

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN  
№ 1 (3)

Academic Journal

Series  
*Philosophy. Social Studies. Art Studies*

Moscow  
2016

ВЕСТНИК РГГУ  
№ 1 (3)

Научный журнал

Серия  
«Философия. Социология. Искусствоведение»

Москва  
2016

УДК 101(05)+316(05)+7.01(05)  
ББК 87я5+60.5я5+85я5

### Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. Де Барделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Клоканов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэммер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Раггерский ун-т, США), И. Фолгыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаكليена, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

### Серия «Философия. Социология. Искусствведение»

#### Редакционная коллегия серии

Ж.Т. Тощенко, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Л.Н. Вдовиченко, зам. гл. ред., д-р социол. н., проф. (РГГУ), В.А. Колотаев, зам. гл. ред., д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.И. Резниченко, зам. гл. ред., д-р филос. н. (РГГУ), О.В. Китайцева, отв. секретарь, канд. социол. н. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), Н.М. Великая, д-р полит. н., проф. (РГГУ), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), В.Д. Губин, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Дж. Де Барделебен (Карлтонский ун-т, Канада), Е.Н. Ивахненко, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), С.А. Коначёва, д-р филос. н., доц. (РГГУ), Л.Ю. Лиманская, д-р искусствведения, проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония)

*Ответственный за выпуск* А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ)

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е.С. Ершова</i> «Золото почести» и «золото храбрости»: новый взгляд на разработку проблемы типологии древнеегипетских наград эпохи Нового царства .....	9
<i>В.З. Куватова</i> Иконография женской процессии в капелле Исхода (некрополь Эль-Багават, Египет). Источники и параллели .....	18
<i>Л.Ю. Лиманская</i> Психоаналитические аспекты кинесики и роль визуальных топосов в методологии искусствознания конца XIX – XX в. ....	29
<i>О.Б. Насобин</i> Автопортреты Бенвенуто Челлини: особенности стиля и особые приметы внешности .....	38
<i>И.М. Сахно</i> «Буквенная графика» в русском футуризме: стратегии визуализации .....	52
<i>Н.В. Смолянская</i> Зачем снова говорить об авангарде? .....	63
<i>Н.В. Углева</i> Коллекционирование мебели в России (XVI – первая треть XX в.) ....	73
<i>Ю.Е. Фагурел</i> Экипажи придворных маскарадов в России в XVIII в.: проблемы типологизации .....	81
<i>С.В. Цымбал</i> Византийские, античные и западные традиции в архитектурных «пейзажах» росписей церкви Богоматери Пантанассы в Мистре .....	96

<i>С.Ю. Штейн</i>	
Онтология кино и онтология анимации .....	106
<i>А.С. Шувалова</i>	
Мистификация Ива Кляйна. Против Тьерри де Дюва .....	117
<i>М.И. Яковлева</i>	
Мозаики церкви свв. Апостолов в Фессалонике: проблемы иконографии, стиля и происхождения мастеров .....	127
Abstracts .....	140
Сведения об авторах .....	146

## CONTENTS

<i>E. Ershova</i> “Gold of the honour” and “gold of the courage”: a new look at the development of a typology of honours and rewards in the Egyptian New Kingdom .....	9
<i>V. Kuvatova</i> The iconography of the female procession scene in the Chapel of the Exodus from Al-Bagawat necropolis in Egypt: sources and parallels .....	18
<i>L. Limanskaya</i> Psychoanalytic kinesics aspects and the role of visual topos in the methodology of the studies of Art in the end of XIX–XX centuries .....	29
<i>O. Nasobin</i> Self-portraits of Benvenuto Cellini: particularity of style and appearance features .....	38
<i>I. Sakhno</i> “Letter graphics” in Russian futurism: visualization strategies .....	52
<i>N. Smolyanskaya</i> Why to speak again of the avant-guard? .....	63
<i>N. Ugleva</i> Furniture collecting in Russia from the XVI century to the 1930s .....	73
<i>Yu. Fagurel</i> Carriages of court masquerades in Russia in the XVIII century. Issues of typology .....	81
<i>S. Tsymbal</i> Byzantine, Ancient and Western traditions in architectural landscapes wallpaintings in the Church of the Virgin Pantanassa in Mistra .....	96

<i>S. Schtein</i>	
Ontology of cinema and ontology of animation .....	106
<i>A. Shuvalova</i>	
Yves Klein's mystification. Against Thierry de Duve .....	117
<i>M. Yakovleva</i>	
Mosaics of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: issues of the iconography, the style and the origin of craftspeople .....	127
Abstracts .....	140
General data about the authors .....	147

## «ЗОЛОТО ПОЧЕСТИ» И «ЗОЛОТО ХРАБРОСТИ»: НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА РАЗРАБОТКУ ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ НАГРАД ЭПОХИ НОВОГО ЦАРСТВА

Эпоха Нового царства в Древнем Египте связана с расцветом государства и активной внешней политикой, выразившейся в многочисленных походах и крупных военных кампаниях. Чиновники в качестве награды за хорошую службу, а также воины за личную доблесть и отвагу в бою получали особые знаки отличия. Статья посвящена исследованию различных видов древнеегипетских наград и их классификации. Комплексный анализ вещественных, изобразительных и письменных источников, используемых в статье, позволяет выделить типологию древнеегипетских наград эпохи Нового царства.

*Ключевые слова:* Древний Египет, Новое царство, XVIII династия, древнеегипетские награды, ожерелья, амулеты, ритуальное оружие.

Еще в эпоху Древнего царства в Египте возникает явление, которое можно обозначить как «система восхваления» (система-*hswt*). Речь идет о награждении царем своих подданных материальными благами за верную службу. Сохранилось множество свидетельств, как правило, в автобиографиях чиновников, выбитых на стелах и стенах их гробниц, доказывающих существование подобной системы награждений. Из этих надписей следует, что фараон мог даровать отличившемуся сановнику саркофаг или другую гробничную утварь, а также различные материалы для строительства гробницы или даже саму гробницу<sup>1</sup>. Наряду с подобными дарами имеются свидетельства о награждении чиновников золотыми украшениями<sup>2</sup>, однако практика награждения чиновников царями различными золотыми украшениями приобретает наибольшее распространение позже – в эпоху Нового царства.

Цель данной статьи – выделить основные типы древнеегипетских наград, используя комплексный анализ вещественных, изобразительных и письменных источников.

С начала XX века ученые с различных точек зрения комментировали феномен награждения чиновников царем. Чаще всего в египтологической литературе поднимался вопрос о типах древнеегипетских наград. Одним из первых к этой проблеме обратился немецкий египтолог Курт Зете. Он выделяет три вида наград: ювелирные изделия (ожерелья, предплечные и запястные браслеты), парадное оружие (кинжалы и боевые топоры) и награды с «явно символическим значением»<sup>3</sup>. В статье К. Зете сосредотачивает свое внимание на последнем типе наград с «явно символическим значением» – это необычные подвески в виде мух, львов и сердец. Наличие украшений с подвесками в виде мух и львов приводит К. Зете к выводу, что для военных офицеров существовало понятие «орден», он сравнивает эту форму награждения в Древнем Египте с «современными награждениями орденом». По мнению К. Зете, подвеска в форме мухи символизировала неустанную способность к атакам и упорство в борьбе с врагами, а лев – мужество и отвагу<sup>4</sup>.

В современных египтологических работах среди золотых наград эпохи Нового царства принято выделять два основных типа:

- 1) *nbw n ḥswt* – «золото восхваления» или «золото почести», данным термином принято называть золотое ожерелье *šbyw*, которое получали в качестве награды административные лица;
- 2) *nbw n kḫn* – «золото храбрости». К «золоту храбрости» принято относить военные награды в виде ожерелья с подвесками в виде мух или львов.

Что касается *nbw n ḥswt* – «золота восхваления» или, как еще переводят этот термин, «золота почести», называть так только золотое ожерелье *šbyw* не совсем верно. Хотя в эпоху Нового царства ожерелье  *šbyw* стало одной из наиболее распространенных форм награды, существует множество других наград: это парные браслеты  *ḥwḥw*, браслеты  *msktw* и  *tsu* – диадемы (головные повязки). Как и в эпоху Древнего царства, для награждения также использовались благовония, но не в цилиндрических сосудах, а сформованные в виде конуса из смеси жира и благовоний.

Ожерелья *šbyw* представляли собой несколько (от двух до одиннадцати) рядов дисковидных бусинок и в египтологии получили название «золото почести», тогда, когда были использо-

ваны в качестве награды<sup>5</sup>. Они часто изображались на рельефах в гробницах чиновников, получивших подобные ожерелья, а также на их статуях. От эпохи XVIII династии сохранились три статуи, изображающие чиновников в «золоте почести». Это статуя неизвестного чиновника из Луксора (Luxor J1<sup>6</sup>): перед нами представлен стоящий мужчина в ожерелье *šbuw*, состоящем из двух рядов дисковидных бусин, с четырьмя предплечными браслетами *ḥwḥw* и с двумя выпуклыми запястными браслетами *msktw*. Вторая – статуя чиновника Маи из Берлинского музея (Berlin 19286<sup>7</sup>). Чиновник изображен сидящим в ожерелье *šbuw* на шее, состоящем из двух рядов дисковидных бусин, с четырьмя предплечными браслетами *ḥwḥw* и с двумя выпуклыми запястными браслетами *msktw*. Также примером статуи с ожерельем-оплечьем *šbuw* может служить статуя Чаи (JE 33255<sup>8</sup>). На ней чиновник представлен в ожерелье-оплечье, состоящем из четырех рядов дисковидных бусин.

Стоит отметить, что тип ожерелья-оплечья *šbuw* применим не только к ожерельям, которые использовались в качестве наград. Ожерельем *šbuw* в современной египтологии называют любое ожерелье-оплечье, состоящее из нескольких рядов дисковидных или кольцевидных бусин. На памятниках эпохи XVIII династии в ожерельях-оплечьях *šbuw* изображались не только частные лица, но фараоны и боги<sup>9</sup>. Благодаря археологическим свидетельствам известно, что ожерелья могли быть выполнены из золота, фаянса и стекла.

Среди сохранившихся до наших дней ожерелий-оплечий нет ни одного, о котором достоверно было бы известно, что оно было наградой, подаренной фараоном в знак особой чести чиновнику. Однако можно выделить ряд ожерелий, выполненных из золота и относящихся к типу ожерелий *šbuw*. Одно из них было найдено в женском погребении в эль-Гурне<sup>10</sup> и датируется концом XVII династии. Оно состоит из четырех рядов небольших золотых колец, плотно нанизанных друг к другу. Другое небольшое ожерелье этого типа хранится в Британском музее<sup>11</sup> и представляет собой три ряда золотых колец, тесно связанных друг с другом.

Три схожих ожерелья были найдены в гробнице фараона XXI династии Пусеннеса I в Танисе (Восточная Дельта). Два из них стилистически близки и состоят из пяти<sup>12</sup> и семи<sup>13</sup> рядов небольших золотых колец, плотно нанизанных друг к другу. Застежки на них сделаны из листового золота. Первое ожерелье имеет прямоугольную застежку, украшенную с обеих сторон. Декор делится на четыре регистра: в первом регистре изображен крылатый скарабей, в третьем – картуши с именем фараона, фланкированные

царскими скипетрами; второй и четвертый регистры представляют собой фриз из уреев с солнечными дисками на головах. Изображение на внешней стороне застежки инкрустировано лазуритом, а на внутренней – просто вырезано. Второе ожерелье имеет квадратную застежку, верхняя часть которой также украшена инкрустацией. Изображения на внешней и внутренней сторонах в этом случае различны. На внешней – два картуша Псусеннеса, фланкированные именами богов – Мут и Амона-Ра, а над картушами, в свою очередь, изображен крылатый скарабей. На внутренней стороне вырезаны имена и эпитеты владычиц Верхнего и Нижнего Египта – Уаджет и Нехбет. От застежки спускаются четырнадцать и десять золотых цепочек соответственно, которые разделены по длине золотыми колокольчиками-цветочками. После каждого колокольчика количество цепочек удваивается. Все цепочки завершаются такими же колокольчиками.

Третье ожерелье Псусеннеса I, состоящее из пяти рядов крупных золотых бусин, имеет трапециевидную застежку<sup>14</sup>. Верхняя сторона застежки имитирует ряды бусин, выполненных с помощью резьбы. На нижней части находится семь линий текста, содержащее полную титулатуру Псусеннеса.

Итак, на основе рельефов и статуй можно довольно точно описать сам тип ожерелья, которым награждали чиновников. Это золотое ожерелье-оплечье, состоящее из нескольких рядов плотно нанизанных колец или дисковидных бусин, не имеющее, как правило, никакого декора. Исключением являются ожерелья, изображенные на рельефах в гробнице Хоремхеба в Саккаре, они имеют трапециевидные застежки, от которых спускаются девять золотых цепочек, заканчивающихся маленькими колокольчиками.

Кроме ожерелий, для награждения также использовали браслеты нескольких видов. Примеров подобных браслетов сохранилось мало: восемь экземпляров предплечных браслетов  $\zeta w \zeta w$  было найдено в погребении царицы Яххотеп<sup>15</sup>. Благодаря рельефам в гробницах чиновников Нового царства нам стало известно, что награждение подобными браслетами было распространено в то время. Парные браслеты  $\zeta w \zeta w$  являются полыми внутри. Они состоят из двух больших плоских колец и прямоугольных лент, соединяющих их. Выполнялись такие браслеты из листового золота и украшались орнаментальным мотивом переплетенных нитей.

Другой тип награды – запястные браслеты *mstkw*. Сохранилось всего четыре подобных образца, находящихся сейчас в Лейденском музее. Один из них был найден в погребении Яххотеп<sup>16</sup>, три других содержат картуш Тутмоса III и принадлежали начальнику армии

Джхути<sup>17</sup>. Подобные браслеты имеют выпуклую форму между выступающими краями. На них нет никакого декора или надписей, кроме имени и эпитетов фараона.

В некоторых случаях награды были довольно необычны. Так, например, Аменхотеп II наградил градоправителя Сеннефера ожерельем с двумя подвесками в форме сердца<sup>18</sup>. В подтверждение этого мы видим на росписях в гробнице Сеннефера в эль-Гурне (ТТ 96) его изображение с ожерельем с двумя подвесками в форме сердца: как свидетельствуют пояснительные надписи, одна подвеска выполнена из золота, а другая из серебра.

Среди необычных наград стоит отметить награждение чиновника Эйе парой перчаток при Эхнатоне. Такая награда может объясняться тем, что он носил титул «распорядителя всех лошадей Его Величества».

Благодаря рельефам, изображающим награждение чиновников, а также их биографиям нам известно, что обычно наградой был целый комплекс предметов, включавший продукты питания, посуду, благовония и украшения (ожерелья, серьги и браслеты), выполненные из различных материалов. Следовательно, «золото восхваления» нужно рассматривать как некий единый феномен и, скорее, следует говорить о комплексе наград, включающем в себя ожерелья *šbuw*, браслеты *ʿwʿw*, *mktw* и диадемы, или даже о практике награждения чиновников золотом и другими благами в качестве хвалы за службу.

Что касается «золота храбрости», то его выделение в обособленный тип наград не совсем верно. Свидетельств о дарении «золота за храбрость» в эпоху Нового царства сохранилось мало: пять письменных свидетельств, четыре изобразительных и одно вещественное.

К письменным свидетельствам дарения «золота храбрости» относятся:

1. Текст с конуса из гробницы Деди, «распорядителя чужеземных стран, которые восточнее Фив» в эль-Холхе (ТТ 200)<sup>19</sup>, в котором говорится: *ḏḏ n.f nbw n ḥswt ḥr knt.f m spw ʿš3w* – «дано ему золото восхваления за храбрость его в многочисленных случаях».

2. Надпись на статуе чиновника Маи из Берлинского музея<sup>20</sup>: *fk3 m nbw n ḏḏ nsw ḥft ḥr n t3 r dr.f ḥsy n.wi nb.i ḥr knn.i rh n.f 3ḥ.i n.f ib* – «был награжден золотом, которое дано царем в присутствии всей земли до краев ее. Восхваляет меня господин мой за храбрость мою, известна ему полезность моя для него».

3. Текст автобиографии из гробницы Яхмоса, сына Ибаны, в эль-Кабе<sup>21</sup>, в которой говорится: *ḏḏ.i n.tn rmt nbt di.i rh.tn ḥswt ḥprt n.i*

*iw<sup>c</sup>.kwi m nbw sp 7 hft-hr n t3 r dr.f* – «говорю я вам, все люди, даю я знать вам о восхвалении, которое случилось со мной, был награжден я золотом семь раз перед всей землей до краев ее».

4. Текст автобиографии из гробницы Яхмоса Пеннехебета в эль-Кабе<sup>22</sup>, в которой говорится о четырех восхвалениях и даровании золота: *iw.i m hswt nt hr nsw nfryt r nsw bity Mn-hpr-R<sup>c</sup> <sup>c</sup>nh dt rdi n.n(=i) nsw bity dsr-k3-R<sup>c</sup> nbw <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w 2 šbyw 2 msktw 1 bgsw 1 mdht 1 mht 1 mhtbt 1 rdi n.n(=i) nsw bity <sup>c</sup>3-hpr-k3-R<sup>c</sup> nbw <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w 4 šbyw 4 msktw 1 <sup>c</sup>ff 6 m3i 3 nbw 3khw 2 rdi n.n(=i) nsw bity <sup>c</sup>3-hpr-n-R<sup>c</sup> nbw <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w 4 šbyw 6 msktw 3 mhtbt 1 hd 3khw 2 rdi n.n(=i) nsw bity <sup>c</sup>3-hpr-n-R<sup>c</sup> nbw <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w 3 msktw 3 mnfrt 4* – «Был я хвалим вплоть до (правления) царя Верхнего и Нижнего Египта Мен-хепер-Ра (Тутмоса III) правогласного, которому дана жизнь вечная. Было дано мне царем Верхнего и Нижнего Египта Джесер-ка-Ра (Аменхотеп I) золото: два браслета <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w, два ожерелья *šbyw*, браслет *msktw*, кинжал, диадема, опахало, браслет *mhtbt*. Было дано мне царем Верхнего и Нижнего Египта Аа-хепер-ка-Ра (Тутмос I) золото: четыре браслета <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w, четыре ожерелья *šbyw*, браслет *msktw*, шесть подвесок в виде мух, три подвески в виде львов, два золотых топора. Было дано мне царем Верхнего и Нижнего Египта Аа-хепер-н-Ра (Тутмос II) золото: четыре браслета <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w, шесть ожерелий *šbyw*, три браслета *msktw*, браслет *mhtbt*, два серебряных топора. Было дано мне царем Верхнего и Нижнего Египта Аа-хепер-н-Ра (Тутмос II) золото: три браслета <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w, четыре браслета *msktw*, четыре браслета *mnfrt*».

5. Текст автобиографии из гробницы Аменемхеба в эль-Гурне (ТТ 85)<sup>23</sup>, в которой говорится: *rdi.n.f n nbw hr knn m-b3h-<sup>c</sup> bw-nbw... rht iri nbw n kn m3i šby 2 <sup>c</sup>ff 2 <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w 4* – «было дано им золото за храбрость в присутствии всех... известно всего золота из-за храбрости: один лев, два ожерелья *šbyw*, две мухи, четыре браслета *auau*». А также: *<sup>c</sup>h<sup>c</sup>.n rdi.n n.i nb.i nbw n hswt rht iry nbw šbiw 2 <sup>c</sup>w<sup>c</sup>w 4 <sup>c</sup>ff 2 m3i 1 hmt hm* – «затем было дано мне господином моим золото в качестве восхваления, известно к тому же два золотых ожерелья *šbyw*, четыре браслета *auau*, две мухи, один лев, служанки и слуги».

Анализируя перечисленные надписи, можно сказать, что в текстах автобиографий формулировка фразы приблизительно следующая: «дано золото в качестве хвалы за храбрость мою» или «восхваляет меня господин мой за храбрость мою, было дано мне золото». Поэтому выделение двух типов золотых наград в эпоху Нового царства не совсем верно, скорее можно говорить об особом виде наград, которые давались воинам за их храбрость вдобавок к комплексу наград, называемому «золотом восхваления».

Благодаря письменным источникам мы можем точно перечислить список наград, получаемых воинами именно за храбрость. Помимо комплекса украшений, называемого «золото восхваления», можно выделить еще два типа дополнительных наград:

- 1) подвески в виде мух и львов;
- 2) золотые и серебряные кинжалы и топоры – т. е. церемониальное оружие.

От эпохи Нового царства нам известно о 17 случаях дарения «золота из-за храбрости», и лишь в шести случаях воины получили в качестве награды подвески в виде мух и львов, и в трех случаях – золотое и серебряное оружие. Следует отметить, что во всех случаях воин получал комплекс наград, называемый «золотом восхваления».

Единственным материальным свидетельством подобных «дополнительных» наград является комплекс, найденный в погребении царицы Яххотеп в Дра Абу эль-Наге: цепочка с тремя подвесками-мухами<sup>24</sup>, предплечные браслеты *awaw*, а также церемониальные кинжалы и топоры, принадлежавшие ее сыну – царю Яхмосу.

Ожерелье, найденное в погребении царицы Яххотеп, представляет собой золотую цепь с тремя большими подвесками в виде мух, изготовленными из золота. Фигуры мух проработаны в мельчайших деталях. Сложенные крылья выполнены из плоского листового золота и припаяны к выпуклому телу мухи.

Принято считать, что ожерелье с подвесками в виде мух и другие награды были подарены царице в награду за то, что она собирала вооруженные отряды в Фивах для борьбы с гиксосами<sup>25</sup>. Однако в тексте из Карнакского храма, повествующего о правлении Яхмоса и его матери Яххотеп, подобные сведения отсутствуют<sup>26</sup>. Возможно, данные награды принадлежали не самой Яххотеп, а ее сыну царю Яхмосу.

Следует отметить, что близкие по форме амулеты появились еще в додинастический период, первые подвески относятся к погребениям периода Нагада II<sup>27</sup>. Множество подобных амулетов-подвесок дошли до наших дней как в виде единичных подвесок, так и в виде ожерелий. Одним из наиболее известных ожерелий является ожерелье жены Тутмоса III<sup>28</sup> с 38 подвесками-мухами, между которыми нанизаны гранатовые бусины. При изготовлении подобных подвесок использовали различные материалы: золото, серебро, различные полудрагоценные камни, фаянс. Их точное назначение неизвестно, возможно, они должны были даровать плодородие или защиту от вредителей<sup>29</sup>. Подобные амулеты встречаются лишь на женских ожерельях.

Стоит отметить, что отличительной чертой награды было использование ожерелий с большими подвесками в виде мух (10–12 см), в то время как для амулетов использовали маленькие подвески (1–2 см). Такие подвески также отличались и по форме, и по материалу. На женских ожерельях, помимо подвесок в виде мухи, могли присутствовать и другие – бабочки, крокодилы и пр.

Изобразительных свидетельств награждения чиновников ожерельями с подвесками в виде мух и львов известно три.

Одним из них является статуя неизвестного из Каирского музея. На шее сидящего мужчины мы видим цепочку с тремя подвесками-мухами, по размерам и форме полностью идентичную найденным подвескам из погребения Яххотеп.

Изображения чиновников в ожерельях с подвесками в виде мух и львов встречаются в росписях двух частных гробниц. Так, на одной из сцен в гробнице Деди<sup>30</sup> (ТТ 200 в некрополе эль-Холха, время правления Тутмоса III – Аменхотеп II) мы видим его изображение в ожерелье-оплечье, к которому прикреплены подвески в виде мухи и двух идущих львов, расположенных по обе стороны от нее<sup>31</sup>.

Другой вариант подобного ожерелья изображен в росписи гробницы Сумниута (ТТ 92 в некрополе эль-Гурны, время правления Тутмоса III – Аменхотеп II<sup>32</sup>). Это ожерелье-оплечье, состоящее из пяти рядов дисковидных бусин с двумя подвесками в виде мух, прикрепленных поверх ожерелья, и двумя подвесками в виде идущих львов, подвешенных на цепочках ниже уровня ожерелья.

Из письменных свидетельств мы узнаем, что воин Яхмос Пеннехеб, помимо «золота восхваления», получил в награду шесть подвесок в виде мухи и три в виде льва за нубийский поход при Тутмосе I, а Аменемхеп был награжден Тутмосом I при осаде Кадеша четырьмя подвесками в виде мухи и двумя в виде льва.

Таким образом, в эпоху Нового царства существовал феномен награждения царем за службу комплексом золотых наград – так называемым «золотом почести», помимо которого могли быть дарованы дополнительные награды, такие как ритуальное оружие, подвески в виде мух, львов, сердец и прочие дары. Но именно «золото почести» носило важнейшую идеологическую функцию. Это была не только материальная награда, но и огромная честь, которой в период Нового царства удостаивался чиновник на личной аудиенции фараона.

- 1 *Шехаб эль Дин Тахия Мохаммед*. Автобиографии вельмож с III по VIII династии. СПб., 1993. С. 154.
- 2 *Binder S.* The Gold of honour in New Kingdom Egypt. Oxford, 2008. P. 70.
- 3 *Sethe K.* Altägyptische Ordensauszeichnungen // Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde. 1911. Bd. 48. S. 143.
- 4 *Ibid.* S. 145.
- 5 *Aldred C.* Jewels of the pharaohs. Egyptian jewellery of the Dynastic Period. N. Y., 1971. P. 10.
- 6 *Binder S.* Op. cit. Fig. 4.2.
- 7 *Ibid.* Fig. 4.1.
- 8 *Ibid.* Fig. 4.3.
- 9 *Brand P.* The Shebyu-collar in the New Kingdom. Part 1 // Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities. 2006. Vol. 33. P. 17.
- 10 *Aldred C.* Jewels of the pharaohs. Pl. 48.
- 11 *Andrews C.* Ancient Egyptian jewellery. L., 1990. Pl. 169.
- 12 *Ibid.* Pl. 5.
- 13 *Wilkinson A.* Ancient Egyptian jewellery. L., 1971. Pl. LXIII.
- 14 *Aldred C.* Jewels of the pharaohs. Pl. 138.
- 15 *Andrews C.* Op. cit. Pl. 171.
- 16 *Ibid.* Pl. 58.
- 17 *Aldred C.* Jewels of the pharaohs. Pl. 170.
- 18 *Drenkhahn R.* Auszeichnung // Lexikon der Ägyptologie: Bd. 1–7. Bd. 1. Wiesbaden, 1975. S. 582.
- 19 *Urkunden der 18. Dynastie / Bearb. von K. Sethe.* Bd. IV. Historisch-biographische Urkunden der 18. Dynastie. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1909. S. 995–996.
- 20 *Ibid.* S. 1310–1371.
- 21 *Ibid.* S. 1–11.
- 22 *Ibid.* S. 35–39.
- 23 *Ibid.* S. 889–897.
- 24 *Wilkinson A.* Op. cit. Pl. XXIII. A.
- 25 *Aldred C.* New Kingdom Art in Ancient Egypt during the Eighteenth Dynasty, 1570 to 1320 B.C. L., 1961. P. 43.
- 26 *Urkunden der 18. Dynastie.* S. 21.
- 27 *Petrie F.* Prehistoric Egypt. L., 1920. Pl. IX, fig. 14–15.
- 28 *Aldred C.* Jewels of the pharaohs. Pl. 86.
- 29 *Ibid.* P. 63.
- 30 *Wilkinson A.* Op. cit. P. 30.
- 31 *Binder S.* Op. cit. P. 29.
- 32 *Porter B., Moss R.* Topographical bibliography of Ancient Egypt hieroglyphic texts, reliefs and paintings. I. The Theban Necropolis. Part one: Private tombs. Oxford, 1994. P. 187.

ИКОНОГРАФИЯ ЖЕНСКОЙ ПРОЦЕССИИ  
В КАПЕЛЛЕ ИСХОДА  
(НЕКРОПОЛЬ ЭЛЬ-БАГАВАТ, ЕГИПЕТ).  
ИСТОЧНИКИ И ПАРАЛЛЕЛИ

Статья посвящена особенностям иконографии сцены процессии женщин, входящей в живописный ансамбль так называемой «капеллы Исхода» (раннехристианского мавзолея IV в. из некрополя Эль-Багават в египетском оазисе Харга). Специфика изображения позволяет сопоставлять его с рядом других, иконографически близких, раннехристианских композиций, но находящихся в другом географическом и историческом контексте. На основании предложенных сопоставлений можно также ставить вопрос об общем происхождении иконографии этих сцен.

*Ключевые слова:* раннехристианская живопись, капелла Исхода, раннехристианское погребальное искусство, сцена процессии.

Капелла Исхода (некрополь Эль-Багават, оазис Харга, Египет) представляет собой небольшой квадратный в плане мавзолей с невысоким куполом, в котором вокруг мотива виноградной лозы размещены два регистра фигуративных изображений. Памятник датируется концом IV – началом V в. н. э.

Над северо-западной опорой капеллы размещена сцена, достаточно редкая для раннехристианского погребального искусства. На ней представлена процессия из семи женских фигур с покрытыми головами, каждая из которых держит в руке светильник (факел или свечу) и округлой формы сосуд. Процессия направляется к сооружению с двускатной крышей и портиком, к которому ведет лестница из семи ступеней. Этот тип архитектурной конструкции трижды повторяется в живописном ансамбле капеллы Исхода. Эпиграфический комментарий к сцене состоит из одного греческого слова: *ΠΑΡΘΕΝΟΙ* (девы). Амбивалентность композиции

породила множественность интерпретаций. В.Г. Бок<sup>1</sup>, А. Грабар<sup>2</sup> и Д. Чиприани<sup>3</sup> считают ее символической иллюстрацией притчи о разумных и неразумных девах (Евангелие от Матфея, 25). Г. Штерн предположил, что сцена символизирует шествие девственниц к святилищу или мартирию, построенному в честь Святой Феклы<sup>4</sup>. По гипотезе М.Л. Терель<sup>5</sup>, которую позднее поддержал С.Д. Дэвис<sup>6</sup>, эпизод представляет собой шествие девушек, изгнанных из Александрии во время одного из церковных конфликтов. Й. Шварц связал рассматриваемое изображение с текстом пророка Иеремии и интерпретировал его как шествие «печальных дев» из Плача Иеремии (1:4)<sup>7</sup>. М. Зибави высказал предположение, что оно может быть символической репрезентацией истории семи девственниц, изложенной Нилом Анкирским («Страдание мученика Феодота и с ним семи дев»)<sup>8</sup>. Очень сложную интерпретацию, основанную на апокрифическом описании Введения Марии во храм в сопровождении дев с зажженными светильниками и сравнении семи фигур с символикой меноры, предлагает М. Мартин (Протоевангелие Иакова, 7:2)<sup>9</sup>.

Гипотеза о том, что сцена представляет собой шествие девственниц к гробнице Святой Феклы, не выглядит правдоподобной. Композиция со святой Феклой на костре была написана в капелле позже, чем шествие, что видно и по ее расположению между верхним и нижним регистрами, и по сравнительным размерам фигур. Более того, туча над головой Феклы, пролившаяся дождем и погасившая костер, написана поверх линии позема и частично поверх ступней двух фигур верхнего регистра. Несмотря на скученность сцен и тесноту изобразительного пространства, авторы росписи, как правило, избегали наложения друг на друга деталей различных эпизодов. Можно предположить, что если бы внизу было свободное пространство (то есть изображения шествия не было), то они не разместили бы тучу таким образом. Что касается предполагаемого эпизода со святой Феклой в скале, она также написана позже шествия. Это видно по тому, как контур кургана огибает ступню последней женской фигуры. Сцена шествия не могла задумываться в семантической связи с фигурой оранты и Феклой на костре, поскольку две последние композиции в отличие от шествия не входили в изначальную живописную программу капеллы. Гипотеза о связи с сюжетом «Иеремия перед Иерусалимом» представляется еще более произвольной. Шествие и Иеремия разделены между собой минимум двумя другими самостоятельными композициями. Кроме того, сцена с Иеремией принадлежит к более позднему блоку росписей.

Предположение М.Л. Терель о том, что изображение связано с историей изгнания христианских девственниц из Александрии, подразумевает принадлежность заказчиков к кругу христиан, изгнанных из Александрии в период гонений (середина 350-х гг.). Об этом эпизоде Афанасий Александрийский рассказывает в «Защитительном слове о бегстве своем»<sup>10</sup>. Без дополнительной аргументации данная точка зрения представляет собой скорее догадку, чем гипотезу. Однако исторический контекст, включая сам факт ссылки александрийских женщин в Харгу, не объясняет особенности иконографии сцены шествия: природу архитектурного объекта, к которому движется процессия, количество женских фигур и наличие светильников и сосудов у них в руках.

Предположение М. Мартина о связи композиции с Введением Марии во храм представляется недоказуемым, поскольку в иконографии ничто не указывает именно на этот сюжет. Более того, он не вписывается в семантический контекст живописного ансамбля.

Гипотеза о том, что сцена является символической иллюстрацией притчи о разумных и неразумных девах, представляется достаточно убедительной. Светильники и сосуды в руках женских фигур примерно соответствуют евангельскому описанию вещей, которые несли разумные девы. Что же касается числа фигур, отличающегося от указанного в источнике, то в качестве аргумента Д. Чиприани приводит примеры памятников, в которых количество разумных и неразумных дев не соответствует указанному в тексте притчи<sup>11</sup>.

К аргументам А. Грабара и Д. Чиприани можно добавить еще один: исходя из функциональной специфики памятника, можно объяснить отсутствие интереса к изображению неразумных дев. Раннехристианское погребальное искусство концентрировалось на выражении идеи спасения, воскресения праведников и их счастливой загробной жизни. В таком контексте для заказчиков была важна только семантика разумных дев.

И все же в иконографии сцены шествия присутствуют моменты, которые вносят долю сомнения. В первую очередь это явное внимание художника к количеству фигур. Композиция шествия заметно сдвинута относительно центральной вертикальной оси северо-западной опоры. Изначально она была вытеснена коричневым массивом, символизирующим сушу в изображении Ноева ковчега. Архитектурная конструкция в сцене шествия слегка находит на массив суши. Тем не менее места для процессии художнику явно не хватает: по мере продвижения вправо фигуры мельчают, а траектория движения меняется. Для того чтобы последние фигуры не

пересеклись с широкой линией позема в эпизоде жертвоприношения Авраама, художнику приходится слегка приподнять «хвост» процессии. В условиях дефицита пространства было бы логично ограничиться максимум пятью фигурами. Именно такое количество разумных дев указано в тексте Евангелия. Однако по какой-то причине художнику нужно было написать именно семь фигур.

Второй момент связан с эпиграфикой. Комментарий *ΠΑΡΘΕΝΟΙ* не является точным пояснением, исключая иную трактовку. А. Грабар и Д. Чиприани приводят в качестве ближайшей аналогии сцену на ткани (Национальный музей Шотландии, Эдинбург), где две пары женских фигур фланкируют этимасию, причем у одной пары светильники перевернуты. Сцена подписана *ΠΑΡΘΕΝΕ*<sup>12</sup>. Однако данный пример не является полной аналогией изображению в капелле Исхода. Во-первых, иконография ткани интерпретируется однозначно: фигуры разумных и неразумных дев композиционно разделены, светильники в их руках развернуты по-разному. В данном случае подпись является логически достаточной в отличие от сцены шествия в капелле Исхода. Во-вторых, ткань датируется примерно второй половиной V в., то есть она создана значительно позже египетского ансамбля. К этому времени репертуар и иконография раннехристианского искусства приобрели более развитые, устоявшиеся формы, а семантическая амбивалентность начального этапа была в значительной степени пройдена.

В сцене капеллы есть необычная деталь, которая не упрощает ее интерпретацию, но придает ей определенные коннотации. Лента позема под фигурами поднимается вверх по ступеням храма, заканчиваясь между колоннами портика. По-видимому, для автора росписи было важно подчеркнуть, что путь дев завершается не перед храмом, а именно в храме.

Что касается иконографии сцены, то наиболее близкое к ней описание можно увидеть в раннехристианской литературе. Епифаний Кипрский в трактате «Против ересей» рассказывает о монтанистском ритуале: «Часто у них в церкви выходят семь каких-то девиц в белых одеждах со светильниками и приходят пророчествовать народу»<sup>13</sup>. В тексте фактически перечислены характерные особенности изображения в капелле, за исключением шарообразных сосудов: семь женских фигур в белых одеждах, светильники в их руках и здание, напоминающее храм.

Соответствие иконографии сцены описанию монтанистского ритуала у Епифания не означает, разумеется, что заказчики или авторы росписи капеллы были связаны с монтанизмом. Скорее факт такого сходства открывает дополнительное направление для

исследования, объектом которого могут стать религиозные обряды и практики, включая погребальные. Описание ритуала сохранилось лишь опосредованно, в трактате, осуждающем монтанистские традиции. Сам Епифаний его не видел, но тот факт, что у него сложилось о нем довольно четкое представление, свидетельствует в пользу широкой известности и распространенности этого ритуала. Весьма вероятно, что монтанисты при создании своих обрядов опирались на уже существующие традиции, которые органично вписались в их религиозные практики.

Могли ли существовать какие-то ритуалы в ортодоксальном христианстве IV в., которые отразились в иконографии сцены в капелле Исхода? Знаменитый «Лавсаик» Палладия, датируемый 419–420 гг., содержит много описаний повседневной жизни египетских женских монастырей и женщин-праведниц, однако нигде не упоминаются ни ритуальные шествия, ни практика ношения белых одежд. Напротив, в трактате скорее усматривается стремление к максимальной скромности в одежде<sup>14</sup>. Отношение к одежде, в частности белой, в среде религиозных женщин, практикующих уединенный образ жизни в обществе себе подобных, ясно выражено у Григория Нисского в «Послании о жизни святой Макрины»<sup>15</sup>. В частности, он рассказывает о том, что Макрину, облаченную на смертном одре в белые одежды, укрыли черным плащом, так как «не подобает, чтобы покойная, одетая как невеста, была выставлена на обозрение девам»<sup>16</sup>. Святая Макрина жила в Малой Азии, время ее взрослой жизни (родилась около 324 г., умерла в 380 г.) практически совпадает с периодом создания росписей капеллы Исхода.

Таким образом, упоминания о распространенных в IV в. в Египте и Малой Азии обычаях, связанных с жизнью христианских девственниц (монахинь), свидетельствуют в пользу того, что иконография сцены шествия в капелле Исхода опиралась не на современные ей ритуалы ортодоксального христианства, а на какие-то иные традиции, возможно, более ранние. Существование традиции женских ритуальных процессий в восточных регионах империи косвенно подтверждается пальмирскими рельефами, на которых можно видеть женские фигуры с покрытыми головами, с неидентифицируемыми предметами в руках<sup>17</sup>. В западной традиции иконография процессий весталок также достаточно близка к рассматриваемым раннехристианским сценам. Кроме того, в позднеантичной традиции иконографии Исиды, культ которой был повсеместно распространен в Римской империи, богиня и ее жрицы часто изображались в белых одеждах, с покрытой головой, с круглым кувшином в одной руке и предметом, по форме напоми-

нающим факел, в другой. Изначально атрибутом Исиды был анх, за пределами Египта он утратил сходство с символом жизни.

Что касается истории семи девственниц, в которой М. Зибави усматривает литературный прообраз шествия капеллы Исхода, то в самом сюжете отсутствуют какие-либо описания шествий девственниц в белых одеяниях (как он сам и отмечает<sup>18</sup>). Женщин провели обнаженными к святилищу Артемиды, где им предложили облачиться в белые одежды. Мученицы отказались и были утоплены в озере<sup>19</sup>. И все же гипотетически сцена в капелле Исхода могла быть символическим выражением истории семи анкирских дев. М. Зибави не приводит никаких аргументов в пользу этой гипотезы, кроме количества девственниц, поэтому имеет смысл дополнить лаконичную аргументацию некоторыми соображениями. В истории о святом Феодоте и семи девах, изложенной Нилом Анкирским, есть несколько моментов, которые сближают ее с изображением в капелле Исхода. Во-первых, когда единоверцы ночью отправляются к озеру, чтобы забрать тела мучениц, путь им указывает чудесным образом зажегшийся в воздухе светильник. Во-вторых, Феодот и его товарищи переносят тела мучениц в храм для захоронения. В-третьих, Нил Анкирский неоднократно называет дев невестами Христа. Таким образом, обретают символический смысл и светильники в руках женских фигур, и их светлые одежды, и изображение храма. Более того, сюжет легенды таков, что возможно только его символическое изображение. Хронология событий (история, описанная Нилом Анкирским, произошла в первой половине IV в.) также не противоречит интерпретации сцены шествия, предложенной М. Зибави. Легенда о семи анкирских девах происходит из региона, в котором монтеизм пользовался широкой популярностью. Однако поскольку потенциальная связь между заказчиками живописного ансамбля и регионом, где была широко известна история анкирских дев, недоказуема, то предположение М. Зибави остается лишь догадкой.

Говоря об иконографии шествия в капелле Исхода, имеет смысл сопоставить ее с еще одной семантически спорной сценой шествия, включенной в живописный ансамбль баптистерия дома-церкви Дура Эвропос. Сходство между двумя сценами неоднократно отмечалось исследователями<sup>20</sup>. В первую очередь это касается изображения женских фигур, облаченных в светлые одежды, со светильниками и шарообразными сосудами в руках. Однако количество женских фигур отличается: в Дура Эвропос, в связи с плохой сохранностью памятника, исследователи могут лишь делать предположения об их количестве, причем подсчеты зависят от того,

включены ли в процессию пять фигур на примыкающей торцовой стене, от которых сохранились ступни ног. Если следовать наиболее популярной интерпретации сцены как эпизода с женами-мироносицами у гроба Господня, то их могло быть три, хотя в таком случае на стене остается свободное пространство, достаточное для изображения еще двух фигур. Если же включать пять фигур на смежной стене, то трактовка смещается в сторону притчи о разумных и неразумных девах, что убедительно показывает М. Пеппард в своем исследовании<sup>21</sup>. В этом случае общее количество фигур реконструируется до десяти. Что касается архитектурных конструкций, то здесь можно усмотреть одновременно и сходство, и различие двух сцен. С одной стороны, обе процессии направляются к архитектурной конструкции с двухскатной крышей, с другой – в баптистерии Дура Эвропос она напоминает саркофаг, тогда как в капелле Исхода – храм (особенно с учетом того, что точно такие же архитектурные сооружения включены в две другие композиции ансамбля, где они единодушно интерпретируются исследователями как храмы).

Несмотря на различия двух сцен, речь, на наш взгляд, идет о заметной иконографической близости, особенно если принять во внимание, что они включены в живописные ансамбли функционально различных памятников, удаленных друг от друга во времени и пространстве. Пример ряда композиций капеллы Исхода<sup>22</sup> показывает, насколько существенно иконография той или иной сцены может отклоняться от традиционной. Поэтому при всех различиях между двумя изображениями процессий их сходство также несомненно. А поскольку сюжеты такого типа достаточно редки в раннехристианском искусстве, то оно, скорее всего, неслучайно. Баптистерий в доме-церкви Дура Эвропос отличается от капеллы Исхода по своему функциональному назначению, поскольку не связан с погребальным культом. Кроме того, он более чем на столет старше капеллы Исхода и находится в 2 тыс. км от нее. Поскольку Дура Эвропос прекратила свое существование в 253 г., непосредственное влияние на раннехристианское искусство в Харге исключено. Иконографическое сходство может объясняться как тем, что сцены шествия в обеих росписях посвящены одному и тому же сюжету, так и тем, что их авторы при изображении разных эпизодов опирались на схожий визуальный опыт, связанный либо с общими образцами, доступными для копирования, либо с широко распространенными религиозными практиками/ритуалами. В случаях близкой иконографии географически далеких друг от друга живописных ансамблей часто возникает вопрос существова-

ния ныне утраченных иллюстрированных манускриптов, впервые поставленный К. Вайцманом<sup>23</sup> и поддержанный другими исследователями, в частности Ф. Бисконти<sup>24</sup> и Дж. Чиприани<sup>25</sup>. Однако маловероятно, что художники, располагавшие иллюстрированной Библией, не смогли найти в ней ни одной из таких популярных сцен, как Ноев ковчег или Адам и Ева. Видимо, причины иконографического сходства следует искать в другой плоскости.

Иконографическая близость двух композиций не настолько значительна, чтобы можно было однозначно говорить о том, что они посвящены одному и тому же сюжету. Интерпретация сцены в Дура Эвропос как изображения жен-мироносиц у гроба Господня не рассматривается исследователями в отношении капеллы Исхода. Однако М. Пеппард обратил внимание, что свечи в руках женщин в баптистерии Дура Эвропос не соответствуют обстоятельствам, в которых жены-мироносицы приходят к гробнице Христа<sup>26</sup>. В текстах синоптических Евангелий указано, что женщины приходят на рассвете, и присутствие светильников в их руках вступает, таким образом, в противоречие с контекстом изображения. В целом его аргументация склоняет в пользу гипотезы о том, что композиция в баптистерии Дуры Эвропос представляет собой символическую интерпретацию притчи о разумных и неразумных девах. Такая интерпретация сближает изображения, поскольку применима к обоим росписям. Однако в этом случае становятся заметнее иконографические различия: в баптистерии при соответствии тексту количества фигур большие сомнения вызывает похожая на саркофаг конструкция; в капелле Исхода архитектура, напротив, больше соответствует смыслу притчи, однако в противоречие с сюжетом входит стремление автора изобразить именно семь фигур. Важно также, что в обеих сценах фигуры облачены в белые одежды, о которых нет упоминания в тексте притчи. Этот мотив встречается и в других, более поздних памятниках, в частности в Россанском кодексе (VI в.)<sup>27</sup>.

Иконографическое сходство двух изображений может объясняться не столько общностью сюжета, сколько общностью визуального опыта их авторов, связанного, вероятно, с тем или иным широко распространенным религиозным ритуалом. На похожее ритуальное действие мог опираться и упомянутый монтанистский ритуал (или даже само описание этого ритуала, поскольку Епифаний лично его никогда не видел).

А. Вартон обратила внимание на разницу в манере изображения процессии и остальных сцен ансамбля баптистерия Дуры Эвропос и предположила, что «гаптический» стиль композиции шествия связан с его функциональным назначением – поддержкой ритуала

крещения<sup>28</sup>. Она сопоставила описание ритуала в популярных в Сирии «Деяниях апостола Фомы» с архитектурным пространством и росписями баптистерия с целью примерной реконструкции самого ритуала<sup>29</sup>. Можно добавить, что амбивалентность иконографии процессии в баптистерии может быть обусловлена тем, что художники стремились не только проиллюстрировать тот или иной библейский сюжет, но и связать его изображение с функциональным назначением росписи (в данном случае ритуальным). Описания в «Деяниях апостола Фомы», однако, носят самый общий характер, в связи с чем из них нельзя получить четкого представления о восточно-христианском варианте ритуала крещения. Можно лишь сделать вывод о том, что он происходил ночью, а омовение предвзялось помазанием<sup>30</sup>.

Аллюзии крещения вполне закономерны для раннехристианского погребального искусства, поэтому появление в погребальной капелле сцены, иконография которой опиралась бы на ритуал крещения, вполне закономерно. Более того, в капелле Исхода присутствует еще один эпизод с аллюзиями крещения – Ревекка у колодца. Поскольку крещение трактовалось апологетами как символическая смерть и новое рождение, то появление изображения саркофага (если в сцене шествия представлен саркофаг) в росписи баптистерия тоже не вызывает удивления. Однако ритуал крещения – не единственный из тех, которые могли бы повлиять на иконографию шествия. Свадебные и погребальные ритуалы тематически также вписываются в семантический контекст как христианского мавзолея, так и баптистерия.

Возвращаясь к возможным интерпретациям сцены шествия в капелле Исхода, можно сказать, что, несмотря на правдоподобность гипотезы о ее связи с притчей о разумных и неразумных девах, рассматриваемая композиция может и не иметь непосредственной привязки к библейскому сюжету, а представлять собой символическую иллюстрацию к той или иной раннехристианской легенде либо отражать конкретные исторические обстоятельства, связанные с заказчиком. Ее иконография могла опираться также и на визуальный опыт авторов росписи.

#### Примечания

<sup>1</sup> Бок В.Г. Материалы по археологии христианского Египта. СПб., 1901. С. 23.

<sup>2</sup> Grabar A. La fresque des saintes femmes au tombeau à Doura // Cahiers Archéologiques. 1956. Vol. 8. P. 9–26.

- 3 *Cipriani G.* El-Bagawat. Un cimitero paleocristiano nell'alto Egitto. Todì: Tau, 2008. P. 154–155.
- 4 *Stern H.* Les peintures du mausolée “de L'Exode” à El-Bagaouat // *Cahiers Archéologiques*. 1960. Vol. 11. P. 106.
- 5 *Thérel M.T.* La composition et le symbolism de l'iconographie du mausolée de l'Exode à el'Bagawat // *Rivista di Archaeologia Cristiana*. 1969. Vol. 45. P. 269.
- 6 *Davis S.J.* The Cult of Saint Thecla: A Tradition of Women's Piety in Late Antiquity. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 161.
- 7 *Schwartz J.* Nouvelles études sur des fresques d'El-Bagawat // *Cahiers Archéologiques*. 1962. Vol. 13. P. 3.
- 8 *Zibawi M.* L'Oasi egiziana di Bagawat. Le pitture paleocristiane. Milano: Jaca Book, 2005. P. 71.
- 9 *Martin M.J.* Observations on the Paintings of the Exodus Chapel, Bagawat Necropolis, Kharga Oasis, Egypt // *Byzantine Narrative. Papers in Honor of Roger Scott* / Ed. by J. Burke. Melbourne: Australian Association for Byzantine Studies, 2006. P. 248–249.
- 10 *Athanasius.* Apologia de fuga sua: VI–VII.
- 11 *Cipriani G.* Op. cit. P. 155.
- 12 *Grabar A.* La fresque des saintes femmes... Fig. 2a-b; *Cipriani G.* Op. cit. P. 155.
- 13 *Επιφάνιος.* Κατά Αιρέσεων Ογδοήκοντα, βιβλίο 2:1: “Πολλάκις δέ ἐν τῇ αὐτῶν ἐκκλησίᾳ εἰσέρχονται λαμπαδηφοροῦσαι ἐπτά τινες παρθένοι, λευχεῖμονες δὴθεν ἐρχόμεναι, ἵνα προφητεῦσῶσι τῷ λαῷ”.
- 14 *Palladius.* Historia Lausiaca. XXXIII–XXXIV.
- 15 *Γρηγορίου Νύσσης.* Εἰς τὸν βίον τῆς Ὀσίας Μακρίνης, 29.
- 16 *Ibid.*, 29, 32.
- 17 Например: *Grabar A.* Early Christian art: From the rise of Christianity to the death of Theodosius. N. Y.: Odyssey Press, 1968. Pl. 46.
- 18 *Zibawi M.* Op. cit. P. 71.
- 19 *Delehaye H.* La passion de saint Théodote d'Ancyre // *Analecta Bollandiana*. 1903. T. 22. P. 320–328.
- 20 *Millet G.* Doura et el-Bagawat. La parabole des vierges // *Cahiers Archéologiques*. 1956. Vol. 8. P. 3–8.
- 21 *Peppard M.* Illuminating the Dura-Europos Baptistery: Comparanda for the Female Figures // *Journal of the Early Christian Studies*. 2012. Vol. 20. № 4. P. 560–563.
- 22 Например: Ноев ковчег, Адам и Ева.
- 23 *Weitzmann K.* The Illustration of the Septuagint // *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination* / Ed. by H.L. Kessler. Chicago; L., 1971. P. 69–75.
- 24 *Bisconti F.* Il restauro dell'ipogeo di via Dino Compagni. Nuove idee per la lettura del programma decorativo del cubicolo A. Città del Vaticano, 2003. P. 78.
- 25 *Cipriani G.* Op. cit. P. 163.
- 26 *Peppard M.* Op. cit. P. 570.
- 27 *Purpureus Rossanensis.* Fol. 2v.

- <sup>28</sup> *Warton A.J.* Refiguring the Post Classical City. Dura Europos, Jerash, Jerusalem and Ravenna. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 54.
- <sup>29</sup> *Ibid.* P. 57.
- <sup>30</sup> *Мещерская Е.Н.* Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе. М.: Присцельс, 1997. С. 258–260; *Elliott J.K.* The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation Based on M.R. James. Oxford: Clarendon Press, 2005. P. 504–505.

Л.Ю. Лиманская

ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КИНЕСИКИ  
И РОЛЬ ВИЗУАЛЬНЫХ ТОПОСОВ  
В МЕТОДОЛОГИИ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ  
КОНЦА XIX – XX в.

В статье прослеживается интерес исследователей истории искусства к довербальной коммуникативной функции кинесики, ее связи с коллективным бессознательным и культурным архетипом. Автор показывает, как косвенно или прямо искусствоведы и психологи конца XIX и XX вв. приходили к выводу о фундаментальной связи коллективного бессознательного и культурного архетипа с традициями стилевого развития и образной эволюцией пространственных искусств. В статье очерчены основные способы интерпретации кинесики и визуальных топосов в теоретико-методологических концепциях искусствознания конца XIX – XX в.

*Ключевые слова:* визуальный топос, кинесика, культурно-исторический архетип, коллективное бессознательное, художественные стили.

Ч. Дарвин, исследуя эволюционные процессы в жизни человека и природы, одним из первых пришел к мысли о том, что в довербальный период эволюции кинесика, как совокупность мимики, движения и жестов человека, была самостоятельным средством коммуникации и являлась целесообразной реакцией в ситуациях защиты, нападения, сосредоточения. В вербальном периоде мимика и жесты закрепились в качестве полусознательного выразительного средства, сохранив функции способов довербальной коммуникации. В своем труде «Выражение эмоций у человека и животных» (1872) Дарвин проследил взаимосвязь кинесики с эволюционным отбором и связал мимику и жесты с реакциями приспособления организма к окружающей среде. Например, мимика тесно связана со звуковым выражением эмоции, улыбка – первая ступень смеха связана со звуковым проявлением удовольствия.

Но если удовольствие недостаточно сильное, то осуществляется только первая часть реакции – растягивание углов рта, а до звуков дело не доходит; если же эмоция проявляется интенсивно, то сопровождается звуками хохота. В процессе эволюции улыбка, как и другие мимические проявления эмоций, стали способом художественной коммуникации у всех народов: культурно-историческая кинесика сделалась средством художественной выразительности и формой пластической организации стилей в разных видах пантомимы, танца, изобразительных искусств и архитектуры.

Идеи Дарвина оказали значительное влияние на историков искусства, которые на рубеже XIX–XX веков активно дискутировали невербальную природу пластического языка пространственных искусств. В результате этих дискуссий в трудах Г. Вёльфлина, А. Варбурга, М. Дворжака, Э. Панофского, Р. Курциуса, А. Фоссийона и других встал вопрос об априорной и внесознательной роли кинесики и формируемых ею визуально-пластических топосов. Одним из первых в искусствознании, кто обратил внимание на способность пространственных искусств невербально передавать эмоциональную выразительность художественных форм, был Г. Вёльфлин. Исследуя искусство античной классики, Ренессанса и барокко, он обратил внимание на то, что все художественные формы антропоморфны и являются олицетворением тех или иных душевных состояний. Вёльфлин отметил, что история искусства и архитектуры демонстрирует нам, как и каким способом человек соизмеряет с собой окружающее пространство, как описывает законы создания художественных форм в терминах строения человеческого тела. Следуя за римским теоретиком архитектуры Витрувием, Вёльфлин заметил, что, описывая композиционное пространство, архитекторы издревле соотносили вертикальные и горизонтальные элементы зданий со строением и пропорциями фигуры человека. Это навело Вёльфлина на мысль о персонификациях и олицетворениях как способах осмысления, восприятия и моделирования художественного топоса в истории искусства. Уже в ранних работах «Пролегомены к психологии архитектуры» (1887) и «Ренессанс и барокко» (1888) Вёльфлин использовал эти сопоставления как методологический базис своих исследований. Опираясь на теорию интроспекции В. Вундта и психосемиотику Э. Кречмера, Вёльфлин исследовал природу пространственных искусств в контексте психологии антропоморфизма, а специфику их восприятия – через призму ассоциативной теории. Эти наблюдения Вёльфлина интересны прежде всего потому, что обращают внимание исследователя на психологические мотивы художественной выразительности

пространства: «Формы становятся значительными для нас только благодаря тому, что мы обнаруживаем в них выражение душевных переживаний (чувств). Непроизвольно мы одушевляем каждый предмет. Это древний инстинкт человека. Он обусловлен мифологической фантазией и еще сегодня не является только лишь результатом воспитания»<sup>1</sup>. Таким образом, олицетворение он относит к мифологическому слою сознания, для современного человека – фактически к подсознательному. Изучая искусство и архитектуру ренессанса и барокко, Вёльфлин рассматривает историю стилей и законы формообразования как способы проявления телесных сопереживаний, которые затрагивают все уровни психики. Пластические проявления стиля, по Вёльфлину, это отражение различных форм гармонизации пространства, основанные на сопереживании и сострадании. Рассуждая в духе эволюционистической теории кинесики, Вёльфлин, как и его современник, социальный психолог Г. Тард, полагал, что человек, как и некоторые высшие животные, например обезьяны, наделен способностью произвольного отождествления и подражания. В работе «Ренессанс и барокко» Вёльфлин писал: «Мысль – высказывается; дух же может быть выражен и тектонически, ибо каждый стиль в той или иной степени приносит с собою свой особый дух. Возникает лишь вопрос о характере средств выражения в том или ином случае. При ответе можно исходить из известного и легкопроверяемого психологического факта. Мы судим о каждом предмете по аналогии с нашим телом. Мы готовы различать в любом предмете – даже при полном несхождении форм – некое существо, которое имеет голову и ноги, переднюю и заднюю стороны. Мы убеждены, что предмету неприятно стоять косо или падать. Более того, с удивительной тонкостью мы воспринимаем радость или горе бытия любой конфигурации, любого совершенно далекого от нас образования»<sup>2</sup>.

Идеи, близкие к психофизиологическому параллелизму Тарда и эволюционной концепции кинесики Дарвина, можно проследить и в трудах основателя иконологии А. Варбурга. Про сочинение Дарвина «Выражение чувств у человека и животных» сам Варбург написал, что «эта книга его спасла». Впрочем, у этой книги Дарвина была подоплека весьма принципиальная для будущей иконологии: эволюция человека, по Дарвину, означала и процесс дифференциации и обособления деятельности относительно первоначальной непосредственной и связанной потребности или инстинкта. Для Варбурга существенно было то положение, что человеческая физиогномическая экспрессия (мимика лица) – это «символический остаток» биологически значимых актов. Именно это специфично

для Варбурга – постоянное ощущение присутствия чего-то неприемлемо иного, почти враждебного и животного за теми явлениями, что, казалось бы, выглядели вполне цивилизованно и даже культурно значимо (человек хмурит брови, когда гневается, потому что его предки должны были защищать глаза во время атаки врага или на врага)»<sup>3</sup>. Опираясь на теорию довербальной коммуникативной функции пластического проявления кинесики, Варбург исследовал сложившиеся в античной культуре формулы телодвижений и проследил их коммуникативный статус в искусстве ренессанса.

Визуально-пластические проявления античной кинесики Варбург определил как «Pathosformeln» – «формы, выражающие максимальную внутреннюю взволнованность», «энграммы, запечатлевшие опыт страсти»<sup>4</sup>. Формулы кинесики трактовались Варбургом как «топосы», или идеи, прототипы видимых явлений, – которые делают видимым не только физическое движение, но и состояние эмоций. В результате, по Варбургу, «Pathosformeln» – это архетипическое проявление европейского визуально-пластического топоса, в котором, как отметил Э. Кассирер, пересекаются «различные стадии одного крестного пути человечества»<sup>5</sup>. Как заметил Э. Панофский, интерес к преобладающей роли «Pathosformeln» в истории культуры приводит Варбурга к необходимости усматривать в искусстве отражение «человеческих страстей, которые в своей ужасной простоте – желание обладать, желание отдавать, желание убивать, желание умирать – остаются в своем сущностном слое (Daseinschicht) постоянными и неизменными и лишь кажутся прикрытыми цивилизацией, и именно поэтому формообразующий дух должен одновременно открывать и укрощать их в постоянно возникающих новых образованиях культуры»<sup>6</sup>.

Идеи визуальных топосов привлекали внимание и других ученых круга Варбурга. Литературовед Эрнст Роберт Курциус в работе «Европейская литература и латинское Средневековье» (1948) исследовал «повторяющиеся или постоянные феномены литературной биологии»<sup>7</sup>, полагая, что исследование топосов дает возможность провести границу между индивидуальным и типичной формулой традиции»<sup>8</sup>.

Интерес к устойчивым символическим мотивам (топосам), повторяющимся в культурной традиции, проявляли З. Фрейд и К.Г. Юнг, которые изучали влияние динамических неосознаваемых влечений на человеческое поведение и опыт. Для З. Фрейда язык тела – первичный по отношению к вербальной коммуникации протоязык. С помощью телесных знаков может быть изучена история ранней психической травмы, случившейся на довербальной стадии

развития; прочитаны скрытые влечения. Фрейд связывал между собой культурные символы, существующие в языке, и телесные знаки, которые соотносил с деятельностью бессознательного. Изучая взаимосвязь между произвольной игрой слов в шутках и острогах с пластическими трансформациями телесных образов в гротесках и карикатуре, Фрейд пришел к выводу о сублимирующей функции кинесики, используемой для создания смеховых образов. Во Введении к «Остроумию в его отношении к бессознательному» (1905) он писал: «сгущающая работа сновидения создает не смешанные образы, а вполне тождественные предмету или лицу картины с примесью или изменением, происходящим из другого источника. Следовательно, в этих случаях мы имеем точно такие же модификации, как в острогах г. N. Мы не можем сомневаться, что, как в одном, так и в другом случае, имеем перед собой один и тот же психиатрический процесс, который мы узнаем по идентичным результатам. Такая столь далеко идущая аналогия техники остроумия с работой сна должна, конечно, повысить наш интерес к технике остроумия и пробудить в вас надежду извлечь из сравнения острога и сновидения нечто новое для объяснения остроумия»<sup>9</sup>. Фрейд полагал, что пластические деформации телесных образов, алогизм мимики и жестов, используемые в карикатурах, подобны произвольной игре образно-пластических ассоциаций в сновидениях. И в образах сновидений, и в карикатурах отражается произвольная игра ассоциаций, присущая работе бессознательного: когда совмещается несовместимое, гипертрофируются и произвольно искажаются детали. В случае с карикатурой игра ассоциаций вызывает смех, в случае со сновидением происходит сублимация либидо. И в первом, и во втором случае, как отмечает Фрейд, описывая специфику сна, «совершается путь от мыслей к картинам восприятия»<sup>10</sup>. Пытаясь найти ответ на вопрос, почему визуальные топосы карикатуры, основанные на пластических деформациях и схематизме, как и алогичная игра слов в шутке, вызывают смех, Фрейд изучает психогенез остроумия и приходит к выводу, что краткость острога, схематизм формы и пластические гиперболы карикатуры являются «...результатом особого процесса, который оставляет в тексте острога второй след: заместительное образование. Но при этом применении процесса редукции, цель которого упразднить своеобразный процесс сгущения, мы выяснили, что острога зависит только от словесного выражения, создающегося путем процесса сгущения»<sup>11</sup>.

Интерес к символической сути визуально-пластических топосов в истории культуры проявлял и К.Г. Юнг. Ученый поставил

вопрос о врожденном бессознательном, которое имеет глубинные архаические истоки, которые он определил как культурно-исторический архетип. Будучи архаическим феноменом, архетип имеет устойчивую структуру и проявляется в мифах, фольклоре, художественных образах. Архетип, по Юнгу, являясь структурой коллективного бессознательного, должен проявляться у всех народов и во все эпохи, объединяя их при помощи чувственно-эмоциональных топосов. Юнг полагал, что каждый архетип определенным образом выражает свои чувства и мысли в наборе движений, мимики и жестов. Визуальные топосы, повторяющиеся во снах, в художественных и мифологических образах, по Юнгу, это скрытые воспоминания, сформировавшиеся в процессе эволюции. Ученый вводит понятие Маски или Персоны (Persona), рассматривая их как пластическое проявление архетипа. Понятие маски рассматривается им как публичное лицо личности, которое формируется для социальной адаптации. Воспринимаемое окружающими, оно прячет истинную суть личности человека: «Маска – это функциональный комплекс, возникающий для удовлетворения потребности в адаптации или для обеспечения некоторых других удобств, но отнюдь не идентичный личности как таковой»<sup>12</sup>.

В работе «Душа и миф» Юнг уделяет внимание психологическим этапам возрождения и предлагает разделить это явление на психологические уровни, такие как метемпсихоз (переселение душ); реинкарнация (перерождение в человеческом теле) – предполагает сохранение личности и доступ к памяти; воскрешение, т. е. восстановление человеческого тела, при этом происходит трансформация способа существования человека; психологическое возрождение как обновление или даже исправление магическими средствами. Интерпретация психологической и религиозно-мистической сути возрождения у Юнга методологически близка психологической концепции культуры Ренессанса А. Варбурга. Ученый трактовал опыт обращения к античным традициям в искусстве Ренессанса с точки зрения психологии и усматривал в использовании античных образов и мотивов проявление «Pathosformeln» или своего рода реинкарнацию античного духа. Показателен с этой точки зрения незавершенный «Атлас Мнемозины», где ученый попытался проследить движение визуальных топосов как всеобщую историю «Pathosformeln» (визуальных топосов) от античности до XX века.

Интерес к коммуникативной функции кинесики прослеживается в трудах представителей структурной антропологии. К. Леви-Стросс в «Структурной антропологии» (1958) утверждал, что

подражательная природа изобразительных искусств восходит к тому, что организация форм и цветов внутри чувственного опыта есть бессознательная деятельность психики; и для пластических искусств это первый и основной уровень обозначения реальности. Леви-Стросс указывал на довербальные коммуникативные свойства пластических искусств и отмечал, что если средства художественной выразительности пластических искусств и могут классифицироваться как язык коммуникации, то только потому, что элементы этого языка порождены комбинацией единиц и восходят к общему коду (архетипу). Развивая эту мысль в работе «Путь масок» (1979), Леви-Стросс обратил внимание на исключительное сходство пластических мотивов в ритуальных масках, живописных и скульптурных образах мифологических существ различных народов. В результате он пришел к сходному со своими предшественниками выводу, что кинесика, как совокупность пластических выражений языка тела, выявляет бессознательные структуры разума. Поэтому культурные топосы способны коммуникативно объединять различные типы культур.

Бессознательный характер восприятия мимики и жеста в жизни и в искусстве привлек внимание и Э. Гомбриха. Указывая на архаические истоки изобразительных искусств, он опирался на эволюционистическую концепцию кинесики, выделял коммуникативные функции мимики, движения и жеста, отмечал их первичное значение по отношению к опыту вербальной коммуникации. Гомбрих указывал на то, что архаическая природа изобразительных искусств тесно связана с их магическими функциями, тотемными обрядами и ритуалами: «Традиция комического обыгрывания слов уходит далеко в историю. Но возникает вопрос, почему мы не стилизуемся со столь же давней традицией обыгрывания живописных форм? Или, если сформулировать вопрос более конкретно: почему развитие игры с формой в области изображения появляется позже, чем в области слова? Ответ, если он найден, безусловно, должен прояснить роль изображения в человеческом сознании. Именно по этой самой причине мы начали это исследование. Мы считаем, что психоанализ показывает нам путь к решению этой исторической задачи. Клинический опыт свидетельствует, что картины в нашем сознании выполняют функцию, отличную от слов. Изображение имеет более глубокие корни, более примитивные. В изображении отражаются образы сновидений и эмоции. Вера в магический знак обозначаемой вещи имеет глубокие корни в изобразительном искусстве. В то время как слова понимались как условные знаки, которыми можно играть, изменяя их значение и не затрагивая суть

бытия, картина всегда выполняла роль своего рода двойника, который не смели повредить, опасаясь, что это может травмировать человека или само бытие. Визуальные образы издавна наполнялись магическим значением. Ритуальное обращение к визуальным образам – самое распространенное из всех заклинаний. Традиции магического восприятия визуальных образов живы даже в современной цивилизации и могут проявить свою власть, когда эго исторического субъекта теряет некоторую часть своей направляющей функции. Например, в период революционных преобразований уничтожают памятники правителей, покинутые любовники сжигают портреты неверных возлюбленных»<sup>13</sup>.

В статье «Лицо и Маска: восприятие физиогномического сходства в жизни и в искусстве» (1985) Гомбрих утверждал, что портретное сходство условно и отражает лишь «общее впечатление» от воспринимаемого объекта и явления. Исследователь обратил внимание на то, что мимика и жест в истории портретного жанра воспринимаются бессознательно, так как опираются по большей части не на знакомство с внешним обликом портретируемого, а на симпатический отклик, телесную самоидентификацию зрителя и изображения. Ученый отмечает, что многие неспособны детально воспроизвести даже внешний облик друзей и близких, детально описать внешность, вспомнить очертание форм лица, цвет волос или глаз, – но это не снижает внутреннего ощущения знакомства с ними. Таким образом, представления о портретном сходстве условны и кроются в сфере бессознательного. Попытка выявить устойчивые черты в облике человека или явления, которые могут быть узнаны через поколения, могут быть названы маской (или, в нашем случае, топосом. – *Л. Л.*). Важно то, что маска – это опознавательный знак, который дает толчок для последующих наблюдений<sup>14</sup>.

Анализируя историю искусства различных периодов и эпох, исследователи приходят к выводу, что семантика визуальных знаков – поз, движений, мимики и жестов – легко укореняется на уровне коллективного бессознательного, так как знаковая система одной культуры подготовлена предшествующим архетипом.

#### Примечания

<sup>1</sup> Wölfflin H. Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München : Phil. Diss., 1886. S. 2.

<sup>2</sup> Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 140–141.

- <sup>3</sup> *Ванеян С.* Аби Варбург глазами Эрнста Гомбриха: опыт символизма и комментарии // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2012. Вып. 3 (9). С. 135.
- <sup>4</sup> *Warburg A.* Einleitung (1929) // Warburg A. Der Bilderatlas Mnemosyne / Hrsg. von M. Warnke. 3 Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 2008. S. 3–6.
- <sup>5</sup> *Cassirer E.* Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg // Mnemosyne. Beiträge zum 50 Todestag von Aby M. Warburg. Göttingen: Gratia-Verlag, 1979. S. 18.
- <sup>6</sup> *Panofsky E. A.* Warburg // Mnemosyne. S. 29–30. Цит. по: *Торопыгина М.* Аби Варбург: биография и биографы // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 26.
- <sup>7</sup> *Curtius E.R.* Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 10 Aufl. Bern, 1984. S. 9.
- <sup>8</sup> *Curtius E.R.* Topik als Heuristik // Toposforschung. Eine Dokumentation / Hrsg. von P. Jehn. Frankfurt a/M.: Athenaum Verlag, 1972. S. 19–20.
- <sup>9</sup> *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. СПб.; М., 1997. С. 29.
- <sup>10</sup> Там же. С. 164.
- <sup>11</sup> Там же. С. 30.
- <sup>12</sup> *Юнг К.Г.* Психика: структура и динамика. М.: Харвест, 2005. С. 416.
- <sup>13</sup> *Gombrich E.H., Kris E.* The Principles of Caricature // British Journal of Medical Psychology. 1938. Vol. 17. P. 325.
- <sup>14</sup> *Gombrich E.* The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. N.-Y., 1982. P. 124.

## АВТОПОРТРЕТЫ БЕНВЕНУТО ЧЕЛЛИНИ: ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ОСОБЫЕ ПРИМЕТЫ ВНЕШНОСТИ

Статья знакомит с результатами исследований, проведенных на кафедре музеологии РГГУ, направленных на выявление ранее неизвестных автопортретов Бенвенуто Челлини, а также идентификацию внешнего облика скульптора на произведениях XVI века. Сопоставления биометрических параметров обнаруженных портретов позволяют сделать выводы о стилистических особенностях автопортретов и некоторых характерных особенностях внешнего облика Челлини.

*Ключевые слова:* Челлини, атрибуция, биометрика.

Наследие Бенвенуто Челлини, в целом хорошо изученное, не понято исследователями в полной мере, поскольку изобразительные автопортреты и прижизненные портреты скульптора до сих пор оставались невыявленными<sup>1</sup>.

Междисциплинарное диссертационное исследование, завершённое на кафедре музеологии РГГУ в 2015 г., позволило опознать в общей сложности 6 ранее неизвестных автопортретов скульптора, а также идентифицировать личность Бенвенуто Челлини на двух работах, выполненных его современником Парисом Бордоне<sup>2</sup>.

Принцип гуманизма, понимаемый как концентрация внимания общества на возрожденной личности человека, лежит в самой основе культуры Ренессанса. Поэтому именно жанр портрета и автопортрета отражает идеологическое содержание этой эпохи ярче всего.

Без рассмотрения автопортретов Челлини невозможно ни представить себе, ни осознать особенности его личного мировоззрения, а также познать во всей полноте взаимоотношения скульптора с

окружающим миром. Тезис о ключевой роли автопортрета в творчестве и наследии Челлини подтверждается тем фактом, что именно открытие яркого и самобытного литературного автопортрета, заключенного в рукописи «Жизнеописания», вернуло Челлини славу и любовь широкой публики после полутора веков забвения. Особенно подчеркивается, что не произведения скульптурного или ювелирного гения Челлини привлекли к его личности внимание общества в XVIII в., а его искрометная рукопись о себе<sup>3</sup>.

Отсутствие выявленных изобразительных автопортретов Челлини представляло собой серьезное противоречие с общими тенденциями социума XVI века<sup>4</sup> и эгоцентричным мировоззрением скульптора.

Бенвенуто Челлини был ярким представителем придворных художников, музыкантов и скульпторов периода маньеризма, еще при жизни снискавшим широкую известность. Поэтому логичным выглядит предположение, что внешний облик этого выдающегося итальянца многократно запечатлевался современными ему художниками. Однако до сих пор его прижизненные портреты не были выявлены или обнаружены. Единственным исключением служил портрет уже состарившегося Бенвенуто Челлини на фреске в Палаццо Веккио работы Джорджо Вазари 1563 г.<sup>5</sup>

Основными методами междисциплинарного исследования, проведенного в РГГУ с целью идентификации личности Челлини среди персонажей на современных ему произведениях искусства, служили методы биометрических антропологических сопоставлений, обычно применяющиеся в криминалистике<sup>6</sup>. Антропологические сопоставления в большинстве случаев позволяют установить или полную идентичность, или степень сходства внешности изображенных на различных произведениях людей, и это несмотря на объективные ограничения в области их применения к персонажам, представленным на произведениях искусства. В рамках исследования последовательно применялись два метода антропологических биометрических сопоставлений: метод доктора Рауля Перро и метод Бертильона.

Более современный, чем метод Бертильона, метод Перро позволяет сравнить пропорции и соотношения расстояний между ключевыми анатомическими точками на лице человека. Расположение этих ключевых точек не меняется с возрастом, а пропорции углов и отрезков между ними позволяют сопоставлять изображения лиц, представленных в любом ракурсе и масштабе. Метод Перро разработан в середине 90-х годов XX в. по заказу органов правосудия Французской Республики. Однако область его применения на практике оказалась шире, чем рамки, очерченные криминали-

стикой: метод Перро успешно используется сегодня для решения музееведческих и искусствоведческих задач<sup>7</sup>.

В отличие от метода Перро метод Бертильона, появившийся в XIX веке, основан на сопоставлениях формы, цвета и размеров отдельных частей тела на изображениях индивидуума. В рамках исследования поле метода Бертильона было сужено до сопоставлений формы и размеров отдельных частей лица, таких как нос, глаза, брови, губы, лоб, скулы, абрис лица, подбородок, а также межглазных расстояний, расстояний между носом и верхней губой<sup>8</sup>.

Метод Бертильона имеет ряд существенных ограничений в применении к произведениям искусства, связанных в основном со сложностями объективного сопоставления частей лиц, изображенных в разном ракурсе, а также с наличием существенной доли субъективизма художника при изображении им индивидуальных черт модели. Поэтому основные исследования проводились методом Перро, а проверочные и дополнительные сопоставления проводились методом Бертильона<sup>9</sup>.

Выявление автопортретов и прижизненных портретов Челлини невозможно без понимания как эстетического, так и историко-культурного контекста, в котором они создавались, поэтому значительная область исследований лежит в рамках музееведения и искусствознания.

Эталонным образцом, с которым сравнивались все обнаруженные лица, служил общепризнанный портрет Челлини работы Вазари из Палаццо Веккио, на котором скульптор изображен в пожилом возрасте (рис. 1). Если сопоставления с эталоном приводили к позитивным результатам, исследуемый портрет включался в число изображений, которые потом сопоставлялись между собой. Позитивным результатом сопоставлений полагается степень сходства, равная или превышающая 60%<sup>10</sup>.

В результате проведенных исследований установлено, что на гротескном изображении сатиро-человеко-льва на плече доспехов Козимо Первого Медичи (рис. 2) представлен Бенвенуто Челлини. Сходство лицевых пропорций, определенное по методу Перро, между этим изображением и эталонным портретом Челлини с фрески Вазари в Палаццо Веккио составляет 79%. Степень сходства изображения с другими исследуемыми портретами и автопортретами Челлини варьируется от 68 до 90%<sup>11</sup>.

Биометрические лицевые сопоставления по методу Бертильона привели к следующим выводам.

- Нос, который в контексте шаржа трактуется Челлини как наиболее характерная часть своего лица, изображен увели-

ченным в размере, но в целом сохраняет те же особенности, которые прослеживаются на автопортрете из Турина (рис. 3) и на живописном портрете из коллекции Милор (рис. 4). Нос прямой в переносице, у носа массивный кончик, с заметным углублением на конце, напоминающим ямку.

- Глаза близко посажены к переносице. Эта особенность облика Челлини заметна также на полотне Париса Бордоне «Портрет ювелира» (рис. 5) и на гротескной маске с затылка «Персея» (рис. 6).
- Брови насуплены. Грозно насупленные брови по аналогии с выражением лиц «Давида» Микеланджело Буонарроти (рис. 7) и Бога Отца на фреске в капелле Сикста в Риме. Напряженные у переносицы брови – это характерный жест, встречающийся на всех без исключения выявленных автопортретах Бенвенуто Челлини.
- Форма бровей на бюсте точно повторяет форму брови Челлини, изображенной Вазари на фреске в Палаццо Веккио.
- Львиная пасть антропоморфной головы окружена усами и бородой.

Гротескное портретное изображение на доспехе Козимо Первого представляет собой синтез внешнего облика сатира, льва и человека. Образы «льва» и «дьявола» неоднократно ассоциируются с личностью и характером Челлини самим автором в его жизнеописании<sup>12</sup>.

Дальнейшие исследования показали, что в изображении «Человека с поднятой рукой» на барельефе «Спасение Андромеды» (рис. 8) представлен Бенвенуто Челлини. Сходство лицевых пропорций, установленное по методу Рауля Перро между этим изображением и эталонным портретом, составляет 97%. Степень сходства изображения с другими 8 портретами и автопортретами Челлини варьируется от 67 до 92%.

Антропологические биометрические сопоставления по методу Бертильона в данном случае затруднены, поскольку в технике барельефа все части лица представлены схематично, без необходимой детализации. Однако на бронзовом рельефе все-таки отчетливо просматриваются сдвинутые к переносице брови в грозном жесте Микеланджело.

В изображении человека с бородой на рисунке из Королевской библиотеки г. Турина (рис. 3) также представлен Бенвенуто Челлини. Сходство лицевых пропорций, установленное по методу Рауля Перро между этим изображением и эталонным портретом Челлини с фрески Вазари, составляет 69%. Степень сходства с остальными

выявленными портретами и автопортретами Челлини варьируется от 59 до 100%.

Облик Челлини в его наиболее молодом возрасте из всех идентифицированных портретов изображен на картине Париса Бордоне «Любовники или супруги» (рис. 9). Сходство лицевых биометрических пропорций, установленное по методу Рауля Перро между «Любовниками или супругами» и эталонным портретом работы Вазари, составляет 92%. Сходство этого облика Челлини с остальными портретами варьируется от 61 до 97%.

На полотне Бордоне отчетливо видны особые приметы внешности Бенвенуто, на более поздних изображениях скрытые под густой бородой. Челлини, оказывается, имел несколько неразвитую нижнюю челюсть, с выдающейся вперед нижней губой. Можно предположить, что скульптор страдал нижней прогнатией, то есть медиальным прикусом зубов. Эта особенность его внешности отражена на всех портретах, где заметна нижняя губа.

Сравнения по методу Бертильона, предпринятые для этого портрета, подтверждают выводы, полученные применением метода Перро. Форма носа, тонкого в переносице, но достаточно крупного, совпадает с изображениями на других портретах скульптора. У «Любовника» высокие и широкие скулы, отчего глаза кажутся слишком близко посаженными к переносице.

Парис Бордоне снова изобразил Бенвенуто Челлини более десяти лет спустя на другом своем произведении, известном как «Портрет Ювелира» (рис. 5).

Между двумя портретами Челлини работы Бордоне существует очевидная композиционная и смысловая связь. Например, мы наблюдаем кисти левых рук обоих персонажей, представленные в идентичном ракурсе и похожей живописной манере. Это единственные изображения рук Челлини, которыми мы располагаем на сегодняшний день.

Сходство лицевых биометрических пропорций, установленное по методу Рауля Перро между «Портретом ювелира» и эталонным портретом Челлини работы Вазари, составляет 99%. Сходство этого облика Челлини с остальными портретами варьируется от 57 до 99%<sup>13</sup>.

Очевидно, именно этот портрет следует признать наиболее близким к реальному физическому облику Бенвенуто Челлини. «Портрет ювелира» Бордоне в отличие от автопортретов Челлини не льстит своему герою: на изображении отчетливо видны неказистые персональные черты, которые сам Челлини имел тенденцию скрашивать или «облагораживать»: широкие скулы создавали

нежелательный для Челлини визуальный эффект, из-за которого глаза казались слишком близко посаженными к длинной переносице, поэтому скульптор пытался исправить этот дефект своей внешности, слегка «раздвигая» расположение глаз и применяя прием визуального выражения эмоций, известный как «террибилита Микеланджело»<sup>14</sup> (рис. 7). Слишком крупный нос Челлини изображал несколько тоньше в переносице. Свою недостаточно развитую нижнюю челюсть с явным признаком неправильного прикуса зубов скульптор прятал под окладистой бородой.

На портрете Бордоне (рис. 5) Челлини не выглядит ни утонченным аристократом, ни одухотворенным творцом, поэтому можно предположить, что портрет Бордоне самому скульптору не нравился.

В отличие от «портрета ювелира» на живописном портрете (рис. 4) из коллекции Милор Челлини предстает зрителю изысканным интеллектуалом, обращенным внутренним взором к своему сложному духовному миру. При взгляде на скетч очевидно, что внутренняя жизнь Челлини по крайней мере столь же богата, как и его биография. Черты лица Бенвенуто при этом чрезвычайно облагорожены, и потому сходство пропорций хотя и остается достаточным для узнавания, тем не менее значительно удалено по отношению к более реалистичным портретам Вазари и Бордоне (69% в обоих случаях)<sup>15</sup>. На этом живописном «Портрете бородастого человека в красном головном уборе» из частной коллекции А. Милор (рис. 4) также изображен Бенвенуто Челлини. Сходство пропорций индивидуальной лицевой геометрии этого портрета с другими произведениями варьируется от 58 до 90%. Скульптор на этом живописном скетче представлен в образе св. Макария Великого, известного персонажа фрески Буонамико Буффальмакко «Триумф Смерти» в Кампо Санто, Пиза (рис. 10).

Чрезвычайно идеализированные автопортреты Бенвенуто Челлини находятся также на бронзовой скульптуре «Юпитера» с постамента «Персея» (рис. 11) и «Океана», представленного на «Солонке Короля Франциска» (рис. 12). Отдельные части лиц обоих изображений лишены индивидуальности и поэтому не могут быть с успехом сопоставлены с другими портретами Челлини по методу Бертильона.

Все выявленные автопортреты Бенвенуто Челлини соответствуют его литературному автопортрету, представляя автора в качестве героической личности.

Внешность Челлини имеет характерные признаки, некоторые из них можно определить как «особые приметы». Скульптора можно узнать по широким скулам, слабо развитой нижней челюсти, не-

сколько выдающейся вперед. Нижняя губа при этом перекрывает верхнюю. У Челлини крупный нос, тонкий и прямой в переносице, с утолщением и небольшой ямкой на конце. Глаза кажутся близко посаженными к переносице. Цвет его глаз серый с зеленым оттенком, форма век миндалевидная. Брови в реальности довольно густые, хотя на некоторых автопортретах Челлини стремился изобразить их менее выраженными.

Челлини рано начал лысеть, но этот процесс несколько замедлился к старости. Тем не менее к своим 50 годам Бенвенуто Челлини уже потерял волосы на верхней части головы. Кисти рук у Челлини тонкие и сильные. Скульптор, несмотря на свои болезни, невзгоды и лишения, на протяжении всей жизни сохранял атлетический склад фигуры и хорошую осанку.

Челлини-художник склонен к идеализации и героизации своих черт не менее, чем Челлини-литератор. В некоторых автопортретах идеализация отдельных частей лица достигает предела, и поэтому невозможно идентифицировать личность героя по методу Бертильона, в то время как лицевые параметры и пропорции, определенные по методу Перро, остаются характерными для облика скульптора. Приведенный тезис иллюстрируют портреты «Юпитера» и «Нептуна». Челлини на них вполне узнаваем, хотя отдельные части лица на этих портретах лишены индивидуальности. Наиболее характерными и близкими к реальности изображениями внешности Бенвенуто Челлини следует признать портреты работы Париса Бордоне «Любовники или супруги» и «Портрет ювелира».



*Рис. 1. Вазари, Джорджио (1511–1572)  
«Козимо Первый Медичи в окружении скульпторов,  
архитекторов и инженеров своего двора» (1563)  
Фреска. Палаццо Веккио, Флоренция  
Деталь: портрет Бенвенуто Челлини*



*Рис. 2. Челлини, Бенвенуто  
«Бюст Козимо Первого» (1545)  
Бронза. Музей Барджелло, Флоренция  
Деталь: портрет Челлини на плече доспеха*



*Рис. 3.* Челлини, Бенвенуто  
«Автопортрет» (1540–1543) (?)  
Бумага, графит. 28,3×18,5  
(см.: Библиотека Реале, Турин)



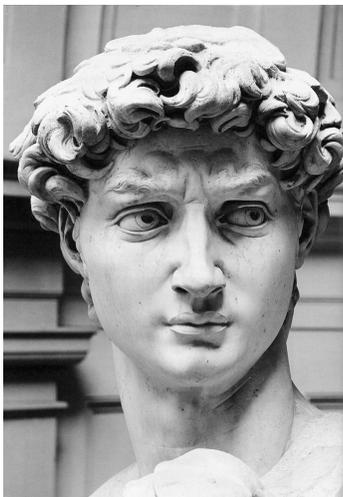
*Рис. 4.* Челлини, Бенвенуто  
«Автопортрет» (1558–1560)  
Масло, картон, наклеенный на холст. 61×48 см  
*Частная коллекция*



*Рис. 5.* Бордоне, Парис  
«Портрет Ювелира» (1500–1570)  
Холст, масло. 98×80,5 см  
Старая Пинакотека, Мюнхен



*Рис. 6.* Челлини, Бенвенуто  
«Персей» (1543)  
Бронза. Лоджия Дей Ланци, Флоренция  
Деталь: «Портрет на затылке Персея»



*Рис. 7. Буонарроти, Микеланджело  
«Давид»  
Мрамор. Флоренция  
Деталь*



*Рис. 8. Челлини, Бенvenuto  
«Спасение Андромеды» (1552–1553)  
Бронза, рельеф. 81×90 см  
Лоджия Дей Ланци. Флоренция  
Деталь: автопортрет Челлини*



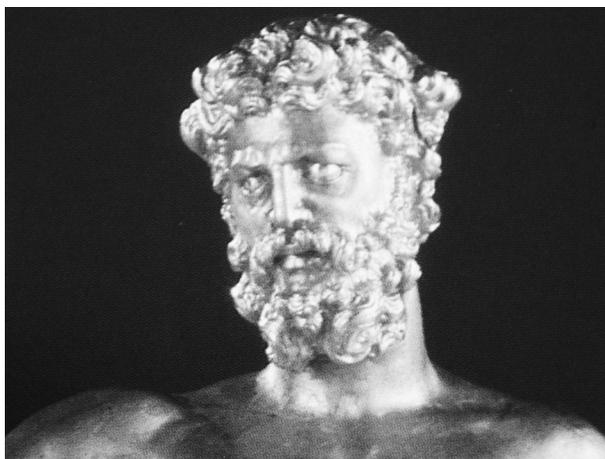
*Рис. 9. Бордоне, Парис  
«Любовники или супруги»  
Холст, масло. 81×86 см  
Пинакотекка ди Брера, Милан*



*Рис. 10. Слева: Портрет Бенвенуто Челлини  
Справа: Буффальмакко, Буонамико  
«Св. Макарий Великий»  
Кампо Санто, Пиза  
Деталь фрески «Триумф Смерти»*



*Рис. 11.* Челлини, Бенвенуто  
«Юпитер»  
Бронза. 98 см. Подножие «Персея»  
Национальный Музей, Флоренция



*Рис. 12.* Челлини, Бенвенуто  
«Солонка Короля Франциска»  
Золото, эмаль  
Музей истории искусств, Вена  
*Деталь: «Нептун»*

- <sup>1</sup> *Pope-Hennessy, John Wyndham.* Cellini. N. Y.: Abbeville Press, 1985. P. 16.
- <sup>2</sup> *Насобин О.Б.* Использование биометрических сопоставлений при определении облика Бенвенуто Челлини в произведениях его современников // Междунар. науч. конф. «Теория и история искусства Нового и Новейшего времени: опыт естествознания и эволюция жанровых форм», РГГУ, 1–3 декабря, 2015.
- <sup>3</sup> *Пинский Л.Е.* Бенвенуто Челлини и его «Жизнеописание» // Электронная библиотека TheLib.Ru [Электронный ресурс]. URL: [http://thelib.ru/books/chellini\\_benvenuto/zhizn\\_benvenuto\\_chellini-read.html](http://thelib.ru/books/chellini_benvenuto/zhizn_benvenuto_chellini-read.html) (дата обращения: 30.12.2015).
- <sup>4</sup> *Woods-Marsden J.* Renaissance Self-Portraiture. The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. New Haven; L.: Yale University Press, 1998. P. 9.
- <sup>5</sup> *Kirwin Chandler W.* Vasari's Tondo of Cosimo I with his Architects, Engineers and Sculptors in the Palazzo Vecchio: Typology and Re-Identification of Portraits // *Mitteilungen des Kunsthistorischen institutes in Florenz.* 1971. Bd. 15. S. 105–122.
- <sup>6</sup> *Зинин А.М.* Проблемы идентификации человека по признакам внешности при исследовании портретов произведений изобразительного искусства (Фотография. Изображение. Документ. 2010. № 1) // КиберЛенинка [Электронный ресурс]. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/problemy-identifikatsii-cheloveka-po-priznakam-vneshnosti-pri-issledovanii-portretov-proizvedeniy-izobrazitelnogo-iskusstva> (дата обращения: 20.09.2015).
- <sup>7</sup> *Perrot R.* Biométrie faciale et expertise d'oeuvres d'art (PALEOBIOS. 2007. Vol. 15) // *Laboratoire d'Anthropologie Anatomique et de Paléopathologie de Lyon* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.laboratoiredanthropologieanatomiqueetdepaleopathologiedelyon.fr/PALEOBIOS%202007/biom%C3%A9trie%20et%20oeuvres%20d'art.htm> (дата обращения: 14.04.2015).
- <sup>8</sup> *Зинин А.М.* Указ. соч.
- <sup>9</sup> *Насобин О.Б.* Портреты Бенвенуто Челлини: опыт атрибуции на основе историко-антропологических сопоставлений // Социология. Журнал российской социологической ассоциации. 2015. № 3.
- <sup>10</sup> *Perrot R.* Op. cit.
- <sup>11</sup> *Насобин О.Б.* Использование биометрических сопоставлений...
- <sup>12</sup> *Насобин О.Б.* Портреты Бенвенуто Челлини...
- <sup>13</sup> *Насобин О.Б.* Использование биометрических сопоставлений...
- <sup>14</sup> *Del Piombo S.* Letter of 9 Nov. 1520 // *Les Correspondants de Michel-Ange. I.* Sebastiano del Piombo. P., 1890.
- <sup>15</sup> *Ibid.*

## «БУКВЕННАЯ ГРАФИКА» В РУССКОМ ФУТУРИЗМЕ: СТРАТЕГИИ ВИЗУАЛИЗАЦИИ

Статья посвящена проблеме буквенной графики в русском футуризме. Футуристическая поэзия артикулирует особый способ видения, в котором визуальная репрезентация сопряжена с вербальной и устанавливается новый тип взаимоотношений между поэтическим текстом и графикой. Поэты-заумники творят новый графический алфавит, в котором синтезм вербального и визуального выражается в интегративном характере изовербального текста. Новую типографику демонстрируют в своих произведениях И. Зданевич, И. Терентьев и А. Крученых. Визуальная поэзия В. Степановой как феноменальное место трансформации иконических смыслов заключает в себе графический и фонетический эксперимент. Новая модель репрезентации находит интересное конструктивное решение, когда абстрактная живописная композиция с цветными буквами устанавливает нетрадиционную референцию между вербальным и визуальным контекстами.

*Ключевые слова:* изовербальный текст, буквенная графика, футуризм, заумь, стереоскопическая образность, цветописная графика.

Новая оптика слова в русском футуризме – транс-семиотическая зона перекрестка двух языков: словесного и изобразительного. Вербально-визуальный текст как единое пространство означенных смыслов и значений преодолевает условность границ слова и изображения и иллюстрирует техно-логово производства визуальной риторики и экспериментальной стихографики. Футуристическая поэзия артикулирует особый

---

© Сахно И.М., 2016

Статья выполнена при поддержке РГНФ, проект № 15-04-00005а «Вербальное & визуальное: грамматика поэтической культуры».

способ видения (текст можно рассматривать) и чувствования (графику можно сенсорно воспринимать), и эта установка на визуализацию и сенсбилизацию поэтического высказывания навсегда меняет привычный контекст. Расширение зоны живописи и поэзии позволяет глубже ощутить внутреннюю связность двух гомогенных структур. Устанавливается и новый тип взаимоотношений между словом и изображением, поэтическим текстом и графикой, буквой и шрифтом: «Что означает буква У? – спрашивает Крученых. – По-моему, (секрет) полет, глубь. Остальные гласные более покойны. У – движение тревоги». «В том, что буква [и слово в поэзии] – есть рисунок-живопись, все больше убеждаюсь», – пишет Крученых своему другу А. Матюшину<sup>1</sup>. «Буквенная графика» – метафора Третьякова представляется частью новой футуристической иконографии, в которой визуальная репрезентация сопряжена с вербальной. В силу этой особой изобразительности футуристической поэзии буква, по словам К. Малевича, приобретает «возможность свободного движения» и распределения «в пространстве подобно живописному супрематизму»<sup>2</sup>. Поэты-заумники творят новый графический алфавит, в котором синтетизм вербального и визуального выражается в *интегративном характере изовербального текста*.

Остановимся подробнее на самых *выразительных стратегиях визуализации* в футуристической книжной графике. И. Зданевич в знаменитой драме «ЛидантЮ фАрам» (аслабличья виртеп ф 5 действия действия 5)<sup>3</sup> преобразовывает энергию старого в механизм рождения нового заумного слова, в котором соседство букв разных шрифтов, кеглей и типоразмеров превращает поэтический текст в мозаичную картину со стереоскопической образностью. Пространственное восприятие и объемное зрение возникают вследствие трехмерной визуализации образа, который конструирует поэт в предметном поле книжной страницы.

На переднем плане мы видим сотканную из кирпичиков букв *Н*, напоминающую рисунок башни. Это некий центр поэтического высказывания, притягивающий внимание читателя и зрителя. В глубине пространства как на удаленном экране прочитывается слово *Кура*, а жирный твердый знак, похожий на букву *Ъ* (Ерь) старо- и церковнославянской азбуки соседствует с цифрой 4, выполненной в стилистике усеченного православного креста. Эта способность видеть текст объемно, создавать рельефность и глубину за счет оптически сконструированного пространства обнаруживалась многими живописцами еще задолго до изобретения фотографии<sup>4</sup>. Зданевич аккумулирует живописный опыт, исполь-

зую трехмерность визуального поля и перспективное удаление. Организация стереоскопического образа не сводится к постепенному уменьшению отдельных букв как плоскостных силуэтов. Эта последовательность удаляющихся планов, когда мы воспринимаем буквы как расположенные ближе или дальше от нас, создает особый стереоскопический эффект.

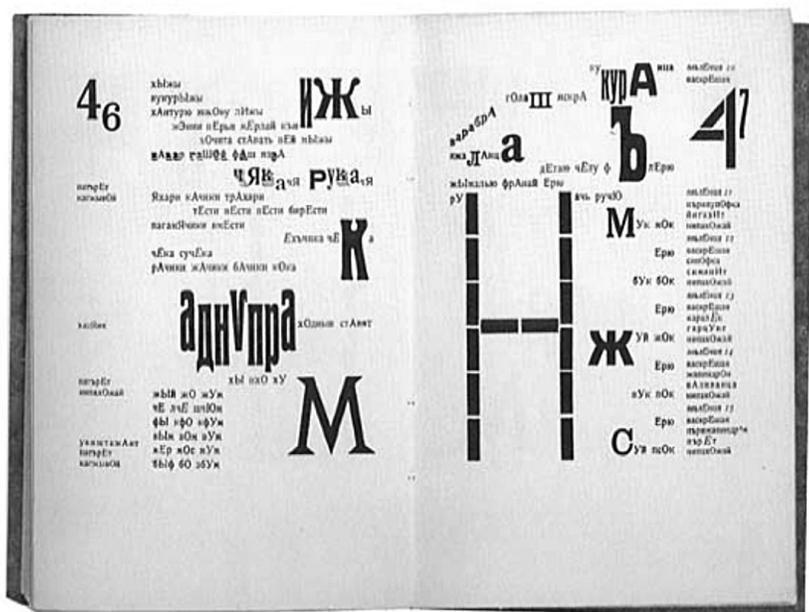


Рис. 1. Ильязд. лидантЮ фАрам  
Париж: издАния 41°, 1923  
Развороты. Набор

Поэт, обращаясь к технике буквенного проектирования, акцентирует внимание зрителя на иконологии буквы, ее скрытом символизме, в то время как заумный текст оказывается вторичным и зачастую не поддается дешифровке. Графический эксперимент становится синтетическим действием по соединению слова и иллюстрации в пространстве футуристической стихографики. Рисунок из букв, выполненный в орнаментальном ключе на странице шесть, превращает текст в энигматическую тайнопись осо-

бого декоративного свойства. И. Зданевич совершает тотальную риторическую реформу. Преодолевая границы слова и изображения, он формирует новую эстетику буквенной плоскости. Аннулированы строгие рамки текста и прежняя перспективная схема, заумное слово вступает в конвенциональный союз с рисованным или наборным шрифтом, расширяя территорию художественного эксперимента.

Василий Каменский писал: «Буква есть идеально-конкретный символ начертания мира (слова) <...> Буква имеет свой рисунок, – звук, – полет, – дух. <...> Каждая буква – строго индивидуальный мир, символическая концентрация которого дает нам точное определение внутренней и внешней сущности»<sup>5</sup>. Теоретическую и эмпирическую демонстрацию возможностей буквенной графики предлагает И. Терентьев, *используя скачущую верстку и живописную буквицу*. В стихотворных строках «Куски сна годятся для зарплат» и «Никогда не употребляется» представлены литеры из разных по размеру гарнитур и кеглей. Сочетание высокого и низкого, плакатного и машинописного шрифтов, хроматическая контрастность (шрифт светлого начертания, полужирного и жирного) типографских литер – характерная особенность терентьевских поэтических строк. Его вербальная графика демонстрирует рельефность и фактурность букв и создает эффект многоярусности поэтической строки. Как писал А. Крученых: «Строчки нужны чиновникам и Бальмонтам от них самоубийство, у нас буквы летают!»<sup>6</sup> В стихотворении «Двенадцатое орудие» поэт обращается к практике живописной буквицы, или инициала, когда первая заглавная буква, с которой начинался текст, как правило, была орнаментирована растительными или геометрическими элементами, а изображение помещалось внутри буквы. Это средневековая традиция рукописных книг нашла отражение в шутовском стихотворении поэта, в котором начальная буква *П* определяет графическую и содержательную структуру стихотворения: «Переписать, перечитать, перечеркнуть, переставить, перенять, перепрыгнуть и удрать»<sup>7</sup>.

Хорошо известны живописные буквицы П. Филонова, напоминающие церковно-славянский шрифт, в иллюстрациях к циклу стихов В. Хлебникова «Деревянные идолы» в «Изборнике» 1914 года.

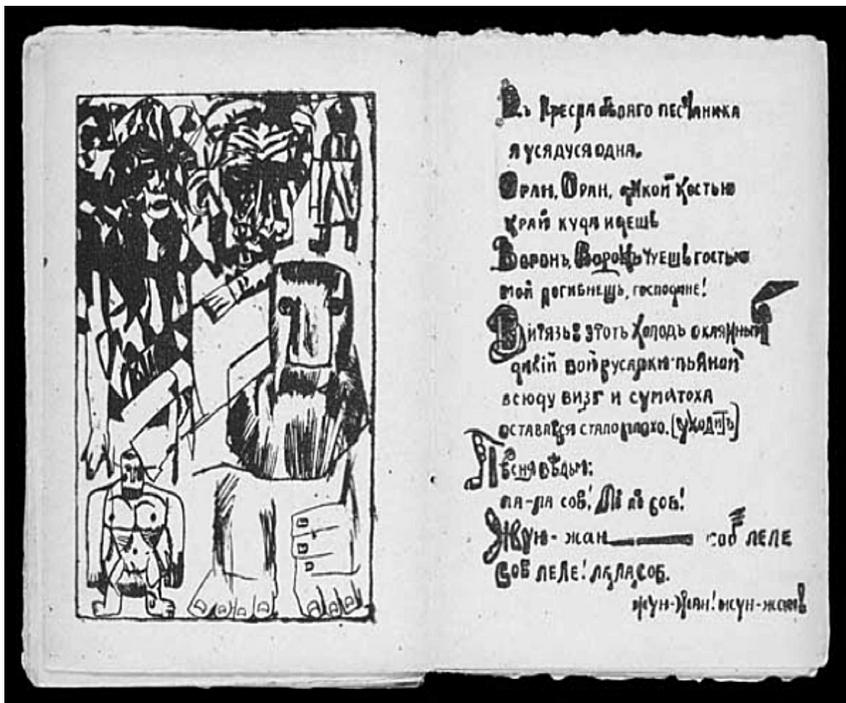


Рис. 2. П. Филонов

Иллюстрации к поэтическому циклу В. Хлебникова  
 «Деревянные идолы» // Хлебников В. Изборник стихов  
 с послесловием Речяря. 1907–1914 гг. СПб.: «ЕУЫ», 1914

«Графическая партитура» строк, по мысли Е. Ковтуна, «превращает отдельные буквы в рисунок, в изобразительный символ, обозначающий слово в целом»<sup>8</sup>. Так художник возвращается к истокам дописьменности. Актуализируя начальную букву и облекая ее в плоть изысканного живописного образа, Филонов создает *своеобразные пиктограммы*, и это рисуночное письмо становится кодифицированным языком поэтического сообщения. Поэт и Художник работают на единой территории заумного текста, при этом вербальные картины маркируют текстовое означающее, когда основные смысловые характеристики сообщения проникают в изобразительный контекст. Этот синтетизм наглядно демонстрирует связь с абстрактным и относительно условным понятием,

субстанция которого заключена не в самом способе наррации, а в графике рисунка, коррелирующего понятие и его изобразительную символику. Графическая «внешняя форма» буквенных знаков претерпевает трансформацию и обретает новые семантические смыслы.

Футуристическая типографика как искусство использования самых разных наборных шрифтов позволяла поэтам осмыслить не только истоки письменности и пиктографический символизм, но и обнаруживала новые качества *рукописной буквы*. Арсенал дизайнеров и художников книги оказался исчерпанным, и поэты-заумники обратились к созданию рукописных книг, в которых форма визуализации стала обязательным условием существования поэтического текста. С. Третьяков писал об этих сборниках: «Нет, это не стихи. Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряженных с речезвуками»<sup>9</sup>. Интересной особенностью, на наш взгляд, является способ печати – литография, гектография или стеклогграфия, когда буквы, нанесенные на поверхность литографского камня или стекла зеркально, придают отпечатку с прямым изображением визуально-графический иллюзионизм. Стираются границы между реальным и символическим, предметным и беспредметным, и буква становится индексальным знаком, в котором изменения и сдвиги подчеркивают изобразительные особенности новаторской книжной полиграфии.

В тифлиских сборниках А. Крученых встречаем заумные стихи, написанные анилиновыми чернилами или цветными карандашами через копировальную бумагу. Большинство этих рукописных книг были отпечатаны на гектографе, который широко в то время использовался для малотиражных поэтических сборников. В качестве примера можно привести сборник «Бегущее», Тифлис – Сарыкамыш, 1918 г. и А. Крученых. ЗАМАУЛЬ I. [Баку: 41°, 1919]. В сборнике А. Крученых «ЗЗудо: зудутные зудеса» (обл. А. Родченко, М., 1921–1922)<sup>10</sup> поэт использует смешанную технику: текст отпечатан на пишущей машинке, оформлен при помощи цветного карандаша, гуаши и гектографии, нанесен наборными штампами и отпечатан типографским способом. Встречаем здесь три страницы с голубым стеклогграфированным текстом: текст написан пером специальными чернилами по стеклу.

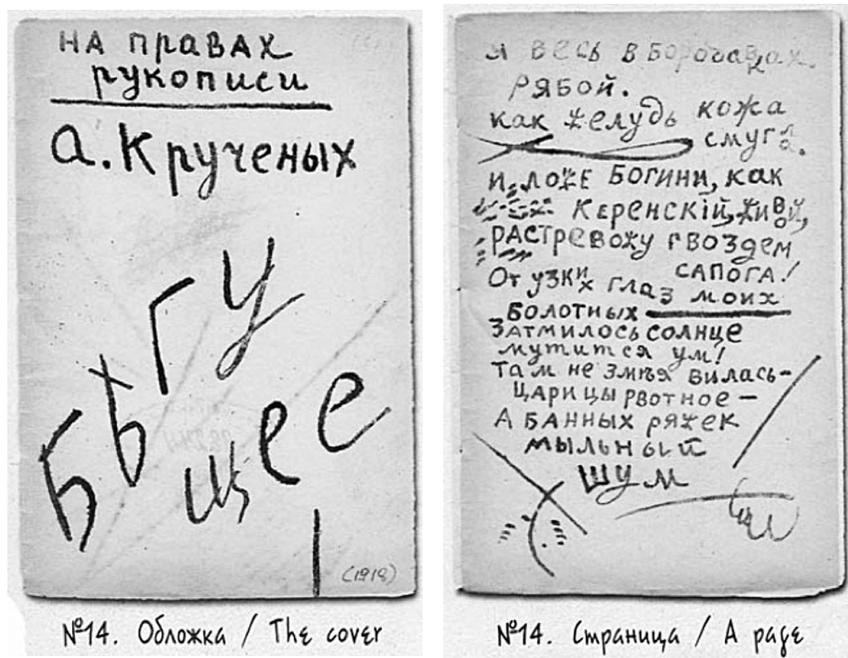


Рис. 3. А. Крученых  
БЕГУЩЕЕ. На правах рукописи. [Т. – С., 1918]  
16,2×10,8. 12 лл.: 11 с.

Эта нарративная и визуальная зеркальность футуристического письма актуализировала законченность и полноту текстового пространства. Буква в крученыховских сборниках обретает качество *рукотворной иллюстрации* и знаменует альтернативное видение, созданное на основе синтеза графики и заумного слова. Зрительные метафоры и представления особого экспрессивного свойства определили новаторский характер и перформативность заумной поэзии. Разнообразная графическая техника устанавливала параллелизм вербального и визуального посредством аннулирования линейной последовательности в пользу simultaneity и моментальности заумного текста. И эта одновременность впечатлений, семантический полиморфизм, графическая избыточность и динамичность композиции демонстрировали универсальный поэтический язык новаторских визуальных формул.

«Тело слова – буква <...>. Каждая буква – Имя», – замечал Н. Кульбин в декларации «Что есть слово?»<sup>11</sup>. Номинативный уровень буквы осознавался всеми без исключения поэтами-футуристами, отсюда поиск новой семантики буквы и ее изобразительного эквивалента. В стихотворениях А. Крученых из сборника «Ра Ва Ха» (Тифлис – Сарыкамыш, 1918) сколы заумных слов (*згын, зрын, зрых, зых, шщых*)<sup>12</sup> располагаются в трех плоскостях подобно разрубленному живописному предмету в кубистических картинах. Они связаны с определенным ассоциативно-звуковым рядом (любимый у поэта звук З) и цветом – используется синяя копировальная бумага. Жирный шрифт усиливает ощущение плотности и осязаемости. Очевидна пространственная протяженность и мгновенность оптической передачи, как у Хлебникова, у которого буквы простерты во времени и пространстве<sup>13</sup>.

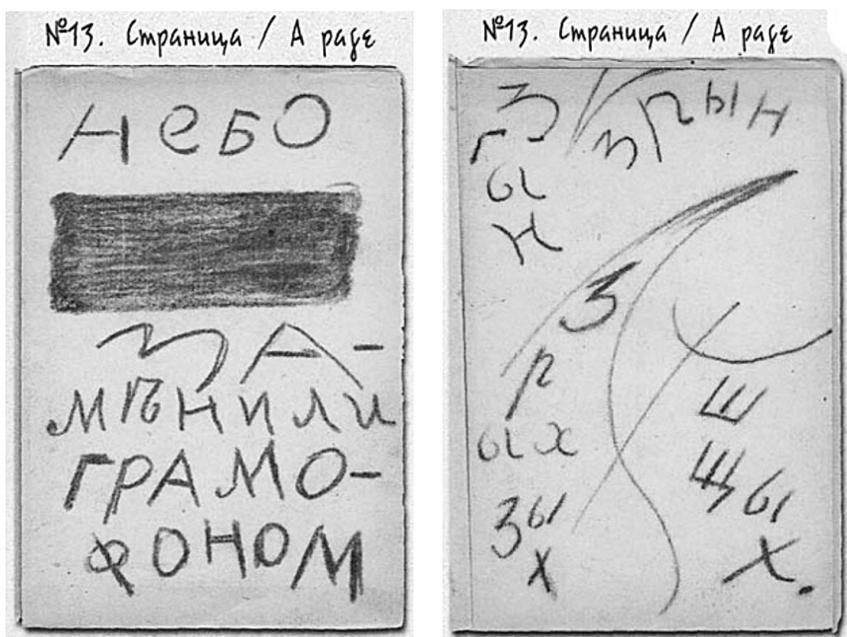


Рис. 4. А. Крученых  
РА ВА ХА. На правах рукописи. [Т. – С., 1918]  
16,2×11,0. 12 лл.

Синтез живописно-графического материала – «цветописную графику» – демонстрирует в своих работах Варвара Степанова. Ее рукописные книги «Ртны хомле», «Зигра ар», «Гауст Чаба» и «Глоболкым» воспроизводили новый полиграфический опыт. Ритмика заумного стиха обретала эстетически оригинальный эквивалент – живописную графику, когда на ярком живописном фоне размещались разноцветные буквы, отражавшие принципы новой беспредметной поэзии. Художница писала: «Новое движение беспредметного стиха как звука и буквы связываю с живописным восприятием, которое вливает новое живое зрительное впечатление в звук стиха. Разрывая через живописную графику мертвую монотонность слитых печатных букв, иду к новому виду творчества. С другой стороны, воспроизводя живописной графикой беспредметную поэзию двух книг “Зигра ар” и “Ртны хомле”, я ввожу в живопись графики звук как новое качество, увеличивая этим ее (графики) количественные возможности»<sup>14</sup>.

Принцип одновременного визуального восприятия цвета и звука означал для художницы расширение возможностей графического дизайна и потенциала заумной поэзии. Новаторские буквенные схемы активизировали фонетику стиха и усиливали экспрессию графической среды. Очевидно и влияние каллиграфического письма. Согласно этимологическому комментарию каллиграфия – искусство красивого письма, в котором доминирующую роль играет мастерство пишущего. Традиционная красота графического изображения переосмысливается Степановой. В рукописной книге «Гауст Чаба» (1918) художница использует сшитые газетные страницы, поверх которых написан кистью с левосторонним наклоном заумный текст. Используется цветная краска. Этот выбор бытового материала особого фактурного свойства неслучаен. С одной стороны, живописать – значит создавать форму очерком кисти, с другой – буквенная графика требует развертывания в этом же текстуальном пространстве вербального контекста. Живопись и поэзия заключены между полюсами материального и абстрактного: старые газеты, «грязные краски», непроходимый заумный текст: «Тиаснор наю / О те чуаре / Пиар гинч раю / Лимиа ВАСТР»<sup>15</sup>. Беспредметные стихи уподобляются беспредметному творчеству, которое, по словам художницы, являет миру «красоту освобождения живописи от векового заклатья темы и изображения видимого»<sup>16</sup>. Новая визуальная поэзия В. Степановой как феноменальное место трансформации иконических смыслов заключает в себе графический и фонетический эксперимент. Разделительная линия между изображением и

словом подразумевает не диаметрально противоположную, а операцию преобразования, когда текстуальная реальность запечатлевает игру энергий смыслов, пребывающих в непрерывном взаимодействии. И эта экспрессивность графического жеста усиливает текстовое сообщение, приобретающее абстрактно-универсальный смысл. Буква воспринимается как «орнамент и заполнение графического пространства»<sup>17</sup> и содержит некое объединяющее видение, которое устанавливает связь между живописью и поэзией.

По-настоящему новаторской выглядит ее рукописная книга «Ртны хомле» (1918). На фоне абстрактного рисунка, написанного акварелью, читатель видит разбросанный текст, выполненный разноцветной краской: «Огбооди / Гир диа / Здориф жи / Бильтия»<sup>18</sup>. Стройное единство классической книжной иллюстрации намеренно нарушается. Художница оспаривает формулу несходства живописи и поэзии и апеллирует к практике поэтического изображения, демонстрируя схожесть без сходства: «Необычайные возможности откроет изобразительное творчество, – писала она, – войдя в синтез с другими родами искусства, и от него только и можно ждать начала того неведомого еще и непонятного синтеза искусства, который сотрет профессиональные границы всех искусств. И этот новый синтез искусств, еще не родившись, производит себе оппозицию в виде профессионального обособления и самоуглубления всех родов искусств, тоже замечающегося в последнее время»<sup>19</sup>. Степанова обращается к новой изобразительной технике, остро чувствуя, что приемы, использовавшиеся до сих пор, не дают искомого результата. Новая модель визуальной репрезентации находит интересное конструктивное решение, когда абстрактная живописная композиция с цветными буквами устанавливает нетрадиционную референцию между вербальным и визуальным контекстами. Особенность субъективного видения художницы – в создании новой модели изовербального текста. Движущиеся и проходящие ряд трансформаций цветные буквы коррелируют абстрактный фон и становятся активными производителями авангардистского графического опыта. Визуализация фонетической поэзии артикулировала новые взаимоотношения буквы и графики в русской футуристической книге начала XX века. Амбициозные замыслы поэтов-заумников воплотились в изменении способа видения заумного слова и его оптической структуры. Результатом этой работы стала особая форма представления дискурса визуальности, что определило основные стратегии авангардистской поэтики.

- <sup>1</sup> *Крученых А.* «Мир затрещит, а голова моя уже изрядно...»: Письма А.А. Шемшурину и М.В. Матюшину, 1913–1921. М.: Гилея, 2012. С. 29, 43.
- <sup>2</sup> *Малевич К.С.* Письма к М.В. Матюшину / Публикация Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 г. Л., 1976. С. 191.
- <sup>3</sup> *Ильязд* [Илья Зданевич]. ЛидантЮ фАрам: аслаабличья виртеп ф 5 действах действа 5. ПарИш: gue Zacharie, 20, издАния 41°, 1923. 61 с.
- <sup>4</sup> *Крэри Дж.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-S press, 2014. С. 161–162.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Лаурентьева Е.* Экспрессия букв // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма: Сб. ст. М., 2003. С. 462.
- <sup>6</sup> *Крученых А.* Нестрочье. Тифлис – Сарыкамыш, 1917. С. 2.
- <sup>7</sup> *Терентьев И.* 17 ерундовых орудиев. Тифлис – Сарыкамыш, 1919. С. 28.
- <sup>8</sup> *Ковтун Е.Ф.* Русская футуристическая книга. М.: РИП-холдинг, 2014. С. 198.
- <sup>9</sup> *Бурлюк Д., Третьяков С., Толстая Т., Рафаилович С.* Бука русской литературы / Обл. Нагорской, заставки Ключа. М.: Тип. ЦИТ, 1923. С. 6.
- <sup>10</sup> Каталог Крученых // Rarus's Gallery [Электронный ресурс]. URL: <http://www.raruss.ru/avant-garde/935-kruchenykh-catalogue.html> (дата обращения: 08.10.2015).
- <sup>11</sup> *Кульбин Н.* Что есть слово (11-я декларация слова как такового) // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина и А.П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 45.
- <sup>12</sup> Каталог Крученых [Электронный ресурс].
- <sup>13</sup> *Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова, Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928–1933. Т. 5. С. 207.
- <sup>14</sup> *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М.: Сфера, 1994. С. 41.
- <sup>15</sup> *Степанова В.Ф.* Гауст чаба. М.: Изд. автора, 1918.
- <sup>16</sup> *Степанова В.* Беспредметное творчество // Степанова В. Человек не может жить без чуда. С. 48.
- <sup>17</sup> *Лаурентьева Е.А.* Экспрессия букв // Русский авангард 1910–1920-х годов... С. 423.
- <sup>18</sup> *Степанова В.* Ртны хомле. М., 1918.
- <sup>19</sup> *Степанова В.* Человек не может жить без чуда. С. 107.

Н.В. Смолянская

## ЗАЧЕМ СНОВА ГОВОРИТЬ ОБ АВАНГАРДЕ?

Вопрос об актуальности авангарда связан с проблемой формирования эстетического дискурса, адекватного контекстам современного отечественного и западного искусства. В статье выделяются концептуальное и историческое понимание авангарда, создающие теоретические основания для маркеров, определяющих границы и интенции современного искусства. Концепция авангарда действует сегодня по принципу реди-мейда, аналогичного описанному Т. де Дювом: если реди-мейд «это искусство» позволяет включить в поле современного искусства факты повседневности, то реди-мейд «это авангард» создает ситуацию выхода эстетических событий за пределы искусства, переозначивает историю искусства, меняя направления ее векторов.

*Ключевые слова:* авангард, теория авангарда, современное искусство, реди-мейд, определение искусства.

Авангарды отжили свое<sup>1</sup>  
*Ги Дебор*

Авангарды прожили свою историю, но их героическое прошлое стремится к будущему, минуя настоящее. Дословно у Ги Дебора звучит: «авангарды сделали свое время», что можно понимать и так, что они свое «отжили», и так, что время осуществлено в жизненных практиках авангарда. В фильме «In girum imus poste...» эта фраза – реминисценция автора по отношению к прошлому, рассуждение о пройденном пути. В голосе звучит разочарование, фигура авангардов появляется как одно из воспоминаний.

Почему же в последнее время в теоретической мысли, темах конференций, статьях, обсуждениях снова говорится об авангардах, причем ассоциируемых с сегодняшним днем?

Имеется в виду, например, организация сети исследователей, занимающихся проблемами авангарда и модернизма, каждые два года, начиная с 2008 г., собирающихся на международных конгрессах ЕАМ<sup>2</sup>. Или проведенная в 2014 году мультимедийная выставка «Золотой век русского авангарда», созданная Питером Гринуэем и Саскией Боддеке, сопутствующая выставке междисциплинарная образовательная программа с участием как многих ведущих теоретиков, так и художников?<sup>3</sup> Или книги о послевоенном авангарде, где термин авангард становится ключевым для понимания истории современного искусства Восточной Европы...<sup>4</sup>

Во-первых, пытаюсь ответить на этот вопрос, нужно уточнить, что задача в данном случае – не столько проанализировать исторические авангарды, сколько понять, какой из контекстов, характерных для осуществления авангардных практик, актуализируется сегодня, и почему эта актуализация востребована?

Во-вторых, необходимо разделить «авангард в единственном числе», как называет его один из первых его теоретиков Питер Бюргер, или концепцию авангарда, и «авангарды», то есть авангардные практики<sup>5</sup>.

Итак, актуальность авангарда не может соответствовать действительности авангардов. Однако одно опосредовано другим: понимание авангарда следует из того, какие характеристики авангардных практик считаются определяющими<sup>6</sup>. «Авангард» появляется в военном словаре и обозначает части войска, идущие впереди, в авангарде. В текстах последователей французских утопистов понятие авангарда не сводится к воинскому умению, а дает образец гражданской позиции. Исторически авангарды появляются в контексте эпохи модернизма, представляя реакцию в своем роде на новшества – индустриальные, политические и социальные – стремительно надвигающейся современности, с ее рационализацией познания. Факты, снабженные этикеткой «авангард», устоявшейся во времени, зачастую вовсе не формируют одно общее целое, а объединяют гетерогенные события. Ассоциируя эти факты воедино, обыденная речь, которая и не ставит задачи прояснения терминов, а вписывает слова в контекст, понятный собеседнику, оперирует смутным образом авангарда, который воссоздается в разных языковых ситуациях по-разному. И если говорить о некоей общности в случаях использования термина, то эта общность определяется тем, когда, при каких обстоятельствах и кто упоминал авангард.

## Концепция и «смутное наследие» авангарда

Авангард понимается политически, поскольку существует традиция второй половины XIX века во Франции, когда многие, если не все, из движений, строивших концепции справедливого будущего, полагали себя авангардными (среди них фурьеристы и Сен-Симон). В нашей стране слово «авангард» звучало особенным образом, поскольку было апропирировано партией большевиков, Лениным, называвшим партию революционным авангардом пролетариата. Поэтому впоследствии, в 1960-е гг., когда на Западе теоретики и художники возвращаются к теме авангарда, в нашей стране авангард ассоциировался с политикой партии и, будучи в скрытой оппозиции к власти, художники отказывались от самоидентификации с авангардом.

Появление интереса к авангарду в 1960-е гг. неслучайно начинается даже несколько раньше, когда формируется движение нео-дада, а в 1951 г. Роберт Мазервелл издает книгу-антологию искусства Дада<sup>7</sup>, что, как мы предполагаем, обусловлено сменой культурных установок и критикой модернизма, в самом лоне которого и был выпестован *l'enfant terrible*, провозглашавший антиискусство.

Книга Ренато Поджиоли рассматривает социальную роль искусства через призму художественного выражения, неслучайно на итальянском языке ее название звучит как «теория искусства авангарда», но уже в американской версии<sup>8</sup> остается только «теория», свидетельствуя о концептуализации авангарда. Следующая по времени написания книга, Питера Бюргера, уже с самого начала называется «Теорией авангарда»<sup>9</sup>, и здесь появляется тот самый авангард в единственном числе, который становится разделительной вехой: после публикации Бюргера уже нельзя игнорировать факт, что для использования этого слова нужно понимать, что это маркер четкой позиции и соответствующей практики в социально-историческом контексте.

Поджиоли рассматривает авангард на примерах итальянского и русского футуризма, экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма, а также символизма. Его выбор обусловлен тем, что романтизм играет важную роль для формирования его концепции. В романтизме художник сосредоточен на собственном способе выражения, а художник авангарда создает из этого выражения мир, являющийся или альтернативой, или истинным содержанием реального мира. Художник авангарда по определению – нонконформист.

Говоря о нонконформизме, лингвистических экспериментах, культе новизны и странного, экспрессивности художника аван-

гарда, Ренато Поджиоли не учитывает социально-политические условия возникновения и развития авангарда, для него важно, что создается «ментальность отчуждения», результат изменившейся экономической ситуации художника.

Теория авангарда Питера Бюргера была написана по горячим следам политических событий 1968 г. и является историко-социальной концепцией авангарда. Развитие искусства связано с тем, в каких социальных условиях оно действует, насколько способно изменить свои собственные институциональные конфигурации. Бюргер проводит черту, разделяющую между так называемым искусством авангарда и тем искусством, которое к нему не относится. Исходя из того, как каждое из художественных движений определяет свое отношение к «институции *искусство*», оно и будет называться авангардом. Этот термин, «институция *искусство*», напрямую не соотносится с музейной институцией или художественным объединением. Речь идет о комплексной концепции социальной эмансипации искусства и «художественной автономии», где определяющими полагаются способ производства и распределения продукта искусства. Историческая теория искусства, по Бюргеру, отделяет модернистские движения от авангарда, а затем и от неоавангарда, в зависимости от того, насколько эти движения способны выражать свое критическое отношение к «институции *искусство*».

Иначе говоря, после публикации Бюргера устанавливается разделение между концептуальными маркерами использования термина «авангард» (в единственном числе, как и уточняет сам Бюргер) и художественными направлениями, к которым применяются эти маркеры. Но «авангарды», взятые сами по себе, не дают оснований для конституирования убедительного дискурса: обозначение исторически сложившейся общности экспериментальных художественных объединений основано на том самом фамильном сходстве, где нет единого знаменателя, а самые важные для Бюргера характеристики критического статуса авангарда рассредоточены неравномерно, очевидно, не являются основополагающими.

Итак, в результате Бюргер создает жесткую схему, согласно которой авангард не только непременно в единственном числе, поскольку граница между тем, что может называться авангардом, а что нет, размывается, одна, но и исторически позиционирует авангард во времени, между эстетизацией искусства и «институционализацией» авангарда, то есть единственно адекватный своей исторической миссии авангард зафиксирован в пространстве истории, тем самым уже создавая предпосылки дальнейшей институционализации, потому что оказывается в своеобразной теоретической ловушке.

Бюргер выходит из положения, называя описанную ситуацию поражением авангарда<sup>10</sup>. Но смысл все-таки есть, потому что создается новый тип ангажированного искусства, который «допускает сосуществование политических и неполитических мотивов... в рамках отдельно взятого произведения»<sup>11</sup>.

Почему же, несмотря на последующую критику, те, кто пишет об авангарде, вот уже сорок лет вспоминают книгу Бюргера? Во-первых, потому что он дает пример теории авангарда, позволяет очистить поле для дальнейших рассуждений и предположить различные художественные направления, которые бы основывались на принципах авангардистского произведения. Такой авангард уже не представляет некое «смутное наследие», а имеет четкие позиции. Во-вторых, создается историческая концепция искусства, в которой авангард выступает в роли своеобразного контррегулятора движения, разрезающего течение времени, но структурирующего и перестраивающего отношения внутри институции «искусство». С этой же функцией авангарда связано и движение его за пределы искусства, то есть неслучайно из названия теории убирают слово «искусство»: авангардистский проект – возвращение искусства в жизненную практику.

## Ансамбли

Со времен концептуализации авангарда прошло не так много времени, но критерии эстетического были пересмотрены неоднократно, а понятие произведения искусства, уже представлявшееся проблематичным Бюргеру, понимается расширительно. Директор музея М\_НКА в Антверпене Барт де Баре предложил понятие «ансамбли», которое также возможно понимать как форму художественной практики, пришедшей на смену «произведению»<sup>12</sup>. С конца 1960-х гг. и до настоящего времени искусство не только все более утверждается как процесс<sup>13</sup>, но и понимается как событие, факт<sup>14</sup>, включающий все этапы: подготовительную работу, мысленную и практическую, осуществление или реализацию и встречу со зрителем – так можно интерпретировать идеи новой эстетики Дэвида Дэвиса<sup>15</sup>, искусство как перформанс. В результате изменений понимания и создания искусства происходит переход от презентации отдельных произведений, объектов к инсталляциям, эн-вайронментам, к выставкам. Популярность куратора современной выставки отвечает духу времени, где фигура куратора соединяет в себе функции теории и практики современного искусства.

Барт де Баре не только вводит понятие «ансамбли» в теоретический оборот, но и в практику своей музейной деятельности: Ensembles – так называется приложение, которое скачивается посетителями в музее М\_НКА в Антверпене и дает расширенное представление о художнике и его работе, близкое по оптике рассмотрения теории Дэвида Дэвиса в том, что можно выбрать и посмотреть не только те работы, которые находятся в собрании музея, но и материалы про самого художника, интервью, увидеть его во взаимодействии с другими художниками и зрителями.

Еще за три года до Московской биеннале современного искусства 2015 г. Барт де Баре размышляет над изменениями в современном искусстве, обращаясь к понятию авангарда: «Нужно сегодня так обновить наше видение настоящего, чтобы ближе рассмотреть исторический авангард и понять, наконец, что изменения, которые мы осознаем сегодня, проходили в течение всего 20 в.»<sup>16</sup>. Отношение к историческому авангарду позволяет выявить фокус взаимодействия искусства и политического контекста.

По мнению Барта де Баре, после Второй мировой войны произведения исторического авангарда были выхолощены рынком, выведены из своего «событийного» контекста и, таким образом, Малевича свели к живописи, Родченко – к скульптуре, а Дюшана – к производству мультиплей. «Тело авангарда, его изучение форм, было поставлено на службу строительства послевоенного рынка искусства»<sup>17</sup>. Так, с одной стороны, авангард коммерциализировался, а с другой – музейная политика подыгрывала коммерциализации, потому что в музеях были произведения – или, мы сказали бы, объектные элементы перформанса, а художники отсутствовали.

В чем смысл позиционирования авангардного художника? Барт де Баре видит его в том, что ранний авангард принимал вызов всего мира, считая, что он должен преобразовать его, создать новый мир как искусство. Неоавангард, по мнению де Баре, создает собственное пространство, так что для авангарда общество будет мишенью, в то время как для неоавангарда цель – искусство. Сегодня от противостояния миру в искусстве авангарда необходимо перейти к созданию таких платформ, которые бы объединяли стратегии поведения, активировали фокус и рамки художественного действия одновременно. Можно было бы сказать, что фокус смещается с пианино Бена Вотье на флюсус-концерт.

Авангард привлекается автором и как концептуальный термин, и в качестве исторического материала. Но в данном случае художественные практики авангарда, сохраняя критический фокус по отношению к «институции *искусство*», не отказываются от

сопричастности к искусству, а создают новые связи, «устойчивые отношения» внутри них, а моделью для создания подобных устойчивых связей становятся ансамбли – как в самих художественных институтах, музеях, так и с точки зрения теории.

### Горизонтальная история авангарда

Все-таки возможно ли говорить об авангарде по отношению к современному искусству? У Барта де Баре авангард – модель, необходимая для понимания требований сегодняшнего дня. Бюргер также задает параметры актуализации авангарда, но не видит возможности избежать институционализации авангарда.

Сборник, где была напечатана статья Барта де Баре «Интернационал. Послевоенные авангарды между 1957 и 1986?»<sup>48</sup>, индексирует территорию авангарда. Авторы, входящие в международное музейное объединение «Интернационал», обращаются к концепции авангарда для противостояния коммерциализации искусства и повсеместной институционализации. Пять музеев (Moderna galerija Ljubljana, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, van Abbemuseum Eindhoven, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Július Koller Society Bratislava/Vienna) объединяются в сеть для противостояния системе американского и английского рынка искусства, занимающего центральную позицию в международной системе современного искусства. Постоянно взаимодействуя, музеи организуют такие выставки, которые бы затрагивали вопросы коллективности, критики институтов искусства, при этом выстраивая музеологическое художественное самописание, где интенция официального представления искусства рассматривается со стороны и становится критическим инструментом социальных отношений. Эта организация музейных сообществ представляет горизонтальный срез авангарда, поскольку авторы Internationale не видят препятствий для объединения в своих выставочных проектах художников разных поколений, не противопоставляя друг другу временные сломы культурной истории. В другой книге, «Искусство и демократия в пост-коммунистической Европе» Петра Пиотровского<sup>49</sup>, автор также приходит к горизонтальной исторической перспективе искусства, где разрыв между двумя географическими зонами европейского искусства приводит к возникновению пространственного времени. С падением Берлинской стены два противоположных лагеря оказываются в общем пространстве. Горизонтальная концепция авангарда должна противостоять глобализированной экономике, создавшей меж-

дународный рынок искусства. Поэтому в проектах Internationale, например, объединены художники из Западного и Восточного полушарий: Брюс Наумен и Вито Аккончи, и в то же время Андрей Монастырский и Вадим Фишкин, Ион Григореску и Мангелос. Это мультикультурное и интернациональное объединение основано на принципе выделения маркеров авангарда.

Это также возможность создания «альтернативной» истории искусства, в отличие от той, в которую входят лидеры аукционных продаж или представители институционального истеблишмента от мира искусства. Пиотровский в своей книге приводит пример международной выставки «Интерпол» в Стокгольме 1996 г., когда Олег Кулик, изображая собаку, покусал нескольких зрителей. Западная пресса была возмущена, отметив нарушение границ искусства. По Пиотровскому же, авангардистские художники не соблюдают эти различия и атакуют «институцию *искусство*» в контексте ее горизонтальной исторической перспективы.

### Определение и «крещение» искусства

Для бельгийского философа и куратора Тьерри де Дюва авангард стремится к созданию Великого искусства<sup>20</sup>, но эта интенция лишь подчеркивает невозможность достижения цели, а «рождение живописного авангарда нераздельно связано с историей конфликтов, возникавших в результате появления Салонов»<sup>21</sup>. Но конфликты, возникающие в эпоху Салонов – конфликты становления новой истории искусства, – именно, формирования условий этой истории, иначе говоря, выработки новых маркеров, которые указывают на то, что в данном случае мы имеем дело с искусством, связаны с рождением авангарда. Вопрос выработки новых маркеров спустя столетие станет основным для Артура Данто, когда он выделит территорию искусства, мир искусства, как институциональное установление, где вопрос неразличимости искусства от неискусства вне этого установления уже маркирует область современного искусства<sup>22</sup>.

Именно неопределенность в понимании того, кому адресуется искусство и кто может быть его автором, создает, по де Дюву, условия деятельности авангарда. И эти условия не меняются, по его мнению, с тех пор. То есть авангард, как модератор перехода к современности, создает ситуацию, в которой вместо определения прекрасного определяется искусство. Так, аналитика прекрасного Канта может быть пересмотрена «по Дюшану», как о том говорит одноименная книга де Дюва<sup>23</sup>.

Де Дюв находит наиболее подходящий пример современной эстетической симптоматики в Дюшановском реди-мейде, поскольку концепт, соответствующий слову «искусство», касается его собственного имени. А все произведения Дюшана, как показывает это де Дюв, сводят искусство к его условиям. И в этом смысле предложение «это искусство» показывает, в каких условиях появляются реди-мейды, т. е. оно само становится реди-мейдом.

Дело в том, как показывает де Дюв, что в условиях концептуализации художественных практик слово «искусство» (у Данто «мир искусства») само становится сводом условий, при которых тот или иной предмет (найденный в повседневности) принимает свойства искусства. Так, возможно «окрестить» вещи словом «искусство» («живопись») так, как крестят именем собственным. И тогда реди-мейды Дюшана выполняют роль определения «это искусство», которое является в данном случае эстетическим суждением, указанием на возможность реализации способности суждения в контексте «крещения» вещи как объекта искусства.

Если же мы вернемся к вопросу определения авангарда, то можно представить ситуацию определения авангарда, т. е. реди-мейд «это – авангард», когда определяемый факт стремится выйти за пределы эстетического, и в этом случае речь пойдет уже об эстетическом суждении. Поскольку критика «института *искусство*» может пониматься как выход за пределы эстетического, но при этом «нацеленность на великое искусство стала нормой для любой традиции, идущей из авангарда, то сделать невозможное нормой является характеристикой авангарда в его заносчивой амбициозности и крайней хрупкости»<sup>24</sup>.

Иначе говоря, авангард, как и реди-мейд, необходим там, где нужно увидеть, различить за повседневностью и рутинной новые «устойчивые» взаимодействия, определить объект искусства с тем, чтобы сместить рамки, выйти за пределы эстетического и, переопределяя границы того же эстетического, создавать новые истории искусства.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Debord G. In girum imus nocte... // Œuvres cinématographiques complètes (1952–1978). P.: Champ libre, 1978. P. 262–263 (пер. автора).*
- <sup>2</sup> EAM: European Network for Avant-Gardes and Modernism Studies [Электронный ресурс]. URL: <http://www.eam-europe.be/> (дата обращения: 15.12.2015).
- <sup>3</sup> Питер Гринуэй, Саския Боддеке. Золотой век русского авангарда: мультимедийная выставка в Манеже, Москва, 15.04–18.05.2014.

- 4 *Piotrowski P.* In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989. L.: Reaktion Books, 2009; L'Internationale: Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986 / Ed. by Ch. Höller. Zurich: JRP|Ringier, 2014; Decentring the Avant-Garde / Ed. by P. Bäckström and B. Hjartarson. Amsterdam; N. Y.: Brill; Rodopi, 2014.
- 5 *Bürger P.* L'héritage ambigu de l'avant-garde // Théorie de l'avant-garde. P.: Questions théoriques, 2013. P. 169.
- 6 *Смолянская Н.* Авангард. Проблема именования // Философский журнал. 2013. № 1.
- 7 *The Dada Painters and Poets: An Anthology* / Ed. by R. Motherwell. N. Y., 1951.
- 8 *Poggioli R.* The Theory of the avant-garde. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.
- 9 *Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1974.
- 10 *Бургер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C press, 2014. С. 142: «в авангардистском произведении отдельный знак отсылает, в первую очередь, не к целому произведению, а к действительности».
- 11 Там же. С. 143.
- 12 *De Baere B.* Approaching Art through Ensembles // L'Internationale... P. 63–84.
- 13 За точку отсчета принимается выставка «Live In Your Head: When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information» 1969 г. в Кунстхалле г. Берна, с этой выставки начинается история кураторства как самостоятельного вида деятельности, ее готовил первый независимый куратор Гарольд Зеeman.
- 14 *Heinich N., Schaeffer J.-M.* Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie). Nîmes: Éd. J. Chambon, 2004; *Schaeffer J.-M.* Les célibataires de l'art. P.: Gallimard, 1996. Концепция эстетического события Жан-Мари Шеффера.
- 15 *Davies D.* Art as Performance. Oxford: Blackwell, 2004.
- 16 *De Baere B.* Op. cit. P. 71.
- 17 Ibid. P. 66–67.
- 18 L'Internationale...
- 19 *Piotrowski P.* Art and Democracy in Post-Communist Europe. L.: Reaktion books, 2012.
- 20 *Дюв Т. де.* Авангард и потеря ремесла – простое объяснение // Философский журнал. 2013. № 1 (10).
- 21 Там же. С. 91.
- 22 *Danto A.* The Artworld // The Journal of Philosophy. 1964. Vol. 61. № 19. P. 571–584.
- 23 *Дюв Т. де.* Кант по Дюшану и после Дюшана // Именем искусства. К археологии современности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2014.
- 24 *Дюв Т. де.* Авангард и потеря ремесла... С. 95.

## КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ МЕБЕЛИ В РОССИИ (XVI – ПЕРВАЯ ТРЕТЬ XX в.)

В истории собирательства мебели в России можно выделить два основных типа коллекций, сложившихся на протяжении XVI – первой трети XX веков. Наиболее ранний из них начинает формироваться в протомузейный период в XVI веке и объединяет предметы в историко-мемориальные коллекции. Эта тенденция наиболее характерна для музеев и частных собраний исторического профиля, а также в качестве компонента прослеживается практически во всех собраниях других типов. Второй тип коллекций начинает формироваться в середине XVIII века и относится к собраниям художественной мебели. В них предметы рассматриваются как самоценные произведения искусства, что характерно как в частном собирательстве, так и в музейных собраниях.

*Ключевые слова:* мебель, история собирательства, тип коллекции, историко-мемориальные коллекции, собрание художественной мебели, Исторический музей, Музей мебели, Бытовой музей 1840-х годов, П.И. Щукин.

Коллекционирование мебели в России началось с момента выделения группы объектов из среды бытования и придания им статуса памятника. К первым из них относилась группа царских тронов, хранящихся в Оружейной палате Московского Кремля. Первоначально они входили в состав государевых казнохранилищ, где с XVI века начало формироваться музейное собрание. Оно содержало мемории, связанные с историческими личностями и событиями в жизни страны. Здесь постепенно из предметов, первоначально имевших бытовое назначение, выделяются наиболее ценные с исторической или мемориальной точки зрения, среди которых находится и мебель. «Под пышно

украшенными плюмажами, золоченой резьбой и драпировками, коронационными балдахинами у стен были расставлены царские троны (двойной серебряный трон царевичей Петра I и Ивана V, «костяной» Ивана IV, «алмазный» Алексея Михайловича, «золотой» Михаила Федоровича)»<sup>1</sup>.

Троны собрания Оружейной палаты позиционировались, с одной стороны, как мемориальные предметы, связанные с именами царей династии Романовых, с другой – как символ российской государственности. Это их качество было неоднократно использовано при демонстрации преемственности власти. Так, например, знаменитый трон первого русского царя династии Романовых Михаила Федоровича использовался во время коронации императоров Александра II и Александра III. Таким образом, к первым образцам мебели, составившим музейную коллекцию, можно отнести предметы, имеющие историко-мемориальное значение.

Эту же тенденцию иллюстрирует история одного предмета. Он входил в собрание Кунсткамеры – музея, с именем которого связано начало музейного дела в России. В 1725 г. в Санкт-Петербурге резчиком «Почтового двора» Петром Федоровым было изготовлено кресло, которое предназначалось для демонстрации «Восковой персоны» – фигуры Петра I работы К.-Б. Растрелли. С момента создания кресло приобрело качество памятника, вошло в определенную зону экспонирования – кабинет Петра I с мемориальными предметами, было описано современниками и впоследствии изучено историками искусства второй половины XX века. Безусловно, указанный предмет нельзя напрямую отнести к мемориальным артефактам, связанным в данном случае с личностью Петра I. Здесь представлена лишь опосредованная связь: рукотворная мемория – предмет-памятник, ставший с годами знаком времени, знаком личности, символом государственности, ассоциативно воспринимаемый как своеобразный трон.

Следующим примером историко-мемориального направления в истории отечественного коллекционирования мебели является группа памятников музея «Дом бояр Романовых». Здесь с целью достижения наибольшей достоверности в экспозиции были представлены древние артефакты и стилизованные объекты, созданные в процессе исторической реконструкции. Работы по созданию музея, проходившие с 1856 по 1859 год, были инициированы Александром II и проходили при участии Ученой комиссии, возглавлявшейся директором Московского Главного архива Министерства иностранных дел князем М.А. Оболенским. В проведении архитектурно-восстановительных работ участвовали архитекторы

А.А. Мартынов и Ф.Ф. Рихтер. Основная часть музейных предметов поступила из Оружейной палаты, среди которых из предметов мебелировки – единичные кресла и столы XVII в. Недостающие для полного антуража «экспонаты» были изготовлены по проектам Ф.Ф. Рихтера. Такая мебель представляла собой творчески переработанные образцы древнерусских предметов интерьера. Таким образом, находившиеся в Палатах бояр Романовых элементы мебелировки являлись *экспонатами* вне зависимости от времени их производства и могли рассматриваться как собрание русской мебели XVII–XIX вв.

Историко-мемориальное направление, в котором древние предметы мебелировки дополнялись объектами исторических реконструкций, было использовано и при формировании частных коллекций, среди которых в качестве примера можно привести репрезентативную обстановку московского дома Юсуповых. Так, например, стулья для обновленных во второй половине XIX в. парадных интерьеров были изготовлены тогда же по индивидуальному заказу в неорусском стиле и имели на спинке бронзовые фамильные гербы. Их наличие в декоре в сочетании с архаичными формами художественного решения создавали образ древних артефактов, как будто сохранившихся с момента возникновения старинной фамилии. Это явление в коллекционировании мебели можно рассматривать как одно из направлений выражения *историзма*, в рамках которого использовались методы стилизации как при создании отдельных предметов, так и в процессе музейных реконструкций.

К историко-мемориальному собранию можно отнести коллекцию мебели П.И. Щукина рубежа XIX–XX вв., где уникальные предметы материальной культуры рассматривались в качестве иллюстративного материала русской истории. Музей П.И. Щукина «Российские древности» избран для примера, так как среди множества частных коллекций, создававшихся с XVII века, доподлинно известно, что мебельное искусство входило в область интересов московского собирателя, в то время как в других собраниях наличие мебельных раритетов можно лишь предполагать.

Мебельное собрание П.И. Щукина не демонстрировало линию развития русского мебельного искусства, но характеризовало собирательские увлечения коллекционера. Оно включало в себя и наиболее древние памятники русского мебельного искусства; и предметы, имеющие знаки принадлежности к отечественным императорским персонам; и объекты, характеризующие русское среднее и мелкое боярство и дворянство, купечество, мещанство и крестьянство.

Историко-мемориальный принцип был использован и при формировании на рубеже XIX–XX вв. коллекции мебели Исторического музея. Оно начало формироваться в 1890 г. и за 15 первых лет выросло до 73 единиц хранения. Его составляющие были важны для коллекции ГИМ как объекты, позволяющие иллюстрировать историю России. В первой трети XX в. произошли кардинальные изменения. Коллекция расширилась до 1000 предметов и объединяла русские и западноевропейские образцы мебели XVI – начала XX в. К этому моменту ее специализация значительно расширилась: наряду с историко-мемориальным, историко-бытовым значением собрание приобрело характеристики художественной коллекции, дающей представление об истории мебельного искусства.

Историко-мемориальный принцип был использован и при формировании мебельного собрания Бытового музея 1840-х годов в Москве в 1919 г. Оно не рассматривалось как самостоятельная коллекция, а было его необходимой составляющей. В желании продемонстрировать бытовую обстановку мемориального дома Хомяковых здесь был представлен разнообразный спектр предметов мебелировки, включавший практически все его разновидности, главным образом русского и, в значительно меньшем количестве, западноевропейского производства 1820–1860-х гг. Коллекция мебели Бытового музея 1840-х годов была сформирована по *историко-мемориальному* принципу, включавшему *бытовые* предметы. Она демонстрировала интерьеры семьи Хомяковых, а также типологическую обстановку московского дворянского дома эпохи 1840-х гг.

Необходимо отметить, что к рассматриваемому времени в России сформировалась сеть историко-бытовых музеев. В них были представлены бытовые интерьеры различных слоев русского общества и различных исторических эпох. Кроме уже упомянутого Бытового музея 1840-х годов в Москве к ним можно причислить Музей боярского быта XVII века в Москве, Музей купеческого быта 1840–1860 годов «Дом Ковригиных» в Петрограде, музеи в закрытых монастырях, дворцах, мемориальных усадьбах, домах, квартирах и кабинетах и т. д. В этот период даже Исторический музей в Москве изменил свой статус: вместо музея национальной истории он стал позиционироваться как Центральный музей истории русского быта. Коллекции этих музеев носили историко-мемориальный характер, так как характеризовали обстановку интерьеров конкретных личностей на определенном историческом отрезке.

Другая тенденция формирования мебельных собраний в России – *коллекционирование художественной мебели*. Первоначально

это направление было связано с возникновением при Петре I императорских коллекций, что получило свое развитие в последующее время. Так, например, при императрице Елизавете Петровне в Царском-Сельском дворце появилось собрание предметов декоративно-прикладного искусства, в частности китайского, наряду с произведениями европейской живописи. При императрице Екатерине II были построены Малый и Старый Эрмитаж для хранения памятников искусства придворного собрания. Мебель, присутствовавшая в интерьерах, выполнялась по проекту архитекторов, создававших здания, и соответствовала заданной стилистике, подчеркивая значимость и выражая специфику представленных коллекций. С течением времени она из предметов декоративного антуража приобретала статус памятника, не менее значимого, чем демонстрировавшиеся артефакты уникальных коллекций: «Екатерина стала относиться к Эрмитажу как к дворцовому музею, а к выставленным в нем произведениям искусства как к музейным ценностям»<sup>2</sup>. Это явление в контексте истории коллекционирования мебели в России демонстрирует тенденцию возникновения художественных собраний, в данном случае выполненных по эскизам именитых мастеров. Со временем эти предметы приобретали статус памятников истории, искусства и в результате – качество музейных предметов.

Еще одним наглядным примером тому может послужить мебель Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге (1840–1852) – «Императорского музеума», который был построен для демонстрации дворцовых коллекций западноевропейского искусства. Для работы над проектом были привлечены ярчайшие архитекторы своего времени, такие как Лео фон Кленце, В.П. Стасов, Н.Е. Ефимов и другие. Большое внимание было уделено разработке интерьеров, включавшей не только сложную декорировку стен, потолков, полов, но и стильную мебель. По своему функциональному назначению она выполняла роль музейного оборудования, но по сути представляла собой собрание произведений мебельного искусства. Такой подход в формировании коллекций был характерен не только для императорской семьи, но и для домов отечественной аристократии. Наличие в интерьерах эксклюзивной мебели носило репрезентативный характер, подтверждающий высокий статус ее владельца.

Значительное влияние на формирование мебельных собраний оказали художественно-промышленные выставки, первая из которых в России прошла в 1829 г. в Петербурге. Во второй половине XIX – начале XX века ряд выставок был посвящен мебельному искусству, среди которых особенно следует отметить петербургскую

выставку 1903 г. «Современное искусство», московскую рubeжа 1902–1903 гг. «Выставка Нового стиля» и петербургскую 1908 г. «Международная художественно-промышленная выставка мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки». Выставочная деятельность не только стимулировала развитие мебельного производства в России, но и опосредованно инициировала формирование коллекций старинной мебели, пробуждая интерес к наследию прошлого.

Проведение художественно-промышленных выставок в ряде случаев повлекло за собой возникновение художественно-промышленных музеев. Наиболее значимые из них – Музей при Строгановском училище (1868 г.); Художественно-промышленный музей (1870 г.) петербургской Рисовальной школы при Обществе поощрения художников, где в 1898–1901 гг. издавался журнал «Искусство и художественная промышленность»; музей петербургского Училища технического рисования (1881 г.), созданный на средства А.Л. Штиглица. В 1885 г. в Москве был создан «Торгово-промышленный музей кустарных изделий», в состав которого вошли экспонаты кустарного отдела Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 года и дары С.Т. Морозова, состоявшего его попечителем. В 1907 г. при музее открылся «Музей образцов для мастеров-ремесленников», сформированный по художественному принципу, для профессиональной подготовки мастеров. В задачу музея входил сбор предметов русского прикладного искусства, в том числе и мебели, а также изделий современных мастеров-кустарей, организация торговли, выставок.

Художественно-промышленные музеи оказали значительное влияние на пробуждение интереса к формированию собрания предметов декоративного искусства, в том числе и мебели. Наглядными примерами тому могут послужить небольшие по численности мебельные экспонаты, включенные в состав музеев в усадьбах Абрамцево (1876) и Талашкино (1893). Здесь была представлена, главным образом, крестьянская мебель XIX века. Она предназначалась для копийного воспроизведения, а также творческой переработки при создании авторских разработок с целью создания художественных предметов домашнего обихода в усадебных столярных мастерских.

К рубежу XIX–XX вв. относится апогей развития в России частного коллекционирования. Он включал в себя собирателей двух основных категорий – тех, кто увлекался изучением объектов старины, и тех, кто рассматривал антиквариат как атрибут благо-

состояния, выгодного вложения средств. К ярким представителям этого направления в истории коллекционирования мебели можно отнести В.О. Гиршмана. Сохранившиеся сведения об этом собрании позволяют отнести его к типу художественных и использовать их как источник для выявления принципов антикварного коллекционирования мебели рубежа XIX–XX вв. Московский дом Гиршмана был наполнен уникальными памятниками искусства, среди которых находилась и мебель русского и западноевропейского производства XVI–XIX вв. Ее количество исчислялось более чем 370 единицами, и все они входили в жилую обстановку дома. Эти предметы не позиционировались как экспонаты, а составляли основу бытовой среды. Эта тенденция была широко распространена в сфере собирательства мебели, в то время как антикварный фарфор, бронза, оружие, ковры и т. д. выделялись в специальные экспозиционные зоны, часто снабженные специальным хранительским оборудованием. Это относится как к частным собраниям, так и к государственным музеям.

Все перечисленные принципы создания коллекций художественной мебели были использованы и получили свое дальнейшее развитие при формировании в 1919 г. в Москве Музея мебели. Здесь были представлены памятники, иллюстрирующие развитие европейского мебельного искусства. Мебель в масштабах специализированного музея впервые рассматривалась как *объект искусства* и была наглядно выделена в *самостоятельную область декоративного искусства*. В Музее мебели не только была создана научно обоснованная экспозиция, но и проведены исследования каждого памятника в отдельности; разработана система учета, экспонирования и хранения памятников; в перспективных планах отражена необходимость создания специального оборудования для демонстрации и хранения.

Таким образом, впервые наметились тенденции трансформации отношения к мебели как к *объекту культурного наследия*, т. е. совокупности «доставшихся человечеству от прошлых эпох культурных ценностей, критически осваиваемых, развиваемых и используемых в контексте конкретно-исторических задач современности в соответствии с объективными критериями общественного прогресса»<sup>3</sup>. Комплексное изучение памятников позволяло популяризировать историю развития европейского мебельного искусства. Кроме экспозиции это выразилось в издании каталога<sup>4</sup>, в котором, кроме перечисления памятников, была представлена их систематизация по конструктивным, художественным и этнографическим признакам.

Коллекция Музея мебели была сформирована по стилистически-хронологическому принципу. Ее состав включал типологические предметы русского мебельного производства и избранные европейские образцы, демонстрировавшие проявления различных *художественных* течений в этом виде декоративного искусства. Подобная направленность объясняет отсутствие в собрании предметов народного искусства. Характерной чертой коллекции Музея мебели является формирование его в московском регионе, поэтому в ней была представлена мебель, главным образом, столичных мебельных мастерских, а также работы усадебных мастеров.

Изменение отношения к памятникам декоративного искусства, в том числе старинной мебели, явилось следствием становления искусствоведения как самостоятельной науки, а кроме того, произошло выделение мебели в самостоятельный объект изучения. В частности, в 1923 г. появляется первое издание, посвященное этой области декоративно-прикладного искусства. Изучение мебели являлось новой зоной в отечественном искусствоведении, что отметил Г.К. Лукомский в своей монографии «Мебель», изданной в Берлине. Во введении к основному тексту он пишет: «Материал, о котором будет идти речь, составляет предмет, наукой еще мало исследованный. Эта отрасль, или, вернее, дисциплина общей истории искусств – мебельведение, – как самостоятельная кафедра, ни в одном учебном заведении не существует»<sup>5</sup>.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Майстровская М.Т.* Музейная экспозиция. Искусство – архитектура – дизайн: тенденции формирования: В 2 ч. Ч. 1. М.: Рос. ин-т культурологии; Моск. гос. худож.-пром. ун-т им. С.Г. Строганова, 2002. С. 142.
- <sup>2</sup> *Каспаринская С.А.* Музеи России и влияние государственной политики на их развитие (XVIII – нач. XX в.) // Музей и власть: Сб. науч. трудов: В 2 ч. Ч. 1. М.: НИИ культуры, 1991. С. 16.
- <sup>3</sup> *Баллер Э.А.* Социальный вопрос и культурное наследие. М.: Наука, 1987. С. 56.
- <sup>4</sup> *Батенин А.* Государственный Музей мебели: Иллюстрированный каталог. М.: Изд. гос. Музея мебели, 1925.
- <sup>5</sup> *Лукомский Г.К.* Мебель. Берлин: Геликон, 1923. С. 9.

Ю.Е. Фагурел

## ЭКИПАЖИ ПРИДВОРНЫХ МАСКАРАДОВ В РОССИИ В XVIII в.: ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИЗАЦИИ

Статья посвящена проблемам типологизации транспортных средств, применявшихся в русских придворных маскарадах XVIII в. На основе изучения архивных материалов и памятников декоративно-прикладного искусства, сохранившихся сегодня в музейных собраниях, автор выявляет и анализирует особенности использования, конструкции и декора отдельных групп маскарадных экипажей. В статье затрагивается вопрос соотношения влияний европейской культуры и отечественных традиций в оформлении костюмированных зрелищ и увеселений.

*Ключевые слова:* экипаж, маскарад, типология, праздничная культура.

Восстановление полной картины всей совокупности существовавших в XVIII столетии маскарадных экипажей представляет понятную проблему: слишком мало их сохранилось, немного удастся выявить источников, скудно освещено это явление в специальных исследованиях. Особняком становится и проблема типологии таких экипажей.

В научной литературе утвердилась традиционная схема изучения транспорта: он разделяется на сухопутный и водный. Первый в свою очередь подразделяется на колесный и полозовый. Однако такой подход к определению типов маскарадных экипажей, бытовавших в России в XVIII в., представляется недостаточным, так как он не отражает специфику именно этой разновидности экипажей. Поставленная же задача, наоборот, в первую очередь требует изучения средств передвижения в контексте их вовлечения в сферу костюмированных празднеств. Нам представляется, что правильно будет систематизировать исследуемый транспорт

сначала по предназначению экипажа, что определяло особенности его использования, конструкции и декора. При этом невозможно пренебречь и спецификой конструктивного построения, которая позволяет типологизировать средства передвижения внутри более общей группы маскарадных экипажей.

Многочисленные описания придворных маскарадов свидетельствуют о значительном разнообразии привлекавшихся в них экипажей, как специально созданных для праздника, так и имевших иное назначение, но введенных в праздничное действо на время.

Последние представляли собой различные средства транспорта: повседневные и праздничные, пассажирские и для перевозки грузов, которые до и после маскарада могли использоваться по их прямому назначению. Поэтому эти средства передвижения нельзя назвать маскарадными в чистом виде, но они, безусловно, становились ими на время праздника. Такие *«временные маскарадные экипажи»* встречаются в придворных празднествах уже в начале XVIII в. В их числе, например, экипажи, использовавшиеся в шутовской свадьбе Феофилакта Шанского в 1702 г. Шутовские свадьбы в начале XVIII столетия были превращены в костюмированные увеселительные зрелища и имели смысловое значение маскарада, что позволяет причислить средства передвижения этой формы праздничного общения к маскарадным экипажам.

В описях Конюшенной казны Оружейной палаты сохранился документ, содержащий перечень экипажей шутовской свадьбы Ф. Шанского<sup>1</sup>. Так, в праздничной процессии использовали «возки выходные, иналцовские сани, колымаги, сани вяземские»<sup>2</sup>. Состав свадебных экипажей здесь типичен для допетровского времени. Традиционным было и убранство средств передвижения, например, хомуты лошадей, везших экипажи, обычно украшали лисьими хвостами.

Таким образом, в начале XVIII в. в маскарадных празднествах, устроенных под влиянием новой светской культуры, по-прежнему продолжали использовать средства передвижения, бытовавшие в предыдущем столетии. При этом старинные экипажи допетровского времени позднее (в XVIII в.) в придворной культуре переходят в разряд потешных, увеселительных, впрочем, как и костюм.

В дневнике Берхгольца сказано, что в костюмированном параде 1722 г. одна из групп замаскированных участников использовала «длинные, очень легкие сибирские санки»<sup>3</sup>. Здесь экипажи не только дополняли, а скорее подчеркивали создаваемые в празднестве образы и ассоциации. С такой же целью и в коронационном маскараде 1763 г. организаторы использовали повседневные средства пе-

редвижения. В костюмированной процессии двигались: портшез, «карета, в которой разлеглась лошадь», «карета, в которой сидела обезьяна»<sup>4</sup>. В этом и других костюмированных зрелищах повседневные экипажи превращались в праздничные, будучи передвижными подмостками для участников театрализованных сенок или элементами декорации. Так, многие старинные и повседневные транспортные средства, оказавшись в другом культурном контексте, становились маскарадными экипажами. Однако их вовлечение в область маскарадного действия носило исключительно временный и относительно случайный характер.

В русских маскарадах XVIII в. применяли и специально изготовленные к конкретному празднеству средства передвижения, которые использовали только во время его проведения. Такие «специальные маскарадные экипажи» имели определенную конструкцию и яркое, соответствующее празднику, художественное оформление. Их функции не ограничивались перевозкой пассажиров, но они сами могли создавать праздничный контекст и являлись средствами праздничной коммуникации.

К одному типу специальных маскарадных экипажей предлагаем отнести группы средств передвижения со схожими характеристиками конструкции, принципов декоративного оформления, способов использования. При этом конструктивные особенности оказываются важной составляющей типологии. Согласно утвердившейся в научной литературе традиционной схеме изучения транспорта они могут быть разделены на колесные, к ним относятся колесницы Рыцарской карусели 1766 г., и на полозковые, в число которых вошли движущиеся платформы и несколько типов саней: многоместные, салазки, беговые.

Отдельный тип маскарадных транспортных средств на колесах составляют экипажи Рыцарской карусели – костюмированного спортивного состязания дворян, проходившего в 1766 г. в Петербурге. Рыцарские карусели – особый тип костюмированных маскарадных празднеств. Участники Карусели, разделенные на группы (кадрили), соревновались «в меткости попадания копьём в цель, в искусстве верховой езды, в роскоши нарядов и в причудливом убранстве колесниц»<sup>5</sup>. Колесницы в этом празднестве применяли дважды – в предшествовавшем соревновании костюмированном марше-параде и в самих состязаниях.

Судя по материалам архивных документов, в петербургской Карусели было использовано восемь экипажей, по две одинаковые колесницы для каждой кадрили<sup>6</sup>. Они представляли собой двухместные колесные экипажи с сиденьями, установленными на раз-

ной высоте. Кузов колесниц был подвешен «на пасах сыромятных, на них футляры кожи черной»<sup>7</sup>. Колесный стан оснащен двумя дрожинами с размещенными на них подножками, дышлом для запряжки парой. Экипажи имели «балдахины на железных ножках»<sup>8</sup>. В целом конструкция карусельных средств передвижения характерна для колесных экипажей того периода. Особенности конструкции обусловлены функциональным предназначением и максимально обеспечивают безопасность эксплуатации. При этом демонстрируют и рациональный подход к строительству экипажей. Так, отсутствие трудоемких и затратных при изготовлении рессор в конструкции свидетельствует скорее о заведомо известном временном использовании экипажей, а также связано, вероятно, со специально оборудованной площадкой, на которой проводилась Карусель.

Декоративное оформление колесниц отличалось необычайной фантазией мастеров. Их корпуса были местами вызолочены, высеребрены и украшены «живописной работой». Убранство дополняли резные изображения и композиции, искусно введенные авторами в художественное оформление карусельных экипажей. В декор колесниц второй (римской) кадрили, например, были включены «напереди по две сирены, а назади по личине вызолоченной»<sup>9</sup>. Резные разноцветные бусы и «каменья стеклянные разных колеров» украшали кузовные части ряда экипажей<sup>10</sup>. В оформлении балдахина были использованы горностаевый и соболиный меха «с хвостами», а также украшения из деревянных резных стрел и бус, павлиньих перьев и цветных хохлов. На каждой колеснице были помещены деревянные вызолоченные и высеребренные древки со «значками» из цветной тафты и с резным изображением птиц и «личин». Особой красотой отличалось внутреннее убранство карусельных экипажей, состоявшее из цветных с рисунками обивочных тканей, «обложенных сеткой мишурной» цветной, «позумента мишурного» с медными белыми или золочеными гвоздиками. В декоративном оформлении была использована и цветная кожа, которой были обиты подножки и пол под ногами у нижних мест, а у верхних – в подножии помещались кожаные подушки.

Принципы художественного оформления колесниц Рыцарской карусели схожи с приемами убранства другого типа маскарадных экипажей – беговых саней, что свидетельствует об их общей культурной традиции, восходящей к западноевропейским барочным празднествам. Но есть и отличие: применявшийся в убранстве колесниц декор из папье-маше встречается преимущественно у

европейских образцов маскарадных экипажей на полозьях, в отечественной культуре в памятниках подобного рода не встречается.

Рыцарская карусель, устроенная в июне 1766 г., произвела огромное впечатление на зрителей и ее повторили еще раз в следующем месяце. Карусели проводили и позже, в конце XVIII – XIX в., однако об использовании в них специального транспорта нам неизвестно.

В особый тип специальных маскарадных экипажей, но уже на полозьях, бытовавших в России в XVIII в., выделены условно называемые движущиеся площадки (платформы). Они представляли собой площадку на полозьях, выполненную в виде корабля, колесницы и т. п., на которой перемещались участники костюмированного шествия с их атрибутами. Это скорее были перевозимые тягловыми животными движущиеся декорации, нежели экипажи как некий функциональный предмет определенного назначения.

Такой тип праздничных средств передвижения появился в Западной Европе еще в средневековых уличных процессиях и карнавалах<sup>11</sup>. Применение передвижных конструкций, очевидно, было связано непосредственно с организацией шествий или процессий, включавших элементы театрализации. Движущиеся площадки декорировали под определенные персонажи, связанные с фольклорными мотивами европейского карнавала. В шествии их сопровождали костюмированные участники, театрализованные группы, макеты и т. п. В карнавальных процессиях передвижные площадки в некоторых случаях использовали в качестве сцены и декорации, где разыгрывались сценки или живые картинки, а в других – они были самостоятельными участниками, отдельными персонажами движущегося спектакля.

Нам удалось обнаружить упоминания о двух празднествах в России в XVIII в. с участием подобных средств передвижения. В упоминавшемся выше маскарадном параде 1722 г. Петр Первый передвигался на корабле, сделанном наподобие настоящего судна, поставленного на полозья: «...на нем было восемь или десять настоящих пушек, из которых временами палили <...> Его Величество делал <...> на сухом пути все маневры, возможные только на море»<sup>12</sup>. Становится понятным, что в данном случае экипаж представлял сцену и декорацию. Вместе с замаскированными пассажирами такой экипаж образует театрализованное действие, является самостоятельным персонажем движущегося спектакля. Подобное отношение к использованию средств передвижения является продолжением традиций позднесредневековых и ренессансных карнавальных шествий Западной Европы. В отечественной практике они

известны, видимо, не были и потому вызывали большой интерес в эпоху барокко.

Близкими по функциональному назначению к рассмотренному экипажу маскарада 1722 г. нам представляются средства передвижения, использовавшиеся в костюмированном празднестве «Торжествующая Минерва» 1763 г. В процессии участвовало двести огромных колесниц, которых везли запряженные в них волы от 12 до 24 в каждой. Подробное описание коронационный маскарад получил в работе М.И. Пыляева «Старая Москва», где автор так сообщал о костюмированном шествии: «За сим начиналось самое торжественное и великолепное из всего маскарада: первую катилась колесница Юпитера и затем следовали персонажи, изображающие золотой век. Впереди виднелся хор аркадийских пастухов, за ними следовали пастушки, шел хор отроков с оливковыми ветвями, славя дни золотого века и пришествие Астреи на землю. Двадцать четыре часа, в блестящей золотом одежде, окружали золотую колесницу этой богини; последняя призывала радость, вокруг нее теснились толпой стихотворцы, увенчанные лаврами, призывая мир и счастье на землю. Далее являлся уже целый Парнас с Музами и колесница Аполлона; <...> Хоры и оркестры торжественной музыки гремели победоносные марши. Маскарадное шествие заключалось горой Дианы, озаренной лучезарными светилами»<sup>13</sup>.

Легко заметить, что в данном празднестве «колесницы», в отличие от петровского маскарада, – не средства для перемещения ряженных участников из числа придворных, а только своеобразные движущиеся сцена и декорации, элементы, формирующие совместно с действиями артистов необходимые образы и ассоциации. Здесь ярко прослеживается связь с ренессансными триумфами, исполнявшимися «мифологическими фигурами, которые ехали на колесницах в окружении соответствующих их смыслу атрибутов»<sup>14</sup>. Нам точно неизвестно, как выглядели такие средства передвижения в 1763 г. Вероятнее всего, условно изображенные колесницы помещали на платформу полозьев, как это было в московском маскараде 1722 г. Изображения карнавальных процессий в европейских странах нередко демонстрируют перемещение различных конструкций на полозьях<sup>15</sup>. Подобно карусельным колесницам, эти средства передвижения были перенесены в Россию совместно с модной формой костюмированных празднеств.

Наиболее многочисленную группу специальных маскарадных экипажей на полозьях на протяжении XVIII в. составляли сани, поскольку русская придворная культура была тесным образом связана с церковными обрядами и народными традициями. В до-

кументах и мемуаристике XVIII столетия «маскарадными санями» называли несколько совершенно разных типов средств передвижения, что представляет определенную проблему для идентификации описанных в источниках и сохранившихся экипажей.

Во-первых, так обозначали многоместные средства передвижения на полозьях, участвовавшие в маскарадных парадах и костюмированных праздничных катаниях.

Ко второму типу были отнесены сани, которые использовали группой из нескольких экипажей, взаимно связанных и тематически, и физически. В ряде документов XVIII в. эти средства передвижения упоминаются также как «маскарадные малые сани» или «маскарадные салазки».

Третий тип саней с подобным названием нами опознается в легких пассажирских одноместных санях, выполненных в «карнавальном стиле». В соответствии с конструктивными особенностями и традициями использования такие экипажи обозначены как «маскарадные беговые сани».

Тип экипажей на полозьях – многоместные сани – позволили выявить материалы письменных и изобразительных источников XVIII в. Их отличают внушительные размеры, массивность конструкции, предусматривавшие перемещение значительного количества пассажиров (до десяти и более человек).

Наиболее ранние упоминания о таких экипажах встречаются при описании шутовской свадьбы князь-папы Всешутейшего собора Н. Зотова 1715 г. и обрядов славлений, популярных при русском дворе в первой четверти XVIII в. Выше говорилось о том, что шутовские свадьбы XVIII в. являлись своеобразными костюмированными празднествами, поэтому применявшиеся в них экипажи рассматриваются как маскарадные.

Авторы записок и дневников Петровской эпохи сообщали о специально изготовленных для таких придворных увеселений многоместных санях – «линеях». Эти экипажи отличались от повседневных средств передвижения большими размерами. Выделялись они и конструкцией, например, внутри кузова в них «с обеих сторон <...> устроены были скамьи, так что сидеть <...> могли многие»<sup>16</sup>.

В работах отечественных исследователей бытует мнение о том, что в XVIII столетии «линеями» называли возки – «экипажи на полозьях, с дверцами и окнами, обитые внутри войлоком или сукном, а снаружи обтянутые кожей»<sup>17</sup>. Однако в документах середины XVIII в. встречаются упоминания о линеях с открытым корпусом и «с кровлей», на полозьях или «на летнем ходу» (на колесах. – Ю. Ф.)<sup>18</sup>. В целом нам представляется, что в первой половине и

середине XVIII в. обозначение «линея» применяли к различным типам многоместных экипажей.

Мы считаем, что о таких же экипажах идет речь и в описании московского маскарада 1722 г. Ф. Берхгольцем. Представляя в своем дневнике это костюмированное празднество, он упоминает о таких средствах передвижения: «<...> мы поехали в наших больших маскарадных санях к князю Меньшикову, у которого был назначен первый общий сбор маскам»<sup>19</sup>.

Маскарадные экипажи на полозьях этого московского праздника различались размером, формой кузова, декоративным убранством. При этом основная и самая многочисленная группа саней, в соответствии с тематикой праздника, была выполнена в виде различных стилизованных водных судов, поставленных на полозья. Конструкция большинства экипажей этой группы схожа. Одни из них «были сделаны в виде большой лодки <...> в двадцать футов длиной, поставленной на огромные полозья. <...> лодка, как обыкновенно, спереди и сзади суживалась, сани же были одинаково широки во всю длину»<sup>20</sup>. Для размещения пассажиров внутри кузова были сооружены скамьи. Во всяком случае, заметно сходство конструкции экипажей московского праздника, обряда славления и шутовской свадьбы Н. Зотова в 1715 г.

Однако очевиден и тот факт, что в отличие от последних во внешнем облике саней маскарада 1722 г. особое значение приобретает декоративное убранство. Именно оно помогало раскрывать идейный замысел зрелища. Так, неслучайными оказались необычные формы саней. Образцами для их создания послужили настоящие суда, известные в то время: барка, гондола, «большая лодка», «галера с поднятыми парусами, очень натуральная», «старая, настоящая шлюпка, поставленная на сани», буер, «турецкое судно», ботик, корабль<sup>21</sup>. Это очень важная составляющая программы всего праздника и оформления маскарадных саней, образующих вереницу экипажей. В дневнике Берхгольца художественное оформление одного из экипажей описано следующим образом: «на переднем конце ее (лодки-саней. – Ю. Ф.) был приделан большой резной и вызолоченный лев, с мечом в правой лапе, а сзади, у кормы, поставлена Паллада, также хорошей резной работы и сильно посеребренная и позолоченная»<sup>22</sup>. Образы персонажей античной мифологии в декоре маскарадных экипажей служили невербальными средствами праздничной коммуникации. Аллегорический язык празднеств был хорошо понятен участникам и зрителям. Порядок экипажей в ритуальном шествии воспринимался в совокупной последовательности символики праздника.

Многместные сани упоминаются и при описании масленичных маскарадов 1723–1724 гг.<sup>23</sup>

В 1731 г. во время празднования годовщины вступления на престол императрицы Анны Иоанновны в праздничных катаниях «великого машкарада» его участники также «ехали <...> в особливых к тому изготовленных больших санях, в каких також де и Ея Императорское Величество сама сидеть изволила, которые зело изрядно сделаны и украшены были»<sup>24</sup>. В эпоху императрицы Елизаветы маскарадные линии подготавливали для зимних увеселений двора по личному распоряжению императрицы<sup>25</sup>.

Во второй половине XVIII столетия эта разновидность маскарадных саней получила продолжение в бытовых, хотя и праздничных формах. Таковыми, на наш взгляд, можно считать десятиместные прогулочные городские сани, предназначенные для катаний придворных<sup>26</sup>.

Еще один тип саней, использовавшийся в различных маскарадных действиях, – маскарадные салазки. Это небольшие саночки, числящиеся в документах XVIII в. «маскарадными»<sup>27</sup>. Включить его в общую систему типологической классификации маскарадных экипажей дали возможность архивные изыскания.

Отличительной особенностью этих средств передвижения (помимо специфической конструкции) было необычное использование. Такие миниатюрные экипажи на полозьях в количестве от десяти и более саней связывали между собой канатом, соединяли с более крупными санями и применяли в придворных катаниях на масленицу.

Подобного рода увеселения были известны уже в Петровскую эпоху. Так, датский посланник Ю. Юль, находившийся в то время в России, сообщал: «Царь катался по немецкой слободе. Он велел привязать друг к другу более 50 незапряженных саней и лишь впереди, в которых сидел сам, приказал запрячь десять лошадей <...>. Забавно было видеть, как огибая угловые дома, сани раскатывались в разные стороны и то тот, то другой седок опрокидывался»<sup>28</sup>.

В катаниях «ватагой» в середине XVIII в., как следует из документов, использовали следующие экипажи: «салазки маленькие с кряквами, переплетенные веревками, выкрашенные красными красками пятнадцать, в том числе одни салазки снаружи по желтой земле расписаны с цветами разными красками, а четырнадцать салазок расписаны по красной земле с цветами разными красками, а в головашках прибито к доскам по три мешка малые кожаные, а внутри обито войлоками красными коровьими. И те доски обиты сукном красным и тесьмой белой шелковой односторонней узкой.

В оные салазки подушек холстяных, набитых соломой – пятнадцать, фонариков слюдяных в медной оправе – шестнадцать»<sup>29</sup>.

В Екатерининскую эпоху такие средства передвижения составляли необыкновенные катания, устраивавшиеся на масле-ницу или в хорошую погоду зимой. М.И. Пыляев, опираясь на источники XVIII в., в своей работе «Старый Петербург» представил такие увеселения следующим образом: «Закладывались <...> трое саней десятью-двенадцатью лошадьми, и к каждому саням прицепляли веревками по двенадцать салазков. Екатерина садилась одна в большие сани посередине; дамы и мужчины помещались поодиночке, и таким образом тянулся целый ряд странного поезда; задние салазки нередко опрокидывались, слышны были крики, смех...»<sup>30</sup>. В определенной степени иллюстрацией к этому рассказу могут служить материалы архивного дела 1782 г., в котором упоминаются «Покупные в 1768 году у крестьянина Григория Семенова болковни большие с дышлом одне, да маленьких (маскарадных салазков. – Ю. Ф.) двенадцать, внутри обиты полостями серыми, назади кряквы переплетены веревочками. Снаружи обиты парусиною, а снизу полостями такими же. По сторонам выкрашены краскою красною и в надлежащих местах окованы железом с канатом пеньковым, выкрашенным краскою красною, коего мерою тридцать сажень. При них от прежних маскарадных салазков чехлов осьмнадцать, в том числе на болковнях три, на малых салазках пятнадцать – суконные алые <...>. Снизу подложено полотном фланским и обложено позументом золотным. На кряквах назади средним вокруг по одному ряду <...> да внутри салазков с трех же сторон средним и узким по два ж ряда, на больших болковнях на кряквах назади вокруг средним в один ряд <...> с кучерского места на чехле по бокам вокруг средним в один ряд. В них подушек того ж сукна семнадцать в том числе в болковнях две, в малых салазках пятнадцать малых <...>. При них фонариков слюдяных в медной оправе пятнадцать»<sup>31</sup>. Сведения, почерпнутые из документа, свидетельствуют, во-первых, о разнообразии таких средств передвижения в придворном экипажном парке; а во-вторых, указывают на особую популярность катаний «ватагой» и во второй половине XVIII в.

Скудность имеющегося сегодня материала о маскарадных салазках, отсутствие изобразительного материала по данному вопросу позволяет лишь в общих чертах выявить особенности конструкции и декора экипажей. В их числе небольшие размеры саней, позволявшие вмещать только одного человека, а также отсутствие кучерского места. Кузов маскарадных салазков был сбит из досок, высота до

сиденья пассажира составляла примерно 70 см, но при этом экипажи были оснащены железными тормозами. В определенной мере по указанным особенностям конструкции маскарадные салазки близки к маскарадным беговым саням. Кроме того, в документах неоднократно подчеркивается нарядное убранство таких средств передвижения. Маленькие саночки раскрашивали и расписывали разноцветными красками, золотили, обивали яркими цветными тканями и тесьмой. Иногда в их декор включали слюдяные фонарики, придававшие особый колорит праздничному поезду.

В группе с маскарадными салазками использовали более крупного размера сани. Согласно документальным источникам, «большие маскарадные сани» (не имеют отношение к многоместным средствам передвижения), применявшиеся с маскарадными салазками, представляли собой открытые или с кровлей экипажи на полозьях, вмещавшие одного-двух человек. Они были оснащены козлами для кучера и устройством для пароконной запряжки с дышлом<sup>32</sup>.

В определенной мере этот тип маскарадного экипажа в придворном кругу заменил масленичные поезда, существовавшие в народной традиции.

К последнему типу маскарадных саней следует отнести экипажи на полозьях, имевшие особую, но довольно устойчивую конструкцию: полозья с поднятыми передними концами, в большинстве случаев соединенные между собой, высокие копылья. Кузов у них был выдолблен из массива дерева и имел форму раковины или фигур животных. Экипаж был рассчитан на одного пассажира, не имел козел, но был оборудован сиденьем для сопровождающего, исполнявшего иногда роль кучера. Отличительной особенностью таких экипажей являлась также яркая декоративность.

При изучении транспорта XVIII в. исследователи применяют к этому типу средств передвижения следующие обозначения: «маскарадные», «карнавальные», «карусельные», «шведские», «иностранные», «беговые» сани. Очевидно, что неустойчивость терминологии основывается на разности подхода к принципам их типологии. Нет ясности, на первый взгляд, и в документальных источниках, поскольку в архивных материалах XVII–XVIII вв. указанные памятники обозначены также разными терминами: «потешные», «маскарадные», «шведские». Наиболее объективный вариант их обозначения должен охватывать эти частные аспекты в их совокупности, исключив при этом те особенности, которые оказались утраченными с уходом маскарадной культурной традиции XVIII в. или же отражающими субъективную информацию. Толь-

ко сочетание технико-технологических, стилистических особенностей первоначального бытования таких саней позволяет четко определить данный тип экипажей.

Основой их классификации и главным типологическим признаком признана совокупность определенных элементов конструкции, характерная исключительно для указанных экипажей. В числе специфических черт конструкции этих саней следует считать такие ее элементы, как полозья с поднятыми передними концами, две пары высоких копыльев, открытый фигурный кузов, сиденье возничего, расположенное за корпусом. В научной классификации полозовых экипажей исследователи выделяют «сани легковые с высокой грядкой (беговые), у которых копыл входил в паз полоза под наклоном внутрь саней, а высота до платформы составляла около 400 мм», они же «т. н. беговые пассажирские сани с наклонными высокими копылами»<sup>33</sup>. Эта классификация применялась при изучении археологического материала, однако, учитывая схожесть ряда элементов конструкции, считаем возможным использовать термин «беговые» для определения исследуемых маскарадных экипажей.

Это же обозначение «беговые сани» – «racing sleighs» употребляют и иностранные специалисты<sup>34</sup>. При этом зарубежные исследователи исходят из особенностей использования таких экипажей, а именно применения их в санных катаниях.

В России сани этого типа использовали в костюмированных уличных шествиях и катаниях в дни празднеств на протяжении XVIII в. В начале столетия они были явлением новой культуры, но со временем смогли полностью интегрироваться в русский придворный быт. Такие экипажи стали неотъемлемым атрибутом придворной маскарадной обрядности в России XVIII в. В силу своей специфики костюмированные формы праздничного общения в России получили название «маскарады», в связи с чем для применявшихся в них транспортных средств правильнее использовать обозначение «маскарадные», что подтверждается и материалами документальных источников.

Разнообразие транспорта, участвовавшего в русских костюмированных празднествах XVIII в., требует обязательного уточнения типа маскарадных средств передвижения. Определяющим признаком в данном случае являются особенности конструкции экипажей. Отсюда для рассмотренных средств передвижения, на наш взгляд, правомерно применять название «маскарадные беговые сани».

Маскарадные беговые сани просуществовали в России чуть более столетия. Появившись не позже последней четверти XVII в.

как иностранные потешные экипажи, в XVIII в. беговые сани получают довольно широкое распространение. Прочно войдя в отечественную культуру, эти предметы оказались востребованными, хотя и в локальной социальной группе. В последней четверти XVIII столетия беговые сани свою популярность утрачивают. Сам тип маскарадных беговых саней оказывается в новую эпоху чуждым новым обычаям, моде, вкусам русского двора.

В собраниях отечественных и зарубежных музеев до наших дней сохранились уникальные образцы таких экипажей. В совокупности с архивными материалами и другими источниками музейные памятники позволяют подробно рассмотреть специфику бытования этого типа экипажей в России<sup>35</sup>.

Итак, в России в XVIII в. были достаточно широко представлены различные маскарадные экипажи. В их качестве в начале столетия использовали повседневные или специально изготовленные, но довольно традиционные средства передвижения. К концу Петровской эпохи уже прочное место заняли пришедшие из европейской праздничной культуры экипажи специальной конструкции и специфического декоративного убранства. Старинные экипажи и повседневные средства транспорта становились «маскарадными» на период их применения в костюмированных празднествах.

Изучение вещественных, изобразительных и письменных источников позволило предложить типологию маскарадных экипажей, бытовавших в России в XVIII в. В качестве определяющего критерия ее построения использована такая характеристика, как предназначение экипажа, что определяло степень вовлечения той или иной категории предметов в сферу костюмированного празднества. В качестве дополнительного критерия использована специфика конструкции. Все разнообразие экипажей, применявшихся в русских костюмированных празднествах XVIII в., укладывается в две четко разграничиваемые группы: «специальные маскарадные экипажи» и «временные маскарадные экипажи». Первые различаются по конструктивным особенностям и представляют колесные экипажи – к ним относятся карусельные колесницы; и экипажи на полозьях, в число которых вошли движущиеся платформы и несколько типов саней: многоместные, салазки, беговые. Вторые включают старинные экипажи и повседневные транспортные средства, которые, оказавшись в культурном контексте костюмированного праздника, становились маскарадными экипажами, но лишь на время его проведения.

- <sup>1</sup> Месячные и годовые ведомости, представленные из Конюшенного приказа в Ближнюю канцелярию, о приходе и расходе денежной казны за 1702 г. за скрепой дьяка Савы Сандырева (1702) // РГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1021.
- <sup>2</sup> Там же. Л. 5.
- <sup>3</sup> *Берхгольц Ф.Ф.* Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, в 1721–1725 гг. М., 1860. Ч. 2. С. 18.
- <sup>4</sup> *Пыляев М.И.* Старая Москва. М.: Московский рабочий, 1990. С. 40.
- <sup>5</sup> *Захарова О.Ю.* Рыцарская карусель в России XVIII – начала XIX столетия // Маска и маскарад в русской культуре. М., 2004. С. 30–31.
- <sup>6</sup> В расписном списке придворного городского экипажа 1782 г. содержится описание «принятых в 1766 году от артиллерии поручика Мамаева сделанных к каруселю колесниц». См.: О сдаче вагенмейстеру Легостаеву бывшего в приеме у умершего экипажмейстера Друцкого городского экипажа и прочего в прием ясельничему Демартере (1782) // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 60327. Л. 89–91; Книги богатых и парадных карет, <...> карусельных колесниц и прочих вещей (1823–1830) // РГИА. Ф. 477. Оп. 7. 27/175. Д. 66. Л. 101 об.–105 об.
- <sup>7</sup> Книга богатых и парадных карет, визавий, фаэтонов, колясок, одноколок, карусельных колесниц, портшезов, <...> саней городских парадных и маскарадных с принадлежащими к ним вещами, и все то, что есть старинное и парадное, остающееся к одному только хранению (1823) // РГИА. Ф. 477. Оп. 7. 27/175. Д. 66. Л. 101 об.
- <sup>8</sup> Там же. Л. 101 об., 103–104.
- <sup>9</sup> Там же. Л. 103.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> В эпоху Средневековья в Европе в костюмированных шествиях по городу использовали передвижные площадки. См.: *Даркевич В.П.* Народная культура Средневековья. М.: Наука, 1988.
- <sup>12</sup> *Берхгольц Ф.* Указ. соч. С. 18.
- <sup>13</sup> *Пыляев М.И.* Указ. соч. С. 39–40.
- <sup>14</sup> *Дажина В.Д.* Влияние зрелищно-карнавальная и театральная культуры на творчество раннего Пантормо // Советское искусствознание. 1980. № 79. С. 109.
- <sup>15</sup> *Даркевич В.П.* Указ. соч.
- <sup>16</sup> *Берхгольц Ф.* Указ. соч. С. 19.
- <sup>17</sup> Словарь русского языка XVIII в. М., 1988. Вып. 4. С. 24.
- <sup>18</sup> Сохранились, например, документы 1750-х гг., в которых упоминаются линии (закрытые и открытые), украшенные скульптурными изображениями. См.: О разделении команды на три части лошадей, экипажей и прочего, также и о пожаловании чинами // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 60225. Л. 333, 350.
- <sup>19</sup> *Берхгольц Ф.* Указ. соч. С. 17.

- 20 Там же.
- 21 Там же. С. 18.
- 22 Там же.
- 23 Там же. С. 31.
- 24 Санкт-Петербургские ведомости. 1731. Первая пагинация. С. 78.
- 25 О собрании экипажей, которые употреблялись Блаженные и вечнодостоинные памяти Вседрожайших Ея Императорского Величества родителей в одно место (1743) // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 110. Д. 60084. Л. 2.
- 26 *Чернышев В.А.* Конные повозки и экипажи в России XVIII–XIX вв. СПб.: Форт, 2007. С. 247–248.
- 27 О разделении команды на три части лошадей, экипажей и прочего <...> (1763) // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 110. Д. 60225. Л. 214; О сдаче вагенмейстеру Легостаеву... // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 60327. Л. 88–88 об.; Книга богатых и парадных карет, визавий, фаэтонов, колясок, одноколок, карусельных колесниц, портшезов, <...> саней городских парадных и маскарадных с принадлежащими к ним вещами, и все то, что есть старинное и парадное, остающееся к одному только хранению (1823–1830) // РГИА. Ф. 477. Оп. 7. 27/175. Д. 88. Л. 132–134.
- 28 *Юль Ю.* Записки Юста Юля, датского посланника при Петре Великом (1709–1711) // Петр Великий: Воспоминания, дневниковые записи, анекдоты. М., 1993. С. 101.
- 29 О разделении команды на три части лошадей, экипажей и прочего <...> (1763) // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 110. Д. 60225. Л. 214.
- 30 *Пыляев М.И.* Указ. соч. С. 45.
- 31 О сдаче вагенмейстеру Легостаеву... // РГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Д. 60327. Л. 88–88 об.
- 32 Книга богатых и парадных карет, визавий, фаэтонов, колясок, одноколок, карусельных колесниц, портшезов, <...> саней городских парадных и маскарадных с принадлежащими к ним вещами, и все то, что есть старинное и парадное, остающееся к одному только хранению (1823) // РГИА. Ф. 477. Оп. 7. 27/175. Д. 88. Л. 134 об.
- 33 *Дубровин Г.Е.* Водный и сухопутный транспорт средневекового Новгорода X–XV вв. М.: Тип. ГПИБ РФ, 2000. С. 143–144.
- 34 *Schmid E.D., Hager L.* Marstallmuseum Schloss Nymphenburg in Munich. Munich [München], 1995.
- 35 *Фагурел Ю.Е.* К вопросу о бытовании маскарадных беговых саней в России (по материалам коллекции экипажей ГИМ) // Обсерватория культуры. 2015. № 4. С. 122–127.

ВИЗАНТИЙСКИЕ, АНТИЧНЫЕ  
И ЗАПАДНЫЕ ТРАДИЦИИ  
В АРХИТЕКТУРНЫХ «ПЕЙЗАЖАХ»  
РОСПИСЕЙ ЦЕРКВИ  
БОГОМАТЕРИ ПАНТАНАССЫ В МИСТРЕ

В статье предпринята попытка анализа архитектурных построений и особенностей изображения пространства в росписях церкви Богоматери Пантанассы в Мистре (1428 г.) в контексте византийской живописи, а также поиска их прототипов в эллинистической и западной традиции. В процессе исследования отражены истоки византийской традиции изображения пространства и ее принципиальных отличий от античной и западной. Рассмотрена возможная семантика архитектурных образов, на основании которой предлагается попытка переосмысления и нового прочтения росписей Церкви Богоматери Пантанассы в культурном и интеллектуальном контексте позднего палеологовского периода.

*Ключевые слова:* архитектурный пейзаж, Мистра, церковь Богоматери Пантанассы, семантика архитектурных образов, межкультурные связи Византии.

Изображение архитектуры играло важную роль еще в эллинизме<sup>1</sup>, заняло прочное место в раннем христианском искусстве<sup>2</sup> и, вероятно, не исчезло в период иконоборчества<sup>3</sup>. После победы иконопочитания, в стремлении к абстрактности, пейзаж часто уступает место однородному фону<sup>4</sup>. Примерно со второй половины XII в. архитектурные элементы вновь занимают прочное место в монументальной живописи. На раннем этапе они служат лишь акцентирующим обрамлением к фигурам и вместе с ними утопают в золотом абстрактном фоне<sup>5</sup>. Постепенно архитектурный пейзаж получает все большую самостоятельность и в палеологовском искусстве становится неотъемлемой составляющей композиций.

Каковы же особенности византийского архитектурного пейзажа? В чем заключается его принципиальное отличие от эллинистических и западных образцов? Какие свойства и смысловые оттенки способствовали его стремительному развитию в искусстве палеологовской эпохи, столь сложном, впитавшем множество традиций, высокодуховном и интеллектуальном? Чтобы найти ответы на эти вопросы, рассмотрим росписи церкви Богоматери Пантанассы в Мистре (1428 г.<sup>6</sup>). Они интересны для нас тесными связями Мистры с Константинополем и с Западом, а также тем, что здесь был центр интеллектуальной и монашеской жизни. Анализ росписей этого памятника, одного из немногих дошедших до нас в относительно хорошей сохранности, позволит нам приблизиться к лучшему пониманию позднего палеологовского искусства.

Очевидно, методы изображения архитектуры в Византии заимствованы из античности. Однако обращают на себя внимание некоторые особенности, которых мы там не найдем. Методы изображения архитектуры и пространства в византийской традиции более подробно проанализированы в работах Т. Вельманс<sup>7</sup> и А. Стойкова<sup>8</sup>. Отметим некоторые из них на примере росписей Пантанассы и выделим особо значимые моменты в контексте византийской, эллинистической и западной традиции.

Архитектурные элементы в византийской изобразительной традиции, в первую очередь, выполняют важную формальную функцию: они *способствуют «диалогам»* между фигурами, артикулируют внимание на главных персонажах, объединяют их в группы, управляют цезурами и смысловыми акцентами. Эта, на первый взгляд, почти декоративная роль задает ритмический и эмоциональный строй всей композиции.

*Алогичная фантастичность архитектурных изображений* – еще одна общая черта византийского искусства, проявляющаяся в полной мере в палеологовский период. Архитектура изображена в пространстве, которое не знает законов логики и земного притяжения. В сцене Благовещения в церкви Богоматери Пантанассы<sup>9</sup> купол кивория парит, не поддаваясь законам гравитации, здания вращаются вокруг своей оси, а опорно-балочная система, существующая она в земном пространстве, непременно бы обрушилась. Византийский мастер, в сознании которого на интуитивном уровне заложены принципы опорно-балочной системы, не мог этого не знать. А. Стойков и Т. Вельманс приходят к выводу о том, что уход от реалистичности в византийской живописи – явление неслучайное<sup>10</sup>. Византийское искусство в отличие от античного не стремилось к иллюзии, потому как к ней относились как к обману<sup>11</sup>. Еще одна

причина сознательной алогичности – принимаемая концепция, согласно которой человек не в состоянии познать созданный Богом мир в полном единстве<sup>12</sup>. Из этого следует, что мимесис относится только к объектам чувственно познаваемым, а мир потусторонний не может быть изображен реалистично.

Античная *симметрия и соразмерность* находят продолжение в раннем византийском искусстве<sup>13</sup>. Поздняя Византия предпочитает острый композиционный диссонанс, подчеркивающий драматизм сюжетов<sup>14</sup>. В Пантанассе ось симметрии присутствует (в сценах Христос и Апостолы, Сретение, Благовещение), возможно, благодаря интересу к античному наследию, который в Мистре был особенно высок. Динамизм достигается за счет разнообразия ракурсов и элементов архитектуры – еще одного приема, свойственного византийскому искусству, где редко можно встретить две одинаковые башни в одной композиции. Если таковые встречаются, то направлены в разные стороны (одна в сторону фона, вторая в сторону зрителя).

А. Стойков отдельно выделяет феномен *приоритета содержания над формой*<sup>15</sup>. Эта традиционная черта византийского искусства, по мнению исследователя, имеет более глубокие корни<sup>16</sup>. В основе византийского искусства лежат две составляющие. Первая – римское наследие с его тенденцией к реалистичности, знающее перспективные сокращения, которое потом перетекает в ранее христианское искусство. Зарождение другой тенденции наблюдается в росписях синагоги в Дура Европос, которая прорастает в восточном раннехристианском искусстве (пример – мозаика из музея Бенаки<sup>17</sup>). Среди особенностей этой традиции можно отметить следующие черты: умышленно двумерное пространство, отказ от точки зрения наблюдателя, единство фона, нивелирующее ощущение глубины, отсутствие перспективного горизонта, ярко выраженный принцип изокефалии. Такие черты имеют более глубокие корни в восточном каноне, который имел такую сакральную силу, что даже после завоевания римлянами его основные элементы еще долгое время сохранялись. Этот древний канон был предназначен для богов, поэтому представляется вполне логичным то, что после завершения периода иконоборчества, когда разделение светского и сакрального стало особенно важным, за основу принимается пересмысленный восточный изобразительный язык.

В росписях Пантанассы очевиден уход от этой концепции. Для изображения содержимого используется ракурс сверху с попытками перспективных сокращений. Этот прием зарождается в палеологовском искусстве и приводит к феномену, известному как

«множественность точек зрения», что особенно часто используется в росписях монастыря Хора<sup>18</sup>. Мастерам Пантанассы удается совместить поиск удачных ракурсов с общим *стремлением к единству*, присущим западной культуре. Эту особенность можно назвать концептуальным отличием в развитии западного искусства. В то время как в Византии основная роль живописи – передача догматических смыслов, а роль зрителя вторична (что, по сути, представляет собой продолжение древней концепции «храм – жилище Богов»), на Западе развивается другая тенденция, согласно которой главный в картине – зритель. Именно в этом выражается суть гуманизма, и она станет ядром движения, известного нам под именем Ренессанс, и в итоге приведет к изобретению линейной перспективы. Преобладание одной точки зрения – момент конкретизирующий, подразумевающий определенного зрителя, который находится в определенном пространстве в определенный момент времени. По этому пути пойдет Запад, постепенно отказываясь от simultанности изображения.

Еще одна восточная черта в византийском пейзаже – *отсутствие связи фигур с земной поверхностью*, изображенной очень условно<sup>19</sup>. В XII в. полоска земли расширяется и к XIV в. трансформируется в полноценный «пейзаж», как, например, в росписях церкви Иоакима и Анны (1318–1319 гг.) в Студенице и в сценах церкви Св. Димитрия в Пече (ок. 1345 г.)<sup>20</sup>. В Пантанассе мы наблюдаем еще более развернутые ландшафтные композиции. Подробности флоры в пейзажах Пантанассы наводят на параллели с латинской традицией с ее тяготением к реалистичности и желанием отождествления, которое является первой точкой разрыва между Византией и Италией накануне двух Возрождений<sup>21</sup>. Для латинской традиции цель искусства заключается в представлении и приукрашивании реальности, для Византии – искусство никогда не самодостаточно, оно является лишь проводником в неопикуемый, непостижимый духовный мир, космос святого духа, где храм являет собой «вместительское неместимого»<sup>22</sup>. Стремление трактовать священное событие как фрагмент из собственной жизни в западной традиции приводит к предпочтению изображения интерьера в сценах. Византия сознательно избегает интерьерных композиций, так как они способствуют конкретике, а это противоречит концепции трансцендентности. В Пантанассе в изображении сцен с евангелистами мы наблюдаем множество различных архитектурных и бытовых подробностей, но это не интерьер. Пространство ограничено стеной, за которой простирается традиционный фон вечности<sup>23</sup>. Подобные приемы используются и в других палеологовских памятниках<sup>24</sup>. Зачастую

архитектурная композиция выстраивается так, что сложно определить, в интерьере она или в экстерьере, что также отражает византийскую дуальность мышления «образ-символ»<sup>25</sup>.

*Византийское искусство отказывается от изображения тени*, которая была хорошо знакома античному искусству и ранней христианской живописи, как западной, так и восточной. После иконоборчества тень исчезает, фигуры становятся нематериальными и парят. Устранение тени связано с идеей Нетварного света. Исключается физический (единый) источник света, а его место занимает концепция «Бог есть свет». Освещение носит отраженный, рассеянный характер, что особенно красноречиво прослеживается на примере горных ландшафтов в Пантанассе<sup>26</sup>. Устранение источника света влечет за собой нивелирование цветовоздушной перспективы – свойства, хорошо знакомого античности, не забытого художниками Македонского Ренессанса<sup>27</sup>.

В палеологовский период в композициях появляется *многоплановость*, которая приобретает особое развитие в сценах Пантанассы. Эта черта привнесена соприкосновением с западным искусством с его стремлением к развитию пространства вглубь. В сцене Благовещения четко выделяются три плана. Между вторым и третьим планами (сцена Благовещения и сцена с Пророками) предпринимается попытка изобразить внутренний дворик с колоннадой. Традиция внутреннего дворика получила особое распространение в западном искусстве в связи с концепцией закрытого сада *hortus conclusus*<sup>28</sup> (сходная трактовка в сцене Благовещения из Оратории ди Сан Микеле в Падуе Якопо ди Верона (1397 г.))<sup>29</sup>. Второй и третий планы соединяются при помощи кивория с кессонированным архитравом на колоннах, увенчанным шатром. Еще античное искусство использовало мотив архитрава<sup>30</sup>. На Западе этот прием преобразуется в мотив кессонированного потолка для создания впечатления перспективного интерьера (например, в Библии из Мутье-Гранваля (Ms 10546. f. 25v)<sup>31</sup> и далее к произведениям Дуччо и Джотто). Византия использует мотив кессона для создания экстерьерных архитектурных композиций (например, сцена Тайная Вечера из церкви св. Андрея на Треске 1388–1389 гг.<sup>32</sup>, сцена Успения Марии из монастыря Палеопанагия в Лаконии 1305 г.<sup>33</sup>). В сцене Благовещения Пантанассы эта конструкция, помимо формальной функции сочленения второго и третьего плана, подчеркивает еще и догматический подтекст, соединяя сцены Ветхого и Нового Завета.

В сцене Входа в Иерусалим композиция также многопланова<sup>34</sup>. В целях расширения пространства фон заполняется различными деталями, вовлекая взгляд зрителя вглубь композиции. Однако

точка схода так называемой «перспективы» находится за пределами изображения, в бесконечности. Привнесена интересная деталь – ослики, выглядывающие из-за скалы. При помощи этого приема создается впечатление, что арка находится на значительном расстоянии, а это способствует появлению фактора времени и конкретики пространства, что является элементом западного мировоззрения. Подобный пространственный прием часто используется в живописи итальянского Возрождения.

В сцене Воскрешение Лазаря<sup>35</sup> преобладает единство точки зрения, при этом учитывается такое свойство, как бинакулярность зрения, то есть высота стены к краям композиции уменьшается, создавая своеобразный эффект «рыбий глаз».

В сцене Пятидесятницы<sup>36</sup> апостолы изображены не за одним столом, в соответствии с традицией, а по шесть с каждой стороны вимы; при этом каждую группу разделяет арка, из которой видны фигуры пророков, расположенные на северной и южной стене галереи. Этот формальный прием способствует объемности и цельности восприятия живописи в пространстве, а также придает композиции глубокое догматическое прочтение.

Подобный пространственный прием мы наблюдаем в сценах Благовещения и Рождества, которые соединены лучом, исходящим из свитка Пророка и заканчивающимся в пещере с Младенцем<sup>37</sup>. Луч имеет троичное завершение, а в его центре изображен парящий голубь, символ Святого Духа. Очевидно, что такая трактовка подчеркивает связь ветхозаветного пророчества со сценой Рождества. Лучше всего эти смыслы прочитываются с точки зрения зрителя, созерцающего изображение снизу. То есть и в этом случае важное место отводится точке зрения наблюдателя.

Попытаемся выяснить, несут ли архитектурные изображения в византийском искусстве смысловую нагрузку, либо они служат исключительно формальным целям? Традиционно изображение христианских архитектурных построек трактуется как образ Небесного Града<sup>38</sup>. Образ рая, как образ сада, известен из древности. Однако византийские экзегеты предпочитают изображать рай средстами земных творений<sup>39</sup>. Если в античной традиции изображения городов служат символом цивилизованного мира, то Византия, сохраняя этот смысл, трансформирует его в образ христианской ойкумены<sup>40</sup>. В этой концепции отчетливо прослеживаются принципы платонизма, популярные в палеологовский период и особенно в Мистре<sup>41</sup>: архитектура – творение человеческое, как знак (icon) творения Божественного. Такое метафорическое мышление особенно свойственно византийской культуре, что позволяет

предположить особую роль этой смысловой грани в популярности архитектурных пейзажей в палеологовский период. В преддверии краха византийской империи, в условиях противостояния с латинянами, с одной стороны, и мусульманами – с другой, задача фиксации православной догматики стала особенно актуальна.

Архитектурные композиции мозаик Ротонды в Фессалонике традиционно трактуются как образ Небесного Иерусалима<sup>42</sup>. Поиск ближайших аналогий приводит исследователей к фасадам позднеантичных гробниц и храмов Петры, в которых нашла воплощение идея *sacrum palatium* – торжественной архитектуры, знаменующей переход в иной мир<sup>43</sup>. Эти параллели наводят на мысль о еще одном архетипном значении архитектуры – мемориальном. Архитектура – чрезвычайно важный атрибут увековечивания памяти, отражающий амбиции правителя и используемый от начала цивилизации (шумерские зиккураты и египетские гробницы) вплоть до наших дней. Неслучайно изображения архитектуры встречаются на монетах как в античности, так и в палеологовский период<sup>44</sup>. Эту функцию в росписях Пантанассы можно рассматривать как одну из смысловых граней, принимая во внимание предположение М. Эммануэль о том, что церковь была построена как погребальный храм<sup>45</sup>. Эту гипотезу косвенно подтверждает присутствие в декорациях большого количества мотива маски, трактовка которых напоминает изображения на античных монетах<sup>46</sup>. Такие монеты часто находят в древних античных захоронениях, что можно трактовать как цитату эллинистической традиции, которая в пространстве заупокойного храма палеологовского периода выглядит вполне уместно.

Итак, после иконоборческого периода Византия осознанно отказывается от элементов античной традиции, способствующих чувственному «реализму». Среди них такие свойства, как перспективные сокращения, признаки земной гравитации, тень, физический свет, цветовоздушная перспектива. Цель – изобразить самодостаточный мир вне категорий места, пространства, времени и физических законов. В поисках средств выражения, обращаясь к древнему сакральному изобразительному языку и наложив восточную традицию на эллинистический опыт, Византия создает собственную концепцию пространства, которая в большей степени сохраняется и в росписях Пантанассы. Однако в формальных характеристиках очень тонко и дозированно проявляются точки соприкосновения с западной культурой. Росписи Пантанассы также создают своеобразный синтаксический ряд: изображения архитектуры как фиксация образа православной

ойкумены; образ Града Небесного как воплощение платоновской концепции «символ – образ» (через изображение творения рук человеческих, стремление к познанию непознаваемого Божественного творения); коммеморативная функция. Архитектурные «пейзажи» в росписях Пантанассы – это микромир, помещенный в космос церкви, расположенной на вершине холма и являющей собой принадлежность миру земному и небесному. В этом контексте концепция «храм как вместилище невместимого»<sup>47</sup> приобретает более емкие значения. В то время когда империя переживает катаклизм, в росписях храмов царит мир и гармония; здесь нет суеты, нет гравитации и нет времени. Это рай, созданный на земле – прообраз рая небесного.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> Например, нильские мозаики II в. из Национального музея Пренестино (*Dunbabin K.M.D. Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Fig. 47. P. 50.*)
- <sup>2</sup> Примерами могут служить мозаики церкви Св. Георгия в Фессалонике, Санта Пуденцианы в Риме, Баптистерия Православных в Равенне.
- <sup>3</sup> Росписи этого периода до нас дошли очень ограниченно, однако некоторое представление мы можем составить по мозаикам Мечети Омейядов в Дамаске, выполненной византийскими мозаичистами (705–711 гг.) (*Бутырский М.Н. Византийское искусство [Электронный ресурс]. М.: Изд-во Директ-Медиа, 2006. 1 CD-ROM.*)
- <sup>4</sup> Среди множества примеров можно назвать росписи церкви Св. Софии в Охриде (сер. XI в.) и мозаики монастыря Оснос Лукас (1030–1040 гг.) (*Бутырский М.Н. Византийское искусство.*)
- <sup>5</sup> Например, в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (1143–1166 гг.) и мозаиках центрального нефа собора в Монреале, Сицилия (1180–1189 гг.) (*Бутырский М.Н. Византийское искусство.*)
- <sup>6</sup> *Acheimastou-Potamianou M. Mystras. Historical and archeological guide. Athens, 2003. P. 78.*
- <sup>7</sup> *Velmans T. Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues // Cahiers Archéologiques. 1964. Vol. 14. P. 183–216.*
- <sup>8</sup> *Стойков А. Езикът на пространството във византийската иконография. Русе: А енд А комюникейшънс, 2013.*
- <sup>9</sup> *Ασπά-Βαρδαβάχη Μ., Εμμανουήλ Μ. Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά: Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα. Αθήνα: Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 2005. Fig. 39. Σ. 55–64.*
- <sup>10</sup> *Velmans T. Op. cit. P. 183–216; Стойков А. Указ. соч. С. 144.*

- <sup>11</sup> *Hadjistryphonos E.* Presentations and Representations of Architecture in Byzantium: The Thought behind the image // Architecture as icon: Perception and representation of architecture in Byzantine art / Ed. by S. Ćurčić and E. Hadjistryphonos. Princeton, NJ: Princeton University Art Museum, 2010. P. 126.
- <sup>12</sup> Ibid.
- <sup>13</sup> Среди примеров можно назвать церковь Св. Георгия в Фессалонике, Санта Пуденциана в Риме, Баптистерий Православных в Равенне.
- <sup>14</sup> Яркий пример – фрески в Старо Нагорично церковь Св. Георгия (1316–1318 гг.) (*Бутырский Н.М.* Византийские фрески Сербии, Македонии и Черногории [Электронный ресурс]. М.: Астра-Медиа, 2009. 1 CD-ROM).
- <sup>15</sup> Феномен, при котором необходимость показать содержимое предмета важнее, чем изобразить его правильный ракурс. Это приводит к тому, что совмещаются две проекции. Чаще всего применяется в изображении купелей, колодцев, колыбелей, трапез. Например, в сцене Исцеление Слепорожденного из церкви Вознесения в Раванице (1387 г.), Рождества Марии из церкви Иоакима и Анны в Студенице (1317–1318 гг.), Христос и Самаритянка в Лесново (1347–1348 гг.), сцене Рождество из церкви Св. Никиты в Чучере (до 1316 г.) (*Бутырский М.Н.* Византийские фрески...).
- <sup>16</sup> *Стойков А.* Указ. соч. С. 12–13.
- <sup>17</sup> *Assimakopoulou Atzaka P.* Part of a mosaic with an architectural representation from the Benaki Museum Collection // Benaki Museum [Электронный ресурс]. URL: <http://www.benaki.gr/index.asp?id=5040101&lang=en&sid=69> (дата обращения: 01.08.2015).
- <sup>18</sup> Например, сцена Благовещения Анне, Путешествие в Иерусалим, Благовещение пастухам, сцены Богородичного цикла и т. д. (*Akşit İ.* Museum of Chora: mosaics and frescoes. İstanbul: Akşit Kültür ve Turizm Yayınları, 2010. P. 33, 37, 72, 96–98).
- <sup>19</sup> Например, сцены Благовещения из Церкви Св. Георгия в Курбиново (XII в.), сцена крещения Павла в Палатинской капелле в Палермо (XII в.), сцена снятия Христа в церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.) (*Бутырский М.Н.* Византийское искусство).
- <sup>20</sup> *Бутырский М.Н.* Византийские фрески...
- <sup>21</sup> *Velmans T.* Op. cit. P. 202.
- <sup>22</sup> *Ćurčić S.* Architecture as Icon // Architecture as icon... P. 10.
- <sup>23</sup> *Ασπρά-Βαρδαβάχη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. Fig. 64–66.
- <sup>24</sup> Например, изображения евангелистов в церкви Андрея на Треске (1388–1389 гг.) (*Бутырский М.Н.* Византийские фрески...).
- <sup>25</sup> Феномен интерьер-экстерьер. См. подробнее: *Velmans T.* Op. cit. P. 206.
- <sup>26</sup> Например в сценах Крещение, Сошествие во Ад, Вознесение, Христос и Апостолы (*Ασπρά-Βαρδαβάχη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. Fig. 43, 46, 47, 52, 54).
- <sup>27</sup> Например, миниатюры Парижской Псалтири (*Бутырский М.Н.* Византийское искусство).

- 28 *Bakke J.* The vanished gardens of Byzantium // *Byzantine Gardens and Beyond*. Uppsala: Uppsala Universitet, 2013. P. 157.
- 29 Oratorio di San Michele // *Padova Cultura* [Электронный ресурс]. URL: <http://padovacultura.padovanet.it/it/musei/oratorio-di-san-michele> (дата обращения: 01.11.2015).
- 30 *Cutler A.* A Late Antique Ivory Plaque and Modern Response // *American Journal of Archaeology*. 1994. Vol. 98. P. 457–480.
- 31 Ms 10546. f. 25v. Bible (The “Moutier-Grandval Bible”) // *The British Library* [Электронный ресурс]. URL: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\\_ms\\_10546\\_f001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_10546_f001r) (дата обращения: 01.08.2015).
- 32 *Бутырский М.Н.* Византийские фрески...
- 33 *Byzantine Collections. The permanent exhibition. Byzantine and Christian museum. Athens. 2010. Fig. 93.*
- 34 *Ασπρά-Βαρδαβάκη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. Fig. 49.
- 35 *Ibid.* Fig. 48.
- 36 *Ibid.* Fig. 58–61.
- 37 *Ibid.* Fig. 39–41.
- 38 *Лидов А.М.* Небесный Иерусалим: особенности образа в византийском и древнерусском искусстве // *Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси*. М.: Феория, 2014. С. 95–120.
- 39 *Saradi H.G.* Space in Byzantine thought // *Architecture as icon...* P. 92.
- 40 *Ibid.* P. 73–105.
- 41 В большей степени благодаря Георгу Плифону (см.: *Медведев И.П.* Византийский гуманизм XIV–XV вв. СПб.: Алетейя, 1997. С. 183–205).
- 42 *Лидов А.М.* Указ. соч. С. 96–98.
- 43 *Torp H.* Quelques remarques sur les mosaïques de l’église Saint George à Thessalonique // *Repragmena tou 9 Diethnous byzantinologikou Synedriou, Thessaloniki, 12–19 April 1953*. Vol. 1. Athens, 1955. P. 489–498. Pl. 164–169. Цит. по: *Лидов А.М.* Указ. соч. С. 99.
- 44 Например, античные монеты, найденные в Афинах (*Kleiner F.S.* Greek and Roman coins in the Athenian Agora. Princeton, NJ: American School of the Classical studies at Athens, 1975. Pl. 15, 23, 24); биллон политикон Иоанна V Палеолога (?) ок. 1340–60 гг. Коллекция Dumbarton Oaks (*Architecture as icon...* Cat. 30).
- 45 *Emmanuel M.* Religious Imagery in Mystra. Donor and Iconographic Programmes // *Material Culture and Well-being in Byzantium (400–1453)*. Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8–10 September 2001). Wien: Austrian Academy of Sciences, 2007. P. 119–127.
- 46 *Mouriki D.* The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting (pl. 83–94) // *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Том 10 (1980–1981). Αθηνα, 1981. P. 307–338.
- 47 Подробнее см.: *Ćurčić S.* Op. cit. P. 3–71.

## ОНТОЛОГИЯ КИНО И ОНТОЛОГИЯ АНИМАЦИИ

Статья посвящена обоснованию наличия у анимации отличной от кинематографа онтологии, описанию конструирования теоретической модели онтологии «матричного контейнера», используемого анимацией, понятийно и терминологически соотносимой с теоретической моделью «матричного контейнера», используемого кино, а также их сопоставлению.

*Ключевые слова:* онтология анимации, онтология кино, теория анимации, теория кино, методология кино, аниматология.

Вопрос «Что такое анимация?» не менее сложен, чем вопрос «Что такое кино?». Однако в рамках киноведческих исследований ответов на него не так уж и много, и все они связаны с поверхностным рассмотрением анимации как специфической формы кинематографа. И даже обособляющаяся от киноведения наука об анимации – аниматология<sup>1</sup> если и пытается дать ответ на этот вопрос, то, в сущности, делает это в том же самом ключе, что и традиционное киноведение<sup>2</sup>. В данной ситуации единственным действенным средством для установления подлинной специфики анимации является доказательство уникальности ее онтологии по отношению к онтологии кино. Для этого необходимо, во-первых, обосновать возможность обособления на онтологическом уровне анимации от кинематографа и его производных форм, во-вторых, сконструировать теоретическую модель онтологии «матричного контейнера», используемого анимацией, соотносенную с имеющейся теоретической моделью онтологии «матричного контейнера» кино, и, наконец, сопоставить их.

## I. Кино и анимация: проблема онтологии

1. Первое, что необходимо сказать и на что справедливо указывают, когда заходит разговор об анимации, это то, что анимация возникла раньше, чем кинематограф, и она могла бы существовать и определенным образом развиваться без кинематографа.

2. В то же время анимация, являясь объектом исследовательской рефлексии в границах киноведческого дискурса, наряду с игровым, документальным и научно-популярным кино, традиционно рассматривается как один из специфических видов кинематографа.

3. С появлением и развитием цифровых технологий анимация из специфического средства, к которому в исключительных случаях прибегали создатели самого массового вида кино – игрового, превратилась в почти повсеместно используемый инструмент, расширяющий внутренние возможности данного вида, что, однако, приводит к его собственной, в той или иной степени тотальной, деонтологизации<sup>3</sup>.

4. Онтология кино как основа для существования кинематографа-системы деятельности связана с одной из линий филогенеза феномена автоматической фиксации – уникального процесса, в результате реализации которого между фиксируемым (тем, что фиксировалось), зафиксированным и его актуализированной формой может быть установлена связь в форме прямого онтологического соответствия и без которого тот кинематограф, который основан на фотографическом принципе получения изображения и без которого анимация могла бы определенным образом самостоятельно развиваться, был бы просто-напросто невозможен.

5. Динамичный кадр как «матричный контейнер» одной из линий филогенеза феномена автоматической фиксации может быть определен следующим образом: динамичный кадр – это ограниченно протяженная пространственно-временная фрагментация видимой части фиксируемого, обусловленная функциональными свойствами конкретного аппарата фиксации и актуализируемая в форме, соответствующей фиксируемому, с учетом обуславливающих свойств аппарата фиксации.

6. Фильмопроизводство как системообразующий вид деятельности для кинематографа-системы деятельности, с момента возникновения и до настоящего времени, основано на получении совокупности динамичных кадров и их «упаковки» в собственный специфический «продуктивный контейнер» – фильм.

7. Если предположить, что онтология анимации соответствует онтологии кино, то необходимо будет признать верность двух на

первый взгляд кажущихся абсурдными утверждений: а) кино появилось до возникновения линии филогенеза феномена автоматической фиксации, связанной с получением динамичного кадра, то есть до изобретений Эдисона и братьев Люмьер, и б) не анимация должна определяться как вид кино, а кино как вид анимации.

8. Отсутствие приведенных утверждений в предметном поле исследований в отношении кино и анимации может быть объяснено тем, что с появлением анимации (до появления кино) не возникло специфической исследовательской рефлексии в ее отношении, а вот когда появился и распространился кинематограф, такая рефлексия в его, кинематографа, отношении появилась. И тут же распространилась на формально схожие с ним формы (на ту же анимацию), включая отрефлексированное в собственную систему координат. Например, позднее, точно так же, в отсутствие на тот момент специфической искусствоведческой рефлексии в отношении изобразительных форм, использующих в качестве материала иные, чем традиционные, изобразительные материалы, киноведением был по-своему и по собственным правилам отрефлексирован так называемый «киноавангард» – в своих экстремальных формах не имеющий к кинематографу никакого отношения, а в формах латентных – не имеющих никакого отношения к авангарду в изобразительном искусстве.

9. В такой ситуации исключительным доказательным решением вопроса о единстве или разности онтологий кино и анимации является построение их теоретических моделей, а вернее, даже достаточно – теоретических моделей тех «матричных контейнеров», на которых основаны кино и анимация – динамичного кадра и анимированного изображения<sup>4</sup>, определяющих онтологическую специфику «продуктного контейнера» этих двух видов деятельности, который для них будет один и тот же – фильм. Так как теоретическая модель онтологии динамичного кадра на примере его реализации в условиях кинематографа уже существует<sup>5</sup>, то необходимо сконструировать только теоретическую модель онтологии анимированного изображения, для удобства последующего сопоставления, выражаемую в категориях и терминах существующей модели онтологии кино.

## II. Теоретическая модель онтологии анимированного изображения

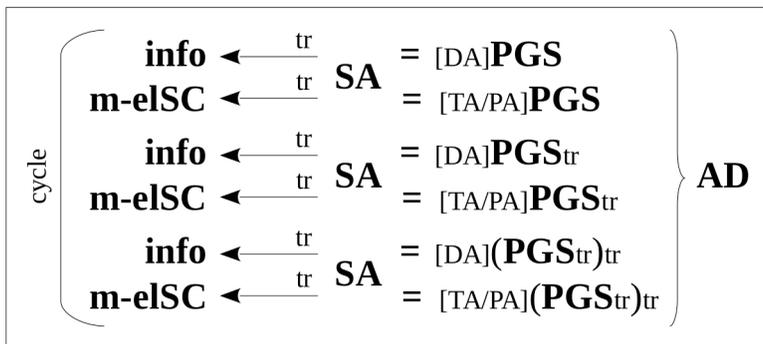
10. Одним из ключевых определений онтологии динамичного кадра является определение фиксируемого: *ситуационный континуум* (situational continuum – SC) – совокупность материальных и любых иных факторов, объединенных *пространственно-временным* единством (spatio-temporal – st) и тем или иным принципом его локализации. В онтологии феномена автоматической фиксации принципом локализации ситуационного континуума является *аппарат фиксации* (apparatus fixation – AF). А в связи с тем что ситуационный континуум в момент фиксации, трансформируясь в своей временной составляющей, никогда не является пассивным, то фиксируемое (ситуационный континуум) наравне с аппаратом фиксации определяется в качестве субстанционального элемента онтологии динамичного кадра. В самом же зафиксированном одной из важнейших составляющих является его пространственно-временная характеристика, соответствующая пространственно-временной составляющей фиксируемого ситуационного континуума. Нарушение же пространственно-временной характеристики приводит к деонтологизации зафиксированного, что соответствует первому виду деонтологизации кинематографического материала<sup>6</sup>.

11. В связи с тем что отдельные фазы анимированного изображения могут быть получены как с использованием технического средства непосредственной фиксации ситуационного континуума (как, например, в случае с рисованной, перекладной или кукольной анимацией), так и без него (докинематографические анимационные техники, компьютерная анимация), то необходимо говорить не только о двух принципиальных видах исходного материала для создания анимации – феноменально онтологизированного и феноменально деонтологизированного, но и о двух видах самой анимации – феноменально онтологизированной и феноменально деонтологизированной, основанных на соответствующем им онтологическом материале.

12. Так же как и онтология динамичного кадра, онтология анимированного изображения может быть разделена на две части: связанную с получением некоторого специфического материала (первая часть), который затем переводится в форму, доступную для восприятия с использованием того или иного технического средства (вторая часть). И та и другая части представляются через субстанциональный/е элемент/ы, реализуемый процесс, исходный

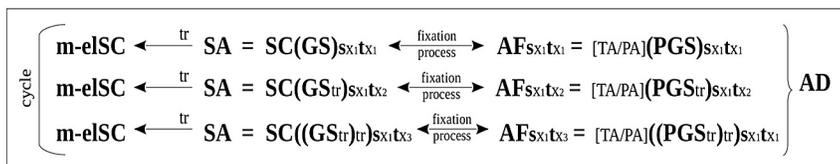
материал и получаемый продукт, а также через отношение между исходным материалом и продуктом<sup>7</sup>.

13. Для феноменально деонтологизированного анимированного изображения может быть определен единственный субстанциональный элемент первой части онтологии – *субъект-автор* (subject-author – SA), который реализует в отношении исходного материала, в качестве которого может выступать, во-первых, *информация* (information – info), а во-вторых, *материальные элементы ситуационного континуума* (material elements of a situational continuum – m-elSC), *трансформационный* (transformation – tr) процесс, являющийся одним шагом *цикла* (cycle) и связанный с такого рода трансформацией исходного материала, в результате которой в границах цикла создается последовательность *плоскостных изобразительных структур* (plane graphic structure – PGS), соотносимых между собой как фазы движения, образуемого изменением элементов данных структур. Продуктом трансформационной деятельности, реализуемой субъектом-автором в отношении исходного материала, в соответствии со спецификой процесса, а также с учетом его цикличности, будет являться *анимационная длительность* (animation duration – AD) – последовательность плоскостных изобразительных структур, связь между которыми может быть определена следующим образом: PGS+PGStr+(PGStr)tr+... и т. д. Причем важно отметить, что для того, чтобы плоскостные изобразительные структуры по отношению друг к другу определялись как фазы движения, образуемого изменением элементов данных структур, таких структур в последовательности должно быть не менее трех (две плоскостные изобразительные структуры с изменяющимися в них элементами будут давать всего лишь сдвиг, но не движение, скачок, но не анимационную длительность). Отдельные фазы анимированного изображения могут выражаться в различных формах: в случае трансформации субъектом-автором материальных элементов ситуационного континуума – в форме плоскостной изобразительной структуры, доступной для непосредственного восприятия без необходимости использования для этого специального устройства – *демонстрационного аппарата* (demonstration apparatus – DA), переводящего их в форму анимационной длительности, и в случае трансформации субъектом-автором информации – в форме закодированной информации, для перевода которой в плоскостную изобразительную структуру необходимо специальное устройство – *трансляционный* (translational apparatus – TA) или *проекционный* (projection apparatus – PA) *аппарат* (схема 1).

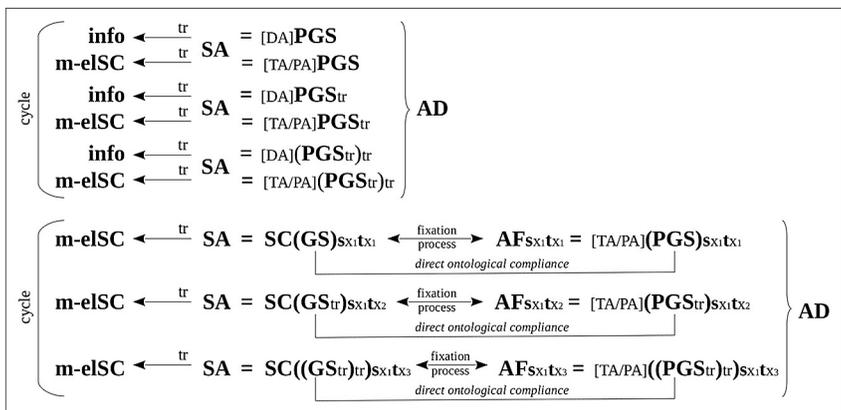


14. Так как в результате реализации одного процесса в феноменально онтологизированном анимированном изображении не может быть получен продукт, который будет переводиться в экранную форму, то здесь первая часть онтологии должна быть разделена на два этапа. На первом из них в качестве единственного субстанционального элемента выступает субъект-автор, реализующий в отношении исходного материала – материальных элементов ситуационного континуума трансформационный процесс, связанный с такого рода трансформацией исходного материала, в результате которой создается *изобразительная структура* (graphic structure – GS) как элемент ситуационного континуума. На втором этапе субстанциональными элементами, связанными, с одной стороны, *процессом* автоматической *фиксации* (fixation process), основанном на фотографическом принципе, а с другой – спецификой пространственно-временной саморазвертываемости, будут являться аппарат фиксации и ситуационный континуум, элементом которого является полученная на первом этапе изобразительная структура, с обязательным указанием их обусловленности уникальной пространственно-временной координатой. Продуктом же взаимодействия этих субстанциональных элементов будет зафиксированное – ограниченно протяженная пространственно-временная фрагментация фиксируемого, обусловленная функциональными свойствами конкретного аппарата фиксации, и актуализируемая в форме соответствующей фиксируемому, с учетом обуславливающих и ограничивающих свойств аппарата фиксации. В конструируемой онтологии временная составляющая зафиксированного будет равна моментальной фотографии (реальный временной интервал которого равен размеру выдержки), пространственная – плоскостной изобразительной

структуре как элементу фиксируемого ситуационного континуума, а пространственно-временная координата соответствовать пространственно-временной координате фиксируемого. Процессы первого и второго этапа образуют один шаг цикла, а для получения анимационной длительности, как и в случае с феноменально деонтологизированным анимированным изображением, необходимо как минимум три зафиксированных изображения, соотносимых друг с другом как фазы движения, получение которых будет соответствовать реализации трех шагов цикла. Пространственно-временные координаты отдельных фаз фиксируемого, а также аппарата фиксации будут соотноситься друг с другом как неизменные в своей пространственной составляющей (уникальной как для фиксируемого, так и для аппарата фиксации) и изменяющиеся во временной составляющей при соответствии между собой для фиксируемого и аппарата фиксации в момент фиксации. Отдельные фазы анимированного изображения выражаются в форме плоскостной изобразительной структуры, полноценное восприятие которой возможно исключительно с использованием для этого специального устройства – трансляционного или проекционного аппарата (*схема 2*).



15. В связи с тем что характер отношения между исходным материалом и продуктом специфической трансформационной деятельности в феноменально деонтологизированном анимированном изображении не приобретает ничего, кроме имеющегося отношения между исходным материалом и полученным из него продуктом, в конструируемой части теоретической модели это отношение может и не указываться. В случае же с феноменально онтологизированным анимированным изображением между фиксируемым и зафиксированным может и должна быть установлена связь в форме *прямого онтологического соответствия* (direct ontological compliance). Таким образом, мы получаем теоретическую модель первой части онтологии анимированного изображения (*схема 3*).

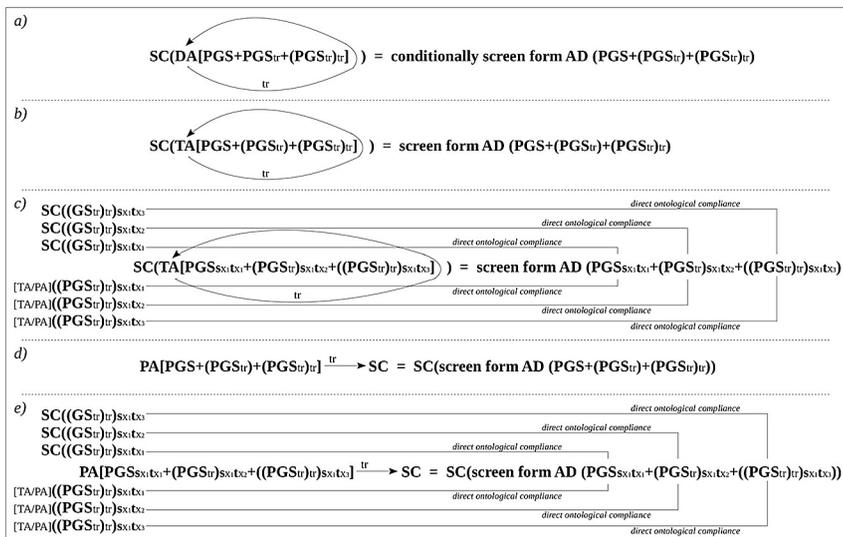


16. Во второй части конструируемой онтологии оба вида анимированного изображения необходимо рассмотреть в трех возможных вариантах актуализации анимационной длительности. Первый вариант связан с наличием демонстрационного аппарата, осуществляющего механическую актуализацию анимационной длительности, до ее актуализации существующей в форме плоскостных изобразительных структур, доступных для непосредственного восприятия без необходимости использования для этого специального устройства. Так как в момент актуализации, будучи элементом ситуационного континуума, демонстрационный аппарат трансформирует сам себя, то данный процесс может быть охарактеризован как трансформационный. Продуктом его, в условиях отсутствия экрана как такового, но в ситуации наличия некоего рамочного ограничения, будет являться *условно экранная форма анимационной длительности* (conditionally screen form AD). Какое-либо специфическое отношение между продуктом этого процесса, продуктом первой части онтологии и ее исходным материалом отсутствует (*схема 4-а*).

17. Во втором варианте наличествует трансляционный аппарат, осуществляющий трансляцию анимационной длительности, трансформирующую его самого как элемент ситуационного континуума, продуктом чего является *экранная форма анимационной длительности* (screen form AD). В случае трансляции продукта феноменально деонтологизированного анимированного изображения какое-либо специфическое отношение между продуктом рассматриваемого здесь процесса, продуктом первой части онтологии и ее исходным материалом отсутствует (*схема 4-б*). В случае же трансляции продукта феноменально онтологизированного анимированного

изображения, при прямой онтологической связи между каждой из отдельных фаз экранной формы анимационной длительности с соответствующими им фазами зафиксированного и фиксируемого, какое-либо специфическое отношение между продуктом рассматриваемого здесь процесса, продуктом первой части онтологии и ее исходным материалом так же не может быть установлено (схема 4-с).

18. В третьем варианте имеется проекционный аппарат, осуществляющий проекцию анимационной длительности, трансформирующую им некую независимую от него – самореализующуюся ситуацию, продуктом чего является экранная форма анимационной длительности как элемент ситуационного континуума. И точно так же как и во втором варианте: в случае проекции продукта феноменально деонтологизированного анимированного изображения какое-либо специфическое отношение между продуктом рассматриваемого здесь процесса, продуктом первой части онтологии и ее исходным материалом отсутствует (схема 4-d), а в случае же проекции продукта феноменально онтологизированного анимированного изображения, при прямой онтологической связи между каждой из отдельных фаз экранной формы анимационной длительности с соответствующими им фазами зафиксированного и фиксируемого, какое-либо специфическое отношение между продуктом рассматриваемого здесь процесса, продуктом первой части онтологии и ее исходным материалом так же не может быть установлено (схема 4-e).



### III. Кино и анимация: онтологическая дистанция

19. Сопоставляя элементы первых частей онтологий, главное, что необходимо констатировать – это тотально авторски-креационный характер получения анимационной длительности даже в онтологизированно анимированном изображении (в процессе получения динамичного кадра он абсолютно автоматичен), а также отсутствие в нем связи в виде прямого онтологического соответствия между полученной анимационной длительностью и фиксируемым – для данной длительности просто-напросто нет общего фиксируемого.

20. Сопоставляя элементы вторых частей онтологий, основным является то же самое отсутствие прямой онтологической связи между экранной формой анимационной длительности, самой этой длительностью, а также фиксируемым, которое отсутствует.

21. Таким образом, можно сделать общий вывод о принципиальной разности онтологий «матричных контейнеров», используемых в кино и анимации, а следовательно, говорить об их онтологической обособленности друг от друга, несмотря на наличие схожего «продуктного контейнера».

22. Если же затронуть вопрос восприятия субъектом-зрителем динамичного кадра, то главное, о чем надо говорить – это о трансцендентально-физиологическом процессе сообщения ему онтологического содержания в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума<sup>8</sup>.

23. При восприятии субъектом-зрителем онтологизированного анимированного изображения чисто теоретически можно говорить о трансцендентально-физиологическом процессе сообщения ему сверхмощносжатого онтологического содержания в качестве элемента его реального индивидуального локализованного ситуационного континуума. Но вопросу, как это реально выражается, не деонтологизируют ли каким-то образом друг друга дискретные ежесекундно сменяющиеся фазы онтологизированного изображения, должно быть посвящено отдельное специальное исследование.

24. При восприятии же субъектом-зрителем деонтологизированного анимированного изображения какой-либо специфический процесс отсутствует.

25. В то же время могут быть определены как минимум три средства онтологизирующих анимированное изображение. Первым из них является съемка кадра, длящаяся некий период, превосходящий длительность выдержки. Таким образом возникает динамичный кадр. Однако здесь встает вопрос о корректности определения его как фазы анимационной длительности.

26. Вторым средством является используемая в анимации физическая панорама аппарата фиксации по изобразительной структуре, которая также оказывается динамичным кадром.

27. Третьим и самым мощным средством онтологизации анимированного изображения является сопровождение анимационной длительности зафиксированным звуком, оказывающим на анимационное изображение тотальное онтологизирующее воздействие<sup>9</sup>.

Обосновав на методологическом уровне онтологическую разность динамичного кадра и анимированного изображения, проведено, во-первых, онтологическое разделение кино и анимации, использующих их в качестве «матричных контейнеров», а во-вторых, положено начало формализованному изучению анимированного изображения как феномена, одной из линий филогенеза которого и является анимация.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Кривуля Н.Г.* Аниматология. Эволюция мировых аниматографий: В 2 ч. Ч. 1 / Ред. Я.Е. Лев. М.: Аметист, 2012. С. 5–6.
- <sup>2</sup> Там же. С. 7–14.
- <sup>3</sup> *Штейн С.Ю.* Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. С. 130–138.
- <sup>4</sup> Анимированное изображение точно так же, как динамичный кадр, может быть использовано в различных видах деятельности, в том числе и в том, которое мы определяем как связанную с созданием анимационных произведений, соотносимых с произведениями кинематографическими.
- <sup>5</sup> См.: *Штейн С.Ю.* Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 98–106.
- <sup>6</sup> *Штейн С.Ю.* Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала. С. 133–134.
- <sup>7</sup> Данный метод соответствует системодетельностному подходу Г.П. Щедровицкого. См.: *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // Щедровицкий Г.П. Избранные труды. М.: Школа культурной политики, 1995. С. 233–280.
- <sup>8</sup> См.: *Штейн С.Ю.* Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения. С. 100–106.
- <sup>9</sup> См.: *Штейн С.Ю.* Онтология кино и онтология звукозаписи // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 2. С. 140–149.

## МИСТИФИКАЦИЯ ИВА КЛЯЙНА. ПРОТИВ ТЬЕРРИ ДЕ ДЮВА

На рубеже модернизма и постмодернизма Ив Кляйн балансировал между мистикой и мистификацией, абстракцией и телесностью, краской, огнем и воздухом. Зарегистрированная формула красочного пигмента, патент на метод создания нерукотворных работ, нематериальные картины, чеки на продажу пустоты, архитектура из воздуха, полет из окна – вот неполный список изобретений, позволивших Кляйну закрепить за собой образ гениального фокусника в белых перчатках. Однако эти изобретения дали повод некоторым исследователям, например Тьерри де Дюву, не совсем обоснованно упрекать Кляйна в фальсификации своих достижений: подмене понятий цены и ценности, выдумывании несуществующих работ и левоверной мистификации личности художника. Данная статья оспаривает обвинения критика и демонстрирует, что все приемы мистификации, использованные Кляйном, являются легитимными не только в контексте переходного периода между модернизмом и постмодернизмом, но и как стратегия авангарда.

*Ключевые слова:* мистификация, ценность, театрализация, нематериальное, Ив Кляйн.

В 1988–1989 годах Тьерри де Дюв создает книгу «Сшитые золотой нитью»<sup>1</sup>, в четырех частях которой анализирует творчество четырех художников: Йозефа Бойса, Энди Уорхола, Ива Кляйна и Марселя Дюшана. Часть, посвященная Иву Кляйну, называется «Мертвый Дилер»<sup>2</sup> и, как и остальные части, соотносит эстетическую составляющую творчества художника с политическим и экономическим полем. Причем это поле де Дюв рассматривает и как исторический контекст, и как социально-политическую

позицию художника, и как теоретический дискурс, главным образом марксистскую теорию, в который он вписывает и общественную позицию художника, и его художественную практику.

Тьерри де Дюв предлагает социально-экономическую интерпретацию творчества Ива Кляйна, называя его искусство «выражением чистой обменной стоимости», а самого художника представляя как «монополиста средств художественного производства». С одной стороны, марксистскую трактовку творчества Ива Кляйна как «выражения чистой обменной стоимости», предложенную Тьерри де Дювом, можно аргументировать словами самого Кляйна о том, что он осознал себя «владельцем пространства живописной чувственности». Однако необходимо заметить, что художник писал об этом метафорически и вовсе не связывал свое право собственности на пространство с марксистской идеей капиталистической монополии на средства производства.

Свою статью Тьерри де Дюв начинает с необоснованной критики Ива Кляйна и его сравнения с Бойсом и Уорхолом – сравнения не в его пользу. Де Дюв бесцеремонно цитирует слова, написанные Ивом Кляйном в сакральном подношении Святой Рите «Ex-Voto»<sup>3</sup> и бесосновательно утверждает, что они свидетельствуют о «мелкобуржуазном, Мольеровском» характере художника и психологической симптоматике его работ. Он укоряет художника в том, что Ив Кляйн был мизантропом и не верил, как Бойс, с «абсолютной искренностью» в человеческий род. Де Дюв считает, что Кляйну не хватает Уорхоловского «холодного ума инстинктивного нарциссита, знающего, что чтобы быть желанным, надо отказаться от желаний». Это говорит о непонимании де Дювом отношения Ива Кляйна к искусству. Де Дюв предлагает быть «снисходительными» к «гипертрофированному эго» Ива Кляйна только сведя его религиозность к «психической экономии», а его «психическую экономию к экономии политической».

Далее де Дюв обвиняет Кляйна в многочисленных мистификациях, в которых художник выдавал себя за мистика. Он замечает, что художник часто прибегает к аргументам, жестам и высказываниям, которые могут быть истолкованы двояко. Например, де Дюв вспоминает, как в 1954 году Ив Кляйн создал свою первую монографию монохромов «Yves Peintures». В этой монографии Кляйн в качестве репродукций своих работ, по словам художника написанных и выставленных в его номерах отелей в Лондоне и Токио, наклеил кусочки цветной бумаги. До сих пор неизвестно, существовали ли эти монохромы на самом деле. По мнению де Дюва, художник намеренно указал размер реальных работ, равный

размеру этих кусочков в миллиметрах, чтобы уйти от обвинений в жульничестве. Таким образом, в случае, если работы действительно сфальсифицированы, художник может оправдаться тем, что эта фальсификация была очевидна, а если работы существуют, то художника нельзя упрекнуть во вранье.

Ив Кляйн действительно часто балансировал между «мистиком и мистификатором» и в своих аргументах пытался усидеть на двух стульях, но это ему удавалось с безупречной эlegantностью. В этом и была его неповторимость и загадка – быть неуловимым, ускользающим от возможных обвинений.

Однако анализ разных двусмысленных жестов и высказываний Ива Кляйна позволяет де Дюву прийти к интересным выводам, отчасти подтверждаемым словами самого Кляйна. Анализируя высказывания Кляйна о цене и художественной ценности своих произведений, де Дюв заключает, что художник смешивает, а часто намеренно путает понятия цены и ценности. Уравнивая художественную ценность с ценой, Кляйн, как художник, идентифицирует себя с капиталистом, дилером и владельцем средств производства.

Конечно, Тьерри де Дюв прав, что Ив Кляйн приводит довольно смешное доказательство того, что живописные качества его монохромов выходят за пределы их материальных свойств и внешнего вида: художник объясняет это тем, что коллекционеры заплатили разные цены за совершенно одинаковые полотна<sup>4</sup>. Но Кляйн говорил об этом на лекции в Сорбонне и, конечно же, со свойственным ему изяществом балансировал на грани шутки и серьезности, мистики и мистификации.

Де Дюв называет то уникальное, что открыл Ив Кляйн, «чистой обменной стоимостью искусства как товара». Художник же говорил об этом как о живописном качестве и живописной чувствительности. Эта чистая стоимость приравнивается художником к листу золота, которое должно быть выброшено в Сене. Это выбрасывание можно рассматривать как театрализацию, или инсценировку процесса дематериализации. Таким образом, Ив Кляйн открывает чистую дематериализованную стоимость – стоимость не просто как абстрактное понятие, но и трансцендентную возвышенную категорию – стоимость стоимости, стоимость пустоты, стоимость чистого желания владеть произведением искусства, оплата которого может быть произведена лишь абсурдным действием.

Де Дюв называет подмену Ивом Кляйном понятий цены и ценности «уловкой речи», когда художник связывает нематериальную ценность его произведений с разницей в цене на идентичные по материальной форме объекты. Но сам художник никогда не говорил

об этой связи, а разницей цен лишь хотел показать, что ценность не зависит от материальной формы. В данном случае сам Тьерри де Дюв совершает логическую ошибку, идя «на поводу своего желания» обвинить Ива Кляйна в экономических манипуляциях, а не художник, которого де Дюв пытается в такой ошибке уличить.

Де Дюв сравнивает то, как Ив Кляйн жонглирует понятиями ценности и цены, с приемами создания индивидуальной мифологии Йозефом Бойсом и Энди Уорхолом. Он пишет, что если Бойс создает эту мифологию через волю к созиданию и свободу творчества, а Уорхол – на основе желания славы, то Ив Кляйн – через провозглашение себя художником и призыв ценить его по этим словам, а не по его произведениям. Бойс своей работой хотел освободить творческий потенциал каждого человека и показать, что производство обменной стоимости не является целью творчества, что каждый может творить как художник. Уорхол, провозглашая себя машиной, показывал, что никто из художников не работает и не производит ничего, кроме денежного эквивалента, не имеющего никакой ценности и зависящего исключительно от известности и раскрученности художника. А Кляйн, по словам де Дюва, стремился подменить свою художественную деятельность своим существованием и статусом художника и, отказываясь от производительного труда, показать, что он единственный, способный создавать обменную стоимость не работая.

Возможно, марксистскую трактовку творчества Ива Кляйна как «выражения чистой обменной стоимости», предложенную Тьерри де Дювом, можно считать оригинальной, и даже аргументировать ее словами самого Кляйна о том, что он осознал себя «владельцем пространства живописной чувственности». Однако Кляйн употреблял эти слова метафорически и вовсе не связывал свое право собственности на пространство с марксистской идеей капиталистической монополии на средства производства. Поэтому попытка де Дюва уничижительно сравнивать предполагаемые претензии Кляйна на бессмертие с аналогичными манифестациями у Бойса и Уорхола, выглядит несколько необоснованной.

Даже если оставить в стороне недопустимость цитирования того, что написавший слова молитвы Святой Рите «Ex Voto» пожелал оставить сокровищем<sup>5</sup>, в любом случае чтение этих слов нисколько не умаляет ни след, оставленный Кляйном в искусстве, ни масштаб его личности. И уж конечно, они совершенно не свидетельствуют ни о «мелкобуржуазном, Мольеровском» характере художника, ни о психологической симптоматике его работ. Рассуждение де Дюва о предполагаемом мазохизме Кляйна представляется совершенно

неуместным в данном контексте. Ив Кляйн слишком наслаждался собой и своим искусством, чтобы быть мазохистом. Все эти мелкие уколы, наносимые де Дювом мастеру, говорят лишь о его полном непонимании ни мотивов творчества Кляйна, ни его связи с Абсолютом, ни его взаимоотношений с Богом, который воплощал для художника соединение возвышенного с прекрасным.

Конечно, Ив Кляйн не верил, как Бойс, с «абсолютной искренностью» в человеческий род, что вовсе не означает, что он не верил в себя. А если и был мизантропом, то имел на то полное основание, как и на сознание своей исключительности. Само это сознание зачастую есть ключ к исключительности, ведь у каждого есть эта исключительность – если верить тому же любимому де Дювом Бойсу, каждый может быть художником – и надо эту исключительность осознать и взрастить. Правда, чтобы осознать ее, нужна смелость, а чтобы взрастить – талант и много работы. Кляйн знал об этой необходимости верить в свою исключительность, но верить в нее с легкостью, а не остервенением, о чем свидетельствуют его дружеские советы охваченному приступом ревности Жану Тэнгели, когда Ирис Клэр оказывала предпочтение Кляйну<sup>6</sup>.

Говорить, что Кляйну не хватает Уорхоловского «холодного ума», означает пропустить мимо ушей все, что писал и делал Ив Кляйн. И даже если признать, что Кляйн хотел славы, то уж точно гнался за ней не больше Уорхола. И потом Уорхол, даже если и был «инстинктивным нарциссистом, знающим, что чтобы быть желанным, надо отказаться от желаний», – то, во-первых, Уорхолу далеко не всегда удавалось притворяться равнодушным к славе, а во-вторых, у него (как и у Кляйна) были в запасе и другие, не столь примитивные способы добиться успеха. Только вот уж чем они кардинально отличались, так это тем, что Уорхол хотел быть любимым всеми без разбору, а Кляйн – только избранными. И потому стратегии у него были далеки от дешевого притворства.

Если в Кляйне и была театральность, то это игра гениального актера, актера по своей сути, который не может не играть. Кляйн и был сам театр, а его жизнь была само искусство, само сверхчувственное пространство, которое он нашел и открыл тем, кто мог видеть («сверхчувствовать»), а не просто смотреть. Поэтому он и сделал скульптуру под названием «Here lies the space» в виде своего надгробия.

Неискусшенное понимание Де Дювом творчества Ива Кляйна доказывает хотя бы его попытка увидеть в разнице положений велосипедиста на разных фотографиях «Прыжка в пустоту» намерение Кляйна продемонстрировать фальсификацию этой фотографии.

При чем здесь это? Очевидность постановочности фотографии не имеет никакого отношения к тому, что хотел этим жестом сказать художник, что можно понять, только зная смысл и контекст его других работ.

Каждая работа Ива Кляйна особым образом сопряжена с другими – и это не просто развитие творческого метода и обретение языка, которое можно наблюдать у многих художников. У Кляйна эта связь является и более тонкой, и более необходимой – ее невозможно обойти стороной, как последовательность доказательств некой сложной математической теоремы.

Тьерри де Дюв неправильно интерпретирует слова Ива Кляйна о том, что «его существование как художника является величайшим живописным произведением эпохи». Это верно, что Ив Кляйн считает себя художником, который не должен писать краской, не должен работать руками – Ив Кляйн подчеркивает это, одевая белые перчатки на представлении «Антропометрий»<sup>7</sup> и отвергая какое-либо сходство с японскими и американскими художниками, занимающимися живописью действий, именно тем, что в отличие от них он не прикасается к краске. Но то, что художник не работает руками, не значит, что он бездействует и приравнивает свои художественные достижения к своей личности. В одном из текстов Ив Кляйн пишет, что «растворяется не в своей личности, а в монохромном пространстве и безграничной живописной чувственности»<sup>8</sup> – во всем, что наполняет мир, и прежде всего в своем собственном искусстве.

Единственное, в чем прав Тьерри де Дюв, это в том, что Ив Кляйн продемонстрировал нематериальность стоимости как концепции Маркса и доказал, что его работы в материальной форме являются лишь «пеплом его искусства». Настоящая ценность произведений Ива Кляйна невидима, и Де Дюв считает, что она скрыта в социальных отношениях, возникающих во время покупки произведения. Но в этом он ошибается, так как Ив Кляйн считал, что его нематериальные произведения не могут иметь цены, выраженной в деньгах, в общем средстве обмена, и потому менял их на листы золота, которое для Ива Кляйна было больше, чем просто дорогим металлом.

Поэтому, как совершенно верно замечает Тьерри де Дюв, приобретая часть нематериальной живописной чувственности, покупатель получает лишь денежный эквивалент, в котором сам художник видит лишь пепел – след своего искусства. Образ пепла как единственного материального следа от произведения становится хорошо понятен, если вспомнить слова Ива Кляйна о его

«Бенгальских огнях» («Бенгальские огни – одномоментная картина синего пламени», «Feu de Bengale – Tableau de Feu d'une Minute», 1957). Это произведение существовало в материальной форме только в момент их горения, и его целью было оставить впечатление – воспоминание, нематериальный след в памяти. Но след и воспоминание являются главной составляющей всех произведений Ива Кляйна, независимо от того, что остается после их создания и представления публике.

Таким образом, Ив Кляйн работает не только с нематериально-пространственной, но и с временной основой произведения. Его произведения, которые могут существовать в материальном состоянии несколько мгновений, как «Бенгальские огни», в своей нематериальной основе – живописной чувственности – существуют вечно. Неслучайно Ив Кляйн говорит о стабилизации чувственности в отношении своей выставки «Пустота» и статическом движении в отношении своего сотрудничества с Жаном Тэнгели. Его кинетические скульптуры выражают для Кляйна идею вечного движения, которое в своей повторяемости и неизменности становится статичным.

Ив Кляйн сам называет себя «владельцем пространства», точнее, «совладельцем пространства», но отмечает, что другие владельцы «не имеют ничего общего с людьми». Он пишет, что пространство «манифестировало свое присутствие в его картинах, чтобы сделать их титулами собственности». Его картины были видимыми материальными свидетельствами, подтверждающими его владение нематериальным пространством и живописной чувствительностью, которая является основой искусства.

Единоличность своего владения пространством Кляйн обосновывает тем «невыразимым ощущением полной свободы», которая была бы невозможной в случае присутствия в найденном им пространстве кого-либо еще. Таким образом, даже если Лучио Фонтана оставил свой след на открытом им сквозь прорезы в холсте пространстве, то Ив Кляйн отказывается замечать этот след, даже после знакомства с творчеством Фонтана. Это придает Кляйну уверенность, что он «получил права на живописное пространство», которыми он впоследствии воспользовался при составлении завещания.

Как полноправный собственник открытого им нематериального пространства, Ив Кляйн завещал его самым близким друзьям Арману и Клоду Паскалю, так же как и право создавать произведения с использованием International Klein Blue<sup>9</sup> и подписывать их именем Ива Кляйна.

Кляйн действительно в своем творчестве был капиталистом и единоличным владельцем средств производства, так как он поставил свою подпись на сверхчувственном пространстве и голубом цвете, так же как во сне он подписал небо своим именем. Он стал монополистом этого приема, который потом лишь по его завещанию мог быть унаследован избранными. И хотя после Ива Кляйна многие делали пустые выставки, никто не интерпретировал их как чистое нематериальное сверхчувственное пространство: так же как никто не мог повторить «Черный квадрат» Малевича, кроме самого художника.

Кляйн следует аналогичной стратегии редукции формы, какой следовал Казимир Малевич, который, по словам Бориса Гройса, стремился найти «нередуцируемое, внепространственное, вневременное и внеисторическое, на чем можно было бы закрепиться»<sup>10</sup>. Но эта стратегия привела их к разным результатам. Пустота Кляйна нередуцируема, но пространственна, контекстуальна и в какой-то степени предопределена определенным моментом в истории искусства: завершение проекта модернизма и начало постмодернизма.

Можно сказать, что, так же как и для Малевича, результатом редукции в картине любого возможного конкретного содержания является «знак чистой формы созерцания». Но если для Малевича, с точки зрения Гройса, предметом созерцания является абсолютное ничто, а с точки зрения самого Малевича – новое представление о боге, которое он называет «божественной плоскостью» и «царственным младенцем», то для Кляйна предметом созерцания, а точнее, сверхчувственного восприятия, является сама чувственность. Эти предметы созерцания связаны с категорией возвышенного и трансцендентного, чем для Кляйна является пустое нематериальное пространство. Субъектом созерцания становится художник, который сам себя провозгласил художником и единоличным собственником художественных средств производства – «капиталистом в искусстве и дилером чистой обменной стоимости», как пишет Тьерри де Дюв.

Де Дюв считает такую позицию предательской и ретроградской по отношению к авангарду, верящему в освободительную силу творчества и стремящегося вернуть искусству полезную, а не только обменную стоимость. Но владение пространством, а тем более превращение искусства в чистую обменную стоимость были не целью Ива Кляйна, а всего лишь средством преодоления проблематики искусства. Ив Кляйн считал, что решение проблем искусства разрешит жизненные проблемы, открыв человеку новые способы восприятия окружающей действительности, и в этом он очень близок к авангардистам.

- <sup>1</sup> *Duve Th. de.* Cousus de fil d'or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp. Villeurbanne: Art Édition, 1990. P. 103.
- <sup>2</sup> *Duve Th. de, Krauss R.* Yves Klein, or The Dead Dealer // October. 1989. Vol. 49. P. 72–90.
- <sup>3</sup> В феврале 1960 года, незадолго до окончания своей выставки-ретроспективы в Кренфельде, Кляйн инкогнито дарит святилищу Святой Риты «Ex-Voto» (подношение), небольшой прозрачный контейнер, состоящий из трех отделений, со слитком золота и пигментами синей (ИКВ) и розовой краски. Основание Ex-Voto заполнено синим пигментом, на котором лежат три золотых слитка, полученные Кляйном за продажу первых четырех зон чувственности. К этому подарку Кляйн прилагает записку – послание к Святой Рите, в котором он просит святую даровать «успех, красоту и вечную жизнь своему искусству» (Restani, 45).
- <sup>4</sup> *Klein Y.* Overcoming the Problematics of Art. The Writings of Yves Klein / Transl., with an Introduction by K. Ottmann. Putnam, CT: Spring Publications, 2007. P. 83.
- <sup>5</sup> Ив Кляйн создал этот объект не для публичной демонстрации, а в качестве подарка для святилища Святой Риты. И даже если это произведение демонстрируется, разобрать текст, написанный в записке, почти невозможно, не вскрывая этот контейнер. И то, что впервые эта цитата появляется у Пьера Рестани, несколько не избавляет Тьерри де Дюва от обвинений в нарушении этики. Пьер Рестани, близко знавший Кляйна, не искажает смысл данного подарка, который состоял в том, чтобы вернуть часть созданного с помощью божественного огня Богу. Он делает этот подарок Святой Рите – символу контроля божественного порядка над нематериальной чувственностью. Именно по этой причине золото, полученное в ходе продажи чеков на «нематериальную живописную чувственность», Кляйн считал необходимым либо выбросить в Сену, либо пожертвовать Святой Рите. Так он показывал, что его работы, даже будучи купленными, все равно остаются за пределами каких-либо стоимостных оценок. Зоны нематериальной живописной чувственности являют собой «пространство, оплодотворенное присутствием художника». То есть произведением становилась аура присутствия Кляйна. Когда покупатель чувственности полностью сжигает чек – подтверждение своего права собственности, «все золото принадлежит космосу». А использовать то, что, возможно, Пьеру Рестани было поведано по секрету, в целях доказательства своих постыдных обвинений, Тьерри де Дюву совсем не к лицу.
- <sup>6</sup> *Klein Y.* Op. cit. P. 48.
- <sup>7</sup> Спектакль, в котором Кляйн под сопровождение оркестра, исполняющего его «Монотонную симфонию», как дирижер управляет обнаженными моделями. Модели выливают на себя синюю краску ИКВ и, прижимаясь обнаженным телом как кистью к белым холстам, оставляют на нем отпечатки своих силуэтов.

Кляйну было важно отделить этот перформанс от живописи действия. Поэтому он подчеркивает, что в этом действии он участвует только как дирижер, который в отличие от художников-абстракционистов не перемазывает себя краской, а использует модели вместо кистей и руководит процессом в белых перчатках.

<sup>8</sup> *Klein Y.* Op. cit. P. 24.

<sup>9</sup> «Международный синий цвет Кляйна» («International Klein Blue» или ИКВ). Ив Кляйн изобрел краску глубокого синего оттенка на основе ультрамарина, который в 1961 году он запатентовал под названием «International Klein Blue». Он разработал его вместе с химиками таким образом, чтобы цвет краски был такой же яркости и интенсивности, как сухой пигмент.

<sup>10</sup> *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: AdMarginem Press, 2013. С. 34–35.

М.И. Яковлева

МОЗАИКИ ЦЕРКВИ СВВ. АПОСТОЛОВ  
В ФЕССАЛОНИКЕ:  
ПРОБЛЕМЫ ИКОНОГРАФИИ, СТИЛЯ  
И ПРОИСХОЖДЕНИЯ МАСТЕРОВ

Статья посвящена монументальным мозаикам в церкви свв. Апостолов в Фессалонике, исполненным по заказу константинопольского патриарха Нифонта I в 1310–1314 гг. Особенности иконографии и стиля мозаичного убранства рассматриваются во взаимосвязи с вопросом происхождения исполнивших его мастеров. Анализируются отдельные иконографические черты мозаик, восходящие к константинопольской художественной традиции. Особое внимание уделяется самобытным стилистическим характеристикам памятника, придающим ему отличный от столичных монументальных ансамблей первой четверти XIV в. (Кахрие джами и Фетхие джами) характер.

*Ключевые слова:* раннепалеологовское искусство, монументальные мозаики, иконография, стиль, мастер, Фессалоника, Константинополь.

Среди немногих дошедших до нашего времени монументальных мозаик раннепалеологовской эпохи видное место принадлежит мозаичному убранству церкви свв. Апостолов в Фессалонике, построенной по заказу константинопольского патриарха Нифонта I в годы его пребывания на патриаршем престоле (1310–1314 гг.)<sup>1</sup>. Церковь, бывшая кафоликоном крупного монастыря и первоначально имевшая богородичное посвящение<sup>2</sup>, представляет собой крестово-купольный храм на четырех колонках, с нартексом и тремя галереями, окружающими центральное пространство с севера, запада и юга; при этом западная галерея образует экзонартекс, а южная и северная галереи увенчаны четырьмя куполами над восточными и западными угловыми ячейками<sup>3</sup>. По первоначальному замыслу ктитор мозаики должны были украсить всю верхнюю

часть центрального объема храма выше проходящего на уровне impostов колонн каменного карниза<sup>4</sup>. Однако по причине свержения патриарха с престола мозаичная декорация не была закончена, и алтарная часть (верх апсиды и вима) осталась полностью лишенной живописного убранства<sup>5</sup>. Мозаики храма сильно пострадали во время переделки церкви в мечеть между 1520 и 1530 гг., когда все золотые фоны были выломаны, а изображения покрыты штукатуркой<sup>6</sup>. Однако и уцелевших фрагментов достаточно, чтобы оценить высочайшее качество исполнения мозаик и их живописный стиль.

Помимо сильно поврежденного изображения Пантократора в скуфье купола, десяти пророков в барабане, евангелистов в парусах и Мандилиона во лбу восточной арки, уцелели (в разном состоянии сохранности) сцены из цикла двенадцатых праздников: Рождество и Крещение на сводах южного рукава подкупольного креста, Преображение и Вход Господень в Иерусалим в западном рукаве, Распятие и Сошествие во ад в северном рукаве, Успение на западной стене, незначительные фрагменты Благовещения над восточной парой колонн и Сретения над западной парой колонн<sup>7</sup>. Кроме того, в западных угловых компартиментах сохранились крупные фрагменты тринадцати ростовых фигур святых<sup>8</sup>, над юго-западной колонной в западном рукаве подкупольного креста – ростовое изображение Космы Маюмского<sup>9</sup>, а над трехчастным окном на северной стене – бюсты мучеников Маркиана и Мартирия в медальонах<sup>10</sup>. Кроме того, в разных частях храма уцелели превосходные по качеству исполнения орнаментальные обрамления фигуративных сцен.

Мозаики были раскрыты в ходе работ, проводившихся в церкви свв. Апостолов в 1926–1928 гг.<sup>11</sup> и позднее – зимой 1941–1942 гг.<sup>12</sup> После реставрации мозаик, осуществленной в 1952 г. Ф. Захарием<sup>13</sup>, памятник неоднократно привлекал внимание историков византийского искусства, исследовавших различные аспекты иконографии, стиля, техники исполнения мозаичного убранства и его атрибуции<sup>14</sup>. Кроме того, материал мозаик (равно как и фресок) церкви свв. Апостолов анализировался крупнейшими учеными-византистами при разработке проблем эволюции раннепалеологовской живописи и отдельных стилистических направлений в ее развитии, в частности при рассмотрении вопроса о существовании так называемой «македонской школы» живописи<sup>15</sup>. Тем не менее в истории изучения мозаичного убранства церкви свв. Апостолов еще рано ставить точку. На наш взгляд, одной из важнейших проблем, связанных с этим выдающимся памятником, является вопрос происхождения мастеров, выполнивших его мозаики, и этот вопрос стоит в тесной связи со сложной и многоплановой картиной творческой

активности в конце XIII – начале XIV в. локальных художественных центров в Византии.

Исследователями высказывались разные мнения по поводу происхождения артели, выполнившей мозаичное убранство в церкви свв. Апостолов. Так, крупнейший исследователь памятника А. Ксингопулос видел основную отличительную черту мозаик храма в их тяге к натуроподобию, в противовес к более идеалистическому и «академическому» стилю мозаик Кахрие джами (1316–1321 гг.)<sup>16</sup>, и приписывал их авторство местной фессалоникийской мастерской<sup>17</sup>. Точка зрения А. Ксингопулоса была отвергнута П.А. Эндервудом в пользу предположения о константинопольском происхождении мозаичистов<sup>18</sup>. Впоследствии взгляд, высказанный американским ученым, возобладал в научно-исследовательской литературе. При этом указывалось на одинаково высокое качество исполнения мозаик в церкви свв. Апостолов и Кахрие джами, а также на их стилистическое родство, проявляющееся в сходстве композиционного решения отдельных сцен, изображении близких физиогномических типов, одинаковой трактовке поз и одеяний персонажей, пространственных архитектурных кулис и пр.<sup>19</sup> На основании приведенных выше сравнений делался вывод о том, что мозаичисты, исполнившие убранство в церкви свв. Апостолов и в Кахрие джами, принадлежали одной столичной мастерской<sup>20</sup>, или, по крайней мере, о константинопольском происхождении мастеров, украсивших фессалоникийский памятник<sup>21</sup>.

Следует отметить, что к константинопольской художественной традиции отсылает также ряд иконографических особенностей мозаик храма свв. Апостолов. Не претендуя на полноту охвата, приведем здесь некоторые из них.

Во-первых, к столичным чертам относится жест сжимающей Евангелие левой руки Пантократора, изображенной в большом масштабе (так, что она закрывает значительную часть Евангелия), с далеко отставленным указательным пальцем. Как отмечает А. Ксингопулос<sup>22</sup>, впервые такое изображение левой руки Спасителя появляется в мозаиках кафоликона монастыря Успения Богородицы в Дафнии, исполненных ок. 1100 г. столичной артелью<sup>23</sup>. Немецкой исследовательницей К. Штефан было высказано предположение, что этот тип изображения восходит к не сохранившейся до наших дней мозаике в церкви свв. Апостолов в Константинополе, исполненной в VI в.<sup>24</sup> В начале XIV в. эта иконографическая черта встречается в константинопольских монументальных мозаиках: Кахрие джами (изображение Христа в люнете над входом из внешнего нартекса во внутренний)<sup>25</sup> и Фетхие джами (параклессия церкви

Богоматери Паммакаристы, образ Христа в куполе, около 1315 г.)<sup>26</sup>, а также во фресковой росписи церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино, которую в 1317–1318 гг. выполнили мастера из Фессалоники Михаил и Евтихий<sup>27</sup> (образ Пантократора в куполе). По мнению К. Калокириса, эта иконографическая особенность изображения левой руки Пантократора имеет теологическое обоснование и обусловлена стремлением подчеркнуть ирреальную природу Христа, вкупе с неземным характером происхождения Евангелия<sup>28</sup>.

Во-вторых, к почитаемым столичным образцам восходит, по-видимому, изображение Мандилиона во лбу восточной арки. Нерукотворный Образ, как известно, перенесенный из Эдессы в Константинополь в 944 г., был закреплен на доске, поэтому в более древних памятниках он изображался плоским<sup>29</sup>. Начиная с XIII в. появляется новый тип изображения Мандилиона – убрус с завязанными, перекинутыми через крючья или продетыми в кольца концами. Примеры таких усложненных изображений плата встречаются в памятниках конца XIII – начала XIV вв.: например, в церкви Николая Орфаноса в Фессалонике, росписи которой исполнены в 1310-х гг.<sup>30</sup>, и в церкви Христа Спасителя в Верии, расписанной в 1315 г. «лучшим живописцем Фессалии» Георгием Каллиергисом<sup>31</sup>. В церкви свв. Апостолов мастер обращается к старому столичному образцу: здесь изображен простой тип плата, представляющий собой плоское прямоугольное обрамление лика Спасителя, набранное из белых тессер и лишённое орнаментов. Если исходить из предположения, что золотые тессеры были выломаны строго по абрису волос и бороды, то обращает на себя внимание сходство изображения в церкви свв. Апостолов с древнейшим типом Нерукотворного Образа, сохранившимся в ряде небольших по размеру икон, связанных происхождением с Константинополем и, по-видимому, являвшихся непосредственными репликами с реликвии<sup>32</sup>. Древнейшим в этой группе изображений, вероятно, был Нерукотворный Образ на утраченном ныне среднике триптиха, исполненного в середине X в., сразу после перенесения реликвии в столицу, и вложенного в монастырь св. Екатерины на Синае, скорее всего, императором Константином Багрянородным<sup>33</sup>. От триптиха сохранились боковые створки, в верхних зонах которых изображены апостол Фаддей и царь Авгарь, держащий в руках Мандилион – простой белый плат с запечатленным на нем ликом Христа<sup>34</sup>. К этой же группе икон относятся Нерукотворный Образ в папских дворцах Ватикана, появившийся в Риме, вероятно, до 1208 г., а также образ, переданный византийским императором Иоанном V в дар генуэзцу Леонардо Монтальдо и ныне хранящийся в мона-

стыре Сан Бартоломео делья Армени в Генуе<sup>35</sup>. На обеих иконах лик Спасителя обрамлен тремя почти одинаковыми по размеру и длине «клиньями» бороды и прядей волос – особенность рисунка, повторяющаяся и в мозаике церкви свв. Апостолов.

В-третьих, к константинопольской художественной традиции отсылают многочисленные элементы сцены Сошествия во ад, расположенной на восточном склоне северного рукава подкупольного креста. Так, Христос изображен на фоне имеющей легкий наклон миндалевидной мандорлы, подобной мандорле в аналогичной сцене на фреске параклессия Кахрие джами<sup>36</sup>. Исследователями справедливо указывалось на близость физиогномических типов в группе праведников, изображенных справа от Христа в обоих памятниках<sup>37</sup>. Константинопольскими чертами являются такие элементы, как изображения саркофагов и, вероятно, также подчеркнута удлиненная шея Христа<sup>38</sup>. Стоит отметить, что чрезвычайно близкую иконографическую аналогию мозаике из церкви свв. Апостолов представляет исполненная в третьей четверти XIV в. фреска в церкви Богоматери Перивлепты в Мистре<sup>39</sup> – городе, имевшем, как известно, самые тесные и непосредственные связи с византийской столицей.

Тем не менее, несмотря на все эти лежащие преимущественно в области иконографии отсылки к константинопольской художественной традиции, нам хотелось бы отметить несколько самобытных особенностей мозаик церкви свв. Апостолов, отличающих их от мозаичных ансамблей Константинополя.

Это, во-первых, чрезвычайная пластическая выразительность, экспрессивность, более свободный характер рисунка и более живописная разработка формы по сравнению со столичными памятниками первой четверти XIV в., придающие мозаикам церкви свв. Апостолов явно выраженный антикизирующий характер. Так, очевидно, полны античных реминисценций изображения десяти пророков в куполе, отличающиеся тщательной, выявляющей пластику тел моделировкой складок и объемностью фигур. Пророки (за исключением Ионы, который изображен почти фронтально) представлены в контрапосте или в изящном повороте, их фигуры объединены легким ритмом, создающим впечатление того, что персонажи беседуют друг с другом. Благодаря живым позам, трактовке объемных тел и драпировки одежд изображения пророков напоминают скульптуры античных философов, чему еще больше способствует почти монохромный колорит<sup>40</sup>.

Важно отметить, что яркую характерную черту мозаичных изображений пророков в куполе церкви свв. Апостолов составляет

чрезвычайно динамичный и активный рельеф ликов, образованный за счет утрированной трактовки складок на лбу, подчеркнутых надбровных дуг, выделенных четко очерченным овалом скул и темных кругов под глазами. Особенно отчетливо эти детали выступают в ликах пророков Иезекииля и Елисея<sup>41</sup>. Подобные приемы трактовки личного можно встретить в ряде памятников, возникших на почве Фессалоники и Македонии в конце XIII – начале XIV в., например во фресках, выполненных Мануилом Панселином в монастыре Протат (около 1290 г.)<sup>42</sup> и в капелле св. Евфимия (придел базилики св. Димитрия в Фессалонике)<sup>43</sup>, украшенной фресками по заказу видного византийского военачальника Михаила Дуки Главаса Тарханиота и его жены Марии в 1303 г.<sup>44</sup> Эти же приемы находим в ряде изображений на портативных иконах, например, на темперной иконе с образом апостола Петра, происходящей из церкви св. Прокопия в Верии и ныне хранящейся в коллекции Дамбартон Оукс (последняя четверть XIII в.)<sup>45</sup>, или на мозаичной иконе с образом Иоанна Богослова из Лавры св. Афанасия на Афоне (около 1300 г.)<sup>46</sup>. Особо оговорим, что речь в данном случае идет не о стилистической близости мозаичных изображений пророков в церкви свв. Апостолов к перечисленным памятникам, а скорее о родстве отдельных использованных художественных приемов. То, что подчеркнутый рельеф ликов пророков в церкви свв. Апостолов обусловлен не столько желанием решить чисто практическую задачу – акцентировать расположенное на значительной высоте изображение, чтобы оно более отчетливо воспринималось находящимся внизу наблюдателем – сколько особенностями присущей мозаичистам художественной манеры, становится ясным при сравнении их с образами пророков в куполе Фетхие джами. Лики пророков в фессалоникийском памятнике гораздо динамичнее и экспрессивней, их рисунок гораздо более активен, так что по сравнению с ними образы в куполе параклессия церкви Богоматери Паммакаристы, основу трактовки которых составляют плавные переходы слегка нюансированных по цвету рядов кубиков, кажутся вялоиндифферентными<sup>47</sup>.

Еще одной особенностью мозаик церкви свв. Апостолов является принципиально иное, чем в столичных памятниках (Кахрие джами и Фетхие джами), цветовое решение. Для мозаик церкви свв. Апостолов характерен мягкий серебристый колорит. Доминирующим цветом является серый, в наборе одеяний и пейзажей используется несколько его оттенков, включая серо-зеленый, серо-голубой, розовато-серый и желтовато-серый. В то же время цветовая палитра столичных мозаик – более темная и плотная,

так, в Кахрие джами преобладают насыщенные синий, зеленый, лиловый, красный, желтый и черный цвета<sup>48</sup>. Такая склонность мозаичистов, выполнивших убранство церкви свв. Апостолов, к холодному, высветленному серебристому колориту, возможно, имеет истоки в местной художественной традиции. В Фессалонике сохранилось несколько выдающихся монументальных мозаичных ансамблей IV–IX вв.: в Ротонде св. Георгия (мозаичное убранство датируется IV в.)<sup>49</sup>, в базилике Ахийропитос (V в.)<sup>50</sup>, в кафоликоне монастыря Латому, ныне известном под названием Осиеос Давид (конец V в.)<sup>51</sup>, в базилике св. Димитрия (мозаики VI, VII и IX вв.)<sup>52</sup> и в церкви св. Софии (мозаики, датируемые временем около 790 г. и 843–885 гг.)<sup>53</sup>. Многие из них, такие как мозаика с изображением Теофании в конхе кафоликона монастыря Латому<sup>54</sup> и ряд мозаик в базилике св. Димитрия (например, расположенные в западной части храма сцены со слетающим к св. Димитрию ангелом и посвящением св. Димитрию двух юношей, исполненные до 620 г.)<sup>55</sup>, обнаруживают ту же склонность мозаичистов к холодной монохромии, что и в раннепалеологовском ансамбле церкви свв. Апостолов.

Наконец, подход к орнаментации в церкви свв. Апостолов (по крайней мере, насколько об этом позволяет судить сохранность памятника) существенно отличается от декоративных принципов, использованных в мозаичных ансамблях Константинополя. Здесь нет восточного изобилия, даже нагромождения различных по характеру орнаментов, сопоставимых по размеру с фигуративными изображениями (а иногда превосходящих их в масштабе), как в Кахрие джами, где избыток орнаментальных вставок придает всей мозаичной поверхности вид некоторой пестроты. Растительные формы трактованы чрезвычайно живописно. Особенно сочно и пышно разработаны побеги аканфа, исполнение которых носит явный антикизирующий характер, в то время как изображение флоральных мотивов в Кахрие джами и Фетхие джами подвергается сильной схематизации, упрощается и становится суше<sup>56</sup>.

Перечисленные особенности мозаик в церкви свв. Апостолов, по нашему мнению, дают основания для более осторожного взгляда на вопрос о константинопольском происхождении исполнивших их мастеров. Экспрессивность и пластическая выразительность образов, пристрастие к холодноватому серебристому колориту, антикизирующая и сочная трактовка орнаментов в церкви свв. Апостолов, на наш взгляд, указывают на то, что мастера, трудившиеся над созданием ее мозаик, отнюдь не находились исключительно в русле столичной художественной традиции и что по крайней мере некоторые из них вполне могли быть местными фессалоникийскими живописцами.

- <sup>1</sup> *Nikonanos N.* The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. P. 10. В более ранней литературе временем пребывания Нифонта I на константинопольском патриаршем престоле считались 1312–1315 гг., 1311–1314 гг. или 1311–1315 гг. (см.: *Ευγγόπουλος Α.* Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1953 Σελ. 3). Даты восшествия Нифонта I на константинопольскую кафедру (9 мая 1310 г.) и свержения его с патриаршего престола (11 апреля 1314 г.) были уточнены в работе: *Grumel V.* La date d'avènement du patriarche de Constantinople Niphon I<sup>er</sup> // *Revue des Études Byzantines.* Т. XIII. P., 1955. P. 138–139. Тем не менее в позднейшей литературе по-прежнему можно встретить неточную датировку памятника 1312–1315 гг.

В убранстве церкви сохранились многочисленные упоминания Нифонта I в качестве ктитора. Так, на фреске с изображением тронной Богоматери и двух поклоняющихся Ей ангелов, расположенной над входом из внутреннего нартекса в наос, рядом с коленапреклоненной фигурой ктитора в монашеском облачении помещена посвятельная надпись: «Павел, монах и игумен этого почитаемого монастыря, ученик святейшего вселенского патриарха и ктитора кира Нифонта, второй ктитор» («Πάυλο(ς) μοναχός [καί] προϊστάμενο(ς) τη(ς) σεβασμίας Μ[ο]νής ταύ[τ]ης και μαθητή(ς) [του αγι]ωτάτου οικουμεν[ι]κού Π(ατ)ριάρχου κ(αι) κτίτορο(ς) κυρ[ού] Νίφωνο(ς) κ(αι) δεύτερο(ς) κτίτωρ», см.: *Nikonanos N.* Op. cit. P. 11. Упоминание Павла в качестве «второго ктитора» интерпретировалось исследователями либо как свидетельство того, что декоративное убранство церкви было закончено им после свержения Нифонта I с патриаршего престола (*Ευγγόπουλος Α.* Τά ψηφιδωτά του ναού των Αγίων Αποστόλων εν Θεσσαλονίκη // *Αρχαιολογική Έφημερίς.* Αθήνα, 1932. Τόμ. 71. Σελ. 155), либо как указание на его подчиненное по отношению к главному ктитору положение и участие в украшении храма во время пребывания Нифонта в сани константинопольского патриарха (*Spiesser J.M.* Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance. I. Les inscriptions de Thessalonique // *Travaux et Mémoires du Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance.* Vol. 5. P., 1973. P. 168–170).

Кроме того, имя Нифонта многократно встречается на архитектурных деталях западного и южного фасадов экзонартекса. В северном и южном тимпанах западного фасада сохранились выложенные кирпичом монограммы «ΝΙΦΩΝ» и «ΠΑΤΡ(Ι)ΑΡΧ(ΗΣ)»; на мраморной притолоке над главным входом в храм вырезана надпись «ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΚΑΙ ΚΤΗΤΩΡ», фланкированная буквами «Ν» и «Φ» во флоральном обрамлении; на импостах колонн западного фасада содержатся монограммы «ΝΙΦΩΝ», «ΠΑΤΡ(Ι)ΑΡΧ(ΗΣ)» и «ΚΤΗΤΩΡ». Наконец, в западном тимпане южного фасада кирпичом выложена монограмма «ΚΤΗΤΩΡ», дополняющая надписи в тимпанах на западном фасаде и образуя-

щая с ними полную надпись: «ΝΙΦΩΝ ΠΑΤΡ(Ι)ΑΡΧ(ΗΣ) ΚΤΗΤΩΡ». См.: *Nikonanos N.* Op. cit. P. 26–27.

В научной литературе велась оживленная дискуссия относительно времени постройки внешних галерей, сводившаяся главным образом к вопросу, были ли они возведены одновременно с основным объемом храма (наосом и внутренним нартексом) или же пристроены позднее Нифонтом I, который в таком случае являлся не основателем, а всего лишь восстановителем церкви. Перечень литературы, посвященной данному вопросу, см.: *Kuniholm P.I., Striker C.L.* Dendrochronology and the Architectural History of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki // *Architectura: Zeitschrift für Geschichte der Baukunst.* München, 1990. Vol. 20. P. 2–3. Примечания 5–6.

После исследований Г. Велениса, подтвердивших гипотезу об одновременном строительстве при Нифонте I всего объема храма, включая внешние галереи, вопрос о датировке памятника, по-видимому, можно считать решенным (*Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Holy Apostles // *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> century. Athens: Karon Editions, 2012. P. 300). Попытку сдвинуть датировку к 1329 г. по результатам проведенного в 1977–1986 гг. дендрохронологического анализа деревянных связей, сохранившихся в интерьере храма (см.: *Kuniholm P.I., Striker C.L.* Op. cit. P. 10–11), следует признать малоубедительной.

- <sup>2</sup> По мнению А. Ксингопулоса, монастырь был посвящен Богородице Горгоэпикоос. См.: *Ευγγόπουλος Α.* Μονή των Αγίων Αποστόλων ή της Θεοτόκου. Προσφορά εις Στίλωνα Π. Κυριακίδη. Παράρτημα 4. Θεσσαλονίκη, 1953. Σελ. 726–735.
- <sup>3</sup> *Nikonanos N.* Op. cit. P. 10–11, 13.
- <sup>4</sup> *Ευγγόπουλος Α.* Η ψηφιδωτή διακόσμησης... Σελ. 3–5; *Nikonanos N.* Op. cit. P. 10–11.
- <sup>5</sup> Существует мнение, что мозаичное убранство в верхней части алтаря существовало, но было разрушено после завоевания Фессалоники турками: см.: *Kalokyris K.* L'église des Saints Apôtres de Salonique. Ses mosaïques // *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina.* Ravenna: Edizione Dante, 1964. P. 240; *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 309. Стены наоса ниже карниза, внутренний нартекс и внешние галереи храма декорированы фресковой росписью.
- <sup>6</sup> *Nikonanos N.* Op. cit. P. 12, 31. Считается, что работы по удалению золотых тессер выполнялись христианами, поскольку фигуративные изображения и отчасти надписи были бережно сохранены.
- <sup>7</sup> Вероятно, в конхе апсиды должно было находиться изображение Богородицы Платитеры, а на сводах восточного рукава подкупольного креста – Вознесение и Сошествие Св. Духа на апостолов (*Kalokyris K.* Op. cit. P. 240). Где, в таком случае, размещался двенадцатый сюжет из цикла двенадцатых праздников (Воскрешение Лазаря) и был ли он в составе мозаичного убранства, остается неясным.

- <sup>8</sup> *Μαυροπούλου-Τσιουμι Ch.* Op. cit. P. 347.
- <sup>9</sup> Ibid. P. 346.
- <sup>10</sup> *Nikonanos N.* Op. cit. P. 46.
- <sup>11</sup> *Ξυγγόπουλος Α.* Τά ψηφιδωτά... Σελ. 133.
- <sup>12</sup> *Ξυγγόπουλος Α.* Η ψηφιδωτή διακόσμησης... Σελ. ε΄.
- <sup>13</sup> Ibid. Σελ. ε΄; *Bakirtzis Ch., Mastora P., Vassiliadou S., Pitsalidis N.* Lessons Learned in Theory and Practice of Mosaic Treatments: The Case of the Wall Mosaics in the Church of the Holy Apostles, Thessaloniki, Greece // Lessons Learned: Reflecting on the Theory and Practice of Mosaic Conservation: Proceedings of the 9th Conference of the International Committee for the Conservation of Mosaics, 2005. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 2008. P. 57. В ходе реставрации 1952 г. отходившие от основы тессеры были укреплены цементом; обнажившийся в местах утраты мозаик строительный раствор покрыт штукатуркой, тонированной в коричневато-красный цвет; поверхность мозаик очищена и покрыта тонкой смесью воска и казеина (*Bakirtzis Ch., Mastora P., Vassiliadou S., Pitsalidis N.* Op. cit. P. 58). Очередные реставрационные работы были проведены в 2002–2004 гг. специалистами из Фессалоники во главе с Х. Бакирцисом. Мозаики были очищены от грязи и копоти и тщательно укреплены (Ibid. P. 59–61).
- <sup>14</sup> Основные работы, посвященные мозаикам храма свв. Апостолов: *Ξυγγόπουλος Α.* Τά ψηφιδωτά... Σελ. 133–156; *Idem.* Η ψηφιδωτή διακόσμησης...; *Χυγγόπουλος Α.* Quelques observations sur le style et le caractère des mosaïques retrouvées dans l'église des Saints Apôtres à Thessalonique // Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma, 1953. P. 266; *Kalokyris K.* Op. cit. P. 237–246; *Καλοκύρης Κ.* Ο Ναός των Αγ. Αποστόλων Θεσσαλονίκης και η εικονογραφία αυτού // Επιστημονική Επετηρίδα Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη, 1969. Τόμ. 14. Σελ. 111–121; *Stephan Ch.* Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki. Worms, 1986; *Nikonanos N.* Op. cit.; *Μαυροπούλου-Τσιουμι Ch.* Op. cit. P. 298–353; *Bakirtzis Ch., Mastora P., Vassiliadou S., Pitsalidis N.* Op. cit. P. 57–63.
- Вопросы фресковой декорации в церкви свв. Апостолов освещаются в публикации: *Papadopoulos J.* Fresques de l'église des Saints-Apôtres à Salonique // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1930. Vol. 74. № 2. P. 89–93; *Χυγγόπουλος Α.* Les fresques de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique // Art et société à Byzance sous les Paléologues: actes du colloque organisé par l'Association Internationale des Etudes Byzantines à Venise en Septembre 1968 Venise: Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise, 1971; *Ξυγγόπουλος Α.* Η τοιχογραφία του μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου εις τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Πεφ. 4. Στη μνήμη του Βίκτωρα Λάζαρεφ (1897–1976). Τόμ. 8 (1975–1976). Αθήνα, 1976. Σελ. 1–18; *Semoglou A.* Le portrait de Saint Lazare le Galésiotte aux Saints Apôtres de Thessalonique: un nouveau té-

moignage sur la datation des peintures murales de l'église // *BYZANTINA*. 2000. Vol. 21. P. 617–628.

Основные работы, посвященные архитектуре церкви и ее технико-технологическим исследованиям: *Velenis G.* Οι Άγιοι Απόστολοι Θεσσαλονίκης και η Σχολή της Κωνσταντινουπόλεως // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. Bd. 32/4. Akten des XVI Internationaler Byzantinistenkongress, 11/4. Wien, 1982. S. 457–467; *Rautman M.L.* The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: a Study in Early Palaeologan Architecture: Ph.D. Diss. Bloomington, 1984; *Kuniholm P.I., Striker C.L.* Op. cit. P. 1–26; *Κατσούλης Ε.Γ.* Τριδιάστατη αποτύπωση βυζαντινού ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης με σαρωτή Laser: MSc Thesis. Θεσσαλονίκη, 2013.

- 15 Назовем только некоторые основные работы: *Xyngopoulos A.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955; *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. München, 1958 (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongreß. Bd. IV, 2.); *Chatzidakis M.* Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style // *Actes du XIVe Congrès international des études byzantines*: Bucarest, 6–12 septembre 1971: En 3 vols. Vol. 1. Bucarestu, 1974. P. 153–188; *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // *The Kariye Djami*: In 4 vols / Ed. by P.A. Underwood. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Princeton, 1975. P. 109–160; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century // *Византијска уметност почетком XIV века*. Научни скуп у Грачаници, 1973. Београд, 1978. P. 55–83. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1986. С. 172–173.
- 16 *Xyngopoulos A.* Thessalonique et la peinture macédonienne. P. 5–8.
- 17 *Ξυγγόπουλος Α.* Η ψηφιδωτή διακόσμηση... Σελ. 58–62. Мнение А. Ксингопулоса было поддержано некоторыми позднейшими исследователями, см., например: *Nelson R.S.* Tales of Two Cities: the Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki // *Manuel Panselinos and his Age*. Athens, 1999. P. 127–145.
- 18 *Underwood P.A.* Manuel Panselinos: a Review Article // *Archaeology*. 1957. Vol. 10. № 3. P. 216 (рецензия на монографию: *Ξυγγόπουλος Α.* Μανουήλ Πανσέληνος. Αθήνα, 1956).
- 19 *Demus O.* The Style of the Kariye Djami... P. 150–151; *Mouriki D.* Op. cit. P. 62; *Лазарев В.Н.* Указ. соч. С. 173.
- 20 *Demus O.* The Style of the Kariye Djami... P. 151; *Mouriki D.* Op. cit. P. 62; *Stephan Ch.* Op. cit. S. 260. Различия в стиле этих двух памятников интерпретировались либо как свидетельства разных стадий развития раннепалеологовского искусства, постепенно терявшего интерес к вдохновлявшим его на пороге XIII–XIV вв. классицистическим формам и приобретавшего черты маньеризма (*Demus O.* The Style of the Kariye Djami... P. 151–152), либо как проявления

- существовавших в одной и той же мастерской стилистически разнородных манер (*Mouriki D.* Op. cit. P. 62). Оба объяснения представляются спорными, первое – поскольку временной промежуток между созданием мозаичных ансамблей в церкви свв. Апостолов и Кахрие джами весьма короток, второе – поскольку ставит под сомнение саму возможность выделения круга памятников, выполненных одной мастерской, и тем самым противоречит самому себе.
- <sup>21</sup> *Лазарев В.Н.* Указ. соч. С. 173.
- <sup>22</sup> *Ξυγγόπουλος Α.* Η ψηφιδωτή διακόσμησης... Σελ. 35.
- <sup>23</sup> *Chatzidakis N.* Greek Art: Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. Pl. 124.
- <sup>24</sup> *Stephan Ch.* Op. cit. S. 40.
- <sup>25</sup> The Kariye Djami. Vol. 2. The Mosaics. N. Y., 1966. Pl. 17–19.
- <sup>26</sup> *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Washington, 1978. Pl. I.
- <sup>27</sup> *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 148.
- <sup>28</sup> *Kalokyris K.* Op. cit. P. 241.
- <sup>29</sup> Ibid. P. 242.
- <sup>30</sup> *Χυγγοπουλος Α.* Les fresques de l'église de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique // Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. P. 433. Fig. 2.
- <sup>31</sup> *Πελεκανίδης Στ.* Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος. Αθήνα, 1973. Πιν. 5.
- <sup>32</sup> Я хочу выразить свою благодарность Лилии Михайловне Евсеевой, обратившей мое внимание на сходство изображения в церкви свв. Апостолов с упомянутыми образами.
- <sup>33</sup> *Βοκοτόπουλος Π.* Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές Εικόνες. Αθήνα, 1995. Σελ. 35, 192–193. Πιν. 7; Спас Нерукотворный в русской иконе / Авт.-сост.: Л.М. Евсеева, А.М. Лидов, Н.Н. Чугреева. М., 2005. С. 71.
- <sup>34</sup> Исследователи усматривают в изображении царя Авгаря портретные черты императора Константина Багрянородного. См.: *Βοκοτόπουλος Π.* Op. cit. Σελ. 193; Спас Нерукотворный в русской иконе. С. 71.
- <sup>35</sup> Спас Нерукотворный в русской иконе. С. 66–71.
- <sup>36</sup> *Kalokyris K.* Op. cit. P. 243.
- <sup>37</sup> *Demus O.* The Style of the Kariye Djami... P. 151.
- <sup>38</sup> *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Macropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 341; *Stephan Ch.* Op. cit. S. 74.
- <sup>39</sup> *Emmanuel M.* Some Notes on the Iconographic Programmes of two Mystra Churches: Peribleptos and Hagia Sophia // Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова: Сб. статей. М.: Северный паломник, 2008. С. 460.
- <sup>40</sup> В барабане купола изображены пророки Иеремия, Иезекииль, Малахия, Илия, Елисей, Аввакум, Иона, Исая, Наум и Софония. Надписи с именами

не сохранились ввиду утраты окружавшего фигуры золотого фона, но пророки идентифицируются по текстам пророчеств на свитках. На антикизирующую манеру исполнения образов пророков, придающую им характер скульптурной монументальности, справедливо указывали почти все исследователи памятника. См., например: *Demus O.* The Style of the Kariye Djami... P. 151; *Mouriki D.* Op. cit. P. 62; *Kalokyris K.* Op. cit. P. 241.

41 *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 319.

42 Μανουήλ Πανσέληνος Εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου. Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, 2008. Εικ. 58–59, 132–134, 142.

43 Ibid. Εικ. 161.

44 *Gouma-Peterson T.* The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy under Andronicos II // The Art Bulletin. 1976. Vol. 58. № 2. P. 169.

45 *Βοκοτόπουλος Π.* Op. cit. Σελ. 114. Πιν. 93.

46 *Chatzidakis M.* Une icône en mosaïque de Lavra // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Bd. 21. Wien, 1972. P. 73–81. Pl. 2, 3. По мнению М. Сотирiu, мозаичная икона исполнена Мануилом Панселином. См.: *Sotiriou M.* L'icône en mosaïque de saint Jean l'Évangéliste de Lavra // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Περ. 4. Στη μνήμη του Anatole Frolov (1906–1972). Τόμ. 7 (1973–1974). Αθήνα, 1974. Σελ. 58–60. Πιν. 11–15.

47 Заметим, что некоторые отдельные изображения в нижних зонах церкви свв. Апостолов (например, образы Иоанна Предтечи и неизвестного святого слева от Христа в сцене Сошествия во ад) также трактованы в близкой пророкам в куполе динамичной манере, хотя здесь рельеф ликов менее подчеркнут.

48 The Kariye Djami. Vol. 1. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. N. Y., 1966. P. 181.

49 *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 115.

50 Ibid. P. 237.

51 *Tsigaridas E.* Latomu Monastery (The Church of Hosios David). Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. P. 49.

52 *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 144–176.

53 Ibid. P. 290–294; *Лазарев В.Н.* Указ. соч. С. 212, примеч. 57.

54 *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 186–187.

55 Ibid. P. 145, 147.

56 Более подробно особенности орнаментов в мозаичном убранстве церкви свв. Апостолов рассматриваются в моей статье: *Яковлева М.И.* Античные истоки в орнаменте монументальных мозаичных ансамблей раннепалеологовской эпохи // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2015. № 1. С. 139–150.

## Abstracts

E. Ershova

### “GOLD OF THE HONOUR” AND “GOLD OF THE COURAGE”: A NEW LOOK AT THE DEVELOPMENT OF A TYPOLOGY OF HONOURS AND REWARDS IN THE EGYPTIAN NEW KINGDOM

New Kingdom era in ancient Egypt is associated with the prosperity of the state and active foreign policy, expressed in numerous actions and major military campaigns. Officials as a reward for good service, as well as soldiers for personal courage and bravery in battle, received special distinction insignia. The article investigates the different types of ancient Egyptian awards and their classification. Comprehensive analysis of the material, depictive and written sources used in this article allows to formulate typology of the ancient Egyptian New Kingdom era awards.

*Key words:* Ancient Egypt, New Kingdom, XVIII dynasty, the ancient Egyptian awards, necklaces, amulets, ritual weapons.

Yu. Fagurel

### CARRIAGES OF COURT MASQUERADES IN RUSSIA IN THE XVIII CENTURY. ISSUES OF TYPOLOGY

The article is on the typology of vehicles used in Russian court masquerades of the XVIII century. Based on archival materials and examples of decorative art in Museum collections, the author identifies and analyses peculiarities of usage, design and decor of different groups of masquerade carriages. The article addresses the issue of relations between European culture influences and national traditions in design of the costumed performances and entertainments.

*Key words:* carriages, masquerade, typology, festive culture.

V. Kuvatova

THE ICONOGRAPHY OF THE FEMALE PROCESSION  
SCENE IN THE CHAPEL OF THE EXODUS  
FROM AL-BAGAWAT NECROPOLIS IN EGYPT:  
SOURCES AND PARALLELS

The paper tries to analyse and reconstruct the iconography of the female procession scene in the painting ensemble of the so called “Chapel of the Exodus” (Early Christian mausoleum from Al-Bagawat necropolis in the Egyptian oasis of Kharga, IV AD). The features of the image allow to match it to a big range of Early Christian procession scenes, with similar iconography, but from the other epochs and regions. This comparison allows to suggest the common source of this type of iconography.

*Key words:* Early Christian painting, Chapel of the Exodus, Early Christian funerary art, procession scene.

L. Limanskaya

PSYCHOANALYTIC KINESICS ASPECTS  
AND THE ROLE OF VISUAL TOPOS  
IN THE METHODOLOGY OF THE STUDIES  
OF ART IN THE END OF XIX–XX CENTURIES

The article traces the history of interest of art researchers to preverbal communicative kinesics function, its connection to the collective unconscious and cultural archetype. The author shows how directly or indirectly, art historians and psychologists of the end of the XIX and XX centuries came to an idea of fundamental connection of the collective unconscious and cultural archetype to traditions of stylistic development, and image-bearing evolution of the spatial arts. The article outlines the main ways of interpreting kinesics and visual topos in the theoretical and methodological conceptions of the art studies in the end of XIX and of the XX centuries.

*Key words:* visual topos, kinesics, cultural-historical archetype, the collective unconscious, art styles.

O. Nasobin

SELF-PORTRAITS OF BENVENUTO CELLINI:  
PARTICULARITY OF STYLE AND APPEARANCE FEATURES

The article introduces the results of the studies carried out by the RSUH Department of Museology aimed to unveil previously unknown autportraits of Benvenuto Cellini. Biometric parameters comparison of the discovered portraits allows to draw conclusions on stylistic distinctions of self-portraits and on some characteristic individualities of Benvenuto Cellini's look.

*Key words:* Cellini, attribution, biometrics.

I. Sakhno

“LETTER GRAPHICS” IN RUSSIAN FUTURISM:  
VISUALIZATION STRATEGIES

The article deals with the issue of letter graphics in Russian futurism. Futurist poetry articulates a specific kind of vision which combines visual and verbal representation, thus setting a new type of interrelations between graphics and the poetic text. The poets of the Zaum created a new graphic alphabet which expresses the synthesis of the verbal and visual through the integrative nature of the isoverbal text. A new typography appeared in the works of Ilia Zdanevich, Igor Terentiev and Aleksei Kruchenykh. Being a phenomenon of transformation of iconic signs, Varvara Stepanova's visual poetry comprised an experiment which was both phonetic and graphical. The new model of representation received a remarkable structural solution when an abstract composition with coloured letters traced an unconventional reference between the verbal and visual contexts.

*Key words:* isoverbal text, letter graphics, futurism, Zaum, stereoscopic imagery, graphics of the tsvetopis'.

S. Schtein

ONTOLOGY OF CINEMA AND ONTOLOGY OF ANIMATION

The article is devoted to substantiation of presence at the animation different from the cinema ontology applied to the description and construction of theoretical model of ontology of the “matrix container”

used by animation, conceptually and terminologically correlated to theoretical model of “the matrix container” used by cinema, through their comparison.

*Key words:* ontology of animation, ontology of cinema, theory of animation, theory of cinema, methodology of cinema, animatology.

A. Shuvalova

#### YVES KLEIN'S MYSTIFICATION. AGAINST THIERRY DE DUVE

In between modernism and postmodernism Yves Klein hovered over the verge of mysticism and mystification, abstraction and corporeity, paint, fire and air. Registered paint formula, patent for remote artworks creation, immaterial paintings, checks for the void transfer, architecture from air, flight from the window – here is an incomplete list of inventions that allowed Klein to gain the reputation of an ingenious magician in white gloves. However these inventions gave reason for some researchers as Thierry de Duve to invalidly blame Klein for falsification of his achievements: assimilation of artistic value to price, excogitation of non-existent works and self-mystification to the point of credulity. This article attempts to contest the accusations of the critic and to prove the legitimacy of the mystifying devices used by Klein both in the context of transition period between modernism and post-modernism, and as an avant-guard strategy.

*Key words:* mystification, value, dramatisation, immaterial, Yves Klein.

N. Smolyanskaya

#### WHY TO SPEAK AGAIN OF THE AVANT-GUARD?

The question of the relevance of the avant-garde is close to the problem of formation of aesthetic discourse adequate to the context of contemporary Russian and Western art. The article highlighted the conceptual and historical understanding of the avant-garde, as making theoretical basis to mark and define the boundaries and intentions of contemporary art. The concept of the avant-garde works today in the framework of ready-made, similar to described by Thierry de Duve: if ready-made “as an art” allows to include in the field of modern art all everyday facts, the ready-made “as an avant-guard” creates a situation

of aesthetic events beyond art, reconceptualizing the history of art and changing the vectors direction.

*Key words:* avant-garde, avant-garde theory, contemporary art, ready-made, the definition of art.

S. Tsymbal

BYZANTINE, ANCIENT AND WESTERN TRADITIONS  
IN ARCHITECTURAL LANDSCAPES WALLPAINTINGS  
IN THE CHURCH OF THE VIRGIN PANTANASSA IN MISTRA

The article is an attempt to analyse peculiarities of architectural compositions and space image specifics in the wallpaintings of the Church of the Virgin Pantanassa in Mistra in the context of Byzantine painting as well as their prototype search in Hellenistic and Western traditions. In the course of the analyzing the author features sources of Byzantine tradition of space imaging and its key difference from Hellenistic and Western ones. The article also considers probable semantics of the architectural images in the Late Paleologan paintings, what is taken as a basic for a new approach to conceptualization of Pantanassa wallpaintings in cultural and intellectual contexts of the Late Paleologan art.

*Key words:* architectural landscape, Mistra, Church of the Virgin Pantanassa, architectural semantics, Byzantium intercultural ties.

N. Ugleva

FURNITURE COLLECTING IN RUSSIA  
FROM THE XVI CENTURY TO THE 1930s

In the history of furniture collecting in Russia two main types of collections, formed from the XVI century to the 1930s can be distinguished. The earliest type is proto-Museum of XVI century, intended only to combine items in the historical-memorial frame, what is typical for museums and private collections of historical objects and what traces as a partial of any collection of any type. The formation of the second type comes back to the middle of the XVIII century, and pertains to collecting art furniture according to art qualities. Objects are interpreted as art achievements, what is typical in private collecting and official Museum collections.

*Key words:* furniture, history of collecting, type of collection, historical-memorial collections, a collection of art furniture, Historical Museum, Furniture Museum, Household Museum of the 1840s, Paul Shchukin.

M. Yakovleva

MOSAICS OF THE CHURCH OF THE HOLY APOSTLES  
IN THESSALONIKI: ISSUES OF THE ICONOGRAPHY,  
THE STYLE AND THE ORIGIN OF CRAFTSPEOPLE

The article is devoted to the mosaic decoration in the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki, executed on order of Niphon I, the Patriarch of Constantinople in 1310–1314. Iconographic and stylistic features of the mosaics are considered as mainly issue of the origin of craftspeople. Some iconographic features, traced back to the Constantinopolitan artistic tradition are analysed. Particular attention is paid to the stylistic particularities that make the character of mosaics in the Church of the Holy Apostles different from those in the metropolitan monumental ensembles of the first quarter of the XIV century (Kariye Camii and Fethiye Camii).

*Key words:* Early Palaeologan Art, monumental mosaics, iconography, style, craftsman, Thessaloniki, Constantinople.

## Сведения об авторах

- Ершова Елена Сергеевна* – аспирант Учебно-научного центра египтологии им. В.С. Голенищева факультета истории искусств РГГУ, [egypto@mail.ru](mailto:egypto@mail.ru)
- Куватова Валерия Зуфаровна* – соискатель Учебно-научного центра египтологии им. В.С. Голенищева факультета истории искусств РГГУ, [kintosh@mail.ru](mailto:kintosh@mail.ru)
- Лиманская Людмила Юрьевна* – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусств РГГУ, [lydmila55@mail.ru](mailto:lydmila55@mail.ru)
- Насобин Олег Брониславович* – независимый исследователь, [oleg.n.egr@mail.ru](mailto:oleg.n.egr@mail.ru)
- Сакно Ирина Михайловна* – доктор философских наук, профессор Российского университета дружбы народов, [iriniasachno@mail.ru](mailto:iriniasachno@mail.ru)
- Смолянская Наталья Владимировна* – кандидат философских наук, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусств РГГУ, [smolianskaia@gmail.com](mailto:smolianskaia@gmail.com)
- Углева Наталья Владимировна* – научный сотрудник 1 категории Отдела дерева и мебели Государственного исторического музея, [uglevan@yandex.ru](mailto:uglevan@yandex.ru)
- Фагурел Юлия Евгеньевна* – научный сотрудник Отдела дерева и мебели Государственного исторического музея, [fagurelje@rambler.ru](mailto:fagurelje@rambler.ru)
- Цымбал Светлана Владимировна* – соискатель кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков факультета истории искусств РГГУ, [symbalsvetlana@yandex.ru](mailto:symbalsvetlana@yandex.ru)
- Штейн Сергей Юрьевич* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусств РГГУ, [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)
- Шувалова Анна Станиславовна* – аспирант кафедры кино и современного искусства факультета истории искусств РГГУ, [anna.shuvalova@gmail.com](mailto:anna.shuvalova@gmail.com)
- Яковлева Мария Игоревна* – соискатель кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков факультета истории искусств РГГУ, [iakovmi@mail.ru](mailto:iakovmi@mail.ru)

## General data about the authors

- Ershova Elena S.* – postgraduate student, Vladimir S. Golenischev Centre of Egyptology, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [egypto@mail.ru](mailto:egypto@mail.ru)
- Fagurel Yulia E.* – researcher, Wood and Furniture Department, State Historical Museum, [fagurelje@rambler.ru](mailto:fagurelje@rambler.ru)
- Kuvatova Valeria Z.* – applicant, Vladimir S. Golenischev Centre of Egyptology, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [kintosh@mail.ru](mailto:kintosh@mail.ru)
- Limanskaya Lyudmila Yu.* – Dr. in Art History, professor, head, Department of Theory and History of Modern Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [lydmila55@mail.ru](mailto:lydmila55@mail.ru)
- Nasobin Oleg B.* – independent researcher, [oleg.n.egr@mail.ru](mailto:oleg.n.egr@mail.ru)
- Sakhno Irina M.* – Dr. in Philosophy, professor, People's Friendship University of Russia, [irinasachno@mail.ru](mailto:irinasachno@mail.ru)
- Schtein Sergey Yu.* – Ph.D. in Art History, associate professor, Department of Cinema and Contemporary Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [sergey@schtein.ru](mailto:sergey@schtein.ru)
- Shuvalova Anna S.* – postgraduate student, Department of Cinema and Contemporary Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [anna.shuvalova@ymail.com](mailto:anna.shuvalova@ymail.com)
- Smolyanskaya Natalia V.* – Ph.D. in Philosophy, associate professor, Department of Cinema and Contemporary Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [smolianskaia@gmail.com](mailto:smolianskaia@gmail.com)
- Tsybal Svetlana V.* – applicant, Department of History of Ancient and Medieval Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [cymbalsvetlana@yandex.ru](mailto:cymbalsvetlana@yandex.ru)
- Ugleva Natalia V.* – 1st category researcher, Wood and Furniture Department, State Historical Museum, [uglevan@yandex.ru](mailto:uglevan@yandex.ru)
- Yakovleva Maria I.* – applicant, Department of History of Ancient and Medieval Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, [iakovmi@mail.ru](mailto:iakovmi@mail.ru)

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка *Н.В. Москвина*

Подписано в печать 22.02.2016.

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

Усл. печ. л. 9,3. Уч.-изд. л. 9,7.

Тираж 1050 экз. Заказ № 21

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6

[www.rggu.ru](http://www.rggu.ru)

[www.knigirggu.ru](http://www.knigirggu.ru)