

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 1 (2022)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 1 (2022)



Санкт-Петербург, 2022

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент).

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Yu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology), M. A. Kostyria (PhD in Art History, Associate Professor)

Новое искусствознание. 2022. № 1. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 103 с.
New Art Studies. 2022. No. 1. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 103 p.

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
Директор Фонда «Новое искусствознание»
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Контакты редакции

Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
i.shik@newartstudies.ru

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор редакции
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка

Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Щетинина

Дизайн и верстка

Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Publisher

New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Editorial contacts

Ida Aleksandrovna Shik
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Ekaterina Gennadieвна Dubrovskaya
Editorial coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Editorial preparation

Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Journal Design

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»

В оформлении обложки использован фрагмент работы: Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1913. Холст, масло. 326 × 208 см.
Парижский музей современного искусства, Париж. URL: <https://images.navigart.fr/1000/3Y/05/3Y05893.jpg>

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

Теория и философия искусства

Л. В. Фролова. Комментарий Иоганна Фридриха Овербека к «Триумфу религии в искусстве» как часть дискуссии о Дюссельдорфской школе в литературе 1830–1840-х годов 6

А. В. Рыков. Изобретая модернизм. Эмиль Золя и вопросы теории искусства 12

А. В. Марков. Триграммы казанского храма в Муазне-ле-Гран: расшифровка в контексте иконологической программы 17

Н. Г. Дружинкина. Русский живописный космизм в свете учения о ноосфере В. И. Вернадского 24

История искусства и культуры

И. А. Абрамкин. Портреты Е. В. Скавронской кисти М.-Э. Виге-лебрен: особенности изображения одной модели в Неаполе и Санкт-Петербурге 42

Е. Н. Коковина. Искусствовед и художник: авторский метод А. Н. Бенуа в работе над эскизами костюмов к балету «Павильон Армиды» 48

Т. А. Воропаева. Образы скомороха в новгородском фарфоре 53

В. А. Мишин. Постскрипtum к выставке «Москва — Париж»: по поводу одной гуаши Робера Делоне из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина 61

Г. С. Талипова. Василий Иванович Улитин (1888–1976): художник, пионер фотографических технологий, педагог 72

М. А. Лопаткина. Science-art как художественный способ презентации трансгуманизма. Специфика и тенденции развития внутри направления 78

Переводы

Ф. Овербек. «Триумф религии в искусстве» Фридриха Овербека: картина маслом из Штеделевского института во Франкфурте-на-Майне. Комментарий автора. Перевод Л. В. Фроловой 86

Р. Рем. Контраст и знание. Мотивы супрематических форм Казимира Малевича и наука. Перевод А. Н. Липова 89

Theory and Philosophy of Art

L. V. Frolova. Johann Friedrich Overbeck's Comment to *The Triumph of Religion in the Arts* and the Discussion about the Düsseldorf School of Painting in the German Art Criticism of 1830s–1840s 6

A. V. Rykov. Inventing Modernism. Emile Zola and Issues of Art Theory 12

A. V. Markov. The Trigrams of the Our Lady of Kazan Church in Moisenay-Le-Grand: Deciphering in the Context of the Iconological Program 17

N. G. Druzhinkina. Russian Painting Cosmism in the Context of Vladimir Vernadsky's Noosphere Doctrine 24

History of Art and Culture

I. A. Abramkin. Portraits of E. V. Skavronskaia by M.-E. Vigée Le Brun: Portraying of One Model in Naples and St. Petersburg 42

E. N. Kokovina. Art Historian and Artist: the Author's Method of Alexandre Benois in Working on the Sketches of Costumes for the Ballet "Armida's Pavilion" 48

T. A. Voropaeva. Images of a Buffoon in Novgorod Porcelain 53

V. A. Mishin. Postscript to the Exhibition "Moscow — Paris": about One Gouache by Robert Delaunay from the Collection of The Pushkin State Museum of Fine Arts 61

G. S. Talipova. Vasily Ivanovich Ulitin (1888–1976): an Artist, Pioneer of Photographic Technologies, and Teacher 72

M. A. Lopatkina. Science-Art as an Artistic Way of Presenting Transhumanism. Special Traits and Development Trends within the Direction 78

Translations

F. Overbeck. *The Triumph of Religion in Arts* by Friedrich Overbeck: Oil Painting from The Städel Institute In Frankfurt am Main. Author's Comment. Translation by L. V. Frolova 86

R. Rem. Contrast And Knowledge. Contrast and Knowledge. Kazimir Malevich's Motifs of Suprematist Forms and the Science. Translation by A. N. Lipov 89

**Научный журнал «Новое искусствознание»
издается в рамках деятельности фонда содействия
развитию науки, образования и искусства
«Новое искусствознание»**

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи и эссе, посвященные проблемам теории и истории искусства и культуры, обзоры выставок и конференций, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству и работ иностранных специалистов, а также интервью с современными художниками и авторские портфолио.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal “New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers and essays devoted to the questions of theory and history of art and culture, reviews of exhibitions, conferences, and academic publications, translations of theoretical art-related texts and works by foreign experts, interviews with contemporary artists and author’s portfolios.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

Фролова Людмила Валерьевна, кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34. 191186. mila_grafik@mail.ru

Frolova, Liudmila Valer'evna, PhD in Art History, methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. mila_grafik@mail.ru

КОММЕНТАРИЙ ИОГАННА ФРИДРИХА ОВЕРБЕКА К «ТРИУМФУ РЕЛИГИИ В ИСКУССТВЕ» КАК ЧАСТЬ ДИСКУССИИ О ДЮССЕЛЬДОРФСКОЙ ШКОЛЕ В ЛИТЕРАТУРЕ 1830–1840-Х ГОДОВ

JOHANN FRIEDRICH OVERBECK'S COMMENT TO *THE TRIUMPH OF RELIGION IN THE ARTS* AND THE DISCUSSION ABOUT THE DÜSSELDORF SCHOOL OF PAINTING IN THE GERMAN ART CRITICISM OF 1830S–1840S

Аннотация. Картина немецкого художника-романтика И. Ф. Овербека «Триумф религии в искусстве» (1829–1840) и опубликованный в 1840 г. авторский комментарий к ней традиционно рассматриваются как возвращение к назарейским идеалам, верность которым художник сохранил на протяжении всего творческого пути. В статье показано, что текст комментария может быть рассмотрен и как реакция на современные события в художественной жизни Германии, связанные с деятельностью товарищей Овербека по назарейскому братству, в частности — с полемикой о Дюссельдорфской школе в литературе 1830-х гг. Академия в Дюссельдорфе пережила расцвет в 1820-е гг. при Ф. В. Шадове и столкнулась в середине 1830-х гг. с идеологическим кризисом, приведшим к расколу среди учеников. Этот процесс живо обсуждался в первых публикациях о Дюссельдорфской школе, созданных под влиянием «Нидерландских писем» К. Шнаазе. Среди них сочинения литератора и театрального деятеля К. Л. Иммермана, публициста Г. Пюттмана, знатока искусства А. Фане. В этих работах творчество дюссельдорфских мастеров служит поводом для обсуждения фундаментальных вопросов теории, практики и истории искусства, среди которых связи искусства и религии, цели и предназначение искусства, выбор сюжетов, иерархия жанров, место античности и итальянского Возрождения в истории искусства. Текст Овербека органично встраивается в эту полемику, затрагивая те же вопросы. Он обращен к молодому художнику и отстаивает позиции, которые по ряду пунктов (увлечение портретной живописью, штудирование античных памятников) противостоят методу Шадова, но в главном (устремленность к природе и служение идеалу) согласуются с ним.

Ключевые слова: Овербек; назарейцы; Шадов; Шнаазе; Дюссельдорфская школа; Триумф религии в искусстве; академизм.

Abstract. *The Triumph of Religion in the Arts* (1829–1840) is one of the prominent works by German Romantic painter, founder of Nazarene movement Johann Friedrich Overbeck. The painting was interpreted by the artist in his comment published in 1840. The art piece is considered to be the programmatic picture of the Nazarenes and the comment is usually discussed in relation to the main ideas of Nazarene movement. The article discussed this work in frames of German art criticism of 1830s–1840s dedicated to the Düsseldorf school of painting. Since the mid-1820s, the Düsseldorf Academy directed by F. W. Schadow was one of the German art centers highly influenced by the Nazarenes. But in the mid-1830s, many young artists left Düsseldorf and continued their education and work in other institutions. This conflict was reflected in the abundant texts devoted to the history of the Schadow's Academy, such as works by a dramatist and poet K. L. Immermann, art connoisseur A. Fahne, and publicist H. Püttmann. These texts show the influence of K. Schnaase's *Dutch letters*. They paid attention to the content of art works and teaching methods in the Academy. Overbeck's comment dealt with the same issues and formed part of this discussion. Detailed study of ancient art and undue focus on portrait painting, typical for Schadow's circle, are criticized in the Overbeck's text. But his main ideas, such as pursuing the ideal as a true goal of fine arts and importance of drawing from nature have much in common with the system of Schadow.

Keywords: J. F. Overbeck; Nazarene movement; F. W. Schadow; Düsseldorf school of painting; *The Triumph of Religion in the Arts*; K. Schnaase; academic art.

Изучение академической живописи XIX в. — одно из актуальных направлений современной истории искусства. Немецкий академизм XIX в. был тесно связан с деятельностью художников-назарейцев, выступивших в 1800–1810-х гг. с программой обновления искусства через обращение к религиозной тематике и подражанию мастерам эпохи Дюрера и Рафаэля. Вернувшись из Италии, в 1820–1830-е гг. они занимали высокие посты в крупнейших учреждениях искусства Германии: П. Корнелиус руководил Мюнхенской академией художеств, а до этого несколько лет был директором Дюссельдорфской академии, управление которой в 1826 г. перешло к Ф. В. Шадову, Ф. Фейт возглавлял Штеделевский художественный институт во Франкфурте-на-Майне. Для этого учреждения была написана

одна из программных картин назарейцев — «Триумф религии в искусстве» (1829–1840), хранящаяся там и сегодня. Завершив работу над картиной, ее автор, основатель назарейского братства И. Ф. Овербек, выпустил специальную брошюру с подробным комментарием к ней [10].

Картину и комментарий традиционно рассматривают исключительно в связи с романтическими идеями и как продолжение эстетических теорий 1800–1810-х гг. [4; 13, S. 131–133]. Однако картина создавалась значительно позже — в 1830-е гг., а комментарий и вовсе был написан в 1840 г. В это время художественная жизнь Германии, которой находившийся в Италии И. Ф. Овербек продолжал интересоваться, существенно изменилась. Одним из важных художественных центров там стала Дюссельдорфская школа живописи.

сельдорфская академия — одно из ведущих учебных заведений первой половины XIX в. Современники, в частности общественный и театральный деятель К. Л. Иммерманн, рассматривали Дюссельдорфскую школу как прямое продолжение назарейской традиции [9, S. 66]. И действительно, именно назарейские идеи преобладали в учебной программе, а также влияли на коммерческий успех картин, поскольку их разделяли члены Художественно-поощрительного общества Рейнланда и Вестфалии. Однако в начале 1830-х гг. в полной мере назарейским оставалось искусство лишь небольшой части дюссельдорфских монументалистов [7, S. 77].

В то же время молодые художники все чаще стали обращаться к новым формам и темам, начали активно развивать пейзаж и бытового жанр [1, с. 59–61; 8, S. XXVII]. Ф. В. Шадов, сперва поддерживавший нововведения и даже открывший в академии класс пейзажной живописи, стал со временем осуждать любые темы, кроме религиозных, что привело к многочисленным конфликтам с учениками. Те, особенно К. Ф. Лессинг, Э. Бендеманн и И. В. Ширмер, отвернулись от строгих назарейских взглядов на искусство и от классицистического примата рисунка, наполнили картины новым сознанием реальности. К. Ф. Лессинг одним из первых связал исторические темы с современностью. В течение 1830-х гг. создавались произведения, открыто пародирующие академические приемы (И. П. Хазенклевер, А. Шредтер). Некоторые молодые художники (А. Ахенбах, Ф. Й. Эман, Г. Функ, А. Ретель) покинули Дюссельдорф, переехав в Мюнхен и Франкфурт-на-Майне. Другие остались, но продолжали развивать осуждавшиеся Ф. В. Шадовым приемы и сюжеты.

Этот процесс был тесно связан с появлением ряда публикаций, в которых критически пересматривались фундаментальные проблемы академического образования и широкий круг вопросов, связанных с целями и задачами искусства: система обучения, иерархия жанров, приемы стилизации, предназначение художественного творчества. На этот процесс большое влияние оказали «Нидерландские письма» (1834) К. Шнаазе [12], рабо-

тавшего в академии и принимавшего деятельное участие в судьбе дюссельдорфских художников. В его сочинении на примере нидерландского искусства XVI–XVII вв. утверждается ценность пейзажа и бытового жанра. К. Шнаазе с похвалой отзывался о современной ему дюссельдорфской живописи: «Меня радует родина, в том числе — ее родное, новое, свежее цветущее искусство» [12, S. 525], имея в виду именно искусство оппозиционно настроенных по отношению к академии мастеров. Он подчеркивал, что искусство достигло рассвета в современности, потому что осознало значение более раннего искусства. Идеи К. Шнаазе повлияли и на других авторов, писавших о современной живописи Дюссельдорфа. Среди них знаток искусства А. Фане (1836) [6], публицист Г. Пюттман (1839) [11], литератор и театральный деятель, друга К. Шнаазе и Ф. В. Шадова, К. Л. Иммерманн (1841) [9].

Судьба назарейской традиции в немецких землях была хорошо знакома И. Ф. Овербеку. В самом начале работы над картиной он посетил ряд немецких художественных центров, а П. Корнелиус, Ф. Фейт, Ф. В. Шадов и его дюссельдорфские ученики в 1830-е гг. много времени проводили в Риме. Поэтому представляется правомерным воспринимать текст комментария в контексте обозначенной выше дискуссии.

Рассмотрим те вопросы, которые затрагиваются в указанных публикациях, и проследим, как на них отвечает И. Ф. Овербек. Среди них темы, относящиеся как к истории, так и к современной практике искусства: значение религии для искусства; цели и предназначение искусства; выбор сюжетов; место портрета в искусстве; способ обращения с античными образцами; место мастеров итальянского Возрождения (Рафаэля, Микеланджело, венецианцев) в истории искусства; соотношение изобразительного искусства, поэзии и музыки. Единого мнения среди участников дискуссии нет. По некоторым вопросам И. Ф. Овербек соглашается с тем или иным автором, что отражено в нижеприведенной таблице (знак «+»), по некоторым — нет (знак «-»). Отсутствие знака говорит о том, что автор не высказался по данному вопросу.

Ф. Овербек (1840)	К. Иммерманн (1830-е)	Г. Пюттман (1839)	А. Фане (1836)	К. Шнаазе (1834)
Религия — основа искусства	-	+	-	-
Искусство служит церкви и обществу		+	+	+
Сюжеты должны быть возвышенными	-	+	+	-
Портрет может быть высоким искусством		-	+	+
Подражание античности губительно для христианского искусства		+		-
Упадок искусства начался с XVI в.		+	+/-	
Живопись родственна религиозной музыке		+		+



Илл. 1. Иоганн Фридрих Овербек. Триумф религии в искусстве. 1829–1840. Штеделевский институт, Франкфурт-на-Майне.
URL: <http://www.staedelmuseum.de/go/ds/892>

Рассмотрим эти пункты подробнее. Вопрос, с размышлений над которым начинается комментарий И. Ф. Овербека, связан с поиском места живописи, скульптуры и архитектуры в системе искусств, это вопрос о взаимоотношениях изобразительного искусства и музыки и поэзии.

Автор ставит выше других искусств поэзию, соединяя ее образ с образом Мадонны: «Ведь поэзия — центр всех искусств, тогда как тайна рождения Мадонны Бога в человеческом теле — центр всех религиозных идей» [10, S. 4]. Поэзию окружают персонализации живописи, скульптуры, архитектуры и музыки. При этом визуально живопись соответствует музыке, а скульптура — архитектуре. Ниже приводится аналогия между средневековым храмом и григорианским хоралом. Ее воплощением становится изображение римского папы: «Ноты в руках папы должны напомнить производящие грандиозное впечатление григорианские церковные песнопения, он воплощает здесь

религиозный пыл, который, как по волшебству, создал множество величественных соборов, которыми украшен христианский мир; ведь в старинной притче сказано, что именно волшебство песни заставило камни собраться в стену» [10, S. 12]. Причем в подготовительном рисунке к картине (ок. 1840, Британская королевская коллекция, Лондон) эта тема выражена сильнее: рядом с папой изображены певчие, исчезнувшие в итоговом варианте композиции.

Аналогии между музыкой, поэзией и изобразительными искусствами проводят и другие авторы, не выделяя однако ни одно из искусств как главенствующее.

Так, Г. Пюттман обращается к этой теме неоднократно, он пишет: «Выявить высшее и духовное в человеческой природе, придать краски глубоким внутренним чувствам — это прекрасная цель изобразительного искусства, возвышенного спутника поэзии, вместе с поэзией искусство преследует те же

цели» [11, S. 30]. И далее: «Глядя на произведения искусства, глаз должен быть лишь приспособлением, через которое питаются сердце и разум, точно так же, как ухо выполняет аналогичные услуги в отношении музыкальных произведений» [11, S. 42].

К. Шнаазе посвящает отдельное письмо (№ 16) взаимоотношениям поэзии, музыки и изобразительных искусств в египетской, греко-римской и христианской культурах и подчеркивает особую «музыкальность» христианского искусства [12, S. 436–480]. А в письме № 14, рассуждая о связи архитектуры и религии, он сравнивает впечатление от романского интерьера с впечатлениями от григорианского хора, что вдохновляет его на рассуждения о связи архитектуры и музыки [8, S. XXXV]. Возможно, у И. Ф. Овербека аналогичный образ возник не без прямого влияния К. Шнаазе. При этом о связи изобразительных искусств со словесными тот, наоборот, отзываясь очень резко. Говоря о свободе искусства от предписаний содержания, К. Шнаазе категорично утверждает, что «живопись не подруга поэзии» [9, S. 67–68]. В том, что И. Ф. Овербек не просто связывает изобразительные искусства и поэзию, но и отдает последней главенствующее положение, видится полемика с этим утверждением.

Не менее значимым как для И. Ф. Овербека, так и для авторов, пишущих о Дюссельдорфской школе, стал вопрос о предназначении, цели и задачах искусства. Должно ли искусство служить только церкви? Какие сюжеты достойны искусства?

Мнение И. Ф. Овербека по этому вопросу на первый взгляд довольно однозначно: истинно лишь то искусство, которое служит Богу. И как следствие, достойные сюжеты — религиозные. Однако среди покровителей искусства изображены не только представители духовенства, но и император, сопровождаемый дворянином. Папа и император, по мнению художника, «представляют две ветви власти, власть церкви и власть общества, они обе одинаково поддерживают здание искусства и оберегают его, и искусство служит им обоим» [10, S. 10]. Причем на подготовительном рисунке к картине фигуры светских заказчиков отсутствуют. Вероятно, тему служения искусства не только церкви, но и обществу, можно рассматривать как некую уступку И. Ф. Овербека оппонентам, которые солидарны в том, что искусство служит в первую очередь обществу, а сюжеты, хотя и могут быть и не религиозными, но должны быть достаточно серьезными и возвышенными.

Так, А. Фане подчеркивает, что искусство должно создаваться для церквей и общественных зданий, а не для того, чтобы быть скрытым в частных коллекциях. При этом он отмечает: «Сюжет никоим образом не устанавливает ценности искусства, но величайшее возможно, и всегда было возможно, только если гениальное исполнение применили к самым значительным предметам» [6, S. 12].

Эта идея вполне согласуется с текстом И. Ф. Овербека и академической программой Ф. В. Шадова и противопоставляется идеям К. Шнаазе и К. Иммермана, экспериментам молодых дюссельдорфских живописцев и мнению авторов, с восторгом встретивших новое дюссельдорфское искусство. В качестве примера можно привести слова кенигсбергского философа К. Розенкранца (1834): «В жанре и пейзаже Дюссельдорфской школы больше “богатства фантазии, душевной глубины, больше правды и чувства”, чем у классицистов и назарейцев. Это настоящее протестантское искусство» [8, S. LIII].

Компромиссную позицию по вопросу выбора сюжетов занимает Г. Пюттман. Он допускает, что искусство может обращаться к нерелигиозным сюжетам, но должно взывать к разуму и чувству. И каким бы ни был сюжет, произведение искусства должно пробуждать самые возвышенные ассоциации: «В исторической живописи мы требуем серьезного, внятного размышления; в пейзаже мы ищем проблеск человеческой идеи, которая дает жизнь природному мотиву; в юмористическом жанровом изображении мы хотим видеть насмешку над низменным связанной с благородством» [11, S. 30].

Особой темой в связи с вопросом о возможных сюжетах живописи становится место портрета в искусстве — тема не только живо обсуждаемая, но и тесно связанная с художественной практикой дюссельдорфских живописцев, поскольку

ку этому жанру придавалось большое значение в процессе обучения и ведущие мастера академии, включая К. Ф. Зона и самого Ф. В. Шадова, работали преимущественно в нем. Г. Пюттман резко критикует портретную живопись как недостойную внимания и сетует, что одаренные мастера, вынужденные писать портреты ради заработка, напрасно расходуют свой талант [11, S. 232–234].

Однако И. Ф. Овербек, признавая, что портрет уступает в значительности историческому жанру, все же ставит его довольно высоко, упоминая творчество Ганса Гольбейна Младшего, которое «может служить примером того, как одна второстепенная сфера искусства, такая, как портретная живопись, все же может достичь величия за счет обращения к вечному, примером чему, среди прочего, может служить его знаменитая картина из Дрездена» [10, S. 7].

Вопрос о месте античного искусства в истории и о том, как его может использовать современный художник, также связан с Дюссельдорфской академией, где обучение в подготовительном классе предполагало серьезное его изучение по слепкам со знаменитых статуй [3, p. 451–453].

Г. Пюттман, очень высоко ценя греческое искусство как таковое, предостерегает от слепого подражания античным формам и приводит многочисленные примеры того, сколь пагубным для художников разных эпох оказывалось копирование без проникновения в сущность античного искусства, [11, S. 13–20].

И. Ф. Овербек также, признавая, что художник «может поставить себе на службу искусство и литературу древних, подобно тому как сыны Израиля взяли с собой из Египта золотые и серебряные сосуды, чтобы во славу истинного Бога переплавить их и освятить в своем храме» [10, S. 11], подчеркивает, что «христианский художник должен с презрением оставить язычество как таковое» [10, S. 11]. Он отмечает, что его персонажи, изучающие античные памятники, обращают свои взоры к произведениям раннехристианского искусства, того времени, «когда искусство еще не создало для себя собственной формы, но пользовалось формой, позаимствованной у покинутого язычества» » [10, S. 10]. «И барельеф, — добавляет он, — на котором изображены обе Марии, идущие к могиле Христа, намекает на Воскресение искусства к новой духовной жизни, после того как старое искусство было с почестями погребено» [10, S. 11]. При этом среди прославленных архитекторов И. Ф. Овербек изображает как мастеров готической архитектуры, так и представителей итальянского Возрождения (Брунеллески и Браманте). И хотя автор не комментирует это особо, подобное соседство сближает его картину с рассуждениями К. Шнаазе, изложенными в письме об Антверпенском соборе, о том, что возрождение античных форм архитекторами Ренессанса было естественным результатом развития средневековой архитектуры [12, S. 188–218]. Следует отметить, что в подготовительном рисунке к картине эти фигуры отсутствуют и, возможно, появились не без влияния К. Шнаазе.

Вообще роль мастеров Возрождения в истории искусства оценивается И. Ф. Овербеком неоднозначно. С одной стороны, он восхищается Тицианом, Джованни Беллини, Микеланджело, превозносит Рафаэля, изображенного «в белом одеянии, которое символизирует универсальность его гения, в котором соединяются все те качества, которые поразительно проявляются в других поодиночке, подобно тому, как все цвета соединяются в луче света» [10, S. 8]. С другой стороны, именно в творчестве мастеров XVI в. И. Ф. Овербек видит истоки упадка искусства: «Так сбились с пути венецианцы, как только начали видеть главную цель в очаровании цвета, который они ранее использовали лишь для украшения, так они постепенно погрузились в чувственность... Микеланджело дал очарованию античности пленить себя и позволил своим последователям увидеть в ней нового идола; и Рафаэль не мог совладать со своим необъятным талантом, пока его рука жадно тянулась к запретному» [10, S. 14–15].

Практически в тех же словах описывает значение этих мастеров Г. Пюттман: «Римско-флорентийская и ломбардно-венецианская школы Рафаэля и Микеланджело, Корреджо и

Тициана хотят выйти из узких христианских уз и попытаться соединить прекрасную античность с сокровенным христианством. Этот союз противоречит природе и приводит к упадку искусства, утратившего отныне прочную основу: религиозный символизм» [11, S. 23].

В этом также видится отсылка к художественной практике Дюссельдорфской школы с пристальным изучением античных слепков и со стремлением подражать живописным приемам венецианцев.

Отношение к реальности и природе — проблема, также стоящая достаточно остро в немецкой живописи второй четверти XIX в., поскольку еще Ф. В. Шадов провозгласил обращение к природе основной метода Дюссельдорфской школы [5, S. 15], однако мастера, чересчур увлекшись натуралистическим поисками, неизменно навлекли на себя гнев учителя.

О подражании природе с разной степенью настойчивости пишут все авторы, от К. Иммермана, прославлявшего Шадова за то, что при нем в Дюссельдорфе расцвела живопись «жанра, юмора, пейзажа, кегельбанов, пирушек в интерьере, хотя он раньше это критиковал, изображая ангелов и Мадонн» [2, S. 142–143] (что, безусловно, не соответствовало действительности, а было своего рода завуалированным советом своему другу), до рассуждений Г. Пюттмана о благородном натурализме и «правильном равновесии между пошлой реальностью и высшим идеалом» [11, S. 31]. Мнение И. Ф. Овербека ближе к этому идеализирующему отношению к реальности. Он изображает искусство в виде фонтана с двумя чашами: «...верхней, отражающей небо, и нижней, отражающей земные предметы; так обозначается двойная природа искусства. С одной стороны, оно — духовная сущность, происходящая, как любой добрый помысел, с небес, с другой стороны, для воплощения внутренних идей оно нуждается во внешней оболочке видимых форм, которые оно черпает из окружающей нас природы» [10, S. 6–7].

Наконец, выделим качества, которые авторы отмечают при описании конкретных выдающихся произведений искусства. Здесь тоже немало общего, а некоторые формулировки повторяются у разных авторов чуть ли не дословно.

Так, К. Иммерманн хвалит живописцев за «искренность и глубину», «благородный дух», «возвышенную серьезность» [9, S. 66]. А. Фане выделяет как особенно значимые качества «строгость и серьезность», а также «правду и точность» [6, S. 13]. Г. Пютман отмечает, что в подлинном произведении искусства должны присутствовать «высокая торжественность», «серьезное, внятное размышление», «благородство», «духовное содержание», а также «благородный натурализм» [11, S. 25].

И. Ф. Овербек выделяет три главных составляющих истинного искусства: «духовное содержания и благочестие», «красоту формы» и «верное и не приукрашенное понимание природы» [10, S. 11]. Эти качества, которые в его картине персонажи фигурируют скульпторов на среднем плане, вполне согласуются со всеми, перечисленными выше.

Итак, текст И. Ф. Овербека органично встраивается в полемику о проблемах и задачах академической живописи 1830-х гг., он обращен к молодому художнику и отстаивает позиции, которые по ряду пунктов согласуются с художественными методами Ф. В. Шадова и близких ему теоретиков искусства. Особенно близки тезисы автора к тезисам Г. Пюттмана. В ряде случаев он высказывается против идей и практик, вошедших в обиход дюссельдорфских академистов под влиянием «Нидерландских писем» К. Шнааза. Однако в отдельных вопросах мнение И. Ф. Овербека сближается с позицией последнего. Таким образом, рассмотрение картины И. Ф. Овербека как части полемики о Дюссельдорфской немецкой литературе 1830-х гг. можно считать вполне правомерным.

Список литературы:

1. Любин Д. В. Изобразительное искусство Германии второй половины XIX – начала XX века. Часть 1. СПб.: Tabula Rasa, 2018. 524 с.
2. Boekels U. Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910): Das Frühwerk. (Inaug. Dissertation). Bonn, 1999. 575 S.
3. Deshmukh M. F. Between Tradition and Modernity: The Düsseldorf Art Academy in Early Nineteenth Century Prussia // German Studies Review. 1983. Vol. 6, № 3. P. 439–473.
4. Hinz B. Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks “Werk und Wort” im Widerspruch seiner Zeit // Städel Jahrbuch. 1979. № 7. S. 149–170.
5. Hütt W. Die Düsseldorf Malerschule, 1819–1869. Leipzig: Seemann, 1984. 336 S.
6. Fahne A. Die Düsseldorf Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836: Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken. Düsseldorf: Schreiner, 1837. 178 S.
7. Grewe C. Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorf Malerschule // Die Düsseldorf Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918 / Hg. B. Baumgärtel. Petersberg: Imhof, 2011. Bd. 1. S. 77–87.
8. Karge H. Einleitung // Schnaase K. Niederländische Briefe. Hildesheim: Olms-Weidmann, 2010. S. I–LXVI.
9. Karge H. “...erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie”. Karl Immermann, Karl Schnaase und Friedrich von Ueertz als Mentoren der Düsseldorf Malerschule // Die Düsseldorf Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918 / Hg. B. Baumgärtel. Petersberg: Imhof, 2011. Bd. 1. S. 63–75.
10. Overbeck F. Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst. Frankfurt am Main: Schmerber, 1840. 16 S.
11. Püttmann H. Die Düsseldorf Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Leipzig: Verlag von Otto Wigand, 1839. 244 S.
12. Schnaase K. Niederländische Briefe. Stuttgart: J. G. Cotta, 1834. 539 S.
13. Scholl C. Revisionen der Romantik: zur Rezeption der “neudeutschen Malerei” 1817–1906. Berlin: Akademie Verlag, 2012. 734 S.

References

- Boekels, U. (1999) ‘Die Genremalerei von Ludwig Knaus (1829–1910): Das Frühwerk’, Inaug. Dissertation, Universität Bonn, Bonn. (in German)
- Deshmukh, M. F. (1983) ‘Between Tradition and Modernity: The Düsseldorf Art Academy in Early Nineteenth Century Prussia’, *German Studies Review*, 6 (3), pp. 439–473.
- Hinz, B. (1979) ‘Der Triumph der Religion in den Künsten. Overbecks “Werk und Wort” im Widerspruch seiner Zeit’, *Städel Jahrbuch*, 7, pp. 149–170. (in German)
- Heise, B. (1999) *Johann Friedrich Overbeck: das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*. Cologne: Böhlau Verlag Publ. (in German)
- Hütt, W. (1984) *Die Düsseldorf Malerschule, 1819–1869*. Leipzig: Seemann Publ. (in German)
- Fahne, A. (1837) *Die Düsseldorf Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836: Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken*. Düsseldorf: Schreiner Publ. (in German)

- Grewe, C. (2011) 'Nazarenisch oder nicht? Überlegungen zum Religiösen in der Düsseldorfer Malerschule' in Baumgärtel, B. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*. Petersberg: Imhof Publ., 1, pp. 77–87. (in German)
- Karge, H. (2010) 'Einleitung' in Schnaases, K. *Niederländische Briefe*. Hildesheim: Olms-Weidmann Publ., pp. 1–66. (in German)
- Karge, H. (2011) '...erhielt die Praxis der Kunst hier ihr Komplement, die Theorie'. Karl Immermann, Karl Schnaase und Friedrich von Ueetritz als Mentoren der Düsseldorfer Malerschule' in Baumgärtel, B. *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung, 1819–1918*. Petersberg: Imhof Publ., 1, pp. 63–75. (in German)
- Liubin, D. V. (2018) *Izobrazitel'noe iskusstvo Germanii vtoroi poloviny 19 – nachala 20 veka. Chast' 1 [Fine Art of Germany in the Second Half of the 19th – Early 20th Century. Part 1]*. Saint Petersburg: Tabula Rasa Publ. (in Russian)
- Overbeck, F. (1840) *Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst*. Frankfurt am Main: Schmerber Publ. (in German)
- Püttmann, H. (1839) *Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand Publ. (in German)
- Schnaase, K. (1834) *Niederländische Briefe*. Stuttgart: Johann Georg Cotta Publ. (in German)
- Scholl, C. (2012) *Revisionen der Romantik: zur Rezeption der "neudeutschen Malerei" 1817–1906*. Berlin: Akademie Verlag Publ. (in German)

Рыков Анатолий Владимирович, доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9. 199034. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

Rykov, Anatolii Vladimirovich, Dr. Habil. in Philosophy, PhD in Art History, professor. Saint Petersburg State University, 7–9 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. anatoliy.rikov.78@mail.ru ORCID ID 0000-0002-5799-3010

ИЗОБРЕТАЯ МОДЕРНИЗМ. ЭМИЛЬ ЗОЛЯ И ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

INVENTING MODERNISM. EMILE ZOLA AND ISSUES OF ART THEORY

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации теории и практики искусства модернизма. Корпус текстов Эмиля Золя (литературно-художественные и теоретические работы) рассматриваются в связи с возникновением модернистского дискурса. Особое внимание уделяется сравнительной характеристике текстов Золя и Фридриха Ницше как двух основоположников современного искусства и авангардистской теории. Дается оценка сложившейся терминологической номенклатуре (реализм, натурализм, символизм, декаданс) в области изучения модернистского искусства и литературы XIX в. Центральное место в статье занимает проблема бессознательного и анализ биологического дискурса, позволяющего связать между собой различные направления модернистского искусства. Автор приходит к выводу, что литературное и теоретическое творчество Эмиля Золя имеет большое значение для реконструкции философских и иконологических программ модернизма. Более того, без полноценного обращения к работам Золя невозможно изучение источников и основных мифологем философии и теории искусства постмодернизма (Бодрийяр, Делез, Гваттари).

Ключевые слова: Эмиль Золя; Фридрих Ницше; Поль Сезанн; Жан Бодрийяр; модернизм; реализм; биологический дискурс.

Abstract. The article is devoted to the problems of interpretation of the theory and practice of modernist art. The researcher examined the corpus of texts by Émile Zola (literary, artistic, and theoretical works) in connection with the emergence of modernist discourse. The author paid special attention to the comparative description of the texts by Zola and Friedrich Nietzsche as two founders of contemporary art and avant-garde theory. The researcher assessed the existing terminological nomenclature (realism, naturalism, symbolism, decadence) in the studies of modernist art and literature of the 19th century. The central place in the article is occupied by the problem of the unconscious and the analysis of biological discourse, which makes it possible to connect various areas of modernist art. The author concluded that the literary and theoretical work of Émile Zola is of great importance for the reconstruction of the philosophical and iconological programs of modernism. Moreover, without a full-fledged reference to the works of Zola, it is impossible to study the sources and main mythologemes of philosophy and theory of art of postmodernism (Baudrillard, Deleuze, Guattari).

Keywords: Émile Zola; Friedrich Nietzsche; Paul Cezanne; Jean Baudrillard; modernism; realism; biological discourse.

Эмиль Золя был одним из самых известных романистов, художественных критиков, теоретиков искусства и общественных деятелей своей эпохи. Ему посвящено бесчисленное количество исследований. Тем не менее в современных философских и искусствоведческих реконструкциях генезиса модернизма его голос звучит все слабее. Сравнение с Фридрихом Ницше кажется особенно поучительным и невыгодным для Золя в сложившихся условиях. Причины этого относительного забвения — интереснейшая тема, которая станет предметом теоретического рассмотрения в данной статье. Можно с уверенностью сказать, что не только разгадки многих иконологических секретов живописи от Эдуарда Мане до Пабло Пикассо следует искать в творчестве французского романиста. Изысканная интеллектуальная эквилибристика Фридриха Ницше также не может быть понята без сравнения с «Человеком-зверем» и «Радостью жизни» («радостью зловония», по Ницше [4, с. 581]). Золя был одним из основоположников и «святых отцов» модернизма, но его вклад может быть правильно оценен лишь в контексте сложнейшего комплекса теоретических и социальных противоречий модернизма, актуальных и неразрешенных по сей день.

Некритическое противопоставление реализма модернизму — одна из причин сложившейся ситуации. И Золя с его теорией экрана [8, с. 455–462], и Ницше прекрасно понимали, что «простое подражание природе» — миф, а искусство — условно и искусственно по определению. Ницше был не только теоре-

тиком реализма (натурализма, позитивизма), но полноправным представителем этих направлений художественной и философской мысли, несмотря на собственные попытки откеститься от слишком приземленных и прозаических трактовок искусства. В «Веселой науке» (книга вторая, раздел 57 «Реалистам») сформулирована программа радикального реализма, под которой подписались бы и Гюстав Курбе, и Поль Сезанн: «Взгляните на эту гору! Или на то облако! Где в них “действительность”? Снимите-ка с них слой фантазий и очистите от всякой шелухи человеческих выдумок, вы, трезвые! <...> Если бы вы сумели забыть ваши корни, ваше прошлое, все то, чему вас учили в детстве, — все то, что есть в вас от человека, — всю вашу человеческую человечность, и то, что есть в вас от животного, — вашу звериную животность!» [4, с. 319–320].

Эта имеющая романтические корни интерпретация теории «чистого зрения» (забвение всего человеческого и животного, культурного и природного) проливает новый свет на диалектическое единство реализма и романтизма. Задолго до Эмиля Золя или Фридриха Ницше этот симбиоз был представлен, к примеру, в творчестве Жюльетты Жанен («Мертвый осел и гильотинированная женщина») и Теодора Жерико («Натюрморты с отсеченными конечностями»). Важно не только трактовать Золя как писателя-фантаста, сюрреалиста и абсурдиста, но и продемонстрировать, что подобные интерпретации не противоречат общей логике развития «реалистического дискурса» в XIX в.

Развитие естественно-научной мысли в этот период, определяющее для реалистической/натуралистической эстетики, также обеспечивало выходы в мистику, романтику, светскую и традиционную религиозность, различные формы символистского искусства. Характерны сложные и противоречивые отношения Золя и Ницше с формализмом, эстетизмом и теориями «искусства для искусства»: все эти компоненты присутствуют в сочинениях этих авторов в контексте многозначительных социальных и философских рассуждений, что также указывает на нерелевантность прямолинейных противопоставлений реализма и эстетизма, натурализма и формализма. Эволюция Гюстава Флобера — лишь один из многих примеров подобного «примирения» реалистической эстетики «объективно-бесстрастного» с эстетизмом.

О диапазоне возможностей Золя в плане интерпретации современности свидетельствует его «Дамское счастье» (1882–1883, одиннадцатый роман цикла «Ругон-Маккары»), предвосхищающее «Общество потребления» (1970) Жана Бодрийера. На примере больших универсальных магазинов Парижа своего времени Золя описывает знакомую нам, уже вполне современную медиа-среду, пространство желаний и фантазмов, искусственно вызываемых к жизни и управляемых ловкими манипуляторами. Золя интересуется мифо-дизайн, трансформация обыденного в сакральное: автор показывает, как эстетика универсальных магазинов вытесняет религиозные пространства традиционного типа. Данная тема искусственной реальности, созданной рекламой, нашла отражение в семиотической природе синтетического кубизма и поп-арта. Художники этих направлений самым активным образом использовали в своем творчестве рекламные объявления. Эротическая природа капиталистического «соблазна» покупателя (у Золя, прежде всего, женщины: романист акцентирует гендерный аспект) прекрасно раскрыта в «Дамском счастье». Обращает на себя внимание описание циркуляции толпы во внутренних пространствах универмага в духе эстетики возвышенного Эдмунда Берка.

В этом произведении Золя не склонен к излишней морализации. Формула искусства, которая дается здесь: гезамткунстwerk, в котором вагнеровские романтические коннотации мутируют и сливаются с биологическими и функционалистскими дискурсами. Искусство как универсальный дизайн среды создает наши желания и одновременно удовлетворяет их. Это «матрица», но лишенная однозначной прямолинейной оценки-приговора. Интересно, что важным приемом острашения в романе является описание интерьерного пространства как романтического пейзажа, стихийной игры природных сил [6, с. 291–292]. В целом категория возвышенного, центральная для эстетики современного искусства («Возвышенное и авангард» Жан-Франсуа Лиотара), используется здесь в прагматическом, манипуляционном контексте. Романтические и квазирелигиозные аспекты модернизма демистифицируются, им отводится роль аккомпанемента в выстраивании симфонии общества потребления. Тем самым вагнеровская эстетика возвышенного идентифицируется с массовой психологией и традиционной эстетикой ритуала, массовой истерии.

Но у эстетики возвышенного в данном случае есть и иной, симуляционный аспект, близкий философии симулякра Жана Бодрийера. Игра восполнений, к которой обращается Золя, не имеет первопричины, хотя биологический дискурс и претендует у него на подобный статус. Несмотря на антиклерикальный настрой Золя, писатель не пародирует религиозность как таковую, хотя и не настаивает на «подлинности» или «аутентичности» одного типа опыта по сравнению с другим («мистический» опыт посетительницы универсального магазина). Речь идет о различных типах симуляционного опыта. Квазирелигиозные эффекты продуцируются и навязываются потребителю-верующему, так же как сложный комплекс визуально-телесных наслаждений в универсальном магазине «Дамское счастье». Создателем этого нового пространства желаний становится владелец и одновременно главный дизайнер-маркетолог этого торгового предприятия Октав Муре: «Женщина бывала у него в праздные часы, в часы трепета и волнения, которые раньше проводила в сумраке часовен, ища выход своей болезненной страстности, прибежища в нескончаемой борьбе между божеством и мужем; она предава-

лась здесь культу тела, вволившему ее в мир небесной красоты» [6, с. 492].

Феминный квазирелигиозный опыт в этой трактовке замещает эротические желания, но аналогичную функцию восполнения имеет и опыт современного шоппинга. При этом используются сходные способы воздействия на человеческую психосоматику. Можно подумать, что Золя апеллирует к биологической чувственности в манере, близкой психоанализу. В определенном смысле это так, но сексуальность не оказывается у Золя «первоисточником», причиной сложившейся ситуации. Напротив, у Золя речь идет о серии искусственных моделей, по-разному срежиссированных с учетом, разумеется, законов телесности. Октав Муре, владелец «Дамского счастья», действует как художник, автор тотальной инсталляции. Он создает искусственную реальность, аналог «матрицы» фильмов братьев (сестер) Вачовски, виртуально удовлетворяющую свою публику. Таким образом, социальная и художественная реальности, пересекаясь, продуцируются как ряд симулякров дизайнерами нашего подсознания в различных сферах жизни. Здесь нет отсылки к некоему «подлинному» опыту. Современность характеризуется возникновением новых типов симулякров в противовес устаревшим моделям симуляционного опыта.

Этим модернизм Золя разительно отличается от мифологизированных авангардистских проектов Ибсена, Ницше, Вагнера. Но нельзя не отметить, что, к примеру, Золя и Ницше в своих сочинениях вращаются в кругу одних и тех же тем и «внутренних идентификаций» — нигилизм (иммортизм), дионисийство (культ природных энергий, палингенез и дегенерация), сверхчеловек (преступник-гений, человек-зверь, белокурая бестия), эстетизм (формализм). Уже Макс Нордау обратил внимание на близость Золя к декадентской литературе [5, с. 289–312]. Золя и Ницше критикуют и избочивают декадентство современного общества, но в то же время делают темы упадочности и дегенерации главными в своем творчестве.

Золя концентрировался на декадансе социальных низов, абсурдизме повседневной жизни. Его герои — бедняки, рабочие, представители богемы — обладают эксцентричностью герцога Дез Эссента, главного персонажа символистского романа-манифеста Жорис-Карла Гюисманса «Наоборот». Хотя Золя и «бичует» болезни общества, его «дегенерацию», но как художнику ему интересны именно «декаденты» и «эксцентрики», «белая горячка», а не норма. Его «Ругон-Маккары» — это новое «Падение дома Ашероу». Золя смакует симптомы и визуальные эффекты «разложения»; несмотря на свой программный оптимизм и «культ жизни», в своем искусстве он некрофил и некрореалист, постановщик абсурдистских спектаклей. Делезовское начало у Золя проявляется в странном соединении механического и природно-либидинального в образе человека. Эту черту у Золя отметил уже Иеремия Иоффе: «Человек — биологический механизм, передающий стимулы общественной лаборатории (биржа, рынок, шахта), социально-производственная функция» [3, с. 400].

Подлинная тема Золя — человек как сломанный автомат. Здесь французский романист выступает и как наследник самых радикальных проектов эпохи Просвещения («Человек-машина» Жюльена Офре де Ламетри), и как предтеча постмодернистской философии Жака Лакана и Жили Делеза/Феликса Гваттари («Капитализм и шизофрения»). Барочная концепция природы у писателя не предполагает хэппи-энда. Социальная и природная действительность чудовищна, основана на неконтролируемых инстинктах, ускользающих от рационального анализа в глубинах истории и бессознательного. Это мистика непознаваемых и неподконтрольных человеку инстинктов, которая интересовала и символистов, и натуралистов, и реалистов. Любые представления о стабильном «быте» или «среде» разрушаются изображением трансгрессивных актов сексуальности и безумия.

Обращают на себя внимание кафкианские концовки романов Золя: перформанс сошедшего с ума Гийома, который танцует у трупа своей жены в «Мадлен Фера», или такой же макабрный танец спящего кровельщика Купо (еще одного потерявшего рассудок персонажа) в финале «Западни», сомнамбулические движения взбесившегося автомата. Эти гротескные,

фантазмагорические образы, достойные Эрнста Теодора Амадея Гофмана или Эдгара По, не имеют ничего общего с узкими трактовками реализма или натурализма. Мир романов Золя — это мутные волны сновидения, галлюцинации, в которых мерещатся некие полулюди-полуживотные, машинально бредущие по жизни навстречу своей гибели. Нельзя сказать, что эта картина жестокого и абсурдного мира страдает от излишнего оптимизма или плоского рационализма.

Следует привести, пожалуй, наиболее выразительную формулировку творческого и философского кредо Золя: «... всякий раз, когда учитель навязывал мне какую-нибудь истину, я инстинктивно возмущался и задавал себе вопрос: «Кого он обманывает: себя или меня?» Узость их идей приводит меня в отчаяние; я уверен, что истина куда шире... Боже мой, до чего было бы прекрасно посвятить всю жизнь творчеству, постараться охватить им все — животных, людей, всю вселенную! Охватить не в свете доктрин определенной философии, диктуемой идиотской иерархией, убаюкивающей нашу гордость, но проникнуть в мощный жизненный поток, в мир, где наше существование всего лишь случайность, как пробежавшая собака или придорожные камни! <...> Не взлет и не падение, не грязь и не чистота, а мир — такой, как он есть...» [7, с. 48]. Здесь мы встречаем эту гениальную в своей странности метафору жизни как «пробежавшей собаки», абсурдной, случайной, жалкой, бессмысленной жизни. Это батаевская метафора демонстрирует всю глубину пропасти, отделяющей Золя от идеалистической философии. Конечно, французский романист не был «чистоплюем» и охотно использовал в своем творчестве элементы «светских религий», вирулентные в социальном и политическом отношении, но беспроигрышные с точки зрения завоевания широкой читательской аудитории. И все же в своем популизме Золя соблюдал известную дистанцию по отношению к предвзятой метафизике немецкого толка, фанатизму старых и новых религий.

Хотя Золя и отдает дань модным в то время расовым и социальным теориям [9, с. 229], его тяготение к радикальным формам нигилизма и скептицизма вряд ли может быть поставлено под сомнение. Его конфликт с Полем Сезанном в этом плане особенно показателен. В образе Клода Лантье в своем романе «Творчество» он изобразил своего друга детства в виде образцового дегенерата, вполне достойного занять почетное место в собранной им в «Ругон-Маккарах» кунсткамере извращенцев, безумцев и неудачников. Иногда «Творчество» выглядит как пародия на реализм (фанатик «правды» Клод Лантье мучит своих близких, используя их как натурщиков, его ребенок умирает), нередко объектом критики у Золя становятся романтические и формалистические представления об искусстве [1; 11; 12].

У Флобера в «Мадам Бовари» дана резкая отповедь романтизму. Но разве феномен «сентиментального воспитания» или (относительно близкий наивному мировоззрению мадам Бовари) «романтизм» Марселя Пруста или художников-импрессионистов (как своего рода стилистические приемы) не таят в себе бесконечные сложности для интерпретации? Романтизм раздваивается в приемах «двойного кодирования», игре отражений эстетизма, цинизма, эскапизма. Сезанн с его барочной чувственностью, стихийной мощью, взрывной сексуальностью и паранойей — плоть от плоти поэтики Золя. Его полные значительности картины, запечатлевшие, кажется, не только мании и фобии создавшего их гения, но и маниакальные судороги самой природы, вполне соответствуют парадоксальной эстетике неправдоподобных «натуралистических» триллеров автора «Человека-зверя».

Если рассматривать Золя и Сезанна с современных политологических позиций, то мы сталкиваемся с парадоксом, еще не осмысленным в современной теории. Сезанн и Золя выступали на противоположной стороне баррикад в деле Дрейфуса, последовательно придерживаясь правой и левой политических позиций соответственно. Но мыслили они по-прежнему сходным образом, что еще раз доказывает условность политологической терминологии, особенно в отношении к искусству. В этом плане и Сезанн, и Золя в равной степени оказываются провозвестниками опасных социальных теорий и практик XX в., несмотря на безупречную и смелую позицию французского романиста в деле

Дрейфуса, по всей видимости, стоившую ему жизни. Можно вспомнить хотя бы невозддержанное восхваление французского империализма и безудержного размножения французской расы на всех континентах в романе «Плодовитость».

Тем не менее, сравнивая между собой различные формы интеллектуальной, социальной, художественной коррупции в конце XIX в., в позиции Золя можно разглядеть очень существенные особенности, которые, вероятно, делают эту фигуру не вполне удобной для современного читателя-резонера. Можно сказать, что Золя дает некую сниженную, карикатурную или «чрезмерно натуралистическую» версию модернизма, что не соответствует скрытому идеалистическому тренду современной философии. Слегка перифразируя Анатоля Франса, назвавшего «Землю» Золя «Георгиевыми разврата» («Géorgiques de la staruple») [13], возможно ли определить данный тип мышления как предвосхищение батаевского или селиновского модернизма, «грязного модернизма», «модернизма для подонков»? И Ницше, и Франс упрекали Золя в недостатке художественности, вкуса, в необходимости как-то прикрыть «голую истину», подсластить горькую пилюлю жизни.

Метод Золя заключался в ином. Его романы — это шок, коллаж, видимая бессвязность и чудовищность. Этот метод ближе к дадаистской эстетике, чем к неоклассицизму Ницше среднего и позднего периодов. Сам Ницше дал весьма точную, хотя и пристрастную характеристику этой стратегии: «Какimoto брызги, кляксы, в лучшем случае что-то вроде мозаики и в любом случае — мешанина, кутерьма, пятна кричащих красок. <...> Все в природе чрезмерно, все искажено, все зияет пробелами. Природа — это случайно» [4, с. 585]. Жизнь случайна, как пробежавшая собака, (если вернуться к известной метафоре Золя), но в борьбе различных версий модернизма, по всей видимости, побеждали более поэтические и метафизические метафоры. Ницше прекрасно понимал, что между его позицией и теорией реализма нет принципиальных различий: «...мы давно уже не так далеки друг от друга, как вам это представляется...» [4, с. 320]. Но главный секрет победы немецкого мыслителя над Золя заключался в его более последовательной и изощренной разработке неискренности как осознанной творческой стратегии: «Нет, этот дурной вкус, эта воля к истине, к истине любой ценой», эта юношеская неистовость в любви к истине — вызывает у нас отвращение: для этого мы слишком уж опытные, слишком серьезные, слишком веселые, слишком прожженные...» [4, с. 256]. Хотя Ницше и Золя часто развивали одни и те же идеи и интуиции, во многом сходные с концепциями элитарной и массовой культуры своего времени, именно красивая «идеалистическая» упаковка этих интуиций у Ницше обеспечила ему успех у широкой публики в XX–XXI вв. (параметры этого «идеализма», разумеется — чрезвычайно сложная и почти безграничная тема).

Свою роль в этой конкурентной борьбе сыграла и общая рационалистическая направленность французской культуры, ограничившая суггестивный потенциал текстов Золя. Ницше развивался в совершенно ином интеллектуальном климате: обладая более изощренной умственной культурой, он несомненно познал толк и в лицемерии, и в сентиментальных театральных аффектах. Он подобен гениальному маркетологу «Дамского счастья», который льстит своим читателям/покупателям, устраивает им невиданные и невероятные аттракционы и в конечном итоге побеждает/совращает их. Другой пример подобной трансформации — Генрик Ибсен. Его Бранд из одноименного произведения — тот же Клод Лантье, фанатик, чудак, модернист, но мы видим, как меняются акценты и стиль при переходе от «реализма» Золя к «мифологизму» Ибсена. Оба автора «любят» сумасшедших и как вампиры готовы высосать из них все соки при создании своих шедевров, но конечные эффекты, разумеется, различны. При этом можно вполне вообразить себе циничную ухмылку, скрывающуюся за романтической маской Ибсена.

Если мышление людей (не обязательно элиты) в конце XIX в. и отличалось от современного, то эти различия во многом сводились к признанию роли биологического дискурса. Научно-популярные и научно-фантастические направления, связанные с этой тематикой, были необычайно влиятельны. В современной массовой литературе и произведениях «двойного кодирования»

они также присутствуют, в основном в жанре триллера (Стивен Кинг). Именно к этому жанру тяготеют самые известные романы Золя, в том числе и «Творчество», главным героем которого становится одушевленный медиум-вампир, сама живопись (типичный прием для романтической литературы), убивающая своих адептов, служителей и саму жизнь, которую она призвана увековечить. Аналогичную картину жестокого формализма, также позаимствованную у культуры символизма, мы находим в «Эстетической теории» Теодора Адорно.

«Тереза Ракен» — замечательный пример подобного смешения популярных жанров (детектив, триллер, мистика) с акцентом, как это часто случается у Золя, на теме бессознательного, которая дается с фотографической документальной отстраненностью, предвосхищающей сюрреализм. Персонажи — монстры, одержимые низкими страстями, неукротимыми звериными инстинктами, идут от преступления к преступлению. Это «готический» любовный роман, в котором страсть, одновременно гнусная и романтическая, заставляет героев копошиться в грязи и крови. Здесь нет места старомодным представлениям о норме, современности (как и природе) порождает только монстров. Хотя отношение подобных популистских стратегий к модернизму оказывается весьма противоречивым, вполне очевидно, что аналогичные приемы валоризации патологического мы находим и в живописи той эпохи.

Безумие персонажей Золя напоминает творческое позиционирование художников-модернистов, которые неизбежным образом ориентировались на возможные естественнонаучные модели интерпретации их искусства и жизни. Быт в романах Золя оказывается дополнительным приемом отстранения в этнографических зарисовках примитивных инстинктов обитателей парижского дна. Золя таким образом становится Гогеном или Эдгаром По французских трущоб, Гюисмансом простонародья. При этом он не «торгует психологией» (выражение Ницше [4, с. 585]), но, скорее, «распродает» широко известные по кинематографу XX в. «основные инстинкты» в их наиболее гротескных, фантазмагорических проявлениях. Его интересуют самые яркие энергетические вспышки инстинктов, которые озаряют социальную мизерию его произведений. Позицию Золя можно назвать романтической только в известном смысле. Он как будто возвращается к рационалистическим и прагматическим трактовкам романтизма XVIII в., времени возникновения готического романа. Его естественно-научный, но не метафизический и не поэтический (в духе немецкой культуры) романтизм близок также Теодору Жерико, Эжену Делакруа, Оноре де Бальзаку.

Демонстрируя в своих произведениях психофизиологические девиации, чудовищные примеры социальной и ментальной патологии, Золя, конечно, не идентифицирует себя с ними. Поль Сезанн, Винсент Ван Гог или поздний Клод Моне представляли в своем творчестве иные формы отождествления с биологическим дискурсом. Тем не менее Золя как исследователь «вульгарности» незаменим при рассмотрении их искусства. Поэтика вульгарности конкурирует здесь (иногда вступая и в союзнические отношения) с настоящей «поэтикой глупости», пантеистическими и фольклорными традициями, антиинтеллектуализмом как последовательной программой. Следует обращать особое внимание на «шокирующие», «странные», «фантазмагорические» детали постимпрессионистических полотен, указывающих на родство с символистскими и биологическими дискурсами, несовместимыми с гуманистической традицией.

В конце XX в. Делез и Гваттари вернулись к этой макабрной эстетике *fin de siècle* [2]. Кинофильм, который сам себя смотрит. Краска, оживающая и превращающаяся в образ-существо. Перцепты, комплексы ощущений, обладающие способностью вторгаться в чужое сознание и подчинять его. Все эти мотивы постмодернистской эстетики были хорошо известны и в XIX в. Исчезновение субъекта восприятия, фиаско автономности индивидуума, невозможность «идентификации Борна» — все это типичные темы романтической и натуралистической литературы XIX столетия, неизбежно влиявшие и на понимание живописной формы. Мы до сих пор недооценивали, некритически воспроизводя модели визуального эссенциализма, литерату-

роцентризм французской живописной традиции XIX в. Нина Яворская приводит такой интересный пример: «Гаске передает, что Сезанн упрекал импрессионистов за отсутствие идеи, что у них нет главы школы. Однако надо сказать, что эти упреки, приписываемые Гаске Сезанну, почти повторяют слова Золя, сказанные им в романе «Творчество». Таким образом, это не упреки Сезанна по отношению к импрессионизму, а упреки Золя, которые относились равно как к Сезанну, так и к импрессионизму» [10, с. 19–20].

В действительности невозможно, да и вряд ли необходимо отделить друг от друга художественные и литературные, вербальные и визуальные дискурсы. Жизнь гораздо чаще подражает искусству, чем нам кажется. В рассматриваемую нами эпоху об этом был хорошо осведомлен не только Оскар Уайльд. Реконструкция творческой интенции должна принимать во внимание различные документированные формы восприятия творчества того времени. Эти модели могут дополнять друг друга, создавая все более сложную картину художественной жизни той эпохи. Не следует исходить из утопической модели «целостного» авторского голоса, построенной в духе романтического лирического монолога. Мы всегда имеем дело с фрагментами и единичными задачами. Но это не исключает необходимости реконструкции и оценки самой фигуры автора.

В творчестве Золя, несомненно, присутствовали и антимодернистские черты. Его критика декадентства, впрочем, часто напоминает аналогичные и во многом наигранные филиппики Ницше. Как бы то ни было, оба эти примера «расправы» с дегенеративным искусством предвосхищают уже совсем не вегетарианские времена европейской политики 1930-х гг. Все компоненты риторической традиции того времени уже присутствовали в культуре XIX в., у таких борцов с импрессионизмом и декадансом, как Сезанн, Золя, Ницше, Ван Гог. Вот, к примеру, французский романист характеризует своих собратьев по перу, известных представителей символистской эстетики: «Грубо говоря, молодежи нужны свихнувшиеся, обездоленные, не осуществившие до конца свои возможности <...>. Вот, например, Барбе д'Оревилю, старый лев, как его называют, — правда, это писатель яркого романтического темперамента, но ведь он всего лишь утрировал Бальзака, да еще на беду, впал в католицизм, окрашенный сатанизмом. <...> Барбе д'Оревилю поистине отщепенец, его произведения мало кто читает. <...> Вот Вилье де Лиль-Адан, другой ущербный и болезненный талант из той же литературной семьи; в его писаниях столько провалов, что в них можно найти лишь несколько превосходных кусков, производящих почти целостное впечатление» [8, с. 134–135].

Вряд ли этой риторике имеет смысл всецело доверять. «Свихнувшиеся» и «отщепенцы» более всего нужны были самому Золя, чтобы сделать собственную головокружительную карьеру. Но реконструкция иконологической программ, скрытых сюжетов во французской живописи этого периода явно нуждается в его текстах как в важнейших источниках. Историю искусства невозможно отделить от литературной истории, а романтические «дегенеративные» эффекты должны быть выявлены вне зависимости от классицистической или гуманистической риторики их авторов. Более того, декадентские и классицистические, реалистические и символистские стратегии оказываются тесно связанными между собой [14].

Представленная Эмилем Золя версия модернизма обладает поразительной свободой от идеалистических и метафизических дискурсов своей эпохи. Вот почему созданная писателем «поэтика вульгарности» еще ждет своего открытия, способного пролить новый свет на изучение философских и художественных систем конца XIX в. Формы соединения популистских дискурсов, науки и высокого искусства также носят у Золя более обнаженный характер: видны «швы», и мы можем проследить, как все более «романтические», «возвышенные», мифологические версии (трактовки) модернизма получали все более широкое распространение. Как один из первых и наиболее влиятельных интерпретаторов творчества Эдуарда Мане, Золя стоял у истоков формалистического понимания искусства. Тем более ценным становится опыт писателя и критика в области проблематизации теории «чистой визуальности». Видение, форма — всегда конструкция, интерпретация.

Список литературы:

1. Аникст А. Золя и искусство // Импрессионисты, их современники, их соратники / Ред. А. Д. Чегодаев. М.: Искусство, 1976. С. 149–222.
2. Гваттари Ф., Делёз Ж. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
3. Иоффе И. И. Избранное: Синтетическая история искусств. М.: Говорящая книга, 2010. 655 с.
4. Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. 672 с.
5. Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. 400 с.
6. Золя Э. Собрание сочинений. Т. 9. Дамское счастье. Радость жизни. М.: Художественная литература, 1963. 886 с.
7. Золя Э. Собрание сочинений. Т. 11. Творчество. М.: Художественная литература, 1963. 451 с.
8. Золя Э. Собрание сочинений. Т. 26. М.: Художественная литература, 1967. 782 с.
9. Шарль К. Интеллектуалы во Франции. Вторая половина XIX века. М.: Новое издательство, 2005. 328 с.
10. Яворская Н. В. Сезанн в кругу своих современников // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников / Ред. Н. В. Яворская. М.: Искусство, 1972. С. 3–46.
11. Brady P. "L'oeuvre" de Emile Zola. Genève: Droz, 1968. 504 p.
12. Trotter D. Modernity and Its Discontents: Manet, Flaubert, Cézanne, Zola // Paragraph. 1996. Vol. 19, No. 3. P. 251–271.
13. France A. La Terre // La Vie littéraire. Calmann-Lévy, 1921, 1re série. P. 225–238. URL: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Vie_litt%C3%A9raire/1/La_Terre (дата обращения: 25.01.2022).
14. Rossi R. J. The Allure of Disgust: Rural Decadence in Zola's La Terre // Excavatio. 2015. Vol. XXV. URL: http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v25/PDF3_FRossi.pdf (дата обращения: 25.01.2022).

References

- Anikst, A. (1976) 'Zola and Art' in Chegodaev, A. D. *Impressionisty, ikh sovremenniki, ikh soratniki [The Impressionists, Their Contemporaries and Associates]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 149–222. (in Russian)
- Brady, P. (1968) "L'oeuvre" de Emile Zola. Genève: Droz, 1968. (in French)
- Charle, Ch. (2005) *Intellektualy vo Frantsii. Vtoraia polovina 19 veka [The Intellectuals in France. The Second Half of the 19th Century]*. Moscow: Novoe izdatel'stvo Publ. (in Russian)
- Deleuze, G., Guattari, F. (1996) *What Is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- France, A. (1921) 'La Terre', *La Vie littéraire*. Calmann-Lévy, 1re série, pp. 225–238. Available at: https://fr.wikisource.org/wiki/La_Vie_litt%C3%A9raire/1/La_Terre (accessed: 25 January 2022). (in French)
- Iavorskaia, N. V. (1972) 'Cézanne in the Circle of His Contemporaries' in Iavorskaia N. V. (ed.) *Pol' Sezann. Perepiska. Vospominaniia sovremennikov [Paul Cézanne. Writings. Memoirs of Contemporaries]*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972, pp. 3–46. (in Russian)
- Ioffe, I. I. (2010) *Izbrannoe: Sinteticheskaia istoriia iskusstv [Selected Works: Synthetic History of Arts]*. Moscow: Govoriashchaia kniga Publ.
- Nietzsche, F. (1993) *Stikhotvoreniia. Filosofskaia proza [Poems. Philosophical Prose]*. Saint Petersburg: Khudozhestvennaia literatura Publ. (in Russian)
- Nordau, M. (1995) *Vyrozhdenie. Sovremennye frantsuzy [Degeneration. Modern French]*. Moscow: Respublika Publ. (in Russian)
- Rossi, R. J. (2015) 'The Allure of Disgust: Rural Decadence in Zola's La Terre' [Online], *Excavatio*, 25. Available at: http://aizen.zolanaturalismassoc.org/excavatio/articles/v25/PDF3_FRossi.pdf (accessed: 25 January 2022).
- Trotter, D. (1996) 'Modernity and Its Discontents: Manet, Flaubert, Cézanne, Zola', *Paragraph*, 19(3), pp. 251–271.
- Zola, É. (2019) *Oeuvres completes*. Paris: Arvensa Editions. (in French)

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6. 125993. markovius@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Markov, Alexander Viktorovich, Dr. Habil. in Philology, professor. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya square, 125993 Moscow, Russian Federation markovius@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

ТРИГРАММЫ КАЗАНСКОГО ХРАМА В МУАЗНЕ-ЛЕ-ГРАН: РАСШИФРОВКА В КОНТЕКСТЕ ИКОНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ

THE TRIGRAMS OF THE OUR LADY OF KAZAN CHURCH IN MOISENAY-LE-GRAND: DECIPHERING IN THE CONTEXT OF THE ICONOLOGICAL PROGRAM

Аннотация. Архимандрит Евфимий (Григорий Вендт), деятель русского Зарубежья и создатель собственной эзотерической системы христианства, широко использовал в своих трудах различные способы интерпретации слов и понятий по отдельным буквам, слогам и движению интонации. Построенный и расписанный по его проекту Казанский храм представляет собой редкий пример визионерской метафизики, реализованной как в числовых отношениях при строительстве, так и в образах и надписях. Наиболее сложны в этой программе акронимы, так как трудно идентифицировать язык и возможный круг предметов, которым они посвящены. Применение сопоставительного метода, имеющего в виду истоки шифрования в культуре русского модерна, от старообрядчества до футуризма, при наложении различных семантических проектов архимандрита Евфимия, как связанных с храмом, так и разрабатывающих самостоятельную метафизику или созданных в полемических целях, позволяет убедительно и однозначно расшифровать триграммы в этом храме. Они оказываются обозначением не предметов, но действий, приобретающих смыслы на различных уровнях: евхаристического богословия, софиологии, философии грамматики, богословской триадологии. Оказывается, что они, с одной стороны, обозначают специфическую роль ангелов в историческом процессе, то есть являются частью спекулятивной историософии, а с другой стороны, представляют грамматические лица как часть иконы Троицы, что соответствует математизированной логической интерпретации «Троицы» Рублева, стоящей в центре системы архимандрита Евфимия.

Ключевые слова: философия языка; иконология; богословие иконы; русский авангард; эзотерическая литература; интерьер храма.

Abstract. Archimandrite Euthymius (Grigory Wendt), an intellectual of the Russian Diaspora and developer of his own esoteric version of Christianity, widely used in his writings various ways of interpreting words and concepts by separating letters, syllables, and intonation movement. The Our Lady of Kazan church near Paris, built and painted to his design, is a rare example of visionary metaphysics, realized both in numerical relationships during construction and in its images and inscriptions. The most enigmatic in this program are the acronyms, as it is a question to identify the language and the possible range of subjects to which they are dedicated. The comparative method, having in mind the origins of encryption in the culture of Russian modernism (from Old Believers to futurism, when superimposing various semantic projects of archimandrite Euthymius, both related to the temple and developing an independent metaphysics or created for polemical purposes), enables deciphering these trigrams convincingly and unambiguously. They turn out to denote not only particular objects, but actions that get meanings on different levels: Eucharistic theology, sophiology (adoration of Wisdom of God), philosophy of grammar, theological triadology. It turns out that on the one hand they denote the specific role of angels in the historical process, i.e. they are part of speculative historiosophy, and on the other hand they represent grammatical persons as part of the Trinity icon, that corresponds to the mathematical and logical interpretation of expressive means in Rublev's *Trinity*, which stands at the center of Archimandrite Euthymius' system.

Keywords: philosophy of language; iconology; theology of the icon; Russian avant-garde; esoteric literature; church interior.

Архимандрит Евфимий (или, как он себя называл в своем основном труде, Евпсгимий) (Григорий Александрович Вендт, 1894–1973) — эзотерический мыслитель русского Зарубежья, теоретические построения которого не были отделены от теургической архитектуры. Казанский храм под Парижем, построенный и расписанный по его проекту, должен был выразить российскую метаисторию, создав духовное будущее для всей русской и православной культуры. Амбициозность проекта архимандрита Евфимия, равно в его литературной и архитектурной ипостаси, сопоставима в отечественной культуре разве что с «Розой Мира» Д. Л. Андреева, при этом крайняя формализованность его системы препятствует интерпретации его наследия как части русского интеллектуального развития, а простодушное отнесение его к русскому космизму или к синтезу искусств будет натяжкой. Благодаря искусствоведческому энтузиазму В. В. Байдина [1] и особенно подвижнической работе поэта-

неоавангардиста М. Ю. Богатырева [2–5] по введению в научный оборот его художественного и литературного наследия, мы представляем и контуры, и даже подробности его системы, но понимание отдельных ее составляющих требует особых усилий и учета сразу множества контекстов его мысли.

Истоки религиозно-философской системы архимандрита Евфимия известны — это софиология о. Сергия Булгакова [2, с. 349], философия имени А. Ф. Лосева [4, с. 12], а также труды мыслителя польского мессианизма Ю. Гёне-Вронского, известные архимандриту Евфимию благодаря дружбе с игуменом Геннадием (Эйкаловичем), самым известным специалистом по наследию этого польского математика и философа [5, с. 49–50], который и оценил систему своего друга как убедительную, хотя и лингвистически эксцентричную [2, с. 179]. Всех этих образцов для архимандрита Евфимия мыслителей объединяло использование математических и лингвистических моделей для



Илл. 1. Интерьер Казанского храма. Источник: <http://surl.li/baiic>

объяснения догматов и Откровения: в условиях состоявшейся дифференциации наук и войны факультетов грехопадение и искупление, церковность и греховность и другие понятия не могли толковаться исходя из предполагаемого частными науками аппарата, любое такое толкование было бы редукцией (можно ли объяснить церковность только средствами социологии или грех только средствами психологии?), — и поэтому требовалось создание метанаучной позиции, оправдывающей религиозные понятия. При этом от мысли о. Сергия Булгакова он отталкивался и редко на него ссылался, почти равнодушен был к о. Павлу Флоренскому, предпочитая А. Ф. Лосева как более систематического мыслителя.

Сложность изучения наследия архимандрита Евфимия не только в математизированности его мысли и стремлении вывести догматику и нравственность христианства из математических и буквенных комбинаций, требовавших и предельной формализации грамматических элементов, но и в общей невыстроенности генетических явлений мысли: например, до сих пор исследование влияния Гёне-Вронского на русскую мысль ограничено замечаниями Н. К. Гаврюшина [9]. Больше всего мысль архимандрита Евфимия напоминает «высокоуровневый язык программирования»: не случайно его трактат в основе создавался в 1950-е гг., тогда же, когда и язык Фортран, и специфику работы с оперантами в этих высокоуровневых языках мы всегда имели в виду, разбирая мысль архимандрита Евфимия.

Поэтому разумно начинать исследование с наиболее странных узлов его системы, где как раз видно наложение разных традиций. Эти узлы получили выражение в иконографической программе Казанского храма, находящегося в Музене-ле-Гран: он и оказался местом сборки, непосредственной демонстрации всего, о чем думал его создатель, и поэтому здесь иконическое и оказалось раскрытием не столько секретов, сколько динамики всей его системы. При этом система архимандрита Евфимия допускает иллюстрации, необязательные для ее

содержания, а просто акцентирующие ее предпосылки. Например, такой иллюстрацией для нас стало стихотворение Ивана Жданова «Тихий ангел — палец к губам — оборвет разговор...», образы которого, вроде «на стыках раздолбанных нот», лучше всего передают специфику понятийного конструирования у архимандрита Евфимия. Но это еще раз подтверждает, что сам храм — не схематизация готового знания, а созидание той же работающей и производящей спасение системы другими средствами.

Методологически мы примыкаем к тому направлению в различении иконологии и иконографии не только для живописи, но и для скульптуры, архитектуры и театра, которое в отечественном искусствознании представлено многочисленными работами последних лет С. С. Ванеяна, А. С. Корндорф, М. Ю. Торопыгиной. В таком случае *иконология* понимается не столько как учение о собственном устойчивом смысле образов, но в полном соответствии с финальным замыслом Аби Варбурга [10], как система вторичной семиотизации различных искусств. Тогда, например, архитектура получает иконологический смысл не на основании метафорических или метонимических ходов, но исходя из потенциала семиотизации тех элементов, которые, не сводясь к функционалу, вступают друг с другом в более плотные отношения при создании как эстетического, так и функционального целого [6]. Такая архитектура оказывается близка театру, где мы, отвлекаясь от конструкций сцены, вторично конструируем свой опыт и тем самым вступаем не в иконографический, а в иконологический план [8]: для нас значимы не смыслы отдельных образов, не их семантическое расписание, но семиотическая интенсивность производства ключевых образов, которые следуют за нашим зрительским опытом, и потому не символичны, а именно иконологичны.

Тогда как *иконография* здесь сближается с так называемой «иконикой» [7], расширяющей семантику отдельных репрезентируемых вещей на сам материал или проект и тем самым

применимой и к нерепрезентативным искусствам. В проекте Евфимия Вендта мы видим предвестия всех названных сдвигов: архитектура его была не столько символической, но эзотерической, причем имевшей в виду принятие уже свершившегося опыта, уже совершаемой литургии, а смысл отдельных образов был иконоическим не в русле иконографии, что так принято выражать данную семантику или идею, но в русле «иконики», где и нерепрезентативные элементы способны быть иконоическими и семантизироваться по определенным сюжетным правилам, как семантизируются образы.

Изучение иконографии Казанского храма (цветные репродукции интересующих нас изображений можно найти в [1; 5, с. 48–50], которыми лучше пользоваться далее при чтении статьи) имеет ряд преимуществ перед казавшимся бы напрашивающимся рассмотрением этой иконографии как приложения, иллюстрации к интеллектуальным построениям. Во-первых, мысль архимандрита Евфимия была достаточно иконоична: в основе ее лежало наглядное графическое представление логических отношений, создание своеобразных икон из букв, цифр, векторов и геометрических отношений, напоминающее каббалу и ее ренессансно-барочные продолжения. Поэтому его храм, повторим, — это не иллюстрация отвлеченного тезиса конкретным изображением, а развитие уже состоявшихся в теории изображений на уровне видимой всем литургической практики. Во-вторых, теургический характер мысли архимандрита Евфимия не подразумевал границ между интеллектуальным проектированием и созданием архитектурного инструмента спасения, и, хотя все параллели его деятельности с такими мыслителями Средневековья, как Иоахим Флорский или Хильдегарда Бингенская, будут натяжкой, их можно иметь в виду как первичный ориентир.

Наконец, в-третьих, изучение храмовых архитектурных решений и росписей позволяет как раз компенсировать разрывы в интеллектуальной истории. Например, очевидно, что его странное соединение гадания по буквам и глоссологии напоминает старообрядческие попевки и их графические рефлексии в культуре русского модерна, такие как греческая зашифрованная надпись в куполе молельни московского дома Рябушинского, где знаток греческого сразу опознает, несмотря на перестановку букв и слияние звуков, слова, означающие христианство, мученичество и будущий век, — но говорить об архимандрите Евфимии как о представителе модерна не более основательно, чем называть его православным каббалистом: это будет метафорой, а не научной характеристикой. Тогда как изучение того, что означал какой элемент в храме, в контексте софиологии и евхаристического богословия, позволяет понять и цели его спекулятивных построений.

Казанский храм в Муазене под Парижем был создан по личному проекту архимандрита Евфимия и расписан по его программе иноком Григорием (Кругом), последователем Натальи Гончаровой и экспрессионистов Монмартра. Его можно было бы назвать конструктивистским, сопоставив с наиболее радикальными проектами архитектуры как моделирования, а не оформления пространств. Но к конструктивизму он не сводится как по повышенной семантической насыщенности отдельных элементов, несовместимой с конструктивными приемами, так и по общей идеологии. Архимандрит Евфимий в миру был артиллеристом, и его теургический конструктивизм был связан с особой оптикой динамического и направленного освоения пространства, когда расчет от освещения, впечатления от объемов и многое другое создают общий образ спасения, непосредственную и рассчитанную, как выстрелы батареи, убежденность в спасительности христианских догматов.

В данной статье рассмотрены те элементы росписи, которые можно отнести к литургической историософии. Храм организован как ряд повышающихся объемов без каких-либо внутренних архитектурных перемычек, но при этом его конструктивные элементы, колонны, балки и перемишки полностью видны как извне, так и изнутри. Над алтарем, в месте смыкания трех скатов крыши, на этих трех углах есть буквы НΘΣ — по-гречески, ἡ ἁγία Σοφία, божественная София, иначе говоря, как бы подпись Создательницы храма, над изображением Воскресения. Мы увидим ниже, что эти буквы могут быть про-

читаны и как Новгород, Божество, София, в соответствии с другими изображениями. Но также на условных парусах еще выше и по бокам над опорными столбами показаны три престола: по центру, у основания изображения Распятия, занимающего всю лодь (потолок), над треугольной апсидой с копией «Троицы» Рублева расположены буквы НАЕ, а подпись вне пространства Креста — «святый ПРЕСТОЛ государства МОСКВЫ града», упрощенными полууставными буквами, со смешением элементов прописных и строчных букв.

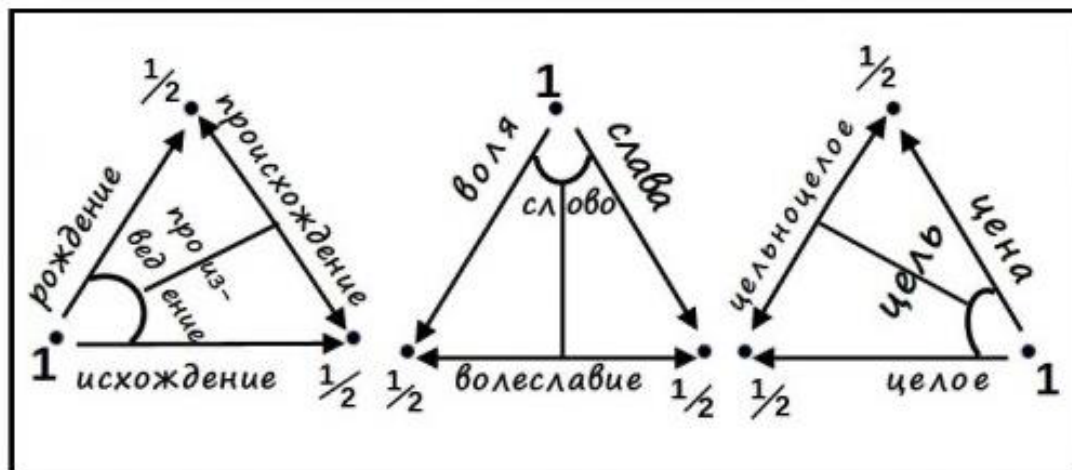
При этом основанием Распятия на фреске служит стол с семью ножками, семью столпами Премудрости, на котором по сторонам от Креста — евхаристическая чаша и чаша Грааля. Слева и справа над лопатками, конструктивными брусками-столбами, находятся подобные надписи: слева НАД и надпись та же, но про Новгород над изображением Софии Новгородской, а справа НАΣ и про Киев, над изображением Богоматери Знамения, с явной отсылкой к киевской Оранте, но в круглой мандорле и с предстоящими богородителями Иоакимом и Анной. Под левой надписью также в полукруге Этимасия с Распятием на ней, а под правой — в таком же полукруге корона (Илл. 1).

Если триграмм о Софии легко расшифровывается и вполне ожидаем, то три других акронима оказываются не так просты. М. Ю. Богатырев признается, что не нашел никаких оснований их расшифровки в литературном наследии архимандрита Евфимия, и предположил, что НАД — это греческое обозначение для святых сил, δυνάμεις, как одного из девяти ангельских чинов (при этом на то, что артикль ἡ тогда единственного числа, интерпретатор внимания не обратил, почему бы не считать, что D означает δέησις, деисус, моление, которое мы и видим перед Софией), НАΣ — для святой Софии (что грамматически возможно), а НАЕ — для святых властей, ἔξουσιαι, как тоже одного из ангельских чинов [2, с. 162]. В другом месте своего же труда Богатырев предложил для последнего акронима расшифровку ἡ ἁγία Εἰρήνη, святой Мир или святая Ирина (отсылка к константинопольской церкви, второй по значимости после Софии?), не указав, на какие именно эпизоды из трудов изучаемого автора он опирается [2, с. 87], хотя такой вариант расшифровки есть во фрагменте архимандрита Евфимия *Relatio Religiae*, на который сам Богатырев ссылается [4, с. 71]! Такое понимание, при всей авторской санкции на него, мы считаем не вполне удовлетворительным как грамматически (названия ангельских чинов не могут существовать в единственном числе) и иконологически (зачем Софию называть дважды?), так и семантически: хотя архимандрит Евфимий иногда смешивал греческие, латинские и русские буквы, но такое смешение было подчинено его общей философии языка, а не нуждам дизайна.

Прежде всего, для расшифровки необходимо отметить его толкование Троицы как системы предикаций и семантических актов, производящих саму ситуацию спасения. При этом иконоическое изображение Лиц Троицы в виде трех треугольников прямо напоминает икону Рублева с ее прямосидением центрального ангела как второй Ипостаси и полуоборотами боковых, восходящими и нисходящими складками, жестах рук и другими элементами, как будто зарисованными человеком, не умеющим рисовать, а только писать математические формулы, как Электроник в советской детской повести Е. Велтистова (Илл. 2).

Иконоичным оказывается здесь и порядок Лиц, и само представление Лиц как совершающих определенные жесты, имеющие эстетическое выражение и напрямую связанные с догматами и христианским образом истории. Такое изображение оказывается для нас ключом и к интересующим нас надписям: в этих триграммах мы видим иконы интересующей нас логико-математической иконы.

Далее следует обратиться к Букварю архимандрита Евфимия [2, с. 219], который представлял собой опыт семантизации букв, не отличаемых от звуков, — что было нормальным в русском модерне: достаточно вспомнить, например, «Глоссологию» Андрея Белого и «Ключи Марии» Сергея Есенина. При этом буквы шифровали для архимандрита Евфимия как практические действия, так и логические операции и спекулятивно-догматические построения. Алфавит он реформировал,



Образ Трех Ипостасей у архимандрита Евфимия
(тринитарная схема перерисована нами со стр.253-254 трактата [Начертание, т.1])

Илл. 2. Схема Троицы, реконструкция М. Ю. Богатырева. Опубликовано в: Богатырев М. Ю. Архимандрит Евфимий (Вендт) и тринитарная идея, воспринятая через софиологические уклады С. Н. Булгакова и А. Ф. Лосева. Париж: Стетоскоп, 2021. С. 74

часто разлагая гласные на составляющие, например, *y* на *ou* (расшифровав это как «Отчее условие»), а некоторые буквы отождествляя с комбинациями букв, например, *x* с *тсг* («тождество и соединение господственного»). С *тсг* отождествлялось и *ц*, и другие неизвестные греческому фрикативы и аффрикаты, кроме *ϕ*, которое было *псг*, «предельная полнота и соединение господственного», и различие букв проявлялось в модальности, а не в самой логической семантике этого громоздкого выражения, будет ли Факт, Ход, Целое, Чувство, Шестствие или Щедроты.

Но для семантизации букв архимандрит Евфимий брал не слова как таковые, а триадические комбинации слов, где можно было находить общие и различные элементы и тем самым усиливать семантический потенциал букв, ставя уже сложившиеся в богословии и благочестии понятия на службу более радикальному спекулятивному проекту. Он очень часто использовал в своем основном труде по сути упрощенные в сторону троической иконологии диаграммы Эйлера — Венна. Например, у слов «молитва», «милость» и «власть» [4, с. 99–100] оказывалась общая область пересечения *лт* (что по Букварю прочитывается как «ложение тождества», то есть полагание, *θεός* тождества), тогда как элементы *мио*, *ва* и *сь* были свойственны соответственно двум из трех слов. Также он мог разложить «прощение (простгение)», «благодарение» и «хваление (тегваление)» [4, с. 105], получив *гени* как общий элемент, что расшифровывается по Букварю как «господственность есть немощь инициально-имитативной изытности» [2, с. 222], иначе говоря, первичный акт познания немощен в сравнении с молитвой. При этом слова могли складываться и из оставшихся элементов, в трех сегментах круга, например, для слов «начало (натсгло)», «конец (конетсг)» и «ничто (нитсгто)» [2, с. 230] остатком будет «алкеи», алкание, то есть определенная интенция, жажда знания, движущая познание к истине.

Но это разложение и ресемантизация получившихся результатов были подчинены совсем немислимому ключу, представлявшему собой автономизацию личных глагольных окончаний с целью понимания действия Троицы в мире. Действительно, архимандрит Евфимий разработал «кльоуч», который он в своей православной кабале понимал как аббревиатуру формулировки «качествует ложение инициациями о условию чувственно-чинного бытия» [5], впрочем, были и другие расшифровки, как «кйуч — качествует исходностью условно чувствуемой» [2, с. 257; 4, с. 114]. Итак, ключ — это понимание личных

окончаний глагола как онтологических указаний, так что можно эти окончания использовать отдельно от глаголов. На основе этого ключа создавались рассуждения вроде такого: «Если вспомнить о втором лице — вы ете, вы есте, то это ётение выествления еще усиливает тиёмность триятия Мыёма» [4, с. 90]. *Етение* тогда — это объективное существование в третьем лице; и эта фраза должна пониматься так: *Объективное существование как реализация усиливает онтологическую нагрузку второго лица как входящего в триаду лиц, исповедуемых соборно нами.* Нами — нашим соборным действием, утверждающим бытие, которое и позволяет созерцанию как делу второго лица понять третье лицо как общее для всех явление соборного бытия. И это принципиально важно для понимания и рассмотренной выше математической иконы Троицы и тех смыслов, которые применены к ее векторам.

И совсем невероятным ключом оказывается опубликованная М. Ю. Богатыревым [5] помета (у Богатырева неточный термин — пометка) архимандрита Евфимия на статье В. Н. Лосского, направленной против примирительной позиции о. Василия Родзянко по вопросу *Filioque*. Она относится к рассуждению Лосского о терминологической новации каппадокийцев, употреблять слово *υπόστασις* только по отношению к Лицам Троицы, оставив *οὐσία* для общей природы Лиц — такой терминологической привязки до них не существовало. Воспроизведенная фотографически помета показывает стремление найти общее для двух понятий и в транскрипции она может быть дана так:

ϕεχхе
ελχстаσхх
лото
σ

и далее рисунок в виде стрелки вниз слева и стрелки вниз справа, перечеркнутый диагональной схемой — кривой нисхождения и восхождения. Вычеркнуты буквы, совпадающие для двух слов (i десятиричное как «инициальность изытности», начало познания, часто исключалось, как бы отбрасываемый метод при дальнейшем созерцании), ниже указан остаток *лото*. Учитывая треугольные диаграммы, можно понять это так, что общим для треугольника из *οὐσία* и *υπόστασις* и указанного остатка *лото* остается только *σ* из согласных, тогда во второй строке снизу — те согласные, которые остались от слова *υπόστασις* за вычетом этого *σ*. Этот согласный тогда должен означать Софию. То есть по учению архимандрита Со-

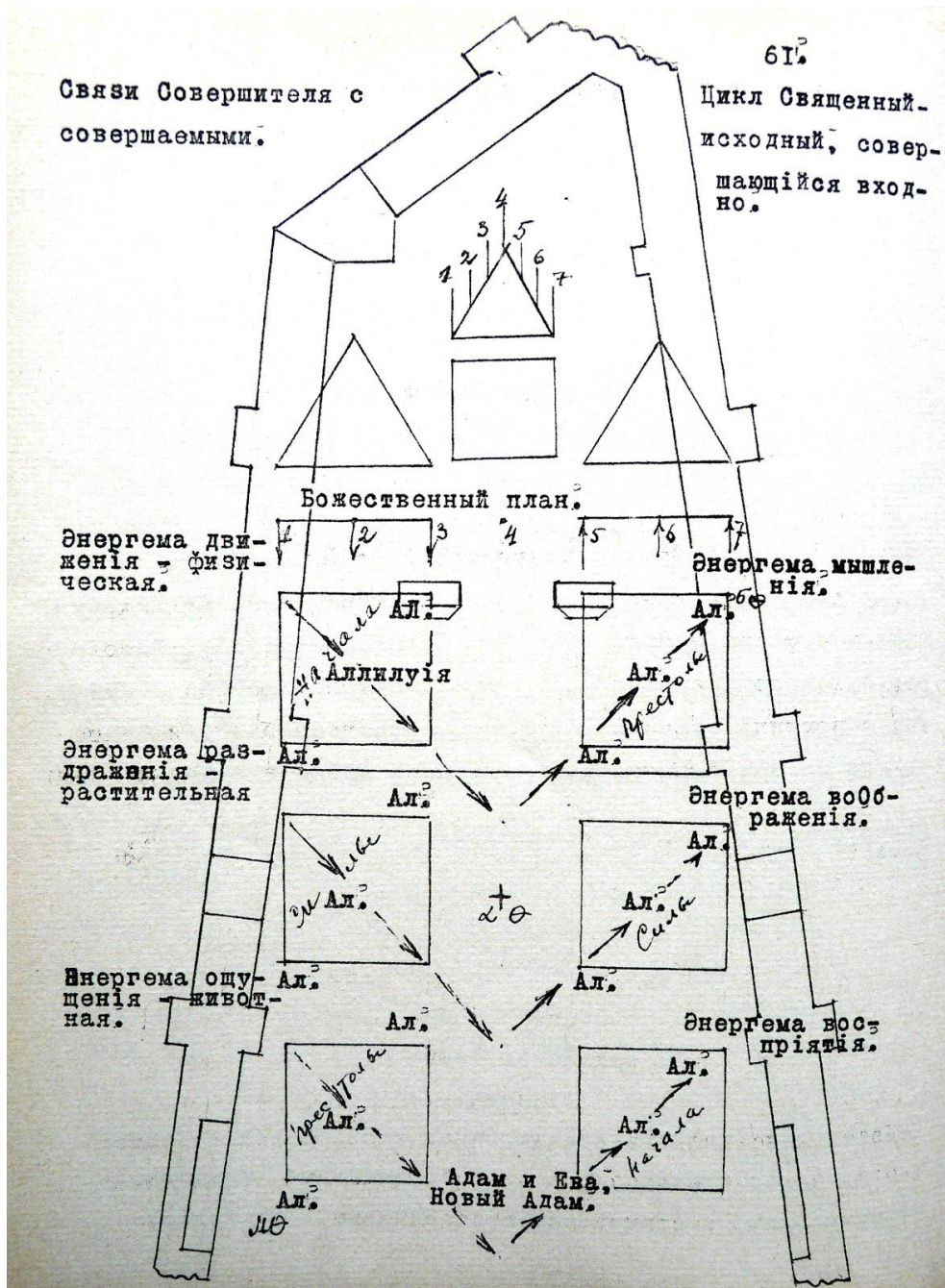
фия оказывается общим для сущности, ипостаси и ипостасного единства или ипостасности, вполне по Сергию Булгакову. Это коренной для нас момент философии архимандрита Евфимия, ушедший от внимания его подвижнического издателя: триада слов может состоять не только из трех слов естественного языка, но и из остатка при сравнении двух слов, и тогда мы уже на метауровне высокоуровневого программирования проникаем к Софии.

Далее нужно обратиться к обоснованному архимандритом Евфимием плану храма (Илл. 3) в соотношении с разработанным тем же автором планом действия ангельских сил (Илл. 4), который идеально накладывается на первый план. Богатые утверждал: «Будучи местом, на котором в момент совершения Бескровной Жертвы небесное переплетается с земным, он знаменует собой предстоятельное поместительство Пресвятой Троицы (Триада в прообразе), и в то же время его структурная выкройка основана на четверице (Тетрада), отображающей вещественный уклад мира. Квадрату престола соответствуют

четыре стороны света, четыре времени года, четыре периода суток и т. д.» [3, с. 49].

В этих двух схемах мы видим, что храм понимается как связанный особой динамикой ангельских сил, которые через восхождение и нисхождение и производят смысл в истории. Собственно, с созерцания лестницы Иакова в постигшем его экстазе [2, с. 285] архимандрит Евфимий и начал построение своей метафизической системы. Сопоставление сокращений с системой Ареопагитик показывает, что СХП — это серафимы, херувимы и престолы, ГВС — господства, власти и силы, вторая степень в небесной иерархии по Ареопагитикам, и наконец, НААА — начала, архангелы и ангелы, низшая степень.

Ближе всего к пространству храма, где размещены интересующие нас акронимы, находится движение, начатое чином простых ангелов, как бы со стороны Новгорода, через диагональ Начал, иначе говоря, того ангельского чиная, которые и санкционируют это движение, через точку Москвы, где они меняются на чин Престолов, движущиеся через диагональ чиная Сил, иначе



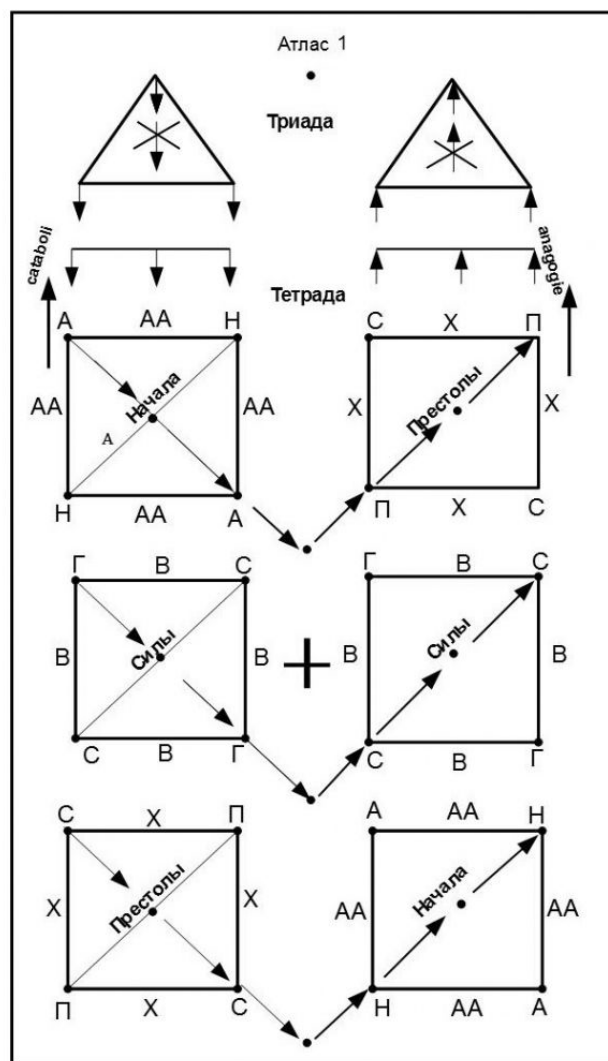
Илл. 3. Схема храма, автограф архимандрита Евфимия. Источник: <http://sur1.li/ba1ic>

говоря, обретающие силы в пути к Киеву как первопрестольному городу. Тогда историческая мысль архимандрита Евфимия становится понятна: новгородская демократия (и ее энергема движения), символизируемая этимасией как спикерским местом, московское сбережение святынь и страдание и киевское древнее первопрестольное правление, изначальный монархизм (связанный с энергемой мышления, «царем в голове»), сходятся в едином метаисторическом движении, и тогда понятен и смысл полукруглых медальонов. Другие два движения, в квадратах ниже, скорее эксплицируют это метаисторическое понимание, чем оспаривают его, хотя в целой системе архимандрита Евфимия и могут играть другую роль.

Поэтому расшифровывать новгородское НАД только как «силы», московское НАЕ как власть, а киевское НАЭ как Софию не приходится, несмотря на то, что такая расшифровка есть в *Relatio Religiae*, где речь идет скорее о Лицах Троицы в единственном числе. Сама эта литургическая тринитарность требует перейти от имен к принципам динамики и дальнейшей реализации Лиц Троицы в бытии, а значит, не ограничиваться даже этой как бы правильной расшифровкой. На самом деле нужно опять обратиться к треугольной «иконе» Троицы и триадологии архимандрита Евфимия. Эта триадология исходит из того, что лучшей иконой Троицы является грамматика глагольных лиц [4, с. 88], и в Боге-Отце сосредоточены действия, такие как рождение и исхождение, в Боге-Сыне — софийные свойства, такие как воля и слава, и наконец, в Боге-Духе — целесообразность. Таким образом, движение от новгородской триграммы через московскую к киевской отвечает этому же движению от начального силового импульса через мученичество Софии как «волеславие» к целостности исконной Руси. Богатырев говорит о восхождении архимандрита Евфимия в логике к «софийным финалам» [2, с. 295], но сейчас мы видим, что это не совсем финалы.

В азбуке архимандрита Евфимия [2, с. 222–224] Д — действие, Е — есть (бытие), а С — соединение, так что, если прочесть последние буквы в триграммах как русские, это полностью будет отвечать тем же самым идеям метаисторической динамики. Вероятно, что здесь просто, учитывая ориентацию храма, использование латинской буквы знаменует север Европы, русской — Россию как Восток, а греческой — Византию, Грецию и Украину как юг, но точных подтверждений этому мы найти не можем в опубликованных текстах строителя храма. Что до букв НА, общих для всех трех акронимов, их можно понимать как греческие, в соответствии с расшифровкой самого автора как греческие Сила-Мир-Премудрость, но можно и как русские, например, как Начало Ангелов, или даже обратное чтение первых букв слова «ангел», что кажется нам вполне вероятным — если София пребывает в греческой вечности, то для истории России лучше использовать русские буквы. Понимание букв как задающих движение подъема и спуска: Н как согласный будет задавать движение вниз, ниспадающее, а А — движение вверх, есть в его рассуждении о слове «земля» [2, с. 205], которое он толкует путем вычленения отдельных букв «емля всё» («емлю» — это «беру л», так что получается и слово «ел», ср. в стихотворении Елены Шварц: «Земля, земля, ты ешь людей...»). Он указывает на подъем от е к м, а с дальнейшим опущением с л на самую землю, как он делает и в третьей помете к статье Лосского [5], где переплетенные подъемы и спуски точно так же задаются согласными и гласными буквами. Тогда АН станет общим словом (по логике, что в триаде может быть и искусственное слово-остаток, вроде лото), например, для ангелов и начал, что и будет задавать треугольник, в котором силы — как еще один ангельский чин, или любой другой, и будут действовать в истории. В любом случае, мы видим целостность замысла там, где прежде видели простые шифры.

Таким образом, следует признать архимандрита Евфимия не просто одним из авангардных храмостроителей, но создателем монументализма внутри авангарда. Обычно авангардный поиск и монументальное закрепление семантик противопоставляют как динамику и статику, разводя их как два несовместимых принципа в искусстве. Опыт архимандрита Евфимия, его многослойная работа со словом и логической семантикой, углубление в сами элементы опыта, которое мы шаг за шагом



Илл. 4. Схема нисхождения и восхождения ангелов по архимандриту Евфимию. Опубликовано в: Богатырев М. Ю. Архимандрит Евфимий и Казанский храм. Париж; СПб.: Стетоскоп, 2018. С. 168 (фотокопия автографа); Богатырев М. Ю. Образ родины в богословско-поэтическом конструктивизме архимандрита Евфимия (Вендта) // Acta Polono-Ruthenica. 2021. № XXVI/1. С. 43 (реконструкция)

осторожно проделывали вслед за ним, не давая привычным словам ввести в заблуждение, показывает, что одно и второе совместимо. Конечно, можно говорить об этой совместимости как уникальной констелляции, включающей софиологию и литургику как два равно важных образа вечности с историософскими и эсхатологическими амбициями.

Но можно говорить, что дальнейшее изучение наследия архимандрита Евфимия позволит и лучше соотнести софиологию о. Сергия Булгакова и литургическое богословие о. Александра Шмемана (что, конечно, вопрос уже не искусствоведческого исследования), и вообще понять, как в храмовой архитектуре и росписи XX в. мог произойти отказ от привычного понятия стиля и возникнуть современное искусство, *contemporary art*, знаменующее непосредственное присутствие бытия, его действие здесь и сейчас и его перипетии, не санкционируемые априорно принятой миссией художника, как в старом искусстве. Чтобы появилось это искусство, нужно было головокружительно пройти через оживление общих понятий, через живое переживание догматов, заключенных в самих буквах, звуках и грамматических формах. Это искусство — уже не софиологическое только промежуточное действие, но возвращающее живопись к ее начальному показу, показу исконной «монархии» смысла, *окончательное* переживание.

Список литературы:

1. Байдin В. В. Русский храм во французском Муазене: парадокс архитектурного авангардизма. URL: <http://surl.li/baiic> (дата обращения: 25.12.2021).
2. Богатырев М. Ю. Архимандрит Евфимий и Казанский храм. Париж; СПб.: Стетоскоп, 2018. 416 с.
3. Богатырев М. Ю. Образ родины в богословско-поэтическом конструктивизме архимандрита Евфимия (Вендта) // *Acta Polono-Ruthenica*. 2021. № XXVI/1. С. 39–54. DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.6430>
4. Богатырев М. Ю. Архимандрит Евфимий (Вендт) и тринитарная идея, воспринятая через софиологические уклады С. Н. Булгакова и А. Ф. Лосева. Париж: Стетоскоп, 2021. 120 с.
5. Богатырев М. Ю. Пометки архимандрита Евфимия (Вендта) на полях публикации В. Н. Лосского «К вопросу об исхождении Святого Духа». URL: <http://surl.li/baiib> (дата обращения: 25.12.2021).
6. Ванеян С. С. Эрик Форссман: постклассическая иконология архитектуры // *Вопросы всеобщей истории архитектуры*. 2017. № 1. С. 19–35.
7. Ванеян С. С. Макс Имдаль и его «Иконика» // *Визуальная теология*. 2021. № 1. С. 131–141. DOI: [10.34680/vistheo-2021-1-131-141](https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141)
8. Вязова Е., Корндорф А. Райский сад и соляный миф: истоки стеклянной архитектуры // *Искусствознание*. 2021. № 2. С. 134–171.
9. Гаврюшин Н. К. Игумен из Пинска о польском мессианизме: Геннадий Эйкалович и Хёне-Вронский // *Гаврюшин Н. К. Русское богословие. Очерки и портреты*. Нижний Новгород: Нижегородская духовная семинария, 2011. С. 610–621.
10. Торопыгина М. Ю. Атлас “Мнемозина”. Non finito в истории искусства // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2012. № 2. С. 314–320.

References

- Baidin, V. V. (no date) *Russkii khram vo frantsuzskom Muazene: paradoks arkhitekturnogo avangardizma [Russian Church in French Moisenay: the Paradox of Architectural Avant-Gardism]*. Available at: <http://surl.li/baiic> (Accessed: 25 December 2021). (in Russian)
- Bogatyrev, M. Iu. (2018) *Arkhimandrit Evfimii i Kazanskii khram [Archimandrite Euthymius and the Our Lady of Kazan Church]*. Paris, Saint Petersburg: Stetoskop Press Publ. (in Russian)
- Bogatyrev, M. Iu. (2021) ‘The Image of the Homeland in the Theological-poetic Constructivism of Archimandrite Euthymius Wendt’, *Acta Polono-Ruthenica*, 26(1), pp. 39–54. DOI: <https://doi.org/10.31648/apr.6430> (in Russian)
- Bogatyrev, M. Iu. (2021) *Arkhimandrit Evfimii Vendt i trinitarnaia ideia, vospriniataia cherez softologicheskie układy S. N. Bulgakova i A. F. Loseva [Archimandrite Euthymius Wendt and the Trinitarian Idea as Perceived through the Sophiological Foundations of S. N. Bulgakov and A. F. Losev]*. Paris: Stetoskop Press Publ. (in Russian)
- Bogatyrev, M. Iu. *Pometki arkhimandrita Evfimiia Vendta na poliakh publikatsii V. N. Losskogo “K voprosu ob iskhozhdenii Sviatogo Dukha” [Notes of Archimandrite Euthymius (Wendt) in the Margins of the Publication “On the Question of the Descent of the Holy Spirit” by V. N. Lossky]*. Available at: <http://surl.li/baiib> (Accessed: 25 December 2021). (in Russian)
- Gavriushin, N. K. (2011) *Russkoe bogoslovie. Ocherki i portrety [Russian Theology. Essays and Portraits]*. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod Theological Seminary Publ. (in Russian)
- Toropygina, M. Iu. (2012) ‘Atlas Mnemosyne. Non finito in History Experiences’, *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2, pp. 314–320. (in Russian)
- Vaneyan, S. S. (2017) ‘Eric Forsman: Postclassical Iconology of Architecture’, *Voprosy vseobshhei istorii arhitektury [Questions of the History of World Architecture]*, 1, pp. 19–35. (in Russian)
- Vaneyan, S. S. (2021) ‘Max Imdahl and His ‘Ikonik’, *Vizual'naiia teologiia [Journal of Visual Theology]*, 1, pp. 131-141. DOI: [10.34680/vistheo-2021-1-131-141](https://doi.org/10.34680/vistheo-2021-1-131-141) (in Russian)
- Vyazova, E., Kordorf, A. (2021) ‘Paradise Garden and Solar Myth: Sources of Glass Architecture’, *Iskusstvoznanie [Art History Studies]*, 2, pp. 134–171. (in Russian)

Дружинкина, Наталья Гавриловна, доктор исторических наук, профессор. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, Россия, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 18. 191186. Nat_Druzhin@mail.ru

Druzinkina, Natalia Gavrilovna, Dr. Habil. of Historical Sciences, professor. Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 18 Bolshaya Morskaya str., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. Nat_Druzhin@mail.ru

РУССКИЙ ЖИВОПИСНЫЙ КОСМИЗМ В СВЕТЕ УЧЕНИЯ О НООСФЕРЕ В. И. ВЕРНАДСКОГО

RUSSIAN PAINTING COSMISM IN THE CONTEXT OF VLADIMIR VERNADSKY'S NOOSPHERE DOCTRINE

Аннотация. Данная статья посвящена выявлению особенностей визуализации идей русского космизма В. И. Вернадского, его учения о ноосфере в отечественном искусстве. Планетарный масштаб русской живописи авангардистов продиктован во многом научными концепциями теоретиков русского космизма. Изменение масштабов, точек зрения, пространственно-временного континуума в построении моделей живописного и космического генезиса репрезентировано в науке и в искусстве. Художники создали образ ноосферы, человеческого духа, пронизанного космическими вихрями. Они дали свои представления о микро-, макро- и биомирах в своих живописных построениях, в чем сказались их живописные авангардистские практики с формой и цветом. Философия русского космизма раскрывает содержательные основы живописного беспредметничества. Многоаспектность, многофакторность бытия Земли, космоса входит в живопись. Иное пространственно-временное измерение задается русским космизмом и фокусируется в живописи. Современное искусствознание может рассматривать творчество художников сквозь призму различных научных теорий, заимствуя категориальный аппарат из смежных гуманитарных дисциплин (философии, психологии, антропологии и т. д.). Так, учение о ноосфере В. И. Вернадского вводит в описание произведений художников новые термины: диссимметричный характер времени, дление, биогеохимическая энергия, биосфера, ноосфера и т. д. В русском авангардном искусстве 1910–1920-х гг.: в супрематизме, кубо-футуризме, абстракционизме, примитивизме и т. д. (в творчестве К. С. Малевича, М. З. Шагала, П. Н. Филонова, В. В. Кандинского, Н. С. Гончаровой и др.) — раскрывались неведомые глазу звездные миры, космические дали. В 1950–1960-е гг. оказалось возможным снова заговорить о космосе в живописи (Н. С. Гончарова, И. А. Кудряшов и др.). Предчувствие космоса в науке и в живописи оказалось пророческим. Сегодня, когда человечество вышло в космическое пространство и не мыслит своего существования без его освоения, важно также представлять и мечтать о возможных путях овладения пространством Вселенной. Художники новыми мультимедийными средствами представляют ноосферу, биогеоценоз.

Ключевые слова: ноосфера; авангард; живопись; русский космизм; биосфера; биогеохимия; Земля; супрематизм; аналитическое искусство; атом.

Abstract. In the article, the author identified the features of visualization of the ideas of Russian cosmism by Vladimir Vernadsky, and his theory of noosphere in Russian art. A planetary scale of Russian avant-garde painting is dictated in many ways by the scientific concepts of the theorists of Russian cosmism. The change of scales, points of view, and space-time continuum in the construction of models of pictorial and cosmic genesis appeared in science and in art. Artists created the image of the noosphere and the human spirit permeated by cosmic vortices. They represented their ideas about micro-, macro-, and bio-worlds in their pictorial constructions, which were affected by their pictorial avant-garde practices in form and color. The philosophy of Russian cosmism revealed the substantial foundations of pictorial non-objectivity. Paintings showed the multidimensional, multifactorial nature of the existence of the Earth and outer space. Another space-time dimension was set by Russian cosmism and focused in painting. Modern art studies can consider the work of artists in the context of various scientific theories, borrowing categories from related subjects (philosophy, psychology, anthropology, etc.). The doctrine of the noosphere by Vladimir Vernadsky introduced new terms into the description of artists' works: the dissemetric nature of time, duration, biogeochemical energy, biosphere, noosphere, etc. In the Russian avant-garde art of the 1910s and 1920s: in Suprematism, Cubo-Futurism, abstractionism, primitivism (in the works by M. Chagall, P. Filonov, V. Kandinsky, N. Goncharova, etc.), unknown to eye starry worlds and space distances were revealed. In the 1950–1960s it turned out to be possible to talk about space again in painting (N. Goncharova, I. Kudryashov, and others). The foreboding of the space in science and in painting turned out to be prophetic. Since people have entered the outer space and cannot imagine the existence without its exploration, it is also important to imagine and dream about possible ways of mastering the space of the Universe. The artists represent the noosphere, the biogeocenosis with new multimedia means.

Keywords: noosphere; avant-garde; painting; Russian cosmism; biosphere; biogeochemistry; Earth; Suprematism; analytical art; atom.

Сегодня проведение выставки «Космизм в русском искусстве» в Государственном Русском музее (17 ноября 2021 г. — 10 марта 2022 г.), цифровой акции в Центре мультимедиа Государственного Русского музея «Посвящение космонавтике» (18 декабря 2021 г. — 28 февраля 2022 г.) и CYFEST-13 «Космос и Хаос» (открытие 22 ноября 2021 г. на разных площадках Санкт-Петербурга и в Национальном художественном клубе в Нью-Йорке) свидетельствует об интересе к взаимов-

лиянию науки и искусства, к теме космоса и экспериментов в области живописи и современных художественных практик. Формирование новых подходов зависит от развития науки, концептуальных установок в искусстве, возможностей технического совершенства кибер-языка.

Научные гипотезы ученых нашли свое подтверждение в живописных поисках, формотворчестве художников, и — наоборот. Эта связь и взаимовлияние, особенно в свете сов-



Илл. 1. Павел Филонов. Победа над вечностью. 1920–1921. Фанера, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/filonov_pn_pobeda_nad_vechnostyu_19201921/6012_mainfoto_01.jpg

ременного развития дизайна, науки, искусства, технологии особенно актуальна и нуждается в изучении.

Цель данной статьи заключается в постижении современной интерпретации темы космоса, учения о ноосфере Владимира Ивановича Вернадского в искусстве сквозь призму авангардистских экспериментов в русской живописи. Изучение новых возможностей современных художественных практик в транскрипции смыслов, коррелирующих с научными представлениями, расширяет границы визуального ряда мультимедийных искусств.

Специфика биосферы, по В. И. Вернадскому, в отличие от других геологических сфер состоит в том, что основным геологическим процессом, образующим эту оболочку и

изменяющим ее облик, является процесс совокупной жизнедеятельности всех живых организмов, населяющих Землю. Пространственно биосфера занимает всю гидросферу до максимальных глубин океана, верхнюю часть литосферы материков на глубину 2–3 км и нижнюю часть атмосферы. Все это области распространения жизни на нашей планете. Биосфера не есть неживая среда, предоставляющая лишь место обитания жизни. Это целостное образование из живого и неживого, существенно предполагающее для своего геологического, планетарного существования всю совокупность физико-химических процессов, протекающих в телах живых организмов — «живом веществе» биосферы. Своей геологической функцией жизнь поднимается в таком представлении до уровня

живого вещества всей планеты. С другой стороны, геологическая жизнь Земли оказывается подверженной влиянию своих, как ранее казалось, несоизмеримо-малых составляющих ее — живых организмов. Бесконечно-большое и бесконечно-малое сближаются, оказываясь взаимно влияющими друг на друга целым и частью [27, с. 91]. Многослойность понимания жизни, абстрагирование станут принципами художественного постижения и изображения новой космической реальности, открытой художниками, благодаря научным построениям ученых.

В биосферном понимании жизни наиболее ярко выражен макроподход к рассмотрению феномена жизни в творчестве В. И. Вернадского. Такое понимание жизни было достаточно новым и неожиданным для его современников, хотя можно проследить множество линий эволюции, ведущих к подобному взгляду. Явления геологического, планетарного масштаба, выраженные как в своих пространственных, так и временных проявлениях, мыслились несопоставимыми с явлениями исторического, биологического порядка [27, с. 91]. Изображение микро- и макромиров входит и в авангардистскую живопись 1920–1930-х гг.

Как известно, мировоззрение В. И. Вернадского (1863–1945) обусловлено традициями русской и мировой философской культуры. На протяжении жизни ученого его взгляды видоизменялись, развивались и обогащались. Именно на период 1917–1945 гг. приходится создание обобщающих научных концепций [40, с. 13–14]. Первая мировая война в корне изменила геологическое миропонимание В. И. Вернадского, как он писал: «В атмосфере этой войны я подошел в геологии к новому для меня и для других и тогда забытому пониманию природы — к геохимическому и к биогеохимическому, охватывающему и косную и живую природу с одной и той же точки зрения» [4, с. 503].

Безусловно, в методологии геологизации прежде всего части поднимаются до уровня целого, нежели целое снижается к уровню частей. В концепции В. И. Вернадского эта методологическая асимметрия тесно связана с натурализацией живого — представлением его в виде живого вещества: «Стоя на эмпирической почве, я оставил в стороне... всякие философские искания и старался опираться только на точно установленные научные и эмпирические факты... В связи со всем этим в явлении жизни я ввел вместо понятия “жизнь” понятие живого вещества... “Живое вещество” есть совокупность живых организмов. Это не что иное, как научное эмпирическое обобщение всех известных и легко и точно наблюдаемых бесчисленных, эмпирически бесспорных фактов» [4, с. 504]. Следует иметь в виду, что натурализация и очевидный физико-химический редукционизм В. И. Вернадского в определенной мере компенсируются органическими элементами методологии геологизации.

Анализируя структуру биосферы, он выделяет в ней семь видов вещества: 1) живое; 2) биогенное (созданное и переработанное живыми организмами — живым веществом); 3) косное (образованное вне жизни); 4) биокосное (системы живого и косного вещества: почвы, илы и т. д.); 5) вещество, находящееся в радиоактивном распаде; 6) рассеянные атомы; 7) вещество космического происхождения.

Не только специально-научную, но и философскую нагрузку несет в этой типологии дихотомия «живое — косное вещество», являющаяся наукообразной проекцией в его концепциях дихотомии «живое — неживое».

Отталкиваясь от идей кристаллографии, рассматривающей то или иное кристаллическое тело как особый вид пространства, обладающий определенной симметрией, В. И. Вернадский распространяет этот подход на любое вещество, в том числе и на вещество живых организмов. Нет бесструктурного, однородного и изотропного математического пространства. Всякое реальное пространство структурировано, может быть охарактеризовано своей симметрией и диссимметрией. Вещество своим строением как бы реализует структуру соответствующего ему пространства. Разнообразие веществ — это разнообразие целых пространств. Это и есть понимание вещества как пространство-подобного состояния. На этой основе впол-

не логично видеть отличие живого вещества от косного в отличие пространств, им соответствующих. С этой точки зрения В. И. Вернадский отмечает следующие специфические особенности пространств живого вещества сравнительно с пространствами вещества косного: 1) диссимметрия пространств живого вещества, выражающаяся в различии правого и левого в биохимических и морфологических процессах жизни; 2) имманентность для геометрии живого кривых линий и поверхностей, а не прямых, как в случае геометрии косного вещества; 3) ослабление влияния атомарной структуры вещества в геометрии живого (в частности, возникновение видов симметрии, нарушающих жесткую целочисленную заквантованность геометрических элементов симметрии). Различаясь не просто по некоторым частным свойствам, но и принципами своей глубинной пространственной организации, живое и косное вещества не могут происходить друг из друга, они извечно даны рядом друг с другом в космосе. Диссимметричное состояние пространства живого вещества может быть порождено только такой диссимметричной причиной (принцип Кюри).

Первоначально В. И. Вернадский пытался связать воедино характерные особенности пространства живого вещества в предположении, что эти пространства неевклидовы, в частности — римановы пространства. Позднее он несколько отошел от этой идеи, склонившись к выводу указанных особенностей живого вещества из тесного единства его пространства со временем, привносящего своим полярным характером в пространство диссимметрию. Здесь уже речь должна идти о времениподобии живого вещества [27, с. 92]. «Живое вещество является носителем и создателем свободной энергии, ни в одной земной оболочке в таком масштабе не существующей. Эта свободная энергия — биогеохимическая энергия — охватывает всю биосферу и определяет в основном всю ее историю. Она вызывает и резко меняет по интенсивности миграцию химических элементов, строящих биосферу, и определяет ее геологическое значение. В пределах живого вещества в последнее десятилетие вновь создается и быстро растет в своем значении новая форма этой энергии, еще большая по своей интенсивности и сложности. Эта новая форма энергии, связанная с жизнедеятельностью человеческих обществ, рода Ното и других (гоминид), близких к нему, сохраняя в себе проявление обычной биогеохимической энергии, вызывает в то же самое время нового рода миграции химических элементов, по разнообразию и мощности, далеко оставляющие за собой обычную биохимическую энергию живого вещества планеты. Эта новая форма биогеохимической энергии, которую можно назвать энергией человеческой культуры или культурной биогеохимической энергией, является той формой биогеохимической энергии, которая создает в настоящее время ноосферу... Биогеохимическая энергия живого вещества определяется, прежде всего, размножением организмов, их неуклонным, определяемым энергетикой планеты стремлением достигнуть минимума свободной энергии — определяется основными законами термодинамики, отвечающими существованию и устойчивости планеты» [4, с. 387–388]. Так, научные теории задавали новые масштабы восприятия окружающего пространства, ставили новые задачи перед наукой и искусством в познании окружающего мира, Вселенной, космоса. Живопись обязана была нести иную энергетику неземных пространств.

Времяподобие вещества (а это свойство В. И. Вернадский порой был склонен относить к веществу вообще, выдвигая гипотезу брэнности всех химических элементов, а не только радиоактивных) ученый понимал в единстве двух основных моментов: считая время жизни неотъемлемым свойством вещества, аналогичным иным его свойствам (подобно тому, как вещество есть реализация своего локального пространства, так же оно реализует в своем бытии и свое локальное время); допуская необратимость изменения вещества по времени, по В. И. Вернадскому, время можно измерять посредством обратимых во времени процессов (часами в широком смысле) и посредством необратимых процессов. Второе измерение более верное, оно существенно выражает саму

природу времени, по сути впервые и обнаруживает время как таковое, реализует его через посредство самого себя. Такое время отлично от обратимо выражаемого времени (отлично как конструируемый им процесс, ведь для В. И. Вернадского вещество своим изменением реализует соответствующее ему время, структуру этого времени, и у разных веществ время по-разному структурировано), и его В. И. Вернадский называет «длением», употребляя этот термин как русский эквивалент бергсоновского «durée»: «Дление характерно и ярко проявляется в нашем сознании, но его мы, по-видимому, логически правильно должны переносить и ко всему времени жизни, и к брэнности атома. Дление — брэнность в ее проявлении — геометрически выражается полярным вектором, однозначным с временем энтропии, но от него отличным. С исчезновением из нашего представления абсолютного времени Ньютона дление приобретает в выражении времени огромное значение. Грань между психологическим и физическим временем стирается»

[4, с. 510–511]. Новые представления о времени и пространстве впитала в себя и новая живопись, отойдя от ньютоновской системы координат, физического пространства и времени. Сущность изменений можно обнаружить у В. И. Вернадского.

Он склоняется к усилению специфичности времени-подобия именно для живого вещества, ослабляя или даже отрицая его значимость для вещества косного. Динамичность во времени косного вещества В. И. Вернадский ограничивает только рамками воспроизведения в минеральном царстве во времени одних и тех же форм (обратимым во времени процессом), тогда как живое вещество необратимо эволюционирует во времени, порождая все новые формы, никогда не встречавшиеся ранее. В конечном итоге это времениподобие живого вещества выливается в отказ от концепции стационарной биосферы, сохраняющей неизменным количество живого вещества, и приводит к идее динамической биосферы, необратимо эволюционирующей в сторону роста живого вещества и каче-

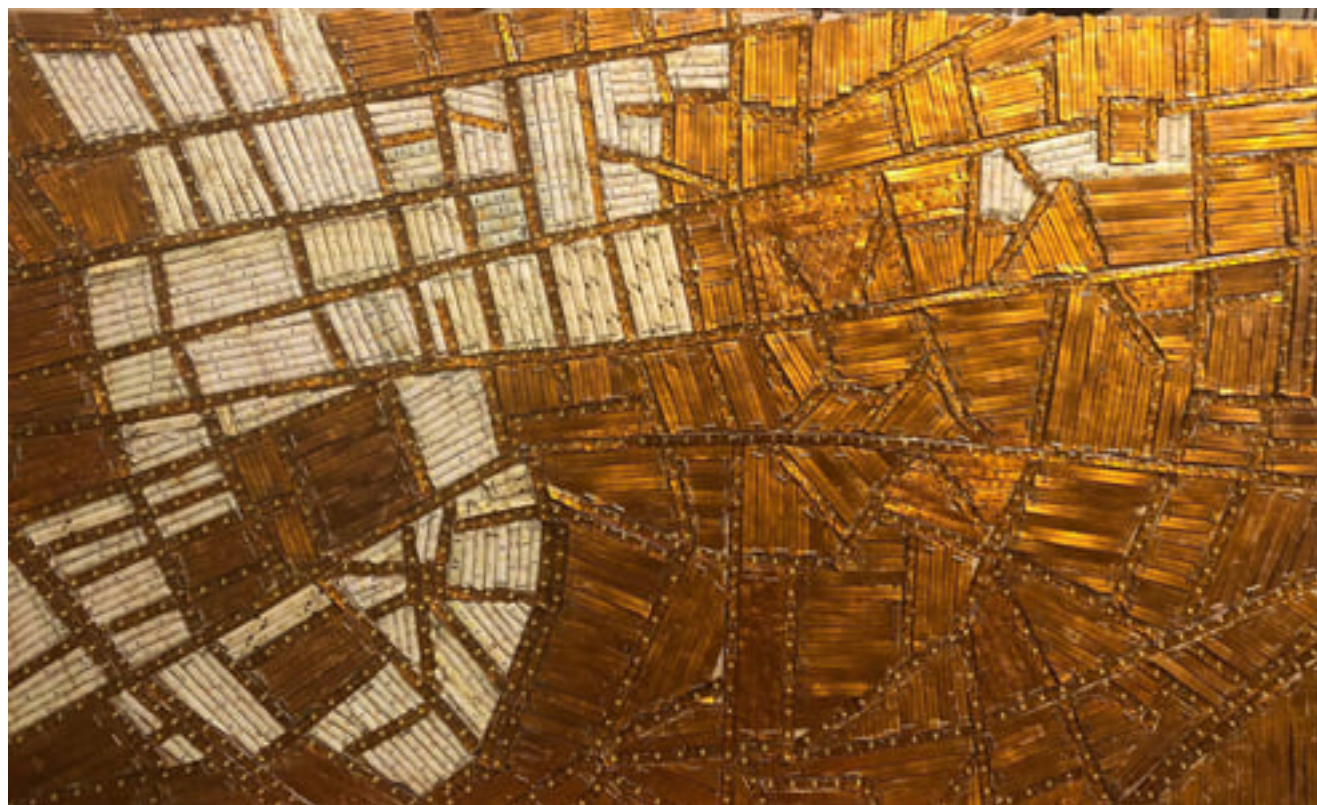


Илл. 2. Марк Шагал. Художник: на Луну. 1917. Бумага, акварель, гуашь. Частная коллекция.
URL: <https://www.marc-chagall.ru/chagall-111.php>



Илл. 3. Казимир Малевич. Супремус № 58. 1916.
Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
URL: <http://www.museum.ru/alb/image.asp?106455>

Илл. 4. Александра Дементьева. «Брюссель» из серии «Повторное освещение». 2021. Коллаж из переработанных светодиодов.
Фото автора



ственной смены его форм организации. В основе этой динамической картины лежит представление об особом состоянии единства пространства и времени (пространстве-времени), в такой степени связанности характерного только для живого вещества. «Живое вещество — это единственный пока случай, где именно оно (пространство-время), а не пространство, наблюдается в окружающей натуралиста природе» [4, с. 285]. В. И. Вернадский отдает должное теории относительности, вернувшей внимание научной мысли к проблеме пространства-времени, но подчеркивает и независимость достаточно старой идеи пространства-времени по теории относительности. Пространство-время, в его понимании, это не столько четырехмерное пространство Г. Минковского, само по себе статичное, сколько «durée» (дление) А. Бергсона, единое «вчера-сегодня-завтра» [27, с. 93].

Именно полярный, диссимметричный характер времени, тесно связанного в пространстве-времени с пространством, должен теперь, по мнению В. И. Вернадского, приводить к полярному, диссимметричному характеру геометрии живого. Реализуя в своем необратимом развитии пространство-время как нечто сверхпространственное, живое вещество и биосфера в целом порождают времени подобный процесс эволюции, который так же выражает направление времени, как и термодинамическая энтропия, но в отличие от последней эволюция биосферы направлена не на распад, а на усиление организации, повышение ее уровня. Выражение этого времени подобного процесса В. И. Вернадский видит в: 1) энцефалозе, или цефализации, т. е. в необратимом развитии нервной системы и мозга в процессе биологической эволюции; 2) общей эволюции всех биологических видов; 3) крупных геоморфологических перестройках биосферы, характеризующих ключевые этапы ее развития (например, появление в биосфере богатых кальцием скелетных образований животных в кембрийской геологической эре, первое появление лесов в меловом периоде и т. д.). Важным этапом этой необратимой эволюции биосферы он считает переход биосферы в стадию ноосферы (сферы разума).

Термин «ноосфера» В. И. Вернадский употребил впервые в 1936 г.: «Я принимаю идею Леруа о ноосфере. Он развил глубже мою биосферу. Ноосфера создается в постплиоцено-

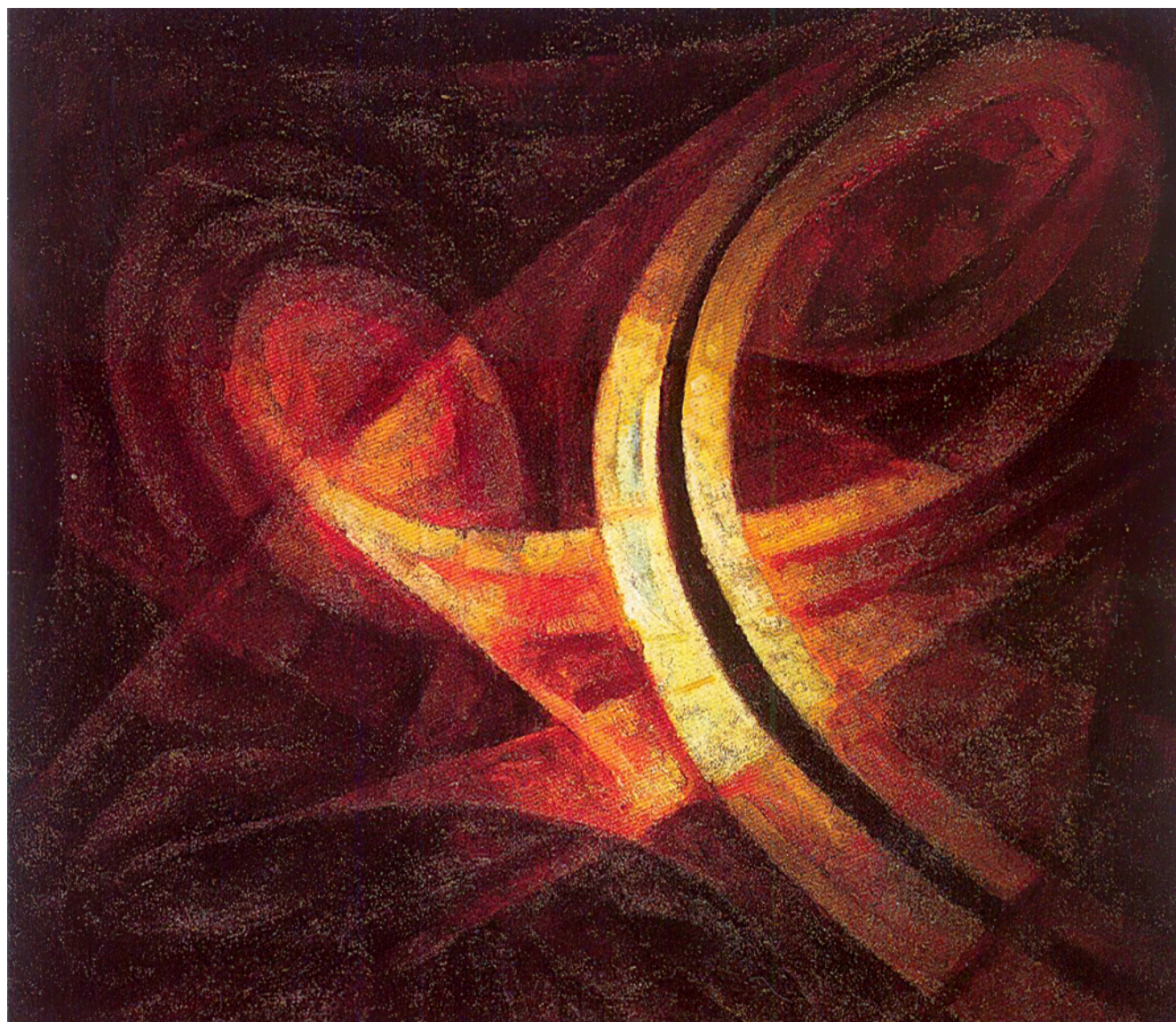
вую эпоху — человеческая мысль охватила биосферу и меняет все процессы по-новому, и в результате энергия, активная, биосферы увеличивается» [Цит. по: 40, с. 73].

Более глубоко эту мысль он развивает в следующем письме Б. Л. Личкову от 15 ноября 1936 г. уже из Москвы: «Очень многое я продумал и выясняется многое. Ввожу новое понятие “ноосфера”, которое предложено Леруа и которое позволяет ввести исторический процесс человечества как продолжение биогеохимической истории живого вещества» [Цит. по: 40, с. 73–74].

В 1939 г. В. И. Вернадский опубликовал брошюру «О коренном материально-энергетическом отличии живых и косных тел биосферы». Она посвящена в основном противопоставлению свойств живого и косного веществ, но в ней содержится и несколько более полное изложение представлений ученого о ноосфере: «Мы живем в небывало новую, геологически яркую эпоху. Человек своим трудом и своим со-

Илл. 5. Иван Кудряшов. Расхождение. 1926. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. URL: <https://piskunov-vitaly.livejournal.com/220312.html>

Илл.6. Иван Кудряшов. Траектория полета Земли вокруг Солнца. 1926. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/o/ivan-kudryashov-k-125-letiyu-so-dnya-rozheniya>



знательным отношением к жизни — перерабатывает земную оболочку — геологическую область жизни — биосферу. Он переводит ее в новое геологическое состояние: его трудом и сознанием биосфера переходит в ноосферу...» [Цит. по: 40, с. 74].

У В. И. Вернадского ноосфера — это не отвлеченное царство разума, а исторически неизбежная стадия развития биосферы. Еще в 1926 г., в статье «Мысли о современном значении истории знаний», он писал: «Созданная в течение всего геологического времени, установившаяся в своих равновесиях биосфера начинает все сильнее и глубже меняться под влиянием научной мысли человечества» [Цит. по: 38, с. 536]. Вот эту-то биосферу Земли, измененную научной мыслью и организованным трудом и преобразованную для удовлетворения всех потребностей численно растущего человечества, он и назвал впоследствии ноосферой.

В. И. Вернадский попытался дать ответ на вопрос, в чем заключаются те реальные условия или предпосылки образования ноосферы, которые уже созданы или создаются в настоящее время в ходе исторического развития человечества. По его мнению, основные предпосылки создания ноосферы сводятся к следующему:

1. Человечество стало единым целым. Мировая история охватила как единое целое весь земной шар, совершенно покончила с уединенными, мало зависевшими друг от друга культурными историческими областями прошлого. Сейчас «нет ни одного клочка Земли, где бы человек не мог прожить, если б это было ему нужно» [Цит. по: 38, с. 537]. Дрейфующие станции на льдах Северного Ледовитого океана и станции на поверхности Антарктиды — лучшее доказательство справедливости этой мысли В. И. Вернадского.

2. Преобразование средств связи и обмена. Ноосфера — это единое организованное целое, все части которого на самых различных уровнях гармонично связаны и действуют согласованно друг с другом. Необходимым условием этого является быстрая, надежная, преодолевающая самые большие расстояния связь между этими частями, постоянно идущий материальный обмен между ними, всесторонний обмен информацией. Это условие, отмечал В. И. Вернадский, в основном уже создано, хотя возможности его дальнейшего совершенствования далеко еще не исчерпаны.

3. Открытие новых источников энергии. Создание ноосферы предполагает столь коренное преобразование человека окружающей его природы, что ему никак не обойтись без колоссальных количеств энергии: «В самом конце прошлого столетия неожиданно была открыта новая форма энергии, существование которой предвидели немногие умы, атомная энергия, которой принадлежит будущее и которая даст человечеству еще большую мощь, размеры которой едва ли мы сейчас можем предвидеть» [Цит. по: 38, с. 537].

4. Подъем благосостояния трудящихся. Ноосфера создается разумом и трудом народных масс, а потому особая важность данной предпосылки не подлежит сомнению. Хотя эта задача, поставленная в масштабах всей планеты, и далека еще от своего решения, однако потенциальные возможности для этого имеются уже сейчас.

5. Равенство всех людей. Охватывая всю планету как целое, ноосфера по самому своему существу не может быть привилегией какой-либо одной нации или расы. Она — дело рук и разума всех народов без исключения. «В настоящее время, — писал В. И. Вернадский, — идея равенства всего человечества и равноправия черных, желтых, красных и белых рас пустила глубокие корни в общее и научное сознание мира» [Цит. по: 38, с. 538]. Недалеко то время, когда позорные явления колониализма и национального гнета навсегда исчезнут с нашей планеты и в жизни общества окончательно воцарится новая эпоха, которая будет характеризоваться не подавлением слабых сильными, а стремлением к «мирной связи человечества на почве экономической жизни» [Цит. по: 38, с. 538].

6. Исключение войн из жизни общества. В XX в. война, угрожая самому существованию человечества, встала как самое большое препятствие на пути к ноосфере. Отсюда следует, что без устранения этой преграды достижение ноосферы практически невозможно и, напротив, ее уничтожение будет

означать, что человечество сделало крупный шаг к созданию ноосферы. В. И. Вернадский писал, что нет сейчас более высокой и гуманной задачи, чем борьба за то, «чтобы не довести человечество до самоистребления» [Цит. по: 38, с. 538].

В статье «Несколько слов о ноосфере», опубликованной в 1944 г., В. И. Вернадский изложил свои представления об эволюции биосферы. С одной стороны, он продолжает утверждать: «Эволюционный процесс присущ только живому веществу. В косном веществе нашей планеты нет его проявлений. Те же самые минералы и горные породы образовались в криптозойской эре, какие образуются и теперь» [Цит. по: 40, с. 74–75]. С другой стороны, В. И. Вернадский полностью отказывается от своих прежних представлений о неизменности суммы атомов каждого химического элемента, вовлеченных в жизненный круговорот. Он пишет: «Изменение морфологического строения живого вещества, наблюдаемое в процессе эволюции, в ходе геологического времени, неизбежно приводит к изменению его химического состава. Этот вопрос сейчас требует экспериментальной проверки» [Цит. по: 40, с. 75]. Для правильного понимания эволюции взглядов В. И. Вернадского очень важно следующее положение данной статьи: «Ноосфера — последнее из многих состояний эволюции биосферы в геологической истории — состояние наших дней. Ход этого процесса только начинает нами выясняться из изучения ее геологического прошлого в некоторых своих аспектах...». В. И. Вернадский к концу научной деятельности полностью пересмотрел свои первоначальные представления о постоянстве количества и химического состава живого вещества биосферы. Он признал ее эволюцию, а ноосферу стал рассматривать как одну из многих стадий этой эволюции.

Особое значение имеет развитие представления о ноосфере в последних (посмертно изданных) трудах В. И. Вернадского [5].

Ученый понимает под ноосферой такую стадию развития биосферы, в которой геологической по своему масштабу становится разумная деятельность человека. Она приобретает планетарное значение и уже не может строиться отвлеченно от иных биосферных процессов, но требует на этом этапе интегрального, целостного переосмысления себя в составе единого целого биосферы. Это приведет к существенному изменению интеллектуальной, научно-технической стороны человеческого существования и скажется в перестройках государственной, этической, духовной основ человеческой жизни. Подобное изменение по своим масштабам и последствиям можно будет сравнить только с крупнейшими качественными реорганизациями в процессе необратимой эволюции биосферы.

В своих трудах В. И. Вернадский неоднократно возвращался к вопросу о необходимости и правомерности рассмотрения и изучения ноосферы в качестве нового этапа эволюции биосферы. В статье «Несколько слов о ноосфере», например, он делает интересный, глубоко продуманный вывод: «Пятьсот миллионов лет тому назад, в кембрийской геологической эре, впервые в биосфере появились богатые кальцием скелетные образования животных, а растений — больше двух миллиардов лет тому назад. Это — кальциевая функция живого вещества, ныне мощно развитая, была одна из важнейших эволюционных стадий геологического изменения биосферы. Не менее важное изменение биосферы произошло 70–110 миллионов лет тому назад, во время меловой системы и, особенно, третичной. В эту эпоху впервые создались в биосфере наши зеленые леса, всем нам родные и близкие. Это — другая большая эволюционная стадия, аналогичная ноосфере. Вероятно, в этих лесах эволюционным путем появился человек около 15–20 миллионов лет тому назад. Сейчас мы переживаем новое геологическое эволюционное изменение биосферы. Мы входим в ноосферу» [1, с. 91–92].

«Ноосфера, — считал В. И. Вернадский, — последнее из многих состояний эволюции биосферы в геологической истории — состояние наших дней» [6, с. 328]. Она, наряду с природным (естественным) качеством, приобретает еще другое, новое социальное качество. Появление ноосферы обусловлено не только природными (естественными), но и социальными причинами, т. е. оно социально обусловлено. Ее



Илл. 7. Наталия Гончарова. Геометрическая композиция. 1960. Холст, масло. ABA Gallery, Нью Йорк. Фото автора

зарождение вызвано неизбежностью, потребностями современного этапа развития общества, данной исторической стадией прогресса цивилизации.

Абстрактная возможность перестройки биосферы в ноосферу в принципе существовала и раньше. Но она может стать и становится реальной действительностью лишь в определенных исторических условиях, конкретно — в социальных условиях XX в. В. И. Вернадский писал: «Исторический процесс на наших глазах коренным образом меняется. Впервые в истории человечества интересы народных масс — всех и каждого и свободной мысли, личности определяют жизнь человечества, являются мерилем его представлений о справедливости. Человечество, взятое в целом, становится мощной геологической

силой. И перед ним, перед его мыслью и трудом, становится вопрос о перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого. Это новое состояние биосферы, к которому мы, не замечая этого, приближаемся, и есть “ноосфера”» [Цит. по: 1, с. 17–18].

Особой философской значимостью в творчестве В. И. Вернадского обладает концепция биосферы и ее перехода в ноосферу. Будучи геологически переосмысленными, идеи биологии и социологии оформляются в своеобразные, достаточно целостные образы геобиологии и геосоциологии. Основными и взаимосвязанными понятиями геобиологии В. И. Вернадского являются понятия «биосфера» и «живое вещество».



Илл. 8. Наталия Гончарова. Пространство. Вторая половина 1950-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Фото автора

Он пишет: «В энергетическом аспекте жизнь охватывает всю биосферу — выступает, несмотря на свою ничтожную, относительно, массу, на первое в ней место. Сама биосфера занимает в планете особое место, резко отделена от других ее областей, как область своеобразная в физическом и биологическом отношении. Она должна быть учитываемая как особая оболочка планеты, хотя в общей массе планеты биосфера является ничтожным по весу придатком. Лик Земли — биосфера — единственное место планеты, куда проникает космическое вещество и энергия. Учитывая все это, удобно выделить биогеохимию как отдельную науку — своеобразную часть геохимии. Но она, по другой своей основной задаче, выходит за пределы геохимии, ибо только она подходит к основным свойствам жизни, в атомном аспекте изучает не только отражение жизни в биосфере, но и отражение атомов и их свойств в живых организмах биосферы — в аспекте этой земной оболочки, от нее неотделимых. <...> Научная

мысль человечества работает только в биосфере и в ходе своего проявления в конце концов превращает ее в ноосферу, геологически охватывает ее разумом. Уже исходя из одного этого факта, биогеохимия связывается не только с областью наук биологических, но и гуманитарных. Научная мысль есть часть структуры — организованности — биосферы и ее в ней проявления, ее создание в эволюционном процессе жизни является величайшей важности событием в истории биосферы, в истории планет» [4, с. 380–381]. Выделяя в структуре действительности три основные области, резко отличающиеся по своим законам: микромир, макромир, мегамир, ученый относил распространение живого вещества на область первых двух миров. В то же время живое вещество, по В. И. Вернадскому, вечно, изначально присутствует в Космосе и повсеместно в нем распространено (космичность жизни).

Сознание геологичности жизни приводит в геобиологии к понятию живого вещества, так и в геосоциологии В. И. Вернадского концепция ноосферы требует своего геологического носителя, своего социально-вещественного оформления. Таким, если так можно сказать, «мыслящим веществом» должно стать живое вещество обществ — общественное живое вещество, рассматриваемое в единстве с идущими в нем производственными и интеллектуально-духовными процессами. Эта точка зрения придает рассуждениям В. И. Вернадского об обществе, с одной стороны, геологический масштаб, соединяющий геологическое и историческое время, позволяющий непрерывным взглядом следить за развитием общества от первых гоминид до эпохи новейшей истории; с другой стороны, взор ученого видит в любом развивающемся общественном процессе все составляющие — и экономические, и географические, и национальные, и духовные — как единство «естественных тел» биосферы, тесно взаимосвязанных в одном эволюционном процессе. По мнению В. И. Вернадского, подобно тому, как только в живом веществе мы встречаем пример необратимого биологического развития, выражающего в себе развитие всей биосферы до ее перехода в ноосферу, с зарождением человеческого общества и перехода биосферы в ноосферу мы имеем только один необратимо развивающийся общественный процесс, выражающий развитие всей биосферы. Этот единственный и уникальный в своем роде процесс — развитие научного знания на протяжении человеческой истории. В науке, научном знании и научной мысли В. И. Вернадский находит свое истинное «мыслящее вещество» — вещество будущей ноосферы, как бы постепенно, но необратимо накапливающееся в биосфере, все более захватывающее пространство теперь уже не только косного, но и живого вещества, обладающего геологической силой своей экспансии, не способной быть чем-либо обращенной вспять, но лишь заторможенной [27, с. 94]. «...только в истории научного знания существование прогресса в ходе времени является доказанным» [4, с. 49].

В. И. Вернадский вскоре компенсирует элемент натурализма в понимании научного знания и научной деятельности их глобализацией, расширением их смысла за рамки дисциплинарных определений (эту сторону геологизации целесообразно обозначить как бесконечноподобие).

Ноосфера предполагает оптимальную согласованность социального развития с организованностью биосферы, когда порожденные деятельностью людей вещественно-энергетические потоки органически впишутся в природные круговороты и будут не нарушать, а, напротив, способствовать их упорядоченности и направленности на повышение жизнеприродного состояния природных условий.

В своих воззрениях на ноосферу В. И. Вернадский попытался соединить воедино биогеохимические исследования, свои взгляды на историю научной мысли, а также веру в великую мощь и предназначение науки. В. И. Вернадский уподобляет научную деятельность самой жизни, распространяя понятие познания на множество внеузконаучных форм познания. Он пишет: «Наука... отнюдь не является логическим построением, ищущим истину аппаратом. Познать научную истину нельзя логикой, можно лишь жизнью. Действие — характерная черта научной мысли» [4, с. 54]. По сути дела наука

в этом понимании есть особым образом преобразованная совокупная человеческая жизнедеятельность, включающая в себя политические, религиозные, этические, эстетические и другие стороны своего бытия. Изучение развития научного знания стало для В. И. Вернадского продолжением изучения эволюции биосферы. С этой точки зрения он исследует историческую динамику всемирной и отечественной научной мысли, тесно связывая ее с историей техники и культуры. Личность не растворяется в этом грандиозном биосферном процессе, но только и становится личностью, концентрируя в себе превышающие ее индивидуальное существование масштабы бытия» [27, с. 94–95]. Здесь можно провести параллели между наукой и искусством, науками об искусстве и всем гуманитарным знанием.

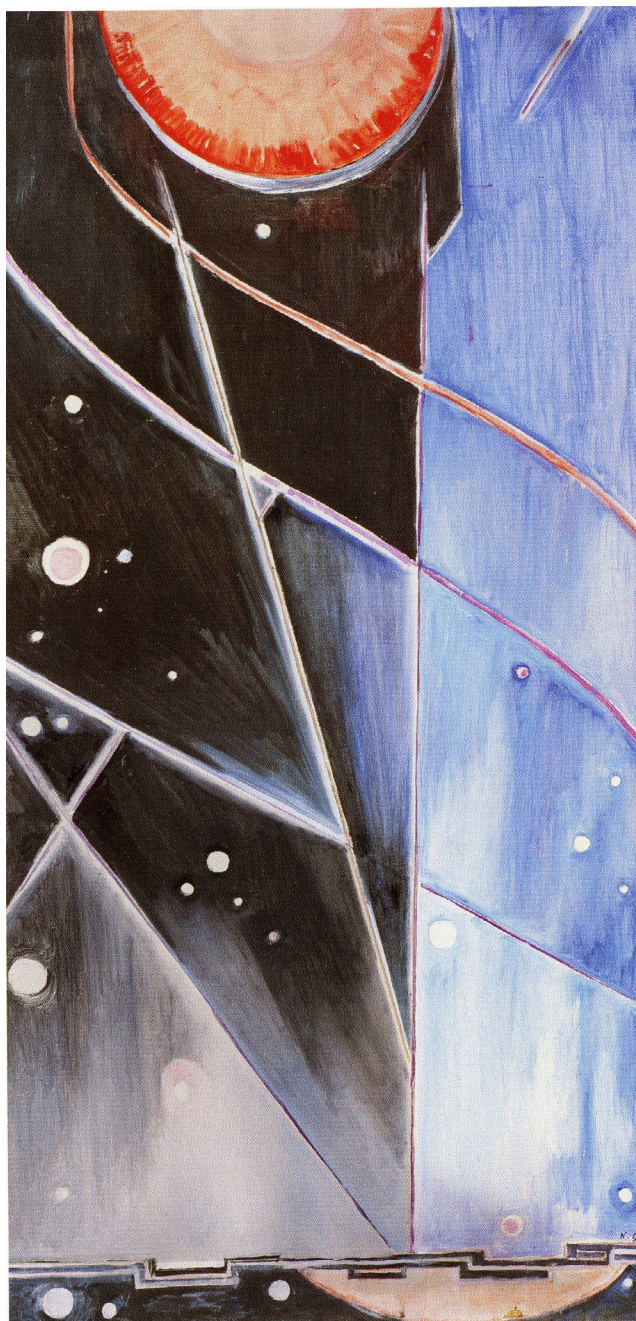
Для В. И. Вернадского ноосфера есть продолжение биосферы, закономерная фаза в ее эволюции, необратимый этап в эволюционном процессе. Именно забвение этого, характерное для гуманитарного и социологического мышления, согласно его концепции, приводит к искажению действительного положения человека в биосфере, к разрыву и противопоставлению исторических форм жизни человечества природе, к умалению роли биосферы в жизни человечества. «В гуще, в интенсивности и в сложности современной жизни человек практически забывает, что он сам и все человечество, от которого он не может быть отделен, неразрывно связаны с биосферой — с определенной частью планеты, на которой они живут. Они геологически закономерно связаны с ее материально-энергетической структурой... До сих пор историки, вообще ученые гуманитарных наук, а в известной мере и биологи сознательно не считаются с законами природы биосферы — той земной оболочкой, где может только существовать жизнь. Стихийно человек от нее неотрывает. И эта неразрывность только теперь начинает перед нами выясняться» [22, с. 728–729]. Не отрыв человечества от окружающей природы, от биосферы, а подчеркивание неразрывной материально-энергетической связи между биосферой, природой и человечеством — таков итог учения В. И. Вернадского. Именно такой подход позволяет ему преодолеть односторонние установки как исторического сознания, разрывающего природу и человека, превозносящего свободу и преднамеренность «конструирования» человеком своей собственной истории, так и натуралистического сознания, не поднимающегося до постижения биогеохимической мощи научной и производственной деятельности человечества.

Новое планетарное мышление и взгляд на окружающий мир, новое видение вещей, процессов природы, места человека в мире, космосе, миссии человека в эко-мире, появление эко-мышления — это результат научных воззрений и смены научных парадигм и эстетических установок в науке и в искусстве под воздействием учения русского космизма.

Условно можно выделить несколько ключевых моментов в наследии ученого.

Во-первых, для целостного охвата действительности В. И. Вернадский использует триаду: косная материя — живое вещество — человечество. Она не тождественна по своему смыслу традиционной эмпирической классификации: неорганическая природа — органическая природа — общество. Категориальный ряд В. И. Вернадского характеризует особый срез всеобщего процесса развития — поэтапное нарастание активности в мире. Живое вещество связывает в единое целое процессы, протекающие на Земле с космическими процессами. Мировоззренческое, методологическое значение данного открытия трудно переоценить. В нем Земля и Космос представлены как единая система. Основу учения о биосфере составило именно данное открытие [40, с. 16].

Во-вторых, В. И. Вернадский придавал факту появления жизни на Земле космическое значение. Для него жизнь, «живое вещество» — естественный этап космической эволюции в целом. «Жизнь... является не случайным явлением в мировой эволюции, но тесно с ним связанным следствием». В биогеохимии, созданной им, было показано, что весь лик Земли, химический состав атмосферы и гидросферы — порождение жизни [40, с. 17].



Илл. 9. Наталия Гончарова. Пространство. 1958. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Фото автора

В. И. Вернадский показал, что биосфера, «оболочка жизни», возникшая на Земле, неизменно ускоряла свое развитие благодаря способности осваивать энергию Солнца и преобразовывать с ее помощью неживую, «косную» материю. Эта картина общепланетарного развития включает в себя и появление человека. Он писал, что человечество превратилось в геологическую силу и стало неразрывно связанным с окружающей природной средой, что произойдет великое объединение природы, человека, общества: биосфера перейдет в ноосферу.

В. И. Вернадский конкретизировал понятие среды обитания человечества, выделив в ней три основных слоя (или уровня): космос, геосферу и биосферу, раскрыл направления и особенности взаимодействия этих трех слоев. Причем специальное внимание он уделит влиянию живого вещества на геосферу. Ученый показал, что геологическая оболочка Земли служит не только основанием биосферы, но и в качестве



Илл. 10. Наталия Гончарова. Абстрактная композиция (Дуга). 1958. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. URL: <http://www.tg-m.ru/catalog/en/goncharova-natalia?page=9>

непосредственного основания существования и деятельности людей.

Природа рассматривается В. И. Вернадским как среда обитания и деятельности человечества, а также как результат этой деятельности.

Ученый делает основополагающий вывод о том, что человечество превратилось в геологическую и геохимическую силу. И это, по его данным, выражается не только в непосредственном преобразовании людьми геологической оболочки Земли, но и во влиянии на нее всего живого вещества биосферы.

Ноосфера, таким образом, — это этап целенаправленного развития биосферы в интересах общества и его будущего. Становление ноосферы, согласно подходу В. И. Вернадского, предстает как естественноисторический процесс, имеющий субъективные и объективные измерения, зависящий от продуманной активности людей, уровня теоретического и практического освоения действительности, особенностей ценностей общества и целого ряда других социокультурных обстоятельств. Системообразующим фактором в этом тотальном процессе выступает научное познание, призванное обеспечить выявление и поддержание механизмов единства человека, природы и общества.

Таким образом, категория ноосферы является ключевой для понимания социальной философии В. И. Вернадского. Вначале, согласно точке зрения ученого, становление ноосферы происходит как «стихийный природный процесс». Но затем, вследствие увеличения влияния организующей деятельности людей, этот процесс приобретает упорядоченность и становится все более направленным на пользу человечеству.

Учение о ноосфере служило для В. И. Вернадского обоснованием вывода об авторитарности человечества. Однако это учение имеет не только историческую ценность, оно является методологическим основанием перехода современной

цивилизации к устойчивому развитию, ориентиром в поисках путей гармонизации социально-экономического и экологического развития.

Действительно, «учение В. И. Вернадского о ноосфере и его настойчивые терминологические и смысловые поиски для этого явления оказались звеном, объединяющим эволюцию живого вещества с миром неживой природы. Это звено дало нам новое видение процессов, происходящих в биосфере и социосфере через исследование системы «природа-общество»» [33, с. 7].

Анализ основных глобальных проблем человечества доказывает, что мир людей Земли становится все более взаимозависимым и планетарно общим. В этом неизбежном явлении антропогенеза природы отчетливо прослеживается стихийный (синергетический) и пока еще несовершенный процесс перехода биосферы в ноосферу, когда человечеству уже нельзя более безответственно относиться к среде своего обитания. Совершенствуя свои отношения с природой, человек совершенствует и себя как личность, постепенно преобразуясь из «человека биосферы» в «человека ноосферы» [33, с. 7].

Необходима «коэволюция», т. е. согласованность дальнейшего развития человеческого общества и всей биосферы Земли [19, с. 7–8]. В связи с этим важен «нравственный императив» как мера перехода к ноосфере [19].

«Появление планетарных целей может сделаться той причиной, которая побудит народы и их правительства искать приемлемые компромиссы и стратегию своего развития в своих взаимоотношениях с природой и другими народами [21, с. 297].

Ноосфера может представляться как область совместного проживания всех людей планеты, как путь выживания всей цивилизации [32, с. 6]. Взаимосвязанными оказываются и информатизация, экологизация, космизация общества с ноосферогенезом.

Учение о ноосфере ведет к утверждению экологического императива — совокупности ограничений и запретов, выполнение которых необходимо для дальнейшего прогресса человека [20, с. 609–610].

Природоцентризм сменяется космоцентризмом. Технизация природы вступила в стадию космизации жизни. Идеи ноотехноосферы вписываются в рамки проникновения космического мировоззрения в земные дела. «Русский космизм» — это линия переориентации нашей жизнедеятельности с природы на технику, с Земли на космос [13, с. 628–629].

Художники проникли за пределы биосферы в своих живописных построениях, позволяют почувствовать энергию космоса.

Отечественное авангардное движение представлено лидерами различных направлений, такими как Василий Кандинский, Казимир Малевич, Павел Филонов, Владимир Татлин, Марк Шагал с присущим им космогонизмом, с желанием из космического единства мироздания выявить его атомистическую структуру (подробнее о мастерах и концепциях русского авангарда см. [2; 3; 8; 9; 12; 14–18; 24; 26; 28–31; 35–37]).

Разными путями художники пришли к своему новому искусству: Татлин и Шагал — через кубизм, Малевич — через импрессионизм и кубизм, Филонов и Кандинский — через модерн, Ларионов и Гончарова — через импрессионизм и кубизм.

Футуристическое движение отчетливо проявило себя уже с 1912 г., в русле футуризма формировались ведущие течения русского авангарда.

«Русские футуристы не стремятся выразить через абстрактные знаковые эквиваленты скрытые от зрения энергии окружающего мира, а всегда раскрывают их присутствие через свойства самой живописной материи и самого материала... Особое пристрастие кубофутуристов к фактурным эффектом было связано, прежде всего, с интересом к метаморфозным, неустойчивым состояниям материи, к самому процессу изменения, рождения формы...» [3, с. 165].

Как известно, первым абстрактным произведением считается акварель Василия Кандинского 1910 г. Другие кар-

тины получают название «Импровизация» и «Композиция» и порядковый номер. Кандинский решал задачу абсолютного искусства — он стремился одержать победу над материей. Изображение по своему значению для человека должно было перейти в мир звуков. Звук — это то духовное содержание, которым обладает окружающий мир, поэтому абстрактное искусство способно восходить к духовному центру всей природы. Кандинский создал свой тип абстрактной живописи, освобождаясь от импрессионизма и фовизма.

Многие тогда понимали: «Стремление вновь вызвать к жизни принципы искусства прошлого может разрешиться в лучшем случае мертворожденными произведениями... Корни другого искусства, способного к дальнейшим образованиям, лежат тоже в ему современной духовной эпохе. Но это другое искусство в то же время не есть только эхо этой эпохи и ее зеркало, но оно носит в себе бурлящую пророческую силу, изливающуюся в дали и в глубины.

Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, вперед и вверх. Это движение есть путь познания... В этот час приходит непреложно человек... дана ему скрытая в нем сила «видеть». И видя, он показывает... Окруженный злобой и издевательством, тащит он за собою тяжелый воз человечества все вперед, все кверху...» [11, с. 10–11].

Так писал Василий Кандинский — яркий представитель русского авангарда, который пришел к своему новому искусству через модерн. Модерн Кандинского перерастал в экспрессионизм, тяготел к беспредметности и привел к ней. Основные положения своей теории художник сформулировал в книге «О духовном в искусстве», написанной в 1910 и изданной в 1912 г. В отличие от большинства русских авангардистов, включавших в свои манифесты элементы футуристического эпатажа, Кандинский придавал своим изысканиям традиционную научную форму. Несмотря на ярко выраженный интуитивизм художника, его практика неотделима от теории. Благодаря этому Кандинский выработал новые принципы искусства через способы выражения духовного начала, освобожденного от материальных оков, которые в представлении художника отождествлялись с предметностью. Он поставил на место прежних отношений реальных предметов друг с другом новые взаимоотношения чистых выразителей эмоций и духовных представлений, основанных на абстрагированных формах, линиях, цветах.

Живопись Павла Филонова сродни атомарной структуре космоса К. Э. Циолковского и теориям В. И. Вернадского. Он находился под большим влиянием философии «общего дела» Н. Ф. Федорова, который имел двух своих учеников-последователей: К. Э. Циолковского и художника Василия Чекрыгина. Именно Циолковский перевел на язык математических формул космические грезы мыслителя. Победа над смертью возможна через вечное восхождение к космосу, в этом виделась ученому бессмертная судьба человечества. Филонов выразил это мироощущение через множество формул своей живописи в «принципе сделанности» картины (Илл. 1). Через интуицию художник выстраивал свою систему: он учил упорно и точно делать каждый атом [24]. Здесь он шел за Циолковским, который писал: «Как хотите, но считать протон или водород основой Вселенной, но считать его за действительный элемент, за неделимое, так же странно, как считать за элемент Солнце или планету... ошибаемся, приняв Солнце за неделимые атомы... ошибаемся, приняв электрон, протон, или даже частицу эфира за атом. Рассудок и история наук нам говорят, что наш атом так же сложен, как планета и солнце» [34, с. 309].

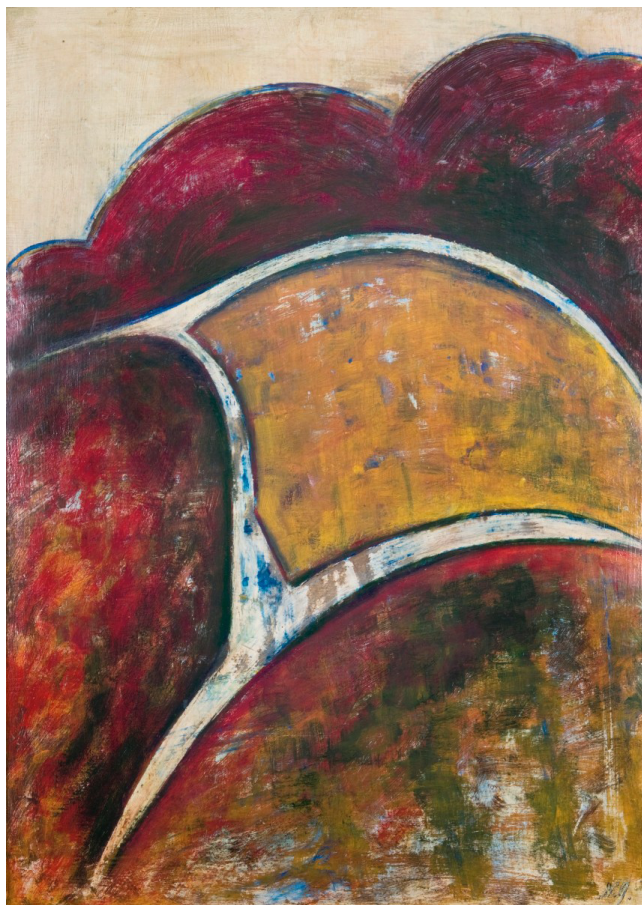
Освоение космоса происходит именно в тех направлениях, какие предсказал ученый. Идея атома Циолковского нашла отклик в творчестве Филонова. Победа духа заключается в шествии к звездным садам от земного разложения.

Работы Филонова, живописные и графические, можно воспринимать по двум основным направлениям. Первое, по которому шло и идет большинство критиков, искусствоведов и зрителей, — восприятие и возможное любование тем, что изображено на поверхности холста или бумаги. И тогда появ-

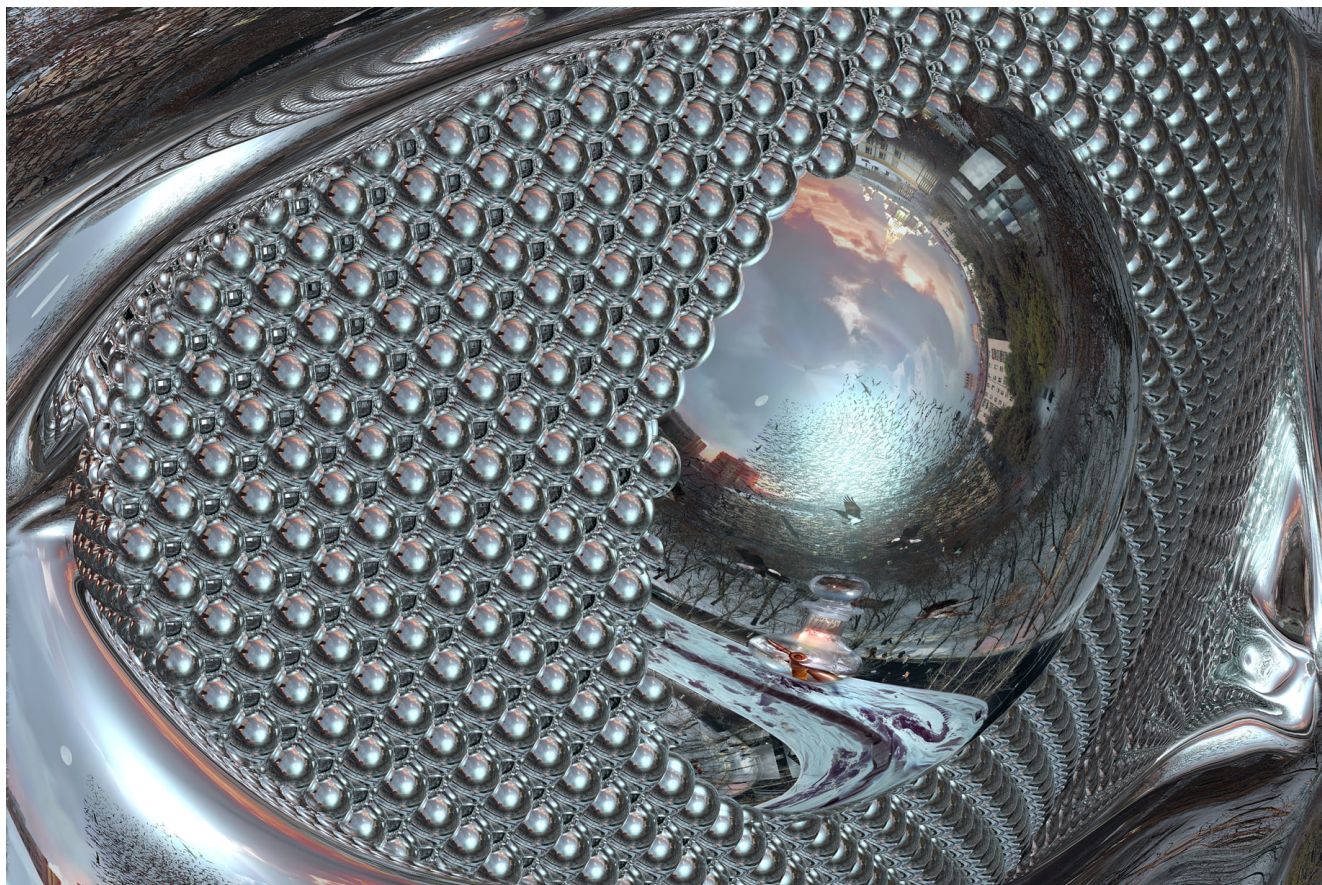
ляются суждения, что его работы составляют органичную или неорганичную связь между фигуративным и абстрактным искусством, испытывают влияние Врубеля, Босха, немецких живописцев, итальянских футуристов, символистов, примитивистов и экспрессионистов.

Второй путь восприятия творчества Филонова предложен им самим и заключается в том, что зритель должен почувствовать картину или графический лист как часть материального мира самой природы, но сделанного художником с помощью рисунка и цвета. Филонов считал, что белое поле холста или бумаги — это невидимая часть природы. Художник — мастер аналитического искусства, исследователь и изобретатель, каким считал себя Филонов, должен на том чистом фоне взрастить, прорисовать, прорасти видимую и невидимую духовную сущность окружающего нас мира линией, цветом и формой. При этом не только видимая, но и незримая сущность мира, вплоть до биологических, химических и других процессов, ежесекундно совершающихся в природе, а также самые отвлеченные и постигаемые только мысленно процессы, например, космическое движение светил или ток крови в наших сосудах, — в общем, все видимое и невидимое должно владеть чувствами художника и передаваться его руке. Формы «формул» Филонова выражают его непреклонную волю дойти и до крайних пределов неосознаваемого.

Изображение создается художником от частного к общему, хотя общий замысел может интуитивно ощущаться им в процессе работы: но главное — можно начать изображение в любом месте холста или бумаги и доводить до совершенства выражения интуитивной аналитической мысли и чувств художника. При этом к уже написанному квадратному сантиметру изображения можно возвращаться бесчисленное количество раз, чтобы выразить самую сущность того или иного явления.



Илл. 11. Наталия Гончарова. Абстрактный пейзаж. Вторая половина 1910-х. Картон, масло. Ава Галерея, Нью-Йорк. Фото автора



Илл. 12. Константин Худяков. Глаз ангела, 2007. Ультрахромная печать на холсте. Колодзейская коллекция русского и восточноевропейского искусства, Kolodzei Art Foundation. Фото автора

Мотив победы над земным притяжением стал основой картин Марка Шагала («Над городом», «Прогулка», «Двойной портрет с бокалом вина» и др.). Попытка художественными средствами предвидеть прекрасную жизнь — вот в чем основной смысл многих произведений тех лет. Причем им свойственна всеобщность, часто космизированная, переживания и изображения происходящего. Так, картина «Видение» (1917–1918) с ее лазурными тонами и благословением труда художника посланцем высших сил замечательна убедительностью, с которой Шагал смыкает здесь фантастическое и повседневное. Обстановка показана в картине с подробной детализацией — и на весь этот уютный покой банального ложится отсвет таинственного, волнующего вдохновения. Некий небесный регистр, приданный изображению, переносит его во вселенский, космический план. В холстах «Над городом», «Прогулка», «Двойной портрет с бокалом вина» любовная лирика Шагала и его поэтическая трактовка революции как всемирного обновления и перехода к всеобщей гармонии, сливаясь, получают поистине классическое толкование. Мотив победы над земным тяготением, свободный полет людей в мировом просторе стал образной основой всех этих картин. Притчевость и космизированность свойственны практически всем станковым полотнам мастера. Простые соотношения открытых, но щедро обогащенных напряжением света красочных тонов, создают ликующе праздничный фон происходящему торжеству любви, счастья, единения с миром. Мотив мифопоэтического соприкосновения с космосом присутствует, например, в гуаши «Художник: на Луну» (1917) (Илл. 2), в которой транслируется процесс медитативного погружения в космическое пространство во имя обретения своих картинных образов. В фигуре юного художника угадываются автопортретные черты, он изогнулся в парении над землей, в сильном космическом пространстве над облаками. Он возвысился

над миром обыденных вещей, вознеся, с палитрой и кистями в руке, он мечтает о звездных далях. Художник в раздумье парит в своем сновиденье, а внизу — на Земле остался его родной Витебск, козочки, домики, церквушки. Такова космизированная реальность его картин, сотканная из ирреальности космических сновидений и пророчеств. Разномасштабность и свободное расположение предметов в картине раздвигают пространственные и временные границы образа, делают его всемирным.

Шагал komponует свои картины произвольно, зритель оказывается внутри разноликого, многочастного, красочного мира, объединенного общими декоративными качествами и сквозным ритмом. Декоративная живопись строится на контрастах зеленого и красного, синего и желтого.

Притчевость и космизированность становятся определяющими постулатами авангардистов.

«Черный квадрат» Казимира Малевича как точка из космоса, перенесенная на Землю. Из его записей о супрематизме около 1914 г.: «Первою формой супрематического начала в цвете явилась черная плоскость, усеченная со всех сторон, что образовало вид квадрата на белом. Отсюда выдвинулось много других форм, которые конструировали в одно целое систему новой симметрии, выражающую собой пространство» [18, с. 385]. Художник создает новую систему символов. После «Черного Квадрата» в 1915 г. цивилизация повернула на новую тропу — в метафизическое пространство, в информационную эпоху. Черный экран — космическая бесконечность, позволяющая вместить миллионы гигабайтов информации, которые человек может осознать только умозрительно. Тем самым Малевич предвосхищает эволюционный скачок, произошедший в XX в. Художник осознавал, что черный квадрат являлся знаком нового миростроения и составлял идеологическую основу стиля, но именно от сложных композиций художник приходит к нулевой.

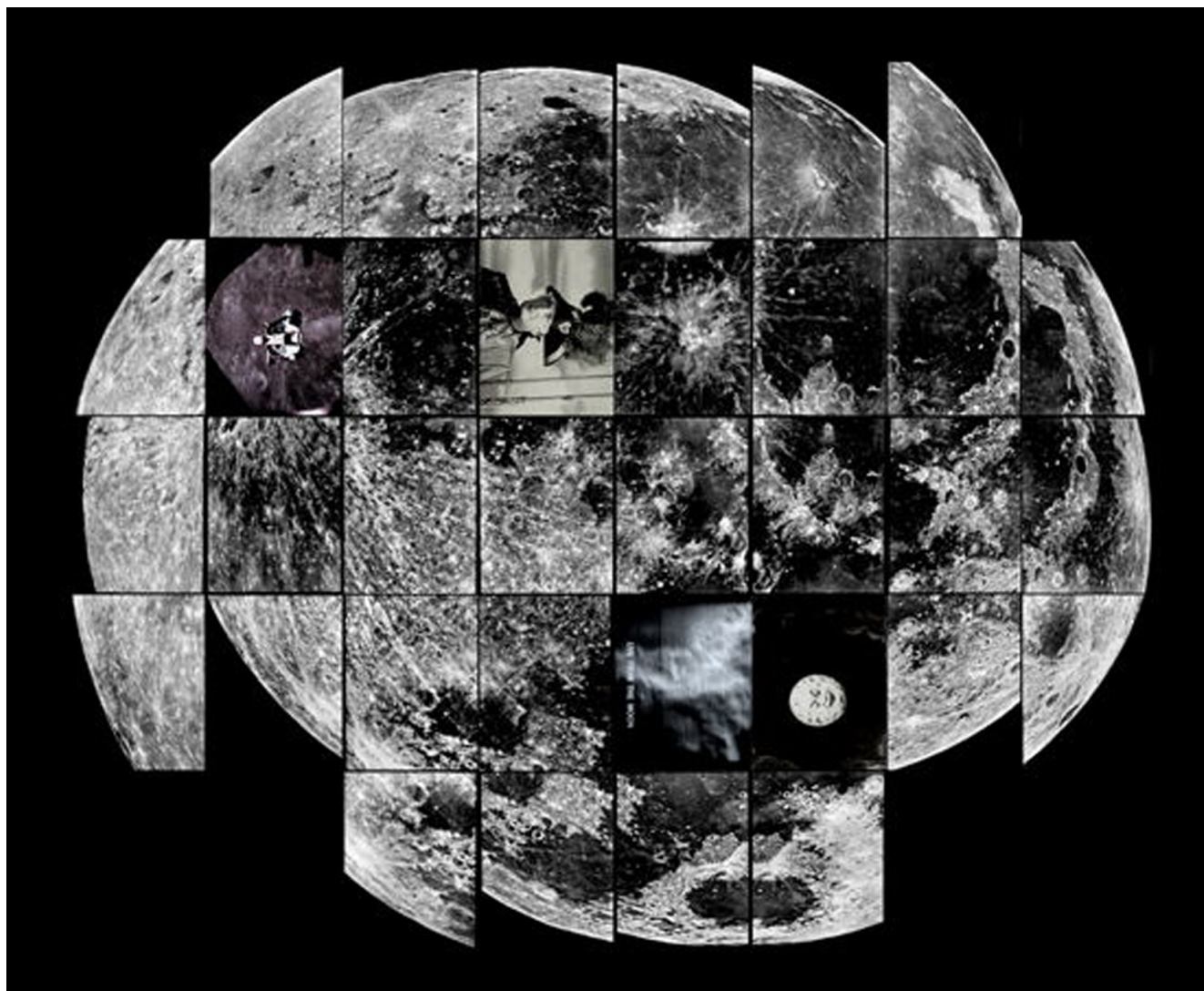
«Черный квадрат» по Малевичу — «знак экономии», последняя супрематическая плоскость по линии искусства живописи, цвета, эстетики, выходящая за их орбиту, построенная на пятом (экономия) измерении как основа, на которой должны развиваться формы всех творческих усилий изображений и искусств. Путь художника к этому программному произведению начинался со сценографии символической оперы Крученых и Матюшина «Победа над солнцем» (1913), с представленных на сцене геометризованных кубофутуристических форм предметов, показанных в динамике. В художественном решении сцены второго акта художник отказался от изобразительности. Взамен ее он создал зримый символ борьбы света и тьмы в разделенном диагональю квадрате. Логическим завершением этой борьбы можно считать черный квадрат, который образовался сам по себе в заднике сцены. Эта сценическая деталь, равно как и сама опера с ее космической тематикой, стала важной вехой в творческой эволюции художника от монументализированного бытового жанра с прославлением общинных форм жизни русского крестьянина-христианина («Крестьяне в церкви», «Сенокос», «Жатва» и др.) к «космизму» — воплощению через геометрические символы динамики мироздания.

В «Черном квадрате» Малевич воплотил свою пространственную систему. Рама квадрату не нужна, поскольку пространство его имеет символический характер и воспринимается как бесконечность в отличие от реалистической картины, представляющей «окно в мир» с прямой перспективой.

С прямой перспективой сознание художника, по мнению Малевича, творило только «дубликаты действительности», удаляясь лбом в торчащее небо, звезды, луну, солнце», поэтому живопись ранее не могла быть равной философии, свободной от ограничения. Из-за прямой перспективы мир рассматривался только с одной точки. «Для нас не существовало мира ни снизу, сверху, с боков, сзади, — писал художник. — И когда искусству понадобилось развернуть рост своего тела, пришлось разбить клиноперспективную катакомбу. Мир стал рассматриваться по-иному, мы обнаружили многогранное его движение и стали перед задачей полноты его передачи, отсюда и возникли системы и законы, современные нашему познанию» [15, с. 5].

Художники русского авангарда решали проблемы XX в. — выражение нового представления о пространстве как космосе и выходе за пределы земного притяжения в живописи. Малевич создал систему условного языка космической живописи, свободной от предметности земного мира с его «верхом» и «низом», основанной на гравитации, поскольку духовный мир человека равен Вселенной, не имеющей верха и низа. Это качество мастер максимально воплотил в своей живописи динамического супрематизма с метафизичностью пространственно-временных начал. Время и вечность в бесконечном космосе составляют ореол личности — сверхчеловека (Илл. 3).

В 1924 г. на выставке ГИНХУКа Малевич показал 18 графических чертежей (аксонометрии, фасады, разрезы) планит — жилых домов землянитов (например, «Планита — се-



Илл. 13. Лунная походка. 2021. Автор сценария и создатель — Клеа Т. Уэйт, звуковой дизайн — Хельга Погачар, 2010. Фото автора



Илл. 14. Борис Окороков. До свидания, Земля. 1970. Холст, масло. РОСИЗО, Санкт-Петербург. URL: <https://gmik.ru/2021/12/09/istoriya-odnogo-eksponata/>

годняшние сооружения», «Планита (жилой дом летчика)», «Будущие планинты (дома) землянитов (людей)». Возможное удаление от Земли и притяжение, приближение к ней восприняли художники в своих картинах, фотографиях, видеоарте, видеоинсталляциях («В небе над Германией» Натальи Дружинкиной, 2015, фотография, видеоарт). Александра Дрентьева выложила «Брюссель» (2021, 100 × 61 см) как коллаж из переработанных светодиодов в инсталляции из светящихся труб — рельеф Земли с высоты, словно бы приглашая пришельцев из космоса неведомыми для них огнями и планировкой (Илл. 4).

Ученик и последователь Малевича — Иван Кудряшов своим творчеством доказал свою преданность идеям космизма, которые составляли основу его творчества, его мироощущения. Он мечтал о торжестве гуманизма и полетах к звездам (Илл. 5). Космизм Кудряшова — это космизм его детства в лаборатории у Циолковского (где работал его отец, которому художник помогал с чертежами). Кудряшов жил космосом, прочувствовал его холодность, отстраненность и глубину в своих живописных представлениях. Недостигаемые высоты художник делал зримыми (Илл. 6).

Космичны и «планинты» и «архитектоны» Казимира Малевича, образы произведений группы «Амаравелла», куда входили Александр Сардан, Петр Фадеев, Борис Смирнов-Русецкий и др. Не случайно открывает свою сферическую перспективу Кузьма Петров-Водкин. Константин Юон через живопись прогнозировал космическое будущее человечества.

От художников 1910–1920-х гг. растет напряженная линия ноосферного тяготения космического пространства, которым овладевают современные мастера разных видов искусств, они его познают через научные знания, чувствуют через акты художественных практик.

Представление об описываемых В. И. Вернадским процессах, как и новый взгляд на природу Земли, пространство космоса дает живопись Натальи Гончаровой: ее произ-

ведения второй половины 1950-х гг. создавались во время запуска первых спутников (Илл. 7). Художник посвятила космосу серию беспредметных композиций. Это звездные ландшафты, звездные миры, сотканые траекторией фантазии человеческого духа (Илл. 8–10). И здесь она верна себе, своим живописным предпочтениям (Илл. 11). Она запечатлела небо и движение планет, состояние «дления» во времени, диссимметричный характер времени, биогеохимическую энергию мирового пространства, безграничность бытия.

Современные выставки, посвященные космосу — это и иллюстрация научных трактатов русских космистов, в частности, В. И. Вернадского. Однако художникам под стать идти впереди научных прозрений или параллельно им.

«Спутники» супрематизма словно бы приземляются из космоса, проходя туманности Андромеды, эфирное безвоздушное пространство, лишенное земного притяжения, сквозь биосферу Земли, обретая космический вес и очертания и теряя их одновременно.

Преображенный космосом свет и пространства отражают космическую медитативную силу ноосферы в пространстве всемирного, всегалактического разума, вечности, красоты, гармонии, упорядоченности. И с помощью искусства живописи, в том числе, космический хаос обретает упорядоченность.

Идеи русского космизма Чижевского, Вернадского, Циолковского повлияли и на сложение живописной концепции, прежде всего, художников-авангардистов и современных художников.

Проект «Космос и Хаос» в Национальном художественном клубе в Нью-Йорке является последним в серии выставок, организованных в рамках Международного фестиваля медиаискусства CYFEST-13. Эта выставка объединяет художников, работающих в различных медиа, включая живопись, графику, фотографию, видео, новые медиа и интерактивные инсталляции. Все они разделяют интерес к предлагаемой

теме, которая вызывает широкий спектр откликов на исследование космоса, изменение климата, современный культурный и исторический контекст и социальную среду.

Международный фестиваль медиаискусства CYFEST-13 проходил в Нью-Йорке и Санкт-Петербурге в 2020–2021 гг. В проектах CYFEST-13 приняли участие более ста художников, кураторов, искусствоведов, ученых, музыкантов, композиторов, коллекционеров, специалистов по истории русского авангарда и преподавателей из ведущих университетов мира. Участниками выставки в Академии Штиглица стали: Ив Барлетт (Франция), Тивон Райс (США), Лаура Стейтон и Адам Хоган (США), Минна Лангстрем (Финляндия), Спенкоксом (Франция), Ханс Таммен (США), Марта Флисыковская (Польша), Беттина Форже (Канада — Германия), Ирина Гейнц (Россия), Алексей Грачёв, Дмитрий Шишов и Андрей Строков (Россия), Елена Губанова и Иван Говорков (Россия), Александра Дементьева (Бельгия), Карина Драчева и Ирина Калапышина (Россия), «Куда Бегут Собаки» (Россия), Алена Терешко, Валентина Луценко, Вадим Еличев (Россия), Анна Франц (Россия — США), студенты СПГХПА имени А. Л. Штиглица (Россия)¹.

Междисциплинарное сообщество участников фестиваля исследовало «космос и хаос», возникающие на стыке науки и искусства, чтобы понять, что эти широкие философские понятия значат для нас сегодня и как их можно использовать в качестве темы и системы эстетического восприятия (Илл. 12,13).

Например, Александра Дементьева представила свою серию RE-lighting, состоящую из пяти световых карт городов (Брюссель, Кванджу, Маранола, Мехико и Нью-Йорк), изготовленных из переработанных светодиодов. Отправной точкой для этой серии является тот факт, что на высоте около 300 км над Землей (высота орбиты Международной космической станции) поверхность планеты показывает континенты днем и огни городов ночью. С большего расстояния Земля производит впечатление одинокого и хрупкого места жизни, что вызывает «эффект обзора» в сознании астронавтов. Национальные границы исчезают из космоса, конфликты, разделяющие людей, становятся менее важными, и необходимость создания планетарного общества с единой волей для защиты этой «бледно-голубой точки» становится очевидной и насущной. Переработка промышленных продуктов в элементарные материалы является одним из способов защиты окружающей среды.

Сегодня развитие искусства и технологий демонстрирует новые возможности репрезентации темы космоса, ноосферного воздействия человека во Вселенной. Пример тому — цифровая акция в Центре мультимедиа Государственного Русского музея «Посвящение космонавтике», где современные художники погружают в атмосферу научных, псевдонаучных философских и окологосударственных размышлений об исследовании космоса, о будущем человечества, о возможном переселении на другие планеты, о фактах посещения пришельцами нашей планеты².

3D-технологии, виртуальная реальность, мэппинг, видеоарт — новые инструменты художников, их новые палитры и холсты, дополняющие традиционные способы изображения в живописи и графике, скульптуре. На двух этажах Западной кордегардии Михайловского замка разместились цифровые инсталляции «Астронавт» и «Место для будущего человечества» (2021), созданные художниками из России, Великобритании, Швейцарии и Израиля под руководством Виталия Виноградова, посвященные теме исследования космоса, связанного с ним будущего и далекого прошлого человеческой цивилизации³.

Художники в своих видеоартах раскрывают научные гипотезы ученых, прозревают горизонты научных изысканий. Например, видеоарт «Путешествие на Альфу Центавра» Виталия Виноградова и Елены Заковряшиной (2021) решен как анимация продолжительностью в 4 минуты, медиаобъект «Кентавр» (2021) Виталия Виноградова есть медиаобъект скульптуры. Многоканальная видеоинсталляция «Космос» Дмитрия Матковского на музыку автора и Олега Скибы, которая длится 20 минут, — это анимация, мэппинг, компьютерная графика.

Художники пишут музыкальные композиции (Андрей Киреев, «Я это ты», 2019–2021), создают медиаинсталляции (Илья Теплов, Виталий Виноградов, Сергей Кондрашкин, «Следы инопланетной жизни», 2019–2021, смешанная техника, компьютерная графика, стереопроекция), пытаются задать антропологический масштаб космическому пространству, космическому звучанию. Медиаинсталляция включает арт-объекты Сергея Кондрашкина «Кукулькам» (2020, железо, камень), «Шочипилли / Принц цветов» (2010, железо, бронза, янтарь), «Феникс» (2019, бронза, железо, камень).

Подсознательно и опираясь на теории ученых, художники проникают в своих мечтах и фантазиях, как и ученые, в мегагалактики, изображая траектории движения звезд и планет. Не случайно преобладают абстракции. Соотношение живой и неживой материи, порядка видимого и «черных дыр» бесконтрольного, строгой геометрии и растекающихся в своих очертаниях биоморфных форм — это в фото, видеоарте. Космос художников полон суггестии цвета, разнообразия форм, изысканной орнаментики, глубины отражений. Они оперируют артефактами — загадочными додекаэдрами древности или распечатывают на 3D-принтерах осколки метеоритов.

Современные художники создают стереопанорамы, например, «Кибернетический лес» (2021, режиссер, сценограф Илья Теплов, художники Илья Теплов, Виталий Виноградов, Сергей Кондрашкин, Яна Истошина) в виде компьютерной графики на 7 минут — это продолжение живописных космических грез авангардистов в 3D-визуализации сегодня.

С 5 августа 2021 г. по 7 ноября 2021 г. в Государственном музейно-выставочном центре «РОСИЗО» была открыта выставка произведений живописи, скульптуры и графики «Космос как искусство», посвященная 60-летию юбилею полета в космос Юрия Гагарина⁴. Причем были представлены официальные и неофициальные художники (среди которых Петр Беленок, Виталий Комар и Александр Меламид, Франсиско Инфанте-Арана). В числе экспонируемых работ официального советского искусства представлены «Портрет космонавта В. В. Аксенова» (1989) Олега Комова, триптих «Земля слушает» (1988) Михаила Пяскового, полотно Евгения Корнеева «В путь. Королев С. П.» (1988). Впервые после реставрации специалистами «РОСИЗО» было представлено пятиметровое полотно Бориса Окорокова «До свидания, Земля» (Илл. 14)⁵. Созданное в 1970 г., оно долгое время находилось в Польше и не демонстрировалось широкой публике.

Таким образом, основные предпосылки возникновение стадии ноосферы, по В. И. Вернадскому, таковы: 1) расширение человека — одного биологического вида, обладающего разумом, по всей поверхности планеты, победа этого вида в борьбе с другими биологическими видами; 2) развитие средств связи и обмена, интегрирующих людей в единое целое; 3) открытие новых источников энергии (атомная, солнечная и др.), придающих деятельности человека масштаб геологических преобразований; 4) массовая демократизация государственного устройства, допускающая к управлению обществом все более широкие массы населения; 5) взрыв научного творчества в XX в., обладающий геологическим масштабом своих последствий. На пути к ноосфере человечеству необходимо будет исключить войны, невозможные без самоистребления при обладании мощными источниками энергии. Свообразным венцом развития ноосферы должна стать автотрофность человечества, т. е. освобождение его от необходимости получать энергию от растительного и животного мира Земли, условие отрыва будущего человечества от одного планетного тела и перехода его эволюции в космос. Ноосфера представляет собой новый планетарный геологический процесс. Живопись авангардистов в свете учения о ноосфере В. И. Вернадского предстает как абстрагированный из научных понятий, категорий, концепций о ноосфере текст, претворенный в цвете, в живописи. Современные художники, опираясь на опыт художников-авангардистов, создают свои образы на основе новых технологических достижений. В. И. Вернадский представлял сложный характер становления ноосферы. Он неоднократно подчеркивал, что сегодняшнее человечество присутствует в самом начале

эпохи становления ноосферы. Этот процесс он растягивал на несколько поколений. В. И. Вернадский связывал это как с инерционностью развития общественного сознания, слабым влиянием на отдельные его составляющие данных и положений науки, доминированием во многих регионах нашей планеты религиозного мировоззрения, так и с противоречивым развитием самой науки. Ее истины зачастую относительны, фрагментарны, исторически изменчивы. И практическая деятельность, основанная на них, будет в той или иной степени ограниченной. Экологические последствия научно-технического прогресса демонстрируют эту ограниченность. Однако

такие сложности вовсе не означают, что нужно отказаться от науки, наоборот, ориентируют на разработку системной методологии научного познания и прогнозирования последствий человеческой деятельности. Так, В. И. Вернадский словно бы и открыл новую эпоху для искусства, и поставил новые задачи перед развитием русского живописного космизма, современную версию которого мы наблюдаем в компьютерных технологиях визуализации. С. В. И. Вернадским переключаются художники-авангардисты и современные мастера. Они призывают к новому планетарному мироощущению, ноосферному измерению, эко-духовности и нравственности.

Примечания:

¹ Подробнее о проекте: в Академии Штиглица открылась выставка «Космос и Хаос» фестиваля «Киберфест» // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица. URL: <https://www.ghpa.ru/academy/all/item/v-akademii-shtiglitsa-otkrylas-vystavka-kosmos-i-khaos-festivala-kiberfest> (дата обращения: 10.02.2022).

² Фотоотчет Владимира Михайлуцы: Посвящение космонавтике // Luminografia.ru. URL: <https://luminografia.ru/de-cosmonautics?fbclid=IwAR38EUA16Fcr6W3uQDYkoiV74U-mgn2JHZF8NDYkbh1RgwB7KMrPbUq-SNM> (дата обращения: 10.02.2022).

³ См.: Цифровая акция «Посвящение космонавтике». 17.01.2021 – 26.02.2022 // Виртуальный Русский музей. URL: https://ruseumvr.ru/data/events/2021/12/obschee_posvyaschenie_kosmonavtike/index.php (дата обращения: 10.02.2022).

⁴ Подробнее о выставке: Выставка «Космос как искусство» в галерее РОСИЗО // Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО». URL: <https://rosizo.ru/events/event/2241/> (дата обращения: 10.02.2022).

⁵ См.: Крючкова Н. Пятиметровое полотно «До свидания, Земля» показали впервые за 50 лет // The Art Newspaper Russia. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20210823-rasb/> (дата обращения: 10.02.2022).

Список литературы:

1. Абдылдаев Б. Т. Методологические вопросы учения В. И. Вернадского о биосфере. Фрунзе: ИЛИМ, 1989. 111 с.
2. Апчинская Н. В. Марк Шагал. М.: Советский художник, 1990. 224 с.
3. Бобринская Е. Футуризм. М.: Галарт, 2000. 192 с.
4. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. 520 с.
5. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. 271 с.
6. Вернадский В. И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. М.: Наука, 1965. 374 с.
7. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. М.: Наука, 1975–1977. Кн. 1. 1975. 175 с. Кн. 2. 1977. 193 с.
8. Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. 224 с.
9. Дружинкина Н. Г. Авангардное искусство // Модус: учебное пособие. М: Научтехлитиздат, 2009. С. 94–127.
10. Каменский А. А. Творчество М. З. Шагала. Российский период : автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. 07.00.00; 07.00.12. Москва, 1989. 46 с.
11. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Л.: Ленинградская галерея, 1990. 68 с.
12. Ковтун Е. Ф. Из истории русского авангарда // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л.: Наука, 1979. С. 184–213.
13. Кутырев В. А. Утопическое и реальное в учении о ноосфере // В. И. Вернадский: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 626–629.
14. Малевич К. Чёрный квадрат. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. 288 с.
15. Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. 3-е изд. М., 1916. 32 с.
16. Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3 : Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918–1924 / Сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000. 390 с.
17. Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4: Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов. С приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого / Сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2003. 360 с.
18. Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5: Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты лекций. Записки и заметки. Поэзия. М.: Гилея, 2004. 624 с.
19. Моисеев Н. Н. Экология человечества глазами математика: Человек, природа и будущее цивилизации. М.: Молодая гвардия, 1988. 254 с.
20. Моисеев Н. Н. Русский космизм и учение В. И. Вернадского о ноосфере // В. И. Вернадский: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 605–610.
21. Моисеев Н. Н. Человек и ноосфера. М.: Молодая гвардия, 1990. 351 с.
22. Огурцов А. П. История науки как путь к ноосфере // В. И. Вернадский: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 721–729.
23. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
24. Павел Николаевич Филонов / Ковтун Е. Ф., Баснер Е. В. и др. Л.: Аврора, 1988. 112 с.
25. Природа и общество. М.: Наука, 1968. 346 с.
26. Пути и перепутья: материалы и исследования по советскому искусству 1920–1930 гг. / Сост. В. П. Лапшин. М.: [Б. и.], 1994. 235 с.
27. Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М.: Наука, 1995. 624 с.
28. Сарабьянов Д. Шагал. Возвращение мастера. М.: Советский художник, 1988. 328 с.
29. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993. 416 с.
30. Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М.: ВИНТИ, 1994. 373 с.
31. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
32. Урсул А. Д. Путь в ноосферу. М.: Луч, 1993. 275 с.
33. Худяков Г. И. Геосфера — Биосфера — Ноосфера: Проблемы эволюции и синергетики // Проблемы изучения биосферы. Саратов: Изд-во ГосУНЦ «Колледж», 1999. С.7–12.

34. Циолковский К. Э. Путь к звездам. М.: Академия наук СССР, 1960. 360 с.
35. Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009. 464 с.
36. Шатских А. С. Казимир Малевич. М.: Слово, 1996. 96 с.
37. Эфрос А., Тугендхольд Я. Искусство Марка Шагала. М.: Геликон, 1918. 56 с., 12 л. ил.
38. Янин А. Л. Учение В. И. Вернадского о биосфере // В. И. Вернадский: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С. 532–539.
39. Янин А. Л., Микулинский С. Р., Мочалов И. И. Слово о Вернадском // В. И. Вернадский: Pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2000. С.84–90.
40. Янина Ф. Т. Мировоззрение В. И. Вернадского и философский контекст учения о биосфере и ноосфере: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Москва, 1999. 93 с.

References

- Abdyldaev, B. T. (1989) *Metodologicheskie voprosy ucheniia V. I. Vernadskogo o biosphere [Methodological Issues of V. I. Vernadsky's Teaching about the Biosphere]*. Frunze: ILIM Publ. (in Russian)
- Apchinskaia, N. V. (1990) *Mark Shagal [Marc Chagall]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Bobrinskaia, E. (2000) *Futurizm [Futurism]*. Moscow: Galart Publ. (in Russian)
- Degot', E. (2000) *Russkoe iskusstvo 20 veka [Russian Art of the 20th Century]*. Moscow: Trilistnik Publ. (in Russian)
- Druzhinkina, N. G. (2009) *Modus. Uchebnoe posobie [Modus. Tutorial]*. Moscow: Nauchtekhlitizdat Publ. (in Russian)
- Efros, A., Tugendkhol'd, Ia. (1918) *Iskusstvo Marka Shagala [The Art of Marc Chagall]*. Moscow: Gelikon Publ. (in Russian)
- Ianshina, F. T. (1999) *Mirovozzrenie V. I. Vernadskogo i filosofskii kontekst ucheniia o biosfere i noosfere [V. I. Vernadsky's Worldview and the Philosophical Context of the Doctrine of the Biosphere and the Noosphere]*, Abstract of Dr. habil. in Philosophy Thesis. Moscow. (in Russian)
- Kamenskii, A. A. (1989) *Tvorchestvo M. Z. Shagala [The Art of M. Z. Chagall]*, PhD Thesis Abstract, Moscow Lomonosov State University, Moscow. (in Russian)
- Kandinskii, V. V. (1990) *O dukhovnom v iskusstve [On the Spiritual in Art]*. Leningrad: Leningradskaia galereia Publ. (in Russian)
- Khudiakov, G. I. (1999) 'Geosphere – Biosphere – Noosphere: Problems of Evolution and Synergetics' in *Problemy izucheniia biosfery [Problems of Studying the Biosphere]*. Saratov: Kolledzh Publ., pp. 7–12. (in Russian)
- Kovtun, E. F. (1979) 'From the History of the Russian Avant-garde', *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1977 god [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1977]*. Leningrad: Nauka Publ. (in Russian)
- Kovtun, E. F., Basner, E. V. et al. (1988) *Pavel Nikolaevich Filonov*. Leningrad: Avrora Publ. (in Russian)
- Lapo, A. V. (ed.) (2000) *V. I. Vernadskii: Pro et contra*. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute Publ. (in Russian)
- Lapshin, V. P. (ed.) (1994) *Puti i pereput'ia: materialy i issledovaniia po sovetskomu iskusstvu 1920–1930 gg. [Roads and Crossroads: Materials and Research on Soviet Art of 1920s – 1930s]*. Moscow: No Publisher. (in Russian)
- Malevich, K. (2012) *Chernyi kvadrat [Black Square]*. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Publ. (in Russian)
- Malevich, K. (1916) *Ot kubizma k suprematizmu. Novyi zhivopisnyi realizm [From Cubism to Suprematism. New Pictorial Realism]*. 3rd edn. Moscow: No Publisher. (in Russian)
- Malevich, K. (2000) *Sobranie sochinenii v 5 tomakh. T. 3. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyi pokoi. S prilozheniem pisem K. Malevicha k M. O. Gershenzonu. 1918–1924 [Collected Works in 5 vols. Vol. 3: Suprematism. World as Nonobjectivity, or Eternal Rest. With Application Letters from K. Malevich to M. O. Gershenzon. 1918–1924]*. Moscow: Gileia Publ. (in Russian)
- Malevich, K. (2003) *Sobranie sochinenii v 5 tomakh. T. 4. Traktaty i lektsii pervoi poloviny 1920-kh godov. S prilozheniem perepiski K. S. Malevicha i El' Lisitskogo [Collected Works in 5 vols. Vol. 4: Treatises and Lectures of the First Half of the 1920s. With the Attachment of the Correspondence between K. S. Malevich and El Lissitzky]*. Moscow: Gileia Publ. (in Russian)
- Malevich, K. (2004) *Sobranie sochinenii v 5 tomakh. T. 5. Proizvedeniia raznykh let: Stat'i. Traktaty. Manifesty i deklaratsii. Proekty lektsii. Zapiski i zametki. Poeziia [Collected Works in 5 vols. Vol. 5: Works of Different Years: Articles. Treatises. Manifestos and Declarations. Lecture Projects. Notes. Poetry]*. Moscow: Gileia Publ. (in Russian)
- Moiseev, N. N. (1988) *Ekologiia chelovechestva glazami matematika: Chelovek, priroda i budushchee tsivilizatsii [Ecology of Mankind through the Eyes of a Mathematician: Man, Nature, and the Future of Civilization]*. Moscow: Molodaia gvardiia Publ. (in Russian)
- Moiseev, N. N. (1990) *Chelovek i noosfera [Man and the Noosphere]*. Moscow: Molodaia gvardiia Publ. (in Russian)
- Ortega y Gasset, J. (1991). *Estetika. Filosofiiia kul'tury [Aesthetics. Philosophy of Culture]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Priroda i obshchestvo [Nature and Society]* (1968). Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Russkaia filosofiiia. Malyi entsiklopedicheskii slovar' [Russian Philosophy. Small Encyclopedic Dictionary]* (1995). Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Sarab'ianov, D. (1988) *Shagal. Vozvrashchenie мастера [Chagall. The Return of the Master]*. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Sarab'ianov, D., Shatskikh, A. (1993) *Kazimir Malevich: Zhivopis'. Teoriia [Kazimir Malevich: Painting. Theory]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Shatskikh, A. S. (1996) *Kazimir Malevich*. Moscow: Slovo Publ. (in Russian)
- Shatskikh, A. S. (2009) *Kazimir Malevich i obshchestvo Supremus [Kazimir Malevich and the Supremus Society]*. Moscow: Tri kvadrata Publ. (in Russian)
- Sidorina, E. (1994) *Skvoz' ves' dvadtsatyi vek. Khudozhestvenno-proektnye kontseptsii russkogo avangarda [Through the Entire Twentieth Century. Artistic and Design Concepts of the Russian Avant-garde]*. Moscow: VINITI Publ. (in Russian)
- Tsiolkovskii, K. E. (1960) *Put' k zvezdam [Path to the Stars]*. Moscow: Akademiia nauk SSSR Publ. (in Russian)
- Turchin, V. S. (1993) *Po labirintam avangarda [Through the Labyrinths of the Avant-garde]*. Moscow: Moscow Lomonosov State University Publ. (in Russian)
- Ursul, A. D. (1993) *Put' v noosferu [The Path to the Noosphere]*. Moscow: Luch Publ. (in Russian)
- Vernadskii, V. I. (1965) *Khimicheskoe stroenie biosfery Zemli i ee okruzeniia [The Chemical Structure of the Earth's Biosphere and Its Environment]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Vernadskii, V. I. (1975) *Razmyshleniia naturalista. Kn. 1 [Reflections of a Naturalist. Book 1]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Vernadskii, V. I. (1977) *Razmyshleniia naturalista. Kn. 2 [Reflections of a Naturalist. Book 2]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Vernadskii, V. I. (1988) *Filosofskie mysli naturalista [Philosophical Thoughts of a Naturalist]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Vernadskii, V. I. (1991) *Nauchnaia mysl' kak planetnoe iavlenie [Scientific Thought as a Planetary Phenomenon]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)

Абрамкин Иван Александрович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель. Российский государственный гуманитарный университет, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6. 125993. ivanabramkin@list.ru

Abramkin, Ivan Aleksandrovich, PhD in Art History, senior lecturer. Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya sq., 125993 Moscow, Russian Federation. ivanabramkin@list.ru

ПОРТРЕТЫ Е. В. СКАВРОНСКОЙ КИСТИ М.-Э. ВИЖЕ-ЛЕБРЕН: ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОДНОЙ МОДЕЛИ В НЕАПОЛЕ И САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

PORTRAITS OF E. V. SKAVRONSKAIA BY M.-E. VIGÉE LE BRUN: PORTRAYING OF ONE MODEL IN NAPLES AND ST. PETERSBURG

Аннотация. В статье рассматриваются два портрета Е. В. Скавронской, написанные М.-Э. Виге-Лебрен в 1790-е гг. Интерес к данным работам определяется большим временным промежутком (между 1790 и 1796 г.), а также местами их создания (Неаполь и Санкт-Петербург). Представление одной модели в разных обстоятельствах дает возможность рассмотреть роль интерьера в портретной концепции М.-Э. Виге-Лебрен. Большое мастерство художницы в отображении предметного мира обусловлено тщательным изучением фламандского и голландского искусства XVII в. (Рембрандт, П. Рубенс, А. Ван Дейк). Их влияние определяет как выразительность многих репрезентативных портретов М.-Э. Виге-Лебрен, так и успешность ее творческой манеры в разных национальных традициях. Внимательное изучение портретов, изображающих Е. В. Скавронскую, позволяет констатировать воздействие контекста создания произведения на художественное решение. Если первая картина отличается внешней естественностью изображения и неопределенностью портретной характеристики, то вторая обладает парадным эффектом, несмотря на выбор более скромного типа изображения (погрудный срез вместо представления модели в полный рост в первом случае). Заметное различие произведений демонстрирует влияние разных условий позирования на мироощущение модели: готовность к более сдержанному образу в соответствии с манерой мастера в заграничном путешествии и стремление к выраженной репрезентации — в знакомой обстановке. Автор приходит к выводу, что исполнение портрета у М.-Э. Виге-Лебрен в России обладает семиотическим характером, который обусловлен как высокой оценкой ее творчества, так и способностью отразить исключительность женской природы в соответствии с запросом заказчика.

Ключевые слова: М.-Э. Виге-Лебрен; Е. В. Скавронская; русское искусство; XVIII в.; женский образ; портретная живопись; роль контекста.

Abstract. The object of the study are two portraits of E. V. Skavronskaia, created by M.-E. Vigée Le Brun in 1790s. A long period of time (1790 and 1796) and place of portraits' execution (Naples and Saint Petersburg) induced the research interest. The representation of one model in different circumstances gives an opportunity to consider the role of the interior in the portrait concept of M.-E. Vigée Le Brun. The great skill of the artist in displaying the material world is due to a thorough study of the 17th-century Flemish and Dutch art (Rembrandt, P. Rubens, A. van Dyck). This influence defines the expressiveness of many representative portraits by M.-E. Vigée Le Brun and the success of her style in different national traditions. A thorough study of the portraits depicting E. V. Skavronskaia, allowed us to state that the context of the work's creation had influenced the artistic solution. If the first portrait is distinguished by the external naturalness of the image and uncertain portrait characteristics, the second one has a ceremonial effect despite the choice of a more modest type of image (chest image instead of representing the model in full length in the first case). A noticeable difference in the works demonstrates the influence of different posing conditions on the model's attitude: readiness for a more reserved image in accordance with the style of the master while travelling abroad and desire to manifest splendour while being in familiar conditions. The author came to the conclusion that the execution of the portrait by M.-E. Vigée Le Brun in Russia has a semiotic character, which is due to both the high appreciation of her work and the ability to reflect the exclusivity of female nature corresponding the customer's wish.

Keywords: M.-E. Vigée Le Brun; E. V. Skavronskaia; Russian art; 18th century; female image; portrait painting; role of context.

Статья посвящена двум портретам, созданным французской художницей М.-Э. Виге-Лебрен (1755–1842) и изображающим одну и ту же женщину — Екатерину Васильевну Скавронскую (1761–1829). Данные произведения обладают значительными различиями, которые обусловлены обстоятельствами их создания: первое было написано в 1790 г. в Неаполе, тогда как второе — в 1796-м в Санкт-Петербурге. Целью статьи является сравнение двух портретов, которое позволит соотнести их художественное решение с контекстом написания, что и определяет актуальность исследования. Степень научной разработанности темы представляется недостаточной: выбранные картины в предшествующей традиции рассматривались только в каталогах музейных коллекций или тематиче-

ских выставок. Внимательное изучение этих произведений в контексте портретного подхода М.-Э. Виге-Лебрен было принято автором данной статьи в более масштабной работе [1]. Методологическая база исследования основана на сочетании формального и контекстуального анализа, что позволяет выявить зависимость художественного решения и характеристики модели от условий создания портрета.

Изображение модели в интерьере демонстрирует виртуозное мастерство и творческую свободу М.-Э. Виге-Лебрен в создании разнообразных условий для убедительного представления фигуры. Именно этот вариант изображения оказывается определяющим и наиболее совершенным типом в творчестве художницы в целом и во многом влияет на художественные

особенности, свойственные и другим группам произведений (например, портрет на фоне природы). Более проблемное исследование выбранных картин требует обращения как к истории интерьерного портрета, так и к типичным чертам творчества художницы. Представление модели в интерьере восходит к традициям кабинетного портрета, который был очень распространен в Франции с середины XVIII в. [2, с. 110] и был недостаточно развит в отечественной живописи на рубеже XVIII–XIX вв. [7, с. 32]. Данный тип портрета предполагает со стороны мастера внимательное отношение к изображению предметной составляющей живописи (детали, аксессуары, элементы обстановки, драпировки, ткани), что было в целом свойственно творчеству М.-Э. Вилле-Лебрен. Стремление художницы к законченности произведения связано с ее восхищением как Рафаэлем [14, р. 205], так и старыми мастерами Голландии и Фландрии. Творчество художников XVII в. было отмечено расцветом натюрмортов [10, р. 51–52] и, возможно, оказало более значительное влияние на ее живописную манеру, чем искусство великого итальянца. Еще в молодости по совету Ж. Верне, друга ее отца, М.-Э. Вилле-Лебрен копировала работы старых мастеров, в первую очередь П. Рубенса, Рембрандта и А. Ван Дейка [13, р. 19]. Они же были любимыми художниками Ж.-Б. Греза, мастерство которого в построении полутонов и изображении фактуры тканей восхищало молодую М.-Э. Вилле-Лебрен [4, с. 141] и затем воплотилось в ее искусстве. Даже история ее личной жизни в некотором смысле связана с фламандской живописью: интерес художницы к Ж.-Б. Лебрену в 1776 г. возник благодаря его обширной коллекции картин, включающей в себя шедевры старых мастеров, которые он разрешил копировать [14, р. 35], что через полгода общения привело к замужеству.

Важность живописной традиции XVII столетия может быть подтверждена не только влиянием отдельных мастеров в период формирования художественной манеры М.-Э. Вилле-Лебрен, но и конкретными событиями ее биографии. Особой вехой ее творческого пути стало путешествие по делам мужа во Фландрию в 1782 г., которое оказало серьезное влияние на рост ее мастерства [11, р. 44–45]. Свидетельством этого влияния могут служить отзывы критиков о ее живописи: если до поездки они отмечали удачно построенную композицию, отражение чувства, умелую трактовку одежд, то после поездки, на Салоне 1785 года, — богатство и яркость красок, изящество и новизну в позе, исключительный вкус к малейшим деталям [13, р. 93]. Великолепное чувство цвета, свойственное творческой манере М.-Э. Вилле-Лебрен, тоже вряд ли обошлось без внимательного изучения великих фламандцев, которые известны свежестью оттенков, прозрачностью и силой теней, неуловимой градацией света и смешением цветов [14, р. 52]. Тем не менее путешествие во Фландрию привело как к росту живописного мастерства, так и к неожиданному карьерному трудностям: избрание М.-Э. Вилле-Лебрен в Королевскую академию живописи и скульптуры было осложнено не только профессией ее мужа (продавец картин), но и очевидной для современников близостью к фламандской школе [15, р. 100], что противоречило стремлению руководства академии к расширению влияния французской живописи в Европе. Таким образом, многочисленные связи М.-Э. Вилле-Лебрен с искусством Голландии и Фландрии позволяют сделать вывод: ее творчество выходило за рамки французской школы и обладало интернациональными чертами еще до эмиграции, что объясняет успешность стиля художницы в таких разных странах, как Италия, Австрия, Россия и Англия.

Особое внимание М.-Э. Вилле-Лебрен к вопросам изображения интерьера, восходящее к искусству предшествующего столетия, дополняется в данной статье интересной исследовательской проблемой — представлением одной модели на разных этапах жизни в меняющихся обстоятельствах (Неаполь и Санкт-Петербург). Автор статьи полагает, что изображение иностранца обладает для художника заметной спецификой, связанной с особенностями восприятия национального типа внешности, и потому демонстрирует некоторое единство, несмотря на создание произведений в разных условиях. Кроме того, сопоставление образов Е. В. Скарвронской, созданных за

границей и в России, может показать не только неизбежную общность, связанную с обликом самой модели, но и некоторые различия, которые, в свою очередь, позволят выявить специфику отечественной художественной среды на рубеже XVIII–XIX вв. и особенности запросов заказчиков, что и определяет научную новизну исследования. Биография модели, ставшей главной героиней статьи, также представляется достаточно любопытной. Екатерина Васильевна Скарвронская (1761–1829), урожденная Энгельгардт, была младшей дочерью смоленского помещика Василия Андреевича Энгельгардта (1735–1794) и Елены Александровны Потёмкиной (1737–1769) и племянницей Григория Александровича Потемкина (1739–1791) [8, р. 236]. Именно светлейший князь в 1776 г. привез ее вместе с сестрами в Санкт-Петербург и сделал фрейлиной Екатерины II, а в 1781-м выдал замуж за богача Павла Мартыновича Скарвронского (1757–1793), которого назначил посланником в Неаполе [12, р. 90]. После смерти мужа в 1793 г. Екатерина Васильевна вернулась в Россию и в 1798-м вышла замуж во второй раз, за кавалера Мальтийского ордена на русской службе графа Джулио Литта (1763–1839) [5, с. 295].

Первый портрет Е. В. Скарвронской (Илл. 1) был создан в Неаполе, где ее муж лечился от туберкулеза, окружив себя самым избранным обществом [14, р. 121]. Художница представляет модель в срезе, превышающем поколенное изображение: та сидит на диване фронтально по отношению к зрителю и облокачивается о мягкую и пышную подушку левой рукой, в которой держит маленький медальон овальной формы с изображением мужа [10, р. 83]. Продуманное создание интерьера во многом определяет особенности расположения фигуры в пространстве портрета. М.-Э. Вилле-Лебрен представляет модель на фоне стены, которая написана в глубоких серых оттенках и в правой части дополняется изображением пилястры, выступающей в роли вертикальной оси для организации произведения. Расположение пилястры в правом углу портрета при абсолютно нейтральном характере заднего плана в левой и центральной частях является осознанным приемом, так как в данном случае архитектурный мотив позволяет художнице подчеркнуть распределение пластически-пространственных масс: именно в правом углу расположена пышная подушка, на которую опирается согнутая в локте рука, держащая медальон. Данное наблюдение подтверждается и при сопоставлении разных частей портрета: если правая половина демонстрирует некоторое физическое напряжение и дробность в изображении предметов, то левая — наоборот, отличается спокойными линиями (горизонталь спинки дивана) и естественностью позы. Таким образом, значительный акцент в правой части произведения обусловлен ее важными функциями для организации композиции, а именно — для создания точки опоры, определяющей устойчивое расположение фигуры в пространстве картины. В этой связи произведение напоминает, например, портрет герцогини Орлеанской, созданный годом ранее [9, р. 114].

Подобная устойчивость, характерная для позы Е. В. Скарвронской, создана настолько тонкими композиционными нюансами, что построение портрета оказывается незаметным при общей естественности и подвижности. Более того, произведение отличается грациозным характером в каждой отдельной детали: расслабленное положение левой руки, незначительные складки на платье, имеющем широкие очертания, величавая красота кудрявых волос, спускающихся с плеч модели до колен, деликатность в изображении левой руки, изгиб которой имеет плавные формы. Каждое движение модели обладает мягкостью и размеренностью, соответствуя свойственному ей и отмеченному художницей вялому и ленивому изяществу [13, р. 163], и это ощущение во многом связано колористическим решением. М.-Э. Вилле-Лебрен использует сочетание нескольких цветов, гармонично объединяющих изображаемые фигуры и интерьера: так, серый тон стены соответствует сине-голубому платью, обладающему сероватыми оттенками, спокойный изумрудный цвет дивана подчеркивает яркость салатовых рукавов блузы Е. В. Скарвронской, а золотые акценты, присутствующие в ее поясе и в оформлении дивана и подушки, не только придают интерьеру некоторую пышность и репре-



Илл. 1. Мари-Элизабет Виже-Лебрен. Портрет Е. В. Скворонской. 1790. Холст, масло. 135 x 95 см. Музей Жакмар-Андре, Париж.
URL: <https://www.musee-jacquemart-andre.com/en/oeuvres/portrait-countess-catherine-skavronskaia>

зентативность, но и оказываются созвучными тону волос модели, образ которой обретает черты благородства и утонченности. Иными словами, характерность в изображении фигуры обусловлена больше тщательностью написания интерьера и ее костюма, чем выразительностью портретной характеристики: М.-Э. Виж-Лебрен использует ровное и умеренное освещение для трактовки лица, подчеркивающее естественность и мечтательность внутреннего состояния модели [9, р. 115]. Взгляд Е. В. Скаврнской направлен в сторону медальона, но при этом поверх него и за пределы изображения, что свидетельствует о наличии некоторой дистанции между портретируемой и зрителем.

Проведенный анализ художественных особенностей портрета Е. В. Скаврнской позволяет констатировать противоречивость образа. С одной стороны, картина демонстрирует продуманность композиционного построения, имеющего акцент на правую сторону для более устойчивого расположения модели, спокойствие и расслабленность ее позы, гармоничность и цельность колористического решения, что говорит о естественности изображения. С другой стороны, произведение отличается большим вниманием к написанию костюма, неопределенностью портретной характеристики и направлением взгляда в сторону от зрителя за пределы произведения. Таким образом, подобная двойственность выявленных черт позволяет сделать вывод о сочетании внешней естественности и внутренней отстраненности модели, что определяет полупарадный характер портрета.

Второй портрет Е. В. Скаврнской (Илл. 2) был создан во время пребывания М.-Э. Виж-Лебрен в Санкт-Петербурге и демонстрирует значительные отличия от картины, написанной за границей. Некоторая лаконичность общего решения данного портрета убеждает исследователей в его большей камерности, обусловленной обстоятельствами заказа: провенанс произведения позволяет сделать предположение, что вдовствующая Скаврнская заказала портрет для своей сестры, Т. В. Юсуповой [8, р. 270]. Художница изображает модель в поясном срезе: она сидит в пол-оборота по отношению к зрителю с разворотом в левую сторону и опирается на пышную подушку, занимающую передний план произведения. В этом портрете М.-Э. Виж-Лебрен использует неопределенные темные оттенки для написания фона, который позволяет ей выделить изображение модели на переднем плане. При этом следует отметить, что фон написан в нейтральной манере, лишенной интенсивности и глубины тона. Иными словами, четкое разделение изображения на условный фон и тщательно разработанный передний план относится к важным особенностям организации данного портрета, которая подтверждается и на общем уровне, и в деталях. Так, неопределенный фон по степени трактовки соответствует фрагменту со спинкой красного стула в правой части произведения, который композиционно фиксирует изображение модели. Кроме того, пышная красная подушка и голубая шаль написаны столь предметно и убедительно, что колористически подчеркивают разграничение на передний и задний план в этом произведении.

Подобная четкость в построении портрета не влияет на продуманность и выразительность расположения модели. Разворот фигуры в правую сторону вместе с изображением подушки и фрагмента со спинкой стула образуют диагональный импульс и придают образу подвижность, которая тем не менее имеет умеренный характер: Е. В. Скаврнская занимает центральное место не только в пространстве картины, но и в пределах диагонального движения, что усиливает убедительность и монументальность ее расположения. Более того, дополнительные композиционные нюансы позволяют М.-Э. Виж-Лебрен добиться спокойствия в трактовке позы. Так, сложенные друг на друга руки образуют прямую линию, противопоставленную описанной выше диагонали, и фиксируют изображение, тогда как плавные и округлые очертания плеч придают образу естественность и расслабленность. Использование яркого источника освещения, направленного на модель, определяет отсутствие светотеневой моделировки в трактовке лица и возникновение эффекта эмалевидного взгляда [9, р. 176] и легкого свечения, которое проявляется в яркости красных и голубых



Илл. 2. Мари-Элизабет Виж-Лебрен. Портрет Е. В. Скаврнской. 1796. Холст, масло. 80 x 66 см. Лувр, Париж.
URL: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063407>

оттенков на переднем плане и в легкости, воздушности кудрей в прическе Е. В. Скаврнской. Помимо этого, эффектное освещение демонстрирует наличие очевидных репрезентативных черт в образе, который отличается выраженной дистанцией между моделью и зрителем.

Таким образом, внимательное рассмотрение этого портрета Е. В. Скаврнской позволяет выявить совокупность художественных особенностей: во-первых — четкое разделение изображения на разработанный передний и условный задний план, подчеркнутое колористическим решением, во-вторых — убедительность в расположении модели, акцентированную созданием легкого диагонального импульса в композиционном построении и, в-третьих — яркое освещение фигуры, лишающее ее светотеневой моделировки. Эти черты в совокупности обуславливают очевидно парадные оттенки портретной характеристики. Подробное исследование двух портретов, представляющих Е. В. Скаврнскую в Неаполе и Санкт-Петербурге, позволяет сделать вывод о значительных различиях в трактовке образа. Произведение, созданное в 1790 г., отличается лаконичностью и гармоничностью художественного решения, которые проявляются в единстве колорита, расслабленности позы, естественности движений и утонченности образа, имеющего полупарадные и отчасти камерные черты, несмотря на избранный тип портрета в полный рост. Произведение, созданное в 1796 г., наоборот, демонстрирует эффектность композиции, большое внимание к предметам и костюму, сдержанную яркость колорита и убедительность позы, скрываемую продуманными нюансами, что свидетельствует об усилении парадных акцентов в портретной концепции, несмотря на выбор погрудного типа портрета.

Выявленное автором различие, которое существует между образами Е. В. Скаврнской, написанными за границей и в России, может быть объяснено влиянием художественного контекста на особенности произведений и взаимоотношения заказчика и художника. Так, общеизвестным фактом является более смелый и экспериментальный характер произведе-

ний мастеров русского романтизма за границей по сравнению с теми, которые были созданы впоследствии по возвращении в Россию [6, с. 146], тогда как воздействие художественного контекста на заказчика проявлялось противоположным образом. Создание портретов за рубежом было статусным событием, но при этом определяло более сдержанный и лаконичный характер произведений, демонстрируя некоторую неуверенность заказчика и готовность работать на условиях художника. Произведение, написанное в России, отличается выраженным репрезентативным эффектом и большим вниманием к предметной составляющей произведения, что расширяет концепцию портрета, свойственную французской школе и сформулированную, в частности, в эстетике Д. Дидро [3, с. 9]. Общая убедительность и представительность образа, в свою очередь, свидетельствуют не только о художественной выдумке мастера, но и о наличии высоких и вполне определенных ожиданий заказчика в связи с творчеством М.-Э. Виже-Лебрен. Создание женского портрета у М.-Э. Виже-Лебрен в России имело определенную специфику, которая позволяет выдвинуть тезис о семиотическом характере ее искусства для отечественной культурной ситуации: русские женщины хотели быть запечатлены кистью известной художницы, способной более полно отразить женскую природу, что в их глазах придавало произведениям выраженный эффект репрезентации и ореол исключительности.

Идея особой значимости М.-Э. Виже-Лебрен для русской культуры на рубеже XVIII–XIX вв. подтверждается как высокой оценкой ее искусства в представлениях высшего общества, так и определенностью запросов со стороны заказчиков. Художница занимала видное положение в искусстве Европы той эпохи, будучи одной из самых талантливых женщин, и тем самым привлекала большой интерес. Русские дворяне были восхищены и заинтригованы известностью М.-Э. Виже-Лебрен как любимой портретистки Марии-Антуанетты, законодательницы мод, хозяйки салона в Париже, имевшего успех у французской знати и художественной элиты [12, р. 136]. Среди русской знати было распространено коллекционирование лучших картин современной французской живописи (Ж.-Б. Грез, Ж. Верне, Ю. Робер), поэтому заказ

произведения у М.-Э. Виже-Лебрен был признаком не только хорошего тона и финансового благополучия, но и принадлежности к высшему сословию [14, р. 167]. Тот факт, что она добилась известности и признания в среде, преимущественно состоящей из мужчин, определял и отношение заказчика к сотрудничеству с ней.

Подобный успех воспринимался как своеобразный вызов традициям в мире искусства, поэтому исполнение женского портрета у М.-Э. Виже-Лебрен обуславливало со стороны художника более широкий по сравнению с другими мастерами диапазон художественных решений, а со стороны заказчика — готовность к более смелому или необычному образу. Это было обусловлено исключительностью изначальной ситуации создания портрета, где оба участника творческого процесса — модель и автор — являлись женщинами и обоюдно стремились к возвышению образа. Подтверждением этой мысли служит устройство мастерской М.-Э. Виже-Лебрен, в которой были развешаны ее лучшие произведения [14, р. 172]: в таких условиях позиционирования стиль французской художницы становился еще более притягательным для русских женщин. В этой связи представляется закономерным тот факт, что модели зачастую высказывали желание повторить ее наиболее известные картины («Портрет Марии-Антуанетты с детьми», «Автопортрет с ребенком», «Портрет леди Гамильтон в образе Сивиллы») [10, р. 103] и тем самым прикоснуться к судьбе и таланту этой удивительной женщины.

Таким образом, значительные различия, выявленные в ходе исследования двух портретов Е. В. Скавронской, которые представляют модель в Неаполе и Санкт-Петербурге, позволяют сделать вывод о влиянии контекста создания картин на их художественное решение. Произведение, созданное в Санкт-Петербурге, отличается большей эффектностью и тем самым демонстрирует запрос модели на выраженную репрезентацию, которая свидетельствует как о высокой оценке творчества М.-Э. Виже-Лебрен в русской культуре на рубеже XVIII–XIX вв., так и о семиотическом характере ее произведения для заказчиц, стремившихся к отражению исключительности женской природы при портретировании у известной французской художницы.

Список литературы:

1. Абрамкин И. А. Женский образ в портретной живописи русского сентиментализма на рубеже XVIII–XIX веков: дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2018. 303 с.
2. Агратина Е. Е. Александр Рослин и русская художественная среда: дисс. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2009. 367 с.
3. Алексеева Т. В. Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. // Русское искусство XVIII века. М.: Искусство, 1973. С. 7–19.
4. Воспоминания г-жи Виже-Лебрен о пребывании ее в Санкт-Петербурге и Москве, 1795–1801. СПб.: Искусство-СПБ, 2004. 297 с.
5. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в боях воинов. Иллюстрированный каталог-реконструкция. Выпуск I. М.: Минувшее, 2016. 392 с.
6. Турчин В. С. Александр I и неоклассицизм в России. М.: Жираф, 2001. 511 с.
7. Яблонская Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века (к проблеме национальной специфики): дисс. ... канд. искусствоведения. Москва, 1978. 205 с.
8. Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l'Exposition. Paris, Grand Palais: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2015. 384 p.
9. Goodden A. The Sweetness of Life. A Biography of Elisabeth Vigée Le Brun. London: André Deutsch, 1997. 384 p.
10. Hautecoeur L. Madame Vigée-Lebrun: étude critique. Paris: Laurens, 1914. 128 p.
11. Macfall H. Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour. New York: Frederick A. Co.; London: T. C. & E. C. Jack, 1922. 79 p.
12. May G. Elisabeth Vigée Le Brun: The Odyssey of Artist in an Age of Revolution. Yale: Yale University Press, 2010. 256 p.
13. Nolhac P. de. Madame Vigée-Le Brun: Peintre de Reine Marie-Antoinette. Paris: Goupil and Co., 1912. 280 p.
14. Pitt-Rivers F. Madame Vigée Le Brun. Paris: Gallimard, 2001. 267 p.
15. Sheriff M.D. The Exceptional Woman: Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art. Chicago: University of Chicago Press, 1997. 353 p.

References

- Abramkin, I. A. (2018) 'Zhenskii obraz v portretnoi zhivopisi russkogo sentimentalizma na rubezhe 18 – 19 vekov [Female Image in a Portrait Painting of Russian Sentimentalism at the Turn of 18th and 19th Centuries]', PhD Thesis, Lomonosov Moscow State University, Moscow. (in Russian)
- Agratina, E. E. (2009) 'Aleksandr Roslin i russkaia khudozhestvennaia sreda [Alexander Roslin and Russian Artistic Environment]', PhD Thesis, Lomonosov Moscow State University, Moscow. (in Russian)
- Alekseeva, T. V. (1973) 'Some Problems in Studying of Russian Art of 18th Century' in Alekseeva, T. V. (ed.) *Russkoe iskusstvo 18 veka [Russian Art of 18th Century]*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 7–19. (in Russian)

- Baillio, J., Salmon, X. (dir.) (2015) *Elisabeth-Louise Vigée Le Brun. Catalogue de l'Exposition*. Paris: Grand Palais, Editions de la Réunion des musées nationaux Publ. (in French)
- Blakesley, R. P. (2016) *The Russian Canvas: Painting in Imperial Russia, 1757–1881*. New Haven; London: Yale University Press.
- Borzello, F. (2016) *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Evangulova, O. S. (2007) *Russkoe khudozhestvennoe soznanie 18 veka i iskusstvo zapadnoevropeiskikh shkol [Russian 18th-Century Artistic Mentality and Art of Western European Schools]*. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ. (in Russian)
- Evangulova, O. S., Karev, A. A. (1994) *Portretnaia zhivopis' v Rossii utoroj poloviny 18 veka [Portrait Painting in Russia of the Second half of the 18th Century]*. Moscow: Izdatel'stvo MGU Publ. (in Russian)
- Goodden, A. (1997) *The Sweetness of Life. A Biography of Elisabeth Vigée Le Brun*. London: André Deutsch Publ.
- Hautecoeur, L. (1914) *Madame Vigée-Lebrun: étude critique*. Paris: Laurens Publ. (in French)
- Iablonskaia, T. V. (1978) 'Klassifikatsiia portretnogo zhanra v Rossii 18 veka (k probleme natsional'noi spetsifiki) [Classification of Portrait Genre in Russia in 18th Century (on a Problem of the National Specifics)]', PhD Thesis, Lomonosov Moscow State University, Moscow. (in Russian)
- Macfall, H. (1922) *Vigée Le Brun, Masterpieces in Colour*. New York: Frederick A. Co.; London: T. C. & E. C. Jack Publ.
- May, G. (2010) *Elisabeth Vigée Le Brun: The Odyssey of Artist in an Age of Revolution*. Yale: Yale University Press Publ.
- Nolhac, P. de. (1912) *Madame Vigée-Le Brun: peintre de reine Marie-Antoinette*. Paris: Goupil and Co. Publ. (in French)
- Okurenkova, N. (2016) *Istoriko-khudozhestvennaia vystavka russkikh portretov, ustraivaemaia v Tavricheskom dvortse, v pol'zu vdov i sirot pavshikh v boiakh voinov. Illiustrirovannyi katalog-rekonstruktsiia. Chast' 1 [Historic and Artistic Exhibition of Russian Portraits, Organized in Tauride Palace to the Good of Widows and Orphans of Fallen Warriors]. Illustrated catalogue-reconstruction. Part 1*. Moscow: Minushee Publ. (in Russian)
- Pearson, A. (ed.) (2008) *Women and Portraits in Early Modern Europe: Gender, Agency, Identity*. Milton Park: Routledge.
- Pitt-Rivers, F. (2001) *Madame Vigée Le Brun*. Paris: Gallimard Publ. (in French)
- Sarab'ianov, D. V. (1998) *Russkaia zhivopis'. Probuzhdenie pamiati [Russian Painting. Awakening of the Memory]*. Moscow: GII Publ. (in Russian)
- Sheriff, M. D. (1997) *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago: University of Chicago Press Publ.
- Shifrin, S. (ed.) (2009) *Re-framing Representations of Women: Figuring, Fashioning, Portraiting and Telling in the 'Picturing' Women Project*. Milton Park: Routledge.
- Turchin, V. S. (2001) *Aleksandr I i neoklassitsizm v Rossii [Alexander I and Neoclassicism in Russia]*. Moscow: Zhiraf Publ. (in Russian)
- Vdovin, G. V. (2005) *Persona. Individual'nost'. Lichnost'. Opyt samopoznaniia v iskusstve russkogo portreta 18 veka [Person. Individuality. Personality. Self-discovery Experience in Art of Russian Portrait of the 18th Century]*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ. (in Russian)
- Vdovin, G. V. (2017) *Zasluzhit' litso: etiudy o russkoi zhivopisi 18 veka [To Merit the Face. Essays on 18th-Century Russian Painting]*. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2017. (in Russian)
- Vigée Le Brun, E. (2004) *Vospominaniia g-zhi Vizhe-Lebren o prebyvanii ee v Sankt-Peterburge i Moskve, 1795–1801 [Memoirs of Madame Vigée Le Brun about Her Residence in Saint-Petersburg and Moscow, 1795–1801]*. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB Publ. (in Russian)

Коковина Екатерина Николаевна, аспирант. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7-9. 199034. katerinakokovina@ya.ru

Kokovina, Ekaterina Nikolaevna, PhD student. Saint Petersburg State University, 7-9 Universitetskaya Emb., 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. katerinakokovina@ya.ru

ИСКУССТВОВЕД И ХУДОЖНИК: АВТОРСКИЙ МЕТОД А. Н. БЕНУА В РАБОТЕ НАД ЭСКИЗАМИ КОСТЮМОВ К БАЛЕТУ «ПАВИЛЬОН АРМИДЫ»

ART HISTORIAN AND ARTIST: THE AUTHOR'S METHOD OF ALEXANDRE BENOIS IN WORKING ON THE SKETCHES OF COSTUMES FOR THE BALLET "ARMIDA'S PAVILION"

Аннотация. Статья посвящена фигуре Александра Николаевича Бенуа, выступавшего в роли художника, критика, историка искусства и музейного деятеля. Актуальность исследования обусловлена необходимостью комплексного осмысления творчества Бенуа в связи с его участием в антрепризе Сергея Павловича Дягилева, известной как «Русские сезоны». Главная цель — продемонстрировать взаимосвязь между научными трудами Бенуа-искусствоведа и его работой в качестве театрального художника. Поскольку в сравнении с исследованием декорационного творчества его работа по созданию костюма еще недостаточно подробно изучена, акцент необходимо сделать именно на этой стороне театрального дела. Основное внимание сосредоточено на постановке балета «Павильон Армиды» 1907 г., оформленного в стиле французского рококо. Подготовительным периодом для работы над этим спектаклем можно считать станковое творчество мастера, вдохновленное предшествующими поездками в Париж и Версаль. Надписи на эскизах костюмов свидетельствуют о том, что Бенуа опирался на творчество французского художника Луи-Рене Боке (1717–1814), который создавал оформление к балетам Жан-Жоржа Новерра при французском королевском дворе. Сравнительный анализ работ Боке и Бенуа позволяет сделать вывод о значительной эстетической близости в сценическом творчестве этих художников. Такой эффект был достигнут за счет исключительной осведомленности последнего об искусстве изображаемой эпохи, что позволило ему использовать метод ретроспективной стилизации в костюме.

Ключевые слова: А. Н. Бенуа; Луи-Рене Боке; балетный костюм; Павильон Армиды; Русские сезоны.

Abstract. The article is about the relationship between the art studies of Alexander Nikolaevich Benois and his work as a stage designer. Unlike his decorative art, his work on creating costume designs has not been studied in detail yet. The main focus of the study was on the production of the ballet "Armida's Pavilion", which was the first performance of the Ballets Russes by Sergei Diaghilev. The libretto based on the novel by the romantic writer Théophile Gautier was created by Benois himself. He decorated the stage in the French Rococo style. Before this work the artist made a lot of gouache paintings, inspired by two voyages to Paris and Versailles. The caption texts to the sketches outline the significant impact of costume designer Louis-Rene Boquet (1717–1814) who created the decorations for Jean-Georges Noverre's ballets at the French royal court. Comparative analysis of the ballet costumes by the two artists illustrated significant similarity between the authors' aesthetic. It is an example of the method of retrospective stylization in theater design that distinguished Benois among his colleagues and gave him an opportunity to enrich Russian and European cultural traditions. The article contains a description of costumes designed for the ballet "Armida's Pavilion", survived to the present day, created according to Benois' sketches.

Keywords: Alexander Benois; Louis-Rene Bouquet; ballet costume; Armida's Pavilion; Ballets Russes.

Современник и первый исследователь творчества Александра Николаевича Бенуа — Сергей Ростиславович Эрнст сто лет назад, в 1921 г., писал о том, что Бенуа участвует «в создании той новой русской художественной культуры, что произвела громадный переворот во всем нашем искусствовопонимании, создает ныне все лучшее и свежее в области русского искусства, главенствует во всех его частях, проникает все его явления, определяет наше отношение к ним... заслуга Бенуа, как самого глубокого и зоркого участника "Мира искусства" непрекаема и единственна» [15, с. 28].

Действительно, в первые послереволюционные годы, когда Бенуа был избран заведующим картинной галереей Эрмитажа, под его руководством осуществлялась полная реэкспозиция, открывались выставки новых поступлений, активно велась научно-исследовательская деятельность [5].

Как искусствовед Бенуа зарекомендовал себя благодаря написанной им главе о русской живописи XIX в. (1902) для труда Рихарда Мутера «История живописи в XIX веке»

(“Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhunderte”, 1893–1894), а также работам «Русская школа живописи» (1904) и «История живописи всех времен и народов» (1912–1917) в 4 томах.

Тот же Эрнст не случайно отмечал: «Бенуа человек Запада в русском искусстве» [15, с. 24]. Еще в 1894 г., окончив юридический факультет Санкт-Петербургского университета, тот выехал за границу, путешествовал по Германии и Италии, но именно Париж и Версаль наряду с Петергофом, Павловском, Царским Селом завершили его формирование как художника [5].

Решающую роль в становлении эстетических вкусов Бенуа сыграл его первый визит во Францию. После окончания университета он по рекомендации старшего брата Альберта поступил на службу к Марии Николаевне Тенишевой с целью систематизации и описания ее собрания европейской и русской графики. Для пополнения коллекции рисунками французских художников в октябре 1896 г. Бенуа был направлен в командировку в Париж, которая продолжалась два с половиной года, с октября 1896 до весны 1899 г.

Естественно, Бенуа использовал эту возможность для углубления знаний в области европейского искусства. На тот момент, в конце 1890-х гг., во Франции возник интерес к культурному наследию второй половины XVII – начала XVIII в. — эпохе классицизма, барокко, особенно рококо. Ретроспективизм в искусстве конца XIX в. стал тенденцией, на основе которой формировался европейский модерн [7].

В Париже можно было найти множество изданий, посвященных искусству прошлого, устраивались выставки, исторические спектакли, концерты старинной музыки, постоянным посетителем которых был Бенуа. Результатом этого увлечения стала серия «Последние прогулки Людовика XIV» (1897–1899) [5]. Творческим итогом второй поездки был следующий цикл — «Версальская серия» (1905–1906).

Во время пребывания во Франции Бенуа помимо прочего пополнил свою личную коллекцию произведениями Тициана, Пармиджанино, Эдме Бушардона. Среди приобретений — листы Моро Младшего из серии «Памятное свидетельство...», часто называемой «Памятник костюму» за большую информативность о внешнем облике эпохи [8]. В обращении к наследию Франции XVIII в. Бенуа как художника и как историка искусства особенно занимал костюм. Например, в статье «Живопись эпохи барокко и рококо» для журнала «Старые годы» (1908) он отмечал, что тот или иной портрет представляет «большой костюмный интерес...» [1, с. 720–734].

Соратники Бенуа, художники объединения «Мир искусства», разделяли его внимание к эстетике прошлого в станковых произведениях, всеми силами стремясь к работе в театре. Бенуа начал сотрудничать с Дирекцией императорских театров в период реформирования декорационного дела. До конца 1890-х гг. декорации и костюмы для спектаклей подбирались на складах театральной дирекции и появлялись вместе на сцене только во время генеральной репетиции. В других случаях декорации заказывались одним театральным художникам, а эскизы костюмов делали другие. Обе эти модели отрицательно сказывались на цельности художественного оформления постановки. За обновление существующего порядка выступал Сергей Павлович Дягилев, занимавший пост чиновника особых поручений [16].

Главная цель данного исследования — продемонстрировать взаимосвязь между научными трудами Бенуа-искусствоведа и его работой в качестве театрального художника. Поскольку в сравнении с исследованием декорационного творчества его работа по созданию костюма еще недостаточно подробно изучена, акцент необходимо сделать именно на этой стороне театрального дела. Его актуальность обусловлена необходимостью комплексного осмысления творчества Бенуа в связи с его участием в антрепризе Дягилева, известной как «Русские сезоны».

Первая работа Бенуа по заказу Дирекции — эскиз декорации к одноактной опере Александра Сергеевича Танеева «Месть амура» на сцене Эрмитажного театра, однако костюмы в этом спектакле были сборными. Уже тогда художник имел репутацию «специалиста» по искусству Франции XVIII в. [16]. В начале 1900-х гг. Бенуа начал работать над либретто балета «Павильон Армиды» по мотивам новеллы Теофиля Готье «Омфала», действие которой происходит во французском замке первой четверти XVIII в. [9, с. 121–122].

«Ренэ де Божанси — жених своей кузины Агнессы Р. Он находится на пути в ее поместье, где должна состояться свадьба. Ужасная гроза застигает его по дороге и принуждает искать приюта в ближайшем замке, принадлежащем маркизу де С. <...> Встречает он, впрочем, Ренэ радушно, но извиняется, что не может поместить его в самом замке, находящемся в полном запустении, а принужден устроить ему ночлег в садовом павильоне. Павильон оказывается роскошным залом, резко контрастирующим с убожеством главного здания. Маркиз объясняет Ренэ, что зал этот сооружен знаменитой красавицей Мадленой де С., блиставшей при дворе регента и прозванной за свои похождения Армидой. <...> Мало-помалу весь павильон превращается в роскошный сад, наполненный костюмированными в сказочные наряды царедворцами. <...> Кончается праздник танцем самой Армиды, во время которого она на-



Илл. 1. Луи-Рене Боке. Эскиз костюма. 1767. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник: <http://gallica.bnf.fr>

девает на Ринальдо шарф в знак того, что он ею пленен навеки. Опыяненный ее красотой, Ренэ клянется, что будет любить ее одну. <...> Наступает свежее светлое утро. <...> Из-за ширм выходит Ренэ. Он силится вспомнить, что он пережил за эту ночь; непонятная тоска мучает его. <...> Мало-помалу память его проясняется, и перед ним как живое встает видение ночи. На гобелене он видит красавицу, которую только что обнимал, и себя самого в образе коленопреклоненного рыцаря» [Цит. по: 14, с. 241–242].

Соединение реальности и вымысла — еще одна черта, особенно характерная для русского модерна. Созданное Бенуа либретто позволяло отразить в оформлении спектакля эстетику Большого стиля конца XVII — начала XVIII в. [9, с. 223]. Эта эпоха была уже знакома ему как автору циклов «Последние прогулки Людовика XIV» 1896–1898 гг. и «Версальская серия» 1905–1906 гг., кроме того, в процессе работы над эскизами он использовал и конкретные исторические источники.

Эскизы костюмов персонажей замка Армиды представляют собой стилизацию балетных костюмов XVIII в. Одним из источников вдохновения для художника, по мнению куратора коллекции костюмов труппы Дягилева в Национальной галерее Австралии, стало творчество Жана Берена Старшего [17, р. 84–85].

Жан Берен родился в 1640 г. в семье художников, мастеров ювелирного искусства. Начав как гравер, в 1674 г. получил титул придворного рисовальщика. В его обязанности входило оформление празднеств и церемоний, интерьеров и театральных декораций, создание костюмов и ювелирных украшений. Мастер сыграл важную роль в развитии декоративно-прикладного искусства Франции на рубеже XVII и XVIII вв. Он был одним из тех, кто осуществил переход от помпезности Большого

стиля Короля-Солнца Людовика XIV к более легким формам стиля французского Регентства начала XVIII в., ставшего провозвестником рококо. Театральный потенциал Берена был реализован в декорациях и костюмах к постановкам Жан-Батиста Люлли [13, с. 85].

Сам Бенуа указывал на другой источник при работе над эскизами, делая пометки: «Venois d'après Voquet». Художник Луи-Рене Боке родился в Париже в 1717 г. и, окончив школу рисования, специализировался на живописи для вееров. В 17 лет он поступил в мастерскую Франсуа Буше, после чего работал при дворе Людовика XV и оформил Реймский собор для коронации Людовика XVI. Как и его предшественник, Боке создавал костюмы для версальских спектаклей реформатора танца Жан-Жоржа Новерра. Он стремился облегчить балетный костюм в поисках правдоподобности и соответствия характеру персонажей, в свою очередь, предвосхищая романтическую эпоху (Илл. 1).

Известно, что весной 1897 г. в Париже проходил аукцион коллекции Эдмона и Жюлья Гонкуров, в собрании которых были в том числе 300 рисунков костюмов Боке 1770 г. Бенуа ссылаясь на их работу «Искусство XVIII века» в своем труде «История живописи всех времен и народов». Благодаря предаукционной выставке он имел возможность расширить свои знания о французском искусстве XVIII в. [8]. Сравнительный анализ эскизов балетных костюмов Луи-Рене Боке этого периода и эскизов Бенуа к «Павильону Армиды» подтверждает стилистическую близость в сценическом творчестве художников.



Илл. 2. Александр Бенуа. Армида. 1907.
Источник: <http://www.liepa.ru>

Марк Григорьевич Эткинд в монографии, посвященной Бенуа, упоминает также творчество Жана Франсуа де Труа (1679–1752), придворного художника Людовика XIV и Людовика XV. 14 картонов мастера для мануфактуры Гобеленов послужили прототипом для шпалеры «Ринальдо и Армида» [16]. Бенуа особо отмечал де Труа в 4-м томе своей «Истории живописи», 1912 г.: «Во всем XVIII веке не найти художника, более точно и верно передававшего самый тон жизни своего времени» [2, с. 304]. Кроме того, Бенуа мог быть знаком с работой Франсуа Буше «Ринальдо и Армида» 1734 г., хранящейся в Лувре.

Специалист по истории костюма Мария Николаевна Мерцалова назвала XVIII в. «последним веком изысканной придворной моды» [10, с. 9]. В тот период, когда творили Жан Берен и Луи-Рене Боке, именно Франция являлась законодательницей мод, именно там активно создавались предметы искусства, роскоши, новые формы костюма. В стилевом отношении эта эпоха принадлежит барокко и рококо, который достиг расцвета в 1730–1740-е гг. Характерными чертами для моды того времени являлись обилие деталей в отделке, искусственные цветы, юбка на панье, расширяющиеся к локтю рукава «а ля пагод», низкое декольте, высокие напудренные прически, румяна, заимствование элементов из Индии, Китая, Турции, основные цвета — желтый, голубой, розовый. Художественное решение «Павильона Армиды» представляло собой стилизацию костюмов французского балета, объединяя элементы европейского модного платья и восточной экзотики [4, с. 275].

Балет «Павильон Армиды» создавался особым образом: стилистическое решение спектакля было задумано еще до того, как начались репетиции, в тщательно выполненных эскизах была продумана каждая деталь. Костюмы соответствовали стилистике работ декораторов XVIII в., но по балетной традиции были укорочены до колена для удобства танцовщиц (Илл. 2).

Хореограф Михаил Михайлович Фокин в своих мемуарах «Против течения» критически высказался на этот счет: «Я бы предпочел, чтобы танцовщица была в стильном костюме с головы до ног, а не только в верхней части своей фигуры». В то же время балетмейстер отмечал в работе Бенуа «удивительный вкус и внимание к самой ничтожной детали». «Для него, — писал Фокин, — все было важно в создаваемой картине. Над цветом какого-нибудь позумента, галуна на костюме статиста, которого и в бинокль не найдешь на сцене, он сосредоточенно думал, выбирал, чтобы галун блестел, но чтобы блестел не слишком, чтобы не был “дешевый” блеск. Александр Николаевич сразу представился мне исключительно театральным художником. Все краски, все линии у него непременно имели прямое отношение к задуманному сценическому моменту. Костюмы, декорация, освещение — все имело у него задачу выразить содержание пьесы» [14, с. 104].

Несколько костюмов, изготовленных для балета «Павильон Армиды» по эскизам Бенуа, сегодня хранятся в мировых музейных коллекциях. В Национальной галерее Австралии находится костюм Музыканта, который представляет собой черную хлопковую рубашку с белыми рукавами и юбку из оранжевой шерсти, отделанные металлической тесьмой. Образ музыканта дополнен кремовым шерстяным поясом, бижутерией из дерева и бахромы, а также металлическими пуговицами.

В этом же собрании представлен костюм Придворного — сюртук из розового искусственного шелка с золотой тесьмой из ламе и рубашка из красного шелкового сатина с отделкой из кремового искусственного шелка, хлопкового кружева, украшенная металлической бахромой [18].

В Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства хранится несколько костюмов к первой постановке балета в Мариинском театре 1907 г., в том числе костюм Шута из тафты и парчи, декорированный оплеткой, кружевом и крупными пуговицами [19, р. 70].

Костюм Музыканта Финляндского полка или Трубоча создавался из парчи с применением расписного холста, аппликации, вышивки, он украшен перьями, искусственным жемчугом и металлической нитью.

В костюме Кавалера из белого атласа, шелка, газета тоже использован расписной холст, дополненный металлической сеткой, тесьмой с металлической нитью, бахромой, аппликацией и пайетками [11, с. 106].

Костюм Подруги Армиды представляет собой шелковый корсаж с рукавами из газа и юбку из розового и красного шелка, отделанную кружевом и бахромой с использованием металлической ткани [18, р. 84].

Костюм Геня часов существует в двух вариантах: в Санкт-Петербурге находится костюм к постановке 1907 г., в Канберре — более поздняя версия. Костюм из театрального музея изготовлен из шелка и газета и украшен металлической тканью, аппликацией и стразами [11, с. 106]. Костюм из Национальной галереи Австралии состоит из сюртука (желтый матовый хлопок, серебряная металлическая оплетка, золотой металлический газ) и рубашки с прикрепленным жилетом (золотое ламе, черный шелк, золотая металлическая бахрома и блестки) [18, р. 26].

После премьеры балета на сцене Мариинского театра 25 ноября 1907 г. Дягилев заявил: «Вот это надо везти за границу» [3, с. 472]. И уже 12 мая 1909 г. «Павильоном Армиды» открылись «Русские сезоны» в Париже. Бенуа ликовал, но не прерывал работу: «Наконец, мне удалось внести в новые декорации и костюмы, специально для Парижа написанные и сшитые, значительные улучшения» [3, с. 508–509]. В петербургской версии спектакля художнику не нравилась пестрота костюмов, поэтому для парижской редакции были изготовлены новые, более близкие к рокайльной цветовой гамме — белые, розовые, нежно-сиреневые, бледно-желтые. В отзывах французской прессы, в числе авторов которой были многие известные писатели и художники, восторженно отмечалось единство общего замысла оформления и хореографии балета [6, с. 125]. Этот эффект, характерный для эпохи модерна, — результат того самого *Gesamtkunstwerk*, или синтеза искусств, к которому стремились все участники «Мира искусства» (Илл. 3).

Создатели «Русских сезонов» старались не только продемонстрировать богатство русской национальной культуры, но и по-своему интерпретировать культурное наследие Запада. «Павильон Армиды» стал предшественником серии «романтических» балетов [12], подводя итог целому этапу в творчестве «мирискусников» и прежде всего, Бенуа.

Сценический метод ретроспективной стилизации позволял ему создавать произведения, используя всю глубину знаний об искусстве той или иной эпохи. Этот творческий принцип Бенуа в той или иной степени передал своим коллегам «мирискусникам», работавшим в антрепризе Дягилева. Именно в театре его амшлу ученого, коллекционера и художника смогли соединиться, обогатив друг друга.



Илл. 3. Анна Павлова и Вацлав Нижинский в костюмах к балету «Павильон Армиды». 1909. Источник: <https://baletky.webgarden.cz>

Список литературы:

1. Бенуа А. Живопись эпохи барокко и рококо // Старые годы. 1908. № 11–12. С. 720–734.
2. Бенуа А. Н. История живописи. Т. 4. СПб.: Шиповник, 1915–1916. 424 с.
3. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Кн. 4–5. М.: Наука, 1980. 744 с.
4. Войтова И. Пачка и шаровары. О некоторых аспектах взаимовлияния персидской моды и русского балетного костюма // Искусствознание. 2018. № 1. С. 260–285.
5. Гришина Е. В. «...Повести о парадной пышности минувших столетий» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. № 1. С. 125–134.
6. Давыдова М. В. Художник в театре начала XX века. М.: Наука, 1999. 150 с.
7. Завьялова А. Е. Творчество Бенуа и Сомова и западноевропейское художественное наследие XVIII века (К вопросу формирования стиля «модерн» в России): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. Москва, 2000. 148 с.
8. Завьялова А. Е. Александр Бенуа и художественное наследие Франции XVIII века // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Том 9. Вып. 2. С. 300–324.
9. Лапина Н. П. Мир искусства: очерки истории и творческой практики. М.: Искусство, 1977. 343 с.
10. Мерцалова Н. М. Костюм разных времён и народов. Т. 3–4. СПб.: Академия моды, 2001. 576 с.
11. «Мир искусства»: к столетию выставки русских и финляндских художников 1898 года. СПб.: Palace Editions Europe, 1998. 333 с.
12. Пожарская Н. М. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970. 411 с.
13. Ракова А. Л. Жан Берен и судьбы гротеска // Западноевропейское искусство XVIII века. Л.: Искусство, 1987. С. 85–94.
14. Фокин М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
15. Эрнст С. Александр Бенуа. Пг.: Комитет Популяризации Художественных Изданий при Российской Академии Истории Материальной Культуры, 1921. 98 с.
16. Эткинд М. Г. Александр Николаевич Бенуа 1870–1960. Л.; М.: Искусство, 1965. 215 с.
17. Ballets Russes: the Art of Costume. Canberra: The National Gallery of Australia, 2010. 264 p.
18. From Russia with Love. Costumes for the Ballets Russes 1909–1933. Canberra: The National Gallery of Australia, 1998. 96 p.
19. Theater of Reason, Theater of Desire: the Art of Alexandre Benois and Léon Bakst. Milan: Skira, 1998. 160 p.

References

- Bell, R. (ed.) (2010) *Ballets Russes: the Art of Costume*. Canberra: The National Gallery of Australia.
- Benois, A. N. (1915–1916) *Istoriia zhivopisi*. T. 4 [The History of Painting. Vol. 4]. Saint Petersburg: Shipovnik Publ. (in Russian)
- Benois, A. N. (1980) *Moi vospominaniia. Kn. 4–5 [My Memories. Books 4–5]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Benois, A. (1908) 'Painting of the Baroque and Rococo Era', *Starye gody [The Old Years]*, 11–12, pp. 720–734 (in Russian)
- Bowlt, J. (1998) *Theater of Reason, Theater of Desire: the Art of Alexandre Benois and Léon Bakst*. Milan: Skira.
- Davydova, M. V. (1999) *Khudozhnik v teatre nachala 20 veka [The Artist in the Early 20th-Century Theatre]*. Moscow: Nauka Publ. (in Russian)
- Ernst, S. (1921) *Aleksandr Benua [Alexandre Benois]*. Petrograd: Komitet Populiarizatsii Khudozhestvennykh Izdaniia pri Rossiiskoi Akademii Istorii Material'noi Kul'tury Publ. (in Russian)
- Etkind, M. G. (1965) *Aleksandr Nikolaevich Benua 1870–1960 [Alexandre Nikolaevich Benois 1870–1960]*. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Fokin, M. (1981) *Protiv techeniia [Against the Stream]*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Grishina, E. V. (2010) 'Tale of the Ceremonial Splendor of the Past Centuries', *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theater. Pictorial Art. Cinema. Music]*, 1, pp. 125–134. (in Russian)
- Kokovina, E. N. (2020) 'Costumes of the Ballets Russes Era in Collections and Expositions Worldwide', *Korifei teatra v prostranstve muzeia [Leading Figures of the Theater in the Museum Space]*. Saint Petersburg: The Saint-Petersburg State Museum of Theatre and Musical Art Publ., pp. 137–142. (in Russian)
- Lapshina, N. P. (1977) *Mir iskusstva: ocherki istorii i tvorcheskoi praktiki [The World of Art: Essays on History and Creative Practice]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Leong, R., Metelitsa, N. (1998) *From Russia with Love. Costumes for the Ballets Russes 1909–1933*. Canberra: The National Gallery of Australia.
- Mertsalova, N. M. (2001) *Kostium raznykh vremen i narodov. T. 3–4 [Costume of Different Times and Peoples. Vol. 3–4]*. Saint Petersburg: Akademiia mody Publ. (in Russian)
- Pozharskaia, N. M. (1970) *Russkoe teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo kontsa 19 – nachala 20 veka [Russian Theatre Design in the Late 19th – Early 20th Century]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Rakova, A. L. (1987) 'Jean Bérain and the Fate of the Grotesque', in *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo 18 veka [18th-Century Western European Art]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., pp. 85–94. (in Russian)
- Sarab'ianov, D. V. (1989) *Stil' modern [The Art Nouveau Style]*. Moscow: Iskusstvo Publ. (in Russian)
- Voitova, I. (2018) 'Tutu and Bloomers. On Some Aspects of the Mutual Influence of Persian Fashion and Russian Ballet Costume', *Iskusstvovedenie [Art Studies]*, 1, pp. 260–285. (in Russian)
- Zav'ialova, A. E. (2019) 'Alexandre Benois and the Artistic Heritage of 18th-Century France', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts]*, 9(2), pp. 300–324. (in Russian)
- Zav'ialova, A. E. (2000) 'Tvorchestvo Benua i Somova i zapadnoevropeiskoe khudozhestvennoe nasledie 18 veka: K voprosu formirovaniia stilia "modern" v Rossii [The Works of Benois and Somov and the Western European Artistic Heritage in the 18th Century: On the Formation of the "Modern" Style in Russia]', PhD Thesis, Russian Academy of Art, Moscow. (in Russian)

Воропаева Татьяна Александровна, старший научный сотрудник, хранитель. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник, Россия, Великий Новгород, Кремль, 11. 173007. voropaevamuseum@gmail.com

Voropaeva, Tatyana Alexandrovna, senior researcher, curator. Novgorod State United Museum-Reserve, 11 Kremlin, 173007 Veliky Novgorod. voropaevamuseum@gmail.com

ОБРАЗЫ СКОМОРОХА В НОВГОРОДСКОМ ФАРФОРЕ

IMAGES OF A BUFFOON IN NOVGOROD PORCELAIN

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются изделия Бронницкого фарфорового завода «Возрождение» Новгородской области, связанные с образами скомороха. Завод был основан с целью удовлетворения местного рынка по выпуску сувенирной продукции. Тематика выпускаемых изделий была связана, прежде всего, с народным искусством и средневековым Новгородом: часто в их внешнем облике прочитываются очертания новгородской древней архитектуры, форма посуды перекликается с образцами народной керамики, а в росписях прослеживаются мотивы древней новгородской скани, орнаментальных росписей православных храмов и старинных церковных книг. Новгородские художники не смогли обойти стороной тему скоморошества, которое являлось неотъемлемой частью культуры средневекового Новгорода. Скоморошество нашло свое современное воплощение не только в декоративно-прикладном искусстве — обращение к традициям средневековых потешников, их представлениям всегда плодотворно развивалось и в русском театре. Образ скомороха, воплощающийся в разных видах искусства, любим и привычен современникам. В статье рассмотрены все изделия, выпущенные на заводе «Возрождение» и относящиеся к исследуемой теме, выделены особенности развития образа на примере творчества отдельных мастеров: Т. А. Гавриловой, В. В. Смоляра, М. В. Андреевой. Источниками для изучения изделий завода «Возрождение» послужили в основном неопубликованные материалы Государственного архива Новгородской области, а также исследования в области истории скоморошества на Руси и в Великом Новгороде. В результате можно сделать вывод, что образы, воплощенные мастерами, достоверно передают облик средневекового потешника и сущность профессии скомороха. Сувениры, связанные с темой скоморошества, выпускались на заводе на протяжении всего периода существования предприятия и не теряли своей популярности у потребителей.

Ключевые слова: новгородский фарфор; скоморох; средневековый Новгород; Т. А. Гаврилова; В. В. Смоляр; завод «Возрождение».

Abstract. The author analyzed the works, which are associated with the images of a buffoon, by the Bronnitskiy Porcelain Factory “Vozrozhdenie” in the Novgorod region. The plant was founded to satisfy the local market for the production of souvenirs. The themes of the works produced at the plant were primarily linked with folk art and medieval Novgorod: the outlines of ancient Novgorod architecture are often seen in the works, the shape of the dishes echoes the forms of folk ceramics, with motifs of ancient Novgorod filigree, ornamental paintings of the ancient temples, and ancient church books. Novgorod artists could not ignore the theme of buffoonery, which was an integral part of the medieval Novgorod culture. Buffoonery has found its modern incarnation not only in arts and crafts, the appeal to the traditions of medieval entertainers, their ideas have been always fruitfully developing in Russian theatrical art. The image of a buffoon, embodied in various types of art, is loved and familiar to contemporaries. The author examined all the works produced at the “Vozrozhdenie” Factory related to the topic in question, highlighted the features of the development of the image on the example of the work of individual masters: T. A. Gavrilo, V. V. Smolyar, M. V. Andreeva. The sources for studying the works of the “Vozrozhdenie” Factory were mainly unpublished materials from the State Archives of the Novgorod Region, as well as studies in the history of buffoonery in Russia and Veliky Novgorod. The result of the study is a conclusion, that the images embodied by the authors reliably convey the appearance of a medieval amusing man and the essence of the profession of a buffoon. Souvenirs related to the theme of buffoonery were produced at the plant throughout the entire period of the enterprise’s existence and did not lose their popularity among consumers.

Keywords: Novgorod porcelain; buffoon; medieval Novgorod; T. A. Gavrilo; V. V. Smolyar; “Vozrozhdenie” Factory.

К концу 1960-х гг. Новгород стал крупным туристическим центром России. Были восстановлены многие памятники архитектуры, разрушенные во время войны, открыты для посетителей такие важнейшие храмы, как Софийский собор (XI в.), церковь Спаса Преображения на Ильине улице с уникальными росписями Феофана Грека (XIV в.), церковь Федора Стратилата «на Ручью» (XIV в.), исторические постройки Ярославова дворища.

Жители и гости города могли познакомиться с культурой русского средневековья, окунуться в атмосферу древнего города. Все это стало привлекательной туристической средой, и администрация города приняла ряд решений по созданию благоприятных условий для обслуживания гостей города. Одним из них было открытие завода «Возрождение» в 1966 г.

Он начал свою работу на базе предприятия «Пролетарий», ориентированного на выпуск массовой продукции, в помещении площадью 100 м², а в 1980-е гг. его корпуса занимали уже около 4 000 м². С самого начала своего существования завод «Возрождение» решал задачу местного рынка по выпуску фарфоровых изделий для обеспечения региона сувенирной продукцией [2]. Выпускаемые им изделия стали «визитной карточкой» города, они не только были популярны в России, но и вывозились за рубеж в качестве сувениров.

Основная тематика изделий завода «Возрождение» была связана с новгородикой — культурой средневекового Новгорода. Благодаря тому, что Новгородская республика, с ее свободными нравами, «фактически почти не признавала власти над собой великого князя и зачастую не подчинялась митрополиту всея



Илл. 1. Скульптура «Скоморох». 1973. Автор формы и росписи В. В. Смоляр. Фарфор; роспись надглазурная монохромная, позолота. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород



Илл. 2. Пепельница «Скоморох». 1973. Автор формы и росписи В. В. Смоляр. Фарфор; крытье кобальтом, роспись люстром, позолота. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

Руси, здесь расцвело религиозное творчество — оригинальный процесс взаимопроникновения православия и язычества. И частью этой культуры было искусство скоморохов» [6].

Слово «скоморох» в первую очередь ассоциируется с Великим Новгородом, это обусловлено многочисленными фольклорными, археологическими, иконографическими и летописными источниками, подтверждающими, что именно он был центром скоморошества [5]. Скоморохи были очень популярны в Новгороде, начиная еще с XI в. Большинство их служила народу, отражая его чаяния, часть из них являлась придворными «потешниками». Скоморохи были известны на Руси как постоянные участники народных праздников, ярмарок, свадеб. В Новгородской летописи 1135 г. указано, что князь Всеволод Мстиславович любил их представления. В контексте древней новгородской культуры скоморохи создавали особый смеховой мир, не связанный с христианской религиозностью, а зачастую направленный против нее. Они были главными заводилами на свадьбах, боярских и княжеских пирах, новгородских братчинах и других праздниках (ГАНУ. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 5. Л. 54–61). Искусство скоморохов широко входило в быт и культуру Новгородчины, они стали главными героями былин, сложенных на новгородской земле, к которым относятся «Вавило и скоморохи», «Гость Терентий» и «Садко». В изобразительном искусстве также подтверждается, что скоморохи широко входили в быт и культуру Новгорода. Изображения скоморохов-гуслиаров встречаются на страницах новгородских рукописных книг XIV в. [9, с. 98].

Тема скоморошества как неотъемлемая часть средневековой культуры Новгорода представляла интерес для художников предприятия «Возрождение». С момента основания в 1966 году на заводе стали выпускать произведения мелкой пластики, декорированной разными цветами и золотом, появлялись новые формы, наборы, выпускающиеся небольшими сериями.

Ведущую роль на предприятии играли Тамара Александровна Гаврилова (1924–1998) и Владимир Владимирович Смоляр (1935–2010). Художники разработали стилевую концепцию. Задача усложнялась невысоким качеством сырья (отходы при изготовлении изделий завода «Пролетарий»), устаревшим оборудованием, недостаточным кадровым составом. Лишь благодаря таланту и умению профессиональных художников появились изделия, ставшие крайне популярными у жителей города и туристов. Ими была разработана технология кобальтового крытья: кобальт добавляли в глазурь, затем изделие полностью покрывалось кобальтовой глазурью и расписывалось белыми бликами и золотом, такой способ декорирования придавал изделиям яркий, выразительный и праздничный вид. Также на предприятии широко применяли декор люстровыми покрытиями и роспись солями металлов.

Декор фарфора, основанный на сочетании белого и синего, актуален с древних времен. Кобальтовая подглазурная роспись появилась в Китае в эпоху Тан (618–907) в период активного развития производства фарфора и расцвела в эпоху Мин (1368–1644) [13]. В конце XV в. привозимый португальскими мореплавателями фарфор стал предметом роскоши в Европе [14], а значительную часть продукции представлял собой именно фарфор с кобальтовой росписью, получивший название «kгаакpоrсlein» (или «краак»), которое применялось для всех привозимых изделий сине-белых расцветок конца XVI — первой половины XVII в. Первые европейские фарфоровые изделия имели наибольший успех во Флоренции XVI в. Здесь был создан так называемый «фарфор Медичи», представлявший собой керамику, близкую по формуле исламской фриттовой массе, роспись выполнялась подглазурно кобальтом, перекликающимся с цветом росписи китайского фарфора «краак». «Фарфор Медичи» соединял в себе тогдашние достижения Востока и Запада. Фарфоровая мануфактура в Мейсене была основана в 1710 г. благодаря открытию рецепта твердого фарфора Иоганном Фридрихом Бёттгером (1682–1719) и Эрэнфридом Вальтером фон Чирнхаузом (1651–1708), а к 1717 г. освоили синюю подглазурную роспись [12].

Подглазурная роспись кобальтом была в моде и в России. На предприятии Франца Гарднера, основанном в 1766 г.,

кобальтовые изделия начали производиться достаточно рано. Крышке кобальтом с орнаментальной росписью золотом стало популярно в России в эпоху классицизма. В середине XIX столетия была актуальна роспись, где на синем подглазурном фоне располагаются композиции с полихромной цветочной или пейзажной живописью (заводы братьев Корниловых, Сафронова и другие). В конце XIX — начале XX в. кобальт широко применялся на предприятиях «Товарищества М. С. Кузнецова». Уникальная продукция, декорированная синей подглазурной росписью, выпускалась на Императорском фарфоровом заводе. Сегодня декор кобальтом остается популярным и востребованным [11, с. 23–30].

Владимир Владимирович Смоляр, выпускник Московского художественного института им. В. И. Сурикова, создавал произведения, основанные на древнерусских мотивах. Вдохновленный темами и образами далекого прошлого русского народа, он предпринял попытку проследить истоки национального художественного самосознания и преломить их в восприятие современного человека. Смоляр относился к сувениру, как к самостоятельному направлению в декоративно-прикладном искусстве. На тему скоморошества одним из первых новгородских произведений Смоляра был чайник «Скоморохи» (1969), выполненный к юбилейной выставке в Петрозаводске в 1969 г. Чайник декорирован росписью кобальтом с изображением четырех стилизованных пляшущих скоморохов (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 1. Л. 6).

В многочисленных исследованиях об истории скоморошества на основе изобразительных, археологических и фольклорных источников достаточно подробно описан внешний облик городского скомороха XIV–XV вв., из которых следует, что его костюм почти не отличался от одежды обычного горожанина. Мужской костюм того времени включал в себя нижнюю рубаху и нижние штаны. Покрой верхних штанов был аналогичен нижним, поверх наматывались онучи¹, которые притягивались к ноге оборами². Верхняя рубаха также была идентична нижней, но ткань выбиралась более дорогая. На ряде миниатюр и икон скоморохи изображались в шелковых цветных рубахах. Но рубаха скомороха была обычно короче традиционной, так было удобнее плясать. Она обязательно подпоясывалась. На голове мужчины обычно носили шапку, в XIV–XV вв. в форме высокого колпака, суживающегося кверху. На большей части изображений скоморохов XIV в. колпаки украшены бубенцами, мехом или пышными плюмажами из перьев или листьев и трав. Обувались городские жители в сапоги или чоботы³ из кожи. Так и скоморохи изображались, как правило, в красных башмаках или сапогах [6, с. 65–69]. Герои Смоляра представлены в соответствии со средневековым образом: в подпоясанных укороченных рубахах, штанах, ботинках с бубенцами и головных уборах — колпаках. Форма чайника «Скоморохи» была очень популярной, выпускалась на протяжении 30 лет и декорировалась разными вариантами. Примером могут служить чайники «Декоративный» (1970-е) и «Новгородский» (1970-е).

Искусство Смоляра увлекает причудливой игрой форм. Необычная трактовка формы и декора как бы расширяет границы нашего представления о привычных образах. Яркими примерами являются скульптура «Скоморох» (1973) (Илл. 1) и пепельница «Скоморох» (1973) (Илл. 2), перекликающиеся по форме. Скульптура представляет собой фигурку скомороха на прямоугольном постаменте, расписанную солью и золотом. Пепельница является сувениром, выполнена в виде круглой тарелки с рельефами по краю на низком коническом основании, в центре стилизованное скульптурное изображение скомороха. Декорирована кобальтовым крытнем, глаза и верх шапки подчеркнуты золочением, отдельные детали покрыты люстром. В стилизованных фигурах скоморохов угадывается традиционный образ в колпаке, украшенном бубенцом (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 5. Л. 2).

В 1932 г. открылся Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП). Его целью было изучение и восстановление русских художественных промыслов в разных регионах страны. Основанием для его организации была деятельность Торгово-промышленного музея



Илл. 3. Кружка-шутиха «Скоморохи». 1979. Автор формы и росписи М. Я. Рачгус. Фарфор; роспись подглазурная полихромная, роспись люстром, позолота. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород



Илл. 4. Сувенир-солонка «Потеха». 1980. Автор формы и росписи Т. А. Гаврилова. Фарфор; роспись подглазурная монохромная. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

кустарных изделий. Как наследник музея институт принял собранную в нем уникальную библиотеку и разнообразные материалы — свидетельства работы его сотрудников кустарями. Сформированные в институте лаборатории классифицировались по основным видам народного искусства: строчевышивки, ткачества, ковроделия, обработки дерева и лаков, металла, камня, кости, керамики. В каждой присутствовал научный сотрудник-искусствовед, а также художники, соответствующие



Илл. 5. Скульптура «Скоморохи». 1984. Автор формы и росписи Т. А. Гаврилова. Фарфор; роспись подглазурная монохромная. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

ее направлению. Например, в камне, дереве, кости и керамике работали скульпторы. В лабораториях имелось необходимое оборудование: в текстильной — ткацкий станок, в керамической — гончарные круги. Отдельно работали технологические мастерские, в частности, в керамике требовались технологи для создания сырья, глазури, осуществления процесса обжига изделий. «Некоторые близкие Институту деятели искусства и науки неоднократно отмечали, с каким энтузиазмом его сотрудники начали осваивать область, обещавшую проникновение в еще недостаточно изведанный мир народного творчества. И вот этот оптимистический настрой никогда не покидал коллектив института, так увлекательна и плодотворна была его деятельность. В обстановке взаимопонимания общих интересов естественно развивались наши дружеские и деловые отношения. Институт производил впечатление живого творческого организма — сообщества людей разной подготовки, но единых устремлений» [10].

Мона Яновна Рачгус (родилась в 1921) около тринадцати лет проработала в художественной лаборатории НИИ художественной промышленности, и в эти годы ей довелось много ездить по стране, налаживая в регионах керамическое производство, опирающееся на народные традиции. Кроме того, она создала несколько произведений для завода «Возрождение». Мона Рачгус училась в послевоенные годы в Московском институте прикладного и декоративного искусства. Для творчества художницы традиционна легкая роспись светлосерых, голубых, зеленых, светло-коричневых тонов. Таков же и рельеф в ее произведениях — выступает очень деликатно [3]. Одно

из произведений, выполненных художницей на «Возрождении», — кружка-шутиха «Скоморохи» (1979) (Илл. 3). Она сделана по принципу старинных кружек-шутих с отверстиями и декорирована рельефом с изображением танцующих скоморохов, играющих на музыкальных инструментах. Пьющий из сосуда должен найти отверстие, которое нужно закрыть, чтобы напиться и не облиться. Изделие производилось в двух вариантах росписи: солевая с прописью деталей люстром и подглазурная с люстром (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 16. Л. 12–13). Кружка выпускалась большим тиражом и была очень популярным сувениром.

Тему скоморошества можно отдельно выделить в творчестве Тамары Александровны Гавриловой. Выпускница Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной по специальности «декоративная скульптура», с 1954 г. она жила и работала в Новгороде. Тема древнего города, его архитектура, былинные герои, близость к народному творчеству — все это характеризует творчество художницы. Гаврилова как скульптор по образованию большое внимание уделяла форме произведений [4, с. 5–8]. Образы скоморохов встречаются в нескольких ее работах: наборах штофов, скульптуре, посуде для детей. В ее произведениях прослеживается сходство с современной гжельской традицией, для которой характерны мотивы керамики народных — округлые объемистые формы, ручная широкая роспись ярким синим цветом по белому.

Особое место в творчестве художницы занимает тема детства, которой посвящен ряд произведений, к ним относятся

серии «Зимние забавы», «Наши дети» и др. Художница не только изображала детей, но и делала для них предметы быта. Например, скульптура «Солнышко» (1980) изображает сидящего на одном колене скомороха, который держит за спиной чашечку (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 17. Л. 9–10). Чаши были одним из атрибутов ритуальных плясок скоморохов, связанных с магией вызова дождя и обрядами плодородия [6, с. 65–69]. Традиционно потешник изображен в характерной скоморошьей одежде и с колпаком на голове. Скульптура декорирована росписью кобальтом и солью. Еще один скоморох с чашей — сувенир-солонка «Потеха» (1980) (Илл. 4). Сидящий скоморох держит перед собой чашечку, которая является емкостью для соли и яйца. Скульптура декорирована росписью кобальтом и солью. Оба предмета задумывались автором как забава для маленьких новгородцев (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 17. Л. 7–8). Следует отметить, что Гаврилова изображает одного и того же персонажа в разных сюжетах, характерных для деятельности средневекового скомороха.

В XVII в. возник скоморошеский кукольный театр, тогда же и появился любимец народного зрителя — Петрушка. Гаврилова создает традиционные театральные скоморошеские сценки. Скульптура «Скоморохи» (1984) (Илл. 5) с изображением двух скоморохов: один из них сидит и играет на дудочке, второй танцует и бьет в бубен. Скульптура декорирована росписью кобальтом. Еще один традиционный образ скомороха — скульптура «Скоморох с куклой» (1979) (Илл. 6), представляет собой сидящую фигуру скомороха в шутовском колпаке. В левой руке у него кукла Петрушка, на которую обращен взгляд скомороха. Рубашка и сапоги расписаны солью и кобальтом (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 16. Л. 32–34). В работе «Скоморох с птичкой» (1988) (Илл. 7) изображен сидящий на бочке скоморох, показывающий носики.



Илл. 6. Скульптура «Скоморох с куклой». 1979. Автор формы и росписи Т. А. Гаврилова. Фарфор; роспись подглазурная монохромная, позолота. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород



Илл. 7. Скульптура «Скоморох с птичкой». 1988. Автор формы и росписи Т. А. Гаврилова. Фарфор; роспись подглазурная монохромная, позолота. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

у него птичка. На передней и задней сторонах бочки орнамент, выполненный кобальтом и золотом. Бочка покрыта голубой солью. Также кобальтом расписаны птичка и лапы скомороха. На рукавах выполнен орнамент из солевых голубых кругов, на которых выполнены кобальтом и золотом цветы и горошки (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 33. Л. 8–9). Скульптура «Скоморох с петухом» (1991) представляет собой фигуру сидящего скомороха, опирающегося на руки, на прямоугольной подставке. На согнутом колене сидит петух, смотрящий на скомороха. Эта живая сценка характерна для старинных новгородских ярмарок. Колпак и сапоги расписаны волнистыми полосами. Прямоугольная подставка расписана голубой солью. По вертикальным стенкам — орнамент (ГАНО. Ф. Р-4573. Оп. 2. Д. 40. Л. 6–7).

В композиции «Скоморохи» (1993) художница продемонстрировала сущность скоморошьей профессии. Традиции скоморошества оставили свой след в различных формах и жанрах русской театральной культуры. «Театр скоморохов изначально отказался от четвертой стены», вовлекая зрителей в «действие», скоморохи стирали грани между артистами и зрителями, усиливали импровизационное начало своего театра, эстетическому эффекту которого и способствовал феномен некой случайности, неожиданности, незапрограммированности. В разыгрываемых сценах появлялись новые краски, интонации, движения» [8]. Так, в композиции Гавриловой предпринята попытка создать образ открытого театра скоморохов. Композиция состоит из двух штофов, двух скульптур и декоративной тарелки. Многие произведения Гавриловой по форме и росписи перекликаются с древней новгородской архитектурой, также и в представленных штофах использован ее наиболее характерный элемент — арка.



Илл. 8. Композиция «Скоморохи». 1993. Автор формы и росписи Т. А. Гаврилова. Фарфор; роспись подглазурная монохромная, позолота. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород



Илл. 9. Тарелка из композиции «Скоморохи». 1993. Автор росписи Т. А. Гаврилова. Фарфор; роспись подглазурная монохромная. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

А в арках разворачиваются потешные сценки со скоморохами. Штофы дополнены двумя скульптурами: скомороха с куклой, скомороха с дудочкой и тарелкой с рельефным декором в виде композиции, изображающей скомороха, играющего на дудочке с танцующей рядом девушкой, чем наглядно показан момент привлечения зрителей в импровизированное театральное действие (Илл. 8, 9). Таким образом, у Гавриловой представлено множество вариантов потешных сценок с участием скомороха.

С середины 1970-х гг. коллектив завода «Возрождение» пополнила молодежь, разнообразнее стал ассортимент, появились новые формы и росписи [1]. Марина Виссарионовна Андреева — выпускница Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой, с 1980 г. работавшая на заводе «Возрождение», выделялась ярким, индивидуальным, творческим почерком, для произведений художницы характерны тонкие росписи и мягкие тона. Андреева увлекалась не только темами, связанными с театром, балетом, литературой и поэзией, но и развивала традиции, принятые на заводе. Продолжая тему средневекового города, она выполнила блюдо «Скоморохи» (1981) (Илл. 10), декорированное росписью солями. На блюде изображены три музыканта-скомороха, играющие на мандолине, свирели и скрипке. Исследователи скоморошества на Руси отмечают, что инструментальная составляющая была одной из основных в скоморошье профессии. На основании былинных сюжетов достоверно подтверждается применение шести видов музыкальных инструментов: гусли, популярные у большинства персонажей-скоморохов, а также гудок, скрипка, волынка, турий рог, звончатый переледец — набор колокольчиков, аккомпанирующих гудку [7, с. 112–113].

Скоморохи и их искусство были крайне популярны в культуре средневекового Новгорода, богато представленной в творчестве новгородских мастеров и легшей в основу тематики изделий завода «Возрождение». Художники стремились достоверно передать образ и характер популярного персонажа и подходили к созданию образа, опираясь на фольклорные,



Илл. 10. Блюдо «Скоморохи». 1981. Автор росписи М. В. Андреева. Фарфор; роспись подглазурная полихромная. Завод «Возрождение» © Новгородский музей-заповедник, Великий Новгород

литературные и изобразительные источники, к ним относятся летописи, былины «Садко», «Гость Терентий», «Вавило и скоморохи» и др., а также иконы и новгородские рукописные книги. Изучив публикации на тему скоморошества на Руси, можно сделать вывод, что новгородские художники-фарфористы довольно достоверно представляют в своих произведениях образ средневекового потешника: веселого участника ярмарок,

танцующего и играющего на музыкальных инструментах. Яркого персонажа показывают в традиционной для скомороха одежде, участвующего в различных вариантах потешных сценок. Сувенирная продукция завода «Возрождение» — значительное явление, запомнившееся нескольким поколениям туристов нашей страны и ставшее для новгородцев традиционным украшением жилого пространства.

Примечания:

¹ *Онуча* — длинная широкая полоса ткани для обмотки ноги (при обувании в лапти) (Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. М.: Азъ, 1994).

² *Оборы* — веревки, завязки у лаптей, придерживающие лапоть и обвивающие онучи (Большой Российский энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2009).

³ *Чоботы* — старинная обувь; башмаки из сафьяна, атласа и бархата; вышивались золотом или серебром (Павленков Ф. Ф. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: Типография Ю. Н. Эрлих, 1907).

Список литературы:

1. Васильева И. М. Выставочная деятельность // Ежегодник Новгородского музея-заповедника-2015. СПб.: Новгородский музей-заповедник, 2015. С. 39–41.
2. Володина Т. В. «Синяя посуда» — новгородский сувенир 1970–1980-х гг. // Материалы IV Всероссийской национальной научно-практической конференции «Образ, знак и символ сувенира — 2018». СПб: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2018. С. 23–30.
3. Воронов Н. В. Монна Рачгус. Керамика. Графика. Каталог. М.: Советский художник, 1984. 31 с.
4. Зозуленко Т. Б. А. Завьялов. Т. Гаврилова. Живопись. Скульптура. Художественный фарфор. Каталог. Великий Новгород: РИО Упрполиграфиздата, 1987. 20 с.
5. Кошелев В. В. Скоморохи Новгородской земли в XV–XVII вв. // Прошлое Новгорода и Новгородской земли: тезисы докладов и сообщений научной конференции. Новгород: Издательство НГПИ, 1992. С. 113–115.
6. Кузьмина О. В. Портрет русского скомороха // Чело: альманах. Великий Новгород: Новгор. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого; Администрация Новгор. обл., 2004. С. 65–69.
7. Тимофеева М. Н. Музыкальные инструменты в контексте былинных сюжетов новгородского цикла (к вопросу: скоморохи и эпос) // Новгородика-2008. Вечевая республика в истории России: материалы Международной научно-практической конференции. Великий Новгород: Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 2009. С. 110–119.
8. Тюрин В. В. Скоморохи в контексте культуры Древнего Новгорода // Новгород в культуре Древней Руси: Материалы Чтений по древнерусской литературе (Новгород, 16-19 мая 1995 г). Великий Новгород: Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 1995. С. 54–61.
9. Тюрин В. В. Скоморохи в Новгороде // Новгородское общество любителей древности и краеведческие традиции: материалы конф., посвящ. 100-летию образования о-ва, 25 мая 1994 г. Великий Новгород: Новгородская областная научная библиотека, 1994. С. 98–103.
10. Хохлова Е. Н. Как возрождали народное искусство в СССР. URL: <https://art-life.biz/rus/files/xoxlova.PDF> (дата обращения: 20.09.2021).
11. Цвет небесный, синий цвет... Кобальт на фарфоре Императорского — Ломоносовского фарфорового завода XVIII–XXI веков. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 288 с.
12. Niese S. Der Beitrag des Bergrats Gottfried Pabst von Ohain (1656–1727) bei der Erfindung und Entwicklung des Meißner Porzellans // Heimathefte Mohorn/Grund. 2014. Heft 4. 23 S. URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-156864> (дата обращения: 01.03.2022).
13. The New Encyclopaedia Britannica: Micropaedia. Ready Reference. Vol. 11: Solovyov – Truck / P. B. Norton, J. J. Esposito. 15th edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1994. 952 p.
14. Suebsman D. Chinesisches Porzellan in Deutschland Seine Rezeptionsgeschichte vom 15. bis ins 18. Jahrhundert Textband Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn vorgelegt. Bonn, 2019. S. 7–118.

References

- Khokhlova, E. N. (no date) *Kak vozrozhдали narodnoe iskusstvo v SSSR [How Folk Art was Revived in the USSR]*. Available at: <https://art-life.biz/rus/files/xoxlova.PDF> (accessed: 20 September 2021). (in Russian)
- Koshelev, V. V. (1992) 'Buffoons of the Novgorod Land in the 15th – 17th Centuries', *Proshloe Novgoroda i Novgorodskoi zemli [The Past of Novgorod and Novgorod Land]*. Veliky Novgorod: Izdatel'stvo NGPI. (in Russian)
- Kuz'mina, O. V. (2004) 'Portrait of a Russian Buffoon', *Chelo: al'manakh [Chelo: Yearbook]*. Veliky Novgorod: The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University; Novgorod Region Administration Publ., pp. 65–69. (in Russian)
- Niese, S. (2014) 'Der Beitrag des Bergrats Gottfried Pabst von Ohain (1656–1727) bei der Erfindung und Entwicklung des Meißner Porzellans', *Heimathefte Mohorn/Grund*, 4. Available at: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-156864> (in German)
- Norton, P. B., Esposito, J. J. (1994) *The New Encyclopaedia Britannica: Micropaedia. Ready Reference. Vol. 11: Solovyov – Truck*. 15th edition. Chicago: Encyclopaedia Britannica.
- Pavluhkina, N. L., Petrova, T. V., Kumzerova, T. V. et al. (2007) *Tsvet nebesnyi, sinii tsvet... Kobal't na farfore Imperatorskogo – Lomonosovskogo farforovogo zavoda 18–21 vekov [Heavenly Colour, Celestial Blue... Cobalt on the Porcelain of the Imperial – Lomonosov Porcelain Works. The Eighteenth – to the Twenty First Centuries]*. Saint Petersburg: The State Hermitage Museum Publ. (in Russian)
- Suebsman, D. (2019) 'Chinesisches Porzellan in Deutschland Seine Rezeptionsgeschichte vom 15. bis ins 18.', Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn vorgelegt, Bonn. (in German)
- Timofeeva, M. N. (2009) 'Musical Instruments in the Context of Epic Plots of the Novgorod Cycle (to the Question: Buffoons and Epos)', *Novgorodika-2008. Vechevaia respublika v istorii Rossii [Novgorodika-2008. Veche Republic in the History of Russia]*. Veliky Novgorod: The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., pp. 110–119. (in Russian)
- Tiurin, V. V. (1994) 'Buffoons in Novgorod', *Novgorodskoe obshchestvo liubitelei drevnosti i kraevedcheskie traditsii [Novgorod Society of Lovers of Antiquity and Local Lore Traditions]*. Veliky Novgorod: Novgorodskaiia oblastnaia nauchnaia biblioteka Publ., pp. 98–103. (in Russian)
- Tiurin, V. V. (1995) 'Buffoons in the Context of the Culture of Ancient Novgorod', *Novgorod v kul'ture Drevnei Rusi [Novgorod in the Culture of Ancient Rus']*. Veliky Novgorod: The Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., pp. 54–61. (in Russian)
- Vasil'eva, I. M. (2015) 'Exhibition Activity', *Ezhegodnik Novgorodskogo muzeia-zapovednika-2015 [Yearbook of the Novgorod Museum-Reserve-2015]*, Saint Petersburg: Novgorod Museum-Reserve Publ., pp. 39–41. (in Russian)
- Volodina, T. V. "'Blue dishes" – Novgorod Souvenir of the 1970–1980s', *Obraz, znak i simvol suvenira-2018 [Image, Sign, and Symbol of a Souvenir - 2018]*, Saint Petersburg: Saint Petersburg State Academy of Art and Industry named after A. L. Stieglitz Publ, pp. 23–30. (in Russian)
- Voronov, N. V. (1984) *Monna Rachgus. Keramika. Grafika. Katalog [Monna Rachgus. Ceramics. Graphics. Catalog]*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ. (in Russian)
- Zozulenko, T. B. (1987) *A. Zav'ialov. T. Gavrilova. Zhivopis'. Skul'ptura. Khudozhestvennyi farfor. Katalog [A. Zavyalov. T. Gavrilova. Painting. Sculpture. Porcelain Art. Catalog]*. Novgorod: RIO Uprpoligrafizdata Publ. (in Russian)

Мишин Виталий Александрович, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12. 119019. vitaly.mishin@arts-museum.ru

Mishin, Vitaly Alexandrovich, PhD in Art History, leading researcher. The Pushkin State Museum of Fine Arts, 12 Volkhonka st., 119019 Moscow, Russian Federation. vitaly.mishin@arts-museum.ru

ПОСТСКРИПТУМ К ВЫСТАВКЕ «МОСКВА — ПАРИЖ»: ПО ПОВОДУ ОДНОЙ ГУАШИ РОБЕРА ДЕЛОНЕ ИЗ СОБРАНИЯ ГМИИ ИМ. А. С. ПУШКИНА

POSTSCRIPT TO THE EXHIBITION "MOSCOW — PARIS": ABOUT ONE GOUACHE BY ROBERT DELAUNAY FROM THE COLLECTION OF THE PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS

Аннотация. Предметом рассмотрения в статье является гуашь Робера Делоне «Команда Кардиффа», приобретенная ГМИИ им. А. С. Пушкина у художницы Веры Араловой в 1995 г. Этот лист Аралова получила в подарок от Владимира Маяковского в 1930 г. Основываясь на ее мемуарах и свидетельствах современников поэта, автор пытается выяснить мотивы, побудившие поэта без видимой причины расстаться с работой Делоне, причем при весьма необычных обстоятельствах (в новогоднюю ночь с 1929 на 1930 г.). Рассматривая московскую гуашь в ряду других произведений Делоне на сюжет «Команда Кардиффа», созданных в период между 1913 и 1923 гг., автор обосновывает ее позднюю датировку (начало 1920-х). Далее в статье излагаются факты, свидетельствующие о дружеских отношениях между Маяковским и Делоне; автор приходит к выводу, что поэт получил гуашь в дар от художника, скорее всего, во время своей первой поездки в Париж в ноябре 1922 г. Анализ некоторых текстов Делоне и Маяковского показывает, что их оценки актуальной ситуации во французском искусстве во многом совпадали (мы имеем в виду их критическое отношение к неоклассическим тенденциям и их суждения о кризисе позднего кубизма). Одна из картин на сюжет «Команда Кардиффа» экспонировалась на выставке «Москва — Париж», проходившей в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1981 г. Увидев ее в экспозиции, Вера Аралова поняла, что подаренная ей Маяковским гуашь связана с этим замыслом, столь важным для творчества художника и для французского искусства. Осознание этого факта и побудило ее впоследствии предложить семейную реликвию государственному музею.

Ключевые слова: Робер Делоне; Владимир Маяковский; Вера Аралова; Соня Делоне; Эльза Триоле; Валентина Ходасевич; Илья Зданевич; Тристан Тцара; Пабло Пикассо; Жан-Огюст-Доминик Энгр; ГМИИ им. А. С. Пушкина; выставка «Москва — Париж»; дадаизм; кубизм.

Abstract. The object of the study was Robert Delaunay's gouache "L'Équipe de Cardiff" ("The Cardiff Team"), acquired by the Pushkin State Museum of Fine Arts from the artist Vera Aralova in 1995. Aralova received this sheet as a gift from Vladimir Mayakovsky in 1930. From the perspective of her memoirs and the testimonies of the poet's contemporaries, the author tried to find out the motives that prompted the poet to part with Delaunay's work for no apparent reason, and under very unusual circumstances (on the 1929/30 New Year's Eve). Considering the Moscow gouache among other works by Delaunay on the plot of "L'Équipe de Cardiff", created between 1913 and 1923, the author justified its late dating (early 1920s). The article presents the facts testifying to the friendly relations between Mayakovsky and Delaunay; the conclusion of the study was that the poet received gouache from Delaunay as a gift most likely during his first trip to Paris in November 1922. An analysis of some texts by Delaunay and Mayakovsky showed that their assessments of the current situation in French art largely coincided (we mean their critical attitude to neoclassical tendencies and their judgments about the crisis of late Cubism). One of the paintings on the plot "L'Équipe de Cardiff" was shown at the exhibition "Moscow – Paris", held at the Pushkin State Museum of Fine Arts in 1981. Seeing the painting in the exhibition, Vera Aralova realized that the gouache presented to her by Mayakovsky was connected with this composition, that was so important for the artist's work and for French art. The realization of this fact prompted her to subsequently offer the family relic to the state museum.

Keywords: Robert Delaunay; Vladimir Mayakovsky; Vera Aralova; Sonia Delaunay; Elsa Triolet; Valentina Khodasevich; Il'ia Zdanovich; Tristan Tzara; Pablo Picasso; Jean Auguste Dominique Ingres; The Pushkin State Museum of Fine Arts; exhibition "Moscow – Paris"; Dada; Cubism.

Речь идет¹ о гуаши Робера Делоне (1885–1941) «Команда Кардиффа» (Илл. 1)², приобретенной ГМИИ им. А. С. Пушкина у художницы Веры Араловой (Илл. 2)³ в 1995 г. Этот лист, одно из важнейших поступлений в отдел графики за последние десятилетия, Аралова получила в подарок от Владимира Маяковского (Илл. 3) в 1930 г. Об обстоятельствах, связанных с происхождением гуаши, и о ее дальнейшей судьбе бывшая владелица рассказывает в разъяснительной записке на двух машинописных страницах, прилагавшейся к произведению при его поступлении в музей. Завершая изложение этой истории (к началу которой мы вернемся позднее), Аралова пишет:

«Много лет спустя в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина открылась выставка "Москва — Париж". Пробираясь из зала в зал в огромной толпе посетителей вернисажа выставки, я и мои сыновья очутились перед большим полотном Робера Делоне "Команда Кардиффа"⁴. Мы не поверили своим глазам. Эскиз к этой картине подарил мне Вл. Маяковский. Эскиз прожил долгую жизнь, пережил войну, эвакуацию и вернулся с нами в Москву. И все эти годы он хранился в нашей семье».

Разумеется, Аралова всегда отдавала себе отчет в мемориальной ценности полученного от Маяковского



Илл. 1. Робер Делоне. Команда Кардиффа. Около 1922. Бумага, гуашь, акварель, карандаш. 71 × 52,3 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

подарка, но только на выставке «Москва — Париж» она в полной мере осознала значимость эскиза Робера Делоне в контексте истории искусства, что и подвигло ее впоследствии предложить это произведение музею. Такова завязка нашего сюжета.

Возвращаемся к тексту Араловой, где она рассказывает о своих встречах с Маяковским и об эпизоде, связанном с нашим рисунком. Этот документ — единственный источник, где нашло отражение событие, о котором идет речь, так что он может служить ценным дополнением к антологии свидетельств современников о жизни поэта. «В те годы я, — пишет Аралова, — совсем еще юная, работала в театре имени Вс. Мейерхольда. Как всякому начинающему художнику, мне приходилось делать все в театре, начиная от макетов... ремонта бутафории и костюмов и до выполнения разных декоративных работ. В театре им. Мейерхольда в 30-е годы шла бурная творческая жизнь. В кулуарах театра можно было встретить... [далее следует длинный список знаменитостей, который мы опускаем. — В. М.]. Среди всего этого “созвездия” выделялся Вл. Вл. Маяковский. Его присутствие в театре всегда ощущалось⁵. Его мощный голос, могучая фигура, его приветливая форма общения с людьми — все это как-то притягивало всех к нему. <...> Особенно любила Маяковского студенческая молодежь. В театре я была неразлучна с художницей Ирой Вилковир, с которой мы вместе работали и учились. Вместе с Ирой мы бывали у Вл. Вл. в его комнатке-“лодочке”, на Лубянке. Я помню, с каким интересом Вл. Вл. выслушивал все театральные новости, которые мы ему наперебой выкладывали, и с каким вниманием смотрел наши... курсовые работы, которые мы ему приносили. Так завязалось наше творческое общение с Вл. Вл., которым мы очень дорожили. Новогодний вечер с 1929 на 1930 год мы проводили в своей студенческой компании. В полночь решили

поздравить Вл. Вл. с Новым Годом. Мы не рассчитывали застать его в это время и были крайне удивлены, когда услышали его голос. “Где вы сейчас?” — спросил он. Мы сказали, что мы в компании. “Приезжайте ко мне, я вас жду”, — сказал Вл. Вл. Мы с Ирой сорвались с места. Схватили извозчика и приехали к Вл. Вл. Он приветливо встретил нас. Вид у него был таинственный. “Я хочу быть сегодня вашим дедом Морозом”, — сказал он и при этом снял со шкафа заветную папку с эскизами работ французских художников, подаренных ему во время его пребывания в Париже. Мы всегда охотно смотрели содержимое этой папки. Каково же было наше изумление, когда Вл. Вл. сам открыл папку и предложил нам выбрать себе на память несколько эскизов. Мы остолбенели, так как знали, что Вл. Вл. очень дорожил этой папкой и всегда заставлял нас мыть руки перед тем, как дотронуться до нее. Мы стали очень отказываться. И тогда Вл. Вл. сам достал несколько эскизов и дал их нам. Дальше все произошло действительно, как в сказке. Не помня себя от радости, мы выскочили на улицу...».

Хотя Маяковский, по словам Александра Родченко, «терпеть не мог коллекционирования» [3, с. 221], подарками французских художников, как видно из воспоминаний Араловой, он очень дорожил. Мы пытаемся воссоздать жизненный контекст, чтобы понять мотивы, побудившие поэта без видимой причины расстаться с работой Делоне, причем при таких необычных обстоятельствах.

Итак, девушки Вера и Ирина явились к Маяковскому на Лубянку, где у него была комната в коммунальной квартире. Прижизненных фотографий этого помещения не существует, но наглядно представить себе место действия помогает вид музейной экспозиции (Илл. 4), которая вполне соответствует словесным описаниям комнаты — как ее запомнили те, кто бывал там при жизни поэта. Вот, к примеру, описание, оставленное Людмилой Татарийской, соседкой Маяковского по коммунальной квартире в Лубянском проезде: «Поэт



Илл. 2. В. И. Аралова. Фотография

занимал самую маленькую комнату в двенадцать-тринадцать квадратных метров. При входе в комнату сразу же налево камин, направо большая тахта, у окна, напротив двери, бюро, справа на стене портрет Владимира Ильича Ленина, налево книжный шкаф, небольшой стол и чемодан-сундук. Несмотря на строгую мебель, комната казалась уютной, особенно когда ее ярко заливало солнце» [8, с. 479].

Хотя Вера Аралова записывала свои воспоминания на склоне лет, бодрый тон ее рассказа отражает, конечно, давнишнее, наивно-восторженное мировосприятие юных художниц. Это восприятие приходится слегка скорректировать в свете того, что нам сегодня известно о последней поре жизни поэта (а до трагического дня 14 апреля 1930 г. оставалось всего три с половиной месяца). Что происходило с Маяковским незадолго до того эпизода, о котором вспоминает Аралова?

30 октября 1929 г., то есть за день до новогоднего праздника, друзья и близкие поэта устроили шумное, шутиливо-карнавальное чествование Владимира Владимировича в связи с двадцатилетием его поэтической работы. Это происходило не в его рабочей комнате на Лубянке, а в квартире, где он был прописан вместе с Бриками, Лилей и Осипом, в Гендриковом переулке на Таганке. Там собралось больше сорока человек. Участники этого события, в своих воспоминаниях, единодушно отмечают разительный контраст между веселым настроением гостей, изо всех сил старавшихся развлечь Маяковского, и угнетенным, отчужденным состоянием виновника торжества.

По словам Льва Кассиля, Маяковский, без вдохновения прочитав еще одно стихотворение, вышел в соседнюю комнату, где долго стоял, опершись о бюро и держа в руке стакан с чаем. «Что-то беспомощное, одинокое, щемящее, никем тогда еще не понятое проступает в нем», — заметил Кассиль [12, с. 412]. Галина Катаян вспоминает: «Уже много



Илл. 3. В. В. Маяковский. 1929. Фотография

Илл. 4. Комната В. В. Маяковского на Лубянке. Фотография





Илл. 5. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1913.
Холст, масло. 198,8 × 135,2 см. Музей ван Аббе, Эйндховен
(Нидерланды). URL: [https://vanabbemuseum.nl/
fileadmin/_processed_/8/e/csm_0084-01_42c396be63.jpg](https://vanabbemuseum.nl/fileadmin/_processed_/8/e/csm_0084-01_42c396be63.jpg)



Илл. 6. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1913.
Холст, масло. 129,8 × 96,6 см. Баварские государственные
собрания картин, Пинакотека современности, Мюнхен.
URL: [https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/
QJx25AB4Xq/robert-delaunay/lequipe-de-cardiff](https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/QJx25AB4Xq/robert-delaunay/lequipe-de-cardiff)



Илл. 7. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1913.
Холст, масло. 326 × 208 см. Парижский музей
современного искусства, Париж. URL: [https://images.
navigart.fr/1000/3Y/05/3Y05893.jpg](https://images.navigart.fr/1000/3Y/05/3Y05893.jpg)

Илл. 8. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1922–1923.
Холст, масло, темпера. 146,8 × 114,2 см. Шотландская
национальная галерея современного искусства, Эдинбург.
URL: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/472>

выпито шампанского, веселье достигает апогея. Володя сидит один около стола с подарками и молчаливо пьет вино. На минуту у меня возникает ощущение, что он какой-то очень одинокий, отдельный от всех, что все мы ему чужие» [4, с. 255]. «Последние впечатления в начале 1930 года — мрачность, что-то отчаявшееся и ожесточенное в нем» [4, с. 261]. Наталья Брюханенко: «У Маяковского настроение в этот вечер было довольно мрачное. <...> Последние месяцы он был мрачным, неприветливым, каким-то совсем иным, чем раньше» [8, с. 417]. Шведский биограф Маяковского Бенгт Янгдфельдт так заключает главу под названием «Последняя вечеря»: «...задуманное триумфальное подведение итогов работы Маяковского обернулось безрадостным представлением. <...> Были дружба и общность, которые в последние годы подверглись большому испытанию, вернуть не удалось, и новогодний праздник 1929 года превратился в последний пир» [12, с. 413].

О том, что должно было происходить на следующий день, то есть в новогоднюю ночь с 1929 на 1930 г., мы узнаем из короткой записи в дневнике Лили Брик (за 31 декабря): «Боролись со старым бытом — не встречали Новый год» [2, с. 236]. Чтобы почувствовать скрытую в этой фразе иронию, надо вспомнить, что тема борьбы со «старым бытом», восходящая к роману Чернышевского, давно уже была лейтмотивом как поэзии Маяковского, так и его отношений с Бриками.

Итак, в новогоднюю ночь Маяковский оказался предоставленным самому себе, в своей келье на Лубянке, но, вероятно, испытывал потребность заполнить образовавшуюся пустоту. Иначе трудно объяснить идею позвать к себе среди ночи людей, пусть и хорошо ему знакомых, но не принадлежавших к его близкому кругу. Ключевое слово, которое постоянно встречается на страницах мемуарной литературы, относящейся к последним месяцам жизни Маяковского, — одиночество. Имеется в виду внутреннее одиночество, ибо с внешней стороны, фактически он продолжал находиться и действовать среди людей. Борис Пастернак в «Охранной грамоте» (1930), желая как бы сублимировать трагедию Маяковского, придает отдельному случаю обобщающий смысл; поэтому он использует безличную форму множественного числа — «люди», хотя подразумевает в первую очередь Маяковского; речь идет о состоянии Поэта, стоящего у порога смерти: «Люди целых десятилетний добровольного одиночества вдруг по-детски пугались его, как темной комнаты, и ловили руки случайных посетителей, хватаясь за их присутствие, только бы не остаться одним» [10, с. 216].

Вера Аралова бывала у Маяковского и после памятной новогодней ночи: вместе с подружкой она помогала ему готовить выставку «20 лет работы». «Однажды увидев нас в театре, — рассказывает она, — Вл. Вл. сказал, что задумал подготовить свою выставку “20 лет работы”, и очень тактично спросил, не поможем ли мы ему в этом. Конечно же, мы охотно согласились. Работа шла очень успешно. Поднаторев в работе над макетами в театре, мы ловко, прямо на полу, резали фанеру и картон, которого в избытке завез Вл. Вл. Он не переставал восхищаться нашим умением». Вероника Полонская вспоминает: «Близилась дата выставки. <...> Он [Владимир Владимирович. — В. М.] не показывал виду, но ему было тяжело одиночество. Ни один из его товарищей по литературе не пришел помочь. Комната его на Лубянке превратилась в макетную мастерскую. <...> К Владимиру Владимировичу приходили девушки-художницы и все клеили, подписывали» [8, с. 526]. Их имена не называются, но нетрудно догадаться, что речь идет о Вере Араловой и Ирине Вилковир. Итак, в ситуации, похожей на саботаж со стороны ближайших соратников, поэту приходилось обращаться к молодежи. Предвидя, что ему придется прибегнуть к услугам молодых художниц, Маяковский как бы авансом щедро их отблагодарил.

«Выставка “20 лет работы”, — свидетельствует Аралова, — не принесла радости Вл. Вл. Писатели ее пробойкотировали...». Вот как Вера Ипполитовна вспоминает свой последний визит на Лубянку: «14 апреля 1930 г. утром



Илл. 9. Робер Делоне. Команда Кардиффа. 1922. Литография

мне опять довелось побывать в комнате-“лодочке”. Я увидела Вл. Вл. мертвым, лежащего на полу, головой к его рабочему столу. На том самом месте, на котором еще совсем недавно мы монтировали с ним фотографии “Окон [РОСТА]” к его выставке...».

К Маяковскому мы еще вернемся, а пока обратимся непосредственно к гуаши Робера Делоне. Вера Аралова приняла ее за эскиз к картине из Эйндохена. Но все не так просто, как кажется на первый взгляд.

В основе гуаши лежит мотив, разработанный не в одной этой картине, а в целом ряде живописных и графических композиций Делоне на сюжет «Команда Кардиффа», созданных между 1913 и 1923 гг. Этот мотив был подкажан одной газетной фотографией, запечатлевшей момент игры в регби и опубликованной в “Vie au grand air” 18 января 1913 г. [18, ill. p. 48] (имеется в виду момент, когда один из игроков в прыжке овладевает мячом). Уже к концу января был написан первый вариант картины, показанный в галерее “Der Sturm” в Берлине (Музей ван Аббе, Эйндохен) [18, ill. p. 192] (Илл. 5), затем было исполнено полотно, принадлежащее Баварским государственным собраниям картин в Мюнхене [18, ill. p. 191] (Илл. 6), третий, окончательный вариант (Парижский музей современного искусства) [18, ill. p. 193] (Илл. 7) экспонировался на Салоне Независимых в марте 1913 г. В начале 1920-х гг. Делоне вернулся к старому замыслу «Команды Кардиффа», создав, в частности, картину под тем же названием (1922–1923, Шотландская национальная галерея современного искусства, Эдинбург) [19, Nr. 62, Abb. S. 159] (Илл. 8)⁷. Кроме того, в 1922 г. мастер исполнил на эту тему литографию [17, no. 27] (Илл. 9), предназначавшуюся для обложки каталога его персональной выставки в галерее Поля Гийома в Париже.

Если сравнить гуашь из ГМИИ с картинами 1913 г., нетрудно заметить, что в ней группа фигур игроков имеет гораздо более абстрактный характер. Изображение голов



Илл. 10. В. В. Маяковский. 1922. Фотография

сведено к условным знакам — цветным кругам. Именно этот прием использован в вышеупомянутой картине 1923 г. из Эдинбурга. Поэтому мы склонны датировать московскую гуашь началом 1920-х гг., оговаривая в то же время, что ее замысел восходит к 1913-му. Карандашная пометка 1913 в правой нижней части листа может указывать на время возникновения первоначальной идеи композиции и не обязательно означает дату исполнения рисунка (на литографии 1922 г. тоже проставлена дата 1913). Отметим также, что дата смыкается с надписью *naissance de la couleur* [рождение цвета], которая имеет значение творческого кредо: Делоне, по-видимому, ассоциирует утверждение своей новой эстетики (цвет как основной формообразующий принцип) с работами 1913 г.

Выбор столь редкой для 1913 г. темы имел для автора программное значение: Делоне заявлял о себе как о художнике «современных сюжетов». Помимо группы спортсменов, в рисунке из ГМИИ (как и в живописных версиях композиции) изображены атрибуты технической цивилизации того времени: Большое колесо на Марсовом поле в Париже, Эйфелева башня и биплан конструкции братьев Вуазен (к теме авиации мы еще вернемся). Воспроизведение рекламного щита с названием общества *ASTRA* (занимавшегося конструированием аэропланов) и надпись *DELAUN<AY>* в виде рекламного текста — приемы, привнесенные в живопись из лексикона афиши и плаката. Интерес к передаче движения и к новейшим техническим достижениям сближает Делоне с итальянскими футуристами, хотя для того, чтобы передать впечатление динамики, французский мастер пользуется собственными, преимущественно колористическими, средствами.

Гуашь была подарена художником Маяковскому во время одного из приездов последнего во Францию. А

Маяковский посещал Париж шесть раз: в 1922, 1924, 1925, 1927, 1928 и 1929 гг. «Маяковский видел в Париже несчетное количество людей искусства, видел и самый Париж, с лица и изнанки...» — вспоминала Эльза Триоле, младшая сестра Лили Брик, вышедшая замуж за француза и с 1919 г. жившая за границей [4, с. 73, 74]. А по словам художницы Валентины Ходасевич, «он [Маяковский. — В. М.] умел “выгрызаться” целеустремленно и глубоко во все, что видел и слышал» [11, с. 208]. Интересно, что же связывало Маяковского с Делоне (Илл. 10, 11), как складывались их отношения и в каком именно году поэт получил подарок от французского художника? Их встречи документально подтверждаются только в 1922, 1924 и — по некоторым источникам — в 1925 гг., так что 1927, 1928 и 1929 гг. можно оставить за скобками.

Если говорить о первых трех поездках, наиболее содержательной в отношении контактов с художниками и художественных впечатлений оказалась поездка 1922 г. Тогда Маяковский пробыл во французской столице семь дней — с 18 по 25 ноября. За это время он посетил Осенний салон, галереи братьев Розенберг, а также мастерские живописцев Пабло Пикассо, Жоржа Брака, Фернана Леже, Робера Делоне. Именно впечатления ноября 1922 г. дали пищу для ряда очерков и для первых стихотворений о Париже. В газетной заметке о докладе Маяковского «Что делает Париж?», прочитанном в Политехническом музее 27 декабря 1922 г., говорится: «К России исключительное внимание — Маяковскому художники надавали много картин для наших художников» [7, XII, с. 465]. Выражение «много картин» оставим на совести журналиста, но, если допустить, что под словом «картины» подразумеваются рисунки, это похоже на правду. Так, на одном листе Леже, впоследствии попавшем в собрание ГМИИ⁸, имеется дарственная художника (на паспорту): *A Majakowsky en souvenir de sa visite a mon Atelier Paris 25 novembre 22 F Leger* [Маяковскому на память о его посещении моей мастерской. Париж, 25 ноября 1922. Ф. Леже]. Уместно вспомнить слова Александра Родченко:



Илл. 11. Робер Делоне. Фотография



Илл. 12. Робер Делоне. Портрет В. В. Маяковского. Бумага, карандаш. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва. Опубликовано в: Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. Т. VII. М.: Художественная литература, 1940. Илл. с. 304-305



Илл. 13. Портрет В. В. Маяковского. Гравюра по рисунку Робера Делоне. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва

Илл. 14. Обложка журнала «Зрелища» (№ 18, 1922) с портретом В. В. Маяковского. Государственный музей В. В. Маяковского, Москва

«Он [Маяковский. — В. М.] привозил нам дыхание искусства современного Запада, показывал нам его таким, каким оно было в действительности» [3, с. 224].

В 1940 г., в седьмом томе собрания сочинений поэта, был опубликован рисунок Делоне, сделанный с Маяковского и ему подаренный [6, илл. с. 304/305] (Илл. 12)»; он датирован 1922 г. Рисунок послужил образцом для репродукционной гравюры (Илл. 13), которая была воспроизведена на обложке журнала «Зрелища» (№ 18 за 1922 г.) (Илл. 14); публикация сопровождалась таким комментарием: «Делоне заставил его [Маяковского. — В. М.] позировать два часа и поднес ему портрет с надписью...» [5, с. 551]. Думается, сама по себе ситуация встречи и общения в ателье художника располагала к тому, чтобы почетный посетитель получал из рук мастера какую-нибудь его работу на память о знакомстве. Напрашивается предположение, что и московская гуашь была подарена поэту в тот же день, что и карандашный портрет; тогда ее датировка должна быть уточнена: не позднее ноября 1922 г.

Дарственная надпись на карандашном портрете, о котором идет речь¹⁰, гласит: *Au grand poète du grand peuple son camarade Robert Delaunay* [Великому поэту великого народа — с дружескими чувствами его товарищ Робер Делоне]. Знаковое слово здесь — «товарищ» (*samarade*), которое Делоне — возможно, с легким оттенком иронии — относит к самому себе. Вспоминая о посещении мастерской Делоне в очерке «Семидневный смотр французской живописи» (1923), Маяковский пишет: «Художественными путями он тоже пришел к признанию величия русской революции. <...> Он носится с мыслью приехать в РСФСР... <...> ...он определенно завидовал моему возврату в страну революции, он просил передать привет от революционеров французского искусства русским...» [7, IV, с. 247]. Так что, поднося гуашь «Команда Кардиффа» Маяковскому, Делоне оказывал ему дань уважения как представителю революционной России.





Илл. 15. Робер Делоне. Дань уважения Блерио. 1914. Холст, темпера. 250 x 251 см. Базельский художественный музей, Базель.
 URL: http://www.artchive.com/artchive/d/delaunay/homage_to_bleriot.jpg.html

Можно задать себе еще один вопрос: был ли выбор именно данного сюжета для подарка Маяковскому случайным или значимым, осмысленным, обусловленным общими интересами художника и поэта? Рискнем предположить, что определенную роль мог сыграть их общий интерес к авиации, символика которой, как мы видели, явно присутствует в композиции «Команда Кардиффа». Маяковский так продолжает свой рассказ о визите к Делоне: «Он просил русскую, московскую аэростанцию принять в подарок два его огромных полотна, наиболее понравившихся мне: цветной воздух, рассекаемый пропеллерами» [7, IV, с. 247–248]. В серьезность намерения подарить большие картины верится с трудом, но для нас это не имеет значения: важно лишь подчеркнуть, что Маяковскому особенно пришелся по душе сюжет, связанный с самолетами. Не исключено, что он имел в виду картину 1914 г. «Дань уважения Блерио» (*Hommage à Blériot*) (Базельский художественный музей) [21, Kat. 1,

Abb. S. 36] (Илл. 15), где присутствует (внизу слева) мотив пропеллера (Луи Блерио — легендарный французский авиатор). Кстати, в этом полотне используется и мотив аэроплана в сочетании с Эйфелевой башней, как в композиции «Команда Кардиффа». Припомним также, что, когда Маяковский попросил французов показать ему «что-нибудь новое из парижской “материальной культуры”», Делоне предложил ему поехать вместе с ним в Бурже» [7, IV, с. 226]. «Бурже — поясняет Маяковский в другом своем очерке, — это находящийся сейчас же за Парижем колоссальный аэродром. Здесь я получил действительно удовольствие» [7, IV, с. 226]. Изображение Эйфелевой башни также, разумеется, должно было импонировать Маяковскому, который в стихотворении «Париж» обращается к ней с призывом: «Идемте, башня! К нам! Вы — там, у нас, нужней!» [7, IV, с. 77–78].

Говоря о дружеских отношениях, установившихся между поэтом и художником, стоит еще упомянуть, что

Маяковский приложил руку к украшению двери ателье художника, на которой он начертил строки из стихотворения «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» [13, илл. р. 77].

Этот эпизод имел место 24 ноября 1922 г., накануне отъезда Маяковского из Парижа [14, р. 246]. В тот же день редакция русского авангардного журнала «Удар» устроила в его честь банкет в кафе «Хамелеон», где среди гостей присутствовали основатель дадаизма Тристан Тцара и Илья Зданевич (Ильязд), имевший тесные контакты с французскими дадаистами; Зданевич произносил приветственное слово от имени поэтов. Предполагают, что именно он способствовал сближению Делоне с Маяковским [14, р. 68]. В банкете участвовал и сам Делоне, в мастерской которого, по свидетельству Эльзы Триоле, Маяковский незадолго до этого и познакомился с Тристаном Тцара [4, с. 73]. Существует фотография 1922 г., на которой Зданевич запечатлен верхом на деревянной лошадке, ставшей символом дадаистского движения [15, илл. р. 66]. Такого рода символика, несомненно, присутствует и в другом снимке [1, илл. с. 256], где мы видим собравшихся вокруг карусельной лошадки Маяковского, Валентину Ходасевич, Эльзу Триоле, Клэр Голль, Ивана Голля и Робера Делоне. Этот снимок был сделан на ярмарке Монмартра: по одним источникам — в 1924 г., по другим — в 1925-м. Это же относится к другой фотографии, на которой те же персонажи представлены с карусельным самолетом [1, илл. с. 257], что возвращает нас, пусть и в шутивно-игровом плане, к теме авиации.

Второй приезд Маяковского во французскую столицу, породивший целый цикл стихотворений о Париже, приходится на период с 2 ноября по 20 декабря 1924 г. В эти дни при нем в качестве переводчицы и гида почти безотлучно находилась Эльза Триоле. Иногда к ним присоединялась Валентина Ходасевич, оставившая в своих мемуарах подробный отчет о визите к Роберу и Соне Делоне. «Маяковский и Эльза, — вспоминает она, — были знакомы с художниками Делоне и пригласили меня поехать к ним вместе посмотреть работы. Они в то время были в зените славы. Мы очутились перед солидным домом близ церкви Мадлен. У подъезда висела скромная, загадочная вывеска: «Делоне — ателье». Мы поднялись в бельэтаж. Маяковский энергично нажал кнопку звонка, нам открыл и шумно-весело встретил нас сам Делоне. За ним стояла интересная молодая женщина, одетая в «живопись» — его жена. <...> Нас повели через несколько гостиных комнат в меньшую, более уютную, обставленную разнообразно, но удобно. <...> Нам предложили выбрать себе места поудобнее. <...> Началась долгая демонстрация совместных произведений семейства Делоне. Из внутренних помещений выходили две девушки и выносили новые и новые, большие и поменьше, прямоугольные белые картонки. Внутри все было упаковано в шуршащую папиросную бумагу, из которой мадам Делоне извлекала неправдоподобно красивые мягкие куски «живописи». Это были разные ткани ... От всего этого кружилась голова, а мне казалось, что я «объелась» этой прикладной живописью. Маяковский сначала оживленно и метко реагировал на отдельные вещи, но постепенно стал отвлекаться, уходить в собственные мысли и бормотал стихи. <...> Демонстрация закончилась. <...> Когда мы уходили от Делоне, он предложил показать нам особый, ночной Париж, который он обожает, а туристы не знают. Назначили эту экскурсию через несколько дней — встреча в отеле «Istria» у Маяковского, в одиннадцать вечера» [11, с. 220–221]. Если бы в рамках этого визита что-то было Маяковскому подарено, Ходасевич не преминула бы это отметить. Так что мы еще больше укрепляемся в нашем предположении, что гуашь оказалась в руках Маяковского не позднее 1922 г.

Другой раз чета Делоне упоминается в воспоминаниях Ходасевич, тоже в контексте 1924 г., в связи со встречей Маяковского с Сергеем Дягилевым. Встреча, в которой участвовали человек двадцать пять, произошла во время обеда в «Café des Anglais» [11, с. 217 и сл.].

Хотелось бы также понять, как Делоне и Маяковский воспринимали художественную жизнь Парижа начала 1920-х гг.

Ключом к этой теме оказывается надпись вдоль нижнего края московского листа. Правда, из-за выпадения отдельных слов не вся она складывается в связное высказывание: очевидно, запись предназначалась художником только для себя, как заметка на память. Однако общий ее смысл понятен, это декларация эстетических принципов, оценка текущей ситуации во французской живописи: «Особенно после того, как действительно разрушили [в этом месте не хватает существительного. — В. М.], не возвращайтесь трусливо к неоклассицизму, ложному Энгру, ложному Давиду...». С осуждением говоря о «неоклассицизме» [un néo-classicisme], «ложном Энгре» [faux Ingres] и «ложном Давиде» [faux David], Делоне явно намекает на новые тенденции в искусстве конца 1910-х — начала 1920-х гг., проявившиеся, в частности, у Пикассо. Эти тенденции он считает шагом назад после революции, совершенной художниками-авангардистами в предшествующие годы. Текст такого содержания не мог возникнуть в 1913 г., косвенным образом он подтверждает позднюю датировку гуаши. Сходные мысли высказывались Делоне в черновом наброске статьи «Constructionnisme et néoclassicisme» [«Конструкционизм и неоклассицизм»], над которой он работал в первой половине 1920-х гг.¹¹ Вероятно, заметка на полях московского листа связана с замыслом этой статьи.

Такого рода эстетические оценки во многом перекликаются с суждениями Маяковского в его текстах, посвященных Парижу. Как и Делоне, Маяковский обращает внимание на явление, которое его французский друг называл «неоклассической реакцией» [“reaction néo-classique”]. Как и для Делоне, для Маяковского символом и знаменем классицизма является Энгр. «Злые языки утверждают, — пишет он, — что повышенный интерес к Энгру, к этому посредственному ложно-классическому рисовальщику, объясняется тем, что у одного из этих Леон<с>ов [намек на Розенберга. — В. М.] скопилось большое количество рисунков [имеются в виду рисунки Энгра. — В. М.]. Во французском искусстве сразу поворот к классицизму» [7, IV, с. 244]. «Один вопрос интересует меня очень, — заявляет Маяковский, — это вопрос о возврате Пикассо к классицизму» [7, IV, с. 245]. Правда, он оговаривает, что в мастерской Пикассо неоклассические работы уживаются с кубистическими, и все они помечены одним годом. Какую же позицию, в глазах Маяковского, занимает Делоне? «Делонэ — весь противоположность Пикассо. Он симультант. Он ищет возможности писать картины, давая форму не исканием тяжести и объемов, а только расцветкой» [7, IV, с. 246]. «По-прежнему непримиримо воюет с кубистами Делонэ» [7, IV, с. 237], — констатирует Маяковский. В то же время, утверждает поэт, «ему негде и не для чего приобретать классицизм. Он весь... в лихорадочном искании» [7, IV, с. 247]. Поэт чутко уловил кризис позднего кубизма, который утратил прежнюю остроту и бескомпромиссность. «У многих художников отступление, упадок» [7, IV, с. 237], — отмечает Маяковский в очерке «Семидневный смотр французской живописи». «Кубизм стал совсем комнатным, совсем ручным» [7, IV, с. 240].

С одной стороны, складывается впечатление, что Маяковский отчасти усвоил точку зрения Делоне, его «оптику видения» в том, что касалось восприятия и оценки актуального положения во французском искусстве. С другой стороны, сам он с энтузиазмом пропагандировал принципы советского конструктивизма, считая его шагом вперед по отношению к одряхлевшему кубизму. Можно констатировать, что обмен идеями между художником и поэтом был двусторонним и обоюдополезным.

Заметим в заключение, что обо всем этом у нас не было бы повода говорить, если бы Вера Аралова случайно не узнала о существовании картины из Эйндровена при посещении выставки «Москва — Париж». А проблематика этой эпохальной выставки, посвященной культурным связям России и Франции в период 1900–1930 гг., как в капле воды, отразилась в частном сюжете, составляющем предмет нашей статьи.

Примечания:

¹ В основе статьи лежит текст доклада, прочитанного на международной научной конференции Випперовские чтения: «Выставка «Москва — Париж» (1981): сорок лет спустя. Памяти Ирины Александровны Антоновой», ГМИИ им. А. С. Пушкина, 22–23 ноября 2021 г.

² Инв. № Р-22384 [9, № 34, илл. с. 59].

³ Вера Ипполитовна Аралова родилась в 1911 г. в Виннице; в 1930 г. окончила Московский государственный техникум изобразительных искусств памяти восстания 1905 года и была приглашена в Московскую киностудию в качестве театрального художника; занималась оформлением спектаклей в разных театрах. В то же время продолжала работать в области станковой живописи, участвовала в выставках. Кроме того, она начала разрабатывать эскизы собственных моделей женской обуви; в 1948 г. стала художником-модельером Общесоюзного дома моделей; в 1959 г. с успехом показывала коллекцию своих моделей в рамках недели «Русской моды» в Париже. Умерла в Москве в 2001 г.

⁴ Экспонировалась картина из Музея ван Аббе, Эйндховен (Нидерланды).

⁵ Маяковский и Мейерхольд в ту пору совместно работали над постановкой пьес Маяковского «Клоп» и «Баня».

⁶ В оригинале — «Окон ТАСС»: анахронизм, допущенный мемуаристом: Окна ТАСС, которые были наследниками Окон РОСТА, появились позднее, в начале 1940-х гг.

⁷ Ранее — в собрании Рольфа Вайнберга в Цюрихе.

⁸ Инв. № Р-10710 [9, № 122, с. 122].

⁹ В настоящее время рисунок хранится в Государственном музее В. В. Маяковского (инв. № Г-2147).

¹⁰ На листе в его нынешнем состоянии эта надпись утрачена: возможно, она была, по неизвестным (цензурным?) причинам, обрешана Лилей Брик, через которую Соня Делоне передала рисунок Музею в 1957 г.

¹¹ Ср.: «После усилий по демонтажу старых образцов и художественных канонов... невозможно вернуться к архаическим средствам выразительности. Эта попытка создания неостиля особенно явно наблюдается именно во Франции, даже у некоторых из тех, кто, лет двенадцать назад, предпринял фундаментальное обновление искусства живописи. Один из лидеров, Пикассо, пробует вернуться к той классической живописи, которая переживала апогей в эпоху Ренессанса. <...> Это состояние неоклассической реакции свидетельствует об усталости этих художников...» [20, р. 54–55]. Пьер Франкастель, опубликовавший этот текст, датирует его «около 1924».

Список литературы:

1. Антипова Г. Маяковский: Я еду удивлять! Марш поэта по стране и миру. М.: Лингвистика/Бослен, 2021. 319 с.
2. [Брик Л.] Лиля Брик. Пристрастные рассказы. Нижний Новгород: Деком, 2011. 362 с.
3. В. Маяковский в воспоминаниях современников. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. 731 с.
4. Имя этой теме: любовь! Современницы о Маяковском. М.: Дружба народов, 1993. 336 с.
5. Катанян В. А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М.: Советский писатель, 1985. 647 с.
6. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в двенадцати томах. М.: Художественная литература, 1939–1949. Т. VII (1940). 584 с.
7. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1955–1961. Т. IV (1957). 451 с.; Т. XII (1959). 715 с.
8. Маяковский глазами современниц: Воспоминания. Дневники. СПб.: Росток, 2014. 604 с.
9. Мишин В. А. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Французский рисунок конца XIX — начала XX века. М.: Голден-Би, 2010. 479 с.
10. [Пастернак Б.] Борис Пастернак. Избранное в двух томах. Т. II. М.: Художественная литература, 1985. 559 с.
11. Ходасевич В. Портреты словами: Очерки. М.: Бослен, 2009. 366 с.
12. Янгфельдт Б. Ставка — жизнь: Владимир Маяковский и его круг. М.: АСТ, CORPUS: 2016. 526 с.
13. Baron S. Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre 1885–1979. Paris: Jacques Damase Ed., 1995. 208 p.
14. Bière-Chauvel D. Le Réseau artistique de Robert Delaunay. Échanges, diffusion et creation au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005. 309 p.
15. Carnet de l'Iliad Club, No. 2. Paris, 1992. 132 p.
16. Düchting H. Robert et Sonia Delaunay. Le triomphe de la couleur. Köln: Benedikt Taschen, 1993. 96 S.
17. Hoog M. Robert et Sonia Delaunay. Paris, 1967 (Inventaire des collections publiques français, 15). 184 p.
18. Robert Delaunay 1906–1914: de l'impressionnisme à l'abstraction [Catalogue d'exposition]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1999. 277 p.
19. Robert Delaunay [Ausstellungskatalog]. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, 1976. 232 S.
20. Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel... Paris: S.E.V.P.E.N., 1957. 414 p.
21. Robert Delaunay. Hommage à Blériot [Ausstellungskatalog]. Basel: Kunstmuseum, 2008. 118 S.

References

- Antipova, G. (2021) *Maikovskii: Ia edu udivliat'. Marsh poeta po strane i miru [Mayakovsky: I'm Going to Surprise! The Poet's March across the Country and the World]*. Moscow: Lingvistika/Boslen Publ. (in Russian)
- Baron, S. (1995) *Sonia Delaunay. Sa vie, son œuvre 1885–1979*. Paris: Jacques Damase Ed. Publ. (in French)
- Bière-Chauvel, D. (2005) *Le Réseau artistique de Robert Delaunay. Échanges, diffusion et creation au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence Publ. (in French)
- Brik, L. (2011) *Lilia Brik. Pristrastnye rasskazy [Lilia Brik. Biased Stories]*. Nizhnii Novgorod: Dekom Publ. (in Russian)
- Carnet de l'Iliad Club (1992) *Carnet de l'Iliad Club, 2*. (in French)
- Delaunay, R. (1957) *Robert Delaunay. Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel...* Paris: S.E.V.P.E.N. Publ. (in French)
- Delaunay, R. (1976) *Robert Delaunay [Ausstellungskatalog]*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle Publ. (in German)
- Delaunay, R. (1999) *Robert Delaunay 1906–1914: de l'impressionnisme à l'abstraction [Catalogue d'exposition]*. Paris: Centre Georges Pompidou Publ. (in French)
- Delaunay, R. (2008) *Robert Delaunay. Hommage à Blériot [Ausstellungskatalog]*. Basel: Kunstmuseum Publ. (in German and English)
- Düchting, H. (1993) *Robert et Sonia Delaunay. Le triomphe de la couleur*. Köln: Benedikt Taschen Publ. (in French)
- Hoog, M. (1967) *Robert et Sonia Delaunay*. Paris (Inventaire des collections publiques français, 15). (in French)

- Iangfel'dt, B. (2016) *Stavka – zhizn': Vladimir Maiakovskii i ego krug [The Stake is Life: Vladimir Mayakovsky and His Circle]*. Moscow: AST, CORPUS Publ. (in Russian)
- Katanian, V. A. (1985) *Maiakovskii. Khronika zhizni i deiatel'nosti [Mayakovsky. Chronicle of Life and Activity]*. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ. (in Russian)
- Katanian, V. V. (ed.) (1993) *Imia etoi teme: liubov'! Sovremennitsy o Maiakovskom [The Name of this Theme: Love! Contemporaries about Mayakovsky]*. Moscow: Druzhba narodov Publ. (in Russian)
- Khodasevich, V. (2009) *Portrety slovami: Ocherki [Portraits in Words: Essays]*. Moscow: Boslen Publ. (in Russian)
- Maiakovskii, V. V. (1940) *Polnoe sobranie sochinenii v dvenadtsati tomakh. T. 7 [The Complete Works in Twelve Volumes. Vol. 7]*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ. (in Russian)
- Maiakovskii, V. V. (1957) *Polnoe sobranie sochinenii v trinadtsati tomakh. T. 4 [The Complete Works in Thirteen Volumes. Vol. 4]*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (in Russian)
- Maiakovskii, V. V. (1959) *Polnoe sobranie sochinenii v trinadtsati tomakh. T. 12 [The Complete Works in Thirteen Volumes. Vol. 12]*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (in Russian)
- Mishin, V. A. (2010) *Gosudarstvennyi muzei izobrazitel'nykh iskusstv imeni A. S. Pushkina. Frantsuzskii risunok kontsa 19 – nachala 20 veka [The Pushkin State Museum of Fine Arts. French Drawings of the Late 19th – Early 20th Century]*. Moscow: Golden-Bi Publ. (in Russian)
- Papernyi, Z. et al. (1963) *V. Maiakovskii v vospominaniakh sovremennikov [V. Mayakovsky in the Memoirs of His Contemporaries]*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ. (in Russian)
- Pasternak, B. (1985) *Boris Pasternak. Izbrannoe v dvukh tomakh. T. 2 [Boris Pasternak. Selected Works in Two Volumes. Vol. 2]*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1985. 559 p. (in Russian)
- Terekhina, V. N. (2014) *Maiakovskii glazami sovremennits: Vospominaniia. Dnevnik [Mayakovsky through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries]*. Saint Petersburg: Rostok Publ. (in Russian)

Талипова, Галина Сергеевна, научный сотрудник. Политехнический музей, Россия, Москва, Новая площадь, 3/4. 101000. gstalipova@polytech.one

Talipova, Galina Sergeevna, researcher. Polytechnical Museum, 3/4 Novaya Square, 101000 Moscow, Russian Federation. gstalipova@polytech.one

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ УЛИТИН (1888–1976): ХУДОЖНИК, ПИОНЕР ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ, ПЕДАГОГ

VASILY IVANOVICH ULITIN (1888–1976): AN ARTIST, PIONEER OF PHOTOGRAPHIC TECHNOLOGIES, AND TEACHER

Аннотация. В данной статье через обзор уникальных архивных и изобразительных материалов из собрания Политехнического музея показано все многообразие творческой, научной и педагогической деятельности известного советского фотографа Василия Ивановича Улитина. Его творчество высоко оценивалось современниками, но впоследствии ни альбомов, которые представляли бы его художественное наследие, ни его теоретических работ не было издано. Фигура художника незаслуженно оказалась в тени других имен из истории отечественной фотографии 1920–1940-х гг. Известность пришла к Улитину в начале 1920-х гг., когда в стране после Первой мировой войны и революций вновь возобновилась общественная фотографическая жизнь. Он наряду с такими фотографами, как Н. П. Андреев, М. С. Нашельбаум, П. В. Клепиков, стал представлять страну на международных фотографических салонах. 1920-е гг. были временем расцвета такого направления в фотографии, как пикториализм. Стиль и приемы этого направления стали для Улитина определяющими в его деятельности как фотографа-художника. По словам самого художника, он принял участие в более чем 50 иностранных и советских фотовыставках, где его работы были отмечены наградами и похвальными отзывами. Но Улитин не ограничился участием в фотовыставках. Через свои публикации, работу в фотографических объединениях он пропагандировал идеи художественной фотографии, говорил о необходимости знаний технических основ фотографического дела. Однако фотография, как и другие виды искусства, всегда находилась под влиянием внешних факторов. В конце 1920-х гг., когда пикториализм был осужден фотографической общественностью за неактуальность, Улитин оставил творческую деятельность и погрузился в педагогическую и исследовательскую работу. Обладая большим опытом и знаниями в фотографии, он и здесь добился успехов. Но, к сожалению, трагические события 1942 г. поставили точку на его работе. Благодаря усилиям ряда исследователей истории фотоискусства его наследие сохранилось, изучается и популяризируется.

Ключевые слова: пикториальная фотография; фотографическое искусство; прикладная фотография; Василий Иванович Улитин; Политехнический музей.

Abstract. In the article, through a review of the unique archival and visual materials from the collection of The Polytechnic Museum, the researcher revealed the whole variety of creative, scientific, and teaching activities of a famous Soviet photographer Vasily Ulitin. His contemporaries highly appreciated Ulitin's work, but subsequently neither albums representing his artistic heritage, nor his theoretical heritage were published. His figure undeservedly ended up in the shadow of other names in the history of Russian photography in the 1920s–1940s. Fame came to Ulitin in the early 1920s, when after the First World War and revolutions public photography life in the country revived. Vasily Ulitin along with such photographers as Nikolai Andreev, Moisei Nappelbaum, and Petr Klepikov began to represent the country at international photographic salons. The 1920s became the heyday of such a direction in photography as pictorialism. The style and techniques of this direction defined Ulitin's photography work. According to Ulitin, he took part in more than 50 foreign and Soviet photo exhibitions where his work was awarded and praised. However, Ulitin did not limit himself to participation in photo exhibitions. Through his publications, work in photo associations, he promoted the ideas of artistic photography, spoke about the need for knowledge of the technical foundations of photography. Photography, like other art forms, has always been influenced by external factors. In the late 1920s, when pictorial photography faced condemnation by the community of photographers for being irrelevant, Ulitin left his creative activity and immersed himself in teaching and research work. With extensive experience and knowledge in photography, he also achieved success here. Unfortunately, the tragic events of 1942 and the subsequent report to the authorities by his colleagues put an end to his work. Thanks to the work of some researchers in the history of photography, Ulitin's heritage has been preserved, studied, and popularized.

Keywords: pictorial photography; photographic art; applied photography; Vasily Ivanovich Ulitin; Polytechnic Museum.

Фотография — как наука — многогранна!
Фотографическое искусство — искусство будущего.
В. И. Улитин

Автор этих строк — знаменитый советский фотограф Василий Иванович Улитин. Он известен, прежде всего, как фотограф-пикториалист, но мало кто знает, что Улитин был еще и популяризатором художественной фотографии, педагогом, ученым.

Его творчество высоко оценивалось современниками, но впоследствии ни альбомов, которые представляли бы его худо-

жественное наследие, ни его теоретических работ не было издано. Фигура художника незаслуженно оказалась в тени других имен из истории отечественной фотографии 1920–1940-х гг. При этом портфолио Улитина было включено в первый том «Антологии советской фотографии» [1], что свидетельствовало о его признании в профессиональной среде в 1980-е гг. Также ему посвящены несколько страниц в монографиях по истории оте-



Илл. 1. Карл Фишер с группой сотрудников фотографии и фототипии (В. И. Улитин – третий ряд третий справа). 1912. Союз фотохудожников России. Источник: <https://russiainphoto.ru/>

чественной фотографии В. Т. Стигнеева [12] и И. Ю. Чмыревой [17], в каталогах, изданных в рамках фотографических выставок разных лет [11; 13].

Целью данной статьи является введение в информационное поле описания наследия Улитина, хранящегося в Политехническом музее, и публикация текущего состояния исследования этого наследия, а также уточненной биографии, составленной на основании работы в российских архивах. Сегодня история российской фотографии и творчество ее мастеров, в том числе и пикториальная фотография, вызывают большой интерес со стороны исследователей фотоискусства, сотрудников музеев, архивов и библиотек. Из последних событий, посвященных художественной фотографии, можно выделить конференцию «Фотография как искусство. Русский пикториализм», подготовленную Государственной Третьяковской галереей, Российской академией художеств и Институтом теории и истории изобразительных искусств РАХ.

Улитин родился в Серпухове в 1888 г. в семье книжного и газетного торговца Василия Васильевича Улитина. В 1905 г. он окончил курс Александровского коммерческого училища в Москве, в 1907 г. — Химико-техническое училище в Костроме по специальности колорист, а в 1909 г. — Институт графических искусств в Праге.

Художественное воспитание Улитин получил у художника Владимира Степановича Ващенко еще на школьной скамье. Позже, уже в 1920-х гг. в Москве, он изучал рисунок и живопись в студии художника Николая Михайловича Григорьева¹.

Улитин увлекся фотографией, будучи еще подростком. А профессионально стал ей заниматься в знаменитом ателье Карла Фишера², где освоил специальность фотографа-портретиста (Илл. 1). В 1915 г. после разгрома ателье и последовавшей за этим Фишера высылкой в Германию Улитин открыл собствен-

ное ателье «Модернь» на Долгоруковской улице в доме № 42 (ЦИАМ Ф. Р-2842. Оп. 2. Ед. хр. 5256. Л. 6).

С 1920-х гг. в фотографическом сообществе пока не так явно, но надвигались перемены. Определялись роль и задачи фотографии, за которой закрепились функции агитации и пропаганды. С этим был связан небывалый рост фотолюбительства и количества фотокружков, которые должны были продвигать фотографию в массы. Улитин — один из первых организаторов фотокружков в Москве: с 1924 по 1930 г. он руководил несколькими при различных предприятиях Москвы. Работал в Русском фотографическом обществе и во Всероссийском обществе фотографов, был одним из организаторов и членом редакционной коллегии журнала «Фотограф», писал для него статьи (ЦИАМ Ф. Р-2842. Оп. 2. Ед. хр. 5256. Л. 15). В 1929 г. в Москве он организовал Первую фотошколу для подготовки фотокадров Москредпромоюза.

С 1921–1922 гг. в стране начинает оживляться общественно-профессиональная и художественная фотографическая деятельность. Возобновило свою работу старейшее объединение фотографов в России — Русское фотографическое общество³, на международных выставках в Париже, Лондоне, Берлине, Лос-Анжелесе, Торонто, Токио, Риме снова выставлялись работы русских мастеров. Среди фотографов, получивших самые теплые отзывы, были в том числе Н. П. Андреев⁴, Ю. П. Еремин⁵, В. И. Улитин [3, с. 164] (Илл. 2–3).

Так в жизни Улитина начался новый этап, связанный с пикториальной фотографией.

Впервые термин «пикториальная фотография» появился в британской фотографии во второй половине XIX в. и означал «живописный, картинный, художественный». Этим термином подчеркивалась художественность фотографии. Для фотографов-художников она была самостоятельным видом



Илл. 2. Василий Улитин. На солнце. 1924. Мультимедиа арт музей, Москва. Источник: <https://russiainphoto.ru/>

искусства. Разница между ней и живописью состояла лишь в инструментах и приемах получения изображения. Дискуссии о признании фотографии самостоятельным видом искусства, о ее выразительных свойствах, приемах и технике велись и в XIX в., и в XX вв. «Этот инструмент (фотоаппарат) можно поставить на один уровень с карандашом или кистью, а фотографический способ — сравнить с рисованием и гравировкой», — такое заявление, которое должно было убедить скептически настроенных читателей по отношению к художественной фотографии, встречается в журнале «Фотографический вестник» за 1890 г. [10, с. 217]. А в журнале «Фотограф» за 1926 г. И. М. Наппельбаум⁶ «оправдывает» механическую природу объектива: «Это не важно, что объектив — механическое произведение; мы знаем, как сильна власть объектива, как он могуществен, какие тайны раскрывает в лице, как бесцеремонно обнажает в лице человека то, что скрыто от невооруженного глаза. И вот тут-то должно проявиться искусство фотографа, умение его управлять этим механическим глазом, сосредоточить его на том, что значительно и заслуживает внимания, и заставить его не видеть тех сторон, которые излишни» [9, с. 11].

К способам уйти от резкости и протокольности отпечатков на бромистых бумагах и добиться художественной мягкости относятся сложные или благородные техники позитивной печати, съемка мягкорисующими объективами, использование матового стекла при копировании негатива, а также одновременная съемка на две пластины, вставленные вместе в одну кассету.

Сложные техники позитивной печати полюбились пикториалистам за возможность влиять на получаемое изображение: менять соотношения между светом и тенью, выделять или, наоборот, убирать мешающие художественному замыслу элементы рисунка, выбирать цвет краски и подложки, менять фактуру изображения. В итоге получаемые отпечатки теряли сходство с фотографией и напоминали рисунки, сделанные гуашью, темперой, углем.

Была еще одна особенность, объединявшая произведения живописи или рисунок с художественной фотографией, — уникальность получаемого изображения. Пикториальная фотография не имела тиража.

По воспоминаниям коллег, в частности П. В. Клепикова⁷, Улитин был блестящим печатником, в совершенстве владел бромойлем, гумми-печатью, озобром, резинотипией. В фондах Политехнического музея хранятся его работы, выполненные в разных техниках.

В марте 1927 г. в Государственной академии художественных наук в Москве прошла выставка «Север», на которой были представлены фотографии Улитина, а также рисунки и офорты художника Н. М. Григорьева, посвященные теме природы и быта Русского Севера (Ковда, Кандалакша, Кольский полуостров). Выставка получила самую теплую оценку: «Работы В. И. Улитина не являются просто фотографиями протокольного, репортажного типа, — нет, это в большинстве случаев в подлинном смысле светописные картины, в которых чувствуется индивидуальное творчество и художника, и фотографа, прекрасно к тому же владеющего техникой» [4]. Русский Север Улитина — это одинокие лодки в туманной дымке, тихие спокойные бухты, холмистые берега (Илл. 4–5). Позже фотографии из «Беломорской серии» периодически печатались на страницах журнала «Советское фото» [7; 8].

Фотография всегда чутко реагировала на настроение социума. В конце 1920-х гг., когда страна была занята борьбой за осуществление пятилетнего плана социалистического строительства, в прессе на первый план вышел фоторепортаж. Фотография стала одним из средств формирования общественного сознания, усиления и организации трудового энтузиазма широких пролетарских масс. Изучая публикации в журнале «Советское фото», особенно за 1929 г., отмечаем, что фотоаграфам настоятельно стали рекомендовать для работы определенные сюжеты, такие как популяризация и пропаганда ударничества, борьба за трудовую дисциплину, за поднятие производительности труда.

На их фоне работы фотографов-пикториалистов выглядели неактуальными, производили впечатление ностальгии по старым временам. Все чаще в периодике стала встречаться неприкрытая критика представителей «старой школы», среди которых оказался и Улитин: «Наша художественная фотография прямо поражает: сплошной пейзаж, и причем — “тихий”. Как эти люди ухитряются — жить в бурю, а видеть — “тихо”?» [6, с. 723].

Видимо, нежелание следовать рекомендациям фотографической общественности стало причиной смены деятельности Улитиним. В 1931 г. он был приглашен преподавателем фотографии в Московский полиграфический институт (МПИ), где в 1934 г. получил звание доцента, а в 1938 г. — степень кандидата технических наук без защиты диссертации. Параллельно Улитин постоянно работал в студенческих фотокружках и был инициатором курсов по прикладной фотографии.

О широких взглядах Улитина на природу фотографии говорит то, что в 1930-х гг. приоритетным направлением в его научно-исследовательской деятельности стала цветная фото-



Илл. 3. Василий Улитин. Над прудом. 1923. Политехнический музей, Москва

графия и возможность ее тиражирования. В результате основательного, практического изучения существовавших в 1930-х гг. способов цветной печати, таких как пигментный, карбро, бромомасляная печать, гумми-печать, печать на пластинках «Автохром», «Agfacolor», пленках «Дюфай» и др., он пришел к неудовлетворительным выводам: перечисленные способы сложны, требуют определенных навыков, а самое главное — дают один экземпляр цветного изображения [16, с. 1].

Взяв за основу бромомасляный процесс печати, который он доработал и упростил, Улитин предложил свой способ малотиражной трехцветной печати, который назвал «бромохромотипия» (Илл. 6). Способ давал возможность производить цветную печать не только на бумаге, но и на любом гибком материале различного формата в тираже до 100 единиц [14, с. 42]. Образцы, выполненные в данной технике, Улитин представил на выставке работ мастеров советского фотоискусства в 1935 г. [5, с. 112].

Улитин работал в МПИ вплоть до эвакуации института в ноябре 1941 г. в город Шадринск Курганской области.

В январе 1942 г. он поступил на работу в Московский институт инженеров геодезии, аэрофотосъемки и картографии на кафедру издания карт в качестве доцента. Улитин готовился к защите диссертации на соискание докторской степени. По воспоминаниям его ученика, фотографа-практика Леонида Дмитриевича Курского, исследование носило название «Изготовление многоцветных карт в полевых условиях» и проводилось под грифом «секретно».

7 июля того же года Улитин был арестован по статье 58, п. 10., ч. II. В постановлении на арест было указано: «Улитин В.И., являясь враждебно настроенным к Советской власти в среде окружающих его лиц ведет контрреволюционную агитацию против проводимой политики ВКПб и Советского Правительства. Особенно активно Улитин стал проводить антисоветскую деятельность в период после вероломного нападения Германии на СССР, восхваляя гитлеровскую армию, доказывая неминуемую победу последней в войне с Советским Союзом (орфография и пунктуация оригинала. — *Примеч. автора*)». Свидетелями в этом деле выступили его коллеги по кафедре (ЦИАМ Ф. Р-2842. Оп. 2. Ед. хр. 5256. Л. 2).

Улитин виновным себя в предъявленном обвинении не признал. Следствие продолжалось почти семь месяцев. Все это время фотограф содержался в Бутырской тюрьме. В обвинительном заключении, которое было дано в октябре 1942 г., было указано, что следственное дело по обвинению Улитина считается законченным и направляется на рассмотрение Особого Совещания при НКВД СССР. Кроме того, в заключении была указана мера наказания Улитину — 10 лет исправительно-трудового лагеря. Приговор по его делу был вынесен только 9 января 1943 г. Особым Совещанием, которое постановило заключить Улитина в ИТЛ сроком на 10 лет.

25 сентября 1943 г. фотограф был освобожден из Сибирского исправительно-трудового лагеря НКВД СССР и направлен в город Балахну Горьковской области (сейчас Нижегородская область), где он проживал предположительно до 1957 г. Возможно, по возрасту и ходатайствам коллег из Москвы мера пресечения была изменена с «исправительно-трудового лагеря» на «поселение».

Об этом периоде его жизни крайне мало информации. Известно, что Улитин долго пытался найти работу, обращался в разные учреждения, но везде получал отказ.

Находясь в Балахне, он начал работу над написанием книги «Организация фотографического кадра», рукопись которой в настоящее время хранится в фондах Политехнического музея.

В предисловии Улитин писал: «Главный упор и целеустремленность книги — сделать фотографию не рабской копией того, что дает объектив, а подлинно творческим искусством наравне с графикой и рисунком, а при наличии художественной фотографической школы, и с живописью» [15, с. 3].

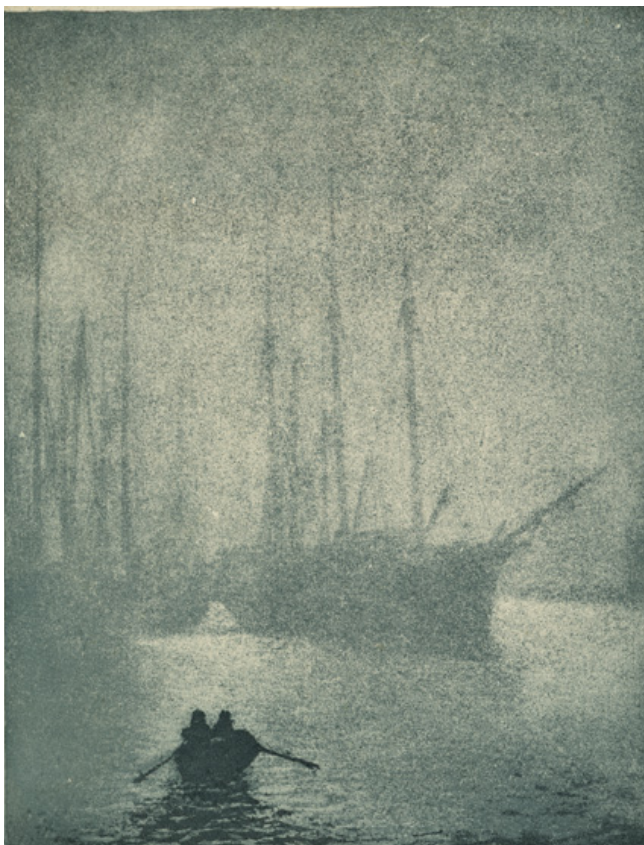
Ценность этой рукописи для нас, исследователей творчества Улитина, в том, что она содержит не только ряд практических советов по построению кадра, но и материал, посвященный направлениям в фотографии. Пишет Улитин о них эмоционально, давая личную оценку. Порицая формализм и



Илл. 4. Василий Улитин. Корабли в отлив. 1926. Мультимедиа арт музей, Москва. Источник: <https://russiainphoto.ru/>

натурализм в фотографии за «всевозможные завалы, левые сдвиги, противоестественные ракурсы в погоне за новизной, за модой, в угоду западному лже-искусству» [15, с. 128], он приводит в пример творчество таких фотографов, как Н. П. Андреев и П. В. Клепиков, называя их представителями художественного фотографического реализма. Здесь же мы встречаем описание самого процесса работы Андреева над фотографией, но, как мне кажется, применимо к каждому мастеру пикториальной фотографии: «По своему творчеству, как художник-фотограф, я подчеркиваю, художник-фотограф, а не фотограф-художник, он творил от начала до конца. Негатив для него был только канвой, а остальное он делал от руки, внося свое творчество, как на негативе, так и на позитиве, переделывая все по своему замыслу» [15, с. 201].

Учитывая, что мало кто из знаменитых фотографов дореволюционной России оставил свои воспоминания о профессиональной деятельности⁸, большой интерес представляют описания работы фотографических салонов, сравнение навыков, знаний и отношения к фотографическому делу фотографов разных эпох, которые встречаются в тексте: «...современный фотоработник артели — это машина, выполняющая план. Нам, прежним фотографам приходится только удивляться той оперативности, изворотливости, и думать о каком-либо творчестве при таких условиях работы совершенно невозможно. <...> Условия профессиональных фотографий того времени приспособлялись главным образом для коммерческих целей, но всякое новшество и особенно в крупных фотографиях, всегда встречалось хозяином или фирмой доброжелательно и охотно отпускался материал и средства для проведения экспериментов. В начале девятидесятых годов было немало крупных фотографий в Москве и во всех позитивная печать велась, главным образом, на дневной бумаге с видимым изображением и требовала большого штата квалифицированных копировщиков. Так, например, в фотографии Фишер Москва, Кузнецкий мост и Лесная ул. соб. дом — фототипия, было около 40 чел. работников и среди них, кроме квалифицированных мастеров и художников, было несколько человек со специальным фотографическим образованием получ. в Германии и Австро-Венгрии. К. А. Фишер впервые стал широко применять для съемки специальные дуговые лампы «Юпитер» и был единственным представителем этих ламп в России» [15, с. 215].



Илл. 5. Василий Улитин. Лодка. 1926. Политехнический музей, Москва

Илл. 6. Василий Улитин. Дом с красным флагом. 1930-е. Мультимедиа арт музей, Москва. Источник: <https://russiainphoto.ru/>

На страницах рукописи мы встречаем наставление автора, которое остается актуальным во все времена: «Великие художники, помимо природного таланта, много учились и всю жизнь неустанно работали, совершенствуя свое искусство. Не каждый фотограф может стать мастером, а тем более фотографом-художником. Для этого нужно много учиться и фотографии, и изобразительному искусству» [15, с. 6].

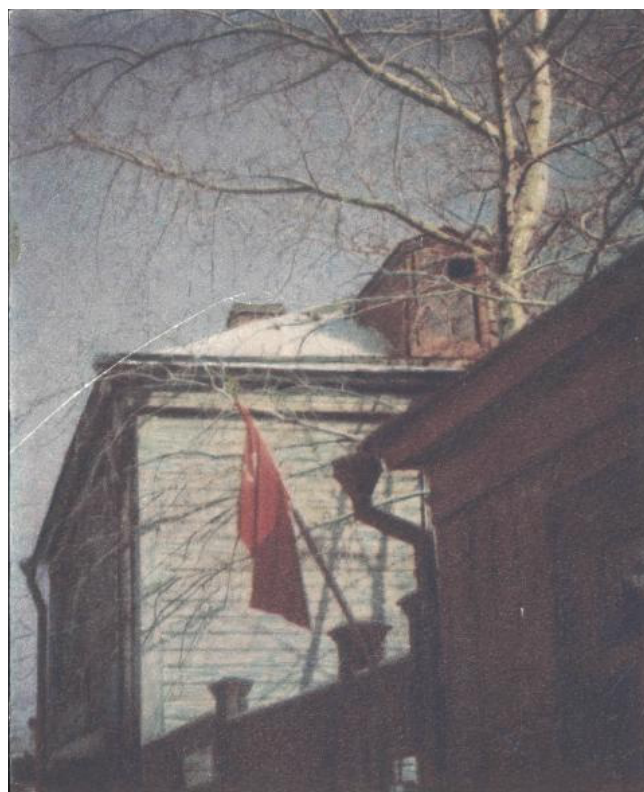
В 1956 г. Улитин обратился к Генеральному прокурору СССР Р. А. Руденко с просьбой о восстановлении его в правах и выдаче документов о реабилитации и на право получения пенсии. В своем заявлении он с горечью пишет: «К сожалению, я не могу передать свое мастерство нашей коммунистической молодежи, народу. А мои художественные произведения, побывавшие на выставках: у нас в Советском Союзе и во многих городах мира, премированные медалями и дипломами, после недалекой моей смерти, пойдут, вероятно, в печь, вместо того, чтобы стать достоянием народа» (ЦИАМ Ф. Р-2842. Оп. 2. Ед. хр. 5256. Л. 20).

Улитин после нескольких лет мятарств был восстановлен в правах и в конце 1950-х гг. вернулся в Москву, но активную творческую работу уже не вел. Было потеряно много времени. Здоровью художника был нанесен непоправимый удар. В 1961 г. в Москве при Доме культуры строителей «Новатор» открыл-

ся одноименный фотографический клуб, деятельность которого была направлена на повышение фотографической культуры и технического мастерства. Его основатели, известные мастера прикладной фотографии А. В. Хлебников и Г. Н. Сошальский, считали, что «художественная фотография с ее отбором и обобщением жизненных явлений, обладая огромной силой эмоционального воздействия, с наибольшей глубиной отражает различные стороны нашей действительности. Вот почему, работая в любом жанре, фотолюбители должны стремиться создавать произведения художественные» [2, с. 24–25]. И поскольку цели и задачи молодого клуба полностью совпали со взглядами Улитина, он стал его почетным членом. А уже в 1963 г. в «Новаторе» состоялась персональная выставка Улитина, посвященная его 75-летию [2, с. 7].

В последние годы жизни Улитин тесно общался с Михаилом Ивановичем Голосовским, фотографом и известным лекционером фотографии, благодаря которому было сохранено его наследие для потомков. Умер Улитин в Москве в 1976 г.

Василий Иванович Улитин всю свою жизнь посвятил фотографии, при этом внешние обстоятельства немного корректировали вектор его деятельности. Знания, опыт и широкие взгляды на возможности фотографии позволяли мастеру находить новые интересные направления и добиваться успехов. В его биографии эти периоды имеют четкие границы: портретная фотография салонов, пикториальная фотография, педагогическая деятельность, исследовательская. К сожалению, в силу трагических обстоятельств не все было достигнуто им, но наша задача как исследователей сделать творческое наследие В. И. Улитина доступным и известным не только узкому кругу специалистов, но всем, кто интересуется историей фотографии.



Примечания:

¹ Николай Михайлович Григорьев (14.09.1880–29.12.1943) — художник, рисовальщик, педагог. В коллекции Политехнического музея сохранился его портрет работы В. И. Улитина.

² Карл Фишер (1859 — после 1923) — фотограф, фотографический деятель, владелец фотоателье и фототипии в Москве.

³ Русское фотографическое общество (РФО) — крупнейшее объединение любителей фотографии, профессиональных фотографов, исследователей. Основано в 1894 г. в Москве.

⁴ Николай Платонович Андреев (1882–1947) — фотограф-художник, земляк Василия Ивановича Улитина. Прожил большую часть жизни в Серпухове. В 1920-е гг. принимал участие в более чем 70 международных фотовыставках за рубежом, был лауреатом многочисленных конкурсных наград того времени. В России считался одним из наиболее авторитетных фотографов-художников старшего поколения.

⁵ Юрий Петрович Еремин (1881–1948) — фотограф. Получил образование во Франции, вернулся в Россию перед Первой мировой войной. В 1920-е гг. стоял на позициях фотографов-художников и в силу широты образования был одним из самых непримиримых и успешных спорщиков в диспутах с фотографами-рабкорами. Впоследствии работал фотографом-портретистом как в МУРе, так и в фотографических агентствах 1930–1940-х гг. В годы Великой Отечественной войны работал в Москве как фотограф-портретист, выполнял поручения Совинформбюро.

⁶ Ида Моисеевна Наппельбаум (1900–1992) — дочь фотографа Моисея Соломоновича Наппельбаума, советская поэтесса, мемуаристка, фотограф.

⁷ Петр Владимирович Клепиков (1884–1960) — фотограф, один из первых аэрофотографов России, автор учебника по аэрофотографии (1915), фотограф-художник, активно принимавший участие в фотографических выставках в России и за рубежом в 1920-х гг. Впоследствии был одним из фотографов ВДНХ.

⁸ Можно определенно сказать лишь об опубликованных в виде книги мемуарах Моисея Наппельбаума и написанных и сохранившихся в виде журнальной публикации (пересказа) мемуарах Петра Оцуца.

Список литературы:

1. Антология советской фотографии. Т. 1 / Сост. Л. Ухтомская, А. Фомин; ред. кол. Ан. Вартаков и др.; вступ. ст. Гр. Оганов. М.: Планета, 1986. 263 с.
2. Болдин А. К. Фотоклуб должитель. История Московского фотоклуба «Новатор» в документах. М.: Мемуар-книга, 2016. 240 с.
3. Болтынский Г. Фотографическая жизнь в советский период // Советское фото. 1926. № 6. С. 163–164.
4. Выставки и конкурсы // Фотограф. 1927. №3–4. С. 114.
5. Выставка работ мастеров советского фотоискусства: каталог / Гл. упр. кинофотопромышленности ЦК Союза фотокиноработников; под ред. Г. М. Болтынского, М. А. Гринберга, Л. П. Межеричера. М.: Красный воин, 1935. 147 с.
6. Еще одна «тихая пристань» для буржуазных эстетов // Советское фото. 1929. № 23. С. 723–725.
7. Иванов-Терентьев А. К нашим иллюстрациям // Советское фото. 1927. № 6. С. 168.
8. Иванов-Терентьев А. К нашим иллюстрациям // Советское фото. 1927. № 7. С. 200.
9. Наппельбаум И. Творческий процесс фотографического искусства // Фотограф. 1926. № 3–4. С. 9–13.
10. Лима А. Светопись и живопись // Фотографический вестник. 1890. № 10. С. 217–220.
11. Пикториальная фотография в России. 1890–1920-е годы = Pictorial Photography in Russia. 1890s–1920s / П. В. Хорошилов и др. М.: Арт-Родник, 2002. 135 с.
12. Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894–1994. Очерки истории отечественной фотографии. М.: КомКнига, 2005. 392 с.
13. Тихое сопротивление: русский пикториализм 1900–1930-х / Сост. и ред. Е. Мисаланди; авт. вступ. ст. О. Свиблова. М.: Мульти-медийный комплекс актуальных искусств, 2005. 190 с.
14. Улитин В. И. «Бромохромотипия» — способ цветной фотографической печати // Полиграфическое производство. 1936. № 5–6. С. 41–42.
15. Улитин В. И. Организация фотографического кадра. Рукопись. Политехнический музей. КП 28467/1.
16. Улитин В. И. Отчет по исследовательской работе по теме «Бромохромотипия — малотиражная цветная печать». Рукопись. Политехнический музей. КП 28467/10.
17. Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. М.: Индрик, 2016. 552 с.

References

- Another “Quiet Haven” for Bourgeois Aesthetes (1929), *Sovetskoe foto [Soviet Photo]*, 23, pp. 723–725. (in Russian)
- Boldin, A. K. (2016) *Fotoklub dolgozhitel'. Istoriia Moskovskogo fotokluba “Novator” v dokumentakh [Long-lived Photo Club. The History of the Moscow Photo Club “Innovator” in the Documents]*. Moscow: Memuar-kniga Publ. (in Russian)
- Boltianskii, G. (1926) ‘Photographic Life in the Soviet Period’, *Sovetskoe foto [Soviet Photo]*, 6, pp. 163–164. (in Russian)
- Boltianskii, G. M., Grinberg, M. A., Mezhericher, L. P. (ed.) (1935) *Vystavka rabot masterov sovetskogo fotoiskusstva: katalog [Exhibition of Works by Masters of Soviet Photography: Catalog]*. Moscow: Krasnyi voen Publ. (in Russian)
- Chmyreva, I. Iu. (2016) *Ocherki po istorii rossiiskoi fotografii [Essays on the History of Russian Photography]*. Moscow: Indrik Publ. (in Russian)
- Exhibitions and Competitions (1927), *Fotograf [Photographer]*, 3–4, p. 114. (in Russian)
- Fomin, A., Ukhtomskaja, L., Oganov, G. et al. (1986) *Antologija sovetskoi fotografii. T. 1 [Anthology of Soviet Photography. Vol. 1]*. Moscow: Planeta Publ. (in Russian)
- Ivanov-Terent'ev, A. (1927) ‘To Our Illustrations’, *Sovetskoe foto [Soviet Photo]*, 6, p. 168. (in Russian)
- Ivanov-Terent'ev, A. (1927) ‘To Our Illustrations’, *Sovetskoe foto [Soviet Photo]*, 7, p. 200. (in Russian)
- Khoroshilov, P. V. (2002) *Piktorial'naja fotografiia v Rossii. 1890–1920-e gody [Pictorial Photography in Russia. 1890s – 1920s]*. Moscow: Art-Rodnik Publ. (in Russian)
- Lima, A. (1890) ‘Light Painting and Painting’, *Fotograficheski vestnik [Photographic Bulletin]*, 10, pp. 217–220. (in Russian)
- Nappelbaum, I. (1926) ‘The Creative Process of Photographic Art’, *Fotograf [Photographer]*, 3–4, pp. 9–13. (in Russian)
- Stigeev, V. T. (2005) *Vek fotografii. 1894–1994. Ocherki istorii otechestvennoi fotografii [Age of Photography. 1894–1994. Essays on the History of Russian Photography]*. Moscow: KomKniga Publ. (in Russian)
- Sviblova, O., Misalandi, E. (2005) *Tikhoe soprotivlenie. Russkii piktorializm 1900–1930-kh [Quiet Resistance. Russian Pictorialism of the 1900s–1930s]*. Moscow: Mul'timediinyi kompleks aktual'nykh iskusstv Publ. (in Russian)
- Ulitin, V. I. (1936) ‘Bromochromotype’ — a Method of Color Photographic Printing’, *Poligraficheskoe proizvodstvo [Polygraphic Production]*, 5–6, pp. 41–42.
- Ulitin, V. I. (no date) *Organizatsiia fotograficheskogo kadra. Rukopis'. Politekhnikeskii muzei. KP 28467/1 [Organization of a Photographic Frame. Manuscript. Polytechnical Museum. KP 28467/1]*. (in Russian)
- Ulitin, V. I. (no date) *Otchet po issledovatel'skoi rabote po teme “Bromokhromotipiia — malotirazhnaia tsvetnaia pechat'”. Rukopis'. Politekhnikeskii muzei. KP 28467/10 [Report on the Research Work on the Topic “Bromochromotype — Short-run Color Printing”]. Manuscript. Polytechnical Museum. KP 28467/10]. (in Russian)*

Лопаткина Мария Алексеевна, искусствовед, студент магистратуры. Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 2-4. 191186. lomariia.art@gmail.com

Lopatkina, Mariia Alekseevna, art historian, master's degree student. Saint Petersburg State Institute of Culture, 2-4 Palace Emb., 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. lomariia.art@gmail.com

SCIENCE-ART КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СПОСОБ ПРЕЗЕНТАЦИИ ТРАНСГУМАНИЗМА. СПЕЦИФИКА И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ВНУТРИ НАПРАВЛЕНИЯ

SCIENCE-ART AS AN ARTISTIC WAY OF PRESENTING TRANSHUMANISM. SPECIAL TRAITS AND DEVELOPMENT TRENDS WITHIN THE DIRECTION

Аннотация. Компьютерные технологии способствовали формированию нового цифрового актуального искусства, что во многом привело к объединению науки и искусства к концу прошлого столетия. Science-art — одно из течений конца XX – начала XXI в., в основе которого лежит синтез наукоемких исследований и эстетических интерпретаций. Путем сложения двух совершенно разных междисциплинарных направлений произошло рождение нового художественного сознания, направленного на воспевание трансгуманизма. В статье автор поднимает вопрос о необходимости искусствоведческого анализа художественных практик science-art — направления, развивающегося как художественная рефлексия на стремительно происходящий процесс снятия дихотомии между естественнонаучным и гуманитарным знанием в пространстве современного искусства. Также science-art может рассматриваться как продолжение исторической традиции новаторского (авангардного) искусства, ориентированного на художественный эксперимент, нивелирование границ между искусством и не-искусством благодаря происходящему в современных условиях развитию технических инноваций. Все это способствует процессу интуитивного суждения в науке и появлению новых форм художественных способов интерпретации, которые преподносятся в доступном для перцепции виде, влияя на образование сознания и представление о будущем. Научная новизна работы заключается в проведении исследования перспектив science-art и, в частности, трансгуманизма. Автор подчеркивает, что важно понять направления роста и развития на основании уже совершенных заключений учеными-художниками в сторону мира «будущего», располагая ведущими концепциями с их стороны. Примером может служить проект «Soft Control: Искусство, наука и технологическое бессознательное» (2012, Марибор, куратор Дмитрий Булатов), рассмотренный в данной статье.

Ключевые слова: science-art; научнообоснованное искусство; трансгуманизм; междисциплинарные направления; технологии; синтезирование; пост-биологическое общество.

Abstract. Digital, computer technologies contributed to the formation of new digital trends in contemporary art, which largely led to the synthesis of science and art by the end of the 20th century. Science-art is one of the current trends in the art of the late 20th – early 21st centuries, which is based on the synthesis of scientific research and aesthetic interpretations. By adding two completely different interdisciplinary directions, a new artistic consciousness was born, aimed at glorifying transhumanism. In the article, the author raised the question of the need for an art history analysis of the artistic practices of science-art. This direction develops, on the one hand, as an artistic reflection on the rapidly occurring process of removing the dichotomy between natural science and humanitarian knowledge in the context of contemporary art. On the other hand, it is a continuation of the historical tradition of innovative (avant-garde) art focused on an artistic experiment, leveling the boundaries between art and non-art. This contributes to the process of intuitive judgment in science and new forms of artistic ways of interpretation, which are presented in an intelligible form, influencing the formation of consciousness and an idea of the future. The scientific novelty of the work is in the study of the prospects of science-art and transhumanism, in particular. It is important to understand the directions of growth and development on the basis of the already made conclusions by the scientists-artists towards the world of the “future”, having the leading concepts from their side, using the example of the works by the artists from the project “Soft Control: Art, Science, and the Technological Unconscious” (2012, Maribor, curator Dmitry Bulatov).

Keywords: science-art; science-based art; transhumanism; interdisciplinary directions; technologies; synthesis; post-biological society.

Наука, технологии и инновации сегодня являются важнейшими элементами конкурентоспособности и устойчивого роста каждой страны мира.

Компьютерные технологии способствовали формированию нового цифрового актуального искусства, что во многом привело к синтезу науки и искусства к концу XX в. Несмотря на проблему двух разных типов когнитивного мышления у «ученого» и «художника», интеграция одного в другое провозгласила доскональное изучение «новых знаний» для интерпретации одного опыта в другом.

По мнению Е. Л. Фейнберга, в середине XX в. «раскол общества» на две культуры (науки и искусства) считался неизбежным из-за абсолютной разницы в образах мышления: логического и рационального с одной стороны и эстетического и интуитивного — с другой [5]. Однако уже к концу столетия отчетливо прослеживалось сближение «двух культур», и на рубеже веков произошла «интеллектуальная революция», открывшая простор для внелогического, интуитивного синтетического суждения в науке [13, с. 212]. Истоки проблемы обнаружены еще в Античности, когда миру было предложено



Илл. 1. «Куда бегут собаки» (участники: Наталья Грехова, Алексей Корзухин, Ольга Иноземцева, Влад Булатов). Инсталляция «Поля 2.1.» (фрагмент). 2009–2012. Выставка технологического искусства «SOFT CONTROL: Искусство, наука и технологическое бессознательное». Куратор Дмитрий Булатов. Марибор, Словения, 2012. Персональный сайт арт-группы «Куда бегут собаки». URL: <http://wheredogsrun.ru/en/2020/01/field-2-1/>

два подхода к познанию мира: первый — это научный подход в лице Евклида и Архимеда, а второй — творчество философов и художников. Важно отметить не сходство, а принципиальное различие их применения, где было невозможно представить использование эстетических доводов в качестве основополагающего аргумента при формировании, например, аксиоматического базиса научной теории и наоборот. Расхождение двух мировосприятий усиливалось и в конце концов стало слишком очевидным, считающимся антагонистическим [13, с. 213]. Уже в начале XX в. ученые стремились усовершенствовать модель научного познания с целью достижения идеальной дедуктивной конструкции каждого исследовательского направления. А постепенное проникновение математических методов в гуманитарные науки позволило ученым отметить успешность своих экспериментов. По мнению Е. Л. Фейнберга, именно компьютерные технологии проявили принципиальное сходство структур творческого процесса и интеллектуальной деятельности в науке и искусстве и именно благодаря им же эти структуры продолжают все более сближаться [3, с. 19]. Основной причиной происходящего является стремительный рост доли интеллектуальной деятельности, которая может быть делегирована машине. Поэтому если в XVIII–XIX вв. произошла промышленная революция, направленная на освобождение человека от стандартизированного физического труда, заменяемого машинным производством, то XX в. стал поводом для «интеллектуальной революции», освобождающей человека от формализуемого умственного труда, тоже делегируя его машине [13, с. 220]. Таким образом, это новая созданная парадигма сознания, при которой происходит изменение глубинных структур мышления с воздействием его на интеллектуальную и социально-практическую деятельность людей.

Проблема поиска новых реализаций интеллектуальной революции и совершенствование инновационных техно-

логий способствовали установлению новой трансгуманистической идеологии.

Трансгуманизм — это термин, обозначающий сейчас набор мировоззренческих установок, связанных с улучшением биологических свойств человека за счет технологического прогресса [2, с. 187]. Основа понятия подразумевает анализ человеческого в естественнонаучном, нравственном и эстетическом измерениях с целью поиска средств их качественного преодоления, тем самым являясь идеологической моделью для продуктивного преобразования человека посредством использования инновационных технологий и вступая в дискурс между традиционными конфессиями и естественнонаучным материализмом для реализации трансгуманистической эволюции. Все это необходимо для установления нового самосознания, включающего новые системы ценностей, что регулируют тенденции приближения к постсингулярному этапу развития цивилизации. Технологическая сингулярность в свою очередь подразумевает гипотетическую точку осмысления будущего как неуправляемого и необратимого технологического развития, порождающего «совершенное» поколение и понятие «пост- или нео-человека», то есть дегуманизированного существа, лишённого нынешних фундаментальных ценностей [2, с. 188]. Как отмечает Д. И. Дубровский, вариант «нео-человек» уместнее в использовании, так как человек будущего сохранит свои общие значения и ценности, такие как добро, истина, справедливость, творчество, духовное возвышение, но в дополнение он будет наполнен экзистенциально значимым содержанием.

Так, в рамках заданной темы трансгуманизм проявляется как цель, заданная художниками science-art, которые посредством художественных методов и средств презентуют постсингулярные умозрения в своих проектах.

В современном искусствознании существует классификация философа А. С. Мигунова, в которой он выделил



Илл. 2. «Куда бегут собаки» (участники: Наталья Грехова, Алексей Корзухин, Ольга Иноземцева, Влад Булатов). Инсталляция «Испарение конституции РФ». 2017. 4-я Уральская Индустриальная Биеннале Современного Искусства. Куратор Жоан Рибас. Уральский Приборостроительный Завод, Екатеринбург, 2017. Музей современного искусства Антверпена (МНКА). Персональный сайт арт-группы «Куда бегут собаки». URL: <http://wheredogsrun.ru/en/2020/02/evaporation-of-the-constitution-of-russian-federation-2/>

несколько художественных типов искусства: традиционный, концептуальный, виртуальный и маргинальный. Сегодня существует еще пятый тип: «научное искусство» [10].

Science-art — направление актуального искусства, в котором при помощи современных технологий, материалов, выразительных средств и методов взаимодействия научных достижений интерпретируются новые художественные образы.

Термин science-art образован соединением двух существительных: science и art, причем обе составляющие направления равны как два самостоятельных и независимых друг от друга термина, не исключая доминирующих позиций одного перед другим, в научно-обоснованном искусстве они составляют единую комбинацию. Так, на примере других заимствованных зарубежных направлений: public art, digital art, media art и т. д. — видно, что несмотря на построение «прилагательное + существительное» перевод строится также на транслитерации терминов [8]. В дополнение можно сказать, что измененная формулировка art science смещает акцент на научную составляющую, «искусство» же становится определяющим по отношению ко второй части.

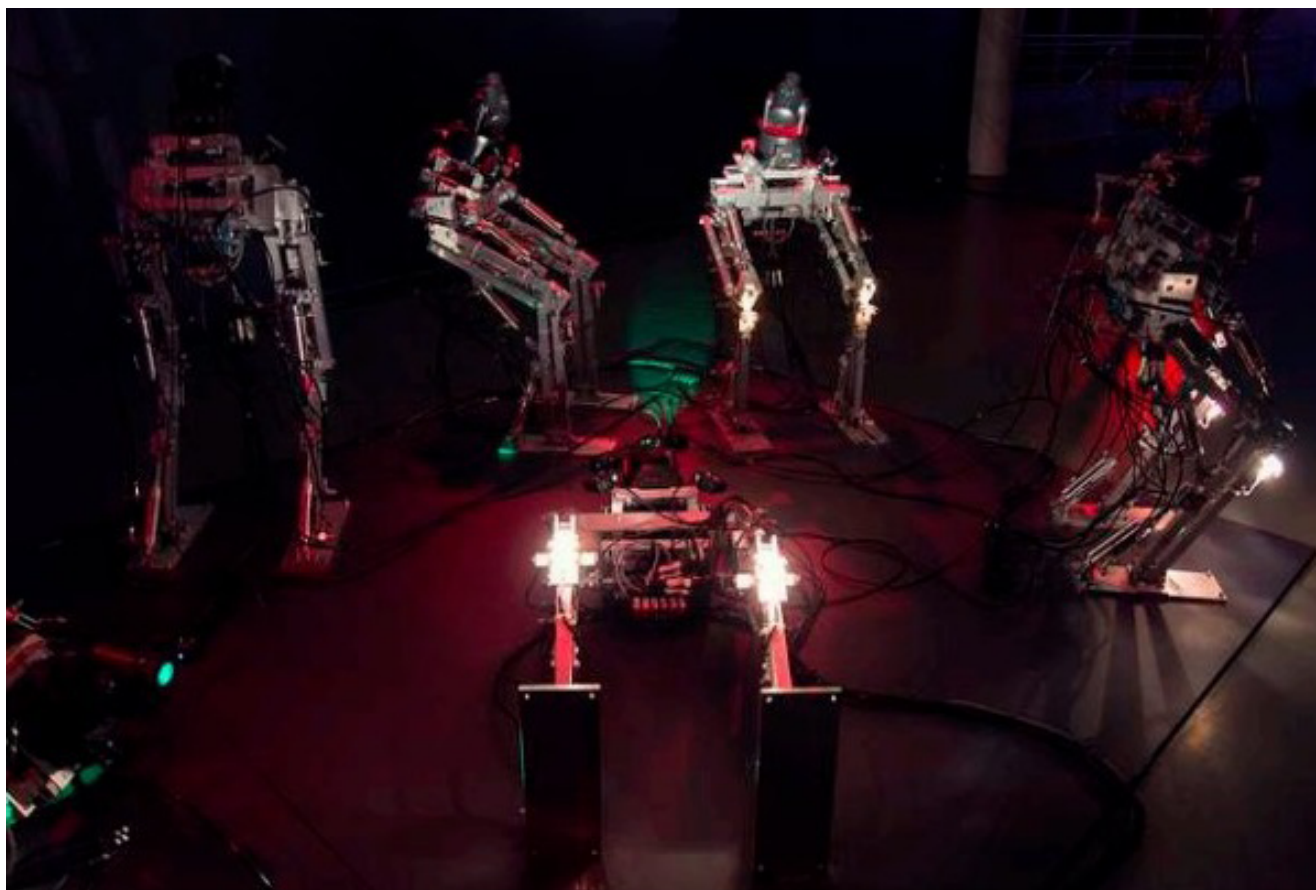
О. Е. Левченко в своей статье «Science-art: проблемы терминологии» приводит разницу понимания термина в России и на Западе. Так, в России science-art воспринимается прежде всего как искусство, в котором с затрагиванием научных исследований получается некий продукт. Неполное понимание идет от неправильного перевода по схеме «прилагательное + существительное» — роль «научного» уходит

на второстепенное место, и от этого направление зачастую не воспринимается как трансдисциплинарное явление. В русском языке словом «наука» обозначаются и естественные, и точные, и гуманитарные дисциплины. Отсюда возникают сложности в идентификации объектов science-art. Это существенно различается с западным вариантом. В международном отношении science-art составляет синтез между двумя равными составляющими, где без одного нет другого [8].

Отсюда можно сделать вывод, что не все объекты, созданные с помощью научных разработок и отвечающие ряду исследовательских практик, могут быть приравнены к science-art, однако они остаются «научообразным искусством». Также science-art является искусством исследования, но не любое искусство исследования является science-art.

Благодаря искусству человек входит в новые художественно-ментальные пространства, тем самым обживает новые территории самопознания. Применяя приведенные слова к вопросу об интерпретациях названий и переводах, можно сделать вывод, что в связи с новизной направления более конкретные определения формулировок будут введены позже, после накопленного экспериментального опыта.

Смещение точки зрения с интуитивных порывов и отрицания логических связей, совершаемых художником, творцом, в пользу концентрации на поиске истины и целостному суждению благодаря синтезу искусства и науки во многом может способствовать открытию объектов и теорий, которые было невозможно исследовать ранее. Е. Л. Фейнберг



Илл. 3. Билл Ворн. Роботическая инсталляция «DSM-VI». 2012. Выставка технологического искусства «SOFT CONTROL: Искусство, наука и технологическое бессознательное». Персональный сайт художника. URL: <https://billvorn.concordia.ca/robography/DSM.html>

утверждал, что «интуитивные суждения» необходимы в науке несмотря на то, что они логически недоказуемы, так как любой экспериментатор в своей лаборатории нуждается и пользуется таким суждением. Так, после ряда проведенных исследований, постепенно исключая варианты, он в конце концов приходит к верному решению, хотя оно и относится к недоказуемым суждениям. С гносеологической точки зрения оценка доказательности опыта ученым и интуитивный отбор художественных средств художником есть однотипные акты процесса творческого познания [13, с. 70–72].

К научному искусству обычно относят формы, использующие самые современные достижения науки и техники. В рамках «науки и искусства» сформировались такие направления, как биологическое, биотехнологическое, трансгенное, биотехническое, робототехническое искусство, а также целая группа направлений, объединяемых общим термином «наноискусство» [6].

Ссылаясь на статью Н. Б. Маньковской и В. В. Бычкова «Современное искусство в контексте эстетического опыта», можно проследить, как менялись когнитивные процессы современного человека и его миропонимание, влияние на художественную культуру техногенной цивилизации, на образование нового типа художественного сознания в связи с применением технологических арт-практик. Учитывая, что на протяжении всего времени существования человечества восприятие искусства всегда трансформировалось согласно актуальным тенденциям, «...суть художественности искусства, понимаемой как эстетическое качество произведения искусства, заключается в такой формально-содержательной организации произведения, которая инициирует у реципиента полноценный процесс эстетического восприятия, или, по-иному, событие эстетического опыта». «При этом, — до-

бавляется, — искусство осмысливается как квинтэссенция, концентрация эстетического опыта человечества того или иного этапа культуры в интерпретации конкретного художника» [9, с. 229].

В. В. Бычков наделяет прошлое классическое искусство эстетическими качествами, так как художественная эстетика — основополагающее содержание культуры. В результате он исключает эстетическую составляющую в любом технологическом искусстве и от этого причисляет все современные практики к неискусству: «Мы почти однозначно должны сказать, что эстетический опыт и современное искусство ничего общего друг с другом не имеют. И мы можем сходу назвать десяток имен, ярко представляющих эти арт-практики в истории самого современного искусства, с которыми действительно трудно связать классический эстетический опыт. Это и знаменитый Йозеф Бойс, и Марина Абрамович, и Ребекка Хорн, и тот же наш земляк — поздний Илья Кабаков» [9, с. 231]. Однако не стоит забывать о существующих нарративах, включающих вполне эстетические ценности в техно-дисциплинарном искусстве.

Так, если обратиться к истории, то взаимодействие науки и искусства происходило скачками и в 1920-е, и в 1960-е гг., но полноценное развитие получило только на рубеже веков с потребностью аккумуляции и интегрирования новых метаязыков в современную жизнь. В научной исследовательской деятельности все чаще можно видеть методы интуитивного суждения, где классические логические постулаты не имеют места быть. Например, философ Р. К. Стерледев указывал, что с начала 1980-х гг. учеными фиксируется, что распространение ведут «не только нормальный, но и аномальный эмпирический базис» гипотетических концепций, которые оформились в физике в 1950-х гг. Таким образом,



Илл. 4. Луи-Филипп Демерс. Девушки Тиллера. Робототехническая кордебалет-труппа. Система распределенного искусственного интеллекта. 2009. Выставка технологического искусства «SOFT CONTROL: Искусство, наука и технологическое бессознательное». URL: <http://www.kibla.org/en/for-the-media/soft-control/>

идет переосмысление классических форм знаний. По мнению Стерледева, совмещение двух родов деятельности: научной и гуманитарной, породило новую «специфическую гносеологическую ситуацию, обусловив формирование парадигмы «постнеклассического видения человека» [4, с. 223; 12, с. 168].

В аспекте научного искусства можно рассматривать продолжение традиций исследований авангарда первой половины XX в. В пример можно привести произведение В. Е. Татлина «Памятник III Коммунистическому Интернационалу» (1919–1920), где с использованием инженерных способов построения начался новый виток в формировании междисциплинарных интерпретаций.

Science-art наполнен разными метафорами, которые передает художник с целью представить исследуемый предмет или явление в рамках актуальных технологий, сочетая технические и художественные инструменты. Все это происходит ради демонстрации инновационных идей при помощи современных технологий.

В качестве канала коммуникации научно-техническое искусство, уже имея свой накопленный опыт в создании экспериментальных пространств, проведения маркетинга инноваций, стимулирования креативности среди ученых и художников посредством совместной работы, продолжает свое развитие, стремительно заимствуя инновационные технические идеи и применяя их в своих арт-объектах. Коммуникационная работа крайне важна для презентации научных исследований с целью информирования общественности о результатах работы и обратной связи. Художественная составляющая science-art является инструментом, хорошо подходящим для привлечения внимания общественности к научным инновациям. Таким образом, science-art является коммуникационным каналом между зрителем и техническим прогрес-

сом, так как искусство привлекает повышенное количество зрителей. В свою очередь, художник должен достигнуть достаточного уровня научности для презентации своего искусства. Однако не всегда связь science-art с наукой оправдана по причине частого отсутствия профильного техническо-научного образования у художников. Поэтому чаще работа над проектами данного направления ведется совместно, где, с одной стороны, будет представлять проект специалист, отвечающий за исследовательскую и производственную часть, и, с другой, художник, работающий над духовной составляющей.

В развитие science-art в России вносит вклад Дмитрий Булатов, теоретик искусства, художник, куратор Калининградского филиала ГЦСИ. Он входит в число основополагающих авторов в антологиях science-art во многом благодаря одному из первых международных арт-проектов в области трансгенетики. Генетически модифицированные флуоресцирующие организмы, над которыми он работал в 2001–2004 гг., были представлены в Калумбусе в 2007 г.

В пример конкретных science-art-работ можно привести большой проект «Soft Control: Искусство, наука и технологическое бессознательное», курируемый Д. Булатовым и прошедший в Мариборе (Словения) в 2012 г. Было приглашено 30 художников из 11 стран, среди которых фигурировали Марина Абрамович, Стеларк, Сейко Миками, Джо Дэвис, Филипп Демерс, Орон Кэттс и многие другие. Одной из главных задач проекта являлось обучение зрителя активным формам взаимоотношения с новыми технологиями. Для этого необходимо было определить воздействие всех составляющих объектов на сознание человека и в результате свести эти чувства к целостному представлению реальности. Поэтому Булатов предложил термин «технологическое бессознательное», которое художники выразили через язык и высказывания на

основании уже существующих нарративов. Активное взаимодействие зрителя и «пережитого» технологического опыта закладывается в сознание и способствует формированию реальности новых технологий и описанию воздействия материи. Искусственно созданная, она активизирует изменения человека, но не в рамках оппозиций субъект-объект и человеческое-нечеловеческое, а на более тонком уровне — дискурсивном-недискурсивном с применением уже привычных художественных приемов. Все это способствовало определению названия проекта — Soft Control.

Художники в рамках Soft Control работали над структурированием идей и стратегий надления необходимым значением технологических форм, таких как мифологическое воображение общества, апокалиптические видения и утопические мечты. В ходе реализации проекта происходили изменения на различных уровнях — как на уровне повествования о технологиях, так и на уровне технического моделирования автоматов [1].

К одному из самых известных представленных проектов на Soft Control относится инсталляция «Поля 2.1» (2009–2012) арт-группы «Куда бегут собаки» (основана в 2000 г. в Екатеринбурге в составе Алексея Коржухина, Владислава Булатова, Натальи Греховой и Ольги Иноземцевой) совместно с профессором Владимиром Шуром из Уральского центра «Современные нанотехнологии». В работе они сконструировали модель иллюзии сознания как неживой материи, имеющей врожденные органические характеристики, и продемонстрировали то, как благодаря этому она может эволюционировать, нивелируя временные изменения. Художники для этого использовали магнитные поля и движущийся глаз как основной образ их проекта, способный воспринять «неживое» как «разумное». Сознание у них представляется как реакция на другое сознание и взаимодействие между формами материи — от наблюдения до взаимодействия через ферромагнитную систему слежения за поведением зрителей [7]. Тем самым благодаря инновационным технологиям мы имеем доступ к «искусственно» созданному сознанию и тому, какие реакции в нем протекают (Илл. 1).

Арт-группа «Куда бегут собаки» в своих работах стремится передавать взаимодействие разных состояний материй, смены точек зрения и броуновское движение объектов. Еще один ее интересный и провокационный проект — «Испарение Конституции Российской Федерации» 2017 г., представленный сначала на IV Уральской промышленной биеннале современного искусства, а потом на Выставке М НКА «Средние ворота II – История Димпны» в Бельгии. При помощи утюгов, клапанов, трубок, компьютеров, контролеров, проектора и воды текст Конституции РФ был переведен в азбуку Морзе и отстукивался каплями воды, которые, падая на раскаленные утюги, испарялись [7]. При этом «испаряющийся» в данный момент текст отражался на экране. Художники передали идею невесомости слов перед физическими законами, противопоставив Конституцию как весомую для государства единицу, т. е. правовые законы, законам физики. Главной задачей проекта была демонстрация политических взглядов неопределенных групп — при помощи технологий описывалась существующая политическая реальность, где весомые на первый взгляд слова превращались в пар и через секунду исчезали. Инсталляция не просто наглядно, но на уровне ощущений показывала обесценивание слова и текста (Илл. 2).

К одной из самых узнаваемых инсталляций Soft Control относят «Роботическую инсталляцию DSM-VI» 2012 г. канадского автора Билла Ворна (Илл. 3). Она представляла собой сценическую постановку, где в главных ролях выступали роботы, являвшие симптомы психических отклонений. Они олицетворяли неврозы, психозы, раздвоения личностей, паранойи, шизофрению и бредовые состояния. Идея инсталляции была взята из знаменитой инструкции, изданной Американской ассоциацией психиатров, которая называлась DSM-IV. При создании инсталляции художник использовал конструкции из алюминия, пластика и силикона. Неадекватное поведение роботов стирало границу между техническим и «живым» миром, тем самым отражая близость и причаст-

ность одного в другом через демонстрацию коллективной истерии.

Также по теме эволюции вида Homo Sapiens выступил художник Луи-Филипп Демерс, сфокусировавшийся на процессе коммуникации и формировании пространства, в пределах которого зрители могут вступать в невербальный диалог с искусственными агентами: работы о взаимоотношениях организма и технологий на нано-молекулярном уровне; проблемы создания человекоподобных роботов; исследования по предотвращению генетического копирования и управления воспроизводством живых организмов; синтетическая иммунная система и работа с сознанием, виртуальной реальностью и памятью. Перформанс «Девушки Тиллера» 2009 г., представленный на Soft Control, отсылал к известной танцевальной группе 1890-х гг. Техника ее основателя Джона Тиллера строилась на синхронизации жестов танцовщиц и математически выверенной дисциплине движений, образующих динамичный орнамент. Демерс изобразил этих танцовщиц в 32 роботах (Илл. 4). Он ставит вопрос об определяемых нами границах исполнительного мастерства, и о том, насколько искусственный интеллект может его заменить.

Сейчас все острее становится проблема замещения физического присутствия виртуальным. Насколько это полностью заменит все привычные виды деятельности, покажет время, однако уже сейчас большую роль в жизни общества играют так называемые роботы-помощники или автономные роботические конструкции. Проект «Девушки Тиллера» показывает доступность новой реальности и возможность замены большей части естественных потребностей, таких как, например, желание танцевать (Илл. 5).

Подобное прямое воздействие на статичное состояние человека направлено на интерактивное знакомство с технической эволюцией для формирования внетелесного восприятия реальности.



Илл. 5. Луи-Филипп Демерс. Девушки Тиллера. Робототехническая кордебалет-группа. Система распределенного искусственного интеллекта. 2009. Выставка технологического искусства «SOFT CONTROL: Искусство, наука и технологическое бессознательное». URL: <http://www.kibla.org/en/for-the-media/soft-control/>

Теоретик Джон Серл выявил противоречие, что «подлинная онтология ментальных состояний является онтологией от первого лица», но при этом практика восприятия всегда осуществляется с позиции второго лица, и это «затрудняет для нас возможность усмотреть различие между чем-то, действительно обладающим сознанием, подобным человеческому существу, и чем-то, чье поведение такого, как если бы оно обладало сознанием» [11, с. 37].

В настоящее время этот вопрос поднимается в пользу эстетического измерения и остается актуальным, так как субъективность, приписываемая представителям живой и неживой природы, может быть использована человеком для достижения коммуникативных функций в пользу их партнерства, а не бесцельной эксплуатации. Таким образом идет вклад в формирование «культуры сотрудничества», на что указывал писатель Эван Розен, приняв во внимание, что именно это способствует прогрессивному развитию современной цивилизации [14].

Поле задач у художников-ученых огромное, и проекты, представленные на выставке технологического искусства Soft Control, это подтверждают. Художники работают в разных медиа, интерпретируя совершенно разные идеи и смыслы. Однако главная задача — инновационная составляющая замысла и интерактивное знакомство. Science-art-методы способствуют демонстрации разных интерактивных инсталляций для взаимодействия зрителей со звуко-визуальной средой (например, работы Сейко Миками «Информация параметров взглядов»), а также проектов, реализующих новые биологические функции (например, «Золотой голубь» Туура ван Балена, у которого голуби испражняются моющими средствами) и т. д.

На приведенных примерах и выставочной интерактивной деятельности видно, что каждая коллаборация или лаборатория направлены на синтезирование науки и искусства, выступая инкубатором для развития синтетического типа мышления ученых и художников.

В пределах научного искусства часто используются известные образы и технологии, а также достижения других исследователей. Воссоздавая традиции, они придают апроприации произведения искусства статус самостоятельной сверхсубъективной интерпретации. Так, в инновационных версиях репрезентаций, нарративность трансформации указывает на возможность воссоздания великих произведений искусства и знакомство с ними под иным углом. Разумеется, как и в вопросах телесности, здесь утрачивается самобытность памятников искусства, однако с применением технологий увеличивается охват зрителей и расширяется вариативность способов восприятия.

Именно компьютеризация породила симбиоз научных и творческих исследований, так как благодаря полученным технологиям человек смог делегировать логические процессы и посвятить себя интуитивным суждениям. Ученые-художники, создающие арт-объекты, основываясь на взаимодейственности двух принципиально разных опытов интерпретации (научной и эстетической), становятся участниками активного вмешательства в процесс «естественной эволюции».

С. В. Ерохин в работе «Теория и практика научного искусства» пишет, что «научное искусство — это принципиально новая трансдисциплинарная область, для которой характерен синтез дискурсивного мышления и интуитивного суждения, и в пределах которой в настоящее время предпринимаются многочисленные попытки адаптировать методы естественных и точных наук для создания научно-обоснованного искусства, а методы искусства — для формирования новых научных теорий» [3, с. 5]. Несмотря на все еще неполную ясность тенденций внутри направления science-art из-за его новизны, особенно в России, с уверенностью можно выделить ее интенсивное развитие со стороны ученых и художников. Они способствуют формированию инновационных моделей будущего, закладывая идеи новых форм презентации научных методов, упрощая тем самым доступ для понимания научно-технической деятельности.

Роль искусства в science-art способствует развитию науки благодаря огромному столетнему опыту формирования искусства по представлению в доступной для перцепции форме того, что не вызывает репетиторных ощущений.

В результате исследования можно сделать выводы, что перспектива развития междисциплинарных практик, несмотря на то, что они лишь в начале своего пути, стремится к детальному изучению как со стороны непосредственно создателей, так и зрителей. Благодаря science-art-исследованиям происходит дифференциация на разные методы синтеза междисциплинарных наук.

Путем сложения двух совершенно разных междисциплинарных направлений произошло рождение нового художественного сознания, направленного на поддержание трансгуманистической идеологии.

Арт-объекты выступают «сообщением», в котором заложена идея естественного эволюционного развития цивилизации и искусства, в частности. В условиях синтезирования двух разных областей (науки и искусства) оно теперь имеет возможность нести практическую пользу, «открывая дверь» в мир будущего, а не только визуальной констатации действительности. Искусство, созданное в рамках science-art-практик, наполнено разными метафорами, которые художники-ученые создают с целью демонстрации современных возможностей и актуальных способов презентации, сочетая технические и художественные инструменты. Воссоздавая традиции, коллаборации художников-ученых придают апроприации произведения искусства статус самостоятельности через сверхсубъективную интерпретацию арт-объекта.

Как и в любом другом направлении в искусстве, объекты science-art в первую очередь создаются не для того, чтобы отвечать на поставленные вопросы, а для того, чтобы их задавать. Наука существенно расширяет глубину искусства, наделяя его жизнеопределяющими функциями. Нивелируя временем, художники-ученые в своих исследованиях стремятся преобразовать функции стандартного видения человеком своего существования, давая искусству главным образом будущеобразующую роль и стремясь найти способы перманентного контроля за собственным разумом, телом и будущим в целом.

Список литературы:

1. Булатов Д. Прогресс непрерывно сужает сферу нашей свободы: Дмитрий Булатов о технологическом бессознательном, science art и созерцании образов ада // Теории и практики: сайт о современных знаниях. 2013. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/7572-bulatov_slovo (дата обращения: 03.05.2021).
2. Глобальное будущее 2045. Конвергентные технологии (НБИКС) и трансгуманистическая эволюция / Под ред. проф. Д. И. Дубровского. М.: Издательство МБА, 2013. 272 с.
3. Ерохин С. В. Теория и практика научного искусства. СПб.: Алетейя, 2012. 208 с.
4. Ерохин С. В. Роль научного искусства в процессе модернизации современного общества // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 3. С. 219–225.
5. Ерохин С. В. Искусство и наука в эпоху «дабл-пост» // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. №1–1. С. 117–121.
6. Кожевин Д. М. Современное научное искусство в российской художественной практике // Вестник Санкт-Петербургского института культуры. 2016. № 4. С. 155–158.

7. «Куда бегут собаки?». Персональный сайт, описание проектов. 2020. URL: <http://wheredogsrun.ru/en/> (дата обращения: 25.05.2021).
8. Левченко О. Е. Science-art: проблемы терминологии // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2014. № 14. С. 155–162.
9. Маньковская Н. Б., Бычков В. В. Современное искусство в контексте эстетического опыта // Искусствознание. 2015. № 3/4. С. 228–248.
10. Мигунов А. С. Многоликий мир современного искусства // Теоретическая виртуалистика: новые проблемы, подходы и решения. М.: Наука. 2008. С. 195–217.
11. Серл Дж. Открывая сознание заново. Москва: Идея-Пресс, 2002. 240 с.
12. Стерледев Р. К. XXI век: на пути к новой парадигме человека // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 6–3. С. 168–169.
13. Фейнберг Е. Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. Фрязино: Век 2, 2004. 287 с.
14. Rosen E. The Culture of Collaboration. San Francisco, CA: Red Ape Publ., 2009. 304 p.

References

- Bulatov, D. (2013) Progress Continuously Narrows the Sphere of Our Freedom: Dmitry Bulatov on the Technological Unconscious, Science Art, and Contemplation of the Images of Hell [Online]. *Theory&Practice*. Available at: https://theoryandpractice.ru/posts/7572-bulatov_slovo (accessed: 3 May 2021). (in Russian)
- Dubrovskii, D. I. (ed.) (2013) *Global'noe budushchee 2045. Konvergentnye tekhnologii (NBICS) i transgumanisticheskaia evoliutsiia [Global Future 2045. Convergent Technologies (NBICS) and Transhumanistic Evolution]*. Moscow: Izdatel'stvo MBA Publ. (in Russian)
- Erokhin, S. V. (2013) 'Art and Science in the Era of "Double-post"', *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta [Cherepovets State University Bulletin]*, 1(1), pp. 117–121. (in Russian)
- Erokhin, S. V. (2012) *Teoriia i praktika nauchnogo iskusstva [Theory and Practice of Scientific Art]*. Saint Petersburg: Aleteiia Publ. (in Russian)
- Erokhin, S. V. (2012) 'The Role of Scientific Art in the Process of Modernization of Modern Society', *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*, 3, pp. 219–225. (in Russian)
- Feinberg, E. L. (2004) *Dve kul'tury. Intuitsiia i logika v iskusstve i nauke [Two Cultures. Intuition and Logic in Art and Science]*. Fрязино: Vek 2 Publ. (in Russian)
- Kozhevin, D. M. (2016) 'Contemporary Science Art in Russia: Theory and Practice', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo instituta kul'tury [Vestnik of Saint-Petersburg State University of Culture]*, 4, pp. 155–158. (in Russian)
- Levchenko, O. E. (2014) 'Science-art: Problems of Terminology', *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta [Bulletin of the Russian State University for the Humanities]*, 14, pp. 155–162. (in Russian)
- Man'kovskaia, N. B., Bychkov, V. V. (2015) 'Contemporary Art in the Context of Aesthetic Experience', *Iskusstvovznanie [Art Studies]*, 3/4, pp. 228–248. (in Russian)
- Migunov, A. S. (2008) 'The Many-sided World of Contemporary Art' in *Teoreticheskaia virtualistika: novye problemy, podkhody i resheniia [Theoretical Virtualistics: New Problems, Approaches, and Solutions]*. Moscow: Nauka Publ., pp. 195–217. (in Russian)
- Rosen, E. (2009) *The Culture of Collaboration*. San Francisco, CA: Red Ape Publ.
- Searl, J. (2002) *A Re-Discovery of the Mind*. Moscow: Ideia-Press Publ.
- Sterledev, R. K. (2011) '21st Century: on the Way to a New Human Paradigm', *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*, 6(3), pp. 168–169. (in Russian)
- Where Dogs Run? (no date) *Where Dogs Run?* [Online]. Available at: <http://wheredogsrun.ru/en/> (accessed: 25 May 2021).

Фролова Людмила Валерьевна, кандидат искусствоведения, методист. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., д. 34. 191186. mila_grafik@mail.ru

Frolova, Liudmila Valer'evna, PhD in Art History, methodologist. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. mila_grafik@mail.ru

Фридрих Овербек

«ТРИУМФ РЕЛИГИИ В ИСКУССТВЕ» ФРИДРИХА ОВЕРБЕКА: КАРТИНА МАСЛОМ ИЗ ШТЕДЕЛЕВСКОГО ИНСТИТУТА ВО ФРАНКФУРТЕ-НА-МАЙНЕ. КОММЕНТАРИЙ АВТОРА¹

Поскольку многие высказывали пожелание, чтобы я сам написал что-то для пояснения моей картины, отчасти чтобы предотвратить ее неверное толкование, отчасти чтобы прояснить детали, которые рискуют остаться непонятыми большинством, и, наконец, чтобы прийти на помощь памяти зрителей, я решил посредством нижеследующих строк удовлетворить это пожелание и помочь молодым художникам.

Обычно первым возникает вопрос, как называть эту картину, чтобы одной фразой объяснить ее общее содержание. Поэтому я начну с того, что картину уместнее всего называть «Триумф религии в искусстве» или, еще более кратко, «Славословие искусства».

Поскольку, подобно тому, как в верхней части Богоматерь сама записывает это «Славословие», чтобы, подобно хормейстеру, подвинуть всех вознести хвалу Господу, также и собрание деятелей искусства внизу, состоящее из тех, кто по преимуществу посвятил свой талант религии и в своих произведениях соответствовал ее духу, выражает идею, что здесь следует воздать хвалу тем искусствам, которые служат прославлению Бога и создают прекраснейшие цветы, которыми убрана Его Церковь.

Исходя из этого, всю верхнюю часть картины следует рассматривать как видение, которое предстает перед внутренним взором собравшихся внизу художников. Там с обеих сторон от восседающей на троне Мадонны с божественным ребенком на руках расположены те святые, которые чаще всего становились предметом христианского искусства, при этом особое внимание уделено отдельным искусствам, которые воплощены в четырех фигурах, стоящих ближе всего [к Богоматери], они показывают, что эти искусства не только разрешены, но и утверждены самим Богом. А именно, на ветхозаветной стороне Царь Давид со своей арфой указывает на музыку, Царь Соломон с моделью медного моря — на скульптуру, на новозаветной стороне св. Лука, в соответствии со знаменитой благочестивой легендой, напоминает о живописи, а св. Иоанн с планом Небесного Иерусалима у его ног — об архитектуре. Поэзия же представлена в центре в виде самой Мадонны, которая записывает возвышенную оду; ведь поэзия — центр всех искусств, тогда как тайна рождения Мадонной Бога в человеческом теле — центр всех религиозных идей.

Прочие фигуры с обеих сторон обозначают те неисчерпаемые богатства, которые искусство может извлечь из служения христианству, так что ему не нужно с вождением смотреть на языческие басни, как будто сфера христианских сюжетов слишком тесна для него. С другой стороны, они показывают, как богатая зрительными образами религия порождает искусство, потому что в Ветхом Завете сам Господь являет нам картины того, что должно воплотиться в будущем;

а в Новом — Спаситель является вместе со святыми в различных образах.

На ветхозаветной стороне на первом плане сидят Моисей, Аарон и Ной с атрибутами, которые указывают на божественную ориентацию искусства; за ними разместились важнейшие образцы для подражания, а именно — Иисус Навин, приведший израильтян в Землю Обетованную, как Спаситель приводит следующих за ним в Царство Своего Отца. Рядом с ним — Мельхиседек, предвосхитивший вечное священство Христа, за ним — Иосиф со снопом, обозначающий пропитание верующих хлебом живым, сошедшим с небес. В глубине — Авраам с жертвенным ножом, символ вечного отца, приносящего в жертву своего единственного сына, рядом с ним — Сара с Исааком, как изображение Церкви, и, наконец, — Адам и Ева как точная копия Бога и шедевр, созданный руками небесного творца.

В новозаветной части появляются прежде всего три сидящие фигуры: Перт, Павел и Стефан, которые обозначают три степени священства: епископство, пресвитерат и дьяконат, что воспроизводит небесное послание Спасителя, как Он сам говорит: «Как меня послал Отец мой, так я посылаю вас». Далее — его учение в лице отцов Церкви Августина, Иеронима и Фомы Аквинского; далее — его страдания, которые воплощают мученики Себастьян и папа Фабиан; его незапятнанную чистоту обозначают девы Цецилия и Агнеса; и наконец замыкает эту группу царица Елена со Святым Крестом, который указывает на небесного Адама, в то время как земной Адам замыкает собой группу с противоположной стороны. Ведь обе стороны немислимы без взаимосвязей, поиск которых, однако, лучше верить чувствам зрителя, поскольку они не всегда проявляются достаточно отчетливо.

При переходе к нижней части картины в глаза сразу же бросается расположенный в центре фонтан с бьющей вверх струей воды, намекающей на образ, который Господь использует в Евангелии — источник вечной жизни, здесь он выступает символом небесной устремленности христианского искусства и противопоставляется идеям древних, представленным собой источник, низвергающийся с Парнаса. Таким образом, каждое направление искусства явлено здесь лишь в такой мере, в которой оно не противоречит божественной устремленности целого. Потому что христианское искусство не исключает ни одно из направлений искусства и ни одно его ответвление, а вбирает в себя их все — для того, чтобы их прославить и освятить и принести в жертву Тому, кто дал человеку способности к искусствам.

Поэтому здесь возникает фонтан с двумя чашами для воды: верхней, отражающей небо, и нижней, отражающей земные предметы; так обозначается двойная природа искусства. С одной стороны, оно — духовная сущность, происходя-

щая, как любой добрый помысел, с небес, с другой стороны, для воплощения внутренних идей оно нуждается во внешней оболочке видимых форм, которые оно черпает из окружающей нас природы.

Двойная сфера искусства представлена также окружающими фонтан мастерами: рядом — венецианцы Джовани Беллини и Тициан рассматривают гладь воды в нижней чаше, в которой отражаются двое мальчиков, один из которых, полуодетый и с цветочным венком в руке, обозначает примечательную для этой [венецианской] школы радость от прекрасных карнаций и роскоши цвета, а другой намекает на характерные для нее наивные картины жизни. К этой группе примыкают двое других венецианцев, Карпаччо и Порденоне, в разговоре с Корреджо они понимают, что его пристрастие к магическому действию света не так далеко от их собственных художественных устремлений. С другой стороны фонтана Леонардо да Винчи призывает своих учеников воспарить к религиозным высотам и стремиться к идеалам, которые не стоит искать в реальности. Рядом с ним стоит Гольбейн, с одной стороны, потому, что его работы во множестве случаев принимают за работы Леонардо, с другой стороны, поскольку его творчество может служить примером того, как одна второстепенная сфера искусства, такая как портретная живопись, все же может достичь величия за счет обращения к вечному, примером чему, среди прочего, может служить его знаменитая картина из Дрездена².

Если потом повернуть от этой группы к левой части картины, на той же террасе, где располагается источник, можно обнаружить тосканцев и других людей, которые стоят полукругом и с восхищением внимают поющему Данте, задавшему направление их искусства и в то же время очертившему своей «Божественной комедией» весь спектр идей, которым служит христианское искусство. Прямо перед ним стоят его современники: Джотто, Орканья, а между ними — Симоне Мемми [Симоне Мартини]; далее — Рафаэль, окруженный теми, кто оказал на него особенное влияние, а именно: с одной стороны — Перуджино, Гирландайо и Мазаччо, с другой — Фра Бартоломео и Франческо Франча; сам он — в белом одеянии, которое символизирует универсальность его гения и в котором соединяются все те качества, что поразительно проявляются в других поодиночке, подобно тому, как все цвета соединяются в луче света. Наконец, полукруг завершают сидящие на античном обломке Микеланджело и Лука Синьорелли, которого, конечно, можно считать его [Рафаэля] ближайшим предшественником, поскольку он, подобно Рафаэлю, выглядит восхищенным Данте и поэтому призывает Микеланджело прислушаться к песне Данте.

То, что с одной стороны воплощает восхитительная поэзия Данте, не менее выражено с другой стороны, справа от фонтана, где группы мастеров Юга и Севера приветствуют друг друга в прекрасном единодушии и находят взаимопонимание в порыве прославить религию, там показано единение различных наций. В группе, примыкающей к венецианцам, — итальянец, немец и нидерландец, здесь те, кого объединяет занятие и живописью, и гравированием. Это Лука Лейденский, пожимающий руки Мантеньи, а между ними выделяется Дюрер, будто разделяющий с каждым из них дружеское приветствие, при этом первый изображен в сопровождении Мартина Шёна [Шонгауэра], а последний — Маркантонио [Раймонди]. К этой группе примыкает другая, где благочестивый Анжелико да Фьезоле и оба брата ван Эйк своим сердечным взаимным приветствием выражают признание христианского служения мирской и монастырской жизни. Рядом с [Анжелико да] Фьезоле стоит его ученик Беноццо Гоццолли, также как Хемлинк [Мемлинг] — рядом с его учителями братьями ван Эйк, из которых младший Ян опирается на старшего Губерта, заменяющего ему отца; рядом с этой пятеркой появляется еще шестой персонаж, который может обозначать анонимного мастера Кельнского алтаря. Странник, желающий к ним присоединиться, — Скорель, совершивший, как известно, паломничество в Святую Землю. С ним вместе приближается еще один чужеземец — возможно, художник из далекой Испании. Чуть в отдалении видны еще две женские

фигуры, из них монахиня может представлять ученицу Фьезоли, а вторая — вероятно, Маргарита ван Эйк, хотя ни одна из них не изображена портретно, они должны напоминать о нередких случаях, когда и женщины с успехом посвящали себя религиозному искусству.

И чтобы молодой художник в полной мере осознал, откуда происходит величие, воплощенное в тех мастерах, которых он видит здесь вместе, на ступеньках, где все собралось, изображены двое сидящих монахов, погруженных в созерцание миниатюры, которая представляет собой прелестный плод размышлений и тихого прилежания, чему способствует монастырское затворничество. Отсюда он может извлечь урок: он должен бежать от мирского шума, полюбить уединение и сосредоточение, если он хочет пойти по стопам этих прославленных мастеров и предаться, подобно им, искусству, посвященному Богу.

Если художники собрались на террасе, то передний план слева населили скульпторы, а справа — архитекторы; среди них — папа, тогда как среди скульпторов — император, они представляют две ветви власти, власть церкви и власть общества, они обе одинаково поддерживают здание искусства и оберегают его, и искусство служит им обоим. Среди скульпторов в первую очередь выделяется группа вокруг саркофага, Николо Пизано указывает на барельеф на этом саркофаге, что отсылает к рассказу Вазари о том, что он нашел античный саркофаг и, изучив его, первым поднял скульптуру на новый уровень; рядом с ним мальчик, стоящий на коленях, который воплощает интерес скульптуры к изяществу формы и грации движения, а вокруг него — ученики и помощники, которых он привлекал для своих больших работ, в том числе из Германии. Но чтобы молодой художник не впал в соблазн заключить, что здесь прославляется непременно изучение античности, что, к сожалению, уже не раз пробуждало новое язычество в искусстве, здесь языческое искусство как таковое представляет поверженный, разбитый истукан. Тогда как саркофаг относится к эпохе зарождения христианства, когда искусство еще не создало для себя собственной формы, но пользовалось формой, позаимствованной у покинутого язычества. И барельеф, на котором изображены обе Марии, идущие к могиле Христа, намекает на Воскресение искусства к новой духовной жизни, после того как старое искусство было с почестями погребено. Потому что христианский художник должен с презрением оставить язычество как таковое; но он может поставить себе на службу искусство и литературу древних, подобно тому как сыны Израиля взяли с собой из Египта золотые и серебряные сосуды, чтобы во славу истинного Бога переплавить их и освятить в своем храме. За этой группой можно увидеть еще троих мастеров в задушевной беседе, их можно рассматривать как представителей трех основных направлений в скульптуре. В то время как Лука делла Роббиа кажется воплощением духовного содержания и благочестия, Лоренцо Гиберти, расположенный в центре, являет собой красоту формы, а Петер Фишер — верное и не приукрашенное понимание природы. Эти три элемента в христианской скульптуре никогда нельзя помыслить отдельными друг от друга.

С искусством пластики может быть лучше всего сопоставлена земная власть, которую представляет здесь император с одним из вельмож, и которая представлена среди прочих на ветхозаветной стороне; тогда как напротив, на стороне Нового Завета изображена архитектура, как более мистическая сущность, которой соответствует духовная власть.

Последняя изображена в виде папы, который символизирует единство Церкви, также как император — содружество государств, а рядом с ним в его свите — епископ, воплощающий в пределах своего диоцеза идею христианского покровительства искусству. Ноты в руках папы должны напомнить производящие грандиозное впечатление григорианские церковные песнопения, он воплощает здесь религиозный пыл, который, как по волшебству, создал множество величественных соборов, которыми украшен христианский мир; ведь в старинной притче сказано, что именно волшебство песни заставило камни собраться в стену.

С этой стороны античность тоже предстает в виде обломков на земле, к ним примыкает базилика как самая ранняя форма христианских храмов, которая, будучи обязана своим возникновением случайным собраниям и использованию имеющихся останков античности, все же в своих основных чертах содержит ростки последующих собственно христианских храмов. Ее обозначает начерченный на табличке план, а тот, кто в кругу учеников указывает им на нее, — Мастер Пильграм, который считается архитектором красивой части собора Св. Стефана в Вене. Его уроку внимают юноши разных национальностей, каждый из которых изображен со своими характерными особенностями, чтобы показать национальные различия в развитии тех зачатков, которые содержала в себе базилика. Сидящего на стволе колонны француза можно узнать по изысканной грации и легкости; напротив него — собранный, неподвижный англичанин; за ним — испанец, погруженный в глубокие раздумья, далее — послушник-францисканец, который обозначает строительные проекты в Италии, обычно исходящие от монастырей. Мастер опирается на плечо человека с Востока, так и западная архитектура не единожды находила опору в восточной традиции: в более ранние века — в широко распространившемся византийском стиле, во время крестовых походов — в мавританском. Непосредственно к этой группе примыкает представитель готики Эрвин фон Штайнбах, он демонстрирует папе чертеж собора в этом стиле и с восхищением указывает на его величественно устремившиеся ввысь башни; папа и епископы, кажется, разделяют это восхищение, тогда как Брунеллески, который первым пробудил новый стиль, рассматривает план критически. Чуть в глубине можно узнать Браманте, беседующего с двумя немецкими архитекторами, один из них — в черной шапке — строитель собора в Ульме, другой является одним из многочисленных немецких архитекторов, столь щедро украсивших своими соборами нашу родину.

Итак, милый юный художник, чьи порывы с горячим усердием устремлены к прекрасному искусству, я представил твоим глазам картину, в которой можно прогуливаться, как в саду. Ты видишь здесь вместе в полном согласии друг с другом всех тех великих мастеров, от имени которых твое сердце начинало биться чаще, и можешь присоединиться к любому из них, чтобы как можно ближе подружиться с ними. Широко раскинулось перед тобой будущее, как ясная даль этой картины, в котором ты можешь укрепиться в прекрасном призвании продолжить строительство, столь славно начатое этими мастерами. Но в нашей стране оно, несомненно, подобно той неоконченной постройке, которая заметна на среднем плане, было прервано и осталось незавершенным, когда в XVI в. разразился злосчастный раскол, ставший причиной долгих и опустошительных войн, из-за которых Германия лишилась многих сокровищ и которые воспрепятствовали развитию немецкого искусства.

Примечания:

¹ Перевод выполнен Л. В. Фроловой в 2020–2021 г. по изданию: Overbeck F. Friedrich Overbeck's Triumph der Religion in den Künsten: Oelgemälde im Besitze des Städelschen Kunstinstituts zu Frankfurt a. M. Erklärung vom Meister selbst. Frankfurt a. M.: Schmerber, 1840. 16 S.

² Мадонна Якоба Майера (Дармштадская Мадонна). 1526 и после 1528. Швейбиш-Халль, собрание Рейнхольда Вюрта.

Тебе теперь предстоит возобновить то, что было прервано, и взрастить то, что осталось незрелым. Так что устремись за ними, великими мастерами, со всеми силами твоего духа; но знай, что достичь их величия можно лишь, если ты последуешь по тому пути, которым следовали они, и перед твоими глазами будет та же цель, на которую смотрели они. Настоящего искусства достигают не тем, что делают идола из самого искусства; оно гораздо больше желает служить Церкви. Ты можешь искать его там и находить в стыдливых украшениях храмов, где оно приносит радость Богу и людям, если ты пребываешь в вере и смирении и жертвуешь свой талант Богу, наградившему тебя им; потому что именно такие и обретают искусство.

Потому что не один из мастеров, которых ты видишь здесь вместе, может послужить для тебя предостерегающим примером того, как неверное употребление таланта тотчас же уведит с верного пути и неминуемо заканчивается неожиданным упадком искусства. Так сбились с пути венецианцы, как только начали видеть главную цель в очаровании цвета, который они ранее использовали лишь для украшения, так они постепенно погрузились в чувственность; но еще быстрее — мягкий и гармоничный Корреджо, когда он, подобно им, позабыл о стыдливости и предался роскоши. Микеланджело дал очарованию античности пленить себя и позволил своим последователям увидеть в ней нового идола; и Рафаэль не мог совладать со своим необъятным талантом, пока его рука жадно тянулась к запретному. И таким образом грех вероотступничества был в ту пору совершен одновременно во многих областях, поскольку перестали служить своим искусством Господу Богу и самих себя пожелали вознести на алтарь. И по справедливости наказанием за этот грех забвения Бога стало то, что Бог нас покинул, и мы в изумлении обнаружили упадок искусства, наполнивший нас большей досадой, чем все порождения прежних времен. Впоследствии было приложено много усилий, чтобы вновь возвысить искусства, но поскольку не догадались истребить причину недуга, успех не мог быть соразмерным усилиям. В этом ты можешь также найти объяснение, почему здесь нет ни одного из прославленных мастеров более позднего времени, не нужно умалять их заслуг, но, поскольку они выросли не на почве истинного христианского искусства, они не могут быть здесь представлены в качестве образца. Только когда искусства, подобно мудрым девам, украшенные смирением и целомудрием, с пылающими светильниками веры и молитвы пойдут навстречу небесному жениху, они могут надеяться, что откроются двери истинной и долговечной славы, за которые не пускают нечестивых и жаждущих лишь услады для глаз, поскольку невозможно, чтобы Бог благословил то усилие, которое основано не на страхе Божьем, а без Божьего благословения успех немислим. И пусть Хвала и Слава Ему будет принесена нашими руками в Храм Его, который здесь на земле являет собой Его Церковь, чтобы мы могли в вечности восхвалять его с его избранными святыми на небесах. Аминь.

Рим, 1840

Липов Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва., ул. Гончарная, д. 12, корп. 1. 109240. antolip@yandex.ru

Lipov, Anatoly Nikolaevich, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 109240 Goncharnaia ul. 12/1 Moscow, Russian Federation. antolip@yandex.ru

Робин Рем

КОНТРАСТ И ЗНАНИЕ. МОТИВЫ СУПРЕМАТИЧЕСКИХ ФОРМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА И НАУКА¹

В 1915 г. Казимир Малевич впервые представил на петербургской выставке свою супрематическую живопись, формальный язык которой состоял исключительно из черных или цветных квадратов, кругов, крестов, прямоугольников и т. д. на белом фоне [1]. Однако непосредственно в теоретических исследованиях Малевича мало внимания уделялось работам, появившимся уже в XIX в. в теории цвета, физиологической оптике, психологии и т. д. у Иоганна Вольфганга фон Гёте, Германа фон Гельмгольца, Вильгельма Вундта и других, которые служили инструментами восприятия для создания цветовых, пространственных и гештальт-явлений.

Как и в живописных работах Малевича, в этих трудах также изображены черные геометрические фигуры на белом фоне (Илл. 2.1–8.4). В данной статье основные супрематические мотивы квадрата, круга, креста и т. д. сопоставляются с научными образами из этих исследований [2]. Противостояние формально схожих, но по содержанию принципиально разных типов образов вызывает вопросы о соответствующих характеристиках художественного образа и эпистемного инструмента восприятия. Для того чтобы приблизиться к характеристикам обоих типов изображений, будет также рассмотрена концепция контраста как центрального термина для понимания черно-белого образа на основе феноменологии Эдмунда Гуссерля. Помимо этого, по нашему убеждению, специфика знаний, генерируемых в искусстве и науке посредством черно-белых образов, должна быть определена на основе определения Макса Шелера знания как «участия».

I

Тип рассматриваемой картинки обычно состоит из черной геометрической фигуры и белого прямоугольника. Аналоговые структуры картины обычно ассоциируются с понятием контраста. Вообще говоря, контраст (лат. *contrarium*) обозначает полное несходство, сильное отличие или поразительную разницу. Этимологически термин восходит к двум латинским словам, начинающимся с «contra» и «stare», т. е. «против» и «стоять» [3].

Поскольку этот термин относится не только к зрительным условиям, но и к любым ощущениям и содержанию сознания, он имеет множество значений. Следующие замечания по концепции контрастности фокусируются, с одной стороны, на феноменологическом определении Эдмунда Гуссерля, основанном на аристотелевской теории ассоциаций, и, с другой стороны, на понимании этого термина в науке XIX в.

Философия традиционно проявляет большой интерес к противопоставлению или диссоциации ощущений и содержания сознания, понимая под контрастом ментальное поле напряжения, которое относится как к противоположному, так и к одинаковому и является предпосылкой для процессов запоминания и распознавания. Уже Аристотель в своем сочинении «О памя-

ти и воспоминании» (лат. “*De Memoria et Reminiscentia*”) имел дело с контрастом различного воображаемого содержания. Так, например, согласно Аристотелю, память вызывается живым «движением» (воображением) через идентичный, похожий или противоречивый опыт. В таком движении воображения мы инстинктивно ищем «ближайшего», «думая отныне» или «похожего, или противоположного, или соседнего» [4].

Так создаются воспоминания, потому что воображаемые движения этих воспоминаний «отчасти одинаковы, отчасти одновременны, отчасти содержат в себе часть» [5]. Запоминание отличается от «переобучения» тем, что достигается в памяти «самостоятельно». Если нет воспоминаний, то в памяти больше нет того, о чем идет речь. «Ибо обладание памятью — это пребывание в движущей способности», которая движется и «из себя» и из образного движения, «которым человек занят». В целом, по словам Аристотеля, процесс памяти основан на процедуре, которая соотносит похожие или противоположные обстоятельства друг другу. Соответствующие отношения могут осуществляться путем быстрого изменения «от одного к другому», например, «от молока» к «белому», от «белого» к «дымке» и от последнего к «влажному». В результате человек может вспомнить «осень», потому что он «искал тот сезон» [6].

Философия в целом понимает аристотелевское толкование памяти как «Учение об ассоциациях» [7], хотя ассоциации или воспоминания не могут быть схематизированы «законами» [8]. Так же, как и Аристотель, Дэвид Юм, например, считает контраст идейной основой для ассоциации [9]. Более того, Иммануил Кант определяет контраст как «захватывающее внимание сопоставление взаимно противных чувственных представлений под одним и тем же понятием» [10]. Эдмунд Гуссерль, который, в частности, продолжил изучение традиционной связи контраста с ассоциацией [11], характеризует контраст в посмертном издании «Опыт и суд» как «снятие неравенства с общего». Он начинает с фундаментального вопроса о причине, почему в «едином поле смысла... вообще возможно сознание обособленного индивида» и какие «условия должны быть выполнены», чтобы возникло «сознание» для «обособленного множества» тех же или похожих обстоятельств.

По словам Гуссерля, «сенсорное поле» изначально является «единицей однородности». Индивидуальный объект, таким образом, устранен, так как он с чем-то «контрастирует». Гуссерль приводит пример: хотя красные пятна на белой поверхности контрастируют друг с другом, тем не менее они «сплавлены без контраста», т. е. не перетекают друг в друга, а связаны друг с другом в некоем «далеком сплаве». Согласно Гуссерлю, красные пятна, таким образом, «относятся к белой поверхности как к визуальным условиям». Из этого следует вывод, что «каждый контраст» подразумевает «отношения и слияние» [12]. Однако степень родства или сходства может различаться. Она уменьшается и исчезает только в случае равенства «без расстояния». Если нет «идеального равенства», то «при сходстве» сразу же возникает «контраст» [13].

Как ранее для Аристотеля [14], для Гуссерля контраст существует не только в случае неравных, но и в случае одинаковых и похожих обстоятельств. Ибо в переходе от «равенства к равенству» «новое то же самое оказывается повторением», при котором происходит «безразрывный охват» содержанием первого, что Гуссерль называет «слиянием». Если же, с другой стороны, имеет место переход «от схожего к подобному», то происходит «своеобразное покрытие... с одновременным противоречием несхожего» Этот «сдвиг сходства» также является своего рода «слиянием», но он не совершенен, а только основан на «одном и том же моменте». Равенство или сходство представляют собой «синтез обложки», который Гуссерль называет ассоциацией [15]. Однако, в отличие от более ранних интерпретаций этого термина, он понимает ассоциацию как «чисто имманентный контекст», когда «что-то напоминает что-то». Ссылка одного на другое может быть сделана только путем осуществления «отчуждения» отдельной данности от целого [16].

Наряду с «прямой ассоциацией», по словам Гуссерля, существует также «косвенная», в которой происходит интерполяция. Таким образом, это ассоциация, «в которой промежуточные звенья и прямое сходство между ними явно не приходят в сознание» [17]. Например, высокий человек может быть признан высоким без присутствия меньшего по размеру человека в поле зрения в качестве стандарта сравнения. В этом случае размер этого человека контрастирует с «нормальным» человеком, представленным внутри, без проведения явного сравнения. То же самое относится и к чувственным качествам «горячий» и «холодный», «длинный» и «короткий», а также «быстрый» и «медленный». По мнению Гуссерля, аналогичные определения относятся к «нормальности опыта», которая зависит от соответствующей среды [18]. Из структуры среды, таким образом, стандарт для аналоговых детерминаций выведен вполне естественно, без необходимости активировать контрастные связи. Что касается концепции контраста, то Гуссерль делает вывод: поскольку «прямая ассоциация» основана на «сходстве различной степени вплоть до предела полного равенства», то все оригинальные контрасты также «основаны на ассоциациях: неравенство проявляется из-под земли общего» [19].

Феноменологическое определение понятия контраста, данное Гуссерлем, существенно отличается от понимания этого термина в современной физиологии, психологии и теории цвета. Во второй половине XIX в. понятие контраста в вышеупомянутых науках, как правило, означало «восприятие разницы или воспринимаемой разницы между данными чувственными впечатлениями» [20]. Интерес науки был сосредоточен на изучении визуальных контрастов, возникающих при взгляде на цветные или светлые поверхности на темном фоне и темные поверхности на светлом фоне. Основное внимание было уделено следующему спорно обсуждаемому эксперименту: маленькая серая квадратная поверхность на белом фоне выглядит темнее, а на черном — светлее. Тот же серый цвет показывает зеленое мерцание на красном фоне и красноватое — на зеленом [21].

В зависимости от состояния исследований и метода это феномен нашел различные объяснения. По мнению Германа фон Гельмгольца, такие контрастные явления оказываются лишь «обманом суждения», который не влияет на сами ощущения: «Поскольку большинство контрастных явлений зависит от широты неопределенности в оценке интенсивности и качества наших зрительных ощущений, то необходима практика в оценке цветов должна оказывать значительное влияние на возникновение контраста» [22]. Для Эвальда Херинга, с другой стороны, явления одновременного контраста являются не просто «оптическими иллюзиями», а живыми свойствами органа зрения. По словам Херинга, следует исследовать не бросающиеся в глаза, а незаметные контрастные явления.

По его мнению, контрасты вызваны взаимодействием сетчатки и отвечают за остроту зрения и распознавание цвета [23]. При этом концепции контраста как Гельмгольца, так и Херинга отражают разные взгляды на эмпирическую и нативистскую теорию видения, которые отличались друг от друга во второй половине XIX в. В то время как эмпирика, за которую выступает Гельмголец, ставит опыт явлений в центр своих ис-

следований, Херинг уступает центральную роль врожденным характеристикам, связанным со зрением [24].

В целом понятие контраста в науке XIX в. тесно связано с экспериментальными рамками научного контекста. Интегрированная в соответствующую теоретическую систему объяснения яркости, цвета, крайних, внутренних контрастов и т. д. оценка контрастных явлений и их интерпретация с точки зрения содержания находилась под влиянием теоретических предположений [25]. Рассуждения Гуссерля особенно показательны в нашем контексте, поскольку они выходят за рамки понимания концепции контраста, разработанной в XIX в. теорией цвета, физиологической оптикой и психологией.

Сам Гуссерль характеризует феноменологию как описательную науку в отличие от объяснительной естественной науки [26]. Таким образом, его понимание контраста может быть воспринято как термин, возникший из феноменологического описания. Вместо того, чтобы вывести общие утверждения или объяснения из контрастных явлений, феноменологическое описание нацелено на сущность явления, принимая во внимание характеристики самого наблюдателя [27]. В контексте супрематических картин Малевича мы должны вернуться к гуссерлевскому определению понятия контрастности и вовлеченности чувственного субъекта в контрастные события.

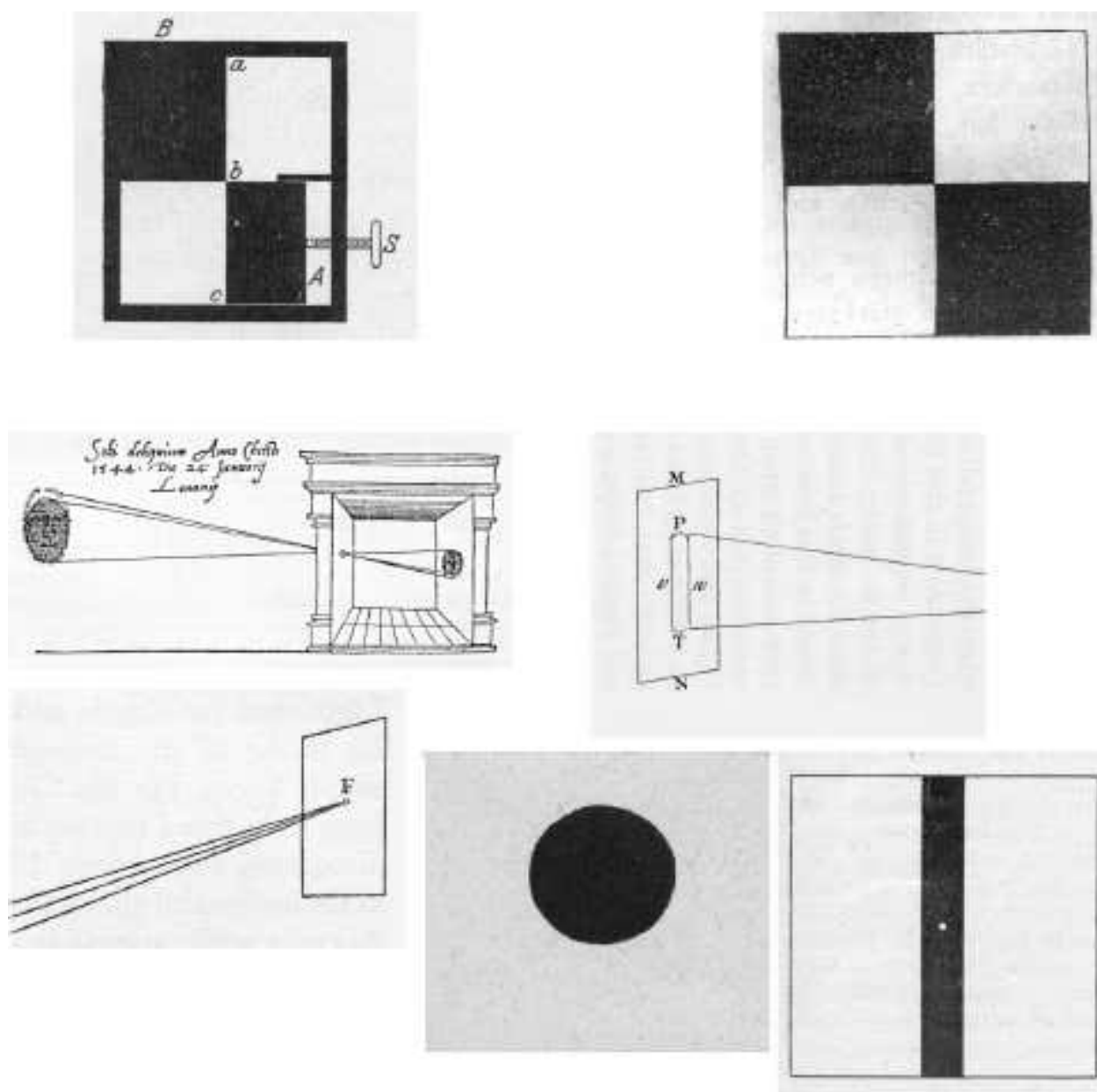
II

В науке черно-белые изображения функционируют в основном как инструменты восприятия. В силу их тесной связи с экспериментами их использование зависит от аппаратных, концептуальных, дисциплинарных и институциональных условий соответствующей научной культуры. Они имеют определенную долю, или пропорцию в получении данных, или стратегиях получения знаний, а также в появлении определений и их научной ценности таким образом, что они занимают некий эпистемический статус, сравнимый с графиком, диаграммой, уравнением, моделью, а также фотографией [28]. Об условиях, в которых создавались черно-белые образы, и их модификациях мало что известно: живописный инструмент восприятия использовался в основном между 1790 и 1920 гг. в теории цвета, физиологической оптике и психологии, хотя он стал общепринятым только в 1860-е гг.

Очевидно, что этому способствовали исследовательско-исторические, культурные, социальные и политические обстоятельства, которые Тимоти Ленуар уже разработал на примере «органической физики» Эмиля Дюбуа-Реймона, Эрнста Брюке, Германа фон Гельмгольца и Карла Людвига [29]. Фактически тип эпистемного черно-белого образа нашел большое признание Гельмгольца в его фундаментальном труде «Справочник физиологической оптики» [30]. Еще одним фактором, способствовавшим его распространению, был тот факт, что контрастные образы, а также данные, числа или другие экспериментальные результаты не представляли собой самостоятельного объекта исследования, поэтому они использовались в различных дисциплинах. Образы следовало рассматривать невооруженным глазом, принимая во внимание некоторые зрительные техники, например, такие как прямое и непрямое зрение [31].

Также использовались в экспериментах с контрастными изображениями призмы и другие оптические устройства [32]. Благодаря своей простой структуре они могли быть формально модифицированы без больших технических усилий, например, для увеличения или уменьшения интенсивности исследуемых явлений. Кроме того, были внесены формальные изменения в связи со стилистическим и репродуктивным развитием, преобразованием научных методов, а также для разграничения противоположных научных позиций и переориентации целей исследований.

В книжных изданиях черно-белые образы в основном располагались в тексте. На отдельных карточках, прилагаемых к публикации, контрастные образы встречались редко [33]. Из-за тесной связи с текстом создается впечатление, что исследуемое явление уже является результатом самого эксперимента, не давая возможности для интерпретации. Черно-белые картинки часто служат доказательством. С другой стороны, возможности



Илл. 1. Сверху вниз и слева направо: 1.1 Гемма Фризиус. Камера-обскура. 1544; 1.2 Исаак Ньютон. Круглое отверстие в оконной ставне. Деталь. 1704; 1.3 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игральная карта № 23 для получения призматических цветов. Деталь. 1791; 1.4 Исаак Ньютон. Бумажный экран со спектром. Деталь. 1704; 1.5 Эвальд Херинг. Инструменты для гагглюскопа. Деталь. 1925; 1.6 Жозеф Плато. Регулируемая металлическая пластина для исследования облучения. 1838; 1.7 Герман фон Гельмгольц. Прибор для исследования облучения. 1867

интерпретации контрастных образов де-факто не могут ограничиваться соответствующей аргументацией [34]. Скорее, они имеют размытую область действия, т. е. одни и те же образы могут быть экспериментально использованы и в других научных областях.

Поэтому в них проявляется больше, чем они утверждают в соответствующей дисциплине. Благодаря разнообразным возможностям использования, иногда в разных дисциплинах возникают почти идентичные изображения. Если такое изображение меняет область исследований, то меняется и его эпистемное содержание. С каждым изменением черно-белые образы обогащают культуру знаний из новой области науки, от чего, безусловно, возникает потеря или избыток смысла. Поэтому при каждой смене дисциплины необходимо всегда запрашивать сведения из соответствующей области [35].

Иоганн Вольфганг фон Гёте, Мишель Эжен Шеврёль и Чарльз Уитстон сыграли большую роль в развитии опреде-

ленных типов живописных инструментов восприятия: примечательно, что тип черно-белого контрастного образа как инструмента восприятия впервые в значительном масштабе появился в первом произведении Гёте «Вклад в оптику» в 1791 г. [36]. Образы, имеющие отношение к нашему контексту, в основном получены с помощью камеры-обскуры (Илл. 1.1) [37]. Решающим для структур образа, таких как ортогональное деление базовых областей, а также геометрические формы, стало изобретение затвора или экрана, через который свет попадает в камеру-обскуру. Камера-обскура была в основном круглой, так что проекционная поверхность затемненного помещения представляла собой круг. Образы соответствующих «картинок в окне» можно найти, например, у Исаака Ньютона (Илл. 1.2) [38]. Из этого Гёте вывел контрастный образ с черно-белым кружком (Илл. 1.3). Кроме того, использовались экраны с вертикальными полосами (Илл. 1.4). Позже Эвальд Херинг трансформировал мотив полоски в контрастный образ (Илл. 1.5). В раз-

личных экспериментах также использовались механические экраны (Илл. 1.6), из которых, например, у Гельмгольца, получился контрастный образ с рисунком, похожим на шахматную доску (Илл. 1.7).

Так, в зависимости от открытия камеры-обскуры или экрана на поверхности проекции вызывался образ круга, полосы, узора шахматной доски и т. п. Контрастные образы, о которых идет речь, возникли, таким образом, из экспериментальной практики оптики XVII и XVIII вв., хотя получение черно-белого контрастного образа из геометрических представлений камеры-обскуры не был непрерывным развитием, а представлял собой, скорее, настоящий разрыв с практикой эпистемного изображения XVIII в. [39].

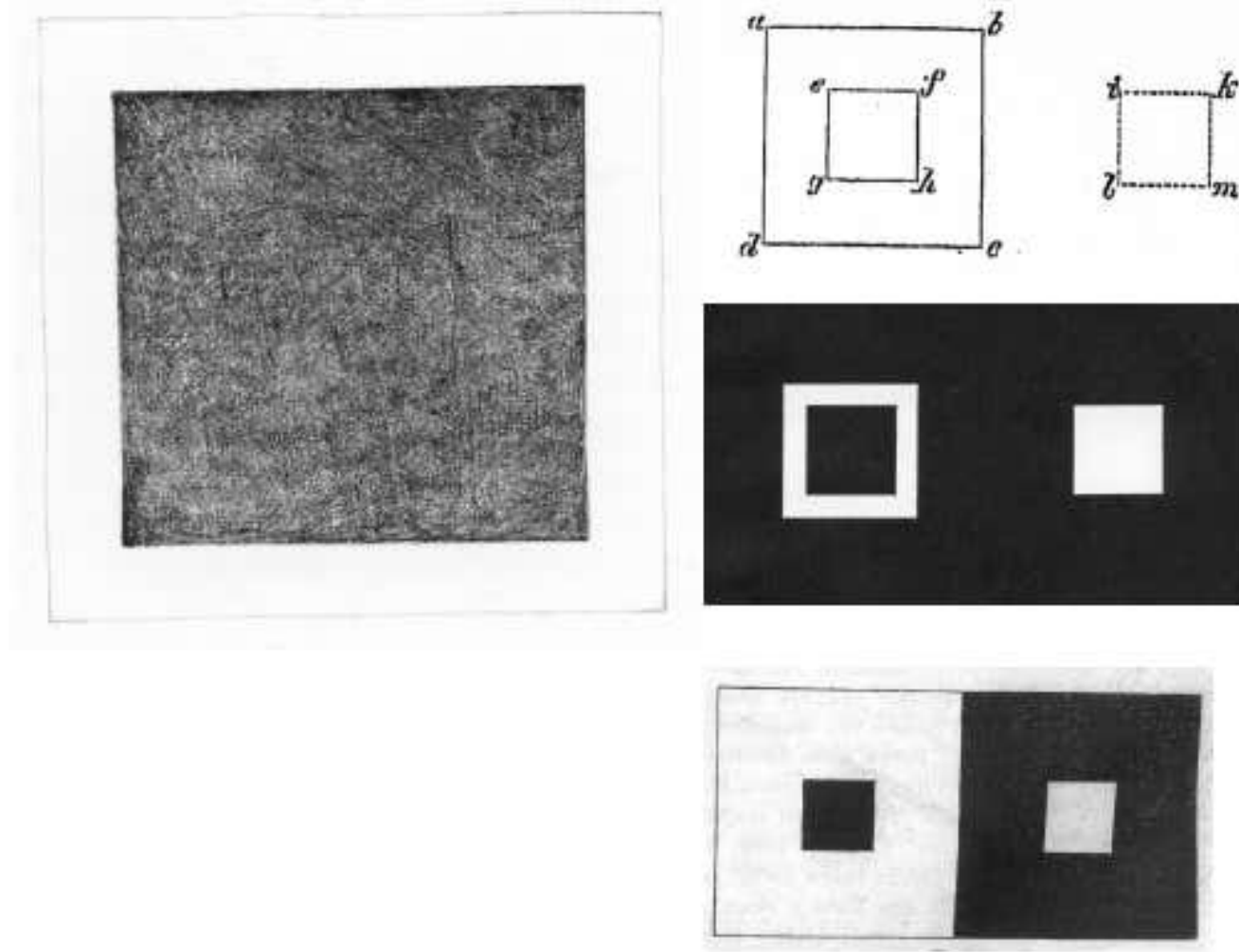
III

При изучении черно-белых образов в науке и искусстве необходимо различать формальную «структуру» и связанную с контуром «функцию» [40]. Термин «структура» означает чисто морфологическую характеристику строения, расположения и связи отдельных изобразительных элементов, от детали формы к общей фигуре до основания: какой тип фигуры используется? Появляется ли фигура в центральном положении или она выровнена асимметрично? Как проходят боковые линии фигуры по отношению к краю рисунка? Дотягиваются ли ее углы и края до края основания? Каково количественное соотношение черного и белого? В целом структура включает в себя отношение

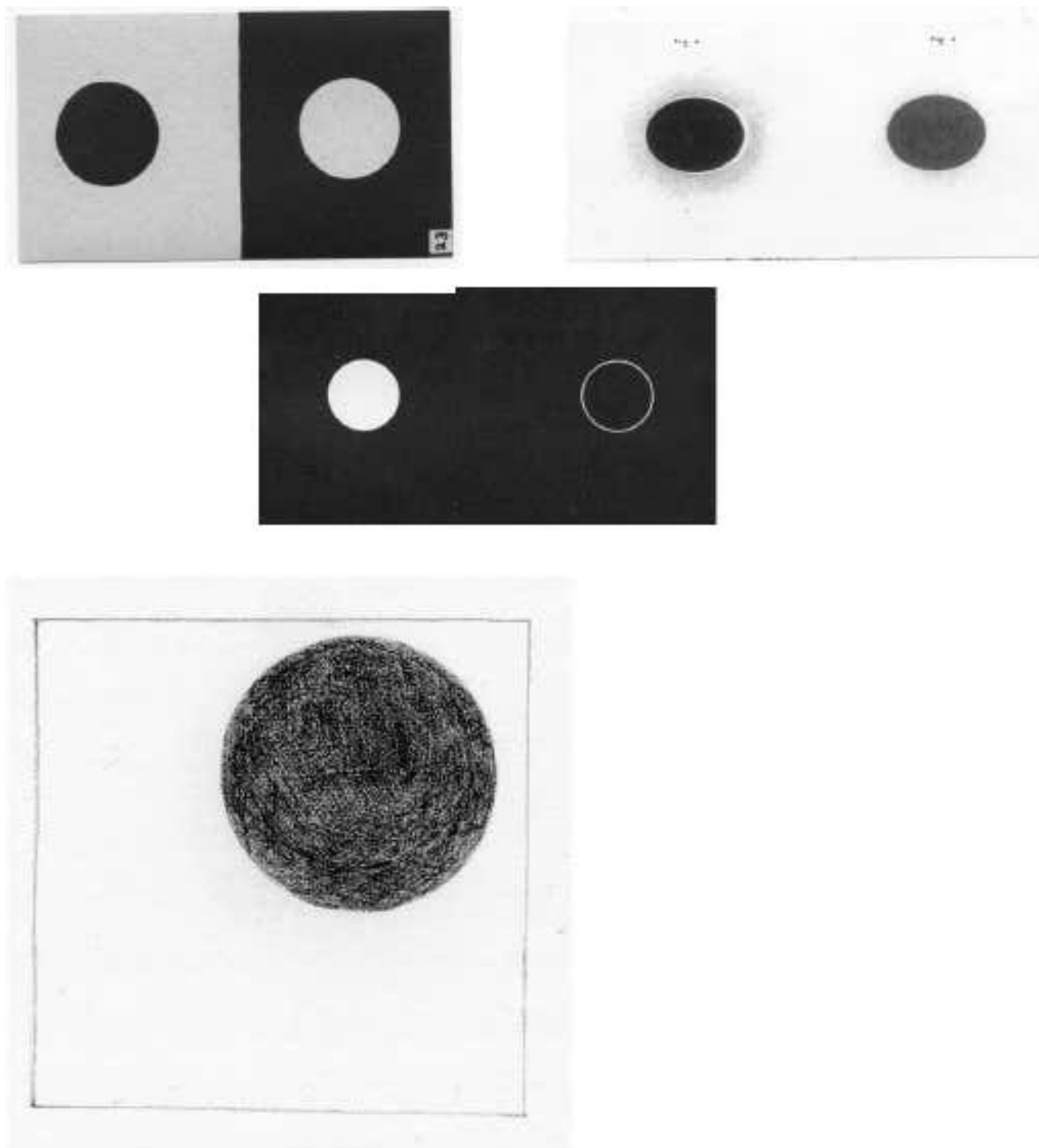
отдельных частей к всему образу и тем самым «понимает» его как единый организм. «Функция», с другой стороны, относится к тому, как она используется в науке и искусстве.

Таким образом, понятие структуры характеризует роль образа в производстве эпистемных и художественных форм познания. Между 1915 и 1932 гг. фигуры квадрата, круга и креста, описанные Малевичем как «основные элементы супрематизма» [41], появились в его многочисленных картинах маслом и тушью, рисунках карандашом и литографиях [42]. В нашем контексте особый интерес представляют первые семь рисунков, опубликованные Малевичем в 1927 г. в цикле из 24 рисунков в книге «Беспредметный мир» [43], изданной в серии «Баухаус». На каждом из них изображены квадрат, круг, равнобедренный крест, смещенные прямоугольники, вертикальная полоса, шахматный узор и геометрические фигуры на продолговатом основании. В дальнейшем супрематические работы Малевича связаны с черно-белыми образами современной науки с точки зрения их структурных особенностей (Илл. 2.1).

1. Квадрат. Первый образ цикла — «Черный квадрат» [44]. Сравнение рисунка с оригиналом показывает, что квадрат, напечатанный в «Беспредметном мире», вероятно, по ошибке был повернут против часовой стрелки на 90° . Кроме того, фигура не представляет собой геометрически правильный квадрат. Как и в 15 вариантах «Черного квадрата», правая и верхняя стороны фигуры слегка завышены. Выравнивание фигуры по основанию и отклонение фигуры от базовой геометрической формы имеют значение для понимания «Черного квадрата». Неровности можно рассматривать как центральное структурное отличие



Илл. 2. Сверху вниз и слева направо: 2.1 Казимир Малевич. Черный квадрат. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 2.2 Герман фон Гельмгольц. Прибор для изучения аккомодации. 1867; 2.3 Эрнст Мах. Представление эксперимента по исследованию контраста яркости. 1868; 2.4 Теодор Липпс. Прибор для исследования «эстетико-механического» эффекта расширения высоты и ширины. 1897



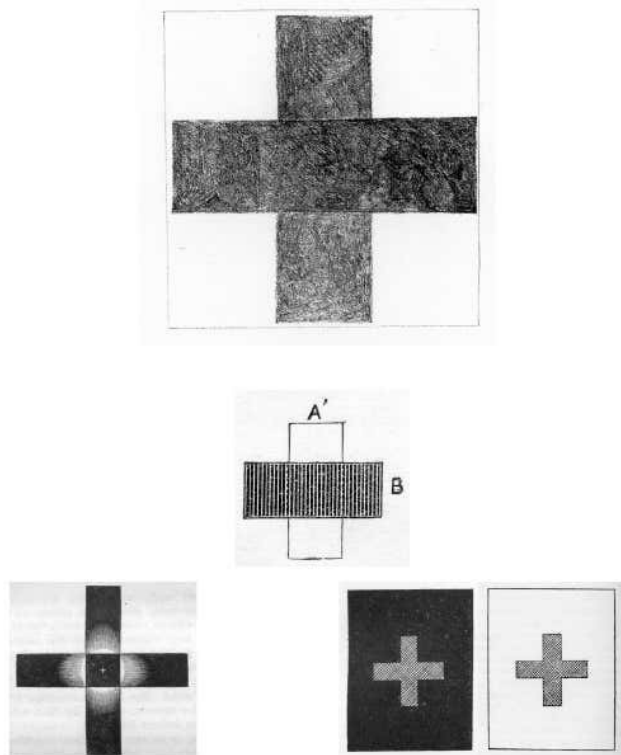
Илл. 3. Сверху вниз и слева направо: 3.1 Казимир Малевич. Черный круг. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей 3.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игровая карта № 23 для генерации призматических цветов. 1791; 3.3 Мишель Эжен Шеврёль. Представление дополнительного контраста. 1839; 3.4 Теодор Липпс. Перцептивный инструмент для феноменов движения. 1897

от соответствующих инструментов восприятия с квадратными фигурами современной науки.

Квадрат использовался в различных вариантах и сочетаниях в научной литературе XIX и начала XX вв. В «Справочнике физиологической оптики» Гельмгольца можно найти черный квадрат на белом фоне и белый квадрат на черном (Илл. 2.2). Таким образом, Гельмголец продемонстрировал эффект светлых и темных поверхностей. По его словам, степень яркости производит впечатление разного размера, так что при сильном освещении и бликах белый квадрат кажется больше

черного [45]. Кроме того, фигуру квадрата в различных публикациях использовал также Эрнст Мах. Ранний пример можно найти в его эссе «О физиологическом эффекте пространственно распределенных световых стимулов», написанном в 1868 г. (Илл. 2.3).

Мах также занимался вопросами восприятия яркого и темного света: «Если поместить белый квадрат на неограниченную черную поверхность, это показывает определенную яркость контраста. Если теперь вырезать из него квадрат *efgh* и поместить его рядом с *iklm*, то общая яркость поля зрения останется



Илл. 4. Сверху вниз и слева направо: 4.1 Казимир Малевич. Черный крест. 1927. Базельский художественный музей; 4.2 Мишель Эжен Шеврёль. Представление эксперимента по исследованию одновременного контраста. 1858; 4.3 Герман фон Гельмгольц. Представление двух полос в режиме непрямого зрения. 1867; 4.4 Вильгельм Вундт. Представление контрастных проявлений. 1910

прежней. Яркость белого, однако, увеличивается. Это указывает на взаимодействие участков сетчатки, и чем ближе участки сетчатки друг к другу, тем сильнее взаимодействие» [46]. Однако, в отличие от Гельмгольца, изображение в работе Маха служило только для представления экспериментальной установки, а не как инструмент восприятия. Почти тридцать лет спустя Липпс, возможно, последовал описанию эксперимента Маха, расположив два квадрата в своей «Пространственной эстетике» на черном фоне (Илл. 2.4). Таким образом, оригинальное представление эксперимента стало инструментом восприятия для вызывания «эстетико-механических» явлений, таких как расширение в высоту и ширину [47].

2. Круг. В цикле картин Малевича на втором месте находится «Черный круг», который также был ошибочно напечатан повернутым на 90° против часовой стрелки. Согласно Малевичу, круг должен находиться в верхней левой части поверхности картины (Илл. 3.1). Между 1915 и 1927 гг. художник также использовал «Черный круг» в двух картинах маслом, пяти частично цветных рисунках и литографии [48]. Кроме рисунка круга на продольной, прямоугольной, горизонтальной поверхности [49], выполненного в 1919–1920 гг., Малевич использовал мотив круга в двух картинах маслом в верхней правой части полотна. Стоит также отметить, что круг на нашем рисунке находится на меньшем расстоянии от верхнего края картины, чем от правого.

В научной литературе мотив круга проявляется, в частности, в теории цвета. Гёте, например, неоднократно брался за это. В своей работе «Вклад в оптику» 1791 г. он изобразил, например, на карточке № 23 один черный и один белый круг на бело-черном фоне (Илл. 3.2). При просмотре карты через призму по краям черно-белого круга появляются призматические цвета [50]. В своей публикации «О законе одновременного цветового контраста» (фр. «De la loi du contraste simultané des couleurs». — Примеч. пер.) 1839 г. Шеврёль также часто использовал круг для представления цветовых феноменов и демонстрации цвето-

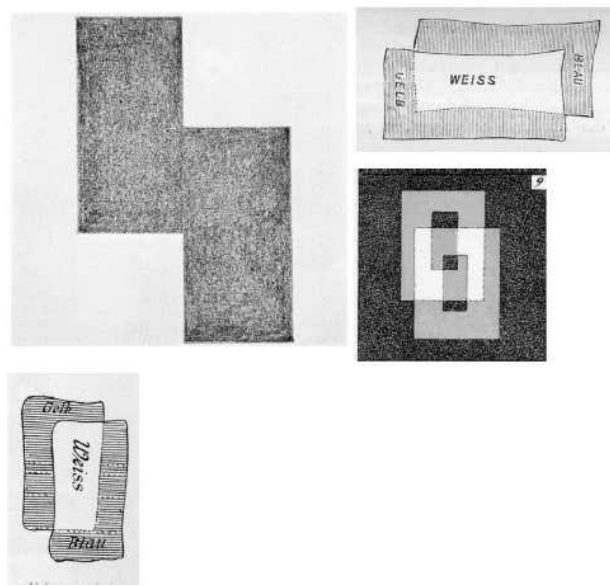
вых гармоний. Центральной отправной точкой его теории цвета является одновременный контраст.

При просмотре цвета в глазу генерируется дополнительный цвет [51]. Например, круги таблицы II в красном и зеленом с мягко мерцающими цветовыми кольцами соответствующего дополнительного цвета представляют собой одновременный контраст, при котором красный круг окружен зеленым цветовым кольцом, а зеленый — красным цветовым кольцом (Илл. 3.3). Мотив круга также использовался в современной физиологической оптике, психологии и эстетике [52]. В «Пространственной эстетике» Липпса, например, круг служит для генерации пространственных явлений, таких как отношения размеров, явления расширения и впечатления от движения [53], например, изображение двух кругов на черном фоне для восприятия явлений расширения (Илл. 3.4) [54].

3. Супрематический крест. На третьем месте в цикле Малевича — «Черный крест» (Илл. 4.1). Мотив равнобедренного креста встречается у него в двух картинах маслом, одной картине в технике гуаши, трех рисунках и двух литографиях [55]. В книге «Беспредметный мир» рисунок «Черного креста» отличается от других версий тем, что вертикальная полоска отведена от горизонтали, создавая впечатление, что горизонтальная полоска парит над вертикалью. Формальная структура «Черного креста» также включает в себя небольшую кривизну боковых линий и различные расстояния между концами и краями рисунка.

Изображение равнобедренного креста появляется как в современной теории цвета, так и в физиологической оптике [56]. Шеврёль описал эксперимент с горизонтальной и вертикальной полосой, которая впоследствии часто принималась и модифицировалась физиологической оптикой. Он поместил зеленую вертикальную бумажную полоску «А» рядом с синей горизонтальной полоской «В». При взгляде на зеленую полоску «А» в глазах создается красное послесвечение. А если направлять свой взгляд на полоску «В», то послесвечение «А» располагается над полоской «В» (Илл. 4.2). В том же месте, где две полоски пересекаются, фиолетовый цвет образуется за счет смеси красного послесвечения с синей бумажной полоской [57]. Гельмгольц также использовал крест в двух контекстах.

С одной стороны, он использовал фигуру, чтобы найти «слепую зону» в глазу [58]. С другой стороны, крест служил изображением двух перекрывающихся полосок (Илл. 4.3). В каждом случае вертикальная и горизонтальная полоски долж-



Илл. 5. Сверху вниз и слева направо: 5.1 Казимир Малевич. Двухповерхностный супрематический элемент. 1928. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 5.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Представление смеси желтого и синего света. 1810; 5.3 Огден Николас Руд. Представление смеси желтого и синего света. 1880; 5.4 Эрнст Бергер Представление смеси желтого и синего света. 1880

ны были бы приведены в соответствие в режимом опосредованного зрения. В то время как соединения кажутся черными, яркий свет затмевает соседствующие с полосками поверхности [59]. Вильгельм Вундт провел аналогичный эксперимент с помощью стереоскопа, для которого в качестве «тестовых образов» использовал две розовые бумажные полоски.

По его словам, «стереоскопический общий образ» показывает крест с разными цветами полосок и разными контрастными краями, которые «вызывают чрезвычайно привлекательные явления, именно благодаря их сочетанию с отражением и блеском» [60]. Кроме того, Вундт также использовал мотив креста для демонстрации контрастов, при которых объект выглядит ярче на черном фоне, чем на белом. С помощью этих двух образов следует проследить, что изображение на сетчатке зависит не только от объекта, но и от непосредственного окружения [61].

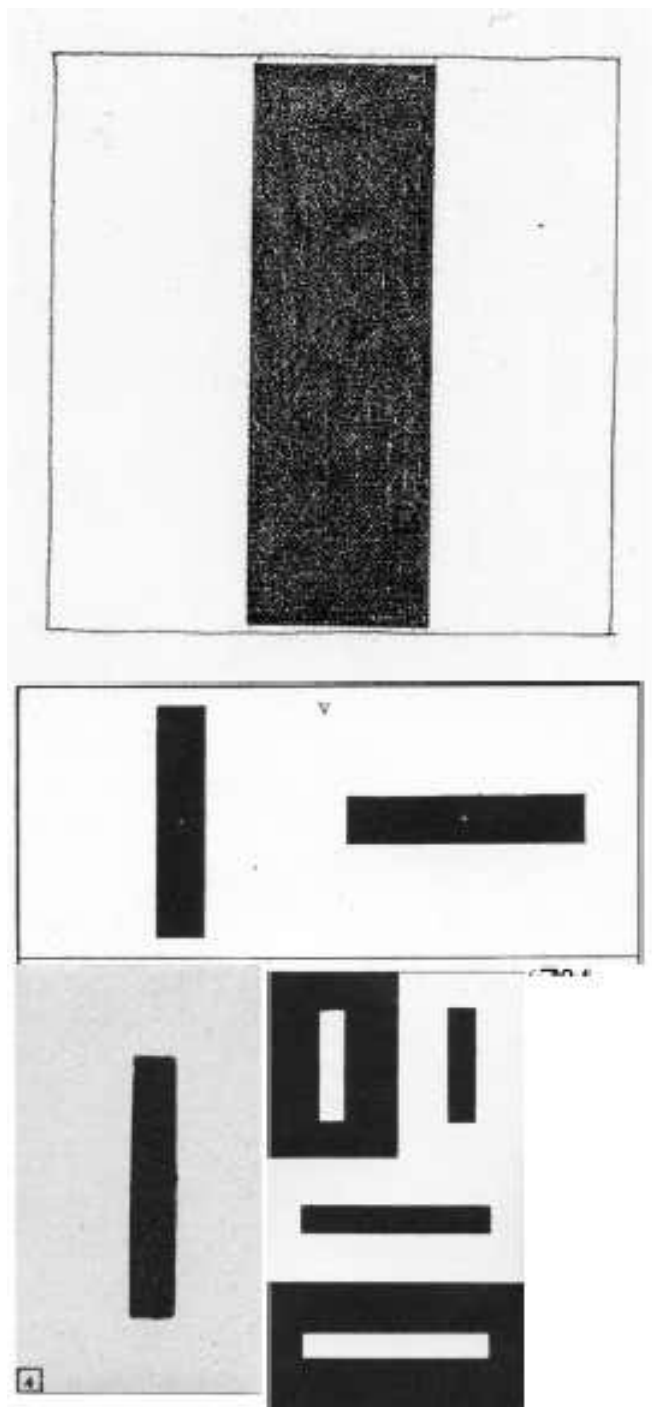
4. Прямоугольники в шахматном порядке. На четвертом месте в книге «Беспредметный мир» Малевич изобразил фигуру, состоящую из двух прямоугольников в шахматном порядке (Илл. 5.1) [62]. Как и в случае с «Черным крестом» (Илл. 4.1), боковые линии рисунка не идут параллельно краю, но углы слегка выходят наружу, а поверхности прямоугольников в верхнем левом и нижнем правом углу разделены едва заметной разделительной линией. Этот мотив, вероятно, связан с экспериментом, известным из теории цвета для смешивания спектральных цветов.

В «Теории цветов» Гёте запоминающийся образ двух цветных прямоугольников (Илл. 5.2), наложенных друг на друга, демонстрирует смешение желтого и синего света, которое при наложении кажется белым: «Черная полоса на белой поверхности, прижатая к сосуду, наполненному синей водой, дно которого является зеркальным, создает двойной образ, как он появляется здесь, синий — с нижней поверхности, желто-красный — с верхней. Там, где эти два образа пересекаются, возникают белый и черный цвета зеркального образа» [63]. В теории цвета конца XIX и начала XX в. появляются и некоторые сопоставимые представления [64]. Огден Николас Руд, например, использовал метод представления для воспроизведения смеси цветного света посредством отражения в стеклянном окне (Илл. 5.3). [65]. Позднее эту схему можно найти и в «Теории цветов» Эрнста Бергера (Илл. 5.4) [66].

5. Вертикальная полоса. На пятом месте вертикальная полоса, представляющая еще один мотив цикла Малевича. Еще в 1915 г. на петербургской выставке Малевич представил картину маслом с черной горизонтальной полосой на белом фоне [67]. Также он изобразил вертикальную черную полосу и в книге «Беспредметный мир» (Илл. 6.1) [68], которая, однако, была повернута на 180° по сравнению с первоначальным рисунком [69]. Структурные особенности рисунка включают едва заметный наклон полосы вправо, а также параллельную краю верхнюю и нижнюю границу. Фигура черной вертикальной полосы уже встречается в работе Гёте «Вклад в оптику» на карточке № 4 в 1791 г. (Илл. 6.2).

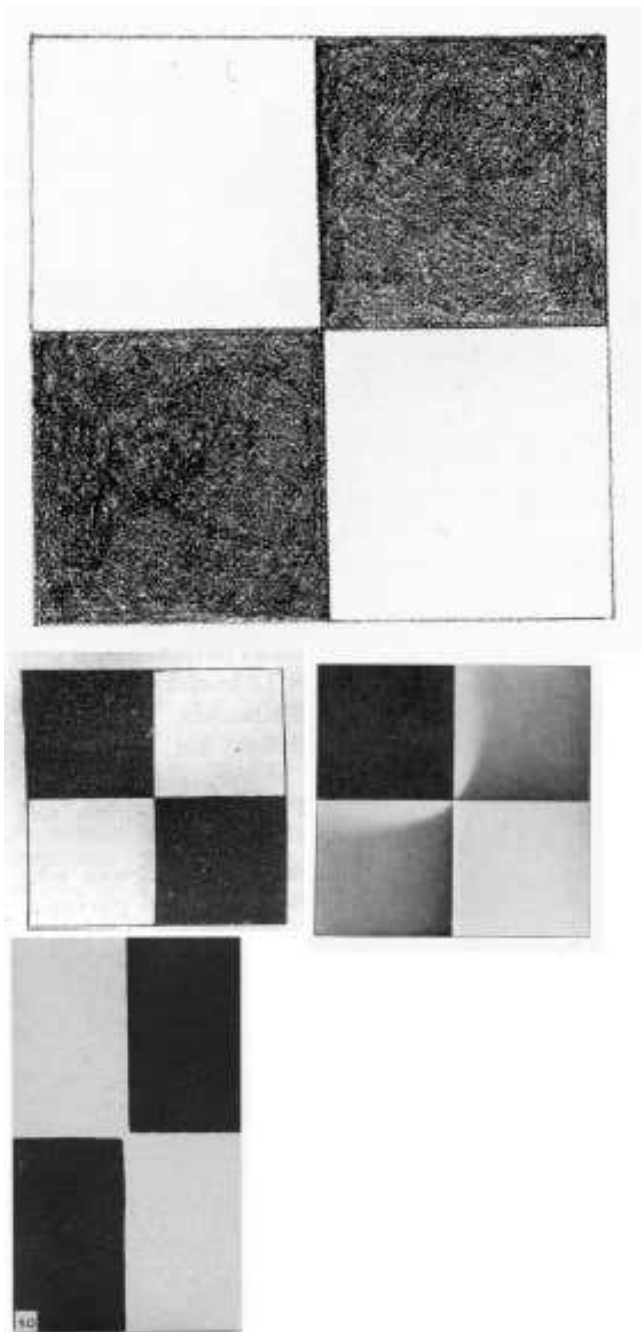
Гёте охарактеризовал его как «черную полосу на белом фоне», которую следует рассматривать сквозь призму «как горизонтально, так и вертикально» [70]. В своей «Теории цветов» 1810 г. он добавил к вертикальной полосе горизонтальную полосу и расположил их на черном и белом фоне соответственно (Илл. 6.3), объединив эту группу фигур с другими черно-белыми мотивами на другой панели, «так что могут обозреваться важнейшие субъективные призматические цветовые явления» [71]. Как уже упоминалось, физиологическая оптика также экспериментировала с мотивом черной полосы. В то время как Гельмгольц подготовил образ полосы для собственных испытаний (Илл. 6.4), у Вундта и Херинге (Илл. 1.6) он представлял собой только экспериментальный объект [72].

6. Шахматный узор. В цикле Малевича на шестом месте мотив, состоящий из двух черных и двух белых квадратов, расположенных попеременно (Илл. 7.1) [73]. Уже в 1915 г. русский живописец создал картину маслом и рисунок с этим мотивом [74]. Поразительной деталью является наложение двух диагонально противоположных углов, что указывает на то, что обе черные области больше, чем белые.



Илл. 6. Сверху вниз и слева направо: 6.1 Казимир Малевич. Удлиненный супрематический квадрат. 1927. Базельский художественный музей; 6.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игральная карта № 4 для получения призматических цветов. 1791; 6.3 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Тарелка для получения призматических цветов. Деталь. 1810; 6.4 Герман фон Гельмгольц. Прибор для непрямого видения (офтальмоскоп)

Соответствующий мотив можно найти уже во «Вкладе в оптику» Гёте в 1791 г. — на карточке показаны черно-белые квадраты, расположенные крест-накрест. Однако в отличие от книги Малевича, здесь противоположные углы не касаются друг друга (Илл. 7.2) [75]. Гельмгольц также использует фигуру из квадратов, расположенных, как на шахматной доске (Илл. 7.3), с помощью которой он продемонстрировал влияние ярких поверхностей на глаз: «В узорах, составленных из черно-белых квадратов, похожих на шахматную доску... белые квадраты стекают вместе в углах за счет облучения



Илл. 7. Сверху вниз и справа налево: 7.1 Казимир Малевич. Супрематическая квадратная композиция. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 7.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игральная карта № 10 для получения призматических цветов. 1791; 7.3 Герман фон Гельмгольц. Прибор для исследования облучения. 1867; 7.4 Эвальд Херинг. Представление бинокулярного изображения. 1925

и отделяют черные» [76]. Херинг, с другой стороны, опубликовал изображение световых феноменов, которые создаются в стереоскопе путем наложения двух квадратов с черной и белой половиной каждый (Илл. 7.4) [77].

7. Геометрические фигуры на продолговатом основании. Наконец, Малевич опубликовал рисунок с квадратом, крестом и кругом как «контрастные супрематические элементы» в книге «Беспредметный мир» (Илл. 8.1) [78]. В 1920 г. он уже выпустил литографию и недатированный рисунок с соответствующими мотивами [79]. В физиологической оптике сопоставимый образ использовался в качестве инструмента восприятия слепого пятна. Существование слепого пятна в глазу — области на сетчатке, не чувствительной к свету (соответственно в этом пятне глаз

«ничего не видит»), — было обнаружено в 1668 г. французским физиком Эдме де Шазой Мариоттом. Согласно анекдоту Гельмгольца, открытие слепого пятна вызвало такой переполох, что Мариотту даже следовало его представить королю Англии [80].

Во второй половине XIX в. этот эксперимент проводился с помощью черной продольной прямоугольной поверхности с белым крестом и белым кругом на каждом крае (Илл. 8.2). Гельмголец описывает эксперимент следующим образом: «Если закрыть левый глаз и зафиксировать белый крест правым глазом... а затем пронести книгу в обычном горизонтальном направлении линий на расстоянии около одного фута от твоего глаза, ты обнаружишь, что существует определенная позиция, на которой белый круг исчезает полностью, а черный фон появляется без просвета. <...> Из этого видно, что в поле зрения каждого отдельного глаза есть место, где ничего не распознается и что на поверхности сетчатки существует соответствующее место, которое не воспринимает падающие на нее изображения» [81].

У Вундта в «Основы физиологической психологии» 1910 г. (Илл. 8.3) появилась модифицированная версия этого инструмента с тремя кругами и двумя крестами. Другой вариант инструмента восприятия с черными фигурами на белом фоне был опубликован в немецком переводе «Принципы психологии» (англ. “The Principles of Psychology”) Уильяма Джеймса [82].

IV

Вирулентность черно-белых образов в живописи и исследованиях Малевича поднимает вопросы о природе научных и художественных знаний, которые они генерируют, и публикация Макса Шелера 1926 г. «Формы знаний и общество» [83] заслуживает здесь особого внимания. Шелер не только различал разные типы знаний, но и дифференцировал рассмотренные выше научные дисциплины о восприятии, которые подвергал тщательной критике. В этом плане концепция знаний Шелера открывает интересный взгляд на художественное знание, к которому он, однако, не имеет прямого отношения. Его понятие знания относится не к одаренному субъекту, многогранному человеку или уникальной личности, а скорее к существованию — существованию или бытию в мире человека в целом. Шелер последовательно выступал против точки зрения, которой придерживались наука и философия во второй половине XIX и в начале XX в., например, в Марбургской школе Германа Коэна и Пауля Наторпа, согласно которой существует только один вид знаний, а именно — «позитивная наука» (Илл. 8.4) [84]. Напротив, Шелер выступает за «наиболее общее понятие знания» как «цели всякого познания» [85]. При этом определение знания, согласно Шелеру, не должно подразумевать какой-либо конкретный вид знания или сознания, например, суждение, воображение или умозаключение.

Скорее, знания должны определяться только онтологически. В этом смысле Шелер понимает знание как «отношение бытия», которое, в свою очередь, характеризуется моментом «участия». Обладать знаниями означает «участие существа» в состоянии «быть другим существом» [86]. Таким образом, «такое существо» не может быть изменено. Тем самым «известное» порождает «часть» того, кто «знает», «но ни в коем случае не удаляется от его места и не изменяется каким-либо иным образом» [87]. Это взаимоотношение бытия не является пространственным, временным или причинно-следственным. Это может быть только «участие, выходящее за рамки самого себя и собственного бытия, которое мы называем “любовью” в самом формальном смысле» [88]. Ибо знание, как и все, что мы любим и ищем, должно иметь ценность и конечный онтологический смысл. Из этого Шелер делает вывод, что «знание служит становлению» [89].

В его определении знания, таким образом, онтологические ценности «бытия» и «становления» занимают центральное место. Следует отметить, что связь между бытием и становлением является старой метафизической проблемой философии. В то время как Парменид растворял становление, превращая его в бытие, Гераклит, с другой стороны, позволял бытию раствориться в становлении, а в ходе истории философии становле-

ние неоднократно одерживало верх над бытием. В общем, само существование понимается как сравнительно фиксированное, остановленное и ингибированное становление. В отличие от этого, «становление» понимается как переход от относительного неблагополучия к существу. Таким образом, становление характеризует переход из одного состояния в другое или появление нового состояния по прошествии определенного этапа времени.

Тем самым все существо «стало», а настоящее существо состоит в том, чтобы стать [90]. Исходя из этой онтологической базовой связи, Шелер присваивает знанию три «цели становления»: во-первых, знание должно быть полезным для становления и развития знающего «человека». Шелер называет это знание «образовательным знанием». Прежде всего, есть знания для становления «мира» и, «(возможно), безвременного становления его высшей причины существования и самого существования». Это «наши человеческие знания и всевозможные знания о мире» и их «собственное “определение становления”». Шелер признает здесь знание «во имя Божества» и называет его «знание об искуплении». Третья цель становления используется человеком для практического «овладения и преобразования мира». Это знания о «позитивных науках, которые можно назвать «знаниями о господстве и достижениях» [91]. Каждой цели становления Шелер присваивает определенную позицию в «объективном рейтинге».

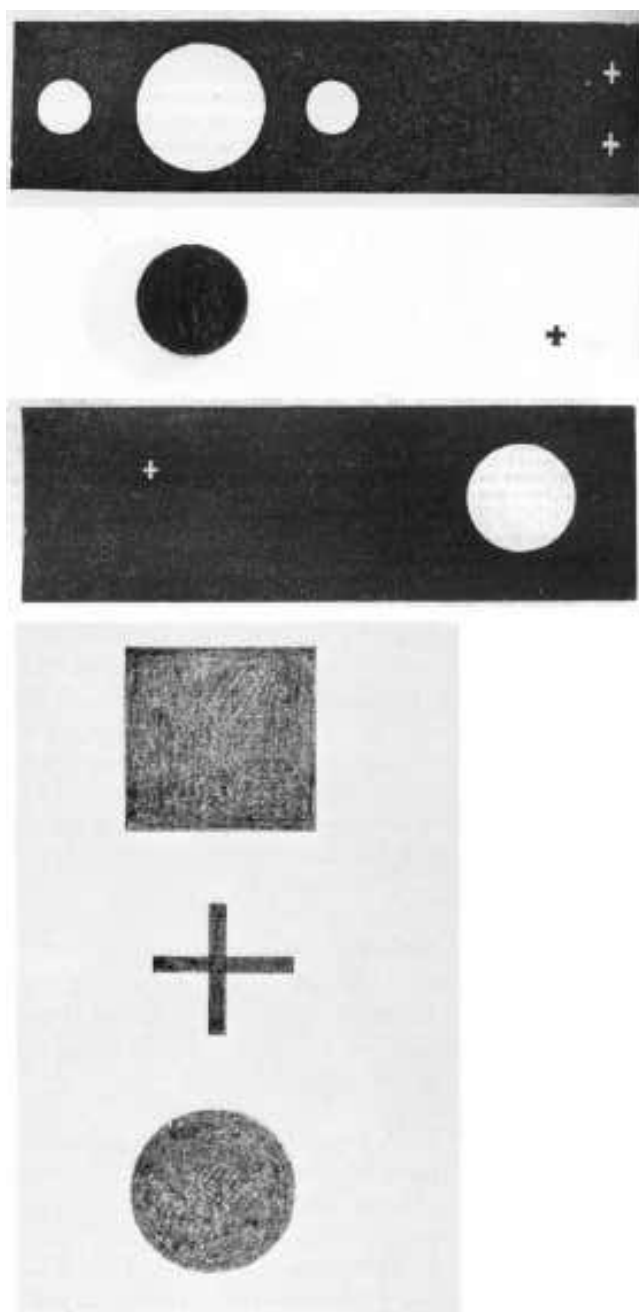
На самом низком уровне находятся знания о господстве и достижениях, с помощью которых человек может изменить мир. Образовательные знания, с другой стороны, занимают средний уровень. Это объясняется нашей «уникальной индивидуальностью» и позволяет «участвовать» в «совокупности мира, по крайней мере, в соответствии с его структурными особенностями». Наконец, он присваивает высший уровень «знанию об искуплении», с помощью которого «ядро нашей личности стремится получить участие в высшем существе и разуме вещей само по себе, или же такое участие дается ему самим высшим разумом» [92].

По мнению Шелера, ни один из этих трех видов знаний не может «заменить» или «представить другой». Если одна форма знаний должна отталкивать другую или даже обе другие, то «за единством и гармонией всего культурного бытия человека и за единством физической и духовной природы человека всегда есть серьезный вред» [93]. Уже рассмотренные дисциплины физиологии, психологии и теории цвета представляются и конституируются у Шелера, прежде всего, как «знание о господстве и достижениях». Шелер, в частности, занимался проблемами восприятия этих дисциплин. И оценивал этот эксперимент как «пограничный случай технического вмешательства в природу, посредством которого в первую очередь производится нечто иное, несуществующее».

Кроме того, он рассматривал такой эксперимент как «принцип возможных наблюдений», в соответствии с которым объект исследования не обязательно задается природой, а определяется ученым. В этом отношении аппарат и инструмент представляют собой «прагматическую интерпретацию» этого принципа. Они необходимы, когда теория «считается верной». Таким образом, в документах создается «предварительное условие для вступления в наблюдение». Кроме того, они функционируют в качестве «акта проверки», чтобы «доказать мысль». Таким образом, они являются частью более или менее заранее разработанных планов, которые берут на себя различные функции в ходе расследования [94].

В этом смысле актуальные в нашем контексте эпистемные черно-белые образы можно понимать как объекты «прагматической интерпретации», а также доказательства «мысли». В этом отношении они служили «практическому освоению и преобразованию мира», так как принимали непосредственное участие в анализе физиологических цветовых феноменов, изучении аппарата человеческого глаза, а также в определении физиологических и психологических условий пространственно-го зрения и т. д.

Шелер также конкретно высказался по различным направлениям в современной науке. И хотя он скорее прокомментировал научно-историческое измерение рационализма и ре-



Илл. 8. Сверху вниз: 8.1 Казимир Малевич. Контрастные элементы супрематизма. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 8.2 Герман фон Гельмгольц. Прибор для изучения слепого пятна. 1867; 8.3 Вильгельм Вундт. Прибор для исследования слепого пятна. 1910; 8.4 Уильям Джеймс. Прибор для исследования слепого пятна. 1920

лизма, в то же время он выступил с фундаментальной критикой прагматизма и чувственности, что, в свою очередь, очень показательно для феноменологического понимания черно-белых инструментов восприятия. Шелер, например, приписал Гельмгольцу «старый рационализм и реализм» со времен Ньютона [95]. Сам Гельмгольц охарактеризовал научное знание как логическую обработку данного предмета в «общий термин» в значении заместителя «в нашем мышлении». Гельмгольц различал «общий термин» и «закон». По его словам, этот общий термин включает в себя определенное «количество существующих вещей». Закон, с другой стороны, ссылается на «ряд процессов или событий», которые касаются не только уже известных случаев, но и случаев, которые еще не были отмечены [96]. Тем самым, по мнению Шелера, Гельмгольц предполагал реальность,

не зависящую от личности, которая черпает целенаправленные идеи и понятия из природы [97].

Таким образом, черно-белые инструменты восприятия Гельмгольца (Илл. 2.2, 4.3, 6.4, 7.3 и 8.2) принадлежат к пониманию науки, разделяющей предмет и объект, восприятие и внешний вид. Таким же образом феномен, наблюдаемый с помощью контрастного изображения Гельмгольца, является феноменом «реального мира». В то время как Шелер был нейтрален по отношению к реализму Гельмгольца, он в то же время последовательно отвергал и прагматизм, прямо возражая против концепции правды Чарльза Сандерса Пирса и вытекающей из нее концепции «ясного мышления» Уильяма Джеймса. В своем эссе «Как сделать наши идеи ясными» (англ. "How to Make Our Ideas Clear". — Примеч. пер.), написанном в 1878 г., Пирс отметил, что для определения «понимания» необходимо принимать во внимание только те практические результаты, которые обязательно вытекают из истинности этого понятия. По мнению Пирса, сумма этих последствий составляет целое значение термина [98].

Для психологии Джеймс сделал вывод: «Чтобы внести полную ясность в наши мысли об объекте, нам нужно лишь рассмотреть практические эффекты объекта, восприятия, которых мы можем ожидать, и реакции, которые нам нужно подготовить» [99]. Что касается инструмента восприятия, по Джеймсу (Илл. 8.4), то явление, порожденное экспериментом, представляет интерес только в том случае, если оно имеет практическое применение. Против точки зрения Джеймса Шелер утверждал, что слово «истина» не может быть приравнено к результатам «правильного», т. е. к определенным стандартам мышления». Поэтому этот принцип инструментализма противоречит предложению, что «право должно и может означать только то мышление, которое ведет к истине и которое само следует за предложениями или аксиомами, которые, очевидно, являются истинными» [100]. Таким образом, Шелер принимает точку зрения логики, основанной на онтологии. Шелер также дистанцировался от чувственности, за которую ратовал Эрнст Мах. Согласно Маху, наука нацелена на удовлетворение необходимых жизненных потребностей. Поэтому она должна с наименьшими усилиями последовательно ограничиться исследованиями «реальной жизненной среды» и отказаться от всех метафизико-религиозных спекуляций. По его словам, только ощущения субъекта и их функциональные, некаузальные зависимости реальны.

Поэтому субъект состоит исключительно из «групп ощущений» или «элементов», которые связаны с внешним миром слабее, чем с самим собой. Также нет разницы по существу между физическим и психологическим, эго и миром, воображением и объектом и т. д. [101]. Поэтому для Маха явления, вызванные инструментами восприятия, не представляют собой реальных явлений, как это понимал Гельмгольц (Илл. 2.3). Скорее, это просто «сами ощущения, порождаемые взаимодействием частей сетчатки» [102]. По мнению же Шелера, научная точка зрения Маха подразумевает трудности и противоречия. Он отверг маховскую концепцию элемента и усомнился в том, что у восприятия есть строгие законы. Подобное допущение естественного права предполагает «преднамеренную объективность природы». И Мах может приписать субстанцию только ощущениям, поскольку он не рассматривает сенсорные качества, а «сами ощущения субстанциализируются и овеществляются» [103].

V

В связи с вопросом об особом качестве знаний, порождаемых произведениями Малевича, необходимо вернуться к понятию контраста и формальной структуры супрематического образа. Сам Малевич неоднократно ссылался на концепцию контраста в своей живописи. Например, вот как он писал о черной поверхности «Черного квадрата»: она «не знает ни одной линии, параллельной геометрически правильному холсту квадрата, и не повторяет в себе параллелизм боковых линий. Такова формула закона контраста, существующего в искусстве вообще» [104]. Говоря о «формуле» и «законе», Малевич придает контрасту в своей живописи центральное значение.

По его мнению, контраст возникает через различие или разницу, т. е. через отклонение детали формы от единства структуры экрана. В случае с «Черным квадратом» контраст проявляется отрывом черной фигуры от «геометрически правильного холста» (Илл. 2.1). Как уже отмечалось, Малевич также устранил геометрически правильную форму «Черного креста» (Илл. 4.1), «Черных переключателей» (Илл. 6.1) и шашечного узора (Илл. 7.1).

Из нескольких текстов Малевича ясно, что отклонения от геометрической формы служат для получения контрастных моментов, таких как впечатления от движения и расширения [105]. По его словам, живопись имеет задачу поместить формы и цвета «в определенное “соотношение”» «на основе веса, скорости и направления движения». Необходимо организовать «чисто цветное движение таким образом, чтобы картина не смогла потерять ни одного из своих цветов». Ведь «состояние объекта» «стало важнее его сущности или смысла». Поэтому необходимо напрямую обращаться к «цветам как таковым и искать соответствующие формы в нем». «Этот динамизм», — по его словам является средством для достижения «независимых, необязательных для описания форм» [106].

В отличие от этих достаточно общих высказываний о супрематической живописи, Малевич отметил, что «видимое динамическое спокойствие» эффективно особенно на «Черном квадрате» [107]. В то же время художник, кажется, сознательно сформулировал выражение «динамическое спокойствие» в антагонистическом ключе. Связав «динамическое» с «покоем», он столкнулся с противоположными механическими силами «движения» [108] и «статики» [109]. Таким образом, фраза «динамическое спокойствие» описывает два разрозненных способа действия, тем самым артикулируя центральный контрастный момент «Черного квадрата», что основано на разнице между черной фигурой и квадратом белой основы. Как уже упоминалось, черный квадрат имеет неравные длины сторон и слегка как бы поворачивается при размещении на своем «основании».

Эти отклонения, которые поначалу едва заметны, можно в полной мере ощутить только тогда, когда центр черной поверхности находится в состоянии покоя. В режиме просмотра черная фигура словно отрывается от поверхности и наклоняется вправо. Кроме того, создается чувственное впечатление расширения в правом верхнем углу. Через некоторое время фигура оторвется от поверхности и немного сдвинется вправо вверх. Тем не менее визуальная связь и слияние фигуры и поверхности остается изначально связанным фактом. Малевич неоднократно описывал восприятие как внутреннее переживание, связанное с сюжетом, как основную цель своей супрематической живописи. Однако он классифицировал соответствующие чувственные впечатления не как «восприятие», но... как «ощущение» [110].

Следовательно, слово «ощущение» занимает ключевое положение в его размышлениях. По мнению художника, формальные мотивы супрематизма создают живой мир, в котором «нет идеалистических идей», а есть только «необъективное ощущение» [111]. Малевич, однако, признал, что через его картину не вступает в жизнь «новый мир ощущений». Новым, скорее, является «представление мира ощущений вообще», которое он нашел [112]. Таким образом, его картины выражают не что иное, как «реальность формирования ощущения» [113]. На этом фоне становится понятно, что «ощущение» занимает центральное место в концепции «Черного квадрата»: «Я выставил не “пустой квадрат”, а ощущение отсутствия предметов» [114]. В следующем отрывке он конкретизирует это: «Черный квадрат на белом поле был первой формой выражения необъективного ощущения: квадрат = ощущение, белое поле = “ничто” за пределами этого ощущения» [115]. Взятая буквально черная фигура может быть приравнена к предмету из-за ее уравнения с «ощущением».

Напротив, под белым полем следует понимать объект в соответствии с его локализацией «вне этого ощущения». Но как можно понять различие между черной фигурой как объектом и белой поверхностью как объектом? Вопрос напрямую ведет к специфике художественных знаний, связанных с супрематической живописью. Ссылка Малевича на «ощущение» приводит к вопросу о контексте термина. Если в повседневном языке «ощущение» означает каждое чувственное переживание, включая

осозание, то в современной физиологии и психологии этот термин понимается как активация сенсорных нервов с определенным качеством и интенсивностью [116]. Малевич, вероятно, не использовал это слово в популярном или чисто научном смысле.

Скорее можно предположить, что концепция ощущения Малевича тесно связана с публикацией Эрнста Маха «Анализ ощущений» [117], которая интенсивно обсуждалась в России примерно в 1910 г. Основное утверждение Маха относительно чувственности заключается в том, что «Я» и внешний мир состоят исключительно из ощущений [118]. По словам Маха, «Я» и тело не могут быть надежно отделены друг от друга. Суммы «Я» и «тело» обычно осуществляются «инстинктивно», что делает «высокий практический смысл» слов понятным. Однако если познание порождает «самоцель», то такое разграничение может оказаться «недостаточным, препятствующим, несостоятельным». Из этого Мах делает вывод: «Не эго — главное, а элементы (ощущения)».

Элементы образуют «Я». Следовательно, эго не основано на «неизменности, а не на определенном ограничении», «потому что все эти моменты уже сами по себе меняются в индивидуальной жизни, и человек даже стремится их изменить». Единственное важное — это «преемственность формы знаний и общества как “средство” подготовки и обеспечения содержания самого себя». «Содержание, а не “Я” — “главное», по Маху. Однако это не ограничивается отдельным человеком: «За исключением незначительных бесполезных личных воспоминаний, они остаются в других даже после смерти человека». В целом, по словам Маха, из физиологической и психологической чувственной жизни вытекает, что «Я» представляет собой лишь «практическую единицу», состоящую из «ощущений» [119].

Конечно, Малевич не использовал понятие «ощущение» полностью, как понимал это Мах. Скорее, он отфильтровал части коннотаций Маха, которые обогатил собственным содержанием по отношению к своим живописным работам. Для смысловой конструкции Малевича в «Черном квадрате» решающее значение имеет то, что его характеристика черной фигуры как «ощущения» предполагает наличие субъекта в качестве ее источника. В общем определении понятия субъект означает воспринимающего, переживающего, воображающего, мыслящего, узнающего, желающего индивида [120]. Объект, с другой стороны, может быть определен как предмет восприятия, опыта, воображения и т. д. [121]. Если следовать этому общему пониманию, то возникают две возможные интерпретации картин Малевича.

В первом случае черное поле следует понимать как представление «ощущения» субъекта, а белое — как объект, т. е. предмет ощущения. В этом смысле к черной фигуре следует относиться как к «Я», а к белой, как к «внешнему миру». Когда Малевич говорит, что черная поверхность «Черного квадрата» — это «ощущение», это значит, что у эго есть ощущение, стимулируемое внешним миром. Характеристика черной фигуры Малевича в этом ключе может быть понята как метафора в смысле переноса понятия на что-то яркое или чувственное [122]. Таким образом, черную фигуру следует понимать метафорически как живописно-чувственное выражение личности. Персонализация «Я» трансформируется в форму черного четырехугольника. И необходимая для метафоры переадресация происходит на концептуально-контекстуальном уровне в том смысле, что ссылка на субъект или «Я» дается через обозначение Малевичем черной фигуры как «ощущения».

Вторая возможность интерпретации возникает непосредственно из восприятия самого изображения. Если посмотреть на центр черной фигуры без особого намерения, то в темноте черного взгляда относительно быстро теряет себя; он не находит неподвижной точки. Однако если попытаться дать глазам отдохнуть в центре картины, контрастные явления можно наблюдать по краям поля зрения. На границах между черным и белым значительно увеличивается интенсивность света и темноты. Кроме того, можно наблюдать затухание или блеск. Впрочем, уже упомянутые явления движения имеют решающее значение: не только «Черный квадрат», но и «Черный круг», «Черный крест» и «Черные полосы» создают впечатление, что фигуры движутся в верхнем правом углу (Илл. 2.1, 3.1.4.1, 6.1).

Несомненно, такое восприятие порождается отклонениями от базовых геометрических форм. С чисто концептуальной точки зрения эти манипуляции носят «проблемный» характер, что позволяет субъекту войти в контролируемый процесс восприятия [123]. Инсценировка Малевичем этого момента контраста имеет большое значение для понимания картины «Супрематическая композиция». Решающим фактором здесь является восприятие, основанное непосредственно на опыте субъекта. Оно формируется индивидуальным, более или менее подвижным эмоциональным состоянием и продолжительностью времени. При определенных обстоятельствах восприятие может проявлять медитативные характеристики, переходя в своего рода созерцательное погружение с устранением воли.

Какова связь между таким типом восприятия и контрастом? Как указано выше, разработанное «сенсорное поле», по словам Гуссерля, изначально представляет собой «единицу однородности». Индивидуальный объект поднимается из этого, будучи связанным с чем-то «противопоставленным» [124]. В этом смысле в супрематических картинах Малевича можно выделить несколько моментов контраста. С одной стороны, черная фигура контрастирует с белой областью, но, с другой стороны, фигура и поверхность являются такими же видимыми компонентами изображения и связаны между собой. Черный цвет фигуры и белый цвет поверхности придают этим контрастным моментам высокую степень интенсивности. Как таковые, они вызывают «подъем» фигуры с «основания общего» [125].

Но разница в освещенности и темноте — не единственная причина контраста. То, как черная фигура связана с белым фоном, который Гуссерль называет «дистанционным слинием» [126], указывает на их мощное родство, которое для чувственного впечатления от супрематических образов имеет значение, что, в свою очередь, вряд ли можно недооценивать. Только родственная связь порождает напряжение, характерное для контрастности. С «Черным квадратом» слиние фигуры и поверхности происходит путем непосредственного их покрытия наблюдателем, так как они имеют одинаковые формы (Илл. 2.1). Также в «Черном круге» соединены фигура и ее «заземление». Однако соотношение совпадений различно и зависит от соответствующего отношения зрителя. Таким образом, между линиями окружности и краями поверхности основания возникает напряжение, которое вызывает впечатление притяжения и движения (Илл. 3.1).

И последнее, но не менее важное: изначально только минимальные отклонения фигур от соответствующей геометрической базовой формы создают интенсивные впечатления контраста. Здесь действует момент «сходства». В то время как, по мнению Гуссерля, в случае геометрического равенства фигуры и основания «новое то же самое артикулируется как повторение», «с подобием» сразу же создается «контраст» [127]: «Сходство возбуждается сходством и контрастами с непохожестью» [128]. Гуссерль также говорит о «конфликте разнородностей» [129]. Таким образом, отклонения квадрата, креста, полосы и т. д. от геометрии являются эффективными средствами для формирования поля зрения напряжений.

Специфическая вовлеченность чувственного субъекта в контрастные события характеризует художественную концепцию картины. Самое позднее, в момент участия зритель попадает в царство художественного познания. Чтобы охарактеризовать природу художественного знания, здесь мы должны вернуться к онтологическому определению знания Шелера. Как мы уже пояснили, Шелер понимал знание в общем смысле как «участие» в чувственных свойствах данного объекта. Это участие становится возможным благодаря знанию или суждению, воображению или умозаключению: «Кроме как через знание, мы не можем вкладывать себя в суть вещей» [130].

Согласно Паулю Гуду, модель знания Шелера предполагала предшествующее участие в мире, так как не может быть знания без предварительного согласия между человеком и миром, без установления сознания и объекта [131]. Это предварительное приобретение чувственных переживаний можно рассматривать как основную точку художественного познания. Таким образом, наблюдение за черно-белыми картинами Малевича

вича не ограничивается ощущением напряжения между фигурой и «землей», увеличением интенсивности света и темноты, впечатлением от движения и т. д. Скорее, наблюдатель достигает момента «участия», вовлекаясь в призраки контраста, и присущее им «напряжение» и временно приостанавливается в квазизаконотворительный момент [132].

Поэтому восприятие супрематических образов отсылает к знаниям, достигшим зрелости в предыдущем противостоянии

со зрительным миром. Активное участие в моменте движения, таким образом, проявляет видение, которое зритель уже сформировал во взаимосвязи между телом и внешним миром. Это видение — не способ мышления. Вовлеченность в живописное событие, скорее, позволяет зрителю освободиться от чисто концептуально-дедуктивной рациональности и прийти к собственному существу с решимостью, соответствующей чувственному качеству картины.

¹ Перевод выполнен А. Н. Липовым по изданию: Rehm R. Kontrast und Wissen. Kasimir Malewitschs suprematistische Formenmotive und die Wissenschaft // Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 2009. 54. H. 1. S. 65–98.

Примечания:

1. О зарождении супрематической живописи Малевича и выставке в Петрограде 1915 г.: *Charlotte Douglas Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia* (Studies in the Fine Arts, The Avantgarde, 2), Ann Arbor 1980; *Hubertus Gassner Vom befreien Nichts zur Vernichtung der Freiheit. Utopie und Realität nach der Revolution bei Kasimir Malewitsch, El Lissitzky und Gustav Klucis*, in: *L'Art et les révolutions*, hg. von Klaus Herding, Strasbourg 1992, 89–116, hier 101–107; ders.: Kasimir Malewitsch, in: *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, hg. von Hubertus Gassner Ostfildern 2007, 16–21, 17; *Jewgeni Kowtun Der Anfang des Suprematismus*, in: Malewitsch. Künstler und Theoretiker, übers. von Erhard Glier, Weingarten 1991, 104–106; *Felix Philipp Ingold Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*. Kultur Gesellschaft Politik. München 2000, 126–133; *Andréi Nakov Kazimir Malewicz, Le peintre absolu*, Vol. 2, *Les voies célestes*, Paris 2007, 119–148; *Larissa A. Shadowa Malewitsch. Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, München 1982, 41–49; *Jannot Simmen Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne (Kunststück)*, Frankfurt a. M. 1998, 36–40; *W. Sherwin Simmons Kasimir Malevich' Black Square and the Genesis of Suprematism 1907–1915*, New York/London 1981, 71–262.

2. Об отношении Малевича к науке и его обращении к перспективной схеме стереоскопа см.: *Shadowa Malewitsch* (Anm. 1), 45–46, 54; *Hubertus Günther Die Erstaufführung der futuristischen Oper «Sieg über die Sonne»*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 8 (1992), 189–207, hier 196–198; *Aage A. Hansen-Löve Die Kunst ist nicht gestürzt. Dassuprematistische Jahrzehnt*, in: *Kazimir Malewicz Gott ist nicht gestürzt!*, hg. und kommentiert von ders. (Edition Akzente, hrg. Michael Krüger). München/Wien. 2004, 290–291.

3. *Langenscheidts Grosswörterbuch Lateinisch. T. 2, Deutsch-Lateinisch*, hg. von Otto Güthling, Berlin/München/Zürich 1982, 353, «Kontrast».

4. *Aristoteles De Memoria et Reminiscentia*, übers. u. erl. von R. A. H. King (= Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, hg. von Hellmut Flashar, Bd. 14, T. II, Parva Naturalia), Darmstadt 2004, 17 (451 b 17–20).

5. Ebd., (451 b 20–21).

6. Ebd., (452 a 5–16).

7. *Rudolf Eisler Handwörterbuch der Philosophie*, Berlin 1913, 57–58, «Assoziation».

8. *King R. A. H. Erläuterungen*, in: *Aristoteles* (Anm. 4), 119.

9. *A. Hajos A «Kontrast»*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 4, IK, Darmstadt 1976, Sp. 1067.

10. *Kant Immanuel Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, T. 1, Anthropologische Didaktik (Kants Werke. Akademie-Textausgabe, Bd. VII)*, Berlin. 1968, 162–163.

11. *Lambert Wiesing «Kontrast»*, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, hg. v. Helmuth Vetterunter Mitarbeit von Klaus Ebner u. Ulrike Kadi (Philosophische Bibliothek, Bd. 555). Hamburg. 2004, 317–318.

12. *Husserl Edmund Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, ausgearbeitet u. hg. von Ludwig Landgrebe, Prag 1939, 76 (§ 16), Hervorhebungen von Husserl.

13. Ebd., 77 (§ 16), Hervorhebung von Husserl.

14. *King Erläuterungen*, in: *Aristoteles* (Anm. 4), 120.

15. *Husserl Erfahrung und Urteil* (Anm. 12), 77 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.

16. Ebd., 78 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.

17. Ebd., 78 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.

18. Ebd., 229–230 (§ 46).

19. Ebd., 78–79 (§ 46).

20. *Fechner Gustav Theodor Über die Contrastempfindung*, in: *Berichte der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Mathematische Classe*, 1860, 71–165, hier 72; vgl. auch: ders.: *Elemente der Psychophysik. T. 2*, Leipzig. 1907, zuerst 1860, 83.

21. См. соответствующие эксперименты в: *Ogden Nicolas Rood Die moderne Farbenlehre. Mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe*, Leipzig 1880, 247–254; *Wilhelm Wundt Grundriss der Psychologie*, Leipzig 1922, zuerst 1896, 319–320; *Ernst Berger Handbuch der Farbenlehre*. Leipzig. 1909, 64–67.

22. *Helmholtz Hermann Handbuch der physiologischen Optik* (Allgemeine Encyclopädie der Physik, hg. von Gustav Karsten, Bd. IX). Leipzig. 1867, 415.

23. *Ewald Hering Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn* (Handbuch der gesamten Augenheilkunde, hg. von Th. Axenfeld u. A. Elschnig, Bd. 3), Berlin. 1925, 116.

24. *Lenoir Timothy The Eye as Mathematician: Clinical Practice, Instrumentation, and Helmholtz's Construction of an Empiricist Theory of Vision*, in: *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenthcentury Science*, hg. von David Cahan, Berkely/London. 1993, 109–153.

25. О проблемах наблюдения и теоретических предпосылок в науках см.: *Ian Hacking Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften*, übers. v. Joachim Schulte. Stuttgart. 1996, 278–288.

26. *Husserl D Edmund ie Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, hrg. v. Marly Biemel (Husserliana, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie, Bd. V, 3. Buch), Haag/Tübingen 1952, 3; о роли «описания» в творчестве Гуссерля: *Lambert Wiesing Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien*, in: ... kraft der Illusion, hg. von Gertrud Koch u. Christiane Voss, München 2006, 189–01, hier 94–96.

27. *Sonja Rinofner-Kreidl* «Beschreibung», in: Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe, hg. Von Helmuth Vetter unter Mitarbeit von Klaus Ebner u. Ulrike Kadi (Philosophische Bibliothek, Bd. 555). Hamburg. 2004, 71-75.
28. О получении экспериментальных данных см.: *Christoph Hoffmann* Unter Beobachtung. Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate (Wissenschaftsgeschichte, hrg. v. Michael Hagner u. Hans-Jörg Rheinberger), Göttingen. 2006, 23-50; *Hans-Jörg Rheinberger u. Michael Hagner* Experimentalsysteme, in: Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950, hg. von Hans-Jörg Rheinberger u. Michael Hagner. Berlin 1993, 7-27; *Friedrich Steinle* Explorative Experimente. Ampère, Faraday und Ursprünge der Elektrodynamik (Boethius. Texte u. Abhandlungen zur Geschichte der Mathematik u. d. Naturwissenschaften, Bd. 50). Stuttgart. 2005, 15-19.
29. *Lenoir Timothy* Soziale Interessen und die organische Physik von 1847, in: ders., Politik im Tempel der Wissenschaft. Forschung und Machtausübung im deutschen Kaiserreich (Edition Pandora, hg. von Helga u. Ulrich Raulff, Bd. 2), Frankfurt a. M./New York 1992, 18-52, hier 18-27.
30. О значении физиологической оптики Гельмгольца см.: *Lenoir Timothy* Das Auge der Physiologen. Zur Entstehungsgeschichte von Helmholtz' Theorie des Sehens, in: Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im XIX und XX Jahrhundert, hg. von Philipp Sarasin u. Jakob Tanner. Frankfurt a. M. 1998, 99-128.
31. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 210, 321-322, 575; Hering Lichtsinn (Anm. 23), 138-139, 244; *Wilhelm Wundt* Grundzüge der physiologischen Psychologie, 3 Bde, Bd. 2, Leipzig. 1910, 218, 538.
32. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge zur Optik, in: *Johann Wolfgang Goethe* Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Apt., Bd. 23/2, Schriften zur Farbenlehre 1790-1807, Frankfurter Ausgabe, hg. von Manfred Wenzel. Frankfurt a. M. 1991, 29-30, §§ 43-45; *Hering Lichtsinn* (Anm. 23), 239-241; *Wundt W.* Grundzüge (Anm. 31), 677-678.
33. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge zur Optik, 1. u. 2. Stück, Weimar 1791, Reprint Berlin 1928; *Helmholtz* Handbuch (Anm. 22), Tf. I-VI.
34. *Bredenkamp Horst* Interview. Bildunterschätzung – Bildüberschätzung. Ein Gespräch der «Bilder des Wissens» mit Michael Hagner, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1 (2003) H. 1, 103-111, hier 106.
35. *Hagner Michael* Interview. Bildunterschätzung – Bildüberschätzung. Ein Gespräch der «Bilder des Wissens» mit Michael Hagner, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1 (2003) H. 1, 103-111, hier 105.
36. О возникновении и концепции контрастного черно-белого изображения в творчестве Гете: *Robin Rehm* Bild und Erfahrung. Goethes chromatisches Kartenspiel der Beiträge zur Optik' von 1791, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, im Druck.
37. Zur Camera obscura des XY11 und XY111. Jahrhunderts: *John H. Hammond* The Camera Obscura. A Chronicle, Bristol 1981, 71-103; *Jonathan Crary* Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996, 37-73; *Herta Wolf* Optische Kammern und visuelle/virtuelle Räume, in: Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten, hg. von Michael Wetzel u. Herta Wolf. München. 1994, 90-92; *Olaf Breidbach* Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung (Bild und Text, hg. von Gottfried Boehm, Gabrielle Brandstetter, Karlheinz Stierle). München. 2005, 143-144; *Ulrike Hick* Geschichte der optischen Medien. München. 1999; *Stegfried Zielinski* Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbek bei Hamburg 2003, 110-112, 162-163, 220-221.
38. *Newton Isaac* Opticks or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours, Reprint of the fourth edition, Foreword by A. Einstein, Introduction by E. T. Whittaker. London. 1931, 69.
39. О значении исторической паузы см.: *Michel Foucault* Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1981, 13, 33-47.
40. *Hagner Michael* Bildunterschätzung – Bildüberschätzung (Anm. 35), 105.
41. *Malewitsch Kasimir* Die gegenstandslose Welt (Bauhausbücher). Passau. 1927, Reprint Mainz. 1980, 67-69.
42. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz. Catalogue Raisonné. Paris. 2002.
43. *Malewitsch Kasimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 67-69.
44. Ebd., 67.
45. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 321.
46. *Mach Ernst* Über die physiologische Wirkung räumlich vertheilter Lichtreize, in: Sitzungsberichte der mathematisch-naturwissenschaftlichen Classe der Akademie der Wissenschaften Wien 58 (1868), 2. Apt., H. 1, S. 11-19, hier 14, Hervorhebung von Mach.
47. *Theodor Lipps* Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen (Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, 2. Sammlg., H. 6-10). Leipzig. 1897, 110.
48. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 223-224.
49. Ebd., 224, Kat. Nr. S-202.
50. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 37, § 65; zum Motiv des Kreises in Goethes chromatischem Kartenspiel: Rehm: Goethes chromatisches Kartenspiel (Anm. 36).
51. Vgl. dazu: *Michael F. Zimmermann* Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Weinheim 1991, 42-43; *Carla Cugini* «Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck» Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik. Basel. 2006, 53.
52. О фигуре круга в физиологической оптике см.: *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 380-381; in der Psychologie: *Friedrich Schumann* Zur Schätzung räumlicher Größen, in: Beiträge zur Analyse der Gesichtswahrnehmung, hg. von Friedrich Schumann (Psychologische Studien, 1. Apt., 4. H.). Leipzig. 1904, 33- 65, hier 41, 56; *Karl Bühler* Die Gestaltwahrnehmung. Experimentelle Untersuchungen zur psychologischen und ästhetischen Analyse der Raum- und Zeitanschauung, Stuttgart 1913, 68; in der Ästhetik: *Jacques-Louis Soret* Des conditions physiques de la perception du beau. Genève. 1892, 20-22; *Max Dessoir* Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Stuttgart 1906, 177-178; *Hans Cornelius* Elementargesetze der Bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Berlin. 1921, erste Auflage 1908, 11.
53. *Lipps T.* Raumästhetik (Anm. 47), 135, 167, 174, 176, 289.
54. Ebd., 135.
55. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 225-226.
56. О кресте в физиологической оптике см.: *Hering Lichtsinn* (Anm. 23), 241; in der Farbenlehre: Berger Farbenlehre (Anm. 21), Tf. IV.
57. *Chevreul Michel Eugene* The Laws of Contrast of Colour and their Application to the Arts, London 1858, 88-89.
58. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 574.
59. Ebd., 768.
60. *Wundt W.* Grundzüge (Anm. 31), 678.
61. Ebd., 218.
62. *Malewitsch Kasimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 70.
63. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 1014.
64. *Rood Ogden N.* Die moderne Farbenlehre (Anm. 21), 116.
65. Об эксперименте по смешиванию цветного света см.: *Berger Ernst* Farbenlehre (Anm. 21), 53; *Wilhelm von Bezold* Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig 1874, zweite Auflage 1921, 63; *Ernst Brücke* Die Physiologie der Farben für die

Zwecke der Kunstgewerbe auf Anregung der Direction des kaiserlichen Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, Leipzig 1887, 47–48; *Karl Bühler* Die Struktur der Wahrnehmung, 1. H., Die Erscheinungsweisen der Farben, Jena 1922, 43; Rood Die moderne Farbenlehre (Anm. 21), 114–115.

66. *Berger Ernst* Farbenlehre (Anm. 21), 53.
67. *Nakov Andréi*. Kazimir Malewicz (Anm. 42).
68. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 71. 69. Ebd.
70. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 48.
71. *Goethe Johann Wolfgang* Zur Farbenlehre, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Apt., Bd. 23/1, Schriften zur Farbenlehre, Frankfurter Ausgabe, hg. von Manfred Wenzel, Frankfurt a. M. 1991, 1017.
72. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), Tf. VI, Fig. V; Hering: Lichtsinn (Anm. 23), 241; Wundt: Grundzüge (Anm. 31), 678.
73. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 73.
74. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 217-218.
75. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 31, § 50.
76. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 322.
77. *Hering Ewald* Lichtsinn (Anm. 23), 240.
78. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 75.
79. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 228.
80. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 222.
81. Ebd., 210.
82. *James William* Psychologie, übers. v. Marie Dürr mit Anm. v. Ernst Dürr, Leipzig 1920, 30, Fig. 6.
83. *Good Paul* Max Scheler. Eine Einführung, Düsseldorf/Bonn 1998, 60-62.
84. *Scheler Max* Die Wissensformen und die Gesellschaft, Bern/München 1960, 200-201.
85. Ebd., 203.
86. Ebd., 203, Подчеркнуто Шелером.
87. Ebd., 203.
88. Ebd., 204.
89. Ebd., 204-205, Подчеркнуто Шелером; на определение Шелером знания как «участия»: D. Deiningen: Die Theorie der Werterfahrung und der Begriff der Teilhabe in der Philosophie Schelers, Frankfurt (Diss.) 1966.
90. *Cürsgen D.* «Werden», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, Bd. 12, W-Z, Darmstadt 2004, Sp. 540-547.
91. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 205, Hervorhebungen von Scheler.
92. Ebd., 205, 93. Ebd., 210.
94. Ebd., 215, Подчеркнуто Шелером.
95. Ebd., 261; к научному реализму Гельмгольца: Ian Hacking: Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften, Stuttgart 1996, S. 95-96.
96. *Helmholtz Hermann* Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaft, in: Populäre wissenschaftliche Vorträge, 1. H., Braunschweig 1876, 3-29, hier 13-14.
97. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 271.
98. Charles Sanders Peirce: How to make our ideas clear. Über die Klarheit unserer Gedanken. Lüchow. 2001.
99. *James William* Der Pragmatismus (Philosophische Soziologische Bücherei, Bd. 1), Leipzig 1908, 29.
100. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 221, Hervorhebungen von Scheler.
101. *Mach Ernst* Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886, 16-20; zu den Ausdrücken «Element» und «Komplex» bei Mach: Hans-Joachim Pieper: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorie Nietzsches und Machs, Würzburg 2002, 115.
102. *Mach Ernst* Lichtreize (Anm. 46), 14, Hervorhebung von Mach.
103. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 253, Hervorhebungen von Scheler.
104. Zit. n. Milda Victorina u. Alla Lukanova: A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretjakov Gallery, in: Kazimir Malevich 1878-1935, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington D. C. 1990, 193-195, hier 193.
105. Zu Malewitschs Bewegungsbegriff: Hansen-Löve: Kazimir Malevic (Anm. 2), 283-285. 106. Kasimir Malewitsch Suprematismus (Aus den Schriften 1915-20), in: Europa Almanach. Malerei Literatur Musik Architektur Plastik Bühne Film Mode, hg. von Carl Einstein u. Paul Westheim, Potsdam 1925, 142-144, hier 143.
107. Ebd., 142.
108. *Auerbach Felix* Wörterbuch der Physik (Veit's Sammlung wissenschaftlicher Wörterbücher), Berlin/Leipzig 1920, 63-64, Hervorhebungen von Auerbach.
109. Ebd., 380, Hervorhebungen von Auerbach.
110. Zu Malewitschs Empfindungsbegriff: *Felix Philipp Ingold* Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevic, in: Was ist ein Bild?, hg. von ders., München 1994, 366-410.
111. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 66.
112. Ebd., 74.
113. Ebd.
114. Ebd., 66.
115. Ebd., 74.
116. К современному определению термина ощущения в психологии см.: *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm.22), 431-433; Wundt Grundzüge (Anm. 31), 45.
117. О значении анализа сенсаций Эрнста Маха в России около 1910 г. см.: Friedrich Stadler Vom Positivismus zur wissenschaftlichen Weltanschauung am Beispiel der Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich von 1895 bis 1934, Wien/München 1982, 81-84; *Margarte Vöhringer* Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion (Wissenschaftsgeschichte, hrg. v. Michael Hagner u. Hans-Jörg Rheinberger). Göttingen. 2007, 192, Anm. 48.
118. *Mach E.* Analyse der Empfindungen (Anm. 101), 16-20; к пониманию Махом «Я» и «внешнего мира» см. у Рудольфа Халлера «Основные черты философии Маха», в: Ernst Mach – Werk und Wirkung, hg. von Rudolf Haller u. Friedrich Stadler. Wien. 1988, 79–80; *Karl Clausberg* Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip (Ästhetik und Naturwissenschaften. Neuronale Ästhetik, hg. von Olaf Breidbach). Wien/New York. 1999, S. 10-12; Pieper Musils Philosophie (Anm. 101), 115-121; *Erik C. Banks* Ernst Machs' World Elements. A Study in Natural Philosophy (The Western Ontario Series in Philosophy of Science, Vol. 68). Dordrecht/Boston/London. 2003, 103-122.

119. *Mach E.* Analyse der Empfindungen (Anm. 101), 16-20, Подчеркнуто Махом.
120. *Dreisholtkamp U.* «Subjekt», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 10, St-T, Darmstadt 1998, Sp. 391-400.
121. *Kobusch Th.* «Objekt», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 6, Mo-O, Darmstadt. 1984, Sp. 1043-1050.
122. *Weinrich H.* «Metapher», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 5, L-Mn, 1980, 1179-1186, hier 1179.
123. О концепции характера вызова: *Thomas Städtler* Lexikon der Psychologie. Wörterbuch. Handbuch. Studienbuch. Stuttgart. 1998, 184, s. v. «Demand characteristics».
124. *Husserl Э.* Erfahrung und Urteil (Anm. 12), 76 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.
125. Ebd., 77 (§ 16).
126. Ebd., 76 (§ 16).
127. Ebd., 77 (§ 16), Hervorhebung von Husserl.
128. Ebd., 79 (§ 16).
129. Ebd., 77 (§ 16).
130. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 227, Hervorhebungen von Scheler.
131. *Good Max* Scheler (Anm. 83), 123.
132. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 205-206, Hervorhebungen von Scheler.