

Виктор Кутковой

A painting of a man's silhouette from behind, wearing a dark bowler hat, looking out a window at a bright, cloudy sky. The window frame is visible on the left.

Россия и Запад:
два типа
формообразования
в искусстве

Виктор Кутковой

РОССИЯ И ЗАПАД:
ДВА ТИПА
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ
В ИСКУССТВЕ

Наблюдения и размышления

Великий Новгород

2025

ББК 87.21. 22

К95

Кутковой В.С.

К95 Россия и Запад: два типа формообразования в искусстве / В.С. Кутковой; – Великий Новгород, 2025. – 335 с.

В монографии затрагиваются принципиальные вопросы формообразования в искусстве. Речь идет об исторически сложившихся типах, как общих с Западом, так и отличающихся от него. В философском дискурсе впервые ставится вопрос о русском эйдосе в его изначальном понимании; впервые рассматриваются возможные формулы творчества «субъективно об объективном», «субъективно о субъективном и предложенная эзотериками «объективно об объективном»; анализируются разновидности пластика, его «несходные сходства» (реминисценции, оммаж, аллюзии, архетипы и т.д.), пародии, разнообразие интертекстов применительно к изобразительному искусству, проблемы вкуса, культурных кодов, векторов творчества, жизнеспособности мифов – все то, что влияет на формообразование произведения искусства.

Книга написана доступным языком и адресована культурологам, философам, теологам, художникам, историкам религии, искусствоведам, аспирантам, магистрантам, студентам, широкому кругу заинтересованных читателей.

ББК 87.21

©Виктор Кутковой, 2025
Свидетельство № 225090601669



*Посвящаю
Валерию
Лепахину –
ученому,
поэту,
писателю,
другу –
и его достойному
80-летнему юбилею*

От автора

Эта книга возникла неожиданно. Из интеллектуальной полу игры, предложенной мною друзьям. Я рассыпал им «картинки» с вопросами, на которые предлагал дать ответы (они вошли в текст).

Так постепенно, естественно родился и осуществился замысел небольшого исследования о формообразовании в искусстве. А по мере погружения в материал возникали новые идеи, вызывавшие к жизни новые главы. Основной массив всего мною написанного до сих пор был посвящен изучению православного сакрального образа; особенность же формообразования в светском искусстве оставалась на периферии научного внимания. На сей раз фокус исследования сместился именно на культуру, находящуюся вне «церковного дворика». Волны ее все время бьются о борт церковного корабля, поэтому имеет смысл изучить и специфику такого искусства. Во всех отношениях это полезно.

Существуют на тему формообразования довольно фундаментальные академические работы. Одна из них – учебник В. Власова *Теория формообразования в изобразительном искусстве* (СПб., 2017). Труд глубоко системный, подробный, но не берущий во внимание вероисповедное отличие в мировидении русских и западноевропейских художников. Что, разумеется, понятно: в светском учебнике такое просто запрещено.

Я же старался касаться тех вопросов, которые остались за пределами талантливой работы Власова.

Если говорить кратко о содержании данной монографии, то оно как раз о том, к чему мы привыкли, а привыкать не должны бы, или к чему мы не привыкли, ибо к этому нельзя привыкать христианину. Накопилось кое-что незамеченное другими исследователями, а также наработанное практическим опытом. Не хочется заранее обо всем рассказывать подробно, иначе будет неинтересно и бессмысленно читать дальше.

Само возникновение книги требовало подачи, отличной от академической. Поэтому в процессе работы я решил добавить подзаголовок *Наблюдения и размышления*. Показалось, что именно непринужденность разговора, свойственного близким людям, позволяет посвятить этот посильный труд давнему другу, коего люблю и ценю. Пусть данная работа будет моим скромным, благодарным приношением к славному 80-летнему юбилею этого человека – Валерия Владимировича Лепахина.

Вполне сознаю: текст, предложенный ниже, может кому-то не понравиться. Что неудивительно и нормально. У каждого из нас свои умственные способности, вкусы и приоритеты. Изучению вкусов и отведена одна из глав.

По мнению М. Розановой, людей объединяет вовсе не общность политических взглядов, а сходность именно вкусов. С чем можно спорить, но для несогласных написаны другие книги.

Кто-то может обвинить автора в фарисействе, поскольку, анализируя plagiat, он сам использовал для обложки картину Рене Магритта *La Decalcomanie*. Отвечаю: 1) plagiatом считается «воровство» композиции картины и присваивание ее авторства себе, чего я не делал; 2) кто возьмет на себя ответственность подсчитать точный процент такого plagiatа, коли он есть? – а точный процент оговаривается законом (о чем сказано в главе *Из истории plagiatа* этой книги); 3) основная причина обращения к Магритту – соответствие его произведения моему тексту, исходя из оформительских целей. А здесь решает только автор и больше никто. Для дотошных читателей сообщаю: в данном случае картина художника использовалась в качестве интертекста и в качестве пособия к означеному вопросу. Интертекстуальные связи же присущи искусству на протяжении почти всей истории его существования. Размышления о них тоже есть в книге.

Теперь о чисто технических деталях.

Словам и понятиям, отмеченным звездочкой*, посвящены отдельные статьи в словаре, находящемся в конце монографии. Сам словарь составлен по необходимости. Иначе мне пришлось бы отвлекаться от главной темы, объясняя определенные весьма важные термины. Причем некоторые из них автором понимаются по-своему, например, *гротеск* и *принцип экономии сил*.

Если в цитатах не оговариваются выделения, – следовательно, они сделаны самими авторами этих цитат. Все выделения в приведенных цитатах, сделанные мной, указаны в каждом случае.

Благодарю за помощь в работе протоиерея Николая Ершова и мою постоянную помощницу, жену Нину Георгиевну. Без нее я просто не смог бы ничего написать.

Виктор Кутковой
Великий Новгород
Июнь – сентябрь 2025 года

Возникновение книги: причины и необходимость

Автору этих строк однажды встретился довольно любопытный иконографический курьез:



1. Маковский Константин. Дети, бегущие от грозы. 1872 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

2. Дерюжкин Виктор Игнатьевич. Корейские дети, смело встречающие капиталистическую грозу. 1956 г. Пхеньянский народный музей социалистического творчества, Пхеньян

Один из моих корреспондентов, походя, констатировал: «С Дерюжкиным вообще все нормально, – ему-то чего особо церемониться – просто [взять и] "содрать" работу какого-то допотопного и совершенно забытого художника!».

Вот что значит время! Человек вырос в совершенно другую эпоху. Люди старшего поколения подтверждают: репродукцию картины К. Маковского *Дети, бегущие от грозы* можно было видеть в учебнике для начальных классов *Родная речь*. Поэтому не таким уж «до-потопным и совершенно забытым художником» являлся Маковский, особенно в 1956 году, когда Дерюжкин создавал свой «шедевр».

Как к этому относиться?

Да, была коммунистическая идеология, ради политики простиравшая плахиат (или компиляцию?).

Но Рубенс (1577–1640 гг.) по разным причинам с 1600 и по 1607 гг. 5 раз посещал Италию, жил там, делал многочисленные копии рисунков Микеланджело, изучал творчество В. Тициана (1488/1499–1576 гг.), успел даже послужить придворным живописцем у герцога Мантуи В. Гонзаго. Логично спросить: если знаменитый фламандец столь упорно просидел над рисунками Микеланджело, то почему же он не соблазнился композициями Буонарроти? Но вот так откровенно не устоял перед не самой гениальной картиной Тициана...



Тициан. Венера перед зеркалом.
Ок. 1555 г.

Рубенс. Венера и Купидон.
1608 г.

Однако кто-нибудь слышал, чтобы художника обвиняли в пла-гiate? Быть может, его оправдывали выполнением учебных задач?

Последнее было бы бессмысленно, поскольку к 1608 г. Рубенс успел заслужить славу большого мастера. Вскоре после создания *Венеры и купидона* он уже сам начал учить мастеров (с 1611 г.). Широко известны имена его учеников: например, А. ван Дейка, Ф. Снейдерса, Я. Йорданса, трех братьев Тенирсов; менее известны имена Я. ван Стока, Я. ван ден Хукке, А. ван Дипенбека, Э. Квиллина-старшего, Ю. ван Эгмонта, П. ван Моля...

Да, герцог Гонзаго заказывал Рубенсу несколько копий, но: 1) в 1608 г. художник уже не работал на герцога, он вернулся на родину; 2) *Венера и купидон* – вовсе не копия, даже не «свободная копия». Это очевидное заимствование идеи у Тициана¹. Но ему должно быть объяснение.

Взгляд Платона

 стати, у Рембрандта «воровали» еще больше, чем у гениального венецианца. Можно предположить, что интеллектуальное наследие мастера «золотого века Нидерландов» со временем художники прописали в некоем подобии «мира идей» Платона и потом оттуда черпали концепции старого голландца. Однако «мир идей» категорически не предполагает ни пла-гiate, ни его любого подобия, ибо Платон боролся со всякой «вторичностью» (к ней причислял даже искусство, «двоившее» реальность), считая любой «дубликат» излишеством. Изображение, в понимании Платона, всегда лишь изображение; ничем другим оно быть не может. Следовательно, изображение неизбежно становится двойником изображаемого предмета. Настоящим же художником можно считать только божественного Демиурга, подражать кему художник-человек не в состоя-
нии, ибо он пленник чувственного мира, а не мыслимого мира

¹ В коллекции Рубенса, проданной художником Бэкингему, значилось 19 полотен Тициана.

идей. Именно Демиург является создателем универсальных форм, соединяя идеи (эйдосы) с материей. Мир творится им из уже подготовленной материи, которой лишь придается форма. Так космос стал сферой – самой совершенной из фигур.

Искусство для Платона «смертельно само и возникло из смертного позднее, в качестве некой забавы, не слишком причастной истине, неких сродных всему этому смертному призраков, какие порождают обычно живопись, мусическое* искусство и другие искусства, сотрудничающие с ними»¹. Искусство ценно тем, что подобиями и вдохновением художника все-таки способно вызвать у зрителя желание уловить разумом эту высшую мыслимую красоту, фиксируемую как подлинную меру и гармонию. То есть ценность искусства в его интеллектуальной потенции, а не в психологии чувства. Даже музыка для философа хороша тем, что поселяет в душах (особенно при воспитании молодых людей) «эвритмию и гармонию». Причем для него «эвритмия – порядок духовный»².

Поиск plagiarism и plagiarism поисков



Что принято понимать под столь звонким словом, сверлящим слух, как набат колокола?

П л а г и а т...

В XVII веке Пьер Бейль дал образное определение: «Совершить plagiarism это значит украсть из дома не только мебель и картины, но унести с собой и веник и пыль»³. Поэт, а также художник М. Волошин на сей счет высказывает от обратного: «Есть две стадии понимания идеи. Идея может быть понята логически и принята умом как истина, но это еще не делает человека ее обладателем. Но есть момент, когда эта же идея вдруг становится частью его самого,

¹ Платон. Законы. Кн. 10. // *Он же. Собрание сочинений. В 4-х тт. Т. 4. М., 1994. С. 347.*

² Подробней об эвритмии см. § 8. *Феномен эвритмии* главы *Процесс создания иконы как философия “домостроительства спасения”* в моей монографии *Философский универсум православной иконы* // https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/filosofija_religii/kutkovoj-v-s-filosofskij-universum-pravoslavnoj-ikony-t-1

³ Цит. по: Волошин М. Россия. Индивидуализм в искусстве. М., 1988. С. 262.

воспринимается органически, и тогда это его идея, она стала зерном и дала росток. И если форма цветка даже до полного тождества совпадет с известной уже в человечестве формой, этот цветок все-таки будет его собственным и не будет plagiatом»¹.



1. Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669 гг.). Девушка у окна.
2. Пил Рембрандт (1778–1860 гг.). Девушка в окне (портрет Розальбы Пил). 1846 г.
3. Салли Томас (1783–1872 гг.). Девушка в окне. 1866 г.

Если под «цветком» понимать приведенный портрет Рембрандта, то будут ли «цветы» американцев Рембрандта Пила и Томаса Салли, копировавших на свой лад означенный «первоцвет» и записавших в свой авторский актив пусть и неточные копии «цветка» великого голландца? Они понимали **что** творили или в то время понятие *плагиата* оставалось в инфантильном состоянии? Примерно о таком рассказывает А. Франс: «Вы знаете пейзажиста, который своей могучей старостью напоминает дубы на его картинах. Его зовут Арпини – это Микеланджело деревьев. Однажды он встретил в какой-то деревне в Солони молодого художника-любителя, который сказал ему тоном одновременно и робким и настойчивым:

– Знаете, мэтр, эту местность я оставляю за собой.

¹ Там же.

Добрый Арпини ничего не ответил и улыбнулся своей улыбкой Геркулеса»¹.

Мы еще вернемся к означеному вопросу. Он того стоит.

Некто может возразить: указанные работы художников Нового Света являлись *свободными копиями* в учебных целях. Им, живописцам более низкого полета, было чему учиться у знаменитых старых мастеров.

Маловероятная версия...

Зачем успешному художнику Т. Салли в возрасте 83 лет за 6 лет до кончины заниматься учебными штудиями в виде копий? То же самое можно сказать и о не менее успешном 68-летнем Рембрандте Пиле, написавшем портрет старшей дочери Розальбы Пил.

Причины здесь надо искать другие. Какие?

Может быть, прав М. Волошин, считавший: «То, что теперь называется “плагиатом” в искусстве, есть основа преемственной связи между художниками»²?

И, наконец, последний пример, опять-таки с «обворованным» Рембрандтом.

И эпоха другая, и нравы вроде другие. А привычка «заимствования» остаётся.

И это притом, что в XIX столетии к плагиату возникает уже стабильно отрицательное отношение.

Да и Энгр не из слабаков, чтобы питаться чужими идеями. У него своих находок было в избытке. И тем не менее он пользуются достижениями Рембрандта – художника того направления, которое подвергалось уничтожительной критике самим Энгром. Можно понять нескрываемое обожание Рафаэля: «В своих произведениях я следую только одному образцу – античности и великим мастерам того прославленного века, когда Рафаэль установил вечные и незыблемые границы прекрасного в искусстве»³. Но чем объяснить основу композиции, заимствованную у великого голландца? Загадка? Или

¹ Франс А. «Безумный» и «препятствие» // *Он же*. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 8. М., 1960. С. 60.

² Волошин М. Указ. соч. С. 262.

³ Мастера искусства об искусстве / Под ред. И.Л. Маца, Н.В. Яворской. М., 1967. Т. 4: Первая половина XIX века. С. 62.

данному феномену все-таки есть логическое объяснение? Оказывается, одно дело – презрение к любителям сфумато первой четверти XIX века, а совсем другое – почитание самого Рембрандта: «Однажды гравер Каламата, видимо стремясь завоевать благосклонность мэтра, принял в его присутствии вышучивать имя Рембрандта. С каким гневом налетел на него Энгр! – “Имейте в виду, что рядом с Рембрандтом и вы, и я – мы только ничтожества”»¹.



1. Энгр. Рафаэль и Форнарина. 1814 г.

2. Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях (Блудный сын в таверне). 1635 г.

За год до создания *Рафаэля и Форнарины* художник женился. В год написания картины потерял первого и единственного ребенка. Надо полагать, эта картина была написана под влиянием пережитых эмоций, в честь свадьбы и одновременно по поводу смерти малыша. Энгр хорошо знал версию Вазари, объявившего Форнарину причиной столь раннего ухода Рафаэля из жизни (в 37 лет). Таким образом, темы *кражи любви и смерти* соединились в замысле Энгра.

¹ Энгр об искусстве / Сост. и авт. вступ. статьи А.Н. Изергина. М., 1962. С. 9.

Но почему при всем почитании Рембрандта мастер не выработал **свою** композицию? Выражаясь современным языком художников, Энгр был же прекрасным «картинщиком», а не только портретистом, как и Рембрандт. Не намекает ли французский мастер и на тему блуда, о которой писал Вазари и которая присутствует в ироничном произведении голландца, ссылавшегося на образ блудного сына из Евангельской притчи? На наш взгляд, именно здесь надо искать зерно композиции, посвященной Рафаэлю.

Но что имел в виду наш отечественный жизнелюб и примерный семьянин?



3. Кончаловский П. Автопортрет с женой на коленях. 1923 г.

Маловероятно, чтобы Кончаловский вводил контрапунктом тему блудного сына (возможно, только с политическим подтекстом). Скорее всего, автор проводит противоположную мысль: представляет нам тему любви, долгого союза между художником и женой. Ибо картину Рембрандта воинствующий атеизм утверждал все больше и больше в сознании советских зрителей именно как *Автопортрет с Саскией на коленях*. Аллюзии на Евангелие становились опасными.

Тем не менее 40 годами позднее и «родоначальник кубизма» не отставал. Несмотря на свое стремление быть в авангарде искусства, быть впереди своего времени, автор *Герники* оглядывался и на прошлое. Но **как?** В оригинальности он даже превзошел всех остальных:



4. Пикассо Пабло. Рембрандт и Саския. 1963 г. Музей Пикассо, Малага.

Женился Пикассо последний раз в 1961 году. При известной работоспособности художника, вряд ли он вынашивал бы тему поздней любви целых 2 года. Вероятней всего, это было лишь продолжение работы над серией картин *Художник и его модель*, начатой еще в 20-е годы. Но почему такой неутомимый фантазер, как Пикассо, в качестве композиционной основы тоже решил взять знаменитый шедевр Рембрандта?

Версии и их интерпретации

дин из моих друзей, иконописец из Санкт-Петербурга, высказался по данной теме так: «Думаю, это не плагиат. И не копия. Нечто вроде списка в иконографии».

На что пришлось возразить: если бы Рубенс и Пикассо писали иконы, то подобная версия была бы жизнеспособной. Но учитывая стремление европейских художников к тотальной новизне¹ и вытекающей из нее диктатуре Эго, зачем им «списки»? Они же самодостаточные demiurges и творцы новых мифов.

Близкий автору искусствовед из Нижнего Новгорода на сей счет имеет следующее мнение: «Одни художники, находясь под сильным обаянием увиденного и желанием в меру своих творческих способностей и вкусовых предпочтений, пожелали воспроизвести ЭТО у себя. Другим мастерам восхитивший образ дал богатейшую пищу для воплощения собственной художественной идеи (П. Кончаловский, П. Пикассо). Вероятно, имеются и другие причины у этого явления...».

Наверное, искусствовед прав. Полагаю, с субъективной точки зрения, так оно и есть. Но чем объяснить появившуюся «моду» на того же Рембрандта? Повторю мысль, высказанную в разговоре о Рубенсе: Микеланджело не менее «заразителен», но почему-то менее популярен у любителей «поживиться за чужой счет». А вот Веласкеса тоже любят... Почему?

Другой мой товарищ вопрос о плагиате обсудил в своей семье, состоящей из художников и дизайнеров, причем весьма известных. И вот такой ответ пришел от них: «В те времена владеть ремеслом было более престижно, чем [обращать внимание на] какие-то там мелочные придирики художников друг к другу».

На мой же взгляд, одно дело «придирики» (этика) и совсем другое – «мастерство» (эстетика). Попробуем разобраться.

¹ По А. Бергсону, новизна – единственный критерий, определяющий принадлежность к искусству.



Пикассо П. Серия работ по мотивам картины Веласкеса Менины. 1957 г.
Музей Пикассо. Барселона.



Пикассо П. Серия работ по мотивам картины Веласкеса Менины. 1957 г.
Музей Пикассо. Барселона.

Несходные сходства

Мне хотелось бы вернуться к ответу нижегородского искусствоведа: «Одни художники, находясь под сильным обаянием увиденного и желанием в меру своих творческих способностей и вкусовых предпочтений, пожелали воспроизвести ЭТО у себя. Другим мастерам восхитивший образ дал богатейшую пищу для воплощения собственной художественной идеи (П. Кончаловский, П. Пикассо). Вероятно, имеются и другие причины у этого явления...».

Художника порой, безусловно, восхищает художественный образ другого мастера, и ему хочется написать нечто подобное, но **свое**. Причем он далек от желания скрыть источник вдохновения.

Согласимся с важностью такого фактора в формообразовании произведения. Потому и надо о нем говорить.

Название *Несходные сходства* требует ответа на два вопроса: 1) сходство с чем? 2) и с чем несходство?

Самое большое сходство одного произведения с другим содержится в *плагиате*. Это и есть идентичное повторение оригинала, только без упоминания создавшего его автора. Но есть целая линей-

ка понятий (как правило, западного происхождения), не превращающих повторение в плагиат. Часть этих понятий не похожа между собой, а другая часть все-таки имеет сходство. Иногда даже трудно отличить одно от другого.

Что за понятия имеются в виду?

Данная глава и является посильным ответом на заданный вопрос.

Со школьной скамьи мы помним слова Пушкина из «Евгения Онегина» «Мой дядя самых честных правил». Все ли знают, что 4-ая строка басни И.А. Крылова *Осел и мужик* (1818–1819 гг.) звучит: «Осёл был самых честных правил...» и, как мы уже убедились, обыгрывается А.С. Пушкиным в начале первой главы *Евгения Онегина*? Согласимся, интересный момент на фоне неохотно подаренных сюжетов Гоголю, о чем впереди отдельный разговор. Тем не менее следует подчеркнуть: Пушкин взял у Крылова не сюжет. Причем взятое было хорошо знакомо читателям и прошлого и настоящего времени. Поэт отчетливо понимал, что его никто не сможет обвинить в плагиате. Напротив, его поймут так, как и надо.

Реминисценция. Гарантией ему служило широко употребляемое понятие «реминисценция» (лат. *reminiscentia* – воспоминание). Это именно то, что у Пушкина: нескрываемая цитата, цитирование без кавычек, отсылка, соотнесение с тем или иным образцом, взгляд назад – в прошлое. Изначально реминисценция всегда производна и вторична, а в потенциале она все-таки дерзновенна. Специалисты считают способ реминисцирования интеллектуальным и творческим занятием; чем отличают его от ординарного **копирования**, обычной **компиляции** и тем более **плагиата**. Возможно, Пушкин позволил себе *репликацию* (входит в реминисценцию) на той же художественной основе. Приведенный выше пример из *Евгения Онегина* убеждает нас, что под означенным понятием разумелась вовсе не цитата.

Своим рождением реминисценция не обязана модернизму или постмодернизму. Последние просто ее активно использовали и продолжают использовать. Вот пример С. Дали:



Милле Ж.Ф. Анжелюс. 1857–1859 гг.

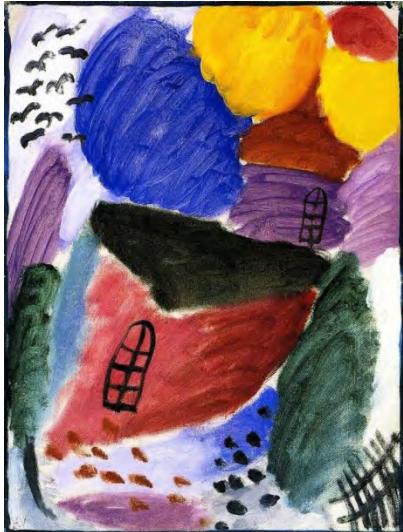


Дали С. Археологический отголосок
Анжелюса Милле. 1935 г.

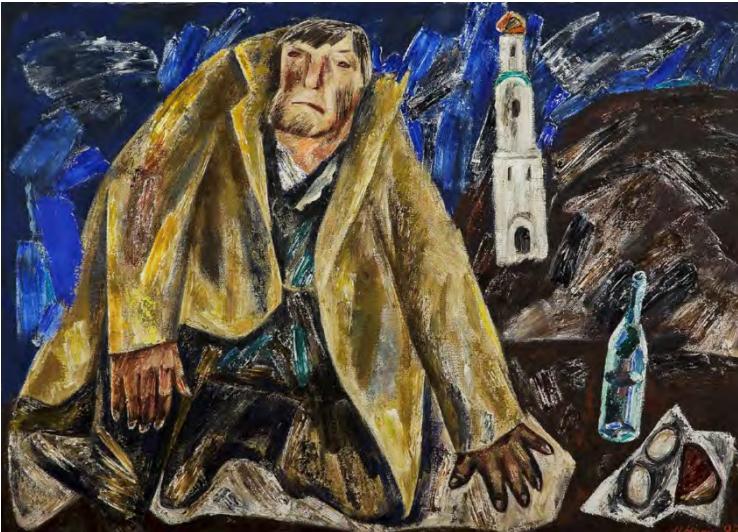
Сам же феномен древний. Под названием *припоминание* мы его встречаем у Платона. Данный термин обнаруживается в трех его произведениях. В *Меноне* Сократ анализирует родственное единство предметов; из чего открывается возможность все вспомнить и все показать. Платоновская точка зрения, изложенная устами Сократа, раскрывает механизм припоминания (греч. ἀνάμνησις). В *Федоне* воспроизводится постулат о том, что основное знание есть припоминание. В *Федре* Платон утверждает, что реминисценция (припоминание) есть посвящение в таинства и приближение к духовному совершенству.

Формы реминисценции разнообразны: *цитирование* (дословная точность); *репликация* (с изменениями); *компиляция* (использование частей для создания целого); *вариация* (видаизменение отдельных элементов); *стилизация* (подражание декоративным эффектам).

Что касается искусства России, то особенную популярность реминисценции обрели в ювелирном жанре и в росписи посуды. Станковая живопись знает их в виде *вариаций*. В русском изобразительном искусстве вариации встречаются в разных стилях и направлениях. Это и иконопись, и классицизм, и романтизм, и авангард.



Явленский А.Г. Вариация:
русский мотив. 1916 г.



Никонов М.В. Вариации
на русскую тему №3. 1995 г.

Стоит уделить внимание всем перечисленным формам реминисценции.

Репликация (фр. *replique* – отпечаток, повторение). Это может быть авторское повторение, никогда не совпадающее с первым вариантом композиции, даже **свободная** (но авторская) копия, выполненная творчески.



Саврасов А.К.
Ранняя весна. Оттепель.



Весна.
1880-е гг.



Саврасов А.К.

Грачи прилетели. 1871 г.
ГТГ.



Весна. Грачи прилетели. 1872 г.
Част. собр.

У А. Саврасова известно, например, 6 вариантов картины «Грачи прилетели». Некоторые из них созданы до известной картины с этим названием, некоторые – позже; одни из них сведены между собой ближе, а другие разведены дальше.

Даже повторение вещи в другом материале уже считается не плагиатом, а репликой. Так гласит и юридический закон. На основе чужого оригинала художник подчас создает весьма отличающуюся картину новыми ассоциациями и аллюзиями. Степень удаления от протографа бывает разной.

Вот у Рубенса, неточно повторяющего полотно Тициана, и есть именно репликация (см. выше).

Импровизации Пикассо Менин Веласкеса – тоже. Художник совершенно не скрывал авторства Веласкеса, напротив, воздавал ему честь с привлечением новых художественных приемов, очевидно, считая, что способно жить лишь то искусство, которое не боится самого смелого развития. Здесь модернизм особенно постарался для постмодернизма, используя историческое наследие. И если модернисты все-таки больше творчески экспериментировали с достижениями классического искусства, то постмодернисты предпочитали паразитировать на классике, причем чаще всего крайне неблагодарно, вовсе не воздавая ей честь, а, напротив, глумясь над шедеврами – использовали скандал для саморекламы.

Отличие реплики от других типов копий

Критерий	Реплика	Копия	Репродукция
Авторство	Создается самим автором	Выполняется другим художником	Печатается механически
Точность	Допускает вариации	Стремится к идентичности	Имитирует оригинал (включая мазки)
Материалы	Может быть изменена	Использует те же материалы	Печатается на холсте/бумаге
Цель	Творческая интерпретация	Учебная или коммерческая	Декор интерьера

Повторюсь, разбираемые здесь понятия своей смысловой составляющей весьма сближены между собой. Их легко спутать. И путают. Тем не менее их необходимо все-таки отличать. И дальше станет понятна причина.

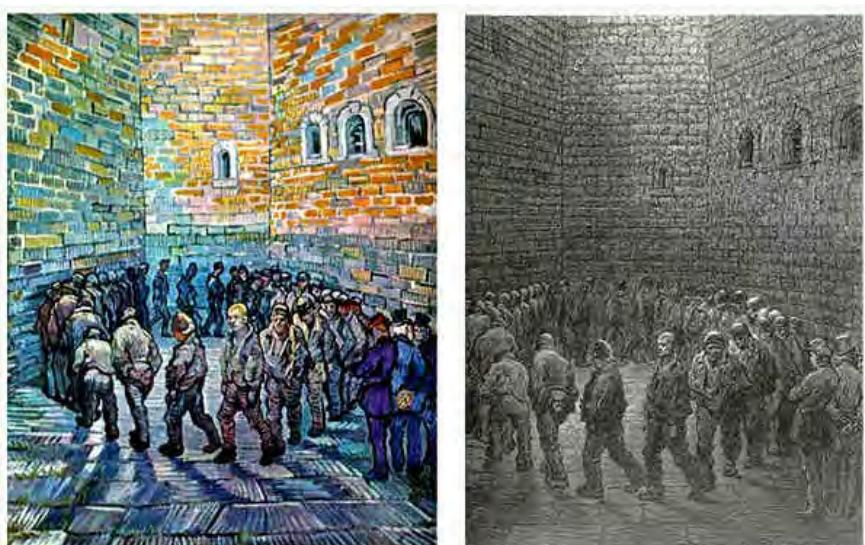
На репликационной основе был построен процесс обучения молодых художников, начиная от античности и до наших дней.

Компиляция (лат. *compilatio* – *кража, грабёж; накопление выписок*). В русском языке данный термин появился в первой трети XIX в. – из французского *compilation* и стал довольно часто употребляемым.

Что конкретно подразумевается под этим термином, под этой формой реминисценции? Здесь имеется в виду деятельность при создании произведений на основе чужих работ, без их творческого преобразования в нечто свое, личностное, а подчас и без подобающего осмыслиения. Не будет исключением причислить сюда литературный труд, составленный подобным образом. Компиляцией мо-

ожет стать и часть произведения. В живописном произведении художник также может внести изменения в колорит и композицию. Не исключено создание и авторских вариантов, когда живописец по образу чужой картины создает свою, сходную с чужой.

У Ван Гога, копировавшего японские гравюры и заимствовавшего цветовые решения или композицию у Доре, мы видим пример творческой компиляции.



Винсент Ван Гог.
Прогулка заключённых. 1890.

Гюстав Доре. Остров.
Прогулочный дворик в Ньюгейтской тюрьме.
1872.

У средневековых мастеров **компиляция** была основным методом работы, чего мы еще коснемся при анализе *плагиата*. Подобным образом создавались и литературные произведения, и иконы, декоративные изделия, и даже храмы.

Желательно помнить: между компиляцией и плагиатом есть существенная разница.

С 2020-х гг. заявило о себе направление *Артрюньон* (фр. art reunion – искусство компиляции). Суть его – заурядно постмодернистская: это сочетание разных жанров, соединение множества видов и стилей, скрещивание разнообразных направлений, получая на выходе якобы нечто новое и незаурядное. Представители *артрюньона* находят его результатом «эволюции эклектики в искусстве, где границы между жанрами стираются для создания новых форм выразительности». Странно, но в виде примера часто приводится ав-

тобиографичная картина Г. Курбе *Встреча. Здравствуйте, господин Курбе.*

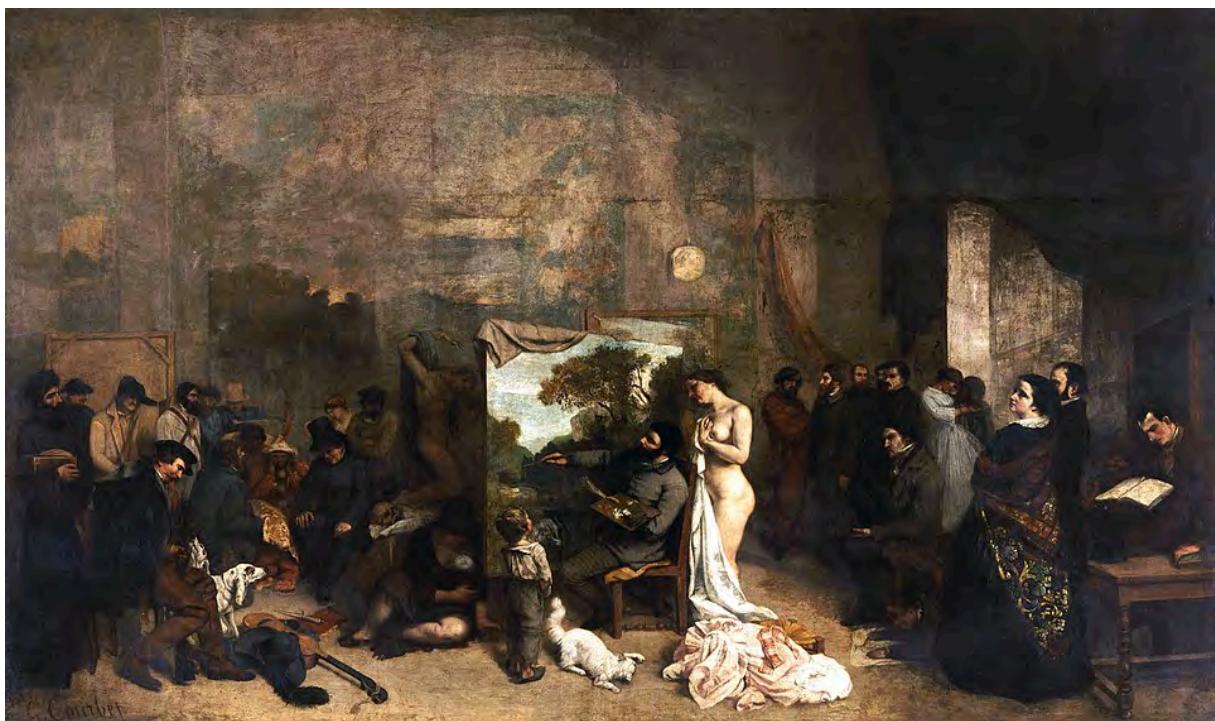


1. Курбе Г. Здравствуйте, господин Курбе. 1854 г. Музей Фабра. Монпелье.
2. Лелуп Пьер. Гравюра. 1831 г. (Над фигурами популярного лубка надпись гласит: «Les bourgeois de la ville parlant au juif erran – досл. «Горожане, разговаривающие с бродячим евреем [т.е. “вечным жидом” Агасфером]»).

В ней вроде бы содержатся «черты, общие с народными эстампами и с традицией, восходящей к Ренессансу». Возникает возражение в корректности такого примера. Почему он берется из искусства XIX века, а не XXI-го? Если же *артрюньон* подспудно существовал во время жизни Курбе, то почему не оговаривается данный факт, а периодом появления направления объявляются 20-е годы XXI столетия? Логика подсказывает, что для столь основательного вывода одного иконографического совпадения здесь явно маловато. Компиляция существовала издревле, но *артрюньон* же заявляет о себе как о новинке. Новинка – только в названии. А по существу дела есть все основания считать ее такой же новинкой, как и масонство.

Совершенно не случайно *артрюньон* берет в качестве примера именно Курбе. Всякое удивление здесь наивно. Художник дерзко проводит свою параллель с Агасфером – *артрюньон* проводит параллель с Курбе. Всё логично.

Указание на масонство в означенной картине некоторые искусствоведы находят вполне закономерно. Оно даже необходимо. Да, мы видим момент встречи художника со своим другом и меценатом Альфредом Бруясом (Alfred Bruyas). Однако если внимательно присмотреться, то заметны атрибуты масонского братства – белые перчатки и жесты приветствия. Можно посчитать это выдумкой: многие мужчины носили и носят белые перчатки – не все же они масоны! Однако масонские знаки и подделываются под самые обыденные, чтобы посвященные понимали их в совокупности. Отдельные исследователи находят масонскую символику и в других композициях Курбе. *Артрюньон* с легкостью подтвердит.



Курбе Г. Мастерская художника. Истинная аллегория семи лет моей творческой и нравственной жизни. 1854–55 гг. Разм. 361 × 598 см. Музей Орсе.

В этом смысле центральным полотном надо считать *Мастерскую*, где в качестве Верховного Великого Мастера выступает сам Курбе,¹ никогда не отличавшийся скромностью поведения.

¹ Стоит обратить внимание: на стене мастерской художника написан пейзаж, а Курбе за мольбертом пишет свой пейзаж не на пленэре, а со стены своей мастерской. Нас убеждают: «На задней стене мастерской Курбе планировал изобразить копии других своих работ. У него не хватило времени, чтобы полностью их закрасить, поэтому он покрыл их красновато-коричневым грунтом, оставив частично законченные картины

Что заметно и на упомянутой картине *Здравствуйте, господин Курбе*: второе название *Богатство кланяется гению* не без ехидства присвоено недружественной публикой.

Был ли художник действительно масоном? Российские энциклопедии, ретушируя факт масонства, отмечают принадлежность художника к анархистам. Тем не менее по одному и тому же масонскому источнику, художник «в 1882 г. вступил в масонскую ложу и использовал масонскую символику во многих своих работах: храмы, колонны, арки, столбы, циркуль, угольник и т. д.»¹. И там же 8-ю абзацами выше читаем: «В 1868 году он был посвящён в ложу *La Lumière d'Orient*, где впоследствии стал Великим магистром». Отношение к хронологии у *артрюньона* и масонов одинаково безалаберное. Случайно ли? Скорее, специально. В интересах **творческой компиляции?** Или из криптологических соображений?

«Сбой» получился не только в датах, но и в несовпадении биографических данных художника, который скончался 31 декабря 1877 г. в возрасте 58 лет, а, следовательно, никоим образом не мог быть масоном в 1882 г. Или это намеренная масонская дезинформация. Но, написав картину *Возвращение кюре* (1863), антиклерикалом Курбе открыто стало, что косвенно указывает на причастность к «братьям-каменщикам», левое крыло коих в то время поставило задачу подменить своим учением учение католической Церкви. Имеется более убедительное подтверждение: в 1871 г. Курбе примыкает к Парижской коммуне, назначается комиссаром по культуре, управляет общественными музеями. Что за компилятивистско-романтическая тяга художника обрядиться в «кожаную куртку революционера»? Откуда у него такая одержимость к бунту? Революционные взгляды он унаследовал от деда по материнской линии –

относительно заметными» (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Painter%27s_Studio). Возможно, на отдельных участках фона так и есть. Но пейзаж развернут как единая композиция во всю стену. Причем сам Курбе именно в мастерской, а не на пленэре работает над пейзажем – над фрагментом пейзажа со стены. Зачем? В окружении масонов Шампфлери, Бушона, Прудона, Бодлера, Бруяса, их симпатизантами Дюдеван (Жорж Санд), Сабатье и др. Курбе создает некий оммаж истинному Творцу мира? Или Верховному Великому Мастеру?

¹ Без указания имени. Знаменитые художники-масоны / <https://esotericfreemasons.com/masonic/famous-freemason-painters/>

убеждённого республиканца. Факт, тоже говорящий о склонности к компилятивному мышлению. Сказывается противоречие характера: с одной стороны Курбе бунтует (против Академии и Салона, против существующих социальных порядков и т.д.), а с другой – пользуется уже имеющимися заготовками для компиляций. Что весьма свойственно и масонству: с одной стороны масоны деятельно солидаризируются с протестантами в отрицании Католической Церкви, а с другой – роль Великого Мастера превосходит властные полномочия папы Римского. Церковные таинства уступили место тайнам ложи. Из подобных противоречий и соткано творчество нашего действительно большого художника. Потому он легко и сошелся со своими друзьями-масонами.

Активное участие в делах Парижской коммуны фактически свидетельствует о причастности и самого Курбе к масонству.

Хотя в отношении к коммунарам французские масоны разделились: если левые «братья» поддерживали их, то правые, напротив, оказались в числе карателей. Курбе, несомненно, относился к левым, на что указывает дружба с Прудоном.

Был ли Курбе Великим магистром? Наверняка ему хотелось. Но сомнительно на практике, учитывая его интенсивную деятельность как живописца. Хотя, судя по картине *Мастерская*, где художник занимает центральное место среди собрания «братьев», такая вероятность допустима.

Задумаемся: что за 7-летие отмечал художник столь масштабным полотном? Ведь для написания многофигурной композиции на холсте площадью 21,6 кв. метра нужна весьма веская причина. Что произошло в 1848 году, за 7 лет до создания этого произведения? Случился самый громкий скандал с Академией и Салоном, а также Революция 1848 года – компиляция Великой Французской революции 1789–1799 гг. В результате, была упразднена квалификационная комиссия парижского Салона. Чем Курбе не преминул воспользоваться, выставив сразу 10 своих полотен, одно из которых *Послеобеденный отдых в Орнане* приобрело новое правительство. Члены масонских организаций (в частности, ложа *La Lumière d'Orient*) с энтузиазмом приняли революцию и провозглашение республики. Все

члены временного правительства 1848 г., за исключением Ламартина и Ледрю-Роллена, были масонами.

Не тогда ли произошло посвящение Курбе в «братья-каменщики»? На что и указывает означенное 7-летие и собрание по его поводу.

Впрочем, так ли это важно для нас? Во всяком случае, на формообразовании живописи художника вряд ли существенно сказывалось положение в ложе. И, принимая дату 1868 г., **формально** есть основания сомневаться в масонской символике картин *Здравствуйте, господин Курбе* (1854 г.), *Мастерская* (1855 г.), равно и других, ибо художник якобы оставался вне масонства. Однако он мог разделять масонские взгляды, весьма интересоваться подобной символикой; тем более близкая дружба с поэтом-символистом и масоном Бодлером, начавшаяся именно в 1848 г., безусловно, сказывалась на творчестве. Да, Курбе не писал «братьев» с их ритуалами и масонскими фартуками (что было бы академизмом, против коего и воевал художник), но дух масонства, безусловно, присутствует во многих знаменитых картинах. Учитывая же специальное запутывание «братьями-каменщиками» дат, есть все основания сомневаться в точности 1868 г. как годе принятие Курбе в ложу. Это могло произойти и раньше. Что, с моей точки зрения, на самом деле и случилось. Ошибка возможна, но в арифметике...

Я умышленно столь подробно остановился на проблеме масонства в творчестве Курбе. Оно не придало сил мастеру (настоящая творческая сила подается свыше); оно даже не воспитало неуемное чувство протesta против современного ему искусства (все это было в душе художника и раньше); оно лишь привило увлеченность специфической символикой, но крайне осложнило личную жизнь Курбе, да так, что в самом расцвете сил пришлось умирать не на родине, а в Швейцарии. *Артрюньону* этот мастер понадобился не из эстетических соображений, а из идеологических – в рамках пропаганды пресловутого мультикультурализма и космополитизма, на которых в вопросе культуры и настаивает масонство. Что, вне всяких сомнений, сказывалось и сказывается на формообразовании. Вряд ли в России художественная среда знала и знает фигуру более показательную в этом смысле, нежели Курбе.

Пора бы нам обратить внимание на другие формы реминисценции.

Стиль и стилизация. Чем они отличается друг от друга?

«Стиль есть мировоззрение»¹ (А. Лосев).

Для В. Бычкова стиль – «это, образно говоря, эстетический почерк эпохи; оптимальная для данной эпохи (направления, школы, личности) эстетическая модель отображения (система характерных принципов организации художественных средств и приемов выражения), внутренне одухотворенная жизненно важными для данной эпохи невербализуемыми принципами, идеалами, идеями, творческими импульсами из высших уровней реальности. Если нет этой одухотворенности, стиль исчезает»².

«СТИЛЬ – ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ ВРЕМЕНИ»³ (В.Г. Власов).

Высказывания вроде разные, а все они не противоречат друг другу. «Невербализуемые принципы, идеалы, идеи» не могут быть вне мировоззрения, а «художественное переживание времени» невозможно без «принципов и идеалов».

Интересную мысль высказал В. Власов: «...стиль находится “где-то посередине” между содержанием и формой, неуловимо переходит от одного к другому, делает это понятие не предметным, а функциональным»⁴. Важное замечание. Утверждения типа «Искусство – это прежде всего стиль» лишаются основания.

Стиль и стилизация, безусловно, не одно и то же. По большому счету, *стилизация* понимается двояко: в обоих случаях необходим исходный образец и уже отсюда возникает вторичность; но в первом случае тема и выразительные средства неестественно и без всякого основания вырываются из исторической среды и эксплуатируются просто ради внешнего эффекта; во втором – форма произведения вынуждена подчиниться реально существующему ансамблю,

¹ Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. Выпуск 6, 1964. С. 378.

² Бычков В.В. Эстетика. М., 2004. С. 284–285.

³ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1998. С. 544.

⁴ Там же. С. 21.

уже имеющему свой стиль, поскольку вновь создаваемое произведение должно находиться в органической связи с имеющимся ансамблем и является составной частью последнего. Подобную стилизацию принято называть декоративной.

В первом случае стилизация считается временной, во втором – пространственной. Художники, тонко чувствующие время, эпоху, умеющие глубоко вживаться в нее, могут быть весьма талантливы, но не гениальны, ибо не становятся первооткрывателями ни в области формы, ни в области содержания. Художники, остро чувствующие пространственную среду с исторической точки зрения, наиболее успешно находят применение своим силам в дизайне интерьеров, в прикладных и монументальных видах искусства, в книжной графике – там, где особенно требуется такое чутье.

Искусство развивается вместе со своей эпохой. И когда из политических или иных соображений его пытаются притормозить или, напротив, придать импульс ускорения, то подобные меры неизбежно приводят к стилизации. А стилизация в конечном итоге рискует выродиться в *китч*.

Чаще же искусство сводится лишь к натурализму, т.е. к стилевому бессилию. Здесь и стилизации не может быть.

Аллюзия. Из всех формообразующих средств *аллюзия* (лат. *allusio* – намёк, шутка) представляет собой наиболее тонкий интеллектуальный «инструмент».

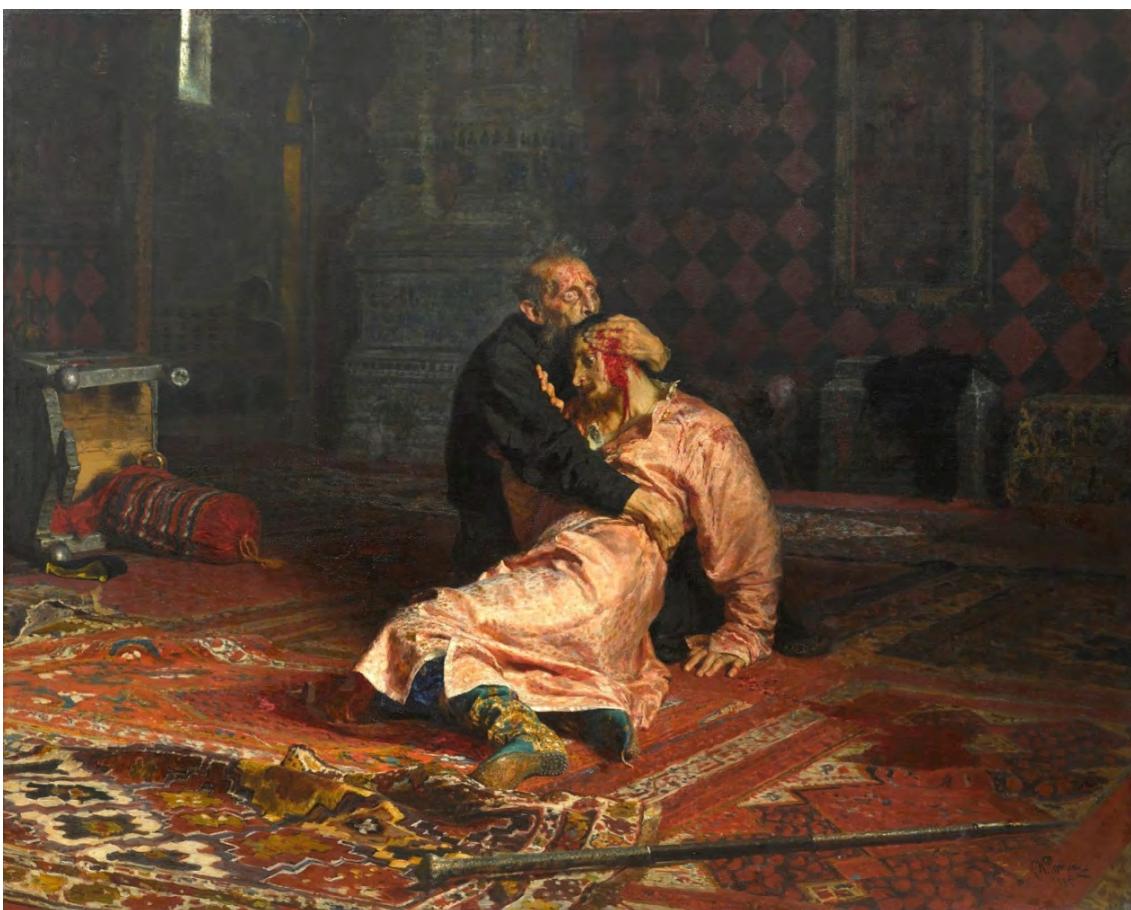
Квинтэссенция аллюзии – именно в намеке, в прикровенной отсылке к тому или иному политическому, историческому, мифологическому факту, к другому произведению искусства, даже к вербальной форме (крылатому слову, известному высказыванию известной личности или цитате кого-то из классиков).

Аллюзия становится особенно востребованной при ограничении «свободы слова». Так, глава передвижников И. Крамской сформировал своеобразную теорию исторического произведения: любая картина в этом жанре должна отражать проблемы, которые актуальны для современности. И аллюзии отводилось одно из первых мест. Акад. Ф. Буслаев еще до Крамского писал: «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает совре-

менные художнику интересы, который связывает настоящее с прошлым сродством идей, и идеи принадлежат вечности, пред которой исчезают и настоящее, и прошедшее»¹.

Аллюзия у передвижников приобретает бунтарский дух, что на фоне настроений русского общества того времени становится общим местом. Чуть позже мы разберем причины данного явления.

И вопреки тому, «что в русском обществе уже прекрасно знали историческую эпоху времен Ивана Грозного и не прощали художникам каких-либо неточностей, даже несмотря на прекрасное живописное мастерство»², И. Репин создает картину *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года*.



Репин И. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885 г. ГТГ.

¹ Буслаев Ф.И. Задачи современной эстетической критики // Русский вестник. 1868. № 77. С. 321.

² Мутья Н.Н. Аллюзия в русской исторической живописи второй половины XIX века // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Вып. 1. СПб., 2013. С.111.

Кратко ознакомившись уже с доктриной Крамского об историческом жанре, поневоле возникают вопросы:

- 1) на что намекал художник своему современнику, изображая миф об убийстве царем своего сына?
- 2) какие личные причины подвигли Репина взяться за этот сюжет?
- 3) почему отношение к этой картине нынешнего зрителя отличается от отношения зрителя XIX века?

Ответом на первый вопрос является аллюзия самого художника на события, последовавшие после убийства царя Александра II 1 марта 1881 г. – казнь убийц-народовольцев. То есть Репин сочувствовал не семье убиенного монарха, а именно убийцам. Вот они, де, и явились жертвами «режима». Таким образом народовольцы заняли место убитого сына Ивана. Знаки этики перебивались на противоположные; белое становилось черным, а черное – белым. И самое удивительное (или закономерное?) – «демократическая общественность» была довольна.

На второй вопрос у самого Репина существует два ответа:

1) «Несчастья, живая смерть, убийства и кровь составляют такую влекущую к себе силу, что противостоять ей могут только самые высококультурные натуры. В то время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины. И я, заразившись, вероятно, этой кровавостью, по приезде домой, сейчас же принялся за кровавую сцену „Иван Грозный с сыном“»¹.

2) «Как я создавал эту картину? Я всегда любил музыку. Если мне подолгу не приходилось слушать ее, я тосковал. Как-то в Москве в 1881 г., в один из вечеров, я слышал здесь новую вещь Римского-Корсакова – „Месть“². Она произвела на меня неотразимое впечатление. Эти звуки завладели мною, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи это настроение, которое создалось у меня под влиянием

¹ Репин И.Е. Художественное наследство. В 2-х тт. Т. 1. М.–Л., 1948. С. 522.

² Репин имеет в виду *Сладость мести* – вторую часть симфонической сюиты *Антар* Н.А. Римского-Корсакова. Сочинение написано в 1868 г., дальнейшие изменения композитор вносил в 1875 и 1891 гг. Не совсем понятно, что нового художник мог слушать в 1881 г. «Новая вещь», возможно, для самого Репина?

этой музыки. Я вспомнил о царе Иоанне. Это было в 1881 г. Кровавое событие 1-го марта всех взволновало»¹.

Как видим, существует два фактора, повлиявших на рождение картины: один западный, а другой русский.

Сегодня предостаточно находится обвинителей, упрекающих художника в клевете на царя Ивана, который на самом деле не убивал своего сына. Наиболее известная версия об убийстве принадлежит перу иезуита А. Поссевино, не сумевшего склонить Московского царя в унию. Чем и объяснила месть итальянца.

На мой взгляд, такие обвинения произносятся не по адресу. Репин воспользовался авторитетным в то время источником – *Историей государства Российского* Н. Карамзина. Писатель-историк ссыпался на 1-ю Псковскую летопись, сообщавшую: Иоанн Грозный «поколол своего сына» в споре о походе на выручку осажденному Пскову. Надо полагать, живописца поразило прежде всего совпадение дат: 1881 и 1581 гг. Ибо, по Карамзину, это случилось именно в 1581 г. во время осады Пскова поляками. Царевич Иван настаивал, чтобы его отправили с войском на выручку городу, осажденному врагами, а царь проявил нерешительность и предпочел за лучшее – начать переговоры с неприятелем. Спор зашел слишком далеко и в охватившей ярости Иван Грозный несколько раз ударил посохом несговорчивого сына, заподозренного отцом в измене («подозрение» сочинено Карамзиным). Один удар посоха угодил в висок и оказался смертельным.

И тут возникает сомнение: так ли «в русском обществе прекрасно знали историческую эпоху времен Ивана Грозного»? Версия Карамзина основана на иностранных источниках: это *Записки о Московской войне* Р. Гейденштейна, *О религии и обычаях русских* П. Одерборна (оба излагали слухи, поскольку никогда не были на Руси), но особенно Московия уже упомянутого А. Поссевино. Существует единственный русский источник, да и тем вряд ли пользовался Карамзин: это *Временник* И.С. Тимофеева, основная часть коего написана в период с 1610 по 1617 гг., т.е. минимум через 30 лет после описанных событий и без упоминания деталей.

¹ Беседа с И.Е. Репиным (по телефону от нашего корреспондента) // *Русское слово*. 1913. 17 (30) янв. (№ 14). С. 2.

Н. Лихачёву, известному дореволюционному археографу, удалось найти письмо царя Ивана Грозного, в котором сказано, что старший сын Иван длительное время болел. Мог ли он больным проситься в поход на поляков? А по версии об убийстве, смерть последовала через 5 дней после удара. «Длительное время» болезни никак не получается. Французский наемник Ж. Маржерет, поступивший на русскую службу в 1600 г., утверждал: смерть наследника престола последовала во время паломничества по монастырям. Мог царевич паломничать больным? Мог. Иногда болезнь и подвигает людей ездить по монастырям и замаливать свой грех.

Казалось бы, самое верное для выяснения истины – обратиться к останкам, но ученые обнаружили череп царевича почти полностью разрушенным; к тому же, и остатки рассыпались.

Но так ли принципиальна достоверность исторического факта? А.С. Пушкин ведь тоже «оклеветал» Сальери, который якобы отравил Моцарта, но почему-то австрийская публика не обвиняет нашего Поэта в создании пасквиля на учителя Бетховена. А картину Репина многочисленные «патриоты» решительно требуют убрать из экспозиции Третьяковского галереи. Подобный ажиотаж уже давно приводит психически неуравновешенных людей к совершенно неадекватному поведению – к нападению на означенную картину. Первое – случилось 16 января 1913 г.: душевнобольной иконописец-старообрядец Абрам Балашов нанес три удара ножом по полотну с криком «Довольно крови!», сильно порезав холст. Благо усилиями И. Грабаря, взявшегося реставрировать картину, ее удалось спасти. Второе нападение произошло в мае 2018 г.: житель Воронежа Игорь Подпорин нанес удар по знаменитому полотну металлическим столбиком ограждения. На допросе сторонник «правды жизни» сообщил: мотивы его поступка продиктованы протестом против оскорблений чувств верующих и исторической недостоверности. Подпорин назвал картину провокацией против русского народа; более того, после просмотра иностранцы могут превратно оценить личность русского царя.

Результат тот же: ущерб полотну был причинен не меньше Балашова.

Странно: «музейные террористы» претензии вроде бы должны предъявлять Карамзину и Репину, а по факту наказывают царя Ивана. Ведь если честь, воздаваемая образу, восходит к первообразу, как гласит догмат VII Вселенского собора, то и бесчестие имеет с обратным знаком ту же силу. Критик возразит: подобная формула действует для сакрального образа, а здесь случай со светским произведением. В ответ приведу эпизод из жизни преп. Гавриила (Ургебадзе), покусившегося на портрет Ленина и получившего за свой поступок тюремный срок. Судили же монаха не за причинение ущерба произведению искусства (это был портрет, написанный сухой кистью для Первомайской демонстрации), а именно за глумление над честью «Вождя мирового пролетариата».

Одно надо сказать: картина Репина имеет явно немалое воздействие на людей с идиосинкразией и идиопатическими психозами.

Еще более странно – совершенно разное восприятие главного героя первыми зрителями картины и нынешними – нашими современниками. Критик в 1885 г. писал: «...наглядно чувствует зритель, что Грозный не чудовище, каким его представляет Карамзин. Более человечно, чем Репин – можно смело сказать – до сих пор не трактовал у нас никто Грозного»¹. Имелось в виду, что правитель-полубог стал обычным страдающим человеком. Складывается впечатление, что сегодня некоторым согражданам, особенно «патриотическим», хочет вернуть человека-царя в положение полубога.

Илья Ефимович, обратившись к самому тонкому «инструменту» – аллюзии, – пожал самую чудовищную реакцию по последствиям. В чем тут дело?

Причина – в пути, избранном художником. При столь трагической обнаженности конфликта (пусть даже выдуманного!) между царем и его сыном, не найден соответствующий художественный эквивалент. Он максимально заменен литературно-психологическим. Репин предпочел при создании художественного образа **метод** натурализма.

¹ Летопись искусств, театра и музыки. [О картине И. Репина *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года*] // Всемирная иллюстрация. 1885. № 840. С. 158.

Вспоминается мысль С. Эйзенштейна о словесности, но применимая вообще для искусства: «...натуралист закрепляет образ действительности не столько средствами выразительности литературной формы, сколько тем, что берет материал действительности в нужных ему по теме состояниях и честным нейтральным описанием скрепляет их в целое. Иначе говоря, если он хочет дать сцену с большим подъемом, он не использует структуру пафоса в членениях и ритмах композиции и в других литературных средствах выразительности, а следит за тем, чтобы изображаемые люди, вещи и явления сами были в нужном состоянии пафоса. И затем их хладнокровно описывает. В этом методы натуралистов близки к чистому фотографизму»¹.

Вот и Репин предпочел образ Ивана Грозного в нужном предельно психически расстроенном состоянии, отказываясь от использования структур пафоса в членениях и ритмах композиции и в других средствах выразительности, заменяя их возгонкой ужаса («Несчастья, живая смерть, убийства и кровь составляют влекущую к себе силу»), причем при фактически насильтвенном включении в такое состояние и зрителя картины, ибо художник-позитивист максимально постарался включить его в происходящее (иначе нельзя будет верить), сделать зрителя свидетелем трагедии. И, говоря языком семиотики, прагматический уровень произведения Илье Ефимовичу весьма удался.

Однако всякое насилие над психикой другого человека – уже магия. Потому и бросаются на картину слабонервные люди...

Тем не менее надо ли действительно отправлять знаменитую картину в запасник, чтобы больше ее никто и никогда не видел?

На мой взгляд, здесь недорабатывают искусствоведы вкупе с теоретиками искусства. Не совсем подготовленному зрителю (а таких, как показывает обсуждение картины Репина, большинство) необходимо объяснить хотя бы философское понятие *метексис*. Сразу скажу, что данный термин берется не в трактовке Платона и его последователей, а в **изначальном** смысле: древнегреч. *метексис*

¹ Эйзенштейн Сергей. Режиссура. Искусство мизансцены // *Он же*. Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 4. М., 1966. С. 241.

(μέθεξις) – *участие, соучастие, причастность*. Наряду с этим, имелось в виду и отношение зрителей к происходящему на сцене.

Южная Каролина (США) помнит случай (2022 г.), когда К.Л. Браун, находясь среди любителей театра, открыл стрельбу по актеру. Стрелок потом объяснял, что один из упавших посетителей выронил из кармана пистолет. И тогда он (Браун) взял оружие и дважды выстрелил в напугавшего его артиста. Зритель, под избыточным влиянием метексиса, оказался слишком впечатлительным.

Было время, стреляли на сцене и в *Отелло*, задушившего Дездемону, – так публика отомстила за несправедливую ревность мавра.

Сколько раз представители разных стран, расправляясь со злодеем, палили прямо в киноэкран – не поддается учету.

Режиссер Дж. Монтальдо решил как бы «отомстить» за такую несправедливость в фильме *Замкнутый круг* (1978). Причем здесь поднимается проблема не столько метексиса, сколько опасности слияния двух реальностей – жизни и искусства, когда искусство, выходя из-под контроля разума и человеческой воли, начинает мстить людям. По сюжету, «в одном из римских кинотеатров демонстрируется вестерн. Среди зрителей – бизнесмены и пенсионеры, любовники, выбравшие кинозал для места своей встречи, женщина со своей матерью, семьи с детьми, одинокие холостяки, студенты, ученые. В момент кульминации действия на экране, где происходит дуэль, ковбой стреляет, и в этот момент один из зрителей оказывается убитым на месте. Сеанс останавливают и вызывают полицию, которая перекрывает все выходы из кинотеатра. Следователь начинает допрашивать зрителей, многие из которых что-то скрывают и тем самым навлекают на себя подозрение. Однако это не даёт ответа на вопрос – кто убийца.

Чтобы понять, что же на самом деле произошло во время сеанса, всех зрителей снова рассаживают по своим местам, прося их повторять все свои действия, которые они совершили во время первого просмотра фильма. В роковое кресло, на котором сидел убитый, садится доброволец – один из сотрудников кинотеатра. Фильм запускают заново, сцена стрельбы повторяется, и... очередной труп в зрительском кресле. Несмотря на мобилизацию местных детекти-

вов, поиски убийцы ни к чему не приводят. Отрабатывается много версий этого преступления, включая мистическую, предложенную одним из зрителей, социологом по профессии.

Начальник полиции, недовольный ходом расследования, пытаясь доказать, что ничего мистического в происходящем нет, сам садится на то же место. Ленту запускают в третий раз, и, когда дело в фильме доходит до дуэли, на экране появляются кадры, которых раньше не было, — ковбой наводит револьвер на начальника полиции, тот встаёт и, уклоняясь, начинает бегать по залу, в то время, как герой вестерна пытается прицелиться и выстрелить. В конце концов он стреляет, убивает начальника полиции и выбрасывает окурок, а затем уходит вдаль. В ужасе от случившегося зрители бросаются врассыпную, и всех их наконец выпускают из здания. Социолог продолжает объяснять следователю свою теорию, в соответствии с которой созданное человеком изображение в какой-то момент получает независимость и может уже само влиять на человека (он также пересказывает следователю сюжет рассказ Рэя Брэдбери *Вельд*). Он находит и показывает следователю окурок сигареты ковбоя, который оказался на полу зрительного зала кинотеатра»¹.

А не оказывается ли наш зритель в похожей роли, когда смотрит на означенную картину Репина и бросается с ножом на нее? Да, за 95 лет таких нашлось всего двое, однако требующих убрать картину из экспозиции — многие тысячи... Они явно не видят разницы между двумя реалиями: ведь одно дело — мир бытия и другое — мир искусства. Но в данном случае уже не кино. Разумеется, эти два мира между собой пересекаются, но вовсе не являются полными аналогами. Ибо у них отличаются и природа, и правда. То, что называют «правдой жизни» **подчас** представляет собой для искусства банальность, жуткую скуку, а *правда* просто выглядит глупой выдумкой. О позитивизме*, неизменно сопутствующем такой правде, поговорим позже.

Но ни для кого не секрет, у искусства — своя правда. В чем убеждаешься, рассуждая над упомянутой трактовкой образа Сальери. Разве кто-нибудь из читателей усомнился и в Пушкинской трак-

¹ [https://ru.wikipedia.org/wiki/Замкнутый_круг_\(фильм,_1978\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Замкнутый_круг_(фильм,_1978))

товке, и в самом образе? Маловероятно. Потому что мы начинаем рассматривать и воспринимать художественное произведение как бы «в-самом-себе», отдельно от «правды жизни», в контексте «правды искусства», их не сливая.

Единственное условие – это всегда ПРАВДА, **художественная правда** произведения. Иначе можно впасть в легкомысленность осознания *метексиса*, со стрельбой по актерам или свалиться в другую крайность – в морализаторство, современный вариант евангельского фарисейства. И то, и другое обычно оборачивается смертным приговором для любого искусства. Не хочу отвлекаться, на сей счет мне приходилось писать в других книгах.¹



Дейнека А.А. Весенняя песня. 1945 г.

¹ См. 1) Кутковой В.С. Философский универсум православной иконы. Т. 1. Великий Новгород, 2019. С. 237; 2) Кутковой Виктор. Творческий процесс, СИНЕРГИЯ, духовность художника. Православное учение, светские теории и псевдоцерковные доктрины. Великий Новгород, 2023. С. 99.

Возвращаясь непосредственно к аллюзии, стоит заметить, что некоторые ее примеры, приводимые отдельными авторами, можно считать надуманными. Относительно картины А. Дейнеки приходится читать: «Весной 1945 года, предчувствуя Победу, А. Дейнека создает полотно *Весенняя песня*. На нем представлены три прекрасные улыбающиеся девушки около реки. Поза героинь, красота их тел, композиция самой картины напоминает *Трех граций Рафаэля Санти и Весну Боттичелли* (аллюзии)»¹.



Три грации. Римская копия с греческого оригинала. II век по Р.Х.

Первым возникает вопрос: почему именно у Дейнеки аллюзия на произведение Рафаэля, а не на римские копии греческих статуй, под впечатлением от которых Рафаэль и написал свои *Три грации*?

Второй вопрос: надо ли считать аллюзией на три грации любое ростовое изображение трех молодых женщин, собравшихся вместе? Ведь «поза героинь, ... композиция самой картины» Дейнеки отнюдь не напоминают ни копии греческих статуй, ни картину Рафаэля и уж тем более Боттичелли.

¹ Шаповалова Ксения. «И тут кончается искусство...»? // https://zoom-journal.ru/art_war

Употребление аллюзии всуе, нахождение там, где ее нет, в итоге расфокусирует само понятие, убивает его тонкость и красоту. А у зрителя снижает требуемый уровень культуры и необходимых компетенций. Наверное, следовало бы прислушаться к толковым словам Ш. Надье: «Намек, или аллюзия, есть **умение к месту** привести цитату, придав ей смысл, какого она первоначально не имела»¹.

Архетип. После такого самого тонкого средства формообразования, как аллюзия, перейдем к самому основательному – *архетипу* (греч. ἀρχέτυπος, – *первообраз*). Ортодоксов не должно смущать, что данный термин впервые был введен швейцарским психоаналитиком, исследователем мифов К. Юнгом (1875–1961 гг.). Одно дело термин, а другое – понятие, которое может существовать и без его обозначения. Таких примеров в науке достаточно много. По Юнгу, *архетип* означал исконные схемы образов, организовывающие активность воображения. Надо подчеркнуть: *архетип* – это не сами образы, а именно **схемы** образов, причем имеющие не содержательную, а только формальную характеристику.

Что имеется в виду? Определенные символы, которые узнаются в произведении через постижение скрытого смысла повторяющихся художественных образов.

«Скрытый смысл» образов есть через столетия дошедшие к нам основополагающие семантические модусы бытия, которые мы и называем архетипами.

Для понятности, приведу несколько хрестоматийных примеров.

Древо жизни. Один из первых в истории архетипов. Со временем стал устойчивым символом. В Библии говорится о дереве посреди Эдема:

«И произрастил Господь Бог из земли всякое дерево, приятное на вид и хорошее для пищи, и дерево жизни посреди рая, и дерево познания добра и зла» (Быт. 2:9);

¹ Надье Ш. Читайте старые книги: Новеллы, Статьи, эссе о книге, книжниках, чтении. Кн.1. М., 1989. С. 92. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – B.K.)

«Имеющий ухо да слышит, что Дух говорит церквам: побеждающему дам вкушать от дерева жизни, которое посреди рая Божия» (Откр. 2:7);

«Среди улицы его, и по ту и по другую сторону реки, дерево жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (Откр. 22:2);

«Блаженны те, которые соблюдают заповеди Его, чтобы иметь им право на дерево жизни и войти в город воротами» (Откр. 22:14).

Адам и Ева, питаясь плодами Древа, поддерживали жизненные силы и оставались бессмертными.

В Писании с Древом жизни сравнивается премудрость, которая ценнее богатства:

«Блажен человек, который снискал мудрость, и человек, который приобрел разум, потому что приобретение ее лучше приобретения серебра, и прибыли от нее больше, нежели от золота: она дороже драгоценных камней; [никакое зло не может противиться ей; она хорошо известна всем, приближающимся к ней,] и ничто из желаемого тобою не сравнится с нею. Долгоденствие – в правой руке ее, а в левой у нее – богатство и слава; [из уст ее выходит правда; закон и милость она на языке носит;] пути ее – пути приятные, и все стези ее – мирные. Она – дерево жизни для тех, которые приобретают ее, – и блаженны, которые сохраняют ее!» (Притч. 3:13–18).

Исполнившееся желание мудрости уподобляется Древу:

«Надежда, долго не сбывающаяся, томит сердце, а исполнившееся желание – как дерево жизни» (Притч. 13:12).

Немногословие человека тоже соотносимо с Древом:

«Кроткий язык – дерево жизни, но необузданый – сокрушение духа» (Притч. 15:4).

«Плод праведника», идущего путем соблюдения заповедей и не надеющегося на мирское богатство, есть Древо:

«Плод праведника – дерево жизни, и мудрый привлекает души» (Притч. 11: 30).

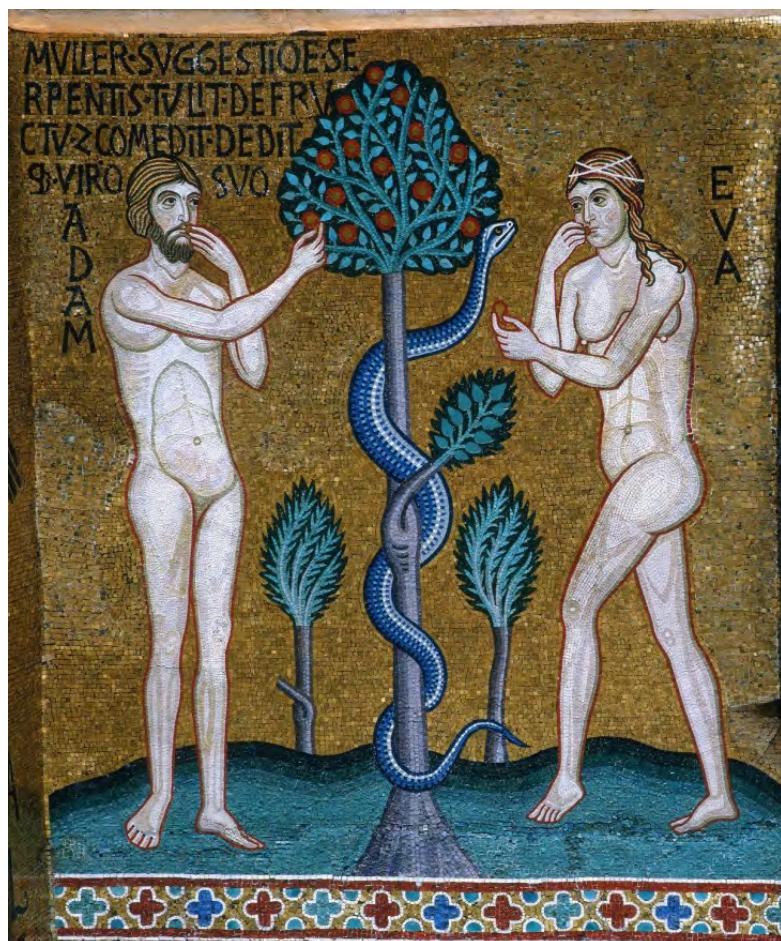
И здесь архетипы меняются местами, потому что, по словам свт. Андрея Кесарийского, в Апокалипсисе «Древо жизни» означает Христа, познаваемого через Духа Святого. То есть на первом месте среди архетипов всегда будет Спаситель – Архетип всех архетипов.

Библейское *Древо жизни* в церковной культуре стало устойчивым символом «владычия Креста», а Крест в свою очередь символизирует «древо жизни», спасающее праведников, о чём говорил князю Владимиру греческий философ в 986 году.

Древо жизни является как раз символом приобщения человека к Божественной жизни.

Оно встречается в мифологии разных народов.

Изображается в виде большого дерева с корнями, уходящими в землю, и кроной, ветвящейся в небо. Упоминания о нем и его изображения встречаются в древних культурах Египта, Ирана, Месопотамии и др. Корни дерева означают связь с матерью-землёй, а ветви — с духовным небом.¹



Адам и Ева. Капелла Палатино. Палермо. Италия. 1140–1170 гг.

¹ Стригольники, например, таинство покаяния заменяли исповедью матери-земле. Получалась странная скрепа низа (земли) и верха (неба).



Древо жизни Иггдрасиль. Кельты. VI в. от Р.Х.

Таким образом, дерево становится связью всех частей бытия. И в то же время оно (дерево) само мыслилось как мир. А потому олицетворяло бессмертие: умирая, оно роняет семена в землю или выпускает поросль. Поскольку каждое дерево отличается от другого, то может символизировать индивида и даже его развитие. А отсюда возникает *Древо рода*: сложная схема ветвей указывает на прихотливую судьбу семейных уз; общие корни соединяют прошлые и будущие поколения.

Архетип идеального города. В русской культуре это Небесный Иерусалим и Китеж. Причем данный архетип связан с осознанием Бога внутри себя, в своем сердце: «Царствие Божие внутрь вас есть» (Лк. 17:21). Это видение Вечного постапокалиптического Града: «И я, Иоанн, увидел святый город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их» (Откр. 21: 2–4).

Патриарх Никон планировал под Москвой воссоздать как бы комплекс святых мест Земли Израильской.

Потому в 1656 г. строится Воскресенский Новоиерусалимский монастырь. Никон полагал, что Русь должна стать Новым Иерусалимом. Нетрудно понять попытку перенесения священных топосов на свою землю. Но верно ли это с точки зрения богословия?

Если Русь стала бы земным Иерусалимом, то она восприняла бы и земную судьбу (историю) своего прообраза. Если Патриарх представлял свою страну подобием Небесного Иерусалима, то Небесный Иерусалим возможен только один – как эсхатологический образ, связанный со Вторым Пришествием Иисуса Христа. Понимая всю сложность биографии Никона, учитывая ее падающую кривую, тем не менее задаешься вопросом: не Божий ли Промысл отверг идею о переносе Иерусалима в Россию?

Наряду с данной идеей, существовала еще одна – чаяние Светлого Града, почти равного Иерусалиму, и его сакральное почитание. Речь идет о Китеже, граде сокровенном – о многостороннем архетипе, отражающем основные аспекты русской идентичности: веру в высший смысл истории, тоску по утраченному идеалу и надежду на возрождение. Главный источник сведений о Китеже, – *Китежский летописец*, памятник поздний, кон. XVII в. Возник он в старообрядческой среде Городца, прежде носившего название Малый Китеж. Научные данные позволяют сегодня говорить о его действительном разорении татарами. В октябре 2011 г. на берегу озера Светлояра, где находился Большой Китеж, археологи обнаружили в слоях XIII–XV вв. русское промысловое поселение площадью в полгектара; что дало основание предполагать о возможности существования реального Китежа, уничтоженного, а не чудесно спасшегося от нашествия Батыя. Однако легенда гласит: святой Град жив до сих пор; он лишь остается невидимым до Второго пришествия Христа, а если кем-то видим, то далеко не всем, но лишь достойным, да и то не всегда. Существует поверье о колокольном звоне, порой доносящемся из-под воды.

Сама легенда возникла как реакция на церковный раскол. Китеж противопоставлялся «грешной» России, указывая на утрату духовной чистоты. Если Небесный Иерусалим – Царство Божие для всех праведных христиан, то Китеж – Святая Русь для всех праведных старообрядцев. Так *Китежский летописец* обрел статус фактически священной книги заволжских исповедников старой веры, проводивших смысловую параллель: Китеж стал невидимым, избежав тотального уничтожения от орд монголов – Святая Русь стала невидимой, не подчинившись «антихристовым» реформам Никона.

Правда, о судьбе Китежа изначально существовали разные версии: по одной из них – город ушел под воду; по второй – он погрузился в землю; по третьей – Китеж был спрятан за горами; по четвертой – он вознесся в небеса.

Надо учитывать и то обстоятельство, что татаро-монгольское вторжение было еще в древности воспринято эсхатологически: наказанием за грехи народа (о чем свидетельствуют проповеди святителя Серапиона Владимира; † 1275 г.), поэтому нельзя исключать возникновения протоядра легенды именно во времена татаро-монгольского нашествия.

Что могло повлиять еще? Отношение к понятию *город*.

Начало городской цивилизации положил Каин. Сложившийся в дальнейшем смысл ее отображает лат. слово *civitas*. Из 5-ти его значений нам подходят все, кроме 1-го: это и «гражданское общество, государство», и «сообщество, содружество», и «город», и «граждане, община, народная масса, народ».¹ Блаж. Августин, написав свой труд *О Граде Божием*, противопоставил Иерусалим и Вавилон, что означало противостояние двух миров, двух *civitas*. Китежская легенда непроизвольно напоминает античную оппозицию *космос – хаос*. Только в роли космоса выступает город как упорядоченная модель мира, а в роли хаоса – природная стихия. Здесь со всей очевидностью дает о себе знать архетип. Город-цивилизация, поглощаясь водой, возвращается в первоначальное состояние хаоса, но вместе с тем появляется и возможность воскресения.

В старообрядчестве взыскание Светлого Града стало одной из центральных тем мистики и аскетики.

Китеж входит в ряд мифов о «пропавшем рае» (Беловодье, Ирий), но отличается тем, что его исчезновение – не наказание, а спасение.

Доктрина старца Филофея «Москва – Третий Рим» (XVI в.) подразумевала столицу как архетип города-храма, как духовный центр страны. Но самодеятельность мирской административной власти, ее демонстративное первенство над духовной выкристаллизовалось в имперский идеал; подобные условия при самых благо-

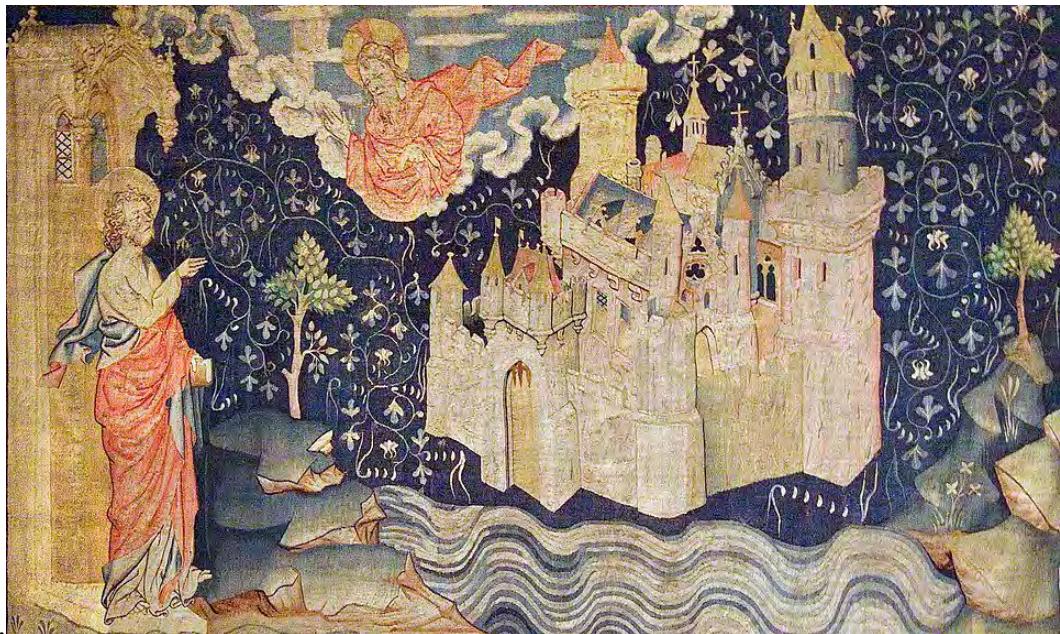
¹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 191.

приятных обстоятельствах могли консолидировать общество для решения только земных проблем, набиравших со временем все большую актуальность. Не потому ли духовные центры стали складываться вне столицы страны, как правило, в монастырях (Свято-Троицкая Сергиева лавра, Соловецкий, Кирилло-Белозерский монастыри, позже Оптина пустынь...)?

Теперь обратим взор на Запад. Наряду со знакомым нам *civitas*, там более известен *urbis* (1. город, окруженный стеной; 2. население города; 3. верхняя часть города, городская крепость, кремль; 4. главный город, столица)¹. Если у блаж. Августина Град – Божий, и противостоит он антагонисту-Вавилону, то после Августина не только город, но и каждый дом становится крепостью (отсюда и устойчивое выражение «мой дом – моя крепость»). Западная цивилизация начинает атомизироваться. Заметны проявления индивидуализма. Значения «гражданское общество, государство», «сообщество, содружество», «граждане, община, народная масса, народ» превратились в «город, окруженный стеной», «население города», «верхняя часть города, городская крепость, кремль». То есть гражданское общество, сообщество, содружество, община, народ вырождаются в население города, а сам город окружает себя стеной, отделяясь от остального мира. В этом ничего особенного нет; в то время все города строились подобным образом. Архетип был примерно один. Он восходил к ветхозаветному *парадиз* (греч. παράδεισος из перс. – *рай*), который и должен был иметь ограду. Когда в России XVII века особенно возобладала идея священных топосов, о чем мы уже говорили, решетчатые ограды становятся особенно популярными. Решетки появились даже на окнах. Теперь в нашей стране «раем» представляется каждый городской двор, ревниво отделяемый заборами от остального мира.

На Западе это случилось еще раньше. На гобелене Анжерский апокалипсис (XIV в.) стилизованная решетка застилает все небо. А сам Новый Иерусалим предстает в образе добротного средневекового замка.

¹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. С. 798.



Новый Иерусалим. Анжерский апокалипсис. Гобелен. XIV в.

Архетип *Новый Иерусалим*, особенно с появлением протестантизма, трансформируется в *Град на холме*, деградируя до иллюзорной аллегории «свободного общества». Наиболее показательно это проявилось в США. Американская модель «сияющего града на холме» основана на глубоко укорененном в англосаксонских элитах представлении о западной цивилизации как о единственno возможной. Парадиз отныне мыслим только там. Все остальное – джунгли, по словам Ж. Борреля. Западная ментальность не позволяет выйти за рамки индивидуалистического образа мышления, без чего философское, культурное и историческое содержание других цивилизаций просто нельзя осмыслить. Дело дошло до того, что Запад не в состоянии, еще хуже – отказывается понимать даже собственные христианские корни. Он, не стыдясь, легитимирует «постхристианскую эпоху», принуждая страны с «традиционными этическими ценностями» отрекаться от Христа.

Старый писатель-пропагандист справедливо замечает: «Крепость, возведённая на вершине горы, позволяет американцам доминировать в мире, контролировать всех, кто находится уровнем ниже, объясняет претензии Америки на мировое господство. <...> Американский “град на холме” абсолютно несовместим с русским храмом. Противоречия между Россией и Америкой непреодолимы, являют-

ся фундаментальными, они прослеживаются во всех формах наших взаимоотношений. Эти противоречия можно регулировать, этот извечный конфликт можно держать в узде, но устраниить его невозможно»¹.

На Западе архетипу придавалось большое значение. В сер. XX в. там был широко распространен архетипический подход к анализу литературных и иных текстов. Исследователи тем и занимались, что идентифицировали и сопоставляли заключенные в них архетипы. Здесь, помимо К. Юнга, надо назвать имена Р. Сигала, Э. Тайлора, И. Хана, О. Ранка, Реглана, Дж. Фрэзера, Л. Леви-Брюля, К. Леви-Страсса, Э. Кассирера, К. Букера, М. Бодкин, Н. Фрай, М. Элиаде, Р. Чейза и Ф. Уотса. Список может быть продолжен. Именно западноевропейские ученые дифференцировали архетипические сюжеты – фундаментальные, повторяющиеся модели истории, воспроизводящие базовые человеческие переживания.² Некоторые из них вписываются в определение жанра:

Трагедия (классическая, греческая): как правило, сильный и благородный герой оттеняется пороком (греч. *ὕβρις* – дерзость, гордыня, неповинение богам, страсть – то, что выходит за рамки приличия), по причине которого в ключевой момент принимается ошибочное решение, возникает конфликт с обществом или даже с богами; итог один: гибель, крах, личная катастрофа. Хрестоматийные примеры: Эдип, Сизиф, Прометей, Гамлет, Макбет... Гибели героя неотвратимо приводит к *перипетии* (*περιπέτεια*) – внезапному прекращению удачи, ибо боги снимают свое благоволение с самоуверенного гордеца, «опрокидывают навзничь, и тогда приходит беда». Противоположностью гибелису является немезис (греч. *νέμεσις* – божественное возмездие); им и кончается трагедия. Антоним греч. *ἀρετή* – доблесть, высоко оцениваемая окружающими, прежде всего равными ему по общественному положению. Расцвет *ἀρετή* у мужчины, как было принято считать, происходил в четвертой седмице возраста (28–35 лет) и достигался следованием подобающей мере.

¹ Проханов Александр. Мечта и политика // Завтра. М., 2018. № за 19 октября.

² Booker Christopher. The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories. London, 2004.

Путешествие героя – еще один архетипический сюжет. Он состоит в том, что герой оставляет привычный для него мир; проходит череду испытаний, встречая врагов и обретая друзей; достигает цели или терпит неудачу; духовно преображается и возвращается домой с новыми знаниями и опытом. Характерные примеры: *Эпос о Гильгамеше, Орфей и Эвридики, Одиссея, Божественная комедия*.

«Из грязи в князи» – тоже весьма известный архетипический сюжет. Суть его заключается в том, что слабый герой, изрядно забитый жизненными обстоятельствами (чаще падчерица или сирота), благодаря таланту, смекалке, доброте, а порой даже помощи сверхъестественных сил справляется с испытаниями и добивается любви, успеха, признания. Становится парвеню (фр. parvenu – добившийся успеха, разбогатевший; высокачка). Признанные примеры: *Золушка, Алладин, Гадкий утенок, Дэвид Копперфилд, Джейн Эйр*.

Борьба добра и зла – классический архетипический сюжет с противостоянием непримиемых сил, чаще всего с нравственным уроком. Протагонист (от греч. πρωταγωνιστής – актер, играющий главную роль)¹ противоборствует антагонисту (греч. ανταγωνιστής – противник или соперник). Они оба не обязательно должны быть злодеями. Антагонист может быть нейтральным или даже положительным персонажем. Такой ход необходим для создания динамики сюжета, поскольку конфликт героев стимулирует развитие сюжета и персонажей. Борьба их во многих случаях может быть и борьбой добра со злом, ради спасения мира, группы людей, нравственного идеала. Встречается в Библии, эпосе, сказках, в легендах о прославленных героях. Кульминацией нередко выступает истребление героям чудовища (мифы о Персее и Тезее, *Беовульф*, чудо Георгия о змие и т. д.).

Возвращение домой – ностальгический архетипический сюжет. Долго отсутствовавший герой (на войне, в изгнании или путешествии) возвращается в родные пенаты, встречаясь с изменениями,

¹ Впервые он был введен в трагедии (534 г. до Р. Х.), когда в Афинах выступил со своим хором «отец аттической трагедии» Феспис.

прошлыми обидами; возникает необходимость заново осознать себя и отстоять свое прежнее место. Самые известные примеры: *Одиссея* Гомера и *Улисс* Дж. Джойса.

Наряду с архетипическими сюжетами, существуют архетипические сюжетные ситуации. Француз Ж. Польти насчитал 36 типовых драматических ситуаций, встречаемых в литературе. Примером может быть т.н. *любовный треугольник* – конфликт, возникающий на основе эроса между тремя персонажами, со свойственными предательствами, ревностью, категоричным выбором.

Т. Бенфей объяснял родственность многих фольклорных сюжетов (прежде всего сказочных) их движением по Великому шелковому пути от народа к народу.¹ Такие заимствованные сюжеты получили название *бродячих*. В русле той же «миграционной школы» А. Аарне составил указатель сюжетов народной сказки, уточненный и расширенный последующими фольклористами.

А что же происходило в науке России?

Внесли свой вклад и отечественные ученые. Вопросом архетипов вплотную занимались Н. Бердяев, И. Ильин, А. Большакова, Е. Мелетинский, А. Фаустов, Л. Серяков, А. Лубский, С. Домников, В. Власов, Ю. Березкин, Н. Пивнева, Б. Рыбаков, Н. Щербинина, К. Касьянова, отчасти С. Аверинцев.

Интересную типологию составил В. Власов: «Архетипы художественного мышления существовали в истории искусства постоянно, хотя появились не одновременно. Мысль о том, что каждой эпохе истории соответствует определенный способ познания мира и выражения художественных образов достаточно банальна, но похоже, что тот или иной архетип художественного мышления действительно связан с определенным возрастом человечества, в целом насчитывающим около восьми тысяч лет. Так, в наиболее древних из известных нам архаических культурах был распространен наивно-натуралистический синкетический тип мышления. В эпоху греческой и римской классики – рассудочный, рационально-идеализирующий, в раннехристианской и средневековой культурах – иррационально-мистический. В кризисных фазах развития искус-

¹ Параллельно и русский филолог А. Веселовский выдвинул аналогичную концепцию.

ства, как, например, в Маньеризме, начинает преобладать формально-декоративное мышление. Романтизм связан с иррационально-идеализирующим типом. Академизм отличается консервативным художественным мышлением, модернизм, напротив, – нигилистическим. Словесные формулировки здесь могут быть и несколько иными, суть от этого не меняется. Важно, что типичные признаки произведений искусства того или иного направления возникают от ограниченного набора архетипов художественного мышления. Именно поэтому они так и называются.

...Барокко основано на иррационально-мистическом архетипе художественного мышления.

...Романтизм основывается на иррациональном архетипе художественного мышления, но, в отличие от Барокко, не мистического, а идеализирующего, сходного с классическим, типа.

...С последней трети XIX в. стал активно проявляться совершенно новый, нигилистический архетип художественного мышления, во всем противоположный Классицизму и академизму. Результатом его действия стало искусство модернизма.

...Реализм не представляет собой специфического архетипа художественного мышления. В широком смысле слова, это тенденция к наиболее полному отражению реальности»¹.

Репликации Менин Веласкеса и *Автопортрета с Саскией на коленях* Рембрандта, принадлежащие П. Пикассо, мы уже видели. Стоит ли настолько категорично ставить вопрос о нигилизме в модернизме? Да, Пикассо был совершенно раскован в работе, но у него был и неоклассический период. А до Пикассо Энгр тоже не стеснял себя в рамках, прибегая к композиционному опыту Рембрандта.

Вернемся на русскую почву.

В. Пропп в весьма известной монографии *Морфология сказки* (1928 г.) на примере **волшебных** сказок показал, что под нескончаемым разнообразием сказочных сюжетов обнаруживает себя постоянная, повторяющаяся, всесторонне универсальная структура из архетипических функций и ролей. Исследователь выделил 31 по-

¹ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. С. 14–16.

вествовательную функцию, которые реализовывают персонажи в заранее предопределенном порядке.

Н. Пивнева, подводя черту под исследованиями отечественных ученых, пишет: «Русский культурный архетип есть устойчивый во времени конструкт, состоящий из первообразов человеческого сознания, определяющих онтологическую, аксиологическую и гносеологическую составляющие русской национальной культуры»¹.

Архетип Матери – один из главных и важнейших архетипов, свойственных русской культуре. Оставим в стороне К. Юнга с его «аналитической психологией» и атеистов-позитивистов с их эволюционным развитием человека из животного женского инстинкта (заботы о потомстве). Они узрели в матери даже «негативный аспект», для коего «характерны ассоциации тьмы, поглощения, безразличия, смерти, загадки, неизбежности. Погрузившись исключительно в роль Матери, женщина может потерять свою индивидуальность, свои мечты и желания. Наши личные потребности иногда остаются на заднем плане, поскольку все наши силы направлены на заботу о наших детях и семье» (Ю. Александрова). В данном случае следует говорить о феминистской точке зрения исследовательницы и о негативном аспекте в семейном воспитании **такой** Матери, а не о действительно объективном наличии негативного аспекта в ней самой. Да, в сказках встречается отрицательный образ Матери, но ее называют Мачехой, которая, кстати, очень хорошо относится к **своим** дочерям. Юриспруденция знает, конечно, множество и отрицательных примеров материнства, однако можно ли нравственное уродство возводить в архетип? Ведь он создается не искусственно, а естественно – образом жизни того или иного народа.

Но может ли архетип отвечать за анализ и принятие решений, что соответствует понятию *сознание*,циальному лишь личности человека? Читая ответы нынешних психологов, убеждаешься в неимоверном: оказывается, может. Т. Черных сообщает: «Архетипы не являются статическими, а действуют динамически, обладают со-

¹ Пивнева Н. С. Архетипические образы в русской культуре. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Ростов на Дону, 2003. С. 13.

знанием и собственной энергией. Именно архетипы способствуют формированию мифов, религиозных конфессий или философских учений. Захват Эго архетипом может иметь различную степень выраженности вплоть до одержимости и психоза»¹.

Языческое отношение к архетипу как к идолу, разумеется, способно довести человека до одержимости и психоза. Но ведь на то ему дано сознание, чтобы ничего подобного не случилось. А если и случается, то происходит по причине **отношения** самого человека к архетипу (даже ложному), а не в силу воздействия «сознания и собственной энергии» архетипа. Иначе, действительно, он, подобно искусенному интеллекту, способен будет сам по себе, автономно создавать негативный аспект в образе Матери, не соотносясь с соображениями людей и бытием всего народа. Эвентуальные ссылки на коллективное сознание бесполезны: ведь одно дело «архетип обладает сознанием», а совсем другое – общность людей обладает соборным сознанием. Архетип – только «продукт» соборного сознания, а не наоборот. Или я что-то неправильно понял? Заодно хотелось бы прояснить у Т. Черных: Если «архетипы способствуют формированию религиозных конфессий или философских учений», то – **первое**: следует ли понимать данную мысль психолога как уравнивание философских учений и религиозных конфессий? – **второе**: что за архетип способствовал, например, формированию христианства? Ответ «Мессия» не принимается, поскольку иудеи не признали в этом качестве Христа и до сих пор ждут своего мессии. Предсказуемо продолжение ответа: «Не признали иудеи, зато признали другие народы. Ведь архетип Мессии все равно имел место в жизни и никуда не делся». Но это в любом случае не убеждает. Во-первых, архетип Мессии обретался среди одних евреев; другие народы в подавляющем большинстве оставались в полном неведении даже о существовании Библии, заключающей в себе предание о Мессии. Потому Иисус Христос накануне Своего Вознесения и заповедал ученикам: «*Идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святого Духа, уча их исполнять всё, что Я заповедал вам*» (Мф. 28:19–20). То есть заповедал то, что и зафиксировано в Писании. Знай все

¹ Черных Т.Л. Архетип и символ: в чем различие // <https://www.b17.ru/article/54875/>

народы весть о Спасителе, то не понадобился бы подвиг первомучеников-исповедников Христовых. Во-вторых, здесь позитивизм* бесполезен; кое-что он еще способен объяснить в чисто земном измерении, но абсолютно бесполезен и даже вреден для связи человека с небом. Что и делает понятным взятие позитивизма на вооружение атеистами и провозглашение единственно верным методом познания мира.

Архетип Матери присущ человечеству задолго до христианства, и он запечатлен в памятниках культуры. В христианстве же данный архетип стал основой при создании материальной и духовной культуры. Он прочно связался с образом Богородицы, соединившей в себе божественное и человеческое начала, продолжая оказывать влияние на бытие русского народа. Универсальность архетипа Матери позволяет без препятствий преодолевать даже цивилизационные границы, сохраняя актуальность темы Материнства в современном мире.



Афродита с Эротом, он же Амур. IV в. до н.э. Греция.



Богоматерь с Младенцем
(на престоле, с предстоящим Сергием Радонежским). XV в. ГИМ.

Архетип Материнства в христианстве связан в первую очередь с идеей Боговоплощения, в котором роль Девы Марии общеизвестна и неоспорима. «Кто не признаёт Марию Богородицей, тот отчуждён от Бога» (свт. Григорий Богослов). Причем Приснодева – до Рождества; в Рождестве и по Рождеству Господа – Дева. Так постановил III Вселенский собор (Эфес, 431 г.), утвердивший догматическое учение о Матери Божией. Она «Честнейшая Херувим и славнейшая без сравнения Серафим» (Преп. Косма Маюмский, VIII в.), т.е. выше ангельских сил.



Кранах Л. Мадонна с Младенцем под яблоней. 1530-е гг. Эрмитаж.

Богородица становится первой по Богу и пред Богом Заступницей и Помощницей нашей. Что отчетливо отразилось в русском празднике Покрова, посвященному чуду во Влахернах, где Она простирала омофор над собравшимися людьми, защищая их от бед.

Один из первых, кто провёл параллель между Евой и Марией, назвав её «Новой Евой» (в *Диалоге с Трифоном*), был св. муч. Иустин Философ (100–165 гг.). Несколько десятилетиями позже такую же мысль в трактате *Доказательство апостольской проповеди* высказал Ириней Лионский (ок. 130 – 202 гг.). Глубоко и понятно объяснил свт. Иоанн Златоуст: «...Дева <т. е. Ева> изгнала нас из рая, чрез Деву <Богородицу> мы обрели вечную жизнь; чем осуждены, тем и увенчаны»¹.

Концепцию «второй Евы» использовал Л. Кранах в картине *Мадонна с младенцем под яблоней*, проводя идею восстановления падшего человечества. Можно спорить с расхожей символикой яблок, однако это уведет нас в сторону.

¹ Иоанн Златоуст, святитель. Против еретиков, и о святой Богородице // *Он же. Творения. Т. 8. Кн. 2. СПб., 1902. С. 196.*

Церковь видит в Матери Божией Вторую Еву, исполнившую Своим послушанием то, что не выполнила первая Ева.

Богородица считается архетипом Совершенного Человека, который вытеснил языческий архетип матери рода. Язычество не могло предъявить миру подобный образ, сияющий сквозь века непорочной чистотой.

Некоторыми авторами обсуждается двойственность архетипа матери – архетипа, объединяющего жизнь и смерть. Положение в своей крайности сводится к спору о смертности или бессмертии плоти Богородицы. И тогда не избежать вопроса о плоти Адама и Евы. Учение Церкви твердо исповедует то, что смерть не естественна для человека, она – лишь результат греха. Согласно определению Карфагенского Собора, *«аще кто речет, что Адам, первозданный человек, сотворен смертным, так что хотя бы и не согрешил, умер бы телом, не в наказание за что-либо, а по необходимости естества, да будет анафема»* (Правило 123). Св. Феофил Антиохийский уточнил: «Бог сотворил человека ни совершенно смертным, ни бессмертным, но способным и к тому и к другому»¹.

Некоторые говорят: ответ амбивалентен; плоть изначально была сотворена смертной, но по благодати Божией была бессмертной. Поэтому Богородица не познала смерти, а просто уснула (отсюда праздник **Успения**). И приводят авторитетную цитату: «От Пренепорочной Матери Своей Господь заимствовал пречистую плоть, а Ей даровал Божество вместо плоти, которую Она дала Ему. О, предивный и пречудный обмен»². Вывод – один: если дано Божество, то оно явно не может быть смертным. И спорящие приводят несколько песнопений над гробом Пречистой, воспеваемых на Востоке:

«Тобою сотрено бысть жало смерти, Всечестная, и тления избавихомся: како убо умираеши и вменяешися мертвых?»

Если стерто жало смерти, то почему умирает Стершая смерть?

«Цвет нетления и Мать Божию Тя познахом и проповедуем, Всенепорочная, аще и во гробе зрим Тя, яко мертву».

¹ Феофил Антиохийский, святой. К Автолику, II, п. 24 // Раннехристианские отцы Церкви. Брюссель, 1978. С. 488.

² Симеон Новый Богослов, преподобный. Слова / перев. с новогреч. еп. Феофана Вышенского. Изд. 2-е. Вып. второй. М., 1893. С.398.

Зрим яко мертву. Но не мертву.

На что противоположная сторона возражает: «Тогда почему во гробе? А чью душу держит в Своих руках Христос на иконе Успения? Богородицы! Если же душа отделена от тела, то, следовательно, факт смерти очевиден». И, на мой взгляд, совершенно к месту эта спорящая сторона цитирует здесь исчерпывающие слова еп. Игнатья (Брянчанинова): «Богоматерь в третий день по блаженном Успении Своем воскресла и ныне живет на небесах душой и телом. Она не только живет на небесах, Она царствует на небесах... Святая Церковь, обращаясь с прошениями ко всем величайшим угодникам Божиим, ко всем Ангелам и Архангелам, говорит им: "Молите Бога о нас", одну Богоматерь она просит: "Спаси нас"»¹.

Весь ужас смерти испытала Богородица, стоя у Креста. Вот там и «сопрено бысть жало смерти». А потому и роды Ее, и смерть оказались безболезненными.

Зная это, возникает сомнение: может ли «архетип Великой Матери» К. Юнга претендовать на некие параллели с Матерью Божией? Лично мне подобное увлечение напоминает «конкуренцию» мирской живописи с иконописью, особенно в постсоветский период, когда после 70-летних запретов стало допустимым изображать всё, что хочется. Данное обстоятельство не касается **качества** живописи. Речь идет, скорее, о нравственном богословии, рассматриваящим аспект свободы, нравственных действий, предпочтения духовной грамоты инерции светского благодушия.

Живопись очень уважаемого мной Д.В. Журавлева весьма известна и по заслугам оценена: автору было присвоено звание Народного художника России. Мастер всегда искал новизну в своем творчестве, часто и успешно находил ее; не удовлетворяясь найденным, продолжал искать дальше. В последний творческий период его особенно интересовала тема древней Руси, что, собственно, не удивительно, ибо Дмитрий Власович более полувека жил и работал в Великом Новгороде. Две картины из этого большого цикла я решил представить читателю.

¹ Игнатьй (Брянчанинов), епископ. Сочинения. Т. I. Аскетические опыты. 3-е изд. СПб., 1905. С. 428



Журавлев Д.В.

Георгий Победоносец.

Заступница. Спаси и помилуй.

2000-е гг. Част. собр.

Обращает на себя внимание репликативный подход, с опорой на православную иконопись (легко узнать даже икону Георгия Победоносца, которой пользовался художник при создании своей картины). Однако язык иконописи – язык сакральный, пребывающий в полном единстве с литургией. Отсюда и в литургии, и в иконописи существует канон. Единый. Связывающий все атрибуты и части в единое целое – в святой храм. Стоит ли привносить в эту среду нечто постороннее, светское? Разумеется, нет. Церкви присуща плерома – полнота всего во всем.

Мне возразят: Журавлев и не предполагал вносить свои картины в храм.

Тогда резонно спросить: кому и что может дать живопись, смешанная с иконописью? Зачем она? Использовать ее в качестве иконы нельзя. Ибо это не икона. На функцию сакрального образа не претендовал и сам художник. Это и не картина, в силу несвойственного ей языка (не путать со стилем). В 10-е гг. XX в. наши авангардисты тоже увлеклись иконописью (особенно показателен пример Гончаровой), но они четко оставались в рамках картины, правда, забывая о благоговении.



Гончарова Н. Рождество. 1910 г.

Поэтому их живопись лишь с натяжкой можно отнести к религиозной живописи как таковой. Да, существовала фактически параллельно с авангардом действительно религиозная живопись, тем не менее и у нее есть свой язык, больше имеющий общего со светским искусством, нежели с иконописью. Достаточно взглянуть на полотна М. Нестерова, В. Васнецова, М. Врубеля и др.

В Синодальный период произошла своеобразная «конвергенция» светской религиозной живописи и иконописи. Иконопись заимствовала язык мирской живописи, а мирская живопись шагнула в храмы, выдавая себя за иконопись. Это был настоящий кризис, который до сих пор осознан плохо, а порой принимается даже за норму. Отсюда и сегодняшние «недоразумения», как в иконописи, так и в светском искусстве.

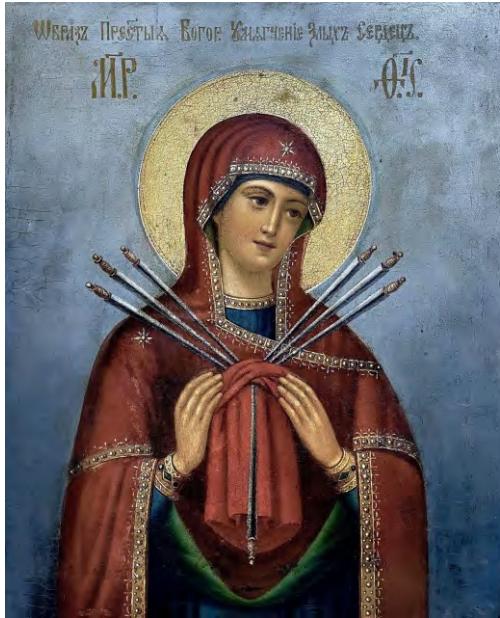


Нестеров М. Град Китеж. 1917–1922. НГХМ.

Можно считать, идеальный образ Богородицы имел настолько большую притягательную силу в народе, что вошел в русский код, стал цивилизационным архетипом Матери. Отсюда и тяга художников к Ее изображению. Чаще всего здесь ссылаются на К. Петрова-Водкина.

Творчество этого мастера, безусловно, занимает свое особое место в русском и советском искусстве. Тем не менее позволим себе обратиться к его религиозной тематике и, в частности, к образу Божией Матери. Художник создал целый цикл, к сожалению, до сих пор недостаточно изученный.

Сразу обращает на себя внимание сходство названия картины художника с названием известной иконы. В чем разница на понятийном уровне между *умягчением* и *умилением*?



Икона Умягчение злых сердец.
XIX в. Част. собр.



Петров-Водкин К.С. Богоматерь.
Умиление злых сердец. 1915 г. ГРМ.

Смотрим авторитетный словарь¹:

Умягчение – действие по знач. глаг. умягчать, умягчить и состояние по знач. глаг. умягчаться, умягчиться.

Умиление – чувство, состояние растроганности, нежности к кому-, чему-либо, любования кем-, чем-либо.

Из данного сопоставление можно понять: *умягчение* – первая стадия изменения духовного состояния человека в лучшую сторону; *умиление* – вторая, причем заметно качественней.

А что говорят святые?

«Одного только не забывайте: не верьте своему сердцу. Оно лукаво и есть первый наш изменник. Его надо взять в руки и без жалости жать и бить, как жмут и колотят белье, которое моют; его надо бить за то, что оно, как жадная губка, впивало в себя всякую встретившуюся нечистоту, и жать для того, чтобы выжать из него эту нечистоту, – разъяснял свт. Феофан Затворник. – Когда же умягчится сердце, тогда легко совладать с ним; тогда оно готово бывает на все и становится гибким, что твой шелк; тогда что ни скажи ему – все сделает. Скажи ему: “плачь” – заплачет; скажи: “исповедуй грехи” –

¹ Словарь современного русского литературного языка (БАС). В 17 тт. Т. 16. М.–Л., 1964. Ст. 597, 648.

исповедует; скажи ему: “перестань грешить!” – оно ответит: “перестану, перестану”»¹. Еп. Игнатий (Брянчанинов) писал: «Умиление есть первый признак оживления сердца в отношении к Богу и к вечности. Что такое умиление? Умиление есть ощущение человеком милости и сострадания к самому себе, к своему бедственному состоянию, состоянию падения, состоянию вечной смерти. О иерусалимлянах, приведенных в это настроение проповедью святого апостола Петра и склонившихся принять христианство, Писание говорит, что они «умилялись сердцем» (Деян. 2: 37)»².

Из слов этих двух Святителей можно понять: *умягчение сердца* – средство достижения необходимого богоугодного состояния души, а *умиление сердца* – это обнаружение такого состояния.

Что заменой терминов хотел сказать Петров-Водкин?

Обратим внимание на дату создания картины: 1915 г. В разгаре Первая мировая война... Почему художнику показалось мало умягчить сердца, а потребовалось умилить их? На мой взгляд, причина здесь в том, что стреляющие друг в друга люди могут стрелять и с умягченными сердцами (допустим, не прицельно, понимая пагубность устроенной им бойни, но без реальной возможности сопротивления сильным мира сего), а вот умиленные прекращают стрельбу и, подобно иерусалимлянам, приведенным в подобное настроение проповедью св. апостола Петра, понимают невозможность дальнейшего нарушения 6-й заповеди. Есть соблазн назвать это гражданской наивностью и политической недальновидностью, что Петрову-Водкину, кстати, было свойственно в то время, но мы говорим же не о социологии или политологии, а о творческом замысле мастера.

Считается, что *Богоматерь с Младенцем* (1904–1905 гг.) является подготовительной работой или даже эскизом одноименной майолики для Ортопедического института в Санкт-Петербурге. Но дата –

¹ Феофан Затворник, святитель. Созерцание и размышление. Краткие поучения. М., 2007.

² Симфония по творениям святителя Игнатия (Брянчанинова) / Ред.-сост. Т.Н. Терещенко. М., 2008.

1905 г. – начало Второй смуты – наводит на размышления о ее не случайности. Хотя такой метод анализа часто приводит к ошибкам.



Богоматерь с Младенцем.
1904–1905 г.



Богоматерь с Младенцем
на фоне осаждённого города. 1920 г.
Част. собр. Спб.

В чем легко убедиться при рассмотрении другой работы Петрова-Водкина. Ее название явно дано не автором, а искусствоведами: *Богоматерь с Младенцем на фоне осаждённого города* (1920 г.). Откуда у меня такая уверенность? Из чтения следующего комментария: «Дело в том, что она (данная картина. – В.К.) отсылает к осеннему наступлению предыдущего, 19-го года на Петроград, совершенному белыми под руководством Юденича. И здесь, получается, по замыслу художника, Богоматерь защищает власть большевиков, во всяком случае именно так можно понять смысл этой иконы»¹.

¹ Без указания автора. Выставка Кузьма Петров-Водкин. К 145-летию со дня рождения в K Gallery (Россия, Санкт-Петербург): «Другой» Петров-Водкин, или творчество художника без красных коней и натюрмортов с селёдкой //

Что тут сказать?

Так понять можно, но это будет вряд ли верно.

Если присмотреться внимательно, то осажден не город, а пространство с русским храмом. На улицах идут жестокие расправы. Толпа же, захватившая город (кстати, написан он под впечатлением произведений А. Лоренцетти), приставляя лестницу к крепостной стене, как раз устремлена вовне – в пространство русского православного мира. О будущем России художник пишет: «...свою судьбу вся страна решит, творить судьбу только миром можно, а не насилием, не штыками, не тюрьмами, да не разговорами, а делом».¹ На мой взгляд, в данной картине Кузьма Сергеевич проводит мысль о кайнитах, родоначальниках городской цивилизации. Или даже об очередном столкновении Западной католической и Восточной православной цивилизаций? Со временем первая вроде бы облагородилась с Божьей помощью, но, в очередной раз осатанев, она вновьistorгает насилие и убийства, пытается завоевать даже тот мир, который никогда не принадлежал кайнитам. *Urbis* перешел в наступление на *civitas*.

Есть ли в таком замысле место для наступления генерала Юденича? Решать читателю. Но коль Юденич ни при чем, то название этой работы ошибочное.

Помня об уже знакомой нам теории И. Крамского относительно исторической живописи (любая картина в этом жанре должна отражать проблемы, которые актуальны для современности), можно, наверное, считать весь Богородичный цикл Петрова-Водкина столь же религиозным, сколько и историческим, потому что художник работал над ним в самые трудные времена для страны и тягостные лично для себя. Мастера волнует даже не архетип Матери, а именно Сама Мать Божия. Цикл и является молитвенным обращением к Ней. Ибо Церковь из всех святых «одну Богоматерь и просит: “Спаси нас”», как учил еп. Игнатий.

https://otzovik.com/review_16791310.html. (Орфография и пунктуация источника. – B.K.)

¹ Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 200.

И такое обращение понятно. Как раз в 1921–1923 гг. разразился в России лютый голод. Массово умирали не только взрослые, но и дети. Повсеместно выкашивала людей эпидемия тифа. Продолжалась Гражданская война: снова смерть, снова огромные потери русского генофонда. При любви Петрова-Водкина к родине, не составляет труда понять причину его глубокого печалования. Именно оно просматривается в *Богоматери с Младенцем* 1921 г. А уснувшие дети из работы 1922 г. *Богоматерь и Дитя* уснули, кажется, вечным сном.



Петров-Водкин К.С.

Богоматерь с Младенцем
1921 г.
ГРМ. СПб.

Богоматерь и Дитя. 1922 г.
Художественный музей Мид.
Амхерстский колледж. Амхерст (США)

Можно ли художнику предъявить те же претензии о выходе из жанра станковой картины в сторону иконы?

Вопрос трудный и справедливый. Отвечать на него надо прямо и честно.

Да, выход из жанра есть.
Это очевидно.

Икона не для того существует, чтобы с помощью ее форм мы говорили о земном. Весь ее строй и язык адресован Небу, через литургию.

Можно ли обнаружить нечто подобное в Богородичном цикле иконокартин Петрова-Водкина? В них есть мольба, но она направле-

на мимо литургии. Потому обсуждаемые иконокартины остаются замечательным фактом светского искусства, а не церковного, литургического. О чём догадывался и сам Кузьма Сергеевич: «Я себя также виню за то, что ни одна из этих работ не доведена до выразительности Джотто или Рублева, а это и доказывает — к стыду моему — что, как я ни изучал древнерусскую иконопись, как ни был влюблён в неё, а её законов композиции, верно, так и не понял до конца»¹.

Сегодня можно констатировать: дело было не в непонимании законов композиции, а в непонимании того, что изограф творит образ в Духе Святом, он всеми способами стремится умалить свое Я, явить не свою индивидуальность через знание тех же «законов композиции», а обнаружить через образ церковную Истину.

Вышел ли верующий художник к осознанию своего труда как единственно возможного в синergии с Богом?

И когда живописец прибегал просто к архетипу Матери, а не к образу Богородицы, то он достигал явно больших результатов. Что мы и видим на полотнах, посвященных материнской теме. Ибо он не выбивался из жанра.

Красноречиво признание Кузьмы Сергеевича: «Раз у русского нет влияния иконы, то значит это не русский и не живописец»².

Соблазнительная мысль.

Она и подвигла многих художников на подражание иконе, ее стилю и языку.

За значительностью и яркостью иконной формы они не видят ее сакрально-литургического предназначения, следовательно, подражание иконе ведет неизменно к превращению ее из священного в обыденный предмет, к обмирщению иконописи.

Что в известной мере мы и наблюдаем в творчестве Петрова-Водкина: церковная живопись у него получалась с примесью «светской», а светская — с налетом «церковности».

Мне доводилось уже писать: Кузьма Сергеевич был глубоким философом в искусстве, но не богословом. Его религиозная мысль

¹ Петров-Водкин К.С. Путь художника // Советское искусство. М., 1936, 17 ноября. № 53/339.

² Стенограмма выступления К.С. Петрова-Водкина на творческом самоотчете в ЛОСХе. Секция рукописей Государственного Русского музея, ф. 105, ед. хр. 35, л. 1–42.

становилась более отточенной и интересной не тогда, когда он прибегал к чисто религиозным темам, а когда далеко от них отходил.¹



Мать. 1915 г.



Мать с Младенцем. 1923 г.

И если Петров-Водкин, будучи выдающимся мастером живописи, пытался зарекомендовать себя еще незаурядным профессиональным иконописцем, то на примере униатских иконописцев Л. Яцкив и Г. Леско (илл. ниже) мы видим обратную тенденцию: довольно крепкие профессионалы-изографы рвутся утвердить себя в списке выдающихся мастеров живописи. Что же касается литургичности иконы, – в обоих случаях результат примерно одинаков: она (литургичность) отсутствует. Ибо умы и иконописцев, и большого художника были заняты не молитвой во время рабочего процесса, а выстраиванием своих умных концептов. Задачи исключительно искусства заслонили для них литургийную составляющую сакрального образа. Без нее икона превращается просто в артефакт, лучшего или худшего качества – другой вопрос.

¹ Кутковой В.С. РазноВОБРАЗное. Сб. статей. Великий Новгород, 2015. С. 220.

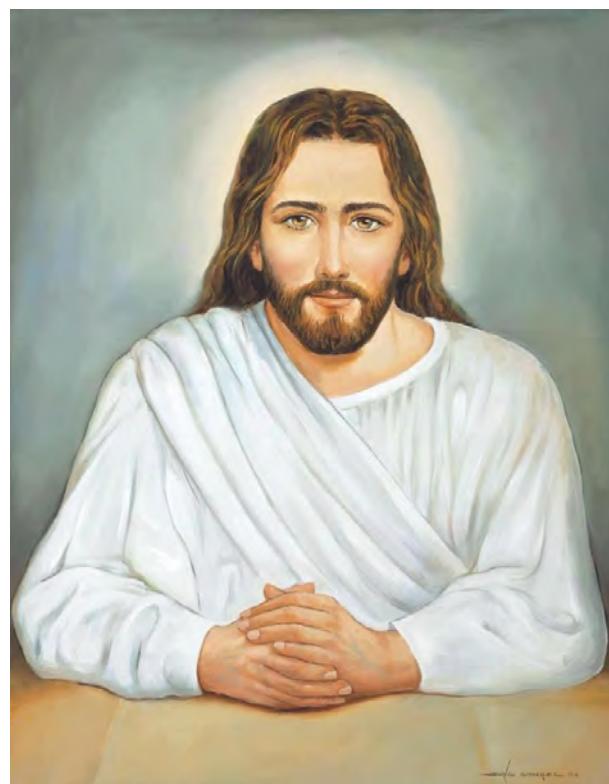


Яцків А. (Україна).
Рождество Христово.



Леско Г. (Польща)
Икона Божией Матери

Однако церковь признает иконопочитание, а не искусствопочитание. Почему? Именно по причине соответствия образа богослужению. Оно (соответствие) и является показателем литургического единства действия и изображения.



У протестантов встречаются тоже изображения Спасителя (илл. выше), но они будут совершенно неуместны в православной среде – и именно по указанной причине. И если нашим авангардистам 20-х гг. не хватало благоговения, то здесь оно вроде есть, но отнюдь не спасает положения, переходя в сусальность.

По поводу литургичности бесполезно спорить и требовать доказательств.

Разумно ли, например, требовать от человека подтверждения любви? Чем? Признаниями, деньгами или количеством поцелуев?

Здесь равнозначная аналогия.

Можно ли доказать молитвенность иконы? Ее ничем не измеришь, не взвесишь, никаким прибором не обнаружишь. И все-таки на одну икону людям хочется молиться, а на другую – нет: каждому слову возникает невидимая преграда. Она ощутима теми, кто имеет большой молитвенный опыт, кто знает не понаслышке что это такое. То же самое можно сказать и о литургичности иконы: вписывается данный образ в богослужение или нет.¹ Что понятно прежде

¹ К сожалению, данная проблема сегодня существует и внутри Православия. Все чаще сталкиваешься с индифферентным отношением к иконописи даже со стороны священноначалия. Поэтому стоит ли удивляться проведению с 25 января до 31 января 2019 г. дерзкой, постмодернистской выставки *После иконы* в Зале Церковных Соборов, что в храме Христа Спасителя – в главном соборе Русской Православной Церкви? Само название, с позволения сказать, мероприятия красноречиво свидетельствует о понимании сакрального образа теми, кому следует понимать, хотя бы по должности. Уж о какой тут литургичности иконы может идти речь!

Увы, имеем, что имеем...

Для того чтобы читатель лучше понял смысл изложенного, приведу несколько цитат из Манифеста Антона Беликова, специально написанного им к указанной выставке: «**Однажды во время литургии Иоанн Кронштадтский** вышел из царских врат с чашей, и увидел студента, который закуривал папиросу от лампады перед иконой Спасителя.

Спросил: “Что ты делаешь?” Студент, не отвечая, ударил его в лицо, да так, что Дары расплескались. **Так наступила эпоха после Иконы. И Православие растерялось.** ... **Но небеса не разверзлись, Бог молчит.** Он молчал на Бутовском полигоне, молчал в подвале Ипатьевского дома и на соловецких стенах, молчал, когда русские защищали Москву и штурмовали Берлин. И со всем этим русские справились сами, без Бога. ... **Христианство согласилось с тем, что оно неактуально.** ... Там на Западе – те поборнее. В ногу пытаются идти. Второй Ватиканский, гей-браки, каются за прошлое. ... А что у нас? А у нас почетном месте в закромах русской культуры сияет **банка с консервированным церковным искусством.** ... **Мы не можем больше сидеть в резервации под названием “церковное искусство”,** мы должны идти в галереи и на улицы» (<https://cultobzor.ru/2019/01/anton-belikov-manifest-k-vystavke-posle-ikony/>. –

всего участникам богослужения. Да, догматически икона есть отношение образа к Первообразу через имя, но **работающее** отношение. А его может и не быть, если Дух Святой остается вне такой связи, отказываясь скреплять ее.

Кто-то может назвать данный случай магией, что будет ошибочно и примитивно.

Коль означенная связь действует независимо от Духа, то изображение святого, изображенного на винной этикетке, тоже придется считать иконой.

До сих пор имелись в виду образы моленные, однако существуют иконы с самыми разнообразными функциями. Вдаваться в этот вопрос нет смысла, поскольку он досконально разобран В. Лепахиным в книге *Значение и предназначение иконы* (М., 2003), в которой автор говорит относящееся ко всем церковным образам, независимо от их функций: «На иконе должно быть не индивидуальное понимание или видение христианской Истины, а соборное, церковное, святоотеческое учение о ней».

Вот этого не хватило Петрову-Водкину вместе с его подражателями и, естественно, не хватило униатским изографам. Здесь можно констатировать некое сходство.

Тем не менее между ними есть и различие. Многие исследователи делают акцент на разности почитания Богородицы католиками и православными. Первые предпочитают подчеркивать непорочное зачатие не только Богомладенца, но и Самой Марии; вторые – материнство. Архетип материнства, действительно, более заметен и выражителен у Петрова-Водкина, чем у Яцкевич и Леско.

Но что в данном случае под материнством понимает Православная Церковь?

Четкий и понятный ответ дает прот. Игорь Аксенов: «Недопустимо видеть в Богоматери только средство для достижения цели, даже такой высокой, как Богооплощение. Пресвятая Богородица не просто дверь, через которую Господь пришел в чувственный мир, но Его истинная Мать. Прп. Иоанн Дамаскин, выражая ортодоксию

Орфография и выделения **жирным шрифтом** А. Беликова. – В.К.). Вот так они пришли в храм Христа Спасителя, и никто их не остановил, а, напротив, создавал «режим наибольшего благоприятствования». Комментариев не будет, они излишни.

христологии, подчеркивает, что Единородный Сын Божий “не прошел через Нее, как бы через канал, но восприял от Нее единосущную с нами плоть”¹»². И когда речь идет о плоти Сына, мы всегда подчеркиваем ее происхождение от Матери, оговаривая преображенное состояние плоти.

В чем радикальное расхождение православных с католиками в отношении Девы Марии? В самом существенном. 8 декабря 1854 г. папа Пий IX своей буллой провозгласил догматическое определение о непорочном зачатии Богородицы Девы. Все догматы, существующие по сей день, принимались исключительно Вселенскими соборами; здесь же нарушено было всё: и догматика Церкви, и мариология, и экклесиология. Дальше – больше. Тот же папа Пий IX в 1870 г. объявил догматом еще и непогрешимость римских пап в делах веры.

Не стоит погружаться на всю глубину в означенную богословскую проблему. Достаточно привести два мнения. Вот что писал святитель Иоанн (Максимович): «Учение о том, что Божия Матерь была очищена прежде рождения, чтобы от Нея мог родиться Чистый Христос, бессмысленно, так как если Чистый Христос мог родиться только, если Дева будет очищена еще в утробе родителей, то для того, чтобы Дева родилась чистою, нужно было бы, чтобы и Ея родители были чисты от первородного греха, а они опять бы должны были родиться от очищенных родителей, и так далее идя, пришлось бы прийти к выводу, что Христос не мог бы воплотиться, если бы предварительно не были очищены от первородного греха все Его предки по плоти до самого Адама включительно; но тогда бы уже не было нужды в самом воплощении Христа, так как Христос сходил на землю, чтобы уничтожить грех»³.

По мнению же известного богослова Л. Успенского, будь Богородица зачата непорочно, то на Ней лежала бы миссия Христа.

¹ Цит. в цит.: *Иоанн Дамаскин, преподобный*. Точное изложение Православной веры. М., 2003. С. 169.

² Аксенов Игорь, протоиерей. Богословские основания почитания Пресвятой Богородицы // http://www.na-gore.ru/articles/aks_doklad_bogor.htm.

³ Иоанн (Максимович), святитель. Извращение латинянами в новоизмышленном догмате «непорочного зачатия» истинного почитания Пресвятой Богородицы и Приснодевы Марии // *Он же*. Православное почитание Божией Матери. СПб., 1992.

И все-таки названному католическому догмату можно обнаружить соответствующий образец русской и новогреческой иконографии XX века.

Наглядная иллюстрация к архетипу Матери и столь же наглядный пример богословской ошибки в православном почитании Богородицы. Здесь мало того, что прочитывается мысль, развенчанная святителем Иоанном (Максимовичем) о необходимости целой лестницы «непорочных зачатий», но совершенно очевидно нарушение иерархии. На Престоле Царицы Небесной, уготованном исключительно Богородице, восседает мать Марии – Анна. Да и масштаб фигур в средневековой иконописи, как правило, выстраивался с учетом самой иерархически высокой личности; здесь же он указывает лишь на возраст. Однако на моленной каноничной иконе (а в данном случае – именно моленная икона) образ средника предстоит молящемуся из вечности, из Царства Небесного. Какой там может быть возраст у лиц, изображенных на этой иконе? Да, изографы пишут детей, старцев, средовеков, но женские образы в возрастном отношении фактически нивелированы, мужские же существуют из семиотических соображений – для их узнавания, но не возрастного обозначения.¹

Данная икона, которой и название толком не придумано, несущая в себе аллюзию «непорочного зачятия» Марии, своей богословской ошибочностью наводит снова на мысль (уже с другой стороны) о секулярном «архетипе Великой Матери» К. Юнга, претендующем на некие параллели с Матерью Божией. И в очередной раз становится понятной надуманность соединения подобных смыслов.

¹ В подтверждение сказанному привожу мнение священника Сергея Четверикова: «По учению Церкви, в будущей жизни все будут в одном возрасте, или, точнее сказать, все будут без возраста, потому что не будет времени. Каждый будет там в полноте своих человеческих сил и возможностей. Земное детское состояние подобно состоянию семени, еще не раскрывшего скрытые в нем возможности. В земной жизни и ребенок, и семя раскрывают в себе эти возможности мало-помалу, под влиянием внешней обстановки. В будущей жизни эти возможности раскрываются в младенце сами собою в атмосфере вечности, и младенец становится там совершенным человеком, минуя процессы земного развития. В этом заключается преимущество умирающих младенцев перед взрослыми людьми. Они умирают, не познав греха, и сохранив неповрежденными свои духовные возможности. Они сразу достигают полноты своего возраста в Царстве Божием. Поэтому Церковь и называет их “блаженными”» (Четвериков Сергей, священник. Жизнь после смерти // <https://pravoslavie.kg/answers/1391>).

Уж слишком сильно это отдает профанацией священного содержания.



Заканчивая тему архетипов, надо сказать о ее бесконечности. Выше был упомянут целый перечень архетипов, можно добавить в него еще и *дорогу, суд, лестницу, рыбу, ребенка* и т.д.; тем не менее его (перечень) невозможно подытожить количественно. Каждый народ выработал свои архетипы. У каждой народности они есть тоже. В древности их имел каждый род. В нынешнее время у каждой личности возможен свой очень длинный список архетипов. Он зависит от самой личности, от ее интеллектуальной развитости и духовности. А в целом общему списку нет и не будет конца.

Вопрос интересный и заслуживающий самого детального рассмотрения, особенно на известных примерах искусства. Однако в небольшом параграфе относительно небольшой книги мне не по силам сделать больше.

Интертекст и интертекстуальность. Слово *текст* происходит от лат. *textus* – *ткань, сплетение; интертекст* – от *inter* (между) + *textus*, что буквально означает «*текст, сотканный из других текстов*».

Сам термин *интертекст* введен в 1967 г. Ю. Кристевой, французским филологом болгарского происхождения. С ее легкой руки, возник и другой сходный термин *интертекстуальность*, буквально означающий «*включение одного текста в другой*». Но на Кристеву оказал влияние наш отечественный ученый М. Бахтин, обращавший внимание на наличие между теми или иными текстами «диалога».

Для чего вводились новые понятия?

Осмысливался вид и основной способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма: концептуально выстраивался конструкт из цитат и реминисценций к другим текстам. «Текст – это раскачченная цитата»¹, как сказал позже Р. Барт, чем напомнил определение реминисценции, уже нам знакомое. Особую роль играл неомифологизм. Миф-архетип (Одиссей, Дон-Жуан, Гамлет, Фауст, известные древние легенды и т.д.) лежит в основе таких текстов. Цитата перестает быть дополнительной информацией и повышает смысловую ценность текста. Что особенно заметно на примерах средневековой литературы, когда людям была интересна истина, а не «авторское право».

Московский филолог М. Гаспаров семантически выделяет два *интертекста*: литературный и языковой. В первом случае писатель сознательно заимствует текст другого автора. Второй же вынужденно появляется по причине ограниченных возможностей языка (например, рефрен слов-рифм и т. д.).

Переводя на понятия изобразительного искусства, получаем: Пикассо, не скрывая, заимствует композицию (как *текст*) Менин Веласкеса и ради ритма сводит изображение человеческих фигур к треугольникам.

¹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 428.

Еще более интересную классификацию интертекстуальных отношений текстов, состоящую из пяти типов, предлагает структуралист Ж. Женетт:

интертекстуальность: наличие в одном тексте 2-х и более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);

паратекстуальность: отношение текста к своей части – заглавию, послесловию, эпиграфу;

метатекстуальность: текст, помогающий понять другой текст (комментарии, литературная критика и т.д.);

гипертекстуальность: пародирование одним текстом другого (к чему мы вернемся при отдельном анализе пародии);¹

архитекстуальность или *архитекстура*: сложившиеся в рамках жанра типичные детерминанты – тематические, модальные, формальные и др.

Ученый употребляет еще и термин *транстекстуальность*, которым он заменяет *интертекстуальность*.²

Пользуясь инструментарием Женетта, попробуем рассмотреть фрески Сикстинского потолка кисти великого Микеланджело.

Первое возражение, здесь возможное, будет касаться корректности применения именно инструментария Женетта, предназначенного для понимания произведений модернистов и постмодернистов. Тогда причем, мол, Микеланджело?

Барт в статье *От произведения к тексту* объясняет:

«...текст – поле методологических операций. Произведение может поместиться в руке, текст размещается в языке. Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации (от лат. *filialis* – сыновний, филиал. – В.К.) произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек»³.

¹ Существует и другой взгляд: некоторыми учеными рассматривается в виде некоторого единого гипертекста сама по себе лирическая поэзия в целом, без ограничения временных эпох и народов.

² Женетт Ж. Фигуры. Т.1. Т.2. М., 1998. С. 22, 338–339.

³ Барт Б. Указ. соч. С. 418.



Микеланджело Б. Потолок Сикстинской капеллы
(итал. Soffitto della Cappella Sistina). 1508–1512 гг. Ватикан.

Применительно к Буонарроти, расписанный им потолок – тоже *текст*: текст без кавычек, написанный языком живописи; визуальный текст Библейского (письменного) текста, легшего в основу композиции фрески. А раз так, то мы уже имеем «поле методологических операций». Эпоха создания произведения, следовательно, не имеет большого значения для такого анализа. Ибо сам интертекст – весьма древнего происхождения. Своим методом он известен уже с античности, не говоря о Средневековье, когда интертекст пре-восходил все другие способы создания произведений. Повторюсь: сказывалась соборность сознания; людей интересовала истина, а не «авторское право». Вспомним Платона: «Следяя мне, меньше думай о Сократе, а больше об истине»¹. Потому позднеантичные центоны полностью составлялись из цитат, взятых из совершенно разных источников, хотя в других (особенно научных) документах собственно-ручные заметки античными авторами делались.² На Руси тоже не знали ссылок (в летописях, нравственных поучениях, в юридических документах и т.д.).

¹ Платон. Федон // *Он же*. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. М., 1993. С. 48.

² Подобные элементы источниковедения встречаются у историков того времени (Геродот, Тацит, Тит Лилий и др.). Первые шаги имели место быть в эпоху Ренессанса. Появляются именно ссылки на источники. Большой вклад внес Лоренцо Вала (1407–1457 гг.). Он подверг критике распространяемый папской курией документ *Константинов дар*. Лоренцо, проанализировав текст, доказал, что документ был написан не в начале IV-го, а не ранее VIII столетия.

Второе возможное возражение в отношении Микеланджело может выглядеть так: да, связь фресок Сикстинского потолка с текстом Библии очевидна; признаем здесь факт интертекста. Однако творчество художника настолько оригинально и высоко по мастерству, что ему не брались подражать даже большие художники последующих поколений, в частности, Рубенс и др., о чем говорилось выше. Значит, «между-текст по отношению к какому-то другому тексту» весьма и весьма условен в обе стороны: мастера опасались что-либо брать у Буонарроти, ибо оно оказывалось неподъемным, а Микеланджело не делал заимствований у мастеров в силу своей самодостаточности.

Попробуем разобраться.

Если опираться на того же Барта, то в данном случае надо признать справедливость и других уже знакомых его слов: «интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение». И все же на любого человека, даже гения, окружающий мир оказывает влияние. Ведь каждый из нас живет в обществе, а не в вакууме. Таков закон бытия. И Микеланджело – не исключение. На становление его таланта и развитие творчества оказали влияние философы и писатели высокого Ренессанса, такие как Пико делла Мирандола, М. Фичино и Полициано. Да и деятели искусства не стояли в стороне. Донателло первым разрабатывал принципы действительно объемной скульптуры, которую можно было бы обозревать со всех сторон. Буонарроти довел до совершенства такой подход. Сохранились копии рисунков мастера с произведений Джотто и Мазаччо. Искусствоведы указывают на определенное влияние А. Верроккьо, Я. Кверча и А. Поллайоло. Вне всяких сомнений, влияло античное достояние. Молодой гений был очарован руинами Древнего Рима и изучал скульптуры античных мастеров. Микеланджело творчески использовал греческие каноны, а не просто копировал сохранившиеся памятники. Он постигал принципы композиции, вступая в активный диалог с наследием прошлого, переосмысливая и перерабатывая старые эстетические идеи в новые.

Можно ли утверждать после этого об абсолютной самодостаточности Микеланджело?

Тем не менее говоря об интертекстуальности Сикстинского потолка, вполне можно рассматривать ее лишь в рамках данного произведения. Ибо роспись Микеланджело действительно не похожа ни на одну плафонную роспись итальянских художников кон. XV – нач. XVI вв.

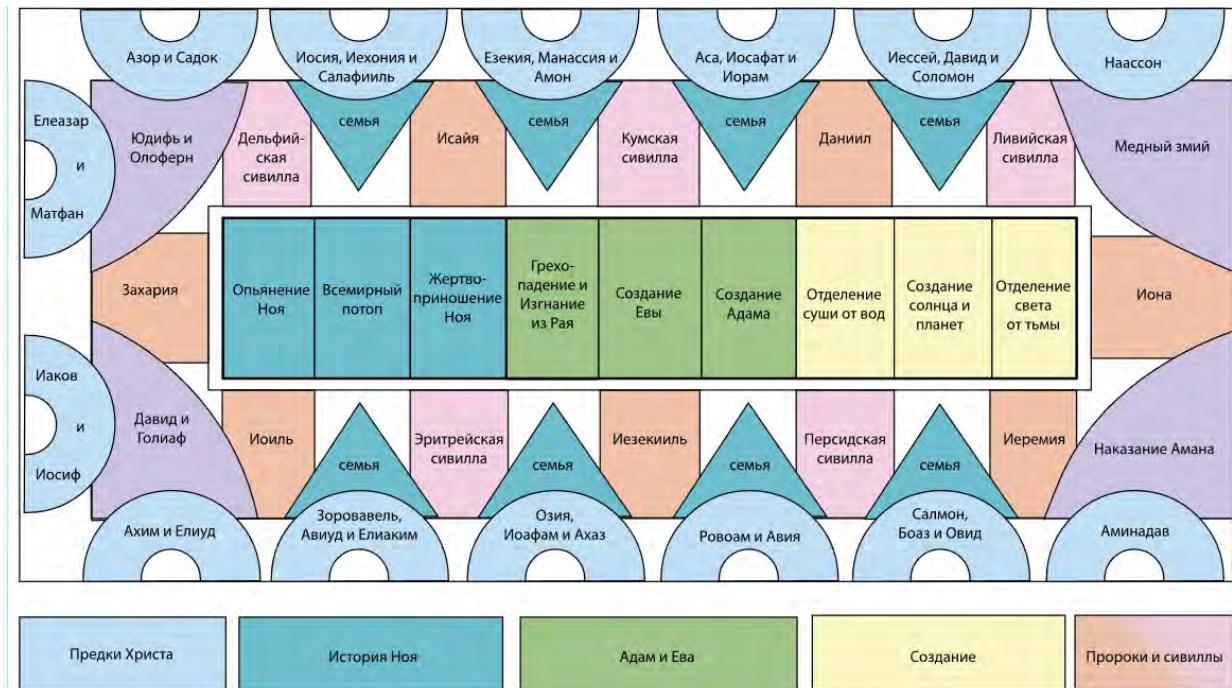
Впрочем, не известно, обладал ли полным правом мастер самостоятельно разрабатывать программу росписи. Есть предположение, что он советовался с богословами – проповедником Эджидио да Витебро и францисканцем Марко Виджеро. То есть вопрос о самодостаточности художника становится относительным.

Однако вряд ли кто-то мешал Микеланджело преобразить реальную архитектуру капеллы с помощью написанного на потолке иллюзорного архитектонического каркаса. Это прерогатива художника, ибо явилось композиционной основой всей росписи потолка. В результате, не столь большой размер помещения (40,5 x 14 x 20 м) за счет найденного художественного решения верхней части кажется значительно крупней. По наблюдению П. Де Векки, безусловно, иллюзионистическая архитектуре, четко выверенным, с подчеркнутым ритмом, положением в пространстве персонажей, прежде всего тех, что не вовлечены в повествовательные сцены: *ignudi* (итал. обнаженные), пророков и сивилл.¹

Согласно Женетту, вот первый пример *паратекстуальности*: отношение текста, т.е. всех живописных сюжетов, в том числе не связанных с литературной программой Ветхого Завета (см. Тематическую схему росписи потолка), к своей части – оглавлению, роль которого выполняет архитектонический каркас.

Пример *интертекстуальности* или *транстекстуальности* показателен наличием в одном тексте (общей росписи потолка) 2-х и более текстов, в которые входит содержание Ветхого Завета (цветом выделены 6 его тем), а так же *Оракулы Сивилл* (“*Oracula Sibyllina*” – собрания предсказаний на греч. яз., написанных гекзаметром). Сюда входит и тема *ignudi*, придуманная автором.

¹ Пьерлуиджи Де Векки. Сикстинская Капелла. Милан, 1999. С. 91.



Тематическая схема росписи потолка

В данном случае речь идет о литературной составляющей росписи. Будет явным упущением обойти молчанием иконографическую программу; для чего и были введены в композицию ignudi. Они фланкируют вдоль центральный пояс фресок и связаны с архитектурой-обманкой. Их значение, наряду с несением пластических функций, быть на пограничье «между человеческим и божественным» (Ш. де Тольнай). Обыватель на протяжении столетий, мягко говоря, не понимал причину такого количества обнаженной натуры в храме, считая ее чуть ли ни оскорблением нравов. В то время как ignudi заключают в себе красоту, при созерцании которой у эстетически грамотного зрителя возникает восхищение, ибо Микеланджело тем самым напомнил о создании человека по образу и подобию Божию, иконически нашел данной идеи одно из основных мест в композиции фрески, отображающей историю мироздания, о чем высказывался в *Речи о достоинстве человека* (Oratio de hominis dignitate) Пико делла Мирандола.

Транстекстуальность подтверждают десять круглых парадных щитов, поддерживаемых ignudi (рядом с малыми библейскими сценами). Использование позолоты на этих щитах (в основной росписи плафона золочение не применялось) служит интертекстуальной связью свода с фресками других художников на стенах капеллы,

где золото употреблялось в прорисовке многих деталей, особенно у Перуджино. Поэтому говорить о совершенном игнорировании Буонарроти композиций других мастеров в Сикстинской капелле будет неверно. Хотя и преувеличивать их влияние на Микеланджело тоже не стоит. А вот подчеркнуть его гениальный дар еще и как графика просто необходимо.

Обращение же к тексту (большие путти держат таблички с именами пророков и сивилл; таблички в центре композиции с именами предков Христа), помогающему понять другой текст (изображение самих предков), указывает на наличие *метатекстуальности* (разумеется, без пародии).

Прибегая к структурному анализу данного памятника, хочется обратить внимание на внутрикомпозиционные отношения, известные как эвритмические построения. В них и сказываются модальные и формальные детерминанты – то, что Женетт называет *архитекстуальностью* или *архитекстурой*. Для чего рассмотрим композицию *Сотворение Адама* – самую привлекательную для исследователей, поскольку отобразившую начало истории человечества.



Предки Христа. Елеазар и Матфан.



Сотворение Адама. 1511 г. Разм: 280×570см

Сразу должен предупредить: здесь – не схоластика, придуманная теоретиками для эффектности изложения материала и тем более не фантазии от нечего делать, как думают некоторые обыватели,¹ а, скорее, напротив, борьба с доктринерскими «без берегов» увлечениями некоторых авторов. Однако есть и другая сторона дела: прежде всего, практическая необходимость для художника при создании монументального произведения. При отсутствии обзора стены, когда на лесах виден ограниченный размер площасти стенной поверхности (зрительный луч художника в рабочих условиях охватывает круг в диаметре не больше 1 метра) поневоле приходится прибегать к облегчающим приемам построения композиции, чтобы гарантировать успешность своего труда. Так делали монументалисты на Западе и на Востоке: в Византии, Сербии, Грузии, Румынии, Болгарии, на Руси. Приемы могли быть разные, но всегда продуманные и удобные. Они потому перешли и в практику иконописания.

Правда, подобному методу построения композиции находились и критики. Причем маститые. Вот что писал В.Н. Лазарев: «Как строил свою композицию русский иконописец и из каких размеров он исходил, уточняя ее пропорциональный строй? Единой точки

¹ Вот одно из таких высказываний по поводу анализа творчества Микеланджело: «Как умники любят все усложнять, выдумывать, фантазировать» (https://muzei-mira.com/kartini_italia/1668-sotvorenie-adama -mikelandzhelo-buonarroti-1511.html).

зрения по этому вопросу не существует¹. Что иконописец при построении композиции пользовался вспомогательными средствами в виде геометрических линий — это несомненно. Но столь же несомненно, что он и смело отступал от этого геометрического каркаса, работая по интуиции, “на глазок”. Именно здесь проявлялось его искусство, а не в слепом следовании заранее данной геометрической схеме. Поэтому роль последней не следует переоценивать, как это делают многие современные исследователи². В средневековом искусстве гораздо существенное отступления от схемы, чем полное подчинение ей творческого “я” художника. Если бы это было не так, то иконы на одну и ту же тему, при одинаковом размере досок, были бы как две капли воды похожи друг на друга. На самом же деле нет ни одной иконы, которая точно копировала бы другую. Меняя композиционный ритм, чуть сдвигая центральную ось, увеличивая либо уменьшая просветы между фигурами, иконописец легко добивался того, что каждое из созданных им произведений звучало по-новому. Он умел традиционные формы чеканить по-своему, и в этом была его великая сила. Вот почему при всей имперсональности его творчества последнее никогда не кажется нам безликим»³.

В. Лазарев, вне всяких сомнений, большой ученый, внесший значительный вклад в советское искусствоведение. И поэтому он

¹ См.: *Tuč A.A. Некоторые закономерности композиции икон Рублева и его школы // Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963. С. 22–53; Вагнер Г.К. О пропорциях в московском зодчестве эпохи Андрея Рублева. // Там же. С. 54–74; Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков. // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 126–139; Onasch K. Die Ikonenmalerei, S. 66 ff.; [Кишилов Н.Б. О некоторых принципах геометрического построения иконы. // «Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей», 30. М., 1975. С. 71–82, рис. 1–21; Желоховцева Е.Ф. Геометрические структуры в архитектуре и живописи древней Руси. // Естественнонаучные знания в древней Руси. М., 1980. С. 48–63]. (Сноска В. Лазарева. – В.К.)*

² Особенно историки древнерусской архитектуры. См.: Афанасьев К. Построение архитектурной формы древнерусскими зодчими. М., 1961; [ср. также: Кишилов Н.Б. Теоретические предпосылки к восстановлению и реконструкции иконы и фрески. // Всесоюзная конференция *Теоретические принципы реставрации древнерусской станковой живописи*. Доклады сообщения, выступления участников конференции и принятые решения. Москва, 18–20 ноября 1968 г. М., 1970. С. 175–185]. (Сноска В. Лазарева. – В.К.)

³ Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000. С. 30.

знал, что если вы не соглашаетесь со своим оппонентом, то необходимо для доказательства привести памятник, подтверждающий вашу точку зрения. Но, как видим, Виктор Никитич этого не сделал, принуждая читателя верить ему на слово. Фраза «Что иконописец при построении композиции пользовался вспомогательными средствами в виде геометрических линий — это несомненно» представляет собой дипломатический жест, призванный явить как бы взвешенную позицию своего высказывания, ученому подобающего ранга. На самом деле последующими рассуждениями Лазарев фактически дезавуирует все изложенное до того.

Он, чистый теоретик, наверняка имел дело с иконами только в музеях. Но Н. Гусев каждый день в руках держал древние иконы, будучи очень известным реставратором — специалистом самой высокой квалификации. Он линейкой обмерил 200 (!) древних образов и вот к какому выводу пришел: «...в начальной стадии построения композиции предпочтение отдавалось приему помещать нимб главной фигуры в вершину равностороннего треугольника, а при выборе масштаба изображения чаще других брали размер в половину диагонали композиции. Эти приемы, взятые за основные, в сочетании с немногими другими, при различных форматах композиций приводили к бесконечному разнообразию композиционных решений»¹.

Позитивисты требуют подтвердить знание реальным опытом. Н. Гусев сделал это 200 раз. Его статья состоит из 14 страниц, где текст занимает 3 страницы, а остальное — таблицы с построениями икон (всего 36 табл.). Казалось бы, даже самый кондовый позитивист должен быть доволен такой чистотой эксперимента. Ах, нет. Приемы, приводящие «к бесконечному разнообразию композиционных решений» все равно не убеждают. И, как кажется В. Лазареву, иконы одного сюжета при таком подходе будут «как две капли воды похожи друг на друга». Ведь речь идет не о стиле, а о приемах нахождения опорных точек для сакральных формоэлементов; таких, например, как нимбы. Что крайне важно при создании литургического

¹ Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков. // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 128.

образа. Здесь не может быть случайностей. Да и прием не один же, а их довольно много.

Лазарев со всей очевидностью видит в иконописце лишь художника, для которого чем больше свободы, тем лучше; тем менее похож он будет на других изографов. Это типичная западная точка зрения на формообразование в искусстве.

Спора нет, при создании так называемых «точных списков» никто не писал точных копий. Само понятие *копия* появилось в России лишь в секулярном XVIII веке. Отступления от протографа делались сознательно, но вовсе не по волюнтаристской причине, дабы отличаться от других иконописцев. Иконы получались несхожими на том основании, что иконописец всегда оставлял место для Духа Святого, для Его действия в душе и уме иконописца. Здесь материалистический подход бесполезен и даже вреден, ибо идет против подлинной науки, в которой сами материалисты призывают следовать реалиям факта. А факты свидетельствуют против материалистического мировоззрения. В моленных образах нимбы могли изображаться исключительно по центральной осевой – это закон. Когда же они оказались в разных местах формата (или их вообще не стало), когда было утрачено знание о геометрических приемах композиции, то это явилось концом «золотого века» иконописи и началом Синодального периода, породившего иконы «италианского письма». Что отнюдь не способствовало развитию индивидуальности изографа, а окончательно его превратило в заурядного ремесленника «со стороны». Синодальный период не смог явить изографа, по значимости равного даже Симону Ушакову, не говоря об Андрее Рублеве или Дионисии.

Если бы речь шла о светском искусстве, то Виктор Никитич был бы, возможно, прав, хотя и в светском искусстве существует много приемов построения картины, подобных сообщенным А. Тицем и Н. Гусевым, в чем будет возможность убедиться ниже на примере анализируемой росписи Микеланджело. И от этого *Сотворение Адама* не стало похожим ни на какое другое произведение мастеров эпохи Возрождения.

На Западе чаще прибегали, конечно, к «золотому сечению»* – частному случаю эвритмии.

Ни золотое сечение, ни эвритмию не стоит понимать буквально. Они не педантичный бухгалтерский отчет, а поэзия математических пропорций. Это красота чисел без их обожествления. Но всем ли дано ее видеть?

На фрагменте головы Адама хорошо заметна графья и дальнейшие поправки, уточняющие рисунок непосредственно на самой стене.



Сотворение Адама. Фрагм. росписи.

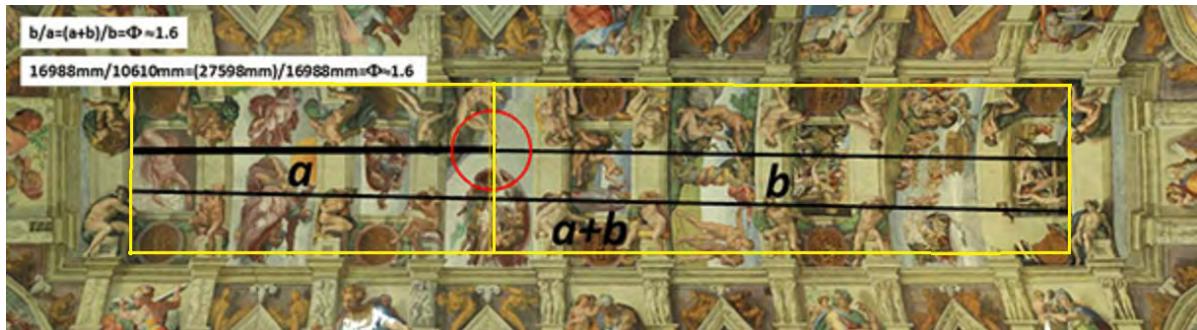
Голова Адама.

О чём говорят малозаметные линии-отметины, так понадобившиеся художнику?

На первом этапе работы Микеланджело применял общеизвестный метод переноса рисунка: через проколы в картоне порошковым углем отмечались на стене точки, по которым потом обводился рисунок.

На втором этапе, когда все больше поджимало время, художник сразу набело графил изображение по штукатурке острым стилом, уже без картона. Эти линии особенно заметны при боковом освещении и были хорошо изучены во время последней реставрации (июнь 1980 – декабрь 1999 гг.). Микеланджело, поправляя рисунок, иногда уходил за намеченные контуры, а иногда вместо кисти рисовал пальцами. В композициях *Предки Христа* на люнетах вообще нет следов использования картона; художник рисовал кистью прямо на интонако*. Отдельные участки поверхности сохранили следы сетки, при помощи которой Буонарроти переносил рисунок с небольшого эскиза.

Вот особенности рабочего метода мастера. Надо заметить важность данного обстоятельства.



Любопытное наблюдение сделали бразильские ученые и опубликовавшие свою статью в журнале *Clinical Anatomy*, издаваемом Американской и Британской ассоциациями клинических анатомов: «Микеланджело написал *Сотворение Адама* с использованием Божественной пропорции/золотого сечения (ЗС) (1,6). ЗС традиционно ассоциируется с большей структурной эффективностью и встречается в биологических структурах и произведениях искусства известных ху-

дожников»¹. Занимательный вывод для анатомов. Далее они определили самую сакральную точку не только композиции *Сотворение Адама*, а всего потолка, как раз с помощью золотого сечения (она акцентирована красной окружностью: см. рис. выше).

Бразильцы утверждают: «Пальцы Бога и Адама соприкасаются в золотой пропорции от ширины картины».

Г. Мейснер нашел такое заявление неточным: «Место, где пальцы действительно соприкасаются, находится в соотношении 1,68 от внешнего края картин. Точка соприкосновения находится в соотношении 1,707 от площади потолка, на котором расположены все картины. Итак, хотел ли Микеланджело изобразить золотое сечение? Возможно, но, скорее всего, не с такой точностью, как предполагает бразильское исследование»².

Самое интересное – пальцы Творца и Адама в данной росписи не соприкасаются. В чем легко убедиться, взглянув на ее фрагмент с руками:



Высказывание Мейснера противоречиво. С одной стороны он предполагает, что у Микеланджело нет той точности, с какой посчитали бразильские исследователи, а с другой – предлагает вместо

¹ Дейвис де Кампос, Таис Малыш, Жуан Антонио Бонатто-Коста, Жералду Перейра Жотц, Лино Пинту де Оливейра-младший, Андреа Оксли да Роша. Это не просто нейроанатомическое изображение в *Сотворении Адама* Микеланджело Буонарроти, это изображение золотого сечения // Clinical Anatomy. 28-й т. Вып. 6. Сентябрь 2015 г. С. 702–705.

² Мейснер Гэри Б. Анализ результатов бразильского исследования 2015 года // http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-55382012000300004

соотношения 1,68 более точное 1,707. Причем высчитывал довольно произвольно, слабо сообразуясь с форматом Сикстинского потолка.

Ему от читателя последовало справедливое замечание: «Я не думаю, что небольшая разница в расчётах является существенным доказательством того, что Микеланджело не использовал золотое сечение в своём произведении. В эпоху Возрождения не было инструментов или приспособлений, с помощью которых можно было бы провести точные расчёты. Поэтому небольшая разница в измерениях вполне объяснима. Кроме того, это знаменитое произведение было написано на потолке, а значит, Микеланджело приходилось всё время смотреть вверх. Легко допустить небольшую погрешность, особенно если потолок длинный и широкий. Кроме того, при рисовании были допущены ошибки: было сложно одновременно учитывать пропорции и красоту картины. Что, если бы Микеланджело хотел изобразить тело или палец под другим углом или другой длины, чтобы картина выглядела более реалистично и гармонично? Как бы Микеланджело ни старался передать это в своей картине, его великое достижение в искусстве неоспоримо»¹.

Уже говорилось: судя по графье, Буонарроти действительно уточнял рисунок. Поэтому требовать пунктуальности расчета до десятой доли единицы в общей композиции размером 40,5 x 14 м – дело безнадежное.

Это вроде понимает и Мейснер: «Я согласен с тем, что Микеланджело действительно использовал золотое сечение в композиции Сикстинской капеллы. Основная мысль статьи заключается в том, что выводы, сделанные в ходе этого исследования, не должны были основываться на изображениях с очевидными и значительными оптическимиискажениями. Вопрос не в том, насколько точен был Микеланджело. Вопрос в том, что методология была неточной»².

Может ли быть методология точной, если не точен сам художник, причем расчеты считающими производятся (в любом случае!) по репродукции, а не на самом потолке капеллы?

¹ Там же.

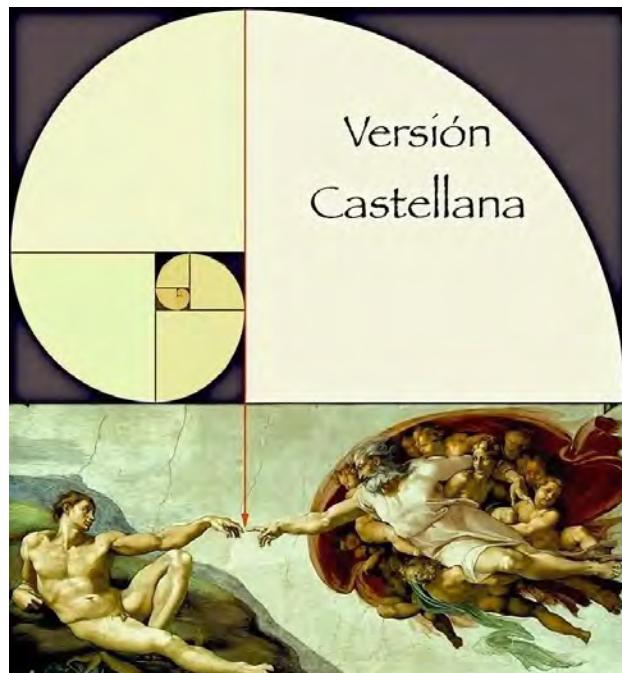
² Там же.

На мой взгляд, здесь Мейснер, не совсем осознавая, выдает методологию и свою, и бразильскую, и многих других пишущих на данную тему. Ошибочность подобной методики заключается в том, что исследователи озабочены поиском прежде всего своей «красивой теории», а не анализом пути, по которому следовал художник. Потому возникают самые причудливые построения.

Глядя на столь глубокомысленные расчеты, создается впечатление, что в данном случае Микеланджело, работая над композицией *Сотворение Адама*, учитывал замысловатую орбиту астероида Круйтни относительно Земли:

Это, разумеется, перебор.

Мысль монументалиста-геометра вряд ли могла покидать пределы формата: не до интеллектуальных эффектов было мастеру, постоянно находившемуся в цейтноте. Да и с практической стороны Микеланджело не имел возможности прибегать к столь причудливым и некорректным построениям, выходившим даже за пределы потолка.

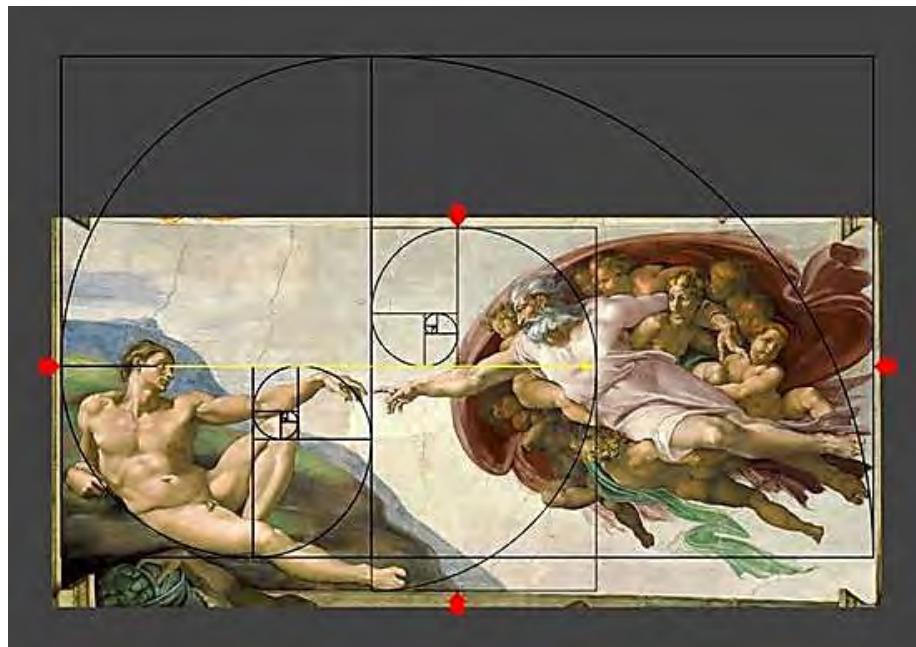


Версия Кастеллана.

Задача исследователя – выяснить реальный путь, которым следовал художник, чтобы найти точку *A*, а не от уже найденной ге-

нием точки *A* сочинять свою прихотливую теорию, причем даже форматом композиции играя так, как это нужно «теоретику», лишь бы сошлись концы с концами.

Вот еще один образец такого сочинения:

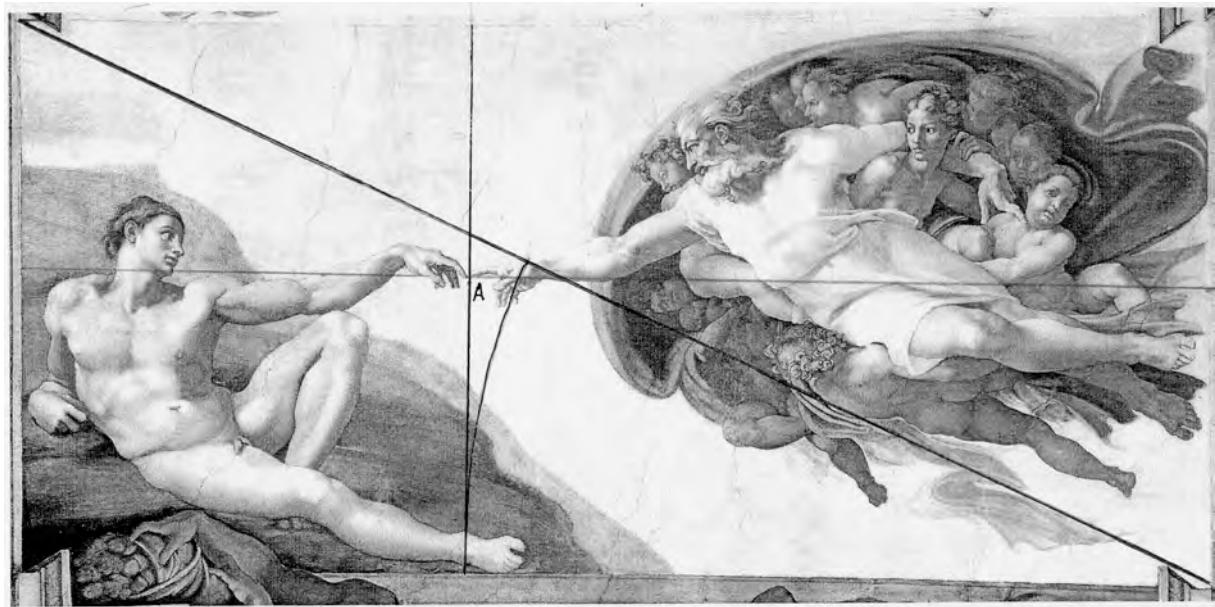


Полагаю, Микеланджело на самом деле свой композиционный замысел решал намного проще.

Начнем с формата. Он был определен изначально удлиненным при разработке архитектонического каркаса, и вовсе не с пропорциями золотого сечения. Подчеркну, удлиненным, но не случайным.

Поскольку композиция состоит из двух больших масс, разделенных диагональю, соединяющей верхний левый угол с правым нижним, то становится понятно: диагональ имеет принципиальное значение. Тем более массе с Творцом надо было придать экспрессию повышенного динамического движения, причем оно направлено должно быть не вверх по диагонали, а прямо по горизонтали к фигуре Адама. Следовательно, появляется необходимость еще горизонтали, не только направляющей означенное движение, но и удерживающей на себе равновесие массы с Творцом; иначе масса съезжала бы верх или вниз. Таким образом, появилась горизонталь

и разделила формат по оси на две равные половины – сверху и снизу.



Теперь художнику необходимо было найти точку *А* – наиболее удачную точку, в которой потенциально должны соприкоснуться обе массы. Но как ее найти? Выстраивать «до луны» спираль Фибоначчи? Да и знал ли ее Буонарроти, если математик обнародовал построение спирали за два года до работы над *Сотворением Адама*? Да, предположительно **мог** знать. Но зачем она художнику? Для модных концепций? И что бы он с ними делал, расписывая потолок? Нет, Микеланджело последовал другим путем, более практическим. Он, отложив из верхнего левого угла на диагонали отрезок, равный вертикальному размеру формата, перенес из правого нижнего угла оставшуюся величину диагонали на нижнюю горизонталь формата. И из полученной точки провел вверх через весь формат перпендикуляр, разделивший две массы. На точке пересечения с горизонтальной осевой линией перпендикуляр дал искомую точку *А*, находящуюся между указательными пальцами Творца и Адама. Причем рука Творца, лежащая от локтя до кисти на горизонтальной осевой линии и опирающаяся на нее, лишь подчеркивала указательный жест и пафос движения Создателя к Своему творению, чтобы вдохнуть в него жизнь. Причем эта же горизонтальная ось ка-

сается приподнятого плеча Адама и центральной точки основания его подбородка.

Читатель может спросить: «Где же здесь золотое сечение»?

А так ли важно его наличие, когда речь идет о поиске наилучшей выразительности? Композиция предназначена для золотого сечения или золотое сечение предназначено для композиции? Да и как его точно определить по репродукции? Получится лишь условная игра с приблизительными числами. В том числе здесь имеется в виду и построение фрески *Создание Адама*, мною предложенное; оно тоже условно, ибо приблизительно и предположительно. Поэтому я счел бесполезным занятием высчитывать абсолютно точные соотношения отрезков друг к другу, но **пытался** нащупать путь, по которому реально мог продвигаться замысел автора росписи. На большее не претендую. Занятно, конечно, слышать: «Думаете, математика и живопись – это две совершенно разные сферы? Микеланджело создавал шедевры, используя и то, и другое».

И приводят в пример росписи Сикстинского потолка.

Случай, когда комментарии напрасны.

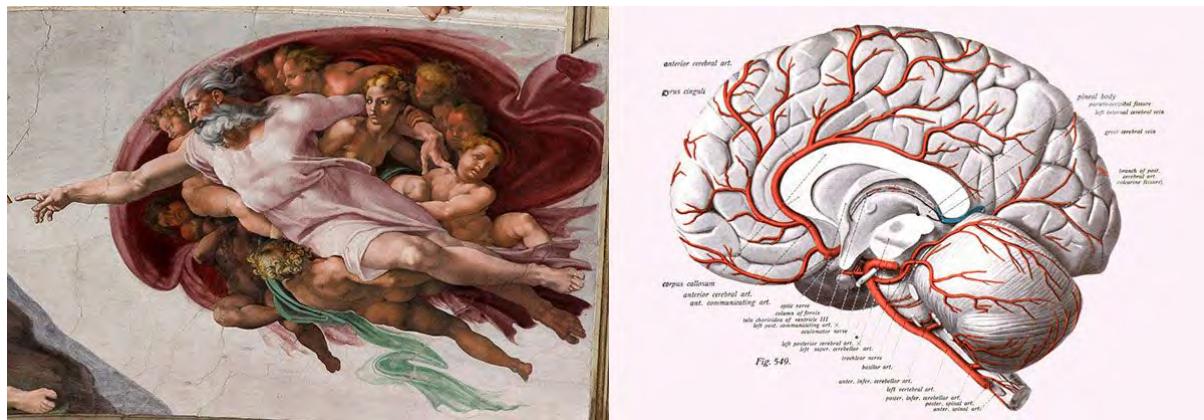
Перехожу к следующему наблюдению.

Микеланджело в данной композиции заложил парадокс, посрамляющий поклонников «правды жизни». Еще неживой Адам протягивает руку к Творцу, явно демонстрируя Ему свою тягу и желание соединения. Если утверждать, что момент прикосновения Творца к прародителю уже произошел и художник изобразил первые мгновения жизни Адама, то зачем тогда встречное движение? Оно не отменимо. Отрицать его не позволяют складки одежды, продиктованное ветром положение волос Творца и подобие плаща (гиматий?) обрамляющего всю группу справа. Впервые в истории искусства Бог изображался в горизонтальном положении.

Дает ли обстоятельство неправдоподобия санкцию на самые фантастические версии о фреске *Сотворение Адама*?

Вот пример одной из них, попавшийся первым под руку из интернета. «Врач Фрэнк Линн Мешбергер, гинеколог из Медицинского центра Святого Иоанна в Андерсоне, штат Индиана, предполагает, что окружающая Бога фигура розового цвета, напоминающая струящееся платье или облака славы, которые часто встречают-

ся на картинах эпохи Возрождения, — это изображение человеческого мозга»¹.



Действительно: упомянутые бразильские специалисты с осмотрительностью, но соглашаются: «...есть предположения, что на фреске под названием *Сотворение Адама*, изображён мозг, на котором видны анатомические особенности срединной и боковых поверхностей мозга». Это утверждение зиждется на том, что Микеланджело «был не только гениальным художником, но и выдающимся анатомом. Он препарировал множество трупов и достиг глубокого понимания человеческой анатомии»².

Но находятся и другие врачи, более благоразумные, которые не уверены, что Микеланджело использовал столь неуместно в сакральных целях символизм медицинского происхождения.

«“Часто бывает так, что если долго смотреть на картину, то можно увидеть что угодно”, — сказал доктор Джеймс Дж. Рэйвин, офтальмолог из Толедо, штат Огайо, который много писал о влиянии болезней на художников. “Я только что вернулся из Китая, где мне показывали горные образования и указывали на различные головы. Можно сказать: “О, Боже, там что-то похожее на мужчину, что-то похожее на женщину, и они целуются”. Но я думаю, что это слишком вольное толкование»³.

¹ Angie Natalie. Michelangelo, Renaissance Man of the Brain, Too? // <https://www.nytimes.com/1990/10/10/arts/michelangelo-renaissance-man-of-the-brain-too.html>.

² Дейвис де Кампос и др. Указ. соч.

³ Там же.

Не случайно офтальмолог оказался более зорким, чем гинеколог. Еще убедительней высказалась доктор Кэтлин Вейл-Гаррис Брандт, профессор изящных искусств из Нью-Йоркского университета и консультант по искусству эпохи Возрождения в Музее Ватикана: «Я, конечно, понимаю, откуда у него (Мешбергера. – В.К.) взялась эта идея, но, на мой взгляд, он просто наложил свои современные знания на культуру эпохи Возрождения»¹.

И это вероятней всего. В противном случае, возникает много странных вопросов.

Во-первых, если Леонардо да Винчи увлекался препарированием трупов, то он оставил множество анатомических зарисовок. Не секрет, Буанарроти тоже занимался анатомией, но **пластической**. И его цель понятна: дабы безошибочно рисовать обнаженную натуру. На прерогативу эскулапа художник не покушался. Зачем ему делать ненужную трепанацию черепа? Ради праздного интереса? Допустим. Но нет документальных доказательств того, что он занимался проникновением в мозг. В ходу опять исключительно предположения и догадки, причем дилетантов от искусства. Вот и выходит: внутрь черепа не заглядывал, а строение мозга знал. Тем более противоестественно слышать такие домыслы от анатомов. Существует ли и значит ли что-нибудь для них исторический фактор?

Во-вторых, трудно понять необходимость изображения человеческого мозга, даже зная художник о его строении. Ибо, выходит, что не Божественная Премудрость сотворила человека, а человеческий мозг?! Или у Премудрости Божией мозг аналогичен человеческому? Что уж совсем отдает ересью.

Допустим момент символизма: под образом мозга изображен Божественный Разум. Тем более контуры правой группы и изображение мозга **в определенном ракурсе** вполне вызывают некую ассоциацию одного с другим. Однако если придут химики со своим профессиональным анализом фрески, то они еще правдоподобней представят аргументы о конкретных растекшихся жидкостях и закономерно приобретших именно имеющуюся конфигурацию с по-

¹ Там же.

следующим выводом: благодаря соединению таких-то и таких кислот, солей и щелочей возникла (по спирали Фибоначчи?) на Земле жизнь. Вполне интертекстуальный подход. И Адам после чего превращается всего лишь в символ...

Ну, что ж, «в Западной Церкви почитание Адама не получило распространения; его имя не упоминается ни в *Римском мартироло-
ге*, ни в лiturгических книгах. В Русской Православной Церкви Адам почитается (месте с другими ветхозаветными праведниками) в воскресенье перед праздником Рождества»¹. То есть считать Адама просто символом первочеловека становится вроде бы даже легитимным делом. Но не православным.

Все подобные построения искусственны. Замысел Микеланджело заключался в том, чтобы развернуть историческое повествование, начиная с «первого возраста» (блаж. Августин) человечества – до получения человечеством Закона через Моисея. Программа росписи потолка подразумевала связь с фресками боковых стен капеллы (от истории Моисея – к жизни Христа). *Область люнетов и треугольников над окнами (нижний пояс фресок свода) посвящалась теме земного человека и теме предков Христа. Средний пояс, включающий в себя изображения пророков и сивилл имел особое значение: он посвящался предсказаниям пришествия Спасителя. Центральный пояс потолка состоит из 9 эпизодов Книги Бытия (от истории сотворения мира – до опьянения Ноя). 9 сцен (по 3 в каждой группе) раскрывают темы: 1) Бога, творящего человека; 2) Бога и человека в раю; 3) изгнанию человека из рая.*² На 4-х распалубках свода в углах капеллы отображена история спасения Израиля.

Таким образом, вся роспись в целом сама по себе становится единым *гипертекстом*. Ибо история, изображенная Микеланджело, говорит не об этнографических особенностях еврейского народа, а рассказывает об истории богообщения (с достижениями и падениями) избранного народа Божия. Календарное время трансформировалось в мифологическое; с одной стороны оно застыло в вечности и сакрализировалось, а с другой – обрело способность открываться современности.

¹ Католическая энциклопедия. В 5 тт. Т. 1. М., 2002. Ст. 81.

² Холл М. Микеланджело. Фрески Сикстинской капеллы. М., 2003.

Рассмотренную здесь модель Женетта не следует путать с **контекстуализмом** (лат. *contextus* – *связь, сплетение, соединение*; *con* – *вместе* + *textus* – *ткань, сплетение*). Это формаобразующая направленность художественного мышления, обеспечивающая корректное включение новых объектов в сформировавшуюся историческую пространственную среду, «причинность» пространственно-временных связей. Шире – ансамблевость мышления, соединенная с феноменом декоративности.

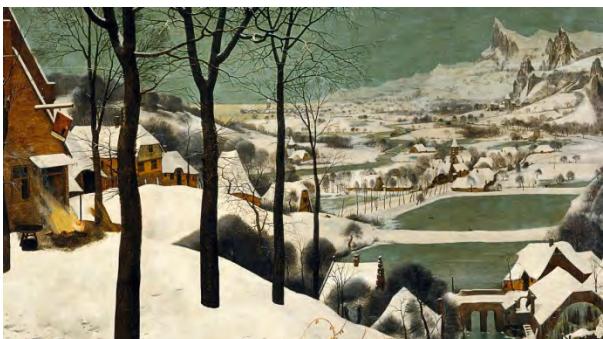
Оммаж. (от фр. *hommage* – *признательность, дань уважения*). В искусстве с некоторых пор принято считать им произведение-подражание в качестве знака уважения другому автору. Все больше ценностно конституируется вторичность. Но вроде бы не в ущерб первичности.

И тогда появляются вот такие работы:



Брейгель П. Старший. Охотники на снегу.

1565 г.



Бальестер Х.М. Место охоты.

2008 г.

Изначально в эпоху западноевропейского феодализма под этим термином понималась конкретная символическая церемония. Так оформлялась присяга лица, заключающего вассальный договор с сюзереном. Приносящий присягу (обязательно безоружный и с непокрытой головой) опускался на одно колено (два колена должны преклонять лишь крепостные и рабы), вкладывал свои сложенные вместе ладони в руки принимающего присягу сюзерена с просьбой принять его под свою руку. Сюзерен поднимал своего вассала, после

чего следовал обмен поцелуями. История имеет продолжение с наделением землей и прочими атрибутами оммажа.



Король Англии Эдуард III приносит оммаж королю Франции Филиппу VI.
1375-1380 гг. Миниатюра из *Больших французских хроник*.

Нет смысла вдаваться в подробное описание чуждого нам и отжившего ритуала, фактически ничего общего не имеющего с обсуждаемым вопросом.

Вынужден повторить, в искусстве оммаж обернулся дважды легально отраженной одной и той же реальностью: один раз – Брейгелем, второй раз – Бальестером через Брейгеля. Следовательно, у Бальестера неоспоримо и объективно присутствует вторичность. Нечто подобное мы уже видели у Курбе, когда он писал пейзаж в мастерской с пейзажа, написанного на стене той же мастерской (*Мастерская*. 1855 г.). Новое – хорошо забытое старое?

В качестве образчика оммажа встречается и приведенный ниже опус С. Дали. Что здесь выступает в роли отражения первой и второй реальностей? Ведь художник не использовал кем-то созданной картины, а работал, можно сказать, «с натуры», т.е. воплотил в произведение реальное лицо американской актрисы М. Уэст, с которой состоял в дружеских отношениях. С юридической точки зрения (в нашей стране), «Оммаж должен быть создан с целью отдать дань уважения первоначальному автору, он должен подчеркивать

важность и ценность его работ, не носить **критический или насмешающийся характер** по отношению к первоначальному произведению»¹. По всей видимости, М. Уэст не обиделась на С. Дали и не подавала заявления на него в суд. Тем не менее ситуация находится «на грани», поскольку губы человека становятся диваном, на котором можно сидеть и лежать, а нос превращается в комод. Дело вовсе не в обидчивости человека, а в допустимости порога возможного. Ведь оммаж все-таки «дань уважения», а не выявление степени терпимости человека.



1) и 3) Дали Сальвадор. Лицо Мэй Уэст в виде комнаты.
(«Шуточная» инсталляция.) 1934-1935 гг.
2) Голливудская актриса Мэй Уэст. Фото.

¹ Егорова А.С. Оммаж – новый способ свободного использования произведения // Журнал Суда по интеллектуальным правам. Сентябрь 2023. Вып. 3 (41). С. 71.



Дали Сальвадор. Лицо Мэй Уэст в виде комнаты. Вид справа.

Поэтому вопрос стоит проблематичный: можно ли считать оммажем названную инсталляцию Дали? По 2-м параметрам совпадения получаются весьма сомнительные. Более того, как не относись к сюрреализму и к творчеству одного из его главных создателей, но качественно и по оригинальности идеи произведение одиозного испанца превосходит все существующие до сих пор оммажи. Такова реальность.

На мой взгляд, оммажа у Дали все-таки не выходит. Это, скорее,protoхэпенинг, с его гипертрофированным избыtkом художественных средств, возможным театральным действием в этой комнате-сцене-лице, или просто шуточное произведение на тему, придуманную автором, а не продиктованную никаким протографом. Незачем вещи приписывать то, чего в ней нет.

Но в жизни оммаж остается как феномен. От дважды легально отраженной одной и той же реальности никуда не деться. И ее необходимо обдумать.

А. Пул (A. Poole) в книге *Шекспир и викторианцы* (2004) составил список вторичных текстов, который дополнил Д. Сандерс (J. Sanders) в книге *Адаптация и присвоение* (2006). В этот сводный словарь входят и **оммажи**. А также: заимствования, «присвоения», *стилизации, пародии**, подражания, *ремиксы**, *ремейки**, *приквелы**,

сиквелы^{*}, *вариации*^{*}, произведения по мотивам, *адаптации*^{*}, инсценировки, *плагиаты*^{*}, *импровизации*^{*} на тему, *версии*^{*}, *интерпретации*^{*}, переписывания, *апгрейды*^{*}, *палимпсесты*^{*}, *сэмплинги*^{*} и многие другие формы искусства.

Бальестер и другие «оммажисты» вольно или невольно выработали формулу «искусство об искусстве»¹, характерную для *метаискусства*.

И тогда к оммажу применимы особенности метаискусства:

1) *Нарочитая форма*: *видение истории формы, которой пользуются художники, её специфики, достоинств и недостатков*. То есть, учитывая опыт предшественников, автор оммажа, знающий о недостатках формы своих предтеч, призван создать произведение лучше, чем оригинал, на который создается этот самый оммаж. Так ли стоит положение дел в реальности?

2) *Очищение содержания от деталей*: *образование идеала, взятого из идеального мира в нашу реальность*. То есть получается «идеальный идеал». Где же он? Покажите его стране – и она, возможно, станет лучше.

3) *Отделение чистой идеи*: *ироническое выставление идеи ради сокрытия ее мотивации*. Здесь-то и расходятся пути оммажа с метаискусством. Вспомним, юридически «оммаж должен быть создан с целью отдать дань уважения первоначальному автору, он должен подчеркивать важность и ценность его работ, не носить критический или насмехающийся характер по отношению к первоначальному произведению»².

Все эти попытки совместить аспекты модернизма и постмодернизма, отойти от изображения реальности и сфокусироваться на изображении самого себя свидетельствуют лишь о воцарении Второго Декаданса.

А коль дело сводится к фокусу собственного *эго*, тогда причем «знаки уважения к другим авторам»? В таком случае, очевидна просто самореклама за счет известности художника, которому подражает другой художник. Кто берется определить: художник Тюбиков написал картину в честь художника Малевича, а вот художник Ки-

¹ Не путать с формулой «искусство для искусства».

² Егорова А.С. Указ. соч. С. 70–71.

сточкин только спекулировал именем Малевича, создавая свое произведение? Юрист, например, утверждает: «Успех оммажа у публики обоснован тем, что современные авторы большое внимание уделяют рекламе и развитию собственного бренда»¹. Это во-первых. Во-вторых, если художник Тюбиков написал картину в честь Малевича, то «честь, воздаваемая образу», должна, наверное, соответствовать чести Малевича. В противном случае, получится профанация творчества Малевича, как к нему не относиться. Легко представить оммаж письма Татьяны Онегину, сочиненный Трифоновским поэтом-графоманом слесарем Батукиным. Добавит ли чести Пушкину такой «знак уважения»?

А ведь со всех сторон раздаются возгласы, подобные этим:

1) «*Оммаж не скрытая копия – это открытая дань уважения художнику, чья идея вас вдохновила. Оммаж – это способ сказать: “Я вас слышу”, не прячась в тени*». Вот выйдет Батукин из тени и прочтет свой «шедевр»:

«Здесь электрические дрели
Поют лирические трели
И пневмомолот
Вечно молод,
Весь день грохочет и стучит...»².

Легко представить *Послание Татьяны* в подобном духе... Доживи до сегодняшнего дня Пушкин, был бы в восторге Александр Сергеевич от такого выхода из тени поэта Батукина?

2) «*Оммаж – это один из красивейших способов продолжить традицию, не теряя себя. Дать миру знак: ты – часть истории, но и автор своей главы. Это честная, умная, открытая форма творчества, идеальная для тех, кто любит интеллектуальные скачки между прошлым и настоящим*». Так ведь Батукину только этого и надо: он, считая себя интеллектуалом и ревностным продолжателем пролетарской поэзии, даст миру знак: «Люди, имейте в виду: Батукин – не только часть истории мировой Пушкинианы, но и автор оммажа *Письмо Татьяны*. Он честно не скрывает своей умной, открытой формы творчества и достоин принятия в Союз писателей России». Инте-

¹ Там же. С. 69.

² Трифонов Ю.В. Студенты. М., 1951. С. 146.

речено, примут ли его в Союз писателей после столь смело поданного «знака»?

3) «Оммаж остаётся важным инструментом культурного обмена, позволяя сохранять связь между поколениями творцов и зрителей. Он демонстрирует, что искусство — это непрерывный процесс переосмыслиния, а не статичный набор канонов». Начну по порядку. Хотелось бы знать: кто представляет «связь между поколениями творцов и зрителей»? Автор оригинала или «оммажист»? Все-таки, наверное, автор оригинала. А в каком статусе оказывается «оммажист»? Выходит, что зрителя... Третьего не дано. Тогда по какому праву зритель возглавляет «непрерывный процесс переосмыслиния» искусства, вместо того, чтобы возглавлять постоянный **процесс понимания** этого искусства? Между кем и кем совершается «культурный обмен»? Происходит явная путаница. Можно согласиться, если речь идет о светском искусстве: «это непрерывный процесс переосмыслиния, а не статичный набор канонов». Однако как применить сказанное к понятию «оммаж»? Ведь оммаж, априори вторичен по отношению к оригиналу; «оммажист» просто обязан следовать тому произведению, которому он посвящает свой труд. Следовательно, налицо — ограничение, подобное канону. Западные теоретики то и делали, что декларировали свободу творчества, но художники «пошли другим путем». Создай они произведения, далекие от иконографии протографов, но единые в духе с авторами последних, — это действительно было бы далеким от «статичного набора канонов» и честным приношением памяти великих имен.

Однако представитель поп-культуры с уверенностью нам скажет: «Банально и не современно!».

В аналогичном дискурсе существует и другой взгляд на метаискусство: «Это понятие означает *выход за пределы привычного*, для такого искусства не существует границ. Для мета-искусства главное — идея, при этом не важно, какими приёмами художник её передаёт. Он может выходить за границы плоскости, использовать цифровые инструменты, так как мета-искусство вбирает в себя научные открытия и свободное торжество разума творческой личности. Мета-искусство рассматривается как эра возможностей, воплощение эпохи перехода, обогащение реальности футуристическими технологиями. Это отражение

мира, вышедшего за пределы фантазий. Это не просто создание образа, а осмысление самого процесса. Автор как бы говорит: «Я изучаю прошлое и принимаю его, но добавляю свою нотку». Это диалог между поколениями: взгляд назад и шаг вперёд»¹.

Выходить искусству «за пределы привычного» пороком считать, разумеется, нельзя. Но коль «для такого искусства не существует границ», – как быть с границами нравственности? Их тоже нет?

«Для мета-искусства главное – идея». В средневековой христианской философии идея (греч. ἵδεα) рассматривалась как «божественная мысль». Вместе с тем, одно из значений слова «идея» (во фразе «γνώμην ἐξαπατῶσ' ἵδεαν») – видимость, вводящая в обман (досл. обманывающая разум)². Кристально ли правдивы и честны авторы оммажей? Чуть ниже мы убедимся.

«Мета-искусство рассматривается как <...> воплощение эпохи перехода». Хотелось бы знать: куда собирались идти «оммажисты» и прочие представители метаискусства? Надо думать, в будущее? В какое? В России уже были свои «будетляне», но они плохо кончили... А что делать остальным, тем, кто не хочет с ними идти в их будущее?

«Это отражение мира, вышедшего за пределы фантазий». У психически нормального человека впереди фантазии всегда идет ум, иначе фантазия может доводить и доводит до сумасшествия. Что это будет за мир, покинувший даже пределы фантазии? Чей он? Художника или зрителя? Каков означенный мир и для кого? Где великие произведения, должны отражать названный мир?

«Это не просто создание образа, а осмысление самого процесса». Если мир покинул уже пределы фантазии, то какие образы должны быть созданы, чтобы нормальный человек мог их воспринять? Да, в

¹ Я приношу извинения авторам вышеприведенных и всех последующих в книге высказываний за отсутствие упоминания их имен. Сделано это лишь по причине моральной корректности к личности каждого из них. Орфография же источников оставлена подлинной. Слова относительно поэтов, выходцев из рабочей среды, надо понимать правильно: здесь нет критики в их адрес. **Графоман** (т.е. псевдопoэт) Батукин – «герой не моего романа», а Ю. Трифонова, под названием *Студенты*. Во-вторых, мною любимый, замечательный поэт Виктор Соснора – выходец именно из рабочей среды.

² Дворецкий И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х тт. Т. 1. М., 1958. С. 809.

оммаже образы вторичны априори. Тогда в чем проблема создания их, чтобы осмысливать сам процесс? Правомерно повторить: где достойные произведения, созданные заявлением «осмысленным процессом»? Иначе для чего «процесс»?

«Это диалог между поколениями: взгляд назад и шаг вперед». Диалог возможен исключительно на добровольной основе. Все ли поколения хотят такого диалога с представителями метаискусства? Или одно из поколений осталось в прошлом и в расчет больше не берется? Тогда получается лишь монолог тех же «оммажистов». Они, оглядываясь назад на известные произведения, используют их для своих нужд и считают такой потребительский подход шагом вперед?

Предлагаю сравнить достижения лидера «оммажистов» Роя Лихтенштейна (1923–1997) с картинами, которым он оказал «знаки уважения».



Матисс А. Красные рыбки. 1912.
ГМИИ им. А. С. Пушкина.
Москва



Лихтенштейн Р. Натюрморт с золотыми рыбками и картиной с мячом для гольфа.
1972. Частная коллекция.

Есть ли здесь «шаг вперед»? И что он означает? Замену работы кистью на отпечаток по трафарету зубной щеткой (по принципу точек Бен-Дэя – метод печати, применявшийся в газетах, которым пользовался в своем деле Лихтенштейн)? Как быть с честью Матисса? Она унижена воздаянием «оммажиста» или соответствует настоящему автору *Красных рыбок*?

Манифести «строителей будущего» обычно крикливо пафосные, поверхностные, претенциозные, в разной степени агрессивные. Погоня за оригинальностью во что бы то ни стало впоследствии приводит, как правило, к тривиальности. Мудрость любит тишину, а не шум.

Попробуем все-таки вникнуть в то, о чем нам хотят сказать представители сугубо западного типа формообразования в искусстве. Метод сопоставления здесь будет наиболее удобен и продуктивен.

Коль принимать метаискусство за метатекст, то оно должно было бы помогать в осмыслиении другого текста (картины): хотя бы комментировать, например. Теперь сопоставим работу *Спальня в Арле* того же «передового» Роя Лихтенштейна и протограф Ван Гога *Комната в Арле*.

Что говорит нового или что поясняет крайне американизированный представитель поп-арта?



Лихтенштейн Р. Спальня в Арле. 1992 г.



Ван Гог. Комната в Арле. 1889 г.

«Я тут прибрался у него (Ван Гога. – В.К.). Думаю, он обрадуется, когда вернется из больницы и обнаружит, что я развесил его ру-

башки и купил новую мебель» (Рой Лихтенштейн о *Спальне в Арле*). Из области искусствометрии нет ни одной мысли – только «литература». Или данное высказывание следует воспринимать в качестве иронии? Но ведь она недопустима для оммажа. Далее воздержусь от комментирования, сошлюсь на одну трезвую публикацию:

«Ван Гог – это ПРОживание и ПЕРЕживание мира. Не внутренняя боль, не стихийная лихорадка больного сознания, а сознательная творческая деятельность – поиск оптимального художественного языка, который будет отвечать именно его миропониманию, потому что так может увидеть, пережить, осознать только он, Ван Гог (и никто другой).

Это не демонстрация боли – через эту боль Ван Гог видел мир, рефлексировал и выдавал свое отношение к этому миру (не выдуманное, а осознанное и мотивированное его художественными задачами).

Лихтенштейн – это медийность (и никакой реальности, никакого отношения, ничего вообще, ибо реальности нет, есть только банки супа “Кэмпбелл”¹).

Ни любви, ни тоски, ни радости (жалости, кстати, тоже нет). Только художественное харканье в массовую культуру и навязанные ею новые правила жизни, когда эквивалентом счастья, его материальным воплощением, стал блестящий новенький кабриолет.

Рой Лихтенштейн создает еще много мемов не только Ван Гога, но Матисса, Пикассо, Дали, Мондриана, Сезанна, Магритта... убедительно доказывая, что **ЛЮБОЙ АРТ ЕСТЬ ПОП** (будь то “Стог сена” Моне или пирамиды в Гизе).

Потому что “Мне вообще не важно что это за оригинал. Мне важно выпрямить линии” (Рой Лихтенштейн)»¹.

¹ Здесь имеется в виду работа американского художника Энди Уорхола, созданная в 1961–1962 гг. *Банки с супом Кэмпбелл* (англ. Campbell's Soup Cans). Композиция состоит из 32-х полотен разм. 51 x 41 см, каждое из которых изображает одну из предлагаемых на тот момент разновидностей супов компании *Кэмпбелл*. Некоторые холсты Уорхол создал с помощью гравировки – полумеханизированной трафаретной печати в «плакатно-оформительском» стиле. Сфокусированное внимание на предмете массовой культуры способствовал популярности поп-арта в США. Подр. см.: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Банки_с_супом_Кэмпбелл. – В.К.

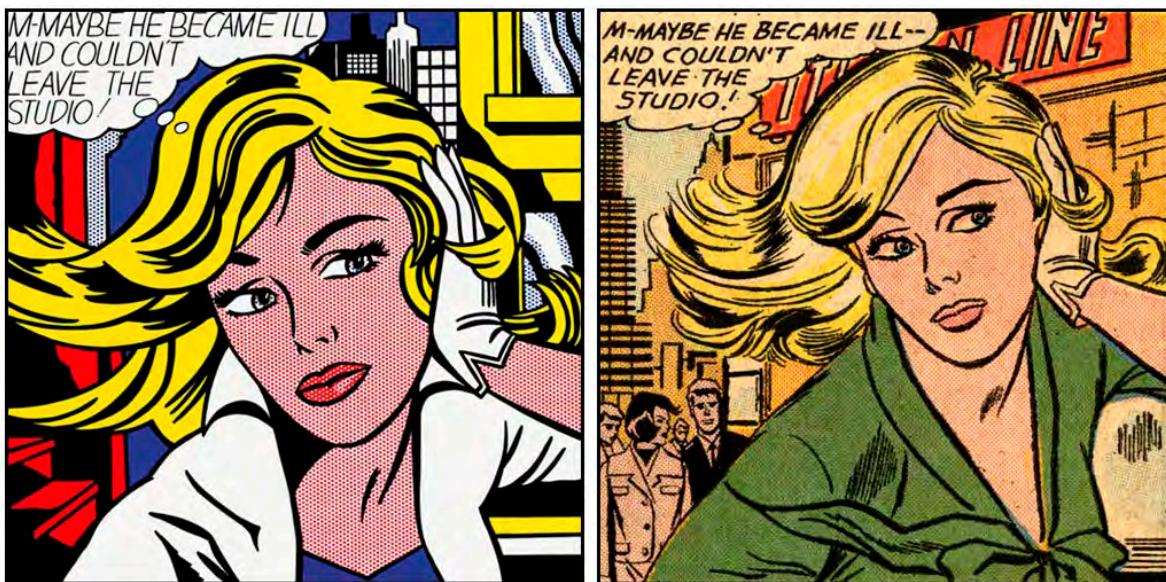
На такой основе лидер «оммажистов» и прибрал комнату Ван Гога. Маловероятно, чтобы сам Ван Гог обрадовался этой уборке.

Чего здесь больше: проявления уважения к художнику-страдальцу или лицемерия? Сам же Лихтенштейн признавался: «Я никогда не рисовал страдальческих картин»².

При условии, что «оммаж не скрытая копия – это открытая дань уважения художнику, чья идея вас вдохновила», как относиться тогда к такой работе Лихтенштейна (см. ниже)?

Есть ли здесь «дань уважения автору» комикса?

Это тоже оммаж или уже пахнет плагиатом?



Left: Roy Lichtenstein *M-Maybe* (1965) oil & magna on canvas, 60 x 60 inches.

Right: Panel from *Girls' Romances* no.105 (Dec 1964) attributed to Tony Abruzzo, letterpress on newsprint, c. 2.75 x 2.75 inches

Лихтенштейн Р. М-может быть, он заболел и не мог покинуть студию. 1965 г. Сюжет своего полотна художник позаимствовал из комикса (справа), не изменив даже названия; был лишь увеличен формат с разм. 2,75 x 2,75 дюйма (почти 7 x 7 см) до 60 x 60 дюймов (152,4 x 152,4 см).

Стоит заметить, художник не вдохновлялся комиксами – он «буквально копировал целые кадры из работ иллюстраторов комик-

¹ Без указания автора. Их было двое – тех, кто писал спальню в Арле // https://dzen.ru/a/Zzw7A_DYqVWMInNA. (Графика и орфография текста принадлежат источнику. – B.K.)

² Лихтенштейн Рой. Афоризмы, цитаты, фразы и высказывания // <https://www.aphorism.ru/author/roy-lichtenstein/?page=2>

сов 1950-х, таких как Тони Абруццо, Ирв Новик, Расс Хит и др. Разница? Его версии печатались не в дешёвых газетах, а продавались за миллионы долларов».

К вопросу об уважении автора: «“А можно мне хотя бы процент?” – саркастически замечал Тони Абруццо, узнав, что его рисунок девушки, произносящей драматическое “Oh Jeff...”, теперь висит в музее и стоит дороже, чем весь его карьерный заработок. Рой парировал: “Комиксы – это коммерция, а я превращаю их в искусство. Я ничего не копирую, а переосмысливаю. Я делаю их более значимыми”. Лихтенштейну было всё равно. Он продавал своё искусство, а не объяснялся»¹.

На мой вкус, более значимым получился образ все-таки у Тони Абруццо: он мягче, женственней, цельней.

Что же касается посмертной популярности американского «оммажиста», то она не результат истинных достижений в искусстве, а следствие взвинченного и неослабевающего пиара, чьей-то в этом заинтересованности, подогреваемой медийности, неразвитости общественного вкуса.

В США были и есть современные мастера, по меньшей мере, не хуже: Х.С. Барбера, К.А. Синди, Ф. Суньига, К. Фендли, Л. Юй и многие др. Просто они прорекламированы слабее, чем Лихтенштейн. Такова специфика американского арт-рынка.

Должен предупредить отечественных «оммажистов», наверняка появившихся в последнее время по причине западной моды. Как говорится, в России такой «номер» у Лихтенштейна не прошел бы. Юридическое право гласит: «...так как оммаж создается с целью восхваления и должен обладать признаком “узнаваемости” первоначального произведения, авторам оммажа необходимо указывать имя автора такого первоначального произведения и название его работы. При этом производное произведение позволит получить прибыль не только своему автору, но и правообладателю оригинала,

¹ Без указания автора. Рой Лихтенштейн: король поп-арта или великий пла-гиятор? // https://dzen.ru/a/Z6N9T-5_X3sWJgcq

который вновь обретет известность и популярность [если с течением времени он утратил былое признание]»¹.

Поэтому случись у нас такая ситуация, – Тони Абруццо, Ирв Новик, Расс Хит и др. остались бы не в обиде.

Что очередной раз доказывает лицемерие адептов оммажа, а вовсе не означает «дань уважения автору».

Выше шла речь о приписывании С. Дали этой псевдохудожественной формы.

Создается впечатление, что оммаж специально ищут там, где его нет, но лишь бы он был. Вот еще один образец:

Э. Рязанов получил приз Золотой орел и держит его в руке, как держал бы любой человек в таком положении.



Альфред Хичкок



Эльдар Рязанов

Кто кому здесь воздает честь?

А. Хичкок держит мертвого гуся; можно подумать, что он пародирует Рязанова, но доподлинно известно: создатель фильма ужасов был лично не знаком с нашим комедиографом и точно не пародировал его. Однако для кого-то достаточно сходства поз, чтобы заявить об оммаже.

Впрочем удивляться нечему – так ныне живет секулярный оцифрованный мир, все больше падкий до иллюзий виртуальной реальности и переносящий в нее свои ценности.

¹ Егорова А.С. Оммаж – новый способ свободного использования произведения. С. 70.

Завершая главу *Несходные сходства*, пора подвести итоги.

Начну с признания: надо быть благодарным теоретикам Запада за их классификацию всех форм искусства. А также честно признать: в этой области знания наши ученые сделали меньше.

Но вместе с благодарностью возникает другое чувство – чувство недоумения: для чего было потрачено столько сил и энергии на дифференциацию всех этих самых *несходных сходств*, существенное большинство коих, обобщенно говоря, узаконивает лень художников, позволяя им безнаказанно паразитировать на культурном наследии прошлого? Сильно упрощая, можно констатировать: масса проанализированных форм искусства была вызвана к жизни ради оправдания творческого бессилия, ради снятия ответственности с авторов за те или иные заимствования при практическом, точнее, коммерческом их использовании.



Пикассо П. Бык

Серия литографий. 1945-1946 гг.

Лихтенштейн Р. Бык . Серия омажей

в память об ушедшем Пикассо, 1973 г.

Не потому ли к существовавшим устоявшимся формам и средствам были добавлены новые, слишком сходные, довольно запутывающие понятия? Рыба лучше ловится в мутной воде? Почему, например, серия картин Пикассо в честь Менин Веласкеса относится к *репликации*, а серия *Бык* Лихтенштейна, выполненная им в память родоначальника кубизма по одноименной серии литографий последнего, считается *оммажем*? Ведь здесь без всякой необходимости

умножения сущностей (вспомним Оккама) больше заявляет о себе **компиляция** работ Пикассо и Малевича.

По какой причине тот же оммаж крайне редко встречается в современном русском искусстве, но широко применяется на Западе, правда, по гамбургскому счету, без особых достижений? Что и было показано выше.

Современный мир переполнен визуальными образами. Зритель и морально, и физически, и психологически от них изнемог. Ибо в своем большинстве эти образы потеряли не только *правду жизни*, но и *правду искусства*, приобретя себе приставки *лже-*, *псевдо*, *эрзац*; с нарастающей частотой они обрачиваются заурядной пошлостью.

Искусство заметно атомизируется – по причине бездуховности, не отбойного нашествия безграмотных самозванцев, от всё и вся нивелирующей эклектики, бесконечно умножающей пустые сущности путем дробления жанров и форм, но самое главное – искусство мельчает. И вместо обогащения человеческих душ, оно стало развлекать и красть у людей драгоценное время. С каждым разом по возрастающей зритель требует от художника все новых и новых ощущений. Что как-то еще можно понять. Но с каждым разом они (ощущения) должны становиться всё острей и острей. И чем острей, тем лучше.

Я уже писал в своих книгах: множество людей в наше время утратило средний регистр чувств, а ведь именно он многое в личности и определяет. Без него нельзя ни создать, ни понять *аллюзию*, ассоциацию, *вариацию*, интерпретацию, тонкости *интертекстуальных* связей. Оттого наблюдается разгул сатанинской поп-культуры. Куда же хуже!

Ну разве что Москве на Красной площади не хватает *Писающего мальчика*, стоявшего напротив Президентского дворца в Хельсинки.

Художники оказываются в экзистенциальном тупике мысли и духа, поэтому возводят любой мусор в художественную ценность, а глупость выдают за мудрость. Лозунг *Все – на продажу!* стал транснациональной идеей. Постмодернизм настолько отравил мировую культуру, что человечество растерялось от бессилия исцелиться. Да и хочет ли?



Тойя Томми. Писающий мальчик. Хельсинки.

Для желающих же выход состоит, очевидно, не в лихорадочном поиске сомнительных снадобий, но в спокойном возвращении к классике, к ее новому осмыслению. Путь через академизм, соцреализм и тем более натурализм – очередной тупик. Это путь без Христа. «России нужен дух чистый и сильный, огненный и зоркий. Пушкинским определяется он в нашем великом искусстве; и его заветами Россия будет строиться и дальше»¹, – предрекал Иван Ильин. Что имел в виду философ под формулировкой «заветы Пушкина»? Здесь опять-таки дается ответ на вопрос ЧТО? Ибо кто возьмется от-

¹ Ильин И.А. Собрание сочинений. В 10 тт. Т. 6. Кн. 1. М., 1996. С. 71.

ветить на вопрос КАК? Как строить? Вряд ли возможен конкретный ответ. Сама жизнь обычно диктует способы построения будущего. Громкие проекты «будетлян» остались лишь намерениями. Рискну предположить, а не предложить: исцелением может стать новый реализм, разумеется, не известной французской разновидности поп-арта. Почему новый? Вовсе не потому, что старый был плох, а потому, что он износился. Подобно шинели Акакия Башмачкина. Другое столетие, другая эпоха требуют себе и другого оформления. Пушкин, разумеется, идеален, да вот 200 лет ищут ему сменщика и не находят. А если найдут, то захочет ли новый Пушкин, при всей его духовной чистоте, силе, огненности и зоркости, придерживаться эстетических норм перв. пол. XIX века, а не XXI-го? Ведь у нового гения будут свои Онегины, Гриневы, Ленские и Татьяны Ларины (отвечающие на вопрос КТО?), а, значит, другая жизнь (ЧТО). Неизбежно потребуются и иные выразительные средства (соответствующие вопросу КАК?). Это же элементарно.

Что будет с жанрами?

Средние века знали множество их при крайне ограниченном количестве стилей.

У Средневековья было самое ценное – плерома Церкви. Сейчас секулярный зритель требует сразу много, всего-всего – и не насыщается. Да и художник мечется в безрезультатных поисках непрестанно новых и новых способов формообразования, увлекаясь внешней стороной дела. Мечется – и не находит. А если и находит, то не в состоянии ублаготвориться. И снова оказывается своей душой на мятарствах от искусства. Ибо душе необходим не социальный заказ, а востребованность ее другими душами. Здесь не поможет хитрость компиляций; лицемерие оммажей будет ее даже раздражать. Здесь требуется искренность.

Отринув каноны, обеспечивающие сакральный характер искусства, выстраивающие связь с богослужением и делавшие изначально всякие «заимствования» легитимными, поскольку авторский фактор в богослужении априори вторичен, Запад счел за лучшее принять на вооружение Каролингские Книги.

Но это уже тема следующей главы...

Эволюция западноевропейского взгляда



Можно, наверное, согласиться с той точкой зрения, что отмечает ныне дефицит ремесленного мастерства. Мастерство, безусловно, важно. Особенно в парадигме западноевропейского мировидения, поскольку с VIII века Запад при составлении *Libri Carolini* (между 789 и 791 гг.) отделил художника от Церкви, отведя ему место ремесленника, а не церковнослужителя (не путать со священнослужителем), как то сложилось на православном Востоке. По Каролингским Книгам, «Если художник – это простой ремесленник, <...> то тогда любое сверхъестественное действие в изготовлении икон должно быть отвергнуто. <...> Иконы не более чем земные произведения искусства ремесленника».¹ Суть теологии франков в отношении церковного образа получила подкрепление в богословии Фомы Аквинского: «В ремесле от ремесленника не требуется хорошего поведения, от него требуется хорошее изделие. Скорее уж от произведения можно требовать хорошего поведения, как от ножа требуют, чтобы он хорошо резал, от пилы – чтоб хорошо пилила, если бы они могли действовать сами, по своей воле. Поэтому и искусство нужно умельцу не для добродетельной жизни, а для того, чтобы изготавливать хорошие изделия и сохранять их»².

При соответствующем умении и добросовестности мастера, ремесленное изделие вполне может стать искусством. И становилось. Что мы видим в музеях материальной культуры. Пила и икона

¹ См. весьма подробную работу: Стасюк Владимир. Религиозно-эстетическая концепция LIBRI CAROLINI. Кандидатская диссертация на соискание ученой степени кандидата богословия. Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 2000. С. 83.

² Цит. по: Безансон А. Запретный образ. М., 1999. С. 174. Безансон сослался на источник: Thomas d'Aquin. Somme theologique. Ia Pae. Q. 57. Art. 5. В русском издании Суммы теологии Аквината (вопрос 57, раздел 3, том 5) сказано несколько короче и иначе: «Искусство есть не что иное, как “правильное суждение о вещах, которые будут созданы”. Однако благо производимых искусством вещей зависит не от желающей способности человека, которая тем или иным образом испытывает воздействие, а от меры добра в том, что произведено. В самом деле, ремесленника хвалят не за желание, с которым он выполняет свою работу, а за качество выполненной работы» (Фома Аквинский. Сумма теологии. Часть II-1. Киев, 2008 / Перев., ред. и прим. С.И Еремеев).

таким образом уравнивались безблагодатностью своего происхождения и отсутствием выхода в богословие.¹ Однако в православном дискурсе, имея в виду материальный аспект, икона тоже всего-навсего «доска и краски», как о том писали свв. Отцы. Никто из православных не назначал Ангелов иконописцами. Какое «сверхъестественное действие в изготовлении икон должно быть» признано нами? Таких утверждений не найти. А вот уже приводимую нами мистическую **связь образа с Первообразом через имя** признал VII Вселенский собор, причем в качестве догмата. И потому данная связь через икону делает возможным откровение свыше. Но Каролингские богословы наделили церковный образ лишь функциями *ornamentum** (украшение) и *memoria** (память).

Здесь опять возникло философское противоречие между Западом и Востоком в отношении формообразования. Речь идет, разумеется, о христианском мире. Допустимо ли сближать *memoria* с *формой*? Нет, память о ком-то или о чем-то ближе к *содержанию*, к области этики. К *форме* логичней отнести *ornamentum*. Ибо *украшение* категориально связано с эстетикой, а не с этикой. Однако *ornamentum* одновременно соединяет в себе еще два значения: *честь* и *славу*. Тоже этика! В данном случае совершенно произвольно получается переключение термина из одной сферы в другую. Кто-то скажет: зависит от контекста. Согласимся. Тогда зачем два термина? Если *память* указывает исключительно на этику, то, выходит, что один конструкт (*память*) оформляется другим конструктом «*украшение*» – инструментом, имеющим грани этики и эстетики, причем делается это актом художника волюнтаристски, а не воздействием Духа и требованием канона. Судя по фреске Рафаэля, «Обручение Иосифа и Марии», в *memoria* возрастает элемент эстетики (фреска замечательная), а в *ornamentum* не возрастает элемент этики, а, наоборот, убывает, но сам *ornamentum* порывает иконологически с преданием, утрачивает семантическую связь со своим первоисточником – Евангельской правдой (В трактовке Рафаэля, возраст Иосифа и Марии фактически одинаков). В результате, без действия Духа происходит расслабление художника (означенная выше история с

¹ Чем позднее воспользовались Лютер и Кальвин, опираясь именно на Каролингские книги.

Форнариной); за счет перекоса в сторону формы, нарастает все больше автономизация эстетики, но все больше теряется элемент этики, а в общем совершается уход от Истины с определенной утратой *цельности* явления как такового.

Православный Восток изначально отверг такой путь. Известно мнение свт. Василия Великого, приведенное на заседании VII Вселенского собора: «Всё, что делается не по нужде, но ради украшения, подлежит обвинению в безрассудстве»¹.

Вот у франков и получалось: *memoria* (а вместе с *памятью* и Истина) за счет нарастания *ornamentum*'а (внешней формы) слабело, а *ornamentum* за счет ослабевания истины укреплялся и, не сливаясь, сближался с *decorum** (приличие, пристойность), но их не надо смешивать. Происходило переключение на эффектность. Эстетизированная реставрация античности в эпоху Возрождения явились закономерным апофеозом.

И не могло быть иначе. Духовностью художника, его внутренним миром, нравственным состоянием перестал интересоваться заказчик, в том числе церковный (незачем: главное же – качество изделия!).

Подобное положение, безусловно, отражалось и на изобразительном искусстве.

Им почти не занималось дворянство. На всю эпоху Возрождения из знаменитых художников был лишь один дворянин: Микеланджело, да и тот в начале своей деятельности изрядно бедствовал. Вазари называет, правда, еще несколько живописцев-дворян, но они почти неизвестны, а список их крайне короток; данное исключение из правил подтверждает лишь правило. Мастерство в любом случае ценилось превыше всего.

До сих пор разве не так?

¹ Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891. С. 252.

Современная ситуация

Хотя постмодернизм в лице концептуалистов провозгласил презрение к мастерству, что привело с одной стороны к массовому шарлатанству (пользуясь формулой Аллена Безансона, можно констатировать: «Художников стало больше, чем искусства»¹), а с другой – к потере настоящего профессионализма и как следствие – к потере интереса у подготовленного зрителя. Аспект векторов: если в древности ремесло (своим мастерством, как у античных греков) шагало в искусство, то теперь искусство, обесцениваясь как продукт духа, шагает в ремесло. Речь идет, разумеется, о формообразовании. Здесь всё перед глазами, доказывать, собственно, ничего не надо.

Ситуация в России XIX века

Однако почему же в России (в ее лучшие годы!) мы не видим подобных примеров «воровства» сюжетов? Практически никто не пользуется набором «несходных сходств» при разработке именно **сюжетов**. Даже в сугубо европеизированном золотом XIX веке. Причем, несмотря на значительно меньшее количество средств сообщения по сравнению с сегодняшним днем: казалось бы, «воруй» – все равно никто не узнает. Я с трудом нашел диковинный образец за авторством пропагандиста-конъюнктурщика Дерюжкина, так некорректно использовавшим работу передвижника Маковского в своих целях. Или это надо считать постмодернистским трюком, не распознанным партийной цензурой, что не правдоподобно. Да, вполне допускаю: наверняка многое прошло мимо моего внимания – ни на чем не настаиваю, кроме меньшей частотности подобных эпизодов в русской среде.

Кончаловский считал себя убежденным европейцем, имея в планах даже навсегда остаться в Париже. Можно ли его считать рус-

¹ Имеются в виду слова: «Еврейских художников больше, чем европейской живописи» (Безансон А. Запретный образ. М., 1999. С. 86).

ским? Наверное, даже надо, но с самозаниженным русским эйдосом.

Оба примера принадлежат XX веку. А мы начинали разговор о ситуациях в XIX столетии... Хотя, повторяю, отдельные исключения вполне возможны. Не о них речь.

Осталось интересное свидетельство младшего современника А. Пушкина, создателя пушкиноведения П. Анненкова (1813–1887 гг.). Вот что сообщил первый биограф поэта: «Пример правильной оценки Гоголя дал Пушкин. Известно, что Гоголь взял у Пушкина мысль “Ревизора” и “Мертвых душ”, но менее известно, что Пушкин **не совсем охотно** уступил ему свое достояние. Однако ж, в кругу своих домашних, Пушкин говорил смеясь: “С этим малороссом надо быть осторожнее: он обирает меня так, что и кричать нельзя”. Глубокое слово! Пушкин понимал неписанные права общественного деятеля»¹.

Подобное подтверждение, но в более мягким тоне оставил Л. Павлищев, племянник нашего Гения, ссылавшийся на воспоминания Натальи Николаевны, жены поэта (речь шла о мнении Пушкина, высказанном им после прочтения самим Гоголем первых глав *Мертвых душ*): «Хитрый, хитрый малоросс, – говорил он жене, – **перебил мне** поэму; впрочем, Бог с ним; хорошо сделал; ни за что бы мне не удалось так изобразить “Похождения Чичикова”, как он»².

Советские литературоведы сочли необходимым «постоять за честь» Гоголя, усомнившись в словах П. Анненкова и Л. Павлищева. Так, М. Храпченко, один из светил Сталинской эпохи, настаивал: «Ни в какой мере нельзя признать достоверными утверждения, содержащиеся в мемуарах племянника Пушкина Л. Павлищева и П. Анненкова о том, что Гоголь самовольно воспользовался рассказаным ему сюжетом, не получив на то согласия Пушкина...»³.

¹ Анненков П.В. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. 52. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

² Павлищев Л.Н. Из семейной хроники // Исторический вестник. СПб., 1888. Т. XXXI, февраль. С 296. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

³ Храпченко М.Б. Творчество Гоголя. М., 1954. С 345–346.

Однако обратим внимание: упомянутые современники Пушкина отнюдь не говорили о **самовольном присвоении** Николаем Васильевичем сюжетов Александра Сергеевича.

Как этого можно не заметить?

Анненков подчеркивал: «Пушкин не совсем охотно **уступил**» свои сюжеты. Да, с неохотой, но уступил, т.е. сделал одолжение. Поэтому «и кричать нельзя». Слова Павлищева «**перебил** мне поэму» тоже не говорят о плагиате. *Перебить* – вовсе не означает *украсть*. Здесь уместно понимать и как «*хотел сам, но хитрый малоросс выпросил*». Прямых претензий к Гоголю не предъявляют ни Пушкин, ни Анненков, ни Павлищев. Тем более поэт одобряет правомочность поступка Николая Васильевича: «хорошо сделал». «Пушкин понимал неписанные права общественного деятеля». И считался с ними.

Но что это за *права общественного деятеля*? Почему бы Александру Сергеевичу самому не написать повести и поэмы на уже подаренные сюжеты? Ведь в любом случае он написал бы по-другому. Получилась бы *вариация*. Что в том страшного?

Ан, нет... Совершенно очевидно, что «неписанное право» стать «вариатором» Рубенсом поэт отверг. Достоинство общественного деятеля (да и писателя!) не позволяло.

Зато весьма курьезный случай не миновал Гоголя. Все-таки у него совершенно уникальная, удивительная судьба и в жизни, и в творчестве. Современники Николая Васильевича обращали внимание на сходство пьесы *Ревизор* с комедией его земляка К.Ф. Квитко-Основьяненко *Приезжий из столицы*.¹ Писатели были знакомы друг с

¹ В.Б. Шкловский рассказывает так: «Эта комедия была написана в 1827 году, напечатана в 1840, но могла быть известна Гоголю в рукописи.

Перескажем ход действия комедии.

В одном городе ждут ревизора; для приезжего готовят спектакль. Приезжает ревизором молодой человек по фамилии Пустолобов. Один из чиновников знает его как пустейшего малого, но Пустолобов уговаривает знакомого, что в присылке его есть какая-то тайна. У городничего живет племянница – идеальная девушка; за ней начинает ухаживать Пустолобов, но сестра городничего сама хочет стать женой приезжего вельможи. Мнимый ревизор занимает у всех деньги и пытается исчезнуть, прихватив с собой и невесту. Несмотря на то что он успел получить самую лучшую тройку, убежать ему не удается: его задерживает квартальный, по прозвищу Грохехватов. Оказывается, что Пустолобов по ошибке увез не племянницу городничего, а его сестру. Кроме того, из перехваченного письма открывается, что Пустолобов не ревизор. Приезжает насто-

другом и, по свидетельству А.Д. Галахова¹, осенью 1839 г. встречались в доме М.П. Погодина. Речь не шла о выяснении авторского приоритета. Обсуждалась пьеса Квитко *Пан Халявский*. (В связи с нашей темой интересное название.)

Однако курьезы продолжились. На то – и Гоголь... В *Библиотеке для чтения* (1835 г.) была опубликована повесть А. Вельтмана *Провинциальные актеры*, которая в меньшей степени, но все же имела сходство с *Ревизором* Гоголя.² И если с Квитко дело до большого скандала не дошло, то Вельтман открыто нападал на автора *Ревизора*, обвиняя в заимствовании сюжетных линий.

В конце концов, филологи пришли к согласию, наиболее ясно сформулированному Г. Александровским: «По всей вероятности, в виду часто повторявшихся в русской жизни случаев, подобных описанному в „Ревизоре“, сложился бродячий рассказ анекдотического свойства, в котором подробно рассказывалось о мнимом ревизоре и одураченных им провинциальных чиновниках. <...> Весьма возможно, что и Гоголь и Квитка обработали один из подобных рассказов, чем и объясняется то сходство, которое замечается в их комедиях»³.

ящий ревизор, чем и кончается комедия» (*Шкловский Виктор. Повести о прозе. В 2-х тт. Т. 2. М., 1966. С. 116).*

¹ Галахов А.Д. Из «сороковых годов» // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952. С. 403.

² В. Шкловский пересказывает ее содержание следующим образом: «В одном из пятисот пятидесяти городов империи едет на спектакль актер провинциальной труппы; на нем театральный мундир с двумя звездами. Но вот лошади понесли, возницу убило. В это время у городничего были гости. Гости собираются ехать на спектакль. Спектакль задерживается. Вдруг приходит неожиданное известие, что приехал генерал-губернатор, которого ожидали. На самом деле это был актер, ехавший на спектакль. Его, разбитого, внесли в квартиру казначея; на нем театральный мундир. Он бредит кусками ролей, говорит о государственных делах, и это всех вводит в заблуждение. К дому ставят будку с часовым, чиновники едут представляться больному. У казначея молодая жена и дочь от первого брака. В бреду актер произносит любовные речи, называет имя Софьи; все думают, что это имя дочери городничего. Дальше следуют сцены ревности, но затем все разъясняется и актер попадает в сумасшедший дом.

Действие в его повести связано с провинциальной труппой; о труппе все время говорят и в «Приезжем из столицы».

Вельтман в 1836 году перепечатал весть в своей книге «Повести», назвав ее «Нестовый Роланд»» (*Шкловский Виктор. Указ. соч. С. 117).*

³ Александровский Г. Этюды по психологии художественного творчества. «Ревизор» Гоголя // Ежегодник коллегии Павла Галагана. 1897-1898. Киев, 1898. С. 211.

Возможный выход из сложившегося курьеза состоял в констатации нового архетипа с русской спецификой. Сложность заключалась в том, что тогда еще не выработано было о нем понятие. И если в данном случае его (архетип) не учитывать, то сходство в решениях фабулы остается заметным. Разумеется, глупо сравнивать философский и художественный уровень Гоголя с уровнем Квитко и Вельтмана – это все равно что сравнивать водевиль с классикой, например, с комедией Шекспира *Сон в летнюю ночь*, а Гоголь и есть классика. Однако размышая о формообразовании, трудно пройти мимо означенных совпадений. В начале главы ведь правильно ставился вопрос: почему в России (в ее лучшие годы!) мы не видим примеров «воровства» сюжетов? Трудно поверить, что этим мог заниматься наш классик. При его-то фантазии! Даже дух времени не позволял. «Тем не менее вопрос о заимствовании сюжета Гоголем у Квитки-Основьяненко продолжает оставаться открытым»¹, – заключает Ю. Розанов.

И он же развернуто знакомит читателя с историей болезни, поразившей культуру России времен Первого Декаданса: «Рубеж веков и начало XX столетия в литературной жизни России отмечены особым интересом к заимствованиям, в том числе и к заимствованиям в грубых формах плагиата. В литературном воровстве современники обвиняли А. Волынского, К. Бальмонта, А. Ремизова, Ф. Сологуба, Н. Клюева, О. Мандельштама и многих других менее известных авторов. “В литературном воздухе витает дух плагиата...”, – зафиксировал ситуацию А. Блок в статье “*Душа писателя*”². Защищаясь, обвиняемые писатели ссылались на мировой литературный опыт, на классиков, апеллировали к идеи коллективного (“соборного”) творчества. “Только <...> коллективным преемственным творчеством, – писал Ремизов в оправдательном письме в газету, – написались бессмертная “Божественная комедия” и “Фауст”³. Ему вторил автор “Мелкого беса”: “Вся наша литература – сплошь

¹ Розанов Ю.Ф. Н.В. Гоголь и Г.Ф. Квитка-Основьяненко: история одного совпадения // <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1031/#12>

² Цитата в цитате: Блок А. Собрание сочинений. В 6 тт. Т. 5. М., 1971. С. 285.

³ Цитата в цитате: Ремизов А.М. Собрание сочинений. В 10 тт. Т. 2. М., 2000. С. 609.

ной пластики. А если бы это было не так – у нас не было бы великих поэтов, точно так же как не было бы ни Шекспира, ни Гете, которые, как известно, всегда работали на чужих материалах¹»². Сюда допустимо присоединить и пыл М. Волошина, отстаивавшего право брать у других необходимое для своего труда. Подобная ситуация на Западе сложилась намного раньше. В чем убеждают те же примеры с Рубенсом. Потому ради приличия понадобились «несходные сходства»...

Удивляет одна противоестественность: само понятие модернизма, означающее стремление к обновлению идей, форм, жанров и ценностей в культуре вроде должно категорически, на корню отрицать любые, даже самые малые заимствования, а на деле выходит противоположное: «воровство» в искусстве и литературе происходило и происходит «в грубых формах пластики». Получается, модернисты не могли и не могут обойтись без старых идей и форм? Причем это наблюдается во всех странах, где появлялся модернизм.

Что-то случилось не только в жизни культуры, но и духа. Что?

Ведь постоянный поиск новых форм, техник и материалов еще не есть духовный изъян. Искусство призвано описывать мир таким, какой он есть в период жизни художника.

Мир изменчив, потому и необходим поиск новых выразительных средств. Это же объективная истина. Иначе художник попадает ровно в ту ситуацию, что и академист с его застывшими формами. Значит, причина кризиса залегает здесь глубже. Обвинение «в утрате религиозности и оскудении духовности людей, считавших себя причастными к искусству» (И. Ильин) – декларативно и мало что дает для понимания проблемы. Ибо сразу возникает встречный вопрос: «А почему произошла утрата религиозности и оскудение духовности художественной среды?». Новый ответ снова породит вопросы – и так до бесконечности...

¹ Цитата в цитате: *Данько Е.А. Воспоминания о Федоре Сологубе // Лица. Биографический альманах. Вып. 1. СПб., 1992. С. 233.*

² *Розанов Ю.Ф. Указ. соч.*

На мой взгляд, начало духовного кризиса (а он и есть основная причина всех кризисов) лежит в идее папизма.¹ Звучит парадоксально, но это так. В погоне за престижем римские понтифики порой теряли даже приличие. Во что превратился авторитет папы, можно узнать из 4-го параграфа *Обратная сторона титанизма* главы *Общая характеристика эстетики Возрождения* в книге А.Ф. Лосева *Эстетика Возрождения* (М., 1998. С. 120–139). При таком положении дел католичество было обречено на неминуемый взрыв протesta. Он в XVI веке и произошел, породив дальнейший распад протестантских структур. А при нарастании атомизации социума хаотический процесс лишь возрастает. Для преодоления кризиса понадобились особые меры. Ничего лучше не придумали: Церковь отныне обязана следовать за миром, подстраиваясь под его запросы, сообразуясь с его духовным и нравственным состоянием. Что сегодня вылилось в церковные браки педерастов. Вот так появился на свет атеизм как общественное явление в качестве реакции на все опускающуюся планку духовной жизни. Потому и произошла утрата религиозности и оскудение этой самой духовности. Порог допустимого стал совсем низок. Но появился новый тип мышления – Модерн (не путать с одноименным стилем). Он и характерен для эпохи Первого Декаданса, для Второго же – тем более. Ведь декаданс, по определению Кшиштофа Занусси, «это форма, которая уже ничего не ограничивает, а, наоборот, заполняет. <...> Это предвестие смерти»². Синодальный период РПЦ явился наилучшим временем для проникновения всех западных влияний, начиная от «живоподобия» в икоописи и кончая атеизмом в обществе. А поскольку до сих пор «наше сознание – рабское, пока мы просто копируем европейский Модерн. Во всем»³, то изменяем своим национальным кодам, не говоря о духовности.

¹ Время возникновения доктрины папизма (учения о властных полномочиях одного человека над церковью) – IV в. В нач. V в. папа Иннокентий I (402–417 гг.) впервые со всей категоричностью обосновал авторитет Римской церкви и провозгласил, что источник власти папы – верховенство ап. Петра. Иннокентий настаивал на том, что папе принадлежит право разрешать вопросы о доктринах и другие церковные споры.

² Занусси К. Что будет с Европой? // Вопросы философии. М., 1990. № 4. С. 166.

³ Дугин Александр. Модерн отчаянно врал о самом себе // <https://dzen.ru/a/Z3HDuNt0zwsqaMSu>



Максимов А.М. Богородица с Младенцем. 1846 г. ГТГ.

Влияет ли это на формообразование в искусстве? Напрямую... Свидетелями чего мы и являемся уже во время разгула Второго Декаданса. Модернисты теперь кажутся детьми в сравнении с постмодернистами, а тем более с пост-постмодернистами (они же – псевдомодернисты, цифромодернисты и метамодернисты). К чему приведет такой вектор развития русской культуры – нетрудно догадаться.

Но дабы обрести твердую почву под ногами, нам надо знать **что** она из себя представляет. Потому переходим к следующей главе.

ИСТОКИ



Дело в отношении к формообразованию на Западе и на православном Востоке: уже с древности оно сложилось разное. Что было заметно выше в главе *Несходные сходства*. Но еще наглядней видно на примерах храмового строительства. В противоположность античной и ее продолжательнице – католической архитектуре, которые, исходя из внешнего, шли к внутреннему и придавали содержание **форме**, православная же архитектура исходила **из содержания**, придавая ему форму, идя таким образом от внутреннего к внешнему. Именно литургия продиктовала крестово-купольный тип византийского и древнерусского храма, а не под архитектуру подстраивалось само богослужение.¹ Приоритет на Западе получает внешнее убранство в античных и католических храмах (любой античный храм, не считая одной статуи бога, которому он посвящен, практически пуст внутри, однако эффектно украшен его экстерьер – одни рельефы фронтонов чего стоят!) Данное обстоятельство особенно справедливо и в отношении готических соборов, роскошно украшенных скульптурой извне и крайне бедно наполненных декором внутри; но разве подобная картина присуща только готическим соборам? В православных храмах возобладал приоритет внутреннего убранства (как выражение преимущества внутреннего духовного богатства христианина над внешним; причем это не создание декора, а именно оформление – выработка **стренной системы** необходимых **сюжетов**, т.е. *содержания*). Другими словами, переводя на язык изобразительного искусства, Запад больше беспокоится о форме произведения, а Россия о содержании, но не забывая и о форме, конечно (яркий пример – сама каноничная икона с ее глубоким изобразительным языком). Именно содержание² диктует ико-

¹ О чем, кстати, весьма часто забывают (или не знают?) современные «церковные зодчие». Достаточно обратить внимание на доклады, прочитанные архитекторами на многих научных и церковных конференциях. Все это тоже проблемы формообразования, которые требуют внимания.

² Н. Тарабукин относительно содержания в иконописи высказывает следующим образом: «Термин “содержание”… не применим к иконе. “Содержание” есть нечто, заключенное внутри произведения и раскрываемое через форму. Художественное произведение этим содержанием исчерпывается. В раскрытии этого содержания –

ионописцу при создании так называемого «точного списка с...» следовать авторитетным древним образцам, при всей «точности» не впадая в буквализм обычной копии, но и далеко не уходя от протографа. Что как раз выше отмечал В.Н. Лазарев: «...при всей имперсональности его [иконописца] творчества последнее никогда не кажется нам безликим». Однако вопреки мнению Виктора Никитича, вынужден повторить: этот «зазор» оставлялся изографу как пространство для действия в нем Святого Духа.

Русский взгляд на образ

Художественный образ таинственно рождается во вне из души русского художника, обретая материальные формы (вектор «из души – в бытие»). Древнее мистическое содержание слова «образ» проясняется этимологией: «Корень “раз” (в другой огласовке – “рез”, как, например, в “рез-ать”) означает “прорезание”, прохождение границы между разными областями бытия, в особенности же между внутренним духовным миром человека и внележащим, внешним бытием»¹. Приставка «об» указывает именно на обработку душой художника содержания, придания ему соответствующей формы. Подобный процесс характерен для созерцающей личности.

Западный художник идет в обратном направлении (вектор «из бытия – к душе») и изначально противопоставляет свое видение, сводящееся к иному пониманию формы. Разумеется, бывали на Западе и консервативные тенденции (например, засилье французской Академии, о чем говорилось выше, однако в европейских условиях позднего Нового времени век рутинеров – всегда короток. С приходом

смысл художественного произведения и задача эстетики. Смысл иконы больше ее содержания в обычном словопонимании». Но есть и другое высказывание этого маститого искусствоведа: «Религиозное искусство – лишь орудие в руках Церкви для выражения определенного содержания, где форма совершенно детерминирована этим содержанием» (Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 44).

¹ Моторин А.В. Имидж и образ // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы Всерос. науч. конф. «Духовные начала русского искусства и образования» (Никитские чтения). Великий Новгород, 2002. С. 37.

дом модернизма они были окончательно вытеснены на обочину истории искусства, став маргиналами.



Репин И.Е. Бурлаки на Волге. 1870—1873.



Мане Э. Завтрак на траве. 1863 г.

Творческая молодежь часто недоумевает и даже негодует: почему во Франции те же импрессионисты занимались «настоящей живописью», а у нас в России передвижники воевали за сермяжную «правду жизни»? «Правда» заключалась в том, что по Волге бурлаки якобы таскали баржи, нечеловечески трудились, **а в то же самое время** Парижская публика безудержно веселилась. Художники на открытом воздухе в свою угоду писали обнаженных женщин, веселых мужчин... Как тут было не упереться в апорию честному человеку и вместе с тем ценителю живописи! Тем более искусство французов оказалось действительно всемирно признанным. Его популярность в мире несравнима с популярностью передвижников.



Ренуар О. Бал в Мулен де ла Галетт. 1876.

Ради выхода из «апории», следовательно, надо обратить внимание на то, какие идеи занимали умы русской интеллигенции.

Один из принципиальных «революционных демократов» Н. Чернышевский в диссертации с красноречивым названием *Эстетические отношения искусства к действительности* (1853 г.) писал: «Существенное значение искусства – воспроизведение того, чем интересуется человек в действительности. Но, интересуясь явлениями жизни, человек не может, сознательно или бессознательно, не произносить о них своего **приговора**; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если бы хотел, отказаться от произнесения своего **приговора** над изображаемыми явлениями; **приговор этот выражается в его произведении** – вот новое значение произведений искусства, по которому искусство становится в число нравственных деятельности человека»¹.

Многие деятели культуры сер. XIX столетия были просто одержимы идеей **приговора**. Кому? Разумеется, не Английской королеве. Судя хотя бы по тематике произведений, было два основных адресата: правящая монархия и Православная Церковь. Тот же Чернышевский продолжал настаивать: «Если человек, в котором умственная деятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдением жизни, одарен художническим талантом, то в его произведениях, сознательно или бессознательно, выразится стремление произнести живой **приговор о явлениях**, интересующих его»².

Приговоры раздавали на все 4 стороны света, да и раздавались со всех сторон. Вот так надсадно появились вопросы-нарывы «Кто виноват?», заданный А. Герценом, и «Что делать?», подхваченный тем же Чернышевским.

И если виноватых искать долго не пришлось (они помечались подрывом бомб), то за ответом на «Что делать?» почему-то понадобилось идти на Запад.

И самое удивительное – подобные обвинения оказывались в России услышанными «наверху». Во всяком случае, отвергнутую

¹ Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. Диссертация // *Он же. Сочинения в 2 тт. Т. 1. М., 1986. С. 165. (Выделение жирным шрифтом мое. – В.К.)*

² Там же. С. 166. (Выделение жирным шрифтом мое. – В.К.)

диссертацию потом признали защищенной и пусть с проволочками, но степень магистра Николай Гаврилович все-таки получил.

Есть ли подобные прецеденты в Советскую и постсоветскую эпохи? Трудно вспомнить... Как-то мало верится, чтобы философ-диссидент был хотя бы **допущен** к защите диссертации, основные положения которой – обличение правящего режима, с требованиями вынесения ему приговора.

Две подсистемы культуры

 Ради продвижения далее по тексту здесь необходимо сделать одно уточнение. При всем своеобразии русской культуры, ее отличии от западной уже в самом формообразовании, следует различать в ней две подсистемы: *церковную* и *светскую*. Говоря **очень упрощенно**, в *церковной* – больше отразилась вера народа, его представления о вечности и Небе; в *светской* – проявлялись народные представления о мире, размышления (даже революционные) о своем времени и о земле. Причем земля на Руси имела и имеет глубокое содержание: она – кормилица, а не просто вещества; она – место, онтологическая данность бытия, его несокрытость – то, из чего жизнь пробивается наружу, но земля будучи природой, по Гераклиту, любит скрывать, ибо в нее все и возвращается («...земля еси и в землю отъидеши» Быт. 3:19). Не только в народной среде, подчас хранящей в себеrudименты язычества, но и в Православии отношение к земле тоже благоговейное. Пустынник, забираясь в места даже с дурной славой, непременно их преображал, как это сделал, например, преп. Варлаам Хутынский. И не один он.

Обе подсистемы нерасторжимо связаны, часто смешивались, влияя друг на друга, особенно в раннем Средневековье, а в Новое время обе даже испытывали сильное влияние западной культуры (ср. французский и русский лубок XIX в.), тем не менее во избежание путаницы, стоит их рассматривать отдельно и не забывать об их единстве. Подсистемы ведь две, а система одна.

ФОРМЫ И НОРМЫ



Драма русских передвижников состояла в повальном погружении с головой в экзистенциальную проблему «ЧТО». Как они могли «отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями»? В этом обвинительном раже художники фактически забыли о природе искусства, его условности, беспрекословно придерживаясь демотического* языка, понятного всем, как пятак. О **принципе** русской иконописи они и не могли знать. А коль знали б, то многое ли могло измениться? Маловероятно. Передвижники В. Васнецов и М. Нестеров расписывали храмы в том же *духе*, что И. Крамской писал портрет Л. Толстого. И даже после открытия древней иконописи Васнецов принципиально считал обязательной прямую перспективу для иконы. Вот образец того, как странно смешались между собой две упомянутые подсистемы, что в результате приводило к эклектике. «Древняя икона для Васнецова предмет изучения извне, а не плод вживания в живую ткань Предания Церкви, его искусство выходит не из глубин духовного опыта Православия, а из предпосылок той же расцерковленной светской культуры»¹, – как заметил Л. Успенский.

Но изографу «золотого периода» иконописи особо и не надо было помнить **о форме**: сам канон не позволял забывать о ней. Так, грамотному человеку нет нужды проверять себя на предмет правильности синтаксиса и морфологии после каждого высказанного предложения; правило (требование к форме) просто стало органичной нормой.

В нашем контексте на примере норм необходимо вести речь как раз о форме.

Что она из себя представляет? Будет ли данное понятие одинаковым для западноевропейского художника и русского?

Все зависит от эпохи, к которой принадлежат художники. От французского и русского академиста вряд ли стоит ждать больших расхождений в понимании формы. А вот между передвижниками и

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 383.

импрессионистами, тем более постимпрессионистами существенная разница явно возникнет.

Отбросим крайности и субъективность авторских толкований. Хотя критик ожидаемо выскажет свое недоумение: «Толкование невозможно без субъекта. А раз так, то о чем можно рассуждать?» Предлагаю в данном случае обратить внимание на национально-ментальный подход.

Объективно форма представляет собой «внешность» искусства, его «материю», набор и сочетание изобразительных средств. Для условного западного и русского проевропейского художника это и будет формой. Но для нашего условного православного художника она непременно связана с духовностью, с внутренним миром, с источником возникновения самого замысла картины. Не случайно же родился термин «мыслеформа». Для русского творца форма будет катапетасмой* тайны, скрывающей и открывющей истину подлинной художественности, связанной с духовным «оно само» (И. Ильин). Даже у штайнерианца Андрея Белого существует иерархический ряд форм искусства, отвечающих иерархическому миропорядку; эти формы – эквиваленты соответствующих уровней бытия. Другими словами, для нашего символиста – это не понятие «поверхности», а связь с «глубиной». Для Г. Вельфлина же существуют две основные формы: геометрическая и органическая; геометрическая форма – это отстранение от законов существующего мира, органическая – приятие мира и соблюдение его принципов.

Для европейца, наряду с общим понятием формы как таковой, имеется дефиниция, различающая внутреннюю и внешнюю формы. В связи с теорией искусства, впервые аналогичное подразделение произвел Г. Гегель в трактате *Эстетика*.

Внешняя форма. По мнению Гегеля, внешняя форма относительно самостоятельна и в обусловленном смысле может быть без участия в содержанию, но содержание идеи и ее воплощение соответствуют друг другу. Художественная идея свободно создает свою собственную форму. Но сама форма, появившись на свет, может не зависеть от содержания. Философ уже тогда понял специфику западного формообразования. Внешняя форма диктуется человеком,

задается внешними обстоятельствами. Вектор *извне* – *вовнутрь*. Изобразительные средства для того и существуют, чтобы воплотить содержание. Любой замысел нуждается в конкретном материале и в способах выражения. По ходу реализации автором своей концепции происходит физическое воплощение художественного образа. При том, внешняя форма не создается полностью заново – язык изобразительного искусства, физические законы материала существуют как самостоятельные явления, которые имеют свою историю.

Картина, например, как состояла, так и состоит из совокупности цветовых пятен на плоскости, независимо от того, что на ней изображено, будь то батальная сцена Бородино, натюрморт, портрет или абстракция Малевича, а рисунок представляет собой совокупность линий и светотеней – ради передачи формы предметов. Эксперименты авангардистов оставляю за скобками, поскольку несть им числа. Всех – не учесть.

Внешняя форма в большей степени ограничивает, отделяет от других форм, задает очертания и самостоятельность существования, поэтому иногда трактуется как исключительно материальная. Но имея в виду, что человек пребывает в мире форм, а не просто рассматривает или измеряет их, т.е. полноценно участвует в процессе взаимодействия, следует учитывать следующий момент: внешняя форма перестает быть просто оболочкой или просто границей, воспринимаемой нашими органами чувств. Она предполагает в себе, помимо материала, имматериальность, т.е. системное единство всего того, что разъединено и обособлено. Потому соответствует законам и условиям человеческого восприятия.

Внешняя форма вещи и физическая форма той же вещи не конгруэнтны.

Внутренняя форма. Она органична содержанию, которое не существует без нее.

Для Гегеля это некая идея, некий одухотворяющий принцип: «Душа статуи, имеющей человеческую форму, еще не исходит из “внутреннего”, еще не есть язык, [т. е.] наличное бытие, которое са-

мо по себе внутренне – и “внутреннее”...»¹. Любая идея, пусть самая «прогрессивная» и оригинальная, для своего выражения требует себе не только соответствующей художественной формы, но и определенной упорядоченности содержания. Требует того, что и называется именно *внутренней формой*.² Без нее просто не создать произведения искусства. Ибо она оказывает влияние на выбор внешней формы, на работу с материалом и «языком» искусства.

Как писал А. Потебня, «внутренняя форма... есть не образ предмета, а образ образа, то есть представление»³. Это начало отсчета произведения. М. Бахтин называет ее мостом, ведущим к содержанию.

И если внешняя форма, как было сказано, соответствует законам и условиям человеческого восприятия, то внутренняя отвечает определенному культурному контексту, философским и религиозным представлениям, подвержена влиянию архетипов. Культурный контекст же создает новые художественные связи, что способствует появлению новых внутренних форм. Культура пребывает в их устойчивом поиске ради совершенства и выразительности искусства.

Какие конкретно компоненты включает в себя внутренняя форма? Жанр, композицию, систему пространства, ритм, способы передачи времени.

Ритм часто объясняют повторением композиционных элементов через известный промежуток времени или пространства. На мой взгляд, подобная точка зрения мало объясняет суть вопроса. А если взять портрет, особенно в профиль, какие элементы могут в нем повторяться? Или тогда надо признать, по меньшей мере, некие упущения в таком объяснении. Не лучше ли считать ритмом выстроенную художником структуру узлов психологического напряжения, с его апогеями и перигеями? Здесь особое значение приоб-

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т. 4. М., 1973. С. 123.

² Выразительный пример ее приводит М. Хайдеггер: «Стенки и дно, из которых состоит чаша и благодаря которым она стоит, не являются собственно вмещающими в ней. Если же вмещающее заключается в пустоте чаши, то горшечник <...> формует пустоту. Ради нее, в ней и из нее он придает глине определенный образ. <...> Вещественность емкости поконится вовсе не в материале, из которого она состоит, а во вмещающей пустоте» (Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 318).

³ Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 147.

ретает фактор времени при движении от одного узла к другому. В живописи это сказывается в меньшей степени; в кино, на театре, в литературе – в большей.

Функция ритма – создание «экспрессивносодержательной емкости произведения» (Г.А. Карцева) как средства воздействия на зрителя. Ритм находится в тесной связи с **композицией**. Лат. *compositio* имеет 10 значений; из них для нас подходит 4: 1) *составление, сочетание, связывание, сложение, соединение*; 2) *приготовление*; 3) *составление, работа над сочинением*; 4) *приведение в порядок, упорядочение, устройство*.¹ Это – сочинение художественного произведения, принцип соединения элементов и частей произведения, скоординированных между собой и с целым. Композиция связана с эвритмией или с ее древним синонимом – сложной симметрией.



Богородица с четырьмя святыми.
1530 г.
Пример композиции
с четкой осью симметрии.



Святое Семейство.
1520г.
Пример асимметричной
композиции.

¹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1978. С. 219.

Если композиция имеет довольно ясную ось симметрии, то художник изобретательно и как можно больше ищет **различие** между ее левой и правой частями; если композиция асимметрична, то художник ищет как можно больше **сходства** между обеими частями ради равновесия и гармоничности картины.

Контраст – условие самой видимости изображения, при нулевом контрасте зритель сможет созерцать лишь фон. Контраст – еще выражение закона единства и борьбы противоположностей. Имеет виды: цветовой, тональный, цвето-насыщенный. Без него (контраста) невозможно никакое искусство, ибо он является не только мощнейшим средством выразительности, но и естественным законом композиции, законом искусства вообще.

Иногда в рассуждениях бывает заметной путаница между понятиями *композиция* и *структура*. Первая включает в себя вторую, а вторая органично входит в первую. Грамотная композиция – это взятое **распределение** входящих в нее элементов на плоскости картины. Структура же – представляет собой целостный **характер связей** между элементами; это единый закон формообразования.

Пора бы перейти к вопросу о нормативности искусства, хотя мы его уже касались. На первый взгляд, он кажется надуманным и даже лишним. Но если обратиться к конкретике, то ситуация обретает другие краски.

Начну с академизма. Французская Академия изящных искусств периода классицизма в лице ее секретаря А. Фелибьена артикулировала иерархию жанров. В своем предисловии к курсу лекций, прочитанным студентам, Фелибьен сформулировал ее так: «Тот, кто изрядно пишет пейзажи, стоит выше пишущего единственно фрукты, цветы и раковины. Тот, кто пишет живых животных, ценится больше, чем рисующие лишь мёртвые и неподвижные вещи; и коль скоро образ человеческий есть самое совершенное творение Бога на Земле, столь же несомненно, что тот, кто становится подражателем Божиим, изображая человеческий образ, делается превосходнее всех других... Художник, делающий лишь портреты, ещё не достиг того высокого совершенства Искусства и не может претендовать на честь, которую получают наиболее умелые. Для того потребно ему перейти от единственной фигуры к представлению купно несколь-

ких; должно обратиться к истории и баснословиям древних; надобно представить великие дела, подобно историкам, или предметы приятные, подобно Поэтам, и поднимаясь выше, при помощи композиций Аллегорических надлежит уметь скрывать под покровом баснословия добродетели величайших мужей и возвышеннейшие из таинств»¹. Данная иерархия на протяжении XVII–XIX вв. была основополагающей для академической живописи.

Нельзя сказать, что такое положение вещей воспринималось безоговорочно. Система академического ранжирования вызвала немало споров и недовольства среди преподавателей и студентов в самой Франции.

Начать разговор лучше с канонов, которые предписывали, как нужно создавать картины. Тематика, композиция, колорит и законченность произведений тщательно регулировались академическими требованиями ради эстетики, вроде бы и диктуемой канонами. Художникам, не соблюдавшим их, было крайне сложно построить карьеру. Например, их не допускали в Парижский салон и не включали в списки «рекомендованных художников» для преподавания в официальных учебных заведениях или для получения государственных заказов. Стремление академий оценивать художников по их способности передавать «моральный посыл» привнесло в искусство совершенно **нехудожественный** элемент. Морализаторство никогда не доводило до добра. В результате заурядные исторические картины получали преимущество перед талантливо написанными пейзажами и жанровыми картинами. Хуже того, вся система препятствовала экспериментам и новациям, предпочитая конформизм и повторение. Ее представители, прекрасно владея «правилами и законами искусства», рано или поздно приходили в тупик «мертвых» отживших способов организации материала. Почему? Потому что при разном содержании произведения форма бралась одна и та же, становилась заученной. Требовалось, в частности, безупречное следование основам перспективы, анатомии и теории цвета. Фигуры натуращиков на картине писались более схематичными и отвлечен-

¹ Иерархия жанров (ок. 1669–1900). Система Ранжирования академического искусства / Энциклопедия истории искусства // <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/hierarchy-of-genres.htm>

ными, чем они были на самом деле. Для чего? Для «идеальной формы». Она в Академии с тем и внедрялась, чтобы иметь возможность представлять идеалы. Но идеалы уже были подложные. Церковь хранила Евангельские примеры и воспитывала на них свой народ. Они оставались неизменными, ибо имели основанием идеалы Царства Небесного. Вместо этого Академия ориентировала художников исключительно на античные образцы – языческие, духовно затемненные артефакты. Они и считались эталонами «идеальной формы».

Позже, в XIX веке, вся академическая система постепенно утратила свою репутацию, ибо видные (но не вписывающиеся в рамки) художники Мане, Моне и Сезанн, были исключены из Парижского салона, в то время как работы менее значимых живописцев беспрепятственно выставлялись. (Надо, кстати, заметить: художники-импрессионисты почти не писали исторических картин.) Споры приняли настолько ожесточенный характер, что в 1863 г. французский император Наполеон III организовал «альтернативный» салон, известный как *Салон отверженных*, для демонстрации работ, отвергнутых французской Академией.

И чем это обернулось? Сегодня значительный ряд художников утратил знание композиции и умение ее строить. Чаще встречается творческая беспомощность, нежели удача. На выставках реалистического искусства и у нас и на Западе доминируют жанры портрета и натюрморта. Их осмысление тоже оставляет желать лучшего. Позитивистское отношение и здесь вытравило всякий дух здорового творчества. Ибо доморошенные борцы с фантазией художника отвели ему роль лишь «фотографа» действительности. Сам же термин «композиция» (лат. *compositio*, букв. – *соположение, складывание, со-составление, сочинение, сочетание*) говорит о невозможности обойтись без фантазии. Как можно сочинить без нее произведение? Более того, философское осмысление мира и отображение его понимания морализаторы объявили «магией мечты». Таким образом, самоупор в мораль на выходе дает не идеал, не очищение от греха, а идеологию, вырождающуюся в квазирелигию. Чем и объяснимо ее адептами нетерпимое отношение к любой философии, даже к христианской. И это после того, как полезность любомуудрия для развития

мыслительных способностей человека не отрицал даже ее противник святитель Григорий Палама, называвший философию «ядом цикуты». Святитель имел в виду исключительно языческую философию, поскольку христианская тогда еще оформилась в той степени, какой мы ее знаем сегодня. Если же радикально отрицать философское знание, то неизменно возникает вопрос: какое искусство возможно без него? В противном случае, такое искусство будет столь же поверхностно, банально, заурядно, как пейзажи и натюрморты педантичного позитивиста. Без философского осмыслиения мира художником творчество вообще невозможно. Н. Тарабукину принадлежит афоризм: «Гениальность есть категория философская, талантливость – техническая»¹.

Беда Академии художеств не в том, что она якобы принуждает к определенным живописным приемам, композиционным законам и правилам колорита (всё это необходимо знать профессиональному), а в том, что Академия схематизирует взгляд на жизнь, канонизируя набор схем для понимания окружающего мира. Но никакие предварительные схемы не способны вместить в себя бытие и его непредсказуемость; невозможно исчерпывающе объяснить одними схемами полноту жизни. Потому изобразительная форма академиста всегда мертва. Он озабочен не познанием многосложности мира, а приобретением умения «скрывать под покровом баснословия добродетели величайших мужей и возвышеннейшие из таинств».

И тем не менее для русских академистов втор. пол. XIX в. главным становилось не столько научение указанным навыкам, сколько сохранение верности религиозным началам, имеющим опору в самой жизни, в истории народа. Еще раз напомню слова акад. Ф. Буслаева: «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает современные художнику интересы, который связывает настоящее с прошедшим сродством идей, и идеи принадлежат вечности, пред которою исчезают и настоящее, и прошедшее». «Идеи, принадлежащие вечности» – это, безусловно, идеи религиозные. Потому повышенное внимание к содержанию и явилось

¹ Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М., 1999. С. 43. (Под «техникой» Николай Михайлович имел в виду «мастерство». – В.К.)

отличительной чертой русской академической школы от всех европейских.

Бунт передвижников против Академии (1863 г.) не выдвигал «искусствометрических» претензий, не ради эстетики он случился. Художники отказывались, подобно импрессионистам, от античных и библейских сюжетов, но не ради обновления языка живописи, а в пользу сугубо «современных художнику интересов», замыкавшихся на «правдивых сценах из народной жизни»; протестующие не предложили новых подходов, оригинальных форм, а продолжали пользоваться теми, что обрели в Академии.

«Мастерство заменялось светским дилетантизмом Маковских, тонкость анализа ретушерской добросовестностью Крамского. Но говорить о живописных приемах передвижников не приходится, так же, как нельзя ставить по отношению к ним вопроса о школе или называть выступление 13-ти конкурентов – художественной революцией»¹, – писал Н. Радлов. Иными словами, новое вино (содержание) вливалось в старые мехи (форму).² Не состоялся их естественный синтез, как состоялся у Н. Гоголя, на что указывал Андрей Белый (о чем ниже).

Художественные усилия защитников изможденных бурлаков и почитателей пламенных народников (И. Репин), непримиримых антиклерикалов (В. Перов) и всяких прочих певцов «обездоленного народа» (Н. Касаткин, К. Лемох, Ф. Журавлев и др.) по причине «однобокости» феномена не нашли достойного мирового признания. Злоба дня вытравила в художниках тоску по Небу вместе с отказом от Евангельских тем, оставив живописцев без новых и необходимых выразительных пластических средств; сиюминутное заслонило собой вечное. «Слух снизу» оказался явно недостаточным.

Бунт передвижников в Академии – как нравственный архетип – логично завершился социальным бунтом в России 1917 г. Не оттого

¹ Радлов Н.Э. От Репина до Григорьева. Пг., 1923. С. 11.

² Привожу очередное подтверждение хорошего «слуха сверху». Об инциденте доложили имп. Александру II. Да, первоначально по причине террора бомбистов последовала соответственная реакция власти: за академистами – любителями «приголов» – установили тайный полицейский пригляд. Дальше – самое интересное: все прошения «бунтовщиков» были удовлетворены, а уже покинувшим Академию вручили дипломы классного художника второй степени.

ли именно передвижники оказались симпатичны В. Ленину, а не услужливые авангардисты, с их преданностью Революции?

Религиозный и художественный аспекты



Мане Э. Поругание Христа. 1864–65 гг.

а полотнах импрессионистов заметна определенная легкомысленность, поверхностность в отношении жизни – что тоже отнюдь не указывает на вечность, однако справедливости ради надо отметить: религиозная тема имела место в творчестве этих французских художников, но она была весьма скромной, причем в «период созревания» нового метода (1860-е гг.), а не в «период рассвета»

(1870-е гг.). Кроме пробы Э. Мане, известна копия Э. Дега с *Распятия* А. Мантены¹.

Французский импрессионизм. Интерес к светской тематике со всей очевидностью одержал полную и окончательную победу. Другого и не могло быть.

Как ни повернись, в религиозной теме можно, но трудно обесценить содержание в пользу формы. Только циник глумится над святыми первообразами. Но у адекватных мастеров всегда есть некая робость в этой области, отчего и случаются творческие неудачи: содержание подавляет форму. Не хватает смелости, дерзания, а, возможно, молитвенного труда. Именно отсутствие пыла «вынести приговор» обществу и бескомпромиссное противостояние Академии, предлагающей классические сюжеты, в том числе религиозные, увело импрессионистов в мир «неотягощенной духовности».

Сам дух стал растворяться в стихии живописи, а не в поступках героев, не в пафосе общественной позиции художников. Мир прекрасен не борьбой людей между собой, а прекрасен сам по себе **в целом**, ибо он творение Бога – εκφρασμένη συμβολωση (выраженное соответствие) красоты свыше. Поскольку человек изгнан из рая, то следует наилучшим образом устраиваться в доставшейся области бытия. А она не так уж и плоха, ибо несет на себе отблески своего Создателя. Видеть красоту, познавать гармонию, духовно наслаждаться их соединением и воспеть свой восторг – дело художника. Он создает не лукавый, а искренний «оммаж» мира в честь его Творца. Для западного человека красота объективна, но должна быть усвоена сознанием. Отсюда и возникает вектор «извне (красота из мира) – вовнутрь (в душу для наслаждения)».

С чем связан подход к делу, чему подчинена постановка живописных задач, процесс понимания видимой картины мира.

Мир мыслится как единая **цельность** пространства – универсума, в котором пребывает человек. Это обустроенный круг его жизни. И мир не что-то предметное и неподвижное, обозначаемое

¹ Данное произведение представляет собой панель в центральной части пределлы большого запрестольного образа. Дата создания – между 1457 и 1459 гг. Главный алтарь Сан-Дзено, Верона.

на привычной физической карте; мир то, что все время заново возникает в деятельности художника, в со-отражении его со сферой живого смысла самого человека.

Наблюдаемое явление представляется импрессионисту материалом для поисков. Оно (явление) становится неделимым и перестает распадаться на отдельные формы. Ценно *целое*, или *целостность**. Усеченные предметы неприглядны; это не *pars pro toto** (часть вместо целого), а лишь остаток от целого. Отдельных предметов теперь нет; они перестали существовать, интегрировались в единую целокупность; природа мыслится живописцем неразделимой и потому равноценной во всех своих частях. Раньше художник стремился **узнать** каждый из предметов, принадлежавших целому рисуемого фрагмента природы, для того, чтобы передать его таким, каков он есть на самом деле. Ныне же, при потере отдельных частей, они утрачивают свою автономную ценность. Художнику необходимо предпринять определённые усилия, дабы **забыть** о существовании отдельных предметов, научиться видеть в них лишь пятна, образующие те или иные рисунки. Это определило воззрения на колорит. Отдельное пятно зависит теперь от общего рисунка живописных пятен, оно не самодовлеющее; локальный цвет уходит из живописи. Сущность живописи художники обретают в понимании **отношения** цветов, в понимании их интертекстуальности. С тех пор, как целостность природы перестает быть разделяемой на фрагменты, – она стала плоской. Зрение художника становится как бы проекционным, т.е. предметы воспринимаются им перенесенными на плоскость. Случайное в мире трансформируется в абсолютное на холсте. Познание Бога Сезанном происходит в живописи, а не в мире.

Вот чем наполнена голова художника-импрессиониста. Открывшаяся стихия живописи манила его к себе, **личное** переживание впечатления (*impression*) обретает главную, почти религиозную ценность, а не поводы для пафосных **обвинений общества** в пороках («Кто из вас без греха...»? Ин. 8:7). Этика для него еще с эпохи Каролингов – это качественная работа, как говорилось выше. Продолжает действовать все тот же вектор «извне – вовнутрь». Больше неоткуда прийти впечатлениям. Революционные бури века уже

пронеслись над Францией. Стих интерес к бурной общественной жизни. Приговоры, которые следовало вынести, уже были вынесены и оглашены. Любовью к ним не особо отличались и предшественники импрессионистов (разве что Домье да некоторые литераторы-натуралисты в лице, например, Э. Золя: они и продолжали передать социальные язвы). Настало время, когда открывались большие возможности для экспериментов не в жизни, а в искусстве. Чем и воспользовалась «Батиньольская группа»*.

Русское передвижничество. Передвижники же, при всем их протесте против классических канонов, оказались значительно шире вовлечены в область религиозной тематики.

Почему?

Причина глубокая. Православный русский человек искони не довольствовался устроением комфорта в жизни. Его религиозной максимой всегда оставалось преображение мира, *теозис*. И через то – возвращение в дом Отца Небесного. Для достижения цели следовало навести порядок в себе и вокруг себя, начиная с нравственных требований. Возникает вектор «изнутри (из души) – *вовне* (в мир)». К XIX столетию национальное самосознание (под влиянием того же Запада, но прежде всего по своей слабости) интенсивно секуляризировалось. Оно стремилось получить ответы на «вечные вопросы бытия» не через покаяние, а через поиск виноватых в проблемах. Поэтому вопрос Герцена «Кто виноват?» становится до сего дня актуальным вопрошанием снизу. Ситуацию подогревали расплодившиеся анархисты, марксисты, демократы, либералы и прочие социалисты, несть им числа – то, что позже получило название *антисистема*.

Происходила конвергенция векторов «изнутри – *вовне*» и «извне – *вовнутрь*». Они неслись, но сближались. Этим отмечен весь Синодальный период. Борьба славянофилов с западниками не только отобразила мировоззренческие контрасти интеллектуальной жизни России, но даже их катализировала. Нельзя сказать, что «бунт 14-ти» явился прямым следствием этого спора. Нет. Спор просто усилил брожение умов и радикализировал настроения в ху-

дожнической среде. Не без влияния чего возник инцидент в Академии художеств.

Изменялось отношение и к красоте. Если искони она понималась как **доброта** (греч. *тό κάλλος*) – красота, данная свыше, красота духа (здесь особенно силен этический фактор, стабильный и понятный), то теперь возникла категория *прекрасного* – нечто ускользающее, довольно абстрактного и субъективного качеством, которое каждый раз подлежит определению. Представителю академического искусства созерцаемый фрагмент природы виделся сочетанием известных, хорошо усвоенных форм. Ими живописец и пользовался, поскольку эти формы есть художественная сторона его произведения. При столкновении с жизнью и природой школьные академические аксиомы недостаточны, чтобы передать всё новое разнообразие возникающих ситуаций. Ради оригинальной трактовки содержания, академист недооценивает важность и истинность формы. Ее рецепты, не поверяемые новыми данными опыта, затвердевают в аксиомы. Убедительность живого опыта замещается верой в технически качественные наработки художественного наследия. Талантливый художник начинает чувствовать тупик, из которого ему хочется выйти к свободе личного высказывания, делясь новыми наблюдениями и размышлениями не только со стороны содержания, но и со стороны формы.

Обстановка в России сложилась так, что свобода стала желанной и отчетливо понимаемой не в области «КАК», а в области «ЧТО». Со сменой содержания свобода формы ничего не приобрела. Ибо свобода формы и свобода содержания в искусстве несовместимы. В противном случае, теряется коммуникативность произведения. Передвижникам требовалась свобода содержания, понятая как *правда жизни*, в сочетании с апробированной понятной художественной формой. На такой основе и зародился достаточно преувеличенный «бунт».

Парадокс заключался в том, что, протестуя против классических сюжетов, художники все-таки приходили к ним же. Но это была не столько потребность в искусстве, сколько необходимость высказывания «правильной» идеологии. «Идеи, принадлежащие вечности» остались невостребованными и фактически забытыми. Репин

признавался: «...без идеи картина ничего не стоила в глазах критиков и даже художников, не желавших прослыть невежественными мастеровыми. Картина без содержания изобличала предосудительную глупость и никчемность художника»¹. Складывается впечатление, что художнику мало было пространства искусства, ему хотелось выйти за незримо очерченные границы. Из девиза *Дело и вера* больше предпочиталось «дело» – на западный манер, словно в подражание Евангельской Марфе. Интеллигенту хотелось быть деятелем. Через 100 лет Е. Евтушенко сформулирует: «Поэт в России – больше, чем поэт». Отнюдь не случайно последующее за передвижниками недовольное молодое поколение назвало свое объединение именно *Мир искусства*. Из деятелей молодежь потянулась обратно в художники.



Крамской И. Христос в пустыни. Фрагм.



Крамской И. Христос в пустыни. 1872 г.

¹ Репин И.Е. Далекое близкое. М., 2019. С. 320.

Правомерно ли искать в религиозных полотнах передвижников призывы к покаянию перед Богом? Нет. Никто и не думал сверять свою жизнь с Библейскими заповедями и подчинять ее Евангельским нормам. Пример был подан еще Рембрандтом.

Священное Писание привлекалось с целью подчинения его светским идеям – в данном случае, идеям «демократического реализма», провозглашенного И. Крамским. Он и сам написал Христа не Сыном Человеческим, пришедшим спасти мир для Царства Небесного, а рефлексирующим интеллигентом-народником, размышляющим над теми же вопросами «*Кто виноват?*» и «*Что делать?*». Интерес к психологии и этике явно оттеснил здесь на второй план эстетику.

Можно находить в картинах передвижников хорошо отрежиссированные мизансцены, удачное размещение сцен в формате холста, но подобные достижения, только куда более совершенные, историки искусства отмечают у одного из основоположников классицизма Н. Пуссена, жившего двумя столетиями раньше.



Ге Н. Тайная вечеря. 1863 г.

Самым признанным мастером композиции среди членов-учредителей Товарищества передвижников заслуженно считался Николай Ге, который вовсе не из конъюнктурных соображений занимался религиозной живописью. Но что же вдохновляло художника? Обратим внимание на его полотно *Тайная вечеря*.

На вернисаже публика отнеслась к картине неоднозначно. Официальные идеологи и прессы усмотрели в ней «торжество материализма и нигилизма»¹. Цензура запретила копирование и открытую демонстрацию произведения. Причины для беспокойства были. Прообразом Христа художник избрал А. Герцена, объявленного государственным преступником. Защитники Ге обращали внимание на то, что автор не писал Спасителя прямо с Герцена, а творчески переработал его портрет и портрет певца П. Кондратьева, дружившего с живописцем.

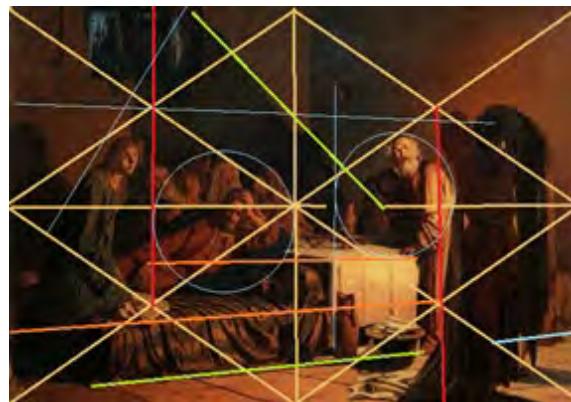
Обратимся непосредственно к картине. У стола мы видим суд и таз с полотенцем, приготовленные для омовения ног. Прочитывается двусмысленный намек на служение Учителя ученикам, а лидера русских либералов Герцена – народу. Христос принес в жертву Свою жизнь не только ради учеников, но во спасение всего рода человеческого. А что же говорил о своем народе Герцен, отнюдь не помышлявший приносить свою жизнь в жертву, а комфортно устроившийся в Лондоне? Читаем: «Несмотря на нашу наружность, мы всё же варвары. Наша цивилизация накожна, разврат груб, из-под пудры колет щетина, из-под белил пробивается загар. У нас бездна лукавства диких и уклончивости рабов»². Будем справедливы: Александру Ивановичу принадлежит много положительных высказываний о русских, но и данного слова не вырубишь топором.

Религиозность самого Ге становится понятной из воспоминания Репина. Речь шла о сцене, когда «патриарх Никон на гробе митрополита Филиппа заставляет юного монарха Алексея Михайловича произвести клятву в ненарушимости патриарших прерогатив. «Да, очень по душе мне этот великолепный, с чудесною обста-

¹ Горина Т. Н. Творческая биография Николая Николаевича Ге: Краткий очерк. М., 1977. С. 9.

² Герцен А. Концы и начала искандера. Norrköping, 1863. С. 51.

новкой сюжет, – говорил Ге, – но не могу, не могу я прославлять вредное господство духовенства”»¹.



В методе создания образа и вообще картины у мастера превалировал позитивизм*. Явно заметен тот факт, что художник строил композицию. В чем убеждаешься даже при беглом анализе. Но все – в пределах именно позитивизма.

И не один Ге пользовался подобным методом. Вспомним этюд женской головы Александра Иванова, претворенный потом в образ Иоанна Крестителя. Образ Христа тоже создавался на основе этюдов «Голова молодой женщины с серьгами и ожерельем», «Натурщица Ассунта, в повороте Христа» и масок античных богов.²



Метод «сличения и сравнения» А. Иванова: стадии трансформации образа Иоанна Крестителя. 1830–1840-е гг.

¹ Репин И.Е. Далекое близкое. М., 2019. С. 365.

² Логично возникает вопрос: зачем? И если у Христа действительно не было земного отца, Он полностью унаследовал человеческую природу Матери, что дает повод думать о допустимой возможности такого метода (был и другой ход «от Аполлона», «божественный»), то о земных родителях Иоанна Предтечи мы знаем из Евангелия. И тогда такой подход становится непонятным.



Путь А. Иванова к образу Иисуса Христа.
1830–1840-е гг.



Ге, удалившись из Петербурга, предпринимает еще одну попытку и создает вновь образ Христа, на сей раз пребывавшего в Гефсиманском саду.



Ге Н. Христос в Гефсиманском саду. 1869 г. Фрагм.

Репин отреагировал нeliцеприятно: «...это не был Христос, а скорее упорный демагог, далекий от мысли о молитве “до кровавого поту”»¹. Можно ли согласиться с такой характеристикой данного образа? Да, здесь нет того неврастеника, которого написал Крамской, но есть попытка создать героический образ Сына Человеческого; художник сознательно делает шаг к эпическому жанру. Нельзя исключить желание мастера обновить художественную форму, ведь новый подход к созданию образа очевиден. А вот Ге, не щадя себя и своей картины, оказался более деликатен и великодушен к Репину: «Слушайте, юноша, вы сами ещё не сознаете, что, написали, – он указал на “Бурлаков”. – Это удивительно. “Тайная вечеря” перед этим – ничто»².

¹ Репин И.Е. Далекое близкое. М., 2019. С. 371.

² Там же. С. 366.

Творческий метод древних иконописцев, исходивший из опыта умозрения, был насилием упразднен чиновными позитивистами еще в XVIII веке и заменен работой с натуры. Вектор «изнутри – извне» искусственно сближался с вектором «извне – вовнутрь».

В чем здесь таится опасность?

Интересное наблюдение сделал ученый: «Принцип действия мозга животного, это зеркальное отражение действия вектора побудительных инициатив, который спускается извне – вовнутрь! Но с рождением человека, вектор взаимодействия видов и форм жизни изменился. Теперь, вектор направлен не только извне – вовнутрь, но и изнутри – во внешнее пространство, и даже за пределы материального мира!»¹.

Замечательный вывод. Человек на Земле – лишь в командировке. И если вектор его жизни направлен не к Тому, Кто его командировал, то назад дороги нет; точнее, назад – только дорога вниз, а не вверх. Жизнь превращается в суету и абсурд. Теряются ее смысл и цель.

Сближение западного и русского векторов, о котором говорилось выше, есть процесс деградации, потеря национального самосознания. Никаким «патриотизмом» дела здесь не поправить. Необходимо понимание национального кода: что из себя представляет твой народ; на какие действия он способен, а на какие – нет. Ощущимыми показателями эрозии духа явились потери русского мелоса* и русского эйдоса*. А если человек променял свои песни на англосаксонский рок, если он стыдится надеть на себя свой национальный костюм даже в праздничные дни, если он забыл, а потому не почитает и сами исконные христианские праздники, то можно ли считать такую персону русским человеком? Сегодня уже преступно не замечать серьезные риски национальному культурному коду. А в чем-то он успел и муттировать. Кто об этом должен беспокоиться?

Вернемся, однако, во вторую половину XIX века.

Возникавшая ситуация в обществе и в художественной среде отражалась на концепте «КАК» путем увода его на второй план и выдвижением вперед концепта «ЧТО».

¹ Татевосян М. Теория Всего. В четырех частях. М., 2000. С. 26.

Картина получалась драматичная. Несмотря на отмененное крепостное право, проблема распухавшего «ЧТО» терзала русское искусство этого времени. Жажда вынести приговор общественному порядку (к чему призывал Чернышевский) переполняла души интеллигенции.¹ Даже либеральнейшего из царей Александра II не пощадили.

И если писатели находили адекватные формы для «вопиющих вопросов жизни», в результате чего русская литература становилась выдающимся явлением отечественной культуры для всего мира, то у живописцев здесь положение было сложнее. Погоня за остротой содержания оборачивалась потерями продуманной формы. В наэлектризованном обществе возникла идеология утилитарного, проповеднически обличительного искусства. Кто из живописцев меньше других искал виноватых, (например, представители исторического и пейзажного жанров), те достигали и более значительных вершин в творчестве (В. Суриков, А. Саврасов, А. Куинджи, И. Левитан, В. Серов). Подавляющее большинство же передвижников так и остались фигурами местного Российского значения. Европе и остальному миру хватало своих гражданских неурядиц. Зачем иностранцу вникать в русские проблемы, всегда ему чуждые? Для элементарного взаимопонимания тогда требовалось говорить с Европой хотя бы на языке Милле и Курбе.

«В самом деле, если искусство Давида или Курбе и есть несомненное выражение новых социальных или политических идей, то все же, в первую голову это – факты искусства, новые решения чисто-художественных проблем, новые подходы к построению карти-

¹ Вот такой объемный портрет одного из лидеров «подполья» того времени (при всем своеобразии, очень типичный) дан еще до Октябрьского переворота 1917 г.: «Бакунин, по справедливости, может быть назван теоретическим обоснователем и насаждителем тех анархических попыток 70-х и начала 80-х годов, которые вечно останутся памятны России, как тяжкий кошмар. Привлекательная наивность, добродушие, доверчивость и услужливость Бакунина в частном быту, а равно положительные стороны его личности как-то: отважность, упорная энергия, диалектический талант – сказывавшийся, впрочем, в устных беседах, главным образом, – самоотверженное преследование идеалов и т. д. – все это могло лишь усугублять пагубное влияние, какое прославленный не по заслугам агитатор оказывал на несозрелых своих почитателей» (Русский биографический словарь. Т. 2. СПб., 1900). Не на пустом месте росли герои романа *Бесы* Ф. Достоевского. Вместе с позитивизмом в России все больше укреплялся атеизм.

ны, новые точки зрения на колорит и рисунок»¹, – писал Н. Радлов. А Ге, например, в «Тайной вечере» пользовался языком караваджистов, считавшихся в художественных кругах тогдашней Европы унылой, отжившей архаикой. И это при том, что в большинстве своем русские художники не испытывали затруднений с поездками за границу (так называемые «пенсионеры» отправлялись на несколько лет за государственный счет); они посещали лучшие музеи мира, общались с известными европейскими мастерами, многие подолгу работали в Италии. Тем не менее тяга к «злобе дня» никуда не девалась: «Ездили заграницу, где среди произведений мирового искусства искали разрешение “вопиющих вопросов жизни”»².



Крамской И.
Портрет
имп. Александра III. 1886 г.



Портрет имп. Александры Федоровны.
1881 г.

Однако будет ошибкой, если пропустить эволюцию взглядов, свойственную главным поборникам идейного искусства. Крамской, возглавив «Бунт 14-ти», пришел в дальнейшем к написанию портрет-

¹ Радлов Н.Э. От Репина до Григорьева. Пг., 1923. С. 10

² Радлов Н.Э. Указ. соч. С. 12.

тов императора Александра III и его жены императрицы Александры Федоровны.

Репин начинал путь с дипломной работы на Евангельскую тему *Воскрешение дочери Иаира*.



Репин И. Воскрешение дочери Иаира. 1871 г.

Идеи вождей передвижничества он усвоил плохо. За что получал прямые упреки. У него не появилось **цикла** «нужных» тем. Не выработал «единственно верного» нравственного мерила. Настроение художника относительно происходивших событий в обществе оставалось неустойчивым. И переход Репина к официальным заказам – явление не столько конъюнктуры, сколько показатель противоречивости натуры и внутренних колебаний. В результате, художник начал трудиться над огромным полотном *Торжественное заседание Государственного совета* – коллективным портретом государственных мужей России.



Репин И. Торжественное заседание Государственного совета.
1901 г.



Репин И. Большевики
(Большевики. Красноармеец, отнимающий хлеб у ребёнка;
Большевики. Солдаты Троцкого отнимают у мальчика хлеб). 1918 г.

Время и трансформация гражданской позиции Ильи Ефимовича явились причиной полного отказа от темы народников, а после катастрофы 1917 г. произошел надрывный переход к изображение большевиков. Случай, правда, эпизодический, но закономерный. Картина получилась жестокой, с налетом экспрессионизма и обрела 3 варианта названий: 1) «Большевики»; 2) «Большевики. Красноармеец, отнимающий хлеб у ребёнка»; 2) «Большевики. Солдаты Троцкого отнимают у мальчика хлеб». Такая реальность открылась в 1918 г. столпу передвижников, подчас громче всех выносившему приговор властям России, но толком не докричав его большевикам, продолжателям дела некогда воспетого пропагандиста. Полотно оказалось незавершенным.

Вернемся непосредственно к передвижникам. Вопрос «КАК» мало кого из них интересовал. При построении композиции отдельные представители пользовались некими «чертежными» методами и, как правило, психологическими разработками. Официальные портреты императорской четы, изображения патриархальных крестьян, предубежденное шаржирование персонажей новой эпохи – всё оставалось в пределах прежней раздачи психологических характеристик; к настоящим открытиям это не приводило. Проблема формы так и продолжала рассматриваться в границах эстетики позитивизма. Не отдельные фигуры Товарищества – вся их группа в целом находилась на периферии европейского искусства второй половины XIX века. «Культура передвижничества была по своему кругозору узко-провинциальной и в корне несамостоятельной. Раздавленная грандиозным ростом литературы, живопись покорно подчинилась ей, за громкими фразами о “правах гражданина и художника” (Крамской) забыв о правах живописца»¹. Однако вряд ли здесь дело в «грандиозном росте литературы», как утверждал Радлов. Проблема заключалась в бессилии найти новые принципы формообразования в станковом искусстве. Не подчинились же «росту литературы» русские композиторы XIX столетия, явив образцы мирового уровня, при том, что многие оперы написаны по известным словесным произведениям классиков того же века. Гениальный

¹ Радлов Н.Э. От Репина до Григорьева. С. 9.

М. Мусоргский не умел оркестровать свои оперы, а потому, казалось бы, в силу недостаточной образованности ему легко было попасть под «влияния» других композиторов. Но не попал. Напротив, прокладывал путь туда, куда не решались ступать «образованные» музыканты.

Было основание у П. Валери назвать Россию XIX столетия одним из трёх чудес мировой истории наряду с Элладой и Итальянским Ренессансом. Высшей оценки удостоилась прежде всего русская литература. Но имел ли в виду французский поэт, эссеист и философ наших передвижников? Большой вопрос... Вообще о живописи мне известны всего два высказывания Валери: 1) «Живописец должен изображать не то, что он видит, а то, что будет увидено»; 2) «Живопись позволяет увидеть вещи такими, какими они были однажды, когда на них глядели с любовью». И если первая цитата явно не применима к передвижникам, то вторая – возможна.

Острые дискуссии о художественной форме в Товариществе не велись. Если они случались, то келейно и слишком обтекаемо. О чем можно судить по книге Репина *Далекое близкое*. Другие приоритеты владели умами живописцев и критиков. В. Стасов, например, требовал глубокого идейного содержания и жизненной правды в искусстве и с этой точки зрения оценивал произведения. Он всегда был против теорий «чистого искусства», «искусства для искусства» во всех их проявлениях.

Очень знакомая и знаковая позиция. Помнится выступление приснопамятного М.А. Суслова на открытии Всесоюзной художественной выставки в московском Манеже. Главный идеолог ЦК КПСС, потрясая журналом *Искусство*, на обложке которого маячила работа кого-то из передвижников, убежденно заявлял: «Вот таким советское изобразительное искусство останется навсегда!» Оно (именно **советское**, а не русское) таким в большинстве своем и осталось, уйдя в историю.

Репин в уже упомянутых воспоминаниях *Далекое близкое* приводит упрек И. Шишкина: первый написал так бревна плота, что порода дерева осталась для второго неопределима.¹ Чисто позити-

¹ Привожу фрагмент из указанной книги, ибо он показателен, тем и интересен: «На самом большом своем холсте я стал писать плоты. По широкой Волге прямо на

вистский критерий! Н. Радлов обращал внимание на недостаток технической культуры, неуверенность и беспомощность рисунка даже у великого и бесспорного корифея передвижников.¹ Но Радлов же дает Репину и самую высокую оценку: «Его творчество – это грандиозное растение, выросшее в расщелине и потому так и не дотянувшееся до солнца. В несогласованности почвы и растения, среды и личности есть нечто очень типичное для судеб русской живописи. Гений А. Иванова, индивидуально столь отличный от Репинского, так же нелепо расцвел между двух определенных искусствопониманий. И одинаково эти колоссальные дарования своими корнями как-будто всосали в себя все жизненные соки, обесплодив обе сменяющиеся культуры. Ведь ни передвижники, ни “Мир искусства” не дали равного Репину по одаренности художника»².

И при всем том, именно новое поколение художников в лице В. Серова, М. Врубеля, Н. Рериха и др. вспомнили о вкусе, стиле, линии, плоскости, самоценности цвета и других средствах выразитель-

зрителя шла целая вереница плотов. Серенький денек. На огромных толстых бревнах на железном противне горел небольшой костер, подогревая котелок. Недалеко от рулевых, заправлявших течением всей лыковой флотилии, сидела группа бурлаков, кто как. В эту нескончаемую седмицу недель от Нижнего до Саратова чего-чего не переберут на своем пути волжские аргонавты!..

Эта картина под свежим впечатлением живой Волги мне удалась, она мне нравилась. Но она составляет и сейчас большую язву моего сердца; она причислена ко всему уничтоженному мною в негодный час какого-то нелепого **искушения**. Я ее записал сверху другим мотивом. Как будто я не мог взять другого холста?!.. Так широко была она гармонизирована и имела такую глубину!.. Погублена она была уже в Петербурге.

И надо уж быть правдивым. К уничтожению этой картины меня подбил И.И. Шишкин. **Время тогда было тенденциозное: во всем требовали идею; без идеи картина ничего не стоила в глазах критиков и даже художников, не желавших прослыть невежественными мастеровыми.** Картина без содержания изобличала предосудительную глупость и никчемность художника.

Я показал Шишкину и эту картину.

– Ну, что вы хотели этим сказать? А главное: ведь вы это писали не по этюдам с натуры?! Сейчас видно.

– Нет, я так, как воображал...

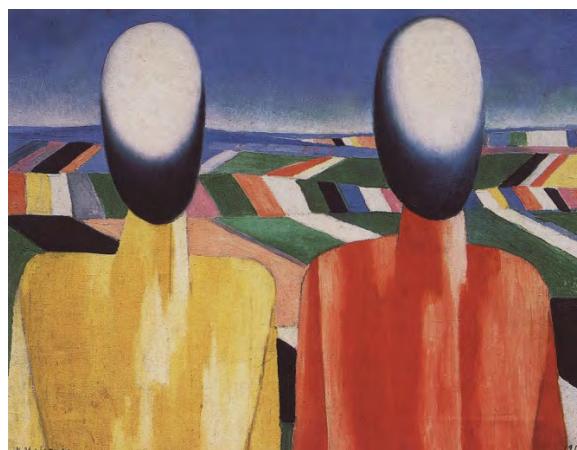
– Вот то-то и есть. Воображал! Ведь вот эти бревна в воде... Должно быть ясно: какие бревна — еловые, сосновые? А то что же, какие-то «стоячесосовые»! Ха-ха! Впечатление есть, но это несерьезно...» (Репин И.Е. Далекое близкое. М., 2019. С. 320. – Выделение жирным шрифтом мое. – В.К.).

¹ Радлов Н.Э. Указ. соч. С. 15.

² Радлов Н.Э. Там же.

ности. «Миру искусства» предстояло решить две задачи: 1) вернуть живописи (по примеру музыки) как виду искусства самодостаточность; 2) наряду с выводом ее из периферийного положения, о чём уже говорилось, знакомить отечественного зрителя с искусством Европы последних 10-летий. Приходится констатировать: ни у тогдашних теоретиков, ни у художников, ни у критиков так и не сложилось понимания особенности русского формообразования. И русской живописи предстояло опять идти не к себе, а держать курс на Запад.

И, вглядываясь в ту темную сторону после запавшего солнца, Малевич явил миру свой скандально известный *Черный квадрат*, хотя художник никогда и не входил в объединение *Мир искусства*. Бенуа, возглавлявшему это объединение, только и оставалось признать за «Квадратом» «икону», «которую господа футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер»¹. Нет, дело – отнюдь не в замене мадонн и венер черной бессмысленной пустотой. Дело заключалось в другой крайности: в погоне за свободной формой. В результате чего была утрачена свобода содержания. Ну, заменил Малевич свой «Квадрат», «мадонн и венер» изображениями крестьян – стало ли его искусство русским и позволительно ли подобное формотворчество отнести к русскому эйдосу? Подверглось ли оно мифологизации национальным сознанием? А если и подверглось, то русским ли? О религиозности здесь излишне говорить...



Малевич К. Два крестьянина на фоне полей. 1913 г.

¹ Бенуа А. Речь. М., 1916. № Январь.

Западноевропейский взгляд на «образ»

 чисто философской точки зрения (но не со стороны эстетики, хотя эстетика тоже является разделом философии; надеюсь на понимание читателем сей простой разницы), не единственное, но одно из основных достижений импрессионистов¹ – это выработка концепта «жизнь врасплох». Аксиология жизни заключалась в неповторимости мгновения, в его разовой данности *здесь и сейчас*; в единожды полученном от него впечатлении. Вечное не обесценивалось, его просто просили посторониться. Акт живописца был порабощен внешним, чувственным миром, миром, который приобретал в глазах художника значение и значительность, но оставался в рамках внешнего импрессионистического опыта. «Пусть будет завтра и мрак и холод, / Сегодня сердце отдаю лучу»². В этом лучше сфокусирован импрессионизм.

Концепт «жизнь врасплох» имел продолжение в кинематографе Дзиги Вертона, сводившемуся, по сути дела, к репортажному методу. Но и он лучом проектора указывал не на вечность, а всё на ту же суету мира и калейдоскоп чувств. Сегодня «жизнь врасплох» уже в качестве приема полюбили фотографы. По причине слишком частого употребления, они превратили находку импрессионистов в банальность. Противоядием здесь может служить лишь обретение духовного и эстетического опыта, требовательность к себе и оригинальный талант.

Западная ментальность особенно наглядно отразилась в англизмах; потому они и доминируют в мире. Следует обратить внимание на принципиальную разницу между английским термином «image» и русским «образ». На первый взгляд, они семантически ничем не отличаются друг от друга. Но так ли это на самом деле?

¹ Имеются в виду именно импрессионисты. Постимпрессионистов (особенно Сезанна) оставляем в стороне.

² Строки из стихотворения К. Бальмонта «Хочу».

Об этимологии слова «образ» было сказано выше; «image» же происходит от лат. «*imago*» – «изображение, образ» и связано с глаголом *imitari* – «подражать, воспроизводить»; отсюда – «имитация, подделка». Вот где выскоцил греч. μίμησις, лат. *imitatio*! Все теоретики Ренессанса единодушно твердили о необходимости «подражания природе» художником. Чему обязано и появление прямой перспективы в качестве диктата, несмотря на многие примеры отступлений от него. Совершенство имитации природы на картине напрямую зависело от совершенства мастерства каждого живописца. То есть произведение в подобной ситуации делается некой иллюзорной обманкой, всячески убеждавшей и убеждающей зрителя в «правде», таким образом конституирующей обман. Апофеоз достигнут в гипер- и фотореализме.

Об опасности бездумного мимезиса задумывался и Х. Арп: «Производящее плод дерево не пытается уподобить его чему-то другому; в случае с искусством также нет причин для того, чтобы бессмысленно уподоблять произведение чему-либо иному вместо того, чтобы обрести собственную автономную форму»¹. Вопрос заключается лишь в том, что это будет за форма и отчего она будет автономна. Дадаист Арп, высказывая свою точку зрения, вне всяких сомнений, находился в парадигме Западного модернистского формообразования.

На примере гиперреализма и натурализма на том же Западе обнаруживает себя и другой полюс. Именно из мимезиса вытекает в философии позитивизм, а в живописи натурализм. Ибо речь идет о подражании уже падшей, объективно существующей, а не первозданной природе. Более того, коль художник ничего не вносит в интерпретацию такой природы, то происходит не просто подражание ей, а ее использование в своих целях. Чем это не эксплуатация природы или плахиат ее? Можно, конечно, посмеяться над подобным предложением, ну, а если хорошо подумать? Ведь плахиат определяется «как присвоение чужого целостного текста без изменений в его структурно-смысловой организации»². В данном случае, природный

¹ Arp Jean (Hans). On my Way: Poetry and Essays. 1912–1947. New York, 1948. P. 51.

² Денисов А.В. Критерии плахиата в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 45.

мотив (целостный текст) в готовом виде, без внесения в него своего личностного понимания (без изменений в его структурно-смысовой организации), переносится на холст, что и делает с лимонами Пассини, после чего художник ставит подпись – и работа считается авторской (получается присвоение чужого текста, т.е. принадлежащего природе). Как ни суди, по сути дела же так!

Художника спасает одна деталь: природа не может подать на него в суд.



Дж. Пассини (за работой). Лимоны. 2023 г.

Вот до чего доводит позитивизм, претворенный в натурализм. Сам термин изобличает: фр. *naturalisme*, от лат. *natura* – природа. На мой взгляд, ошибаются те, кто в своем сравнении реализма с натурализмом приводят следующее отличие: «Реализм – это содержание, для которого важны вопросы «КТО?», «ЧТО?», натурализм – метод: фокусировка на «КАК?»»¹. Э. Золя и братья Гонкуры, основоположники французского натурализма, проповедовали довольно

¹ Без указания автора. Беспристрастная зарисовка жизни: натурализм в живописи // <https://www.shad.ru/publikacii/bespristrastnaya-zarisovka-zhizni-naturalizm-v-zhivopisi/>

несложную философию: человек искусства обязан отражать мир ровно таким, какой он есть. Вопрос «КАК?» решен заранее, и художнику незачем на нем фокусировать свое внимание. И задача стоит тоже простая: ничего не выдумывать, а фотографически «отражать мир таким, какой он есть».

Поэтому случай, рассказанный А. Франсом о начинающем пейзажисте и мэтре Арпиньи, выглядит не столь наивным, как кажется сначала, если вместо Арпиньи был бы Пассини.

На мой взгляд, не случайно в жизни искусства случилась другая крайность: скандально известной доктриной супрематизма К. Малевич отрицал реальный предметный мир. В природе рано или поздно, но все приходит в равновесие. Таков закон ее. А потому «царский путь», которому учили святые Отцы, избегает крайностей и пролегает посередине. В иконописи – это путь исторического реализма (не путать **путь и исторический реализм со стилем**).

А. Гильдебранд, при всем своем отрицательном отношении к позитивизму, высказывает типично западную точку зрения: «Итак, то, что мы обозначали как подражательное, представляет собою мир форм, заимствованных непосредственно от природы, и лишь переработанные архитектонически эти формы становятся вполне художественным произведением»¹. Наблюдается знакомый вектор «*Извне – вовнутрь*». Да и могло ли быть иначе? Справедливости ради отмечу: немецкий теоретик делает существенную оговорку: «Субъективный произвол, гениальничанье, личный каприз являются всегда признаками того, что художественное творчество потеряло свое естественное здоровое содержание»². Такое случается неизбежно: нарушение равновесия между формой и содержанием не проходит бесследно; возгонка формы оборачивается существенными провалами, «манерным маньеризмом» (*maniere manierismo*³) или качественным недобором содержания, и, наоборот, заидеологизированное тенденциозное содержание ведет к значительным потерям в области формы, бесчестя и содержание.

Но всегда ли? И так ли?

¹ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914. С. 3.

² Там же. С. 5, 67.

³ Данный термин предложил в 1963 г. Д. Смит.

Андрей Белый заметил у Н. Гоголя «как форма и содержание рождены формосодержательным процессом...»¹: форма порождает содержание, а содержание – форму. При этом нет отделенных величин и мелочей: первое неприметно переходит во второе. Чего и близко не было у Квитко и Вельтмана; что прошло мимо внимания обвинителей классика. Все зависит от талантливости и духовности художника, от его приверженности к кодам национальной или цивилизационной культуры.

Тем не менее вопрос правды, подлинности и их условном изображении в пространстве искусства не теряет своей актуальности. Еще острее его испытал универсум жизни. Но уже этикой отношения к нему, а не эстетикой изображения.

В физике положение дошло до трактовки всей вселенной, в том числе и Земли, а также всего земного бытия как сложной голограммической иллюзии. Отсюда жизнь становится, симулякром, придуманным неизвестно кем. Православному человеку не стоит объяснять **кто** может быть автором подобной «голографии» и под чью диктовку сочиняются такие трактовки. Но секулярный мир все заметней, все азартней вовлекается в эту смертельную игру.

Формулы и векторы



Теория искусства знает две формулы высказывания художником о своем понимании мира:

1) наиболее распространенная и давняя: «субъективно об объективном». В данном случае художник (субъект) проецирует на полотно то, как он видит окружающий мир (объект), то, как он познал и понял его. Здесь функционируют оба вектора: «извне – вовнутрь» и «изнутри – вовне». Ибо субъект и объект присутствуют в обоих. Суть заключается лишь в соотношении субъекта и объекта. Уместно вспомнить наблюдение А. Шопенгауэра: «...все существующее для познания, т.е. весь этот мир, является только объектом по отноше-

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934. С. 6.

нию к субъекту, созерцанием для созерцающего, короче говоря, представлением... Все, что принадлежит и может принадлежать миру, неизбежно отмечено печатью этой обусловленности субъектом и существует только для субъекта»¹. М. Каган сделал существенное замечание: субъект – не равен понятию «человек»². Объяснение последовало на примере киносъемочной группы, выступающей в роли индивидуума;

2) вторая формула «субъективно о субъективном» появилась относительно поздно: примерно в XV–XVI вв. Возникла она на Западе в результате увлечения художников *гротеском** – сначала в орнаментах, а потом в живописи и в литературе. Суть формулы не включает в себя реальный объект. Он просто выпал. Потому что художник (субъект) проецирует на экран своего произведения не внешний опыт общения с объектом (миром), а делится со зрителем результатом сугубо внутренней жизни (субъекта), жизни своего внутреннего Я. Можно допустить, на первый взгляд, немыслимое: объектом становится именно внутреннее Я. Но что тогда остается субъектом? К этому вопросу вернемся позже. А сейчас обратим внимание на векторы. Здесь тоже есть о чем думать. Ведь в данном случае вектор вроде бы возможен только один: «изнутри – вовне». Но он имеет русский окрас, а мы ведем речь о западноевропейском происхождении самой формулы. В чем тут дело? Вот и попробуем разобраться.

Целое и целостность. Поскольку любой художник стремится к *целостности* своего творчества, то имеет смысл нам начать с категории *целого*. Оно не просто мир. А нечто абстрактное, философски изощренное. Для Платона *целое* – идеальное единство, неделимое на пространственно-временные отрезки; оно сложнее, чем «всё» или «многое». Аристотель разумел *целое* тем, у чего имеются все его составные части, что объемлет их, а части образуют нечто одно; соподчиненность части и целого обусловлена внутренней силой, потенциально заключающей в себе цель и окончательный результат (энтелехией). *Целое* стоит впереди своих частей и больше

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // *Он же*. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 1. / Перев. с нем. Ю.И. Айхенвальда. М., 1992. С. 54.

² Каган М. Вкус как феномен культуры // Искусство кино. М., 1981. № 9. С. 84.

их суммы. Многие схоласты разумели Бога, Ангелов и человеческие души как константные целостности, не состоящие из частей, ибо они вечны, ибо им не на что распадаться.

И человек – не случайный элемент *целого*. Он получает в мире свой смысл, соотнесен с этим *целым*, в данном случае, с миром-средой, но также с небом и землей. Человек – модель *целого в целом*. Бытие обретает в нем свою цельность и свой смысл.

Пересекаясь в сообществе людей, и история, и культура тоже обретают свою *цельность*.

Сам человек онтологически устроен Творцом цельным. Архимандрит Ианнуарий (Ивлиев) свидетельствует: «Древнегреческий корень – *so* – эквивалентен славянскому – *цел*: слово *sôma* по-славянски будет “цело”, а это (в силу взаимозаменяемости звуков “т” и “ц”) есть ни что иное как наше слово “тело”. Итак, греч. *sôma*, как и русское “тело”, означают нечто целостное, некий цельный объект, – то, что нельзя разделить на 2 части, чтобы получилось 2 подобных же объекта (например, распилив стол, мы не получим 2 новых меньших стола, а вот разделение кучи песка даст 2 новые кучки, – значит, куча песка не является “телем”). Указанная этимология хорошо согласуется с библейской антропологией: человек в Библии рассматривается как целостное существо. “Вот идет тело моей сестры” (т.е. “вот идет моя сестра”), – мог бы сказать древний грек. Прилагательное *sôs* означает “целый, неповрежденный, здоровый”. *Sôma* – человек как целое, неделимое (как синоним можно указать греч. *Atomos*, лат. *Individuum*). *Sôma* есть *a-tomos*, отрицание всякой *tomê* (деления), в том числе дихо- и трихотомии. Но является ли человек и вправду целым? – Нет, мы постоянно разлагаемся, стареем, приближаемся к смерти. И эта не-целостность, разложение и является одним из следствий греха. Как же сохранить себя в целостности? Как ис-целить себя? Основополагающее христианское понятие “спасение” по-гречески означает именно “исцеление”: *sôtêria* – это “исцеление”, “обретение целостности”, “обретение подлинного тे-

ла”, которого мы лишены. А слово *Sôtêr* – Спаситель – означает “Исцелитель”, Который исцеляет от богоотчужденности и греха»¹.

Целостность проявляется не только по отношению ко всему человеку, но и по отношению к отдельным силам души. Их указал преп. Феодор Студит: *чувство, понимание, суждение, ум, фантазия*.² Целостность как раз и обнаруживается в иерархии. *Фантазия*, при всей ее важности, явно не равноценна *уму*, ибо через «изменение ума» (греч. *μετάνοια*),³ то есть через обращение к Богу и начало переформатирования (тем более при *теозисе*, преображении) разума возрастают остальные силы души; без *чувства* нет нравственности, да и вообще без *чувства* нет никакого **восприятия**, сам *ум* действует посредством *чувств*, как учил святитель Григорий Нисский; много позже и Кант добавит, что структура опыта задается категориями рассудка и априорными формами чувственности (Пролегомены, § 17). У *фантазии* место явно не из первых. Но оно и не презренно, как думают наши аггелы позитивизма, прикрывающую свою голь «светом Православия», аки ризою. Речь в данном случае идет, разумеется, *не* о молитвенной практике, а о творческом процессе. А если *ум* все больше и чаще начинает «заигрывать» с *фантазией*, то нарушается названная иерархия; чувство приходит в большую активность, чем умное начало, слабым становится *понимание*, снижается аксиологический критерий (по М. Бахтину, безоценочное понимание невозможно), воззрение на мир превращается в магическое, значит, и *суждение* (если оно даже мысль) не адекватно реальности. Единство сил вроде бы не утрачивается, но происходит их перекос. Целостность и собирание воедино органов чувств – лишь одно из условий собирания всего человека как такового. Это собирание себя Дионисий Ареопагит называл симптиксисом (*σύμπτυξις*)⁴. Правда,

¹ Концепция личности в Ветхом и Новом Завете (Конспект доклада доцента Санкт-Петербургской Духовной Академии архимандрита Ианнуария Ивлиева) // Покров. Великий Новгород, № 3 (10) 1 августа 2002. С. 3.

² *Феодор Студит, преподобный. Письма к разным лицам. Ч. 2. 36. К Навкратию сыну // Он же. Творения. Т. 2. СПб., 1908.*

³ Вспомним логику Г. Фреге: мысль есть суждение. Но может ли быть мысль иерархически выше ума, ее породившего? А если эта мысль от Бога или мысль Самого Бога?

⁴ Насколько разошлись средневековые термины с современными греческими, подтвердил Яндекс. Данный термин *σύμπτυξις* он перевел как «*коллапс*». Слово «*кол-*

речь шла о молитве... Хотя и сам творческий процесс в известной мере призван быть тоже молитвой, тем более у иконописца. Тем не менее стоит различать одно от другого.

Индивидуум и индивидуальность. Все сказанное о целостности человеческого существа сталкивается с таким понятием, как «индивидуум» (лат. *individuum* – неделимый), разумеемым в значении *отдельный живой организм, особь*. **Особь** же есть «единственное» – то, что не расчленяется без потери самобытности или индивидуальности, ее бытия, ибо основано исключительно на ее целности. Что не противоречит словам о. Ианнуария и узнаемо отражается в феномене художника. Без *цельности и индивидуальности* он (художник) немыслим. Для создания произведения тоже необходим своего рода симптиксис – «собирание себя», концентрация сил, обостряющая ум и чувства. Болезненные состояния и их последствия оставляют психопатологам. На мой взгляд, отклонения возникают в случаях *дивергенции* – (от лат. *divergere* – обнаруживать расхождение) в богословии *уклонение или даже отвержение воли Бога*.

Индивидуум по отношению к миру всегда будет субъектом – внутренним Я, сознательно противостоящим чему-то другому, не-Я, т.е. объекту. Но это – неизбежно антагонистичное противостояние, а может быть процессом познания и действия относительно объекта.

Акт творчества. Здоровый процесс познания происходит при помощи пяти сил души, обозначенных преп. Феодором Студитом, главная из которых *ум*. Не могу согласиться с авторами философской энциклопедии, отмечающими: «Акт творчества демонстрирует умение художника выйти за пределы себя («*exstasis*», «исступление»), когда его душа проникает в мир запредельных сущностей»¹. Это путь художника-оккультиста. У художника-

лапс» происходит от лат. *collapsus* – упавший, рухнувший. Действительно, коллапс, но в сознании...

¹ Философский энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М., 2004.

христианина творческий процесс происходит в синергии с Богом. И художник, подобно исихасту, пребывает «по избытку благости вне себя (греч. ἔκοτασις)», о чём первым написал Дионисий Ареопагит. По его мнению, «схождение» (или «снисхождение») Бога осуществляется путём «выхода» из Его собственной сущности, но и «восхождение» человека к Богу неосуществимо без «экстаза» – без выхода за границы разума и всех чувств. Это не стереотип экстаза, не «неуравновешенная экзальтация, принимающая иногда болезненные формы», как пишут авторы означенной философской энциклопедии, а нечто иное, превосходящее обычную чувственность, выход за границы ради предельного очищения чувств и чувственности, а не их потеря. Подобное осмысление отражает христианскую мистику личной встречи человека с Богом. Душа тоже «выходит из себя» и устремляется к источнику благодати. По Ареопагиту, данное движение непрерывно и беспредельно приближает человека к Богу, к Его неистощимой плероме. Венцом «умной молитвы» исихасты как раз и считают «исступление ума» – ἔκοτασις, когда внутренний человек, о котором говорил апостол Павел, выходит из внешнего. Но «исступление ума» – отнюдь не тупость, не тупик; нет, это состояние ума, пребывающего в пре-восходной степени, переходящее в новое качество, обретающее необычайную ясность и небывалую остроту. Причем даже сверхчувственность находится в подчинении такого ума.

Поэтому не «душа проникает в мир запредельных сущностей» (этот Платоновский процесс познания «мира идей» свойственен расцерковленным художникам до сих пор), а православному художнику Бог дает откровение в его умозрительном мире. В первом случае индивид становится индивидуалистом (вектор «извне – вовнутрь»), во втором – внутренний человек (и постась¹), со-работая Творцу всего сущего, выходит из внешнего (индивидуа; вектор «изнутри – вовне»).

¹ Определение ипостаси дано VII Вселенским собором: «Ипостасью мы называем какую-либо разумную сущность с ее свойствами, – имя заимствовано от ифестанэ – стать подо что-либо, взять на себя что-либо» (Деяния Вселенских Соборов Т. 7. Собор Никейский Второй, Вселенский Седьмой. Казань, 1891. С. 231).

Отсюда отличие истинно русского искусства и литературы от западноевропейской культуры состоит в том, русские не порывали с верой, а, напротив, вера очистительно действовала на душу художника, придавая новый импульс в работе, как это было у Гоголя. Николай Васильевич создавал комедии не ради просто смеха и сатиры, не ради развлечения или удовольствия, а приглашал читателя задуматься над смыслами жизни, тем самым умудряя его своим трудом, без громких слов обращая творчество в служение стране и народу, по собственному признанию, делая «незримой ступенью к христианству». У такого пути есть одна опасность – тенденциозность. В известной степени она задела и самого Гоголя. Когда произведение вырождается в моральную, политическую или социальную проповедь, оно теряет «свою духовную независимость, свою художественную самозаконность и самосильность (“автономию” и “автаркию”), искаивает «свой творческий акт и» превращается в орудие чуждое искусству»¹. Веру это профанировало, а делу не помогало. Критерием здесь всегда остается «следующее правило; не стремись “учить”, навязывать готовые теории и доказывать или иллюстрировать их; не посягай на проповедь; стремись глубоко постигнуть и верно изобразить, а не подтвердить предвзятую доктрину; изображай, а не навязывай, и главное – не рассуждай вне образов; не принимай ни от кого, и даже от самого себя никаких посторонних заданий; блюди тайну, свободу и неприкосновенность твоего художественного созерцания; пиши непреднамеренно, не нарочито (*desinvolto*), ни для чего иного, как только для художества»².

На «художестве» Гоголя увлечение морализаторством особо не отразилось, но в известной степени сказалось на публицистике, что данный жанр допускает. Данное обстоятельство и удерживает *Избранные места из переписки с друзьями* в пределах литературы, не давая превратиться в идеологию.

Тем не менее в обоих случаях сознание художника-субъекта противостояло реальному объекту, узнавало и познавало его, поскольку объект неизменно есть *познаваемое*, а субъект – *познающее*.

¹ См. подр.: Ильин И.А. Указ. соч. С. 205.

² Там же. С. 205, 209.

Одна из сил души *понимание* реализуется по причине вторжения субъекта в сферу объекта, в результате чего переносит знание о нем в собственный мир. И тогда некоторые моменты объекта начинают естественно отображаться в субъекте. Причем субъект в результате действия все той же силы души *понимает* диафору между отражением (в его организации он даже участвовал) и самим собой, внутренним Я, которое противостоит отражению. Отражение не является аналогом объекта. А объект независим от субъекта. Он перерастает в нечто большее, чем просто «предмет познания», приобретая качество *трансобъективного*. Вот здесь и необходима синергия творческого процесса. И тогда художнику не грозит «одно из главных состояний, сопровождающих творчество любого мастера», которое описывают авторы философской энциклопедии. Это «способность и потребность жить в вымышенных ролях, непрерывная самоидентификация то с одним, то с другим персонажем. Когда эта потребность безостановочного вживания становится системой, она создает своеобразную надстройку над жизнью и ставит художника в трудное положение. Он должен последовательно переходить от действительности к вымыслу и от вымысла к действительности, и такая смена положений, одновременное обладание сразу несколькими формами существования вносит в его сознание заметную дисгармонию»¹. Подобная точка зрения характерна для позитивистов и новоявленных морализаторов, не берущих во внимание вышеуказанную диафору между условностью отражения объекта в художественном произведении и внутренним Я автора данного произведения. Умный художник оперирует не «безостановочным вживлением» в образ, хотя встречается и такое, но у не очень одаренных или у обманутых системой подготовки, а продумывает эстетический концепт для полного зрительского сопереживания, заканчивающегося катарсисом. Непонимание этого приводит к тому, что талант – дар Божий – Ч. Ламброзо и прочие сводят к психической патологии как имманентной составляющей гения. Каково?

Самое разумное – искать ответ у святых Отцов. «Некоторые говорят, что они [священные писатели] пророчествовали в исступле-

¹ Философский энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина.

нии, так, что человеческий ум затмеваем был Духом, – разъяснял свт. Василий Великий. – Но противно обетованию Божия наития – богоодухновенного делать изумленным, так чтобы он, когда исполняется божественных наставлений, выходил из свойственного ему разума и, когда приносит пользу другим, сам не получал никакой пользы от собственных своих слов. И вообще, сообразно ли сколько-нибудь с разумом, чтобы Дух премудрости делал человека подобным лишенного ума и Дух ведения уничтожал в нем разумность? Но свет не приносит слепоты, а напротив того, возбуждает данную от природы силу зрения. И Дух не производит в душах омрачения, а напротив того, возбуждает ум, очищенный от греховных скверн, к созерцанию мысленного»¹. Вот норма и для художника, если он трудится в синергии с Богом. Тут сколько ни переходи от действительности к вымыслу и от вымысла к действительности, то при гла-венстве ума и Божием попечении девиантных отклонений быть не может. Иначе это *дивергенция*, оборачивающаяся, действительно, психической патологией.

Есть и другая опасность из той же области (о ней ранее уже приводилось мнение С. Эйзенштейна): натуралист вгоняет зрителя-читателя-слушателя в жуткое состояние героя путем психологически безмерного нагнетания и агрессивного воздействия цветового, словесного, звукового образа на органы чувств, но истинный художник добивается необходимого настроения за счет продуманной и экономной системы выразительных средств. У бесталанного режиссера актер, играющий горемычного героя, бегает с душераздирающими криками по сцене, обливаясь слезами и заламывая руки. Талантливый постановщик так выстроит безмолвную мизансцену и найдет такую позу актеру, что он и спиной гениально передаст состояние неутешного горя, а транслируемая зрителю мысль станет намного глубже и намного художественней, чем при прямолинейном решении.

Итак, внутри формулы «субъективно об объективном» существует два пути:

¹ Василий Великий, святитель. Творения. Ч. 2. М., 1891. С. 10.

1) реализация творчества индивидом через природный мимезис – секулярная, Западная линия;

2) реализация творчества личностью через ипостасный мимезис (о нем – отдельный параграф ниже) – синергийная православная направленность.

Только тогда в определенной степени и становится понятна формула творчества «*субъективно об объективном*». Ведь «суть всякой композиции как способа существования художественного образа “в реальности” материального мира состоит в уникальном, неповторимом соединении объективного и субъективного, рационального и эмоционального, познанного и непознаваемого, конкретного и абстрактного, традиционного и новаторского»¹. Здесь дано лишь общее объяснение данной формулы. Вопрос, безусловно, требует более детального изучения.

Выше с заявкой на другую формулу творчества «*субъективно о субъективном*» мы столкнулись с апорией: если объектом становится внутреннее Я, то, что тогда надо считать субъектом? Сразу скажем: это не апория, ибо она разрешима.

Новое познание без внутреннего и внешнего опыта способно возникнуть из творческой *фантазии*, еще одной силы души. Объект, будучи предметом познания, обладает и бытием-в-себе. А субъект способен стать субъектом для самого себя, ибо сохраняет способность познания. Кроме свойства быть познающим, он имеет и бытие-для-себя. Бытие-в-себе объекта, наряду с познаваемым в объекте, содержит некий не познанный остаток. Человек не в состоянии полностью, исчерпывающе, без остатка уяснить предмет познания, что оказывается в несовпадении предмета и образа. Образ же по причине непознанного остатка приобретает черты *сакрального*. Возникает граница познаваемого. И что находится за этой границей, то – непознаваемое. Оно получило название *трансингелибельного*. Его ошибочно путают с иррациональным. Художник, отпустивший фантазию вперед ума, пытается «заглянуть за горизонт», в сферу непознаваемого. А там, по мысли О. Уайльда, где кончается природа,

¹ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1998. С. 444.

начинается искусство. И это непознаваемое может быть внутри самого художника.

Есть ли гарантии, что в нем не живут химеры? Таким образом, художник-субъект одновременно становится и познаваемым объектом внутри себя самого. Потому нет вышеупомянутой апории.

Но любые химеры априори будут сколами познания объекта (внешнего мира). Иначе образы перестанут коммуницировать со зрителем, коему иная реальность (например, Альфа Центавры) неизвестна.



Гротескный орнамент. Италия XV в. Фрагм.

Мутациями человека в растение, а растения в человека и объяснимы неординарные гротески итальянских художников Ренессанса как результат взгляда «за горизонт». Но образы отдельно и человека и растения зрителю знакомы. Их синтез дает неожиданный результат. Попытки же трактовать химеры в виде символов или аллегорий будут контрпродуктивными. Художественные тропы в них вводить никто не собирался. Образы, согласно Вазари, возникали в умах художников спонтанно, путем отрещения от власти контролирующего ума, с попыткой заглянуть именно туда, где кончается природа. Такой подход нам уже известен от почитателей метаискусства.

ства (новое – хорошо забытое старое): «*Это отражение мира, вышедшего за пределы фантазий*». Что может быть субъективней?

Так и возникла формула «*субъективно о субъективном*».

Кто-то может возразить: согласно Вазари, художники просто развлекались, не думая ни о каких границах и горизонтах. Зачем наводить тень на плетень?

Однако «развлечение» получило продолжение в метаискусстве, мимо чего уже не пройдешь. Это первое. Второе: никто не может поручиться сразу за всех художников, о которых рассказал Вазари. Третье: даже бессознательно художник мыслит определенными алгоритмами, а не «броуновским движением» хаотичных помыслов. Хаос не способен дать цельности в композиции, а тем более продуманной совокупности таких композиций. И тому есть подтверждение: «Несмотря на свою фантастичность и алогичность с точки зрения жизненного правдоподобия, о которых так выразительно писал Вазари, композиция гротеска подчинялась определенным правилам и не была хаотичной. Все ее элементы масштабно и пластически взаимосвязаны. Гротеск строился всегда строго симметрично относительно средней вертикальной оси – линии, образуемой прямым стеблем аканта и расходящимися от него завитками. Такая ось называлась канделябром (от лат. *candela* – свеча)»¹. Задача исследователя в том и заключается, чтобы выявить имеющиеся алгоритмы в произведении и их проанализировать. Чем мы и занимаемся.

Если речь идет о придираках, то они логичны будут в другом эпизоде – в случае **формальной** неточности отношения «объект ↔ субъект»: если художник-субъект становится познаваемым объектом внутри себя самого, то «объект внутри» не может иметь коррелятов *субъективного*. Разве что в виде фантазии? При одном условии: коли ею обладает объект. Но объект в данном случае – сам субъект. Однако существует мнение, что субъект никогда не сможет в полной мере стать собственным объектом. В позитивистском плане – *ДА*. В метафизическом – с долей условности и не в полной мере – возможно. Наблюдатель смотрит в телескоп, видит космос, но не может ви-

¹ Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1998. С. 180–181.

деть Земли. Это верно отчасти. Человечество изучает космос именно для того, чтобы многое понять и объяснить на Земле. А в конечном итоге, чтобы понять себя. Если требуется увидеть Землю, незачем пользоваться телескопом; следует просто сменить инструмент познания. То же – в нашем случае.

И все равно не избежать трудностей.

Нам потребуется хоть какое-то новое проникновение во «внутренний объект». И тогда возникает второй логический круг с возвращением в ту же самую точку, требуя опять и опять ходить очередными кругами. Апория? Допустим. На мой взгляд, просто зацикленная «матрешка». И дабы подобный ход не превратился в хождение по ленте Мебиуса, следует отказаться от подобной логической формальности. Одно дело логика, а другое – познание. Существуют концепции, которые обосновывают ограниченные возможности постижения мира средствами логики. Да, вроде одно другому не помеха, тем не менее логика и теория познания относятся к разным научным дисциплинам. В данном случае мы имеем дело с постнеклассической парадигмой, которая лучше всего подходит к ситуации не «субъект-объектного», а «субъект-субъектного» познания. Познание и существует для его понимания. Остальные атрибуты здесь бесполезны. Хождение кругами, а тем более по ленте Мебиуса приведет лишь к безрезультатности и ничего не прибавит к изучению гротеска и даже некоторых видов светской культуры. Для уяснения данного вопроса и вводится новая формула «субъективно о субъективном».

Здесь вероятно возражение: эта формула, как было сказано, возникла в XVI веке. В таком случае причем «постнеклассическая парадигма»? Неужели она родом из того же столетия?

Вопрос из «школьных». Искусство никогда не шло «сзади» теории, ибо теория описывает искусство, а не наоборот. Более того, в зависимости от эпохи само описание одного и того же искусства различно. Достаточно сравнить тексты Вазари, Ж. Мишле (ввёл термин «Ренессанс» для понимания культурного возрождения в Италии в XV в.), Г. Вёльфлина, В. Лазарева, Й. Стржиговского, М. Лопуховой. У каждого исследователя мы обнаружим иную парадигму, отличную от предыдущей, свое понимание этой эпохи, каза-

лось бы, изученной вдоль и поперек. А что говорить о тех явлениях в искусстве, которые изучены намного меньше, о тех лакунах в искусствознании, которые до сих пор не заполнены или спорны?

Ответ остается за теми, кто задал вопрос по поводу «постнеклассической парадигмы»...

Вернемся к нашей теме.

Аналогичный метод формообразования (*субъективно о субъективном*) просматривается в творчестве С. Параджанова, с той разницей, на мой взгляд, что сначала фантазия режиссера самопроизвольно порождала необычные образы и лишь потом ум, следуя за фантазией, придавал (а, возможно, и не придавал) им логические объяснения. По всей видимости, все-таки вынужден был придавать, хотя бы для объяснения своих замыслов Художественному совету киностудии.



Кадр из фильма *Цвет граната* реж. С. Параджанова. 1968 г.

Может сложиться впечатление, формула «субъективно о субъективном» имела применение только на Западе. Да, она там родилась, но прижилась и на Востоке. Параджанов тому свидетельство. В обеих названных формулах национальный фактор проявляется меньше, чем в кодах.

Что касается именно России, то в ее изобразительном искусстве и поэзии формула «субъективно о субъективном» применялась прежде всего абстракционистами и футуристами. Для ясности привожу одиозное стихотворение А. Крученых (1913 г.), ставшее основной вывеской футуризма:

Дыр бул щыл
убеш щур
скүм
вы со бу
р л эз¹

На языке футуристов сей весьма экстравагантный сленг назывался «заумью». Типичный пример очередного эксперимента «заглянуть за горизонт» и «за пределы фантазий», в сферу непознаваемого, ведь сам термин «футуризм» от лат. *futurum* – будущее.

В. Хлебников так и объяснял: «Заумный язык – значит находящийся за пределами разума»².

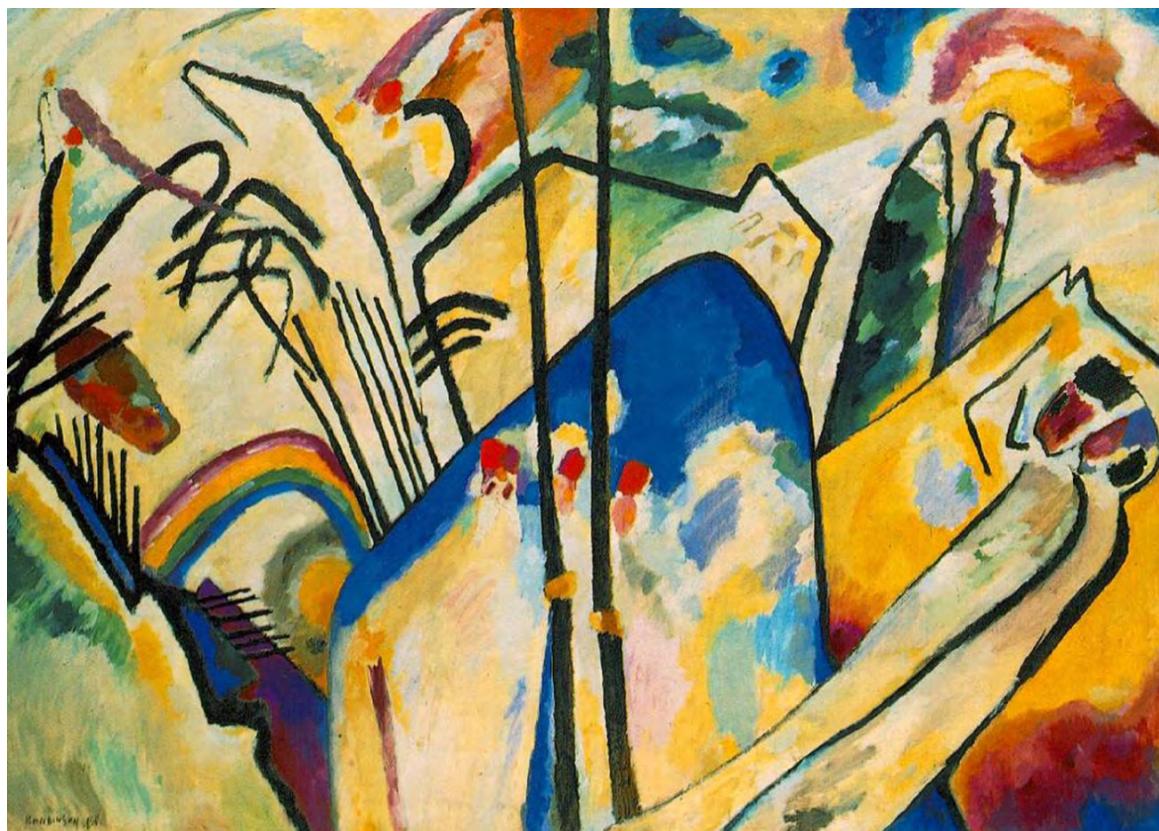
Да, о духовной чистоте здесь говорить не приходится: «Это язык заклинаний, заговоров, особого пространства, не поддающегося логическому осмыслению»³. Тем не менее наблюдается известная русская склонность, берущая начало от Никитки-летуна – и до космического полета Ю. Гагарина: совершить прыжок в неизведанное, все за ту же границу непознаваемого.

¹ Крученых А. Помада. М., 1913. Страницы не пронумерованы. Стихотворение сопровождено преамбулой автора: «3 стихотворения написаны на собственном языке от др. отличается: слова его не имеют определенного значения» (Орфография Крученых. – В.К.).

² Хлебников В. Наша основа // Он же. Собр. соч. В 6 тт. Т. 6. Кн. 1. М., 2005. С. 174.

³ Болдина Е.Е. Особенности интерпретации оригинальной футуристической концепции Велимиром Хлебниковым в статье «Наша основа» (1919) // Stephanos. М., 2022. № 4 (54). С. 101.

Основоположник абстрактного экспрессионизма В. Кандинский издал свой теоретический труд *О духовном в искусстве* (1911 г.), за 2 года до выхода футуристического манифеста *Слово как таковое*, но и у Кандинского наблюдается подобная попытка перехода «за горизонт»: «Большой остроконечный треугольник, разделенный на неравные части с самой маленькой и острой частью, обращенной кверху – вот каков вид духовной жизни, представленный в верной схеме. Чем ниже, тем больше, шире, объемистее и выше делаются части треугольника», – в «египетском» духе рассуждал русский абстракционист. – «Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх и там, где “сегодня” было его острье, “завтра” оказывается уже следующая часть, то есть то, что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим частям казалось бессмысленной болтовней, становится завтра полным смысла и чувства содержанием жизни второй части»¹.



В. Кандинский. Композиция № 4. 1911 г.

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). Л., 1989. С. 10.

Как видим, и Кандинский в своем умозрительном мире устремлен в будущее. Был ли такой порыв отречением от формы? В классическом понимании, разумеется, да. Но художник искал «новые формы», а не вообще отрекался от них. Другое дело, что в силу инаковости и беспредметности языка терялась коммуникативность произведения со зрителем, но кого это тогда смущало?

Оказывается, смущало. Появились и противники. Среди них были «идиллические неоклассицисты и бидермайеровцы техницистского века, имитаторы фотографий и конструктивисты, политические сатирики и циничные порнографисты, хроникеры и бунтари... коммунисты, католики, анархисты... они непредсказуемой хитростью истории сгруппировались вместе... Главное, что их объединяло, – отказ от абстрактных форм»¹. Возникло еще одно движение ярых противников «беспредметного искусства», – движение, получившее название «магический реализм». Самое любопытное: по одной из версий, этот термин придумал в 1914 г. все тот же В. Кандинский, один из создателей абстракционизма, так обозначив живопись неопримитивиста «таможенника» Руссо.

Сам же Кандинский ни от чего не отказался бы ради *трансменталигабельного*. Ведь «духовное», которому он посвятил свой трактат, не лежало на поверхности. Его следовало искать за границей познаваемого.

Искусство разделилось на многие рукава – и каждый из них считал себя наущенным и самодостаточным.

О какой геометрии Кандинский вел речь?

Один из столпов византийского богословия «святой Максим Исповедник подчеркивает, что вечность мира умопостигаемого – *вечность тварная*: пропорции, истины, неизменяемые структуры космоса, геометрия идей, управляющих тварным миром, сеть математических понятий»². Кандинский ничего не говорил о Максиме, да и вряд ли он читал труды преподобного отца, но, судя по картинам, есть основания предполагать, что «геометрия идей» каким-то

¹ Турчин В. «Новая вещественность» – искусство потерянного поколения // Сб.: Советское искусствознание. Вып. 26. М., 1990. С. 99–100

² Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М., 1991. С. 233.

образом не осталась для него сторонней, особенно после написания означенного трактата, а еще явней во времена сотрудничества с Бахаузом. И здесь приходишь к выводу: позиция Кандинского выглядит глубже, чем у футуристов и у дружественного им К. Малевича.

Что касается отца супрематизма и его вклада в осмысление процесса формотворчества, то приходится констатировать: Малевич изрядно успел навредить здесь своим пониманием *принципа экономии сил*^{*}, сведя вопрос к недопустимому примитиву. (Поскольку эта тема уведет нас в сторону от основной темы настоящей главы, – приходится вынести ее в словарь.)

Босх. Остался интересный вопрос о творчестве И. Босха и его последователей. Отвечает ли оно формуле «*субъективно о субъективном*»?

Начать следует с рассмотрения поэтики мастера. В нее специалисты часто включают элементы алхимии, фольклора, астрологии, эсхатологии того времени, мистерий, отмечают воздействие символики бестиариев... Меньше всего упоминается *гротеск*^{*}. А если и упоминается, то подчас вовсе не в том значении, в каком принято профессионалами понимать эту известную, но остающуюся загадочной форму искусства. Однако именно гротеск является тем ключом, который в основном и открывает творчество Босха. Разумеется, в тех композициях, где таковой присутствует.

Соответственно заявленной теме, нас в первую очередь интересует пересечение Босхом границы непознаваемого. Ведь в аспекте инаковости гротеск стремится выйти за пределы вероятного. Что можно наблюдать в избытке на картинах художника. Это прорыв не высшей, а низовой субъектности, которая закономерно заканчивается западением в индивидуализм. О. Назарова пишет: «Иероним Босх стоит особняком в истории нидерландской живописи во всех смыслах». И через один абзац добавляет: «...были такие штампы, которые иногда и сейчас еще используются, как “мировоззрение Босха” или “картина мира Босха”, рассуждали о том, что Босх всем этим хотел сказать... То есть создавалось впечатление, что у Босха было какое-то особое личное мировоззрение, отдельное от всех остальных, которое он спонтанно выплескивал в своих произведениях».

ях. Но теперь мы отчетливо понимаем, что художник рубежа XV и XVI веков может писать только то, что его публика готова и может воспринять, и что у него нет личного мировоззрения, у него есть система представлений, которую он неизбежно разделяет со своими современниками. Мы можем говорить об уникальности того, как художник выражает эту систему представлений, но все-таки не об уникальности мировоззрения»¹. Нельзя с этим согласиться, поскольку Назарова путает два понятия: *мировоззрение и мировидение*. У каждого художника, тем более на Западе в XV и XVI вв., мировоззрение не только было, но было однозначно уникальным. Иначе не понятно, почему и за счет чего «Босх стоит особняком в истории нидерландской живописи во всех смыслах». Согласится ли сама Назарова, что у Микеланджело (1475–1564 гг.), младшего современника Босха (1450–1516 гг.), отсутствовало мировоззрение? Любой историк искусства, профессионально занимающийся эпохой Возрождения, отмечает уникальность мировоззрения Буонарроти.

Да, сам термин «мировоззрение» впервые введен в нач. XVIII столетия немецкими романтиками; писал о нем Ф.Э. Шлейермахер². Но одно дело термин, а другое – понятие с ним связанное, которое может иметь место без обозначения его. Так, слово «фиолетовый» вошло в русский язык довольно поздно, в XVIII веке. Но значит ли это, что наши предки не различали фиолетовый цвет раньше?

А что имели в виду романтики?

Подсказывает само слово: *миро-воз-зрение* – что человек знает о мире и о своем месте в нем, что человеку дорого в жизни; словом, это некое устроение мышления личности, характерное, приобретенное на основе определенной аксиологии. Я имею в виду здесь не всесторонний анализ данной категории, а только те аспекты проблемы, которые относятся к творчеству.

Мировоззрение часто считают синонимом *мировидения*. Но будет ли это верно? Вряд ли. Под *мировидением* мыслится восприятие мира без оценок, совокупность всех ощущений, которые человек воспринимает как есть. Поэтому о мировидении древних людей се-

¹ Назарова О. Иероним Босх // <https://magisteria.ru>

² Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи. СПб., 1994.

годня известно очень мало. Чтобы знать больше, человек должен на машине времени отправиться в прошлое. Мировидение – это основа осмыслиения жизни. Оно должно быть целостным и призвано охватывать весь мир, который следует постигнуть людям.

Мировоззрение же подразумевает, как было сказано, определенную аксиологию, это «продукт» человеческого ума. С этой точки зрения, никакое мировоззрение нельзя реконструировать и даже понять, если перед ним не стоит мировидение как причина мировоззрения. При наличии мировидения мировоззрение сформируется само собой в результате деятельности людского интеллекта. Оно сложится **свое** не только у художника, но у **каждого разумного человека**. У социума же образуется то, что можно условно назвать мировоззрением народа, если народ не стал просто населением, ибо он связан общим происхождением, общим делом и общей верой.

Отсюда следует: говорить об индивидуализме Босха и об индивидуальности его творчества не только правомерно, но и необходимо. Иначе как можно понять особенность искусства того или иного мастера? Тем более феномен индивидуализма стал широко проявляться, начиная с эпохи Ренессанса, положившей начало принципам гуманизма. Что в свою очередь привлекало повышенное внимание к проблеме личности, к ее особенностям взаимодействия с обществом.

Все это мы видим на полотнах Босха и по причине субъективности противоречиво понимаем смыслы, в них заключенные. «Мир Босха причудлив, но многие толкования, которые историки предлагаю его работам, у него самого явно вызвали бы изумление» (М. Майзульс). С этим надо согласиться.

Да, индивидуализм Босха это не индивидуализм С. Дали. У первого, говоря фигурально, это очень своеобразный отдельный дом в немалом поселении, застроенном средневековыми домами; у второго – уже не дом, а стоящее посреди пустыни сооружение, внизу которого находится крыша, а вверху фундамент.

Х. Зедльмайр приводит еще лучшую диафору: «Живопись Босха не сюрреалистична, по крайней мере, в привычном бретоновско-элюаровском смысле. Мир Босха – космос буйного жизненного круговорота. Если это и бессознательное (основное условие ма-

териала в сюрреалистической поэтике), то, скорее, некая предвосхищающая визуализация юнгианского “коллективного бессознательного”, в отличие от окончательно отчужденного от родового единства “индивидуального” бессознательного XX века, как, скажем, у Дали. <...> У Дали природное бессознательно стремится вернуться к самому себе, потерявшему в своей абсолютности на путях цивилизации. Но цельность природного бытия утрачена бесповоротно, и индивидуальное подсознание, замыкаясь на себе, не в состоянии выйти во всеобщее единство жизни и смерти¹.

Выходы к границе непознанного и ее пересечения всегда своеобразны в силу индивидуализма каждого светского художника. Да и граница у всех, как правило, тоже разная, не говоря о волевом пороге допустимости ее пересечения. Результаты при этом будут тоже весьма разнообразны.

Босх и есть уникальное пересечение на границе Ренессансного влечения к запредельному знанию (например, к нумерологии как магии; к самой магии, к астрологии, оккультизму, алхимии...) и латентного протобуржуазного индивидуализма, всегда рождающегося, по мнению Бенуа, духом гордыни, разобщающего художника с традицией. Чем и объясняется оригинальность творчества Босха, его совершенная непохожесть на других мастеров-современников.

Без Босха не было бы и Ф. Рабле (1494–1553 гг.). Унаследование последним хотя бы темы пожирания одних существ другими, темы десакрализации жизни говорят о многом.

Рабле – эстетически вульгаризированная версия Босха.

Насколько Босх был апофатическим ратоборцем нравственности, настолько Рабле явился катафатическим певцом ее разложения. Но оба (каждый по-своему) пересекали границу *трансингелибельного*. И потому их следует считать приверженцами формулы «субъективно о субъективном», если не первооткрывателями ее в искусстве.

Нельзя искать у Босха и Рабле правдоподобия, ибо в присущем им гротеске никакого правдоподобия и быть не может. Ведь гротеск не просто утрирование реальности или деформация образа,

¹ Цит. по: Аркадьев М. Иероним Босх и трагедия средневекового сознания // <https://snob.ru/profile/23839/blog/3093323/>

а «повышенное» качество видения: это предельно острая тень, которая призвана подчеркивать ослепительно-резкий свет своей эпохи.

Гротеск Босха и Рабле – не карикатура, хотя отдельные исследователи склонны считать то и другое аналогами.



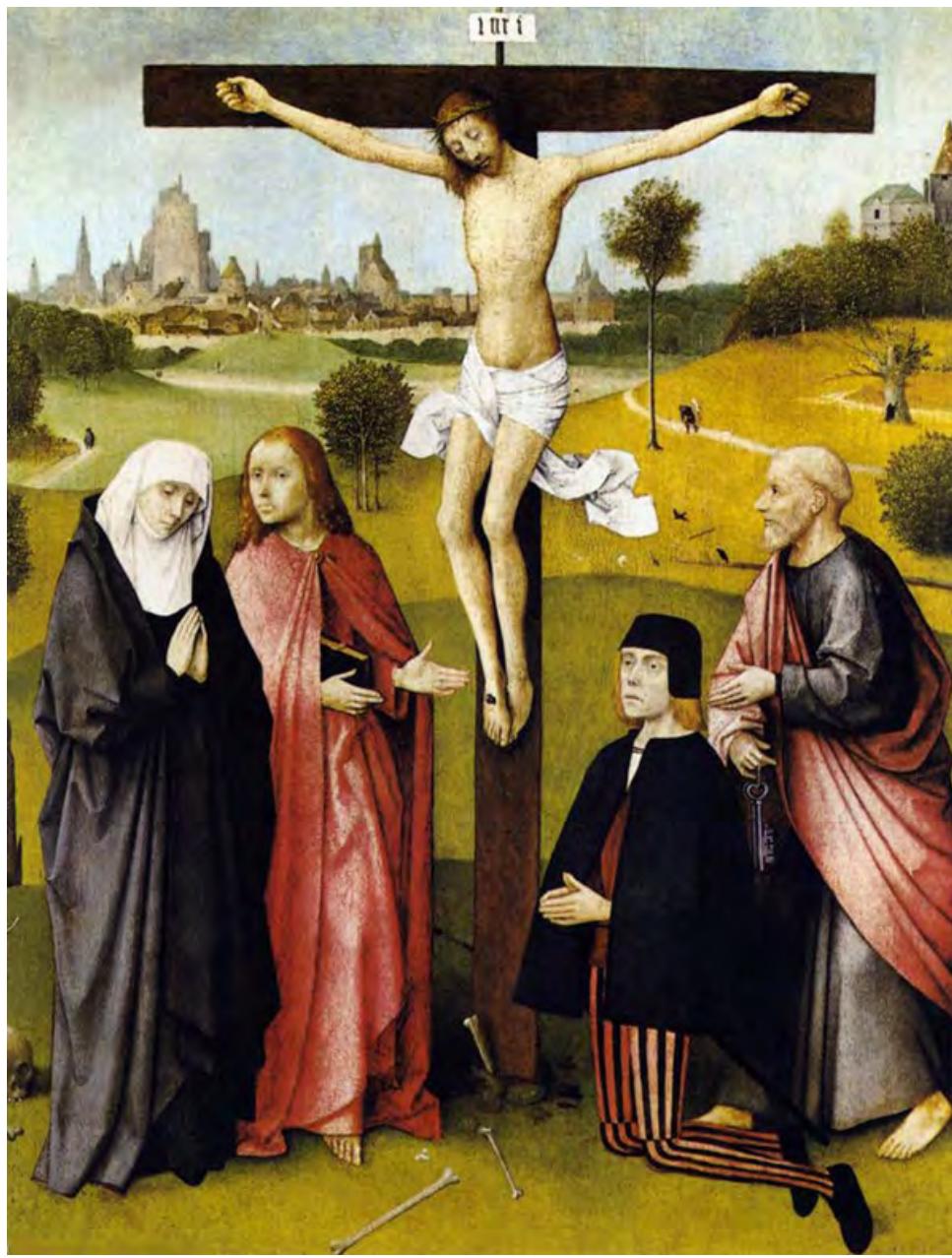
Босх И. Святой Иоанн на Патмосе. 1554–1555 гг. Фрагм.

Гротеск в данном случае больше чем сатира. Комическое в нем присутствует, но не в утилитарном смысле (ради смеха или ради «высмеивания пороков»), а ради достижения особой художественности образа, когда обычные средства выразительности уже не действовали. Потому картины Босха не вызывают смеха.

Гротеск не столько алогичен, сколько инологичен, сверхлогичен и над-логичен. Он не может быть понят согласно некой инструкции с перечислением символов. Тем более сами символы по своему устроению до конца не выговариваются. Но гротеск – далеко не символ; он даже не прием (он – больше) и не стиль. Гротеск, скорее, форма художественного мышления, принцип осмыслиения жизни от противного, потому нет салонного гротеска.

Гротескные образы Босха существуют и взаимодействуют с образами «реалистичными», как мы видим на полотне «Св. Евангeli-

лист Иоанн Богослов». А в тех работах, где нет гротеска («Фокусник», внешние створки «Поклонения волхвов», «Извлечение камня глупости», «Распятие с донатором» и др.) Босх остается в рамках формулы «Субъективно об объективном». Причем **низовая** субъектность в них или отсутствует, или находится в пригашенном состоянии.



Босх И. Распятие с донатором. 1480–1485 гг.

В любых случаях художник пытается заинтересованно рассказать о том, что из познанного у него накопилось в душе.

«Объективное искусство». Заканчивая тему формул творчества, надо упомянуть еще об одной «Объективно об объективном». Автором доктрины «объективного искусства», насколько мне известно, является Венский искусствовед А. Ригль (1858–1905).

Сам термин «объективное искусство» встречается раньше (1901 г.) в работе Л.П. Радина (1860–1900) *Объективизм в искусстве и критике*¹. Критик задает вопрос: «Что такое реальное, или, вернее сказать, объективное искусство?». И сопоставляет фотографический портрет и портрет, написанный художником. Под «объективизмом» Радин понимал то, сущностное, свойственное человеку, что необходимо передать в портрете, будь он фотографическим или живописным. «Что же мудреного, если фотографии редко удается схватить то выражение лица, которое является наиболее типичным для данного субъекта. <...> И когда говорят, что ваш портрет не похож, этим хотят собственно выразить, что фотография не уловила того типичного выражения лица, которое наиболее отвечает внутреннему складу вашего характера. С этой точки зрения не трудно понять, почему портрет, нарисованный художником, часто больше похож на оригинал, чем самая лучшая, самая точная фотография. Всматриваясь в данное лицо, художник сразу схватывает его характерные особенности». Вот это и есть, по Радину, объективное искусство. Точка зрения, не отличающаяся философской глубиной. Но о ней следовало заявить, исходя из обязательности научного приоритета.

Можно смело предполагать, что Ригль вряд ли заимствовал термин «объективное искусство» у Радина. Ибо осмысление его австрийским искусствоведом радикально отличается от осознания русским критиком.

Ригль понимал под данным термином «искусство, изображающее мир в свойственных ему реальных отношениях. Такое объективное изображение требует, чтобы художник не примешивал к нему субъективных черт своей личности. Следовательно, объективным может быть только изображение, при котором художник изолирует себя от воссоздаваемой действительности, сознательно отгораживается от нее. Иначе говоря, статусом объективности обладает

¹ Северов Л. (Радин Л. П.). Объективизм в искусстве и критике // Научное обозрение. СПб., 1901. № 11. С. 37–38; № 12. С. 46–60.

изображение, которое не пропущено сквозь призму личности художника»¹.

Где же такое искусство взять?

Австриец увидел его в «осознательном искусстве Древнего Египта».

Момент спорный. Но прислушаемся к Риглю внимательней. Он имеет в виду то, что «замкнутая в себе эгоистическая психика равнодушна к собственному содержанию объекта, и именно поэтому такой субъект проявляет себя вовне только посредством насилия по отношению к предметам окружающего мира. Художник этого типа стремится субординировать предметы видимого мира на своем полотне, пытается подчинить их определенному распорядку. В результате изображение оказывается чисто “объективным”. <...> Субординирующий принцип ведет к кристаллической композиции, свойственной античности и Возрождению, а творческое соревнование с природой, воссоздание неорганических закономерностей – свидетельство подлинного художественного начала в искусстве». Здесь сказывается пресловутый позитивизм, на который опирался искусствовед. «Воссоздание неорганических закономерностей» все тот же мимезис. Возникает противоречие: с одной стороны Ригль осуждает «кристаллическую композицию» мастеров Ренессанса, а с другой не замечает у них столь распространенное тогда подражание природе, т.е. не видит «воссоздания неорганических закономерностей». Читаем дальше: «Между субъектом и объектом, между персонажем и внешним миром устанавливается не внешняя (насилие, покорение), а внутренняя, психическая связь (познание). Именно внутренние, психические взаимодействия между субъектом и объектом Ригль считал отличительной чертой искусства Нового времени»².

Следует интересный вывод: согласно Риглю, после 1520 г. искусство начало деградировать вместе с ростом субъективного начала.

Что тут следует сказать? Само «объективное искусство» здесь можно назвать относительно объективным или, точнее, условно

¹ См.: Арсланов В.Г. История Западного искусствознания XX века. М., 2003. С. 105–106 и далее.

² Там же.

объективным. Что особенно становится понятным в наше время, с появлением искусственного интеллекта и его «творчества». Как Ригль назвал бы такое «достижение», живи он сегодня?



Древнеегипетская скульптура *Тенти с женой*. 5-я династия.
Берлинский музей.

Показавшееся ему объективным «осознательное искусство Древнего Египта» таковым кажется по причине действия жесткого древнеегипетского канона. Именно канон и оказывал «объективирующее» влияние на зрителей и на Венского искусствоведа. То же самое явление происходило во всяком строго каноничном искусстве.

И когда искусство активно стало секуляризироваться под влиянием духа времени и по причине роста субъективного начала за счет упразднения канонов, тогда оно и начало довольно заметно деградировать. Причем даже в иконописи Греции и России, тоже с XVI века. Но это трудно было понять в XIX столетии, поскольку в то

время отношение к канонам было резко отрицательным. Считалось, что канон сковывает художника и мешает ему развиваться.

Выше приоритет первого применения термина «объективное искусство» был закреплен за Радиным, ибо пришлось опираться на даты публикации работ. У Радина, повторяю, это 1901 г. У Ригля – 1902 г. (*Голландский групповой портрет*) и 1908 г. (*Возникновение барочного искусства в Риме*).

А вот Г. Гурджиев (1866–1949), известный эзотерик, неооккультист и глава Института Гармонического Развития Человека¹ никак не мог претендовать на первенство применения термина «объективное искусство». Его работа *Четвёртый Путь к Сознанию*, в которой развита как раз доктрина «объективного искусства», была создана на четверть века позже публикаций Ригля – в 1927 г.

Прежде чем знакомиться с означенной доктриной, – разумно познакомиться с ее автором. Вот что он говорил о себе: «Будучи всегда безжалостным к своим природным способностям и почти все время сохраняя самонаблюдение, я смог достичь почти всего, что в пределах человеческих возможностей, а в некоторых случаях достиг даже такой степени силы, которой ни один человек, возможно, даже за все прошлые эпохи не достигал»².

Здесь можно было бы и поставить точку, но предвидя обвинения его адептов в неспособности опровергнуть их гуру, придется отвечать.

Мнение Гурджиева на искусство изложил его ученик Петр Успенский (прошу не путать его с православным богословом Леонидом Успенским и с московским семиотиком Борисом Успенским): «В подлинном искусстве нет ничего случайного. Это математика. В нем все можно вычислить, все можно знать заранее. Художник знает и понимает, что ему нужно передать, и его работа не может произвести на одного человека одно впечатление, а на другого – другое,

¹ См.: Питанов В.Ю. Георгий Гурджиев – оккультист или христианин? // <https://azbyka.ru/otechnik/sekty/georgij-gurdzhiev-okkultist-ili-hristianin/>

² Гурджиев Г.И. Четвёртый Путь к Сознанию / Перев. с англ. Е. Мирошниченко. М., 2017. С. 12.

при условии, конечно, что оба они – люди одного уровня. Она с математической точностью производит одно и то же впечатление»¹.

В 20-е гг. XX в., когда это произносил Гурджиев, а Успенский записывал за ним, еще не было искусственного интеллекта. Именно нейросеть способна на такое искусство, которое является математикой, и в нем все можно вычислить. Налицо чисто технократический подход. У греков искусство называлось *τέχνη*. Неужели Гурджиев настолько прямолинейно понял его сущность? Не художник, а только машина может с математической точностью производить своей продукцией одно и то же впечатление. Выше говорилось: бытие-в-себе объекта, наряду с познаваемым в объекте, содержит некий не познанный остаток. **Человек не в состоянии полностью, исчерпывающе, без остатка уяснить предмет познания** (аксиома!), что оказывается в несовпадении предмета и образа. Иначе наука давно бы всё познала, оставив ученых без работы. Каким способом художник может вычислить с математической точностью «все, что ему нужно передать»? Это априори невозможно.

А что из себя представляют «люди одного уровня»? Понятно же, здесь имеется в виду не обычный человек. Ибо «высшая эзотерическая наука называет такого человека “человеком в кавычках”; другими словами, он лишь носит название человека, но на самом деле человеком не является»². Каково? Где-то и когда-то подобное мы уже слышали... Тут для существования «людей одного уровня» наверняка необходимы два Гурджиева, непременно достигших «почти всего, что в пределах человеческих возможностей, а в некоторых случаях даже такой степени силы, которой ни один человек, возможно, даже за все прошлые эпохи не достигал». Тем не менее рано или поздно эти два Гурджиева обречены прийти в противоречие друг с другом, поскольку они – не зомби, в которых под гипнозом превращал своих учеников сам «чемпион достижений». Себя же он не станет зомбировать. Два аггела – не ангелы. Падшая человеческая природа в любом случае возьмет свое. История видела не такое и не таких...

Ученики Гурджиева справедливо заподозрили неладное:

¹ Успенский П.Д. В поисках чудесного. М., 2012. С. 36.

² Гурджиев Г.И. Указ. соч. С. 80.

«— Не исчезнет ли искусство, если оно станет совершенно определенным? — спросил кто-то из нас. — Разве некоторая неопределенность и неясность не является как раз тем, что отличает искусство, скажем, от науки? Если вы уберете эту неопределенность, если вы устраните тот факт, что художник сам не знает, что у него получится, какое впечатление его работа произведет на людей, тогда это будет “литература”, а не искусство».

И что ответил учитель? Привел абсолютно утопический аргумент:

«— Не знаю, о чем вы говорите, — сказал Гурджиев. — У нас разные стандарты: я измеряю ценность искусства его сознательностью, а вы — его бессознательностью. Мы не можем понять друг друга. Произведение объективного искусства и должно быть “литературой”, как вы его называете; единственная разница в том, что художник передает свои идеи не прямо через слова, знаки или иероглифы, а через некоторые чувства, которые он сознательно и определенным образом возбуждает, зная, что именно и почему он делает»¹.

В этом высказывании противоречий хоть отбавляй. Во-первых, стандарты существуют у промышленной и сельскохозяйственной продукции, а не у искусства. «Оговорка по Фрейду»? Но не буду придираться к словам. Во-вторых, если художник (надо полагать, писатель) передает свои идеи через чувства, которые он сознательно и определенным образом возбуждает, зная, что именно и почему он делает, то как и за счет чего он это делает без участия слов и знаков? С помощью гипноза и неких экстрасенских пассов?! Прямо с бумажного листа?? Или знаки и слова все-таки что-то решают в творческом процессе? Что именно и как? В-третьих, в чем проявляется сознательность художника и откуда у него взялось объективное мировоззрение? Ведь «объективного искусства» не создать за счет субъективной точки зрения автора. Надо ли думать, что художник из субъекта превратился в объект? В бездушную машину?! Как иначе? Тупик, разукрашенный суесловием...

Впрочем, то, что мы называем «душой», для Гурджиева «на самом деле существует, но не обязательно у каждого она есть. Душа не

¹ Успенский П.Д. Там же. С. 397.

рождается вместе с человеком и не может ни развиться и оформиться в нем, пока не будет полностью развито его тело»¹.



Моор Д. Плакат «Ты записался добровольцем?». 1920 г.

Дальше вроде не о чем и говорить. Да и не нужно. Вредно для психического здоровья! В отношении «объективного искусства» – все уже исчерпывающе понятно. Гурджиев с «математической точностью» изложил сущность своего учения. Сожалею лишь о том, что «посвященному» никто не задал вопрос: произведение, которое производит одинаковое впечатление на двух людей одного уровня, было создано еще при жизни гуру Д. Моором (1920 г.) и называлось *Ты записал добровольцем?*. Согласен ли Гурджиев и его последователи заменить живопись плакатами? Ибо живопись, понятная для всех, производящая одинаковое впечатление на всех, в том числе на «посвященных», и есть плакат. Тогда зачем «объективное искусство» и два человека одного уровня? Тут Гурджиева нетерпеливо ожидает Уильям Оккам со своей всегда острой бритвой: если уже есть одна сущность, то зачем вторая, ей аналогичная?

Осталось сообщить **настоящую** перспективу для будущего искусства, нарисованную безумным эзотериком: «Во всех произведениях, которые мы намеренно будем создавать на основе этого Закона с целью передачи далеким поколениям, мы намеренно будем вводить также и некоторые закономерные неточности, и в эти зако-

¹ Гурджиев Г.И. Указ. соч. С. 79.

номерные неточности мы будем помещать, доступными нами средствами, содержание того или иного истинного знания, которым люди в настоящее время уже обладают. В каждом случае в качестве самого объяснения, или можно сказать, "ключа" к этим неточностям в том Великом Законе мы еще создадим в своих произведениях что-то вроде Легоминизма и обеспечим его передачу от поколения к поколению через особых посвященных, которых мы назовем посвященными искусствами»¹.

Комментарии, как говорится, излишни...

Словоблудия эзотериков об определении периодов развития человека и даже всего человечества, усилия выработать «нужное» (по сути тоталитарное) искусство с отдельным формообразованием для посвященных и профанов – напоминают мне стремление старых мараэмматиков вернуть молодость, о чем сам же Гурджиев и написал: «Стейнах и Воронов, возвращаясь к идее французского физиолога, сделали попытку добиться омоложения путем перевязывания яичек и пересадки половых желез животных. Но они сами признали, что получали положительные результаты только в редких случаях»².

Много позже Гурджиева появилась еще более экстравагантная фигура – индийский тантрист Раджниш Чандра Мохан, называвший себя «основателем Единственной религии», значительно больше известный как Ошо (1931–1990).³ По его мнению, различие между субъективным и объективным искусством заключается в следующем: «Субъективное искусство означает, что вы выливаете на холст свою субъективность – свои мечты, свои фантазии. Это проекция вашей психологии. То же самое происходит и в поэзии, в музыке, во всех измерениях творчества». Объективное же искусство творится теми, кому «нечего выбросить, оно совершенно пустое, чистое», то есть рождается из измерения медитации. «В Индии есть статуи, перед которыми можно сидеть и медитировать. <...> Они были сдела-

¹ Гурджиев Г.И. Всё и вся. Рассказы Вельзевула своему внуку. Часть 1. М., 2011. С. 235. [Легоминизм (англ. legomonism) – стиль изложения идей, который использовал Г. Гурджиев в своём учении Четвёртый Путь к сознанию.]

² Гурджиев Г.И. Четвёртый Путь к Сознанию. С. 77.

³ См. о нем: Культ Раджниша (Ошо) // Справочник: Новые религиозные организации России деструктивного и оккультного характера. Изд. 2-е. Белгород, 1997.

ны медитаторами таким образом, с такими пропорциями, что просто глядя на них, наблюдая за фигурой, пропорцией, красотой... Все было рассчитано до миллиметра, чтобы создать внутри тебя состояние медитации. Настоящая медитация начинается лишь тогда, когда прекращена любая деятельность — деятельность тела и ума. Объективное искусство — это медитативное искусство, субъективное искусство — это искусство ума»¹.

Точку зрения Ошо я привел для справки. Анализировать христианину здесь нечего, поскольку, не отключив деятельность ума, любое высказывание получится субъективным, а, отключив ум, не получится анализа.

О вкусе и вкусах

 **Р**ассуждая на тему формообразования в искусстве, было бы неразумно пройти мимо вопроса о вкусах: эстетическом и художественном. Ведь вкус явно и существенно оказывает влияние на морфологию художественного произведения.

История данного феномена охватывает менее 400 лет. Что кому-то может показаться странным, однако так кажется на первый взгляд.

Сам термин «вкус» применительно к искусству впервые введен испанским философом Б. Грасианом в работе *Карманный оракул, или искусство благородства* (1647 г.). Автор трактата мыслил некую общность норм и оценок, противостоявшую другим нормам, подтверждавшим наличие «дурного вкуса».

До XVI века под «вкусом» (лат. *gustus*) понимали гастрономические ощущения и еще в переносном Библейском смысле: «вкусить от древа познания добра и зла».

Почему в эпоху Средневековья не было никакого дурновкусия или, напротив, утонченных вкусов, а потом вдруг они появились? Л. Успенский имел основания негодовать: «Это распоряжение (Пра-

¹ Объективное искусство согласно Ошо // *Ошо. Последний завет. Том 3, гл.24: https://Spiritita.altervista.org*

вительствующего Синода о поручении Академии художеств писать иконостасы для “развития изящного вкуса” у народа. – В.К.) свидетельствует о глубокой трагедии русского искусства: народу, обладавшему величайшей в мире художественной культурой, создавшему великое мировое искусство, понадобилось “развитие изящного вкуса”, – горько замечал Леонид Александрович, – и это, чтобы понять и принять чуждое этому народу искусство, которое являлось якобы следствием органического развития древнего (теория, столь любезная современным историкам искусства)»¹.

Что произошло? Началось с малого, незаметного... В нашей стране так бывает. А потом землетрясение производит тектонические сдвиги? Радикальные изменения несомненны. И сmutа, и позже Петровские реформы были детерминированы разворотом умов на Запад. Вместо былой доктрины *Москва – Третий Рим* становится популярной идея о единстве Европы. Ради чего российская аристократия XVII столетия пошла на ревизию русского самосознания и как следствие – на пересмотр ценностей собственной культуры, а с другой стороны прорубание окна в Европу превратилось в ворота для вторжения чужеродной культуры в русскую. Сложившуюся коллизию весьма доходчиво объяснил в свое время А.С. Шишков. Цитата настолько актуальна и сегодня, настолько точно описывает случившееся с Россией, что я не посмел ее укорачивать: «”Одеваться со вкусом” есть также не собственное наше выражение; ибо мы не говорим, или по крайней мере не должны говорить: “плакать с горестию”, “любить с нежностью”, “жить со скромностью”; но между тем, как свойство языка нашего во всех других случаях велит нам говорить: “плакать горько”, “любить нежно”, “жить скрупульно”, в сем едином нельзя сказать: “одеваться вкусно”... Сие уже одно показывает, что мы нечто чужое вмешиваем в свой язык. Также и следующая речь есть французская, а не наша: он пишет *во вкусе* Мармонтеля. Как можно “писать *во вкусе*”? Не все ли равно, как бы кто, вместо “я подражаю напеву соловья”, сказал: “я пою в голосе соловья”? Французы по бедности языка своего везде употребляют слово *вкус*; у них оно ко всему пригодно: к пище, к платью, к стихотворству, к сапогам, к му-

¹ Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Париж, С. 372.

зыке, к наукам и к любви... Когда я читаю "тонкой, верной *вкус*", то не должен ли воображать, что есть также и "толстой и неверной *вкус*"? Обыкновенно отвечают на сие: как же писать? как сказать: un goût *delicat*, un goût *fin*? Я опять повторяю... Если мы, сочиняя русскую книгу, не перестанем думать по-французски, то мы на своем языке всегда будем врать, врать и врать... Какая нужда нам вместо: "она его любит", или "он ей нравится", говорить: "она имеет к нему *вкус*", для того только, что французы говорят: *elle a du goût pour lui*? Желает ли кто видеть, до чего доводит нас безумное подражание французам? Мы говорим и печатаем в книгах: *вкус* царствовать; чертеж *вкуса*; хотя двери его были и затворены, однако он имел смелость войти к нему и *вкус* сделать ему свое приветствие»¹.

Тем не менее вторжение произошло, оставив несмыываемый след. Его можно игнорировать на бытовом уровне, но не на научном. *Вкус* занял свое место в эстетике, в культуре, даже в бытовой жизни. И наша задача – проанализировать его в связи с процессом формообразования.

Напрашивается вопрос: если до XVII века и на Западе не существовало столь широкого понимания этого слова, то, очевидно, имел место сам феномен неких предпочтений, но без названия. Так, Вёльфлин пишет: «Вкус раннего Возрождения отдает предпочтение неразвившимся формам, ... угловатой грации и скачущей линии»². Можно подозревать Вёльфлина в недостаточности знаний, однако, уровень его искусствоведения говорит об обратном. Да и плохо верится, что при столь высокой развитости искусства люди эпохи Ренессанса ничего не выбирали. Суть дела, скорее, в характере выбора. Произошло некое расслоение семантических элементов в культуре. Существенной причиной явилась бифуркация европейской элиты.

Франция. Здесь старое родовитое дворянство, называвшееся «дворянством шпаги» теснилось новым – «дворянством мантии»,

¹ Шишкин А.С. Рассуждение о старом и новом слоге российского языка. 1803 // История слов: Ок.1500 слов и выражений и более 5000 слов, с ними связ. / В.В. Виноградов. М., 1999. С. 197–200. (Это первая публикация статьи А. Шишкина по сохранившейся в архиве машинописи на 5 листках с авторской правкой. – В.К.)

² Вёльфлин Г. Классическое искусство. СПб., 1912. С. 166.

более пассионарным и деятельным. Представители последнего противопоставили знати не только иные эстетические приоритеты, но и образ жизни; переосмыслили этические нормы, не желая участвовать в дуэлях; отказались от увлечения охотой, от изучения и приобретения военных навыков. А главное – внедряли **свои** каноны светской культуры. Заводили богатые библиотеки, давали приемы, устраивали пиры, строили загородные дома, создавали изысканную среду в городских дворцах... Положительным примером становится образованный человек с «хорошим, утонченным вкусом». Прочерчивалась четкая линия между тем, что оценивалось как безвкусица, и тем, что соответствовало эстетическим нормам «хорошего общества». Планка вкуса позволяла «со вкусом» самоутверждаться новой французской аристократии XVII века, считавшей увлечения старой знати ограниченными и банальными. С оглядкой на королевский двор, с учетом его эстетических предпочтений, обычаев и взглядов вырабатывается этикет придворной и повседневной (для своего класса) жизни, входят в обиход новые требования к вкусу.

Так заявило о себе рококо...

Всё пресеклось гильотиной Революции – Революции, длившейся с 1789 г. по 1794 г. (по некоторым оценкам, она завершилась лишь в 1799 году с приходом к власти Наполеона).

Религиозные последствия оказались удручающими: церковная собственность была конфискована и распродана; легализованы разводы; произошел раскол среди священства: те клирики, что присягнули новой светской власти, основали официально действовавшую «Eglise Constitutionnelle», а верные Риму и «старым законам», подвергшись многочисленным расправам, создали нелегальную «Eglise Refractaire» – Церковь Неприсягнувших.

Торжество масонов было триумфальным и утвердились в провозглашении Культа Разума. Что обернулось разграблением церквей, истреблением и поруганием святынь: икон, крестов, статуй и т.п. В 1794 г. Культ Разума был замещен Культом Верховного Существа. Религиозные ордена официально объявлены закрытыми. Храмы изъяты на нужды Революции.

Художественная жизнь страны за столь короткий исторический период претерпела 3 больших стиля: барокко*, рококо и классицизм.

Здесь нужна оговорка. Европейское барокко существовало наряду с уже уходившим Ренессансом, со здравствовавшим маньеризмом и с нарождавшимся классицизмом.

В XVII в. французское барокко хоть и не получило развития, но все-таки оформилось в «стиль Людовика XIV-го» (барокко в сочетании с элементами классицизма).

Его представители – братья Ле Нэн: Антуан (1588–1648), Луи (1593–1648) и Матье (1607–1677); Жорж де Ла Тур (1593–1652).



Ж. де Ла Тур. Иоанн Креститель в пустыне. 1649–1651 гг.

Мы уже знаем, что несмотря на наличие эстетических предпочтений в более ранние эпохи, понятие *вкус* было впервые введено именно теоретиком барокко Б. Грасианом. *Вкус* совпадал со способностью ума к критическому суждению, поэтому мог быть индивидуальным – и определялся через категорию меры: вкус есть соблюдение определенного критерия, есть чувство достаточности, умение творить в соответствии с этими требованиями; он понимался как аналог классической категории прекрасного, но существенно обширнее по своему содержанию.

Ярче и значительно дольше (до XIX века включительно) блистал пришедший на смену классицизм в лице его создателя Н. Пуссена (1594–1665) и К. Лоррена (1604–1682).

Господствовавший рационализм диктовал в искусстве «объективность» повествования, абсолютизацию идей, идеализацию героев и их разделение на отрицательных и положительных, произведение следовало строить как логически единое **целое**.



Пуссен Н. Аркадские пастухи. 1650 г.

Вкус фундирован законами разума; «хороший вкус» проявляет последовательную систему композиционных законов. Положения эстетики классицизма эксплицитно выражены в «Поэтическом искусстве» Буало (1674 г.). Автор трактата пытался обнаружить и кодифицировать набор сложившихся законов искусства, влиявших на восприятие зрителем произведения и на его оценку. «Хороший вкус» считался одним из самых важных эстетических принципов и понимался как дополнение разума. Дифференцируя абсолютную и относительную красоту, классицисты противопоставляли ложный вкус вкусу «разумных и утонченных людей всех веков и народов»¹. Хороший вкус зависел от просвещенности человека: причины же порочного вкуса находили объяснение в увлечении неблагопристойными зрелищами, в чтении бездарных и легкомысленных сочинений, а также – в игнорировании античных художественных до-

¹ Буало Н. Письмо к г-ну Перро. Спор о древних и новых. М., 1985. С. 318.

стижений.¹ Своеобразным контрастным комментарием здесь служит комедия Мольера *Мещанин во дворянстве* («Le Bourgeois gentilhomme», 1670).

В перв. пол. XVIII века появляется рококо (франц. *rocaille*, букв. *мелкий, дробленый камень, раковины*) – как реакция на барочное величие королевского двора Людовика XIV. «Жемчужина» уступила место «раковине».



Фрагонар Ж. Триумф Венеры. 1740 г.

В сер. XVIII столетия аббат Ш. Баттё писал: «Вкус в искусстве тоже самое, что интеллект в науке». Интеллект позволяет видеть предметы такими, какие они есть на самом деле, а вкус – это тепло, привлекающее нас к предмету или отталкивающее от него. Интеллект «рассматривает предметы в себе, согласно их сущности, вне всякого отношения к нам», а вкус «имеет дело с теми же предметами, но только в их отношении к нам»². Французский эстетик впервые ввел оборот «изящные искусства», так полюбившийся в России,

¹ Дасье Анна. О причинах испорченности вкуса (1714) // Сб.: История эстетики в памятниках и документах. Т. 2. М., 1985.

² Баттё Ш. Изящные искусства, сведённые к единому принципу / Перев. с франц. А. Ромма // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 тт. Т. 2. Эстетические учения XVII–XVIII веков / Гл. ред. М.Ф. Овсянников. М., 1964. С. 383–384.

что после глагола «запрещается» становится вторым по частотности употребления в официальных документах. В понимании же Дидро, произведение искусства должно оставлять простор для игры субъективного вкуса, разрушающего его самодостаточность и выходящего за границы эстетически нормативного к чему-то неопределенному, бесформенному, неэстетическому.

Новое дворянство сильно заигралось, что нашло свое убедительное отражение в творчестве таких художников, как Буше и Фрагонар, увлекавшихся весьма фривольными сюжетами.

Этим и закончился выход к «бесформенному, неэстетическому» – к Великой Французской революции.

(Правда, бацилла Рококо французского посева оказалась столь заразительной, что 4-мя периодами проявляла себя в эстетике одной России, не говоря о других странах.)

На смену «простору для игры» с новым взглядом на искусство пришел неоклассицист Жак-Луи Давид, на своих полотнах воспевший Революцию и ее героев.



Давид Ж.-Л. Смерть Марата. 1793 г.

Англия. В Англии «новое дворянство» (new nobility), в отличие от старого, феодального, не гнушалось отношений с народившимся и бурно развивавшимся капитализмом, занимаясь торговлей, предпринимательством и сельским хозяйством. Выступило основным союзником буржуазии в ее революции 1641–1660 гг., покончившей с феодализмом. Возник новый класс землевладельцев – индепендентское дворянство.

В религиозной жизни произошел конфликт между англиканами и пуританами*.

В науке утвердилась эмпирико-сенсуалистическая теория познания.

Что касается темы *вкуса*, то, по Шефтсбери (1671–1713), настоящий вкус находится в гармонии с природой, релевантен умопостиляемой красоте. Суть хорошего вкуса состоит в обращенности к утвердившимся этическим и эстетическим предписаниям, к высоконравственным побуждениям и укреплен трепетным чувством природы. Человеческий идеал для этого представителя английского Просвещения – утонченный английский джентльмен-аристократ (fine gentleman). Для него (джентльмена) личный вкус есть и способ утверждения своего Я, выражаемого в достоинстве личности, есть проверка умом и интуициями значимых духовных ценностей.¹

Д. Беркли (1685–1753) считал чувство вкуса врожденным; оно присуще всякому разумному человеку. Философ писал о существовании особого принципа красоты, порядка и гармонии, который имеет эстетическое и этическое значение.²

Дж. Аддисон (1672–1719), продолжатель Беркли, различал два вида красоты. Вкус у него обусловливает характер искусства: художнику следует выстраивать произведение «не из принципов самих искусств, а из общего мнения и вкуса людей; или другими словами, не вкус должен подчиняться искусству, а искусство – вкусу»³. Философ ставит перед собой грандиозную цель: создать вкус нации. Если красота разлита в природе и отсюда естественна, то необходимы простота и мера: «Только природа может произвести такое впечат-

¹ См.: Шефтсбери А.Э. Эстетические опыты. М., 1975.

² См.: Беркли Д. Алкифрон, или Мелкий философ. СПб., 2000. С.81.

³ Сб.: Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 82

ление и доставить удовольствие всем вкусам, как самым непосредственным, так и самым утонченным»¹. Природа сочетает в себе как простоту, так и разнообразие. А потому искусству подобает следовать природе.

Писали о *вкусе* и многие другие английские авторы: Ф. Хатчесон, Г. Хоум, А. Смит, Т. Рид, Д. Купер, Э. Берк, Д. Локк, художник В. Хогарт, Д. Юм и др. Здесь нет возможности представить мнения их всех, ибо для этого потребуется много места, а для читателя не составит особого интереса.

Из всего выше изложенного можно понять: в политической жизни Англии Нового времени отнюдь не случайно сформировался либерализм как общественно-политическое направление. А в науке эмпирико-сенсуализм сдал основные позиции и укоренился рационализм. Основное значение Революции сказалось в интенсивном развитии техники, задавшем инерцию промышленному прогрессу лет на 200 вперед. И несмотря на столь развитую эстетическую мысль, Англия XVII столетия не смогла дать бесспорного гения, кроме В. Шекспира (1564–1616). Не нашлось ни одной конгениальной ему фигуры на «острове туманного Альбиона». Поэт, политический деятель и мыслитель Дж. Мильтон (1608–1674), поэт Дж. Драйден (1631–1700), писатель Дж. Бенъян (1628–1688), зодчий И. Джонс (1573–1652), представители материализма Т. Гоббс (1588–1679) и Дж. Локк (1632–1704) – никто из них по своему масштабу и значению для всего мира не может стоять рядом с автором «Гамлета» и «Короля Лира».

Нидерланды. Особое положение занимала новая аристократия в Нидерландах, представлявшая собой жесткую олигархию, рьяно ограждавшую свои интересы. Буржуазная революция там имела отличие от английской уже в датах: начало 1566 г. и окончание 1648 г. Дворянство позволяло себе жить гешефтом: на доходы от вложений в ценные бумаги, на акции компаний и на прибыль от аренды приобретенной земли. Товарооборот был замещен движением капиталов. До 1650 г. стиль жизни новой аристократии мало

¹ Там же. С. 129.

чем отличался от стиля жизни буржуа. Вскоре у тех и у других возникла потребность сравняться с образом жизни высшего дворянского общества. Что и произошло к 1700 г.: связанные многочисленными смешанными браками эти два класса практически слились в один. Новая аристократия существовала скорее де-факто, нежели де-юре. Исторически ее основу заложили те фамилии, которые еще во времена средневековых «коммун» воспользовались муниципальными уставами для захвата власти.

Несмотря на приземленность духовных целей в «стране тюльпанов» – примерно такую же, как и в Англии, – философские достижения Нидерландов XVII в. оказались выше. Достаточно назвать имена Р. Декарта, прожившего в этой стране 20 лет, и Б. Спинозы. Однако теорию о вкусах оба философа специально не разрабатывали. Ее можно выводить лишь из их косвенных высказываний. Так, Декарт, будучи рационалистом, считал идеалом искусства высшую истину объективного Разума. Поскольку совершенство безлично и истинно, то ему можно только подражать. А потому язык произведения должен быть рационалистичным. Картину необходимо строить по строго определенным, уже апробированным законам. Главная задача художника – убеждать зрителя силой и логикой своих мыслей. Следовательно, любая алогичность замысла, несоблюдение классических законов композиции, надо полагать, ведут к безвкусию.

Б. Спиноза, повторю, тоже не развивал концепцию художественного вкуса. Оригинальность его пантеистической точки зрения заключалась в том, что произведения искусства созидаются не душой, а телом; их причина скрыта в законах природы тела. В *Трактате об усовершенствовании разума* философ писал: «Эти творения создаются только человеческим искусством, и их причину нужно искать в человеческом теле, вне какого-либо взаимодействия с душой». Где здесь надо искать вкус? В человеческом теле? Спиноза подвергал критике желание «эстетизировать» природу или восхвалять художника на основании его свободы творчества. Как мы уже знаем, свобода творчества ему была дарована франкскими богословами и закреплена в Каролинговых Книгах. Заслуг живописца тут быть не может. А природа, с точки зрения пантеиста, сама по себе

божественна и не нуждается в ее украшении. Спиноза настаивал, что искусства вместе с науками «в высшей степени необходимы для совершенства человеческой природы и для её блаженства»¹.

Исследователь Спинозы Лоренцо Винчигуэрра подчеркивает следующее понимание философа: «Искусства – это приёмы, практики, которые тело стремится реализовать вследствие одних лишь законов своей природы и своих навыков, чтобы увеличить собственную силу и, стало быть, активно наслаждаться своей вечной сущностью»². Вкус можно предполагать лишь в умении реализовать упомянутые приемы и практики. Не больше.

Самое интересное состоит в том, что Спиноза дважды жил в домах художников: в Гааге у Хендрика ван дер Спика, в Ворбурге у Даниэля Тидермана. И, наблюдая за работой их, как сообщает Колерус, «увлекся рисунком, который усвоил самостоятельно»³, особенно в рисовании портретов.

Основные философские идеи в Нидерландах того времени носили индивидуалистский характер, требуя признания реальности человеческого самоопределения и рационального мышления, отвергали фатализм, ставили под вопрос христианские добродетели.

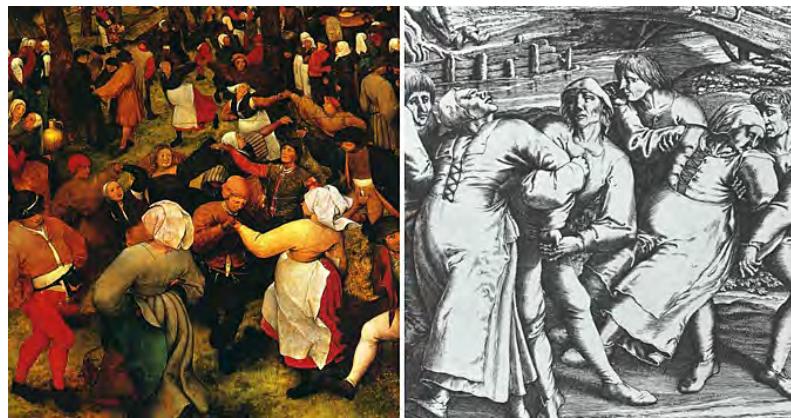
Небывалый религиозный конфликт пришлось пережить стране в 1566 г. В ее южных провинциях восстали горожане, крестьяне и даже дворяне. Громили алтари, разбивали статуи и иконы. Католицизм потерпел ощутимое поражение. Так начался кальвинизм – религия без аскезы, отрицающая священство и монашество, проповедавшая абсолютное предопределение (кому суждено погибнуть – погибнет, а кому суждено спастись, тот спасется). После чего стоит ли удивляться явлениям таантанизма* (или хореомании) – массовым истерическим эпидемиям, прокатившимся по протестантской Западной Европе XVI–XVII вв., в том числе и «в Голландии <...> в виде танцев, продолжительных до изнурения судорог»⁴!

¹ Спиноза Б. Избранные произведения. В 2-х тт. Т. 1. М., 1957. С. 79.

² Винчигуэрра Лоренцо. *Aesthetica sive Ethica. Спиноза о сущности искусства* // История философии. М., 2010. №15. С. 204.

³ Colerus J. La vie de B. Spinoza // Spinoza. Éthique, traduit par B. Pautrat / Перев. с франц. И.И. Блауберг. Paris, 1999. Р. 565.

⁴ См.: Блейхер В.М., Крук И.В. Толковый словарь психиатрических терминов // <http://vvvvv.narod.ru/biblioteka/catalog/pz/bv/bv44.html>.



Сцены тарантизма в изображениях современников.

А вот живопись явила достижения, не сравнимые с английскими. Тогда блистали таланты Рембрандта, П. Рубенса, Ф. Хальса, А. Ван Дейка... Темы их композиций, как правило, были светские, поскольку католическая церковь оказалась изгнанной, а она-то и являлась основным заказчиком икон и фресок. Наиболее яркими выразителями своего времени в живописи страны явились «малые голландцы» – Питер де Хох, Герхард Тербох, Ян ван Гойен, Питер Клас, Ян Стен и др. Искусствоведы называют их творчество «Золотым веком» Нидерландов.



Я. Стен. На кухне бедняков. 1655 г.

Кальвинизм не допускал пышности зданий, поэтому архитектура оформлялась скромно. Не отсюда ли растут корни минимализма в искусстве?

Я специально представил историческую картину (XVII в., с не-частыми пересечениями его границ в одну и другую стороны) – развернул панораму 3-х европейских стран, во многом похожих уже одной своей принадлежностью к Западной цивилизации, испытавших судьбоносные революции Нового времени. И все-таки эти страны заметно отличаются друг от друга, хотя бы потому, что нет одинаковых. Правление в протестантских Нидерландах носило полумонархический, полуреспубликанский характер, отсюда возникли и «демократические» вкусы, наиболее репрезентативные в работах «малых голландцев». В католической Франции монархия сохранила аристократические предпочтения в рамках от барокко до рококо. В протестантской Англии монархия довольствовалась коллекционированием полотен мастеров Ренессанса и мастеров барокко, а народившиеся буржуа наслаждались поэзией «метафизической школы» и театром «Глобус».

Для чего дана панорама? Во-первых, так читателю легче почувствовать «дух времени»*, во-вторых, теперь удобно перейти к более углубленному анализу феномена «вкус».

Но...

Россия. Кто-то спросит: рассматривая ситуацию в Европе XVII века, ничего не было сказано о России? В чем причина? Ответ прост: если в Европе XVII столетия наступило Новое время, то Россия еще переживала последний век позднего Средневековья, причем, со Смутой, церковным расколом и иностранной интервенцией, тем не менее без революции. Да и об усилиях Петра I сравняться с Европой было упомянуто выше. Кто их не знает! Добавлю: еще до Петра в иконописи появилась «фряжская манера»; из протестантской Библии Пискатора, завезенной в 1653 году, на иконные доски и церковные стены переносились без изменений многие композиции; в храмах зазвучало партесное пение – все это нужно считать раздвоением прежде единой культуры на дворянскую, якобы высшую, проевропейскую и на низовую народную, грубую, лишенную европ-

пейской изящности. Вот так актуализировалась и в России проблема «новых вкусов», ставшая, по сути дела, утверждением барокко на русской почве еще до Нового времени. Чем и возмущался Л. Успенский.

Теоретизировать же о вкусах русские начали в кон. XVIII – нач. XIX вв. А. Мерзляков (1778–1830), П. Георгиевский (1791–1852), Л. Якоб (1759–1817) высказывались в духе рационализма, в рамках эстетики классицизма. К. Батюшков, А.И. Галич (Говоров), В. Одоевский подвергали критике точку зрения классицистов, выступая с позиций романтизма. В кон. XIX в., благодаря французам И. Тэну и Ф. Брюнетьеру, русским А. Пыпину и Н. Тихонравову, сложилась культурно-историческая школа, порвавшая с воззрениями нормативной эстетики. При посредстве искусства эти ученые признавали за конкретным народом способность по-своему чувствовать и оригинально мыслить в то или иное историческое время, а критике отводилась роль обнаружителя способов при оценке общественных вкусов и образцов культуры в тот или иной период.



Золототарев К. Божия Матерь с Младенцем. 1690-е гг. ЦМиАР.
(Образец «фряжского письма»)

Теперь необходимо из обилия вопросов о вкусах выбрать самые существенные для темы формообразования.

Два вкуса. Во-первых, обратим внимание на то, что вкус художественный и вкус эстетический – это не синонимы. Вот образчик хрестоматийной диафоры (различения). В. Разумный, например, дифференцировал художественный вкус и эстетический по предмету оценки: искусство он оценивал художественным вкусом, прекрасное и безобразное в действительности – эстетическим вкусом¹. 20-ю годами позже М. Каган принципиально настаивал на их различии, но чуть-чуть с другим акцентом, нежели В. Разумный. Эстетический вкус Моисей Самойлович мыслил как «способность воспринимать эстетические ценности реального мира», а художественный вкус как «способность улавливать передаваемую искусством художественную информацию». Если сопоставить «прекрасное и безобразное в действительности» и «эстетические ценности реального мира», то разница видится небольшой. То же самое можно сказать о другой паре: *художественным вкусом оценивается искусство и художественный вкус улавливает передаваемую искусством художественную информацию*. Нюанс состоит в том, что Разумный уже **оценивает** искусство, а Каган искусство пока **улавливает**.

Для чего? Не для оценки ли?

Сам Каган и отвечает: «Вкус следует понимать как способность человека, сформировавшуюся исторически (и всякий раз заново формирующуюся в процессе воспитания отдельной личности), опознавать, улавливать, воспринимать и переживать эстетическую **ценность** предметов и явлений реальной жизни – если речь идет об **эстетическом** вкусе, и художественную **ценность** произведений искусства – если имеется в виду **художественный** вкус»². К месту добавить и замечание философа: художественному вкусу в отличие от эстетического свойственна активность, называемая «созданием».

¹ Разумный В.А. О хорошем художественном вкусе. М., 1961. С. 12.

² Каган М. Указ. соч. С. 82. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

Теория вкуса. В понимании И. Канта, «вкус есть способность судить о предмете или о способе представления на основании удовольствия или неудовольствия, свободного от всякого интереса. Предмет такого удовольствия называется прекрасным»¹.

В XVIII столетии удовольствие трудно переоценить. Лучше высказывания иеромонаха Алексия (Кузнецова) я не встречал: «О слове “добродетель” XVIII век не имел понятия. У Вольтера “добродетель” является искусством сделать жизнь по возможности приятно и украсить наслаждение лоском изящности»².

Впрочем, оставим Вольтеру Вольтерово.

Для Кенигсбергского философа искусство является параллелью вкуса. Как вкус – автономная способность, так и искусство – деятельность специфическая и несводимая к другим явлениям. Оно отличается и от природы, и от науки, и от ремесла, и от техники. Вкус включает в себя непреодолимую антиномию: в самой природе вкуса заложено убеждение, что прекрасное для одних людей должно быть прекрасным для всех, но в жизни это не так. Возникает противоречие, связанное с притязанием суждений вкуса на всеобщность. Антиномию Кант представил из тезиса и антитезиса. *Тезис*: суждение вкуса не базируется на понятиях, иначе можно было бы о нём полемизировать. *Антитезис*: суждения вкуса опираются на понятия, иначе нельзя было бы о них спорить, т.е. претендовать на необходимое согласие других с данным мнением. (Под термином «суждение» здесь надо понимать *соединение общего с единичным*.) Кант разрешил данную антиномию утверждением: суждение вкуса, хотя и не основывается на определенных понятиях, все-таки имеет в основе неопределенное понятие о сверхчувственном субстрате явлений. Таким образом, получалось: с одной стороны, о вкусах спорить бессмысленно, а с другой стороны, о вкусах будут спорить всегда, потому что так устроено суждение-вкус.

Но сегодня философы отмечают неравномерное развитие вкусов даже у одного и того же человека. Факт, свидетельствующий о продолжении атомизации общества со все большим обособлением

¹ Кант И. Критика способности суждения // *Он же. Соч. в 6 тт. Т. 5 / Ред. В.Ф. Асмус. М., 1966. С. 212.*

² Алексий (Кузнецов), иеромонах. Юродство и столпничество. СПб., 1913. С. 4.

личности. Если в Средневековье социум держался на прочном *содинении общего* (веры и культуры, взятых вместе) с *единичным* (миром конкретного человека), то сейчас появляются разные модификации художественного вкуса у отдельно взятого человека, причем настолько разные, что развитие их идет в ущерб одного другому. Это хорошо видно в спорах об экранизации литературных произведений. Почитатели какого-нибудь романа не могут принять его кинематографическую версию, а почитатели экранизации утверждают обратное: фильм получился лучше романа. Обе спорящие стороны начинают абсолютизировать ценность литературных или кинематографических средств выразительности, перенося их на другой вид искусства. И тогда столь ограниченный вкус «пробуксовывает», а не развивается.

Что иллюстрируется следующим фактом: суждения, опирающиеся на вкус, свидетельствуют не о том, чем является оцениваемый объект, а о том, **что** он для оценивающего субъекта значит. В формообразовании произведения светского художника данный аспект играет важнейшую роль.

Любопытный пример приводит А. Вяткина: «...если, как полагает современный обыватель, выражающий взгляд массовой культуры, все люди равны, то впору объявить ничью – “о вкусах не спорят”. Эта расхожая фраза, неизменно встающая на стражу любого “а мне нравится” или “а мне не нравится”, обладает практически характером закона»¹. Вяткина же вскрывает примыкающую проблему: «Опорой рассматриваемому представлению служит убеждение, что эстетический вкус – это естественная, прирожденная способность, в той или иной мере присущая каждому человеку»².

Генетика вкуса. И тут действительно мы упираемся в весьма значимый вопрос относительно фигуры художника: дается ли вкус художнику от самого его рождения или приобретается в дальнейшей жизни по мере накопления эстетического опыта?

Заранее прошу не путать *вкус с талантом*.

¹ Вяткина А.Г. Вкус как всеобщая и исключительная способность: анализ подходов // Вестник ВГУ. Воронеж, 2013. №2. С. 7.

² Там же.

Представители английской эстетики Д. Аддисон, Э. Бёрк, Ф. Хатчесон, Э. Шефтсбер, Д. Юм отвечали положительно: да, вкус, действительно, прирожденная способность человека. Хатчесон так и писал: «...У людей существует какое-то чувство прекрасного, данное от природы»¹. Под «чувством прекрасного» имелся в виду именно «изящный» вкус.

С подобной точкой зрения не согласны наши отечественные исследователи: «Эстетический вкус не есть врожденное качество человека, его нельзя сводить к психофизиологическим инстинктам и реакциям. Эта способность формируется в процессе его жизни и проявляется как своеобразное чувство меры, умение находить необходимую достаточность в отношении к миру культуры, позволяет осуществлять индивидуальный отбор эстетических ценностей»², – возразила Е. Вахрушева.

До нее высказали похожее мнение Л. Комиссарова и О. Радынова, доктора педагогических наук, занимавшиеся экспериментальными исследованиями с детьми: «Музыкальный вкус не является врожденным качеством человека, а формируется в процессе музыкальной деятельности на основе эмоциональной отзывчивости на музыкальные произведения из фонда музыкально-культурных ценностей и осознания красоты музыки»³.

Тем не менее старых английских эстетиков поддержал видный современный московский эстетик В. Бычков: «Особо эстетически одарённые личности **обладают высокоразвитым вкусом от рождения**. Они, как правило, выбирают путь творцов искусства. Большинство же людей рождается только с зачатками вкуса, которые могут быть развиты до достаточно высокого уровня в процессе эстетического (художественного) воспитания, прежде всего на образцах

¹ Хатчесон Ф. Исследования о происхождении наших идей красоты и добродетели // Эстетика / Ф. Хатчесон, Д. Юм, А. Смит. М., 1973. С. 48

² Вахрушева Е.Ю. Вкус как антропологический феномен западной культуры. Автографат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Ростов-на-Дону, 2011. С. 13.

³ Комиссарова Л., Радынова О. Музыкальное воспитание школьников. М., 1994. С. 73.

подлинного высокого искусства и созданиях природы»¹. Уточняю: для Виктора Васильевича, «Вкус – это способность к участию в эстетическом отношении с миром»².

Бросаются в глаза следующие противоречия:

1) как может обладать **высокоразвитым** вкусом от рождения пусть даже гениальный человек, т.е. младенец? Когда он успел поучаствовать «в эстетическом отношении с миром», чтобы приобрести способность к такому участию? Если способность дана от рождения, то почему она **высокоразвитая**? Для обретения всякой развитости необходимо время. Не существует мгновенного развития. Или оно проходило в утробе матери во время вынашивания плода? Где доказательства?

2) в чем заключается у младенца «способность к участию в эстетическом отношении с миром»? Младенец поет уже поставленным оперным голосом?!

3) если «особо эстетически одарённые личности обладают высокоразвитым вкусом **от рождения**», то надо ли думать, что есть личности, эстетически абсолютно бездарные и лишенные элементарного вкуса тоже от рождения? Природа любит равновесие. Но в таком случае, данный тезис сильно станет попахивать гурджиевщиной. К Православию его в любом случае не отнесешь.

Ясность вносит Ю.М. Лотман, охарактеризовавший вкус как «сложное сочетание знания, умения и интуиции, **врожденной талантливости**»³. Да, талантливость – врожденное качество человека, а вкус нет.

Интересно было бы узнать: на какой конкретно основе построил Бычков свое утверждение? Надеюсь, все-таки не на трудах же английских философов, мнение коих он тоже приводит. К сожалению, из его статьи на сей счет понять что-либо трудно.

Не совсем понятно и утверждение, встречаемое во многих работах других авторов: М. Каган подчеркивал, что вкус не является

¹ Бычков В. Философская антропология. 2018. Т. 4. № 1. С. 135. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

² Там же.

³ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 126. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

врожденным качеством человека, а складывается и развивается в процессе художественного воспитания под влиянием среды, искусства между воспитателем и воспитанником.¹ Сам философ рассуждал тоныше: «...ни эстетический, ни художественный вкус не может быть дан индивиду от рождения или, тем более, унаследован, так как эстетическое отношение человека к миру и его художественное сознание не вытекают из биофизиологических потребностей, а являются *плодами культуры*»². Дальше Каган говорит о задатках творчески-созидаательных способностей человека, называемых «обычно одаренностью, так и задатками способностей восприятия. Наличие врожденной индивидуальной склонности, благорасположенности, направленности способностей есть непреложный факт, с которым практика воспитания всегда обязана считаться»³. Другими словами, философ говорит о «врожденной индивидуальной склонности», но не о врожденном **вкусе**.

И уж тем более вкус нельзя путать с талантом. Однако создается впечатление, что подобная путаница существует.

Здесь, наверное, должен быть некий ориентир, учитываемый людьми. Иначе легко заблудиться. Иван Ильин писал: «Вкус всегда останется субъективным. Но субъективный вкус может быть глубок, прозорлив, утончен и верен; а может быть и наоборот – мелок, слеп, груб, пошл и, главное, неверен. Согласить людей в их вкусах нельзя, да и не нужно. Но самое произведение искусства не может стать ни лучше от согласных рукоплесканий толпы, ни хуже – от ее единодушного свиста и поношения, от того, что она, по слову Пушкина, «*плюет на алтарь, где твой огонь горит*»... «*Услышиши суд глупца*»... Нет: ни критерий художественности заключен в личном вкусе рассуждающего глупца, а личный вкус глупца и неглупца призван равняться по закону художественного совершенства и воспитывать себя к нему»⁴.

¹ Умышленно не указываю источники, поскольку считаю, что авторы их плохо ознакомились с первоисточником – работами самого М. Кагана.

² Каган М. Указ. соч. С. 86.

³ Там же.

⁴ Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве // *Он же*. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. Кн. 1. М., 1996. С.117.

В идеале Ильин, безусловно, прав. Другое дело – жизнь. Все ли равняются по закону художественного совершенства и воспитывают себя к нему? Особенно в наше время.

Говоря о проблемах, намного острее стоит вопрос о безвкусице, чем о вкусе.

Современные проблемы. Многажды было сказано: мы живем в эпоху Второго Декаданса, что означает кризис не только социально-политический, но и духовный. И духовный – в первую очередь. Отсюда – всевластие денег, ориентация преимущественно на низкопробный спрос, сознательное низведение высоких образцов до пошлых и крикливых поделок. Самая известная идея торжествует: «Всё на продажу!» – вот единственно честный, причем транснациональный на сегодня девиз. Правда, банальный. Безвкусица достигла тех величин, которые могут перейти заповедную границу, за которой нет ни нравственности, ни культуры, ни вкуса. Будут ли это владения ада? Покажет время. Процесс начался...

Речь идет в том числе о феноменах китча, массовой культуры, цифровизации, трансгуманизма и прочих «достижений» современной цивилизации. Идет совершенно очевидная «подмена художественных ценностей утилитарными, истинной духовности – прагматизмом, тонких ощущений – грубыми эмоциями, красоты – красиностью, романтики – сентиментализмом, трагедии – фарсом, эстетики намека, аллюзии – откровенной пошлостью, любви – сексом и т. д.»¹. Торжествуют ценности и психология мещанина. Если царит везде и во всем плюрализм, упраздняя какие-либо критерии высокого вкуса, то нет тогда и критериев безвкусицы.

Останутся ли в таком случае критерии нравственности? Вопрос из тех, ответы на которые заранее известны...

Все эти рассуждения отнюдь не праздности ради. Сегодня осуществляются некоторые масштабные дорогостоящие проекты, без крайне необходимых профессиональных экспертиз. В свое время много шума произвело строительство и особенно оформление хра-

¹ Власов В.Г. Стили в искусстве. С. 278.

ма Воскресения Христова, известного как главный храм Вооруженных сил России.

Московский искусствовед И.К. Языкова дала вполне взвешенную оценку: «В этом храме видно прежде всего непонимание, что храмовое пространство — это литургическое пространство, а значит, там все должно быть организовано вокруг определенного центра — вокруг Христа, вокруг Евхаристии, а не расползаться на второстепенные вещи. Военная тематика могла бы спокойно разместиться вне храмового пространства, рядом, в подклете, например. А здесь видно, что иерархия ценностей нарушена: построен не храм, а военный мемориал с идеологическими и патриотическими целями. Это яркий пример того, что у нас все еще Церковь неофитов*, которые не понимают разницы между церковным и светским»¹. Соглашаясь с Ириной Константиновной, добавлю: если «у нас все еще Церковь неофитов», то это весьма теплохладные неофиты, не горящие верой, чем они обычно отличаются, духовно безграмотные и не желающие обучаться даже катехизису.

В том и большая беда современной России.

Дальше Языкова приходит к горькому, но закономерному выводу: «Я ничуть не преуменьшаю победу в Великой Отечественной войне, я благодарна всем воевавшим, среди которых — мои близкие, и о них как раз мы можем молиться в храме. Но все-таки Главный в храме — Христос, а никак не генералы, вожди и прочие деятели. К сожалению, в нашей стране патриотизм стал религией, люди поклоняются Родине, государству, победам, а Христа — отодвинули, Он словно бы постольку-поскольку. Когда-то краткое христианство победило воинственный и гордый Рим, а теперь, кажется, Рим побеждает христианство, и от этого горько»².

Для нашей темы важная мысль.

Некогда Рим обладал высочайшей культурой, однако пал от воцарившейся бездуховности. Кризис поздней античности широко

¹ Цит. по: Головко Оксана. В стиле советского плаката. Искусствоведы, священник и иконописец — о храме Вооруженных сил России // <https://www.pravmir.ru/v-stile-sovetskogo-plakata-iskusstvovedy-svyashhennik-i-ikonopisecz-o-hrame-vooruzhennyh-sil-rossii/>

² Там же.

известен и во всех аспектах обсуждаем. Былое величие римляне пытались компенсировать помпезнотью. Помпезность же оборачивалась самовозвеличиванием. В итоге все увенчалось пошлостью.

А что такое пошлость? Это и есть перебор, излишество, отсутствие чувства меры в сфере эстетики, но недобор со стороны этики. Перебор же только убивает вкус. Лишь тогда, когда воистину он (вкус) не испорчен, в соединении с высоким духом, ему удается воздействовать благотворно на другую душу. В противном случае, происходит обратный процесс – процесс оскудения и вкуса, и духа. Дело приобретает катастрофический оборот, если в нем становится главным меркантильный интерес. Как со стороны художника, так и со стороны заказчика. Начинается крушение всего: духа, души, вкуса, культуры...

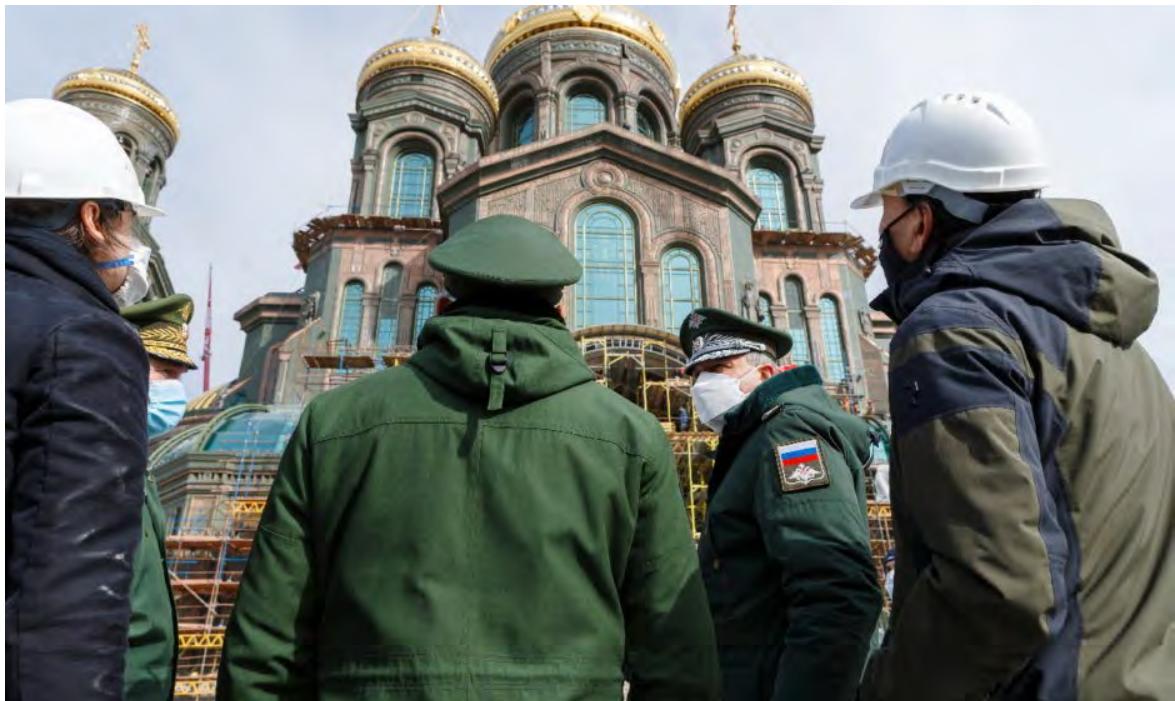
Как ни печально, все сказанное зеркально отразилось в истории строительства означенного храма.

Своим мнением на сей счет поделился один из самых лучших современных иконописцев Александр Солдатов: «Я вижу отвратительное фактурное сочетание материала, колористическое, стилистическое и пластическое решение внутреннего убранства, свидетельствующее о богатстве, о роскоши, о блеске мира сего, – какая-то **тотальная безвкусица**. За иконостасом совершенно неимоверных размеров – скульптура Христа, больше похожая на изображение языческого бога. Вообще кажется, что храм скорее посвящен громоверху Зевсу, чем Распятому и Воскресшему Богу. <...> Этот храм – полная девальвация, обнуление всего, что мы делали за последние 30 лет. Всех наших споров, дискуссий по поводу храмовых росписей, стилей, форм, разговоров об изысках цвета, колорита, вопросов канона. После этого храма все дозволено, и никто уже не посмеет тебя упрекнуть. Все разговоры закрыты, в них уже нет смысла»¹.

Почему-то и Языкова и Солдатов сходятся во мнении: такой результат – вина консультантов, а не заказчика. Тогда следует назвать их имена. Насколько мне известно, это тот же творческий коллектив, по крайне мере, его костяк, что трудился над оформлением храма Новомучеников в московском Сретенском монастыре.

¹ Там же. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

Но там ни у кого не возникло претензий. В данном же случае, судя по результату, заметен, как ни поверни, именно вкус заказчика. Сегодня слишком часто приходится слышать: «Музыку заказывает тот, кто платит». Наверняка в данном случае так оно и есть. Отсюда и «социалистический реализм», затащенный на церковные стены, и «языческая» скульптура Христа...



Министр обороны РФ С. Шойгу и его заместитель Т. Иванов (главный куратор строительства) осматривают объект.

В былые времена народ сбрасывался по копейке, иногда последней, для богоугодного дела – на строительство желанного, выполненного храма. И вот, впервые в истории России посажены в тюрьму генералы, нагло воровавшие деньги, выделенные государством на возведение главного храма Российской армии.

Это как раз тот случай, когда дурновкусие демонстративно соединилось с безнравственностью... Тут неофитством и не пахнет. Здесь хрестоматийный пример кощунства и морального уродства. Возможна ли ситуация еще катастрофичней?

Камо грядете, генералы? К каким победам ведете?

Возвращаясь к началу нашего разговора и вспоминая сетование Л. Успенского по поводу навязывания «изящного вкуса», прихо-

дишь к выводу: еще крайне много существует проблем и нашими силами их не решить. Они были и будут.

Однако тот же вкус, став эстетической категорией в культуре русского народа, свидетельствует о распаде соборного мышления, деградации носителей цельной и единой культуры древней Руси. Ментальность общества под западноевропейским влиянием начала неестественно деформироваться. Если, действительно, «впору объявить ничью – “о вкусах не спорят”», то кризис налицо.

И не явилось исключением положение в церковной ограде. Здесь упомянутая деградация продолжилась и не остановилась до сих пор. Естественная тяга к скромности обернулась серостью, предпочтением натурализма не только в стенах храма (живоподобие икон), но и в отношении к светскому искусству.

Опять вкусы, опять вкусовщина....

Воистину высокое качество произведения обычно покоряет душу; тем не менее часто приходится замечать: недостаточно воспитанная душа приkleивает ярлык сомнительного качества к тому, что только ей «пришлось по вкусу». Понравившееся произведение на деле оказывается весьма далеким от совершенства, и, напротив, отвергнутая нами вещь со временем признается шедевром и попадает в музей. Подобная ошибка естественна. Ни у кого нет гарантий безошибочности того или иного предпочтения. Из отрицательного опыта желательно делать лишь правильные выводы.

Духовно развитый и эстетически грамотный человек понимает принцип надлежащей оценки произведения искусства. Творение необходимо оценивать не с субъективной точки зрения «нравится – не нравится»; требуется специальная шкала – художественно-эстетическая мера, не сводимая к другим критериям и не разложимая на их элементы. Художественный код открывается при посредстве особой системы; а последующее суждение будет свидетельствовать об уровне эстетической грамотности зрителя и его способности прочтения таких кодов. От церковного сана здесь ничего не зависит.

Конечно, данный критерий остается все равно субъективным и спорным в отношении его применения. Но сам по себе – в сущности – он не субъективен, а реален в своей объективности. Потому существуют музеи изобразительного искусства. Иначе невозможно было

бы туда попасть даже гениальной картине. Здесь действует специфический закон, статус коего не отличается строгостью. Однако при попрании его художником всякое совершенство становится невозможным. При индифферентном отношении со стороны зрителя делается непонятным замысел художника, соблюдающего означенный закон. И при попадании подобного зрителя в общество, тоже придерживающегося этого закона, воспринимается моветоном ссылка на правомочность собственного мнения, типа «нравится – не нравится», даже в том случае, когда бездарная работа пользуется незаслуженной славой. Здесь и проверяется на истину вкус, ибо здесь кроется лукавство, слабость духа, а не творческая сила. И потому бесполезно противопоставлять означенному закону штампы вроде «свобода творчества», право на «личный вкус», особое «вдохновение» живописца, скульптора, режиссера, писателя и т.д. Аналогичные призывы так и останутся суесловием. Закон есть **закон**, при всей его в данном случае юридической необязательности, в том числе и незнании, он никого не освобождает от ответственности за безграмотное воззрение на искусство. Свобода имеет свои пределы даже в рамках уголовного кодекса. Да, каждый обладает правом на творчество и его похвалу, но это не отменяет **совершенного формотворчества и закона**, по которому его судят.

Разумеется, глупо отрицать свободу творчества и значение вдохновения – без чего невозможна синергия художника с Богом, а, значит, откровений Духа. Но означает ли свобода – безответственность и вседозволенность, оправдывает ли она произвол художника, не щадящего святынь, извиняет ли эстетическую разнузданность, не признающую никаких этических берегов? Пожалуй, все с точностью наоборот: художник хоть и не обязан «ублажать» критика и зрителя, доставляя им «интеллектуальное наслаждение», тем не менее он ответственен за последствия, которое несет миру произведение. В эпоху постмодернизма такой подход стал, конечно, анахронизмом. Безответственность и вседозволенность – у всех перед глазами. Социальные условия сегодня могут лишить и часто лишают художника «своего» зрителя и критика, а критика и зрителя – «своего» художника. В любом случае это не освобождает душу от власти совести и религиозных заповедей. Зараженной грехом атмосфере может

противостоять только нравственно здоровое творчество и высокий уровень вкуса. Для чего художнику необходимо проявить волю против насилия пошлости и вульгарности.

Как это сделать уже в процессе создания произведения?

Неким ответом представляется мысль эмигранта, художника и искусствоведа Е. Климова: «Современная западная живопись двигалась путем весьма далеким от сердечности. Вся французская школа живописи, считающаяся ведущей, от неоимпрессионистов через Сезанна и все школы “измов”, более стремится “выдумать”, “изобрести”, “построить” и “сделать” новое искусство, забывая, что подлинное искусство вырастает в тишине любящего сердца. Здесь и заключается тот разрыв современности с русской живописью, что наблюдается сегодня»¹.



Климов Е. На Псковском озере. 1937 г.

¹ Климов Е.Е. Русская живопись // Ильин И.А. Собр. соч. В 10 тт. Т. 6. М., 1996. С. 538.

Заметная разница в формообразовании западноевропейского искусства и русского. Это писалось в 30-е гг. ХХ века. Весьма броско. Можно с уверенностью сказать, что больше 90% воцерковленных людей охотно подпишутся под словами Климова. Подписался бы и я. Остановило одно – живопись самого Климова. Если «любящее сердце» заключается в полуграмотном этюде, плохо скомпонованном, и в цвете, увиденном словно дальтоником, то поневоле предпочтешь смотреть «построенные» пейзажи Сезанна. Да и как представляет себе Климов композицию, если сам термин от лат. *compositio*, букв. означает *составление, сочинение, сочетание*? О чем мы рассуждали выше. Не потому ли у Климова подавляющее большинство работ создано в пейзажном и портретном жанрах по той причине, что он сам боялся «сочинять»? Опять за версту разит позитивизмом. И это подается в качестве нормы для русского искусства? Но разве художник лишен права познавать мир средствами искусства? Что значит «подлинное искусство вырастает в тишине любящего сердца»? А ум спит?! Фраза звучит красиво, однако почему-то не подтверждена практикой.

Некто возразит: «В личности Климова соединились художник и искусствовед. Искусствовед рассуждал о «сердце», а художник просто отстал от искусствоведа, если иметь в виду уровень профессионализма».

Что тут сказать? Во-первых, никакого отставания не видно. Довод искусствоведа настолько же голословен, насколько беспомощен колорит художника. Во-вторых, раздвоение личности – это болезнь. И тогда вообще не о чем говорить. Нет, дело – в претенциозной позиции Климова. Водится вредная привычка среди нашего православного народа, особенно в среде «воцерковленной интеллигенции», ослеплять публику «светом Православия». Да так, чтобы не разобрать ничего вокруг, в том числе и несостоятельности «осветителей». По этой причине и возникает фарисейство морализаторов, дающих себе право всех поучать. Но за их пафосом утверждения идеала вместо света – только гулкая пустота и идеологическая трескотня. Совершенно точно отмечает историк: «Идеология возникает там, где идеал начинает играть техническую роль, роль некоего инструмента сплочения общества, сплочения нации, то есть фактиче-

ски вводится в политическую плоскость. Собственно идеологии и возникают на фоне отхода от религии – в XVIII, XIX, XX веке, особенно в XX веке, когда государство пытается сплотить нации на основе нерелигиозных институтов, нерелигиозных ценностей, когда идеал утрачен»¹.

Вот, прикрываясь громкостью якобы правильных фраз, и проникла серость, заурядность, даже безвкусица в церковную среду. Этого ведь не скроешь в силу очевидности факта. На заигрывание с постмодернистами интерес находится (о чём – ниже), а разобраться по существу в вопросе *Церковь и светская культура* никому нет дела. Хотя сил предостаточно. Впрочем, за годы Советской власти культура выработала определенные способы выживания без Церкви, а вот обойдется ли Церковь без настоящей культуры? Под словом «Церковь» надо понимать здесь не надуманную корпорацию священнослужителей, как ее воспринимает обыватель, а тот смысл, который имел в виду о. Г. Флоровский, писавший: «Церковь есть одновременно и народ, и град»².

На таком блеклом фоне прекрасно чувствуют себя не только расплодившиеся позитивисты, но также различные самозванцы и дилетанты. Композитор Н. Метнер отмечал: последние, как и таланты, являются природным качеством. Дилетанты подразделяются на «мечтателей» и «теоретиков». Первые обыкновенно представляют себе творческий процесс, хоть и при участии музы, но исключительно в образе музы-вдохновительницы, а не музы-учительницы. Им всегда кажется любой профессиональный труд вполне по плечу, если найдет вдохновение. Творческий процесс для них – вместо ответственного делания – приятное времяпровождение (на то и вдохновение!), а при удачном итоге – возможность самоутверждения в кругу друзей, родственников и знакомых. Такие «творцы» с легкостью берутся за самые сложные задачи, не прикладывая тех стараний и подчас изнурительных трудов, с какими профессионал должен «с утра до вечера» внимать «урокам девы тайной»... Ибо вдохновение для них не синергия с Богом, а удачно сложившееся настро-

¹ Рафаил (Попов), монах. Что может стать нашей национальной идеей? Беседа с историком Павлом Кузенковым // <https://pravoslavie.ru/93342.html>

² Флоровский Георгий, протоиерей. Вера и культура. М., 2011. С. 58.

ение для выполнения дела. О вкусе тут говорить рискованно. Собственный результат такому любителю музы-вдохновительницы кажется ничем не хуже, чем у известных мастеров. К сожалению, подобный тип «мечтателей» чаще всего мне встречался в среде иконописцев.

Другая группа дилетантов еще опасней первой. Это дилетант-рассудочник, дилетант-теоретик, верхогляд, жаждущий произвести любой ценой ошеломительное впечатление на окружающих. «Он, в противоположность мечтателю, более активен. Он своими теоретическими очками больше импонирует толпе. Он чаще проникает в жизнь искусства в качестве суфлера ходячих мнений. Дилетант-теоретик не признает музы вообще ни в виде вдохновительницы, ни в виде учительницы»¹. Результат своего труда он оценивает выше достижений признанных профессионалов, ибо он сделал то, о чем не догадались мастера, зашоренные инерцией опыта. А. Лосев называл подобную деятельность «жалкими потугами плохо одаренного недоучки стать гением и светочем жизни»². Среда постмодернизма и тем более пост-постмодернизма – самое подходящее условие для торжества подобных «специалистов». Проникают они, увы, и в церковную ограду.

Что не может не отражаться и на вкусовой стороне, и на формообразовании тех трудов, которые по недоразумению достаются дилетантам или создаются ими по собственной инициативе. Какой толк, коль их поделки вырастут «в тишине любящего сердца»? На следующей странице мы убедимся в наличии плодов, взлелеянных «любящими сердцами» дилетантствующих постмодернистов.

Много ли они дали «любящему сердцу» прихожанина? Или больше навредили ему? Ответ же ясен, как день.

Существует и другая аномальная тенденция – стремление состоявшегося профессионала к виртуозности и эффектам (не путать с совершенством мастерства). И такое исполнение со стороны формы оказывается подчас безразличным к содержанию. За блестящей техникой может вполне скрываться поза, пошлость и мелочность.

¹ Метнер Н.К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // Ильин И.А. Собр. соч. В 10 тт. Т. 6. М., 1996. С. 478–479.

² Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 78.

Однако недавно мы столкнулись совсем с плачевным явлением – с феноменом вульгарного западничества, которое рьяно навязывается «сверху» православному народу. Это сознательная провокация; цель ее – привести русскую культуру в коматозное состояние. Броде давно известна истина: вкус воспитывается, а не насаждается административно или силой. А безвкусица? Выходит, что Да. По инициативе митрополита Илариона (Алфеева), в марте 1921 г. на трёх площадках (1. в здании бывшей Просфорни Черниговского Патриаршего подворья; 2. в крипте храма Усекновения Главы Иоанна Предтечи под Бором; 3. в здании Общецерковной аспирантуры и докторантуры святых равноапостольных Кирилла и Мефодия) была открыта и минимум четверть года (!) функционировала так называемая *Первая Биеннале Христоцентричного искусства*. Партнеры мероприятия – Немецкий политический фонд Конрада Аденауэра (Konrad Adenaur Stiftung) и посольство Швейцарии в РФ.

Большинство экспонатов представляло различные подвиды постмодернизма, а некоторые из «произведений» были откровенно издевательскими над христианством. Модерн, и тот одряхлел – побежден *contemporary art**. О чем мне уже доводилось писать.¹

Если это не умышленная акция по перекодированию русской, заодно и церковной культуры в угоду Западу, то что тогда? «Переписывание себя», как, глумясь, заявляет П. Вайбель?!

В атмосфере духовной распущенности «слабеет и угасает величие начала художественного Вкуса. Не того “вкуса”, который присущ каждому обывателю, когда он для себя безапелляционно решает вопрос о том, что ему сегодня, сейчас и здесь “нравится” и что ему вдруг почему-то “разонравилось”... Но того Вкуса, который равносителен в искусстве голосу совести; который ответственно ищет совершенного и именно потому властно отмечает случайное и несовершенное, как бы “приятно”, льстиво и эффектно оно ни было; того Вкуса, который ищет во что бы то ни стало точного и прекрасного воплощения для духовно значительной темы. Этот Вкус как властный цензор стоит на страже поднимающихся “снизу” наитий и со-

¹ Кутковой В. ВОЗМОЖНОЕ и НЕВОЗМОЖНОЕ православного сакрального образа. Великий Новгород, 2023. С. 214–237 // <https://xpa-spb.ru/libr/Kutkovoj-V-S/vozmozhnoe-i-nevozmozhnoe.pdf>

держаний, допуская одни к осуществлению и отсылая другие назад в темную глубину. Этот Вкус есть сам по себе явление живой религиозности в человеке, хотя бы сам человек и не сознавал или даже отрицал его религиозную природу. Этот Вкус есть сразу и трибунал бессознательной духовности, и напряженно-требовательная воля, и творчески выбирающая цензура, и художественная прозорливость, и чувство меры и прекрасности. И если он есть воля, то воля к духовной значительности создаваемого творения, к его органическому единству, к его естественности и художественной законченности», – писал И.А. Ильин. – «Где же эта совесть и такая совесть у современных «искусников» и «искусителей»? У них, которым «все дозволено»? Где эта верность художественному долгу, это острое чувство своей художественной ответственности, своей власти и ее пределов, это сознание, что художественно несовершенное – непозволительно, а может быть, даже и преступно перед лицом некоего Судии?»¹.

В таких случаях, как говорится, не убавить и не прибавить. Попадание в точку! Но от некоторых «искусителей» любые уверещания отскакивают горохом.

Художник и мир

 связи с анализом европейского и русского формообразования я набрел на неожиданную тему, подсказанную самими мастерами. Это их советы и требования для создания произведений. Непростительно было бы пройти мимо столь важной стороны даже не вопроса, а дела, касающегося формообразования.

Начну с того, что (во всяком случае, мне) всегда жутковато слышать от критиков, зрителей, подчас вообще посторонней публики формулу, звучащую, как приказ – «Художник должен...». После ее оглашения следует перечень «долгов» или морализаторский «инструктаж» того, чего художник **не должен** делать.

Но странно слышать по форме фактически то же самое от самих художников, причем весьма и весьма выдающихся.

¹ Ильин И.А. Собрание сочинений. В 10 тт. Т. 6. Кн. 1. М., 1996. С. 68–69.

Вот примеры:

«Художник **должен уметь** видеть красоту в обычных вещах и передавать ее на холсте». «Художники **должны быть готовы** к тому, что их искусство может быть неправильно понято или даже отвергнуто» К. Моне.

«**Каждый** художник **должен знать** работы своих предшественников и учиться у них, но не копировать их» В. Ван Гог.

«Как бы ни было сложно, художник **должен продолжать** создавать свои работы, даже если они не будут признаны сразу» П. Гоген.

«Художник **должен быть** независимым и не зависеть от мнения других людей» А. Матисс.

«**Каждый** художник **должен быть готов** к критике, **но не должен позволять** ей уничтожить его работу». «**Каждый** художник **должен быть** мастером своего стиля, но он также **должен** уметь учиться у других художников и перенимать их опыт» П. Пикассо.

«Настоящий художник не может быть просто ремесленником, он **должен иметь** свой собственный стиль и видение» С. Дали.

«Художник **должен всегда оставаться** открытым для новых идей и возможностей» В. Кандинский.

«Художник может быть как критиком, так и оценщиком, но никогда **не должен становиться** судьей» Ф. Кало.

«Художник всегда **должен искать** новые способы выражения своих идей, даже если они кажутся необычными» М. Ротко.

«Художник **не должен бояться** экспериментировать с новыми техниками и материалами» Э. Хоппер.

И при желании подобных цитат можно набрать огромное количество.

Однако к чему именно возникают претензии? Все написано вроде верно. (За перевод на русский язык не ручаюсь.) Высказывания знаменитых мастеров напрямую относятся к созданию картин и имеют высокую цену у собратьев по цеху. Корифеям трудно возразить непосредственно по самой сути дела. Не лишне еще раз подчеркнуть: речь идет отнюдь не о «вечно вчерашних» ретроградах, а действительно о выдающихся представителях западноевропейского искусства двух предшествующих веков «развитой демократии». Тем

не менее означенные фразы, собранные вместе, **формально** (ключевое слово!) напоминают сектантские наставления. Случайно ли это?

Сейчас скажу страшное. В силу обостренного индивидуализма, западноевропейские и добровольно следующие в том же фарватере русские мастера искусства есть в значительной степени «сектанты».

Здесь специально остановлюсь на термине «секта». Латинско-русский словарь поясняет его значение: «*secta, ae f [sequor] 1) путь, правило, образ действия, мыслей или жизни, идти по чьим-л. стопам, быть чьим-л. приверженцем; 2) учение, направление, школа; 3) секта; 4) шайка*»¹. Как можно заметить, в латинском языке данный термин не имеет таких ярко выраженных религиозных коннотаций, как в русском языке: «Религиозное сообщество, состоящее из людей, отколовшихся от господствующей церкви и принявших новое вероучение; или букв. отрезанная, отделенная»². Вот это значение «*отрезанная, отделенная*» трансформировалось в массовом сознании как *часть* чего-то целого, в данном контексте – Церкви. Приходилось слышать, что *секта* и *сектор* родственные слова. Лат. *sector, [intens. к sequor]* – свидетельствует о такой родственности как раз через глагол *sequor* (*sequor* – из 10 значений 5 с разными оттенками понимается как *следовать*) и в одном случае по смыслу фактически совпадает: *неотступно следовать, постоянно сопровождать*. То есть произнося полатински слово *секта*, ни у кого не возникает намеков на унижение и презрение. Более того, я отнюдь не отвожу себе роль апологета сектантства, но и русские синонимы не имеют в себе негативных нагрузок. Вот примеры: *община, объединение, товарищество, коллектив, группа*. Они находили широкое употребление в творческой среде. Некоторые организации художников включали в свои названия и *товарищество* (Товарищество передвижных выставок), и *объедине-*

¹ Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976. С. 911.

² См.: Волкова А.Г. Понятие «секта» с точки зрения судебной лингвистики // http://www.ling-expert.ru/conference/langlaw1/volkova_religsektinlanglaw.html. – Автор предупреждает: «Термин “секта” и производные от него термины имеют, как правило, презрительный и уничижительный оттенок и употребляются обычно в бытовой, а иногда и в политической полемике. В законодательстве РФ также не существует такого понятия как “секта”. В то же время данный термин в силу сложившихся в обществе представлений несет безусловно негативную смысловую нагрузку, а его употребление может оскорбить чувства верующих».

ние (Мир искусства), и группа (Батиньольская группа), и творческий коллектив (Кукрыниксы)... Список может быть продолжен. Но суть остается одна: **секта**, причем, подчеркиваю, без религиозной коннотации и тем более без всякого негативного оттенка. Все другие термины не передают того точного смысла, который объединяет прежде всего идеино создаваемые художниками сообщества. Не обойтись и без учета частотности употребления их, сказывавшейся на психологии восприятия слов. *Группы* можно наблюдать и на автобусной остановке, каждый человек в них ничего общего не имеет с другим человеком. Коллективы мы по инерции определяем как *трудовые*; они весьма и весьма периферийно несут в себе смысловое ядро *идей и убеждений*. *Товарищества* чаще всего встречаются у садоводов и пчеловодов. Объединения мы сегодня привыкли воспринимать как *промышленные, экономические, общественные* и т.д. Остается *община*: слово происходит от праслав. **общtъ*-, означавшее «то, что вокруг»; оно подразумевало, скорее, *совместное проживание*; не случайно в Новгородской летописи под 1348 г. «община» употребляется для обозначения общности имущества.

В силу филологической необходимости нам придется применять перечисленные термины, иначе можно застрять в частоколе, бесконечно повторяющем одно слово. Однако нет никакой потребности в их семантике.

Поэтому остается наиболее точным и менее затасканным в нужном нам смысле именно термин «секта». Повторю, остается при одном условии: **религиозные, а тем более оскорбительные оттенки мы оставляем за рамками нашего анализа**, и отбрасываем как можно дальше. А если данное слово все-таки «оскорбляет чувства верующих» в искусство, то заранее проношу им извинения.

В свое оправдание, обращаю внимание читателя на разнообразие сект именно в нерелигиозном, во вполне светском контексте. Вот их пестрый набор: политические (*партия* – фр. *partie*; от лат. *pars, partis* – *часть, группа*; совершенно соответствует указанному понятию), экономические (монитаристы, кейнсианцы, маржиналисты и пр. множество раз обвинялись специалистами в сектантстве), художнические (несть им числа и, как убедимся ниже, по существу дела есть именно секты). И художнические возникают даже чаще, чем рели-

гиозные. Просто сами члены их не всегда осознают свою причастность к «общине», но чувствуют необходимость общения. Отсюда возникает подспудная тяга к созданию групп единомышленников. Именно сектантская убежденность в истинности своего учения об искусстве рождает нетерпимость к приверженцам других направлений. Вражда Микеланджело и Леонардо да Винчи, Энгра и Делакруа, Л. Толстого и И. Тургенева, Маяковского и Есенина объяснима только сектантской неприязнью. Школа-мастерская большого итальянского мастера эпохи Возрождения – это всегда другое художественное мировоззрение, а потому эстетическая секта. Искусство Ренессанса практически создано сектами. Да и одного ли Ренессанса? Все течения, известные истории искусств, представляют собой доктрины узкого круга, т.е. – концепции сектантов. И чем скрупулезней изощрена доктрина, тем шире течение. Пример Малевича говорит о многом.

Впрочем, сегодня сама жизнь отвергает нужность моей осторожности. Существует одиозное объединение, открыто называющее себя художественной сектой «Колдовские художники», представителями которой являются Копейкин, Ложкин, Гавричков, Лемтыбож, Голубев, Хацкевич, Васильев, Лялюш, Срульнег, Бенк, Пуд, Путятична, Бахурин, Копейкина, Морозов и др. Ими придумано и укороченное название, но оно звучит непристойно. Скабрезность, судя по работам, приветствуется сектой. Что неудивительно в постмодернизме, немыслящим себя без стеба и приков. Пересмеивание всего и вся, в том числе святого – и прежде всего святого – характерная черта этого антиискусства.

Всякая секта держится на лидерстве жреца и его идейной системе. Жрецов может быть даже несколько, главное – отлаженное учение. Подправляя мою тщетную осторожность в отношении религиозности художнических сект, А. Габричевский свидетельствует: «...манифесты большинства современных "измов" именно манифесты, и вместо того скромного самоотверженного исследования тайн самого ремесла, как в трактатах старых мастеров, [они] претендуют по меньшей мере на философские системы, на социальные или ре-

лигиозные откровения»¹. Потому секта не знает и не хочет признавать никакой объективности в отношении других учений и даже суждений. Вазари приводит мнение Микеланджело о Тициане: «Буонарроти его очень хвалил, говоря, что ему весьма нравятся его манера и колорит, однако жалел, что в Венеции с самого же начала не учат хорошо рисовать и что тамошние художники не имеют хороших приемов работы»². Вот пример «объективности» в высказывании одного гения о другом. Причем Микеланджело совсем не лукавил и не хотел специально унизить гениального венецианца. Ведь хвалил же его. Просто Тициан понимал рисунок не так, как Буонарроти. А отсутствие «хороших приемов работы» указывает на разные представления о формообразовании. Еще хуже Л. Толстой относился к Шекспиру, писавшему не по-Толстовски. А. Тарковский в своих книгах мало кого из режиссеров наградил добрым словом.

О чём это говорит?

Об одном: чем талантливей художник-мирянин, тем он чаще и больше ригорист; диктатор не только в рамках своего произведения, но с волонтистскими извержениями наружу. Г.А. Товстоногов признавался откровенно, что он как Главный режиссер театра – именно диктатор, но его диктатура добровольная, т.е. актер без всякого сопротивления подчиняется авторитету режиссера; иначе, в понимании Товстоногова, спектакля не создать. Не потому ли театр на Мойке покинули выдающиеся актеры И. Смоктуновский, Т. Доронина, О. Борисов, С. Юрский, Н. Тенякова...

История искусств знает многие эксцессы в творческих коллективах. Это не театральные драмы, а подчас реальные трагедии крупных талантов. Кто морально готов стать им судьями?

Субъективность – неоспоримый факт творческого процесса. Ригорист, даже не задумываясь, с легкостью порождает императивы типа «Художник **должен**...», «Художник **обязан**...». Что бросается в глаза даже у И. Ильина: «Поэт **должен** приобщаться...», «Художник всегда остается как бы “оратором”, “педагогом”, “пророком” или “дающим”; и потому он **должен**...», «читатель **должен** это по-

¹ Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002. С. 312.

² Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в 1 т. М., 2008. С. 1158.

чувствовать и увидеть». Хотя философ сам же не приемлет доктринерства: «Всякая нарочитая тенденция — и “прогрессивная”, и “реакционная”, и просто рассудочно-выдуманная, — нехудожественна. Она эстетически фальшива и в произведении искусства, и в художественной критике. Искусство имеет свое измерение: измерение духовной глубины и художественного строя»¹.

Только ригоризм не следует путать с морализаторством. Ригорист принципиален в вопросах искусства, морализатор не может поступиться принципами в постуатах идеологии, которую он самонадеянно считает «православной традицией» или даже «светом Православия». Хотя и ригорист, и морализатор — сектанты: первый в области эстетики, второй — в области общественного или конкретно христианского сознания.

Искусство можно, разумеется, насилино загнать в Прокрустово ложе идеологических директив и даже эстетических вкусов, но, как уже было нами обсуждено, оно вырождается в стилизацию, а иногда и в китч. Государству никто не гарантировал того, чтобы оно надежно было ограждено от роли сектанта в мировой культуре. Пример с навязыванием соцреализма вполне нагляден. А что же говорить о людях!

И когда рядом раздается нечто подобное, то приходится констатировать: «Возле тебя, по меньшей мере, партикулярный сектант от эстетики». Его не стоит бояться, его следует понять. Светское искусство обречено на субъективность художественного воспроизведения и восприятия, ибо оно не существует вне личности человека. Искусствоведческая всеядность и тяготение к объективности взгляда отрицательно отражаются на органичности творчества любого художника.

Казалось бы, при таком уходе в себя, при таком бережном ограждении своего **Я** от внешнего мира, откуда берется желание контакта с **Я** другого человека? Иначе зачем группа? Вопрос в большей степени психологический, но нет смысла менять дискурс. На мой взгляд, художественное объединение западноевропейского типа продиктовано не чувством колlettivизма, когда люди движимы

¹ Ильин И.А. Собр. соч. В 10 тт. Т. 6. М., 1996. С. 193.

любовью к ближнему (код смирения, вектор «собирание-в-себе»), а именно квазицерковной тягой быть вместе. (Коммерческую сторону дела оставляем экономистам.)

Здесь можно обнаружить еще один нюанс. Приведу слова М. Хайдеггера: «...совместное бытие движется в совместном говорении и озабоченном устроении говоримого. Ему важно, чтобы говорилось. Сказанность, “диктум”, изречение становятся тогда на место подлинности и дельности речи и ее уразумения. А поскольку говорение утратило первичную связь с обсуждаемым сущим, либо же никогда не обретало ее, то оно сообщает себя не по способу изначального усвоения этого сущего, а путем *пересказывания и перебалтывания* чужих речей. Говоримое как таковое расходится кругами и приобретает характер авторитета»¹. Вот суть творческого общения западноевропейского художника и его последователей: самовыговаривание, проговаривание собеседнику того, что скопил в себе. И не важна глубина, главное – проговорить, чтобы лучше уразуметь самому, сказанное же приобретает авторитет смысла. Или не приобретает. Для собеседника слушание и понимание цепляются за говоримое, а последнее, будучи как-то усвоенным, присваивается себе (одна из причин плагиата и некоторых из «несходных сходств») или интерпретируется и транслируется дальше (причина эпигонства). Но «художник должен всегда оставаться открытым для новых идей и возможностей». Кроме того, «из-реченное есть бытие снаружи», и в общении оно через усваивание создает всей группе возможность для дальнейшего творческого роста (совершенству нет предела). К тому же, добавляется практическая польза: толпой легче отбиваться от врагов и недоброжелателей (код предпримчивости, вектор «выход-из-себя»).

В целом, любому человеку необходимо общение, в результате которого опытно перенимаются навыки и нарабатывается мастерство. Ничего страшного в стремлении быть вместе, разумеется, нет, а, скорее, наоборот.

И тем не менее мы знаем одинокие фигуры, которые стояли отдельно от любых объединений. Сезанн, совсем недолго пребы-

¹ Хайдеггер Мартин. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. А.В. Михайлова М., 2008. С. 503.

вавший в Батиньольской группе, маниакально опасавшийся быть «заключенным», избегал контактов с другими художниками и уехал из Парижа в Экс – провинцию на Юге Франции. За нелюдимость художника прозвали «одиноким упрямцем из Экса».

Попытка Ван Гога и Гогена жить вместе окончилась страшной драмой, потом переросшей в трагедию.

Гоген, удалившись на Гаити, не нуждался ни в каких творческих группах.

И подобных примеров набирается предостаточно.

Что обрекало на добровольное одиночество столь могучие таланты?

Самодостаточность? Самость? Скверный неуживчивый характер?

Появлялось ли в них хотя бы изредка желание общения с соратниками по цеху?

Ответы навсегда остались в душах этих затворников...

И включение масонами в список парижских «братьев-каменщиков» Сезанна, Ван Гога, Гогена¹ выглядит нелепо, а, значит, совсем неубедительно. Запутывать факты – вполне во вкусе «вольных каменщиков». Плохи, следовательно, были масоны, если оставили без всякой помощи Ван Гога и дали случиться трагедии в его жизни, а Сезанн² и Гоген бежали от них подальше: один уединившись во французской провинции, другой же – скрывшись на Таити.

Вне всякой зависимости от масонов, в столицах любых стран большинство художников старалось так или иначе сплотиться: в XVI–XVII вв. это были отдельные цеха и гильдии, а во втор. пол. XIX столетия возникли многие разнообразные, по-настоящему творческие объединения.

¹ См.: *Без указания имени. Знаменитые художники-масоны* / <https://esotericfreemasons.com/masonic/famous-freemason-painters/>

² Тот же масонский сайт извещает о вступлении Сезанна в ложу почему-то тоже, как и Курбе, дважды: в 1880 г. и в 1890 г. Это или очередная дезинформация, или неряшливость авторов Интернет-ресурса. «В начале 1880-х годов семья Сезанна обосновалась в Провансе, где и оставалась, за исключением коротких поездок за границу. <...> В 1890 году у Сезанна развился диабет; из-за болезни ему стало ещё сложнее общаться с людьми» До масонов ли ему было? Тем более «В 1891 году он обратился в католицизм» (https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne). Блажен, кто верует.

Количество их указывает на интенсивность исканий.

В коллективе происходит и происходит (в положительном смысле) самоутверждение личности и ее самосовершенствование. А коллектив обогащается опытом и достижениями своих членов.

Есть лишь одно точное определение того, когда круг общения превращается из эстетической в атеистическую секту внутри искусства: это отсутствие Бога в центре круга. Причем жизнеспособность «круга» зависит от единства не только эстетического, но и религиозного мировоззрения. Большинство творческой интелигенции так или иначе религиозно. Одних вкусов здесь мало. Именно религиозно-аксиологический фактор, необязательно вербально обсуждаемый, удерживает людей от сползания в утрированное понимание мира, что может привести уже к обычной схизме. Тогда распадаются любые объединения. Но чаще всего их деятельность умирает от истощения творческих идей или от их трансформации, невозможной для значительной части объединения. Впрочем, в периоды мировых духовных и социальных кризисов, когда бытие подвержено экзистенциальному распаду, творческие неформальные объединения могут сколько рождаться, столько и умирать, если позволяет обстановка в обществе. В другой (неблагоприятной) ситуации возникает тихое инерционное разложение. В таком случае вовсе и не обязательно объединяться. Искусство выродится и без объединений. Но может и воскреснуть тоже без всяких творческих союзов. Пути Господни неисповедимы.

Вернемся непосредственно к теории искусства.

Как означенные векторы согласуются с русским вектором «изнутри – вовне» и с западным вектором «извне – вовнутрь»? На первый взгляд, здесь возникает явное противоречие. Но на самом деле никакого противоречия нет. Векторы «изнутри – вовне» и «собирание-в-себе», равно их называя «извне – вовнутрь» и «выход-из-себя» – две стороны одной медали. В первом случае, чтобы образ состоялся и произошла его реализация в произведении, художнику необходимо смирение и сосредоточение в себе, а, точнее, сосредоточение на единственно истинном и главном Творце – на Создателе мира, иначе не возникнуть синergии творчества. Для здорового формообразования это основа. Во втором случае – процесс обратный. Полученное

художником впечатление или любой стимул, вызывающий образ к бытию, сначала входят в душу творца, а потом под давлением внутреннего **Я** или в результате импульса, полученного от общения с единомышленниками, (вне синергии: «художник должен уметь учиться у других художников и перениматъ их опыт») ищут выхода в мир. Ведь ни в одной из вышеприведенных фраз нет и намека на сакральность творческого акта, но отчетливо просматривается самоупор-в-себя: «художник должен быть независимым и не зависеть от мнения других людей».

Однако слышу возражение: высказавшиеся мастера никогда вроде бы не состояли в группах или в объединениях, кроме К. Моне. Как тут быть?

Ответом могут стать только реальные факты.

Ван Гог в 1888 г., после переезда в Арль, планировал создать «Мастерскую Юга» – братство художников-единомышленников. Не создал не потому что расхотел, а потому что не смог создать.

Гоген состоял в творческом объединении «Школа Понт-Авена» (клуазонизм*, 1887–1891).

Матисс входил в группу фовистов, заявившую о себе на выставках 1905–1906 гг. Его высказывание, приведенное выше, однозначно объясняет краткость пребывания в группе.

Пикассо был членом нескольких объединений: 1) художественное общество *Els Quatre Gats* в Барселоне: по названию богемного кафе с круглыми столами, где в 1900 г. прошли две первые персональные выставки молодого художника; 2) Парижская Школа: сплоченная группа живописцев, работавших в Париже; 3) Круг авангардистов в Париже: здесь Пикассо сблизился с Г. Аполлинером, М. Жакобом и А. Сальмоном.

Даже крайний солипсист С. Дали входил в творческое объединение сюрреалистов (А. Бретон и другие).

Кандинский состоял: 1) в объединении Фаланга (Мюнхен, 1901 г.): проводил выставки, преподавал, читал лекции; 2) в 1909 г. являлся одним из создателей и председателем мюнхенского *Нового объединения художников*; 3) В 1911 г. становится членом объединения *Синий всадник*, совместно с Ф. Марком: в эту группу входили русские, немецкие и французские представители искусства; деятель-

ность *Синего всадника* прекратилась с началом Первой мировой войны; 4) преподавал в *Баухаузе* с 1922 по 1933 гг. – до прихода Гитлера к власти.

Ф. Кало в начале своего творческого пути входила в группу *Каучас*. Члены кружка, помимо искусства, занимались философией, обсуждали идеи национальной идентичности.

Ротко был членом творческого объединения *Нью-йоркская школа* (New York School). В нач. 1930-х гг. он вошёл в состав Союза художников США и основал группу *The Ten*, члены которой противопоставляли американскую живопись традиционной.

И лишь один Хоппер не входил в конкретное творческое объединение. Тем не менее в 1912 г. он участвовал в выставке *The Independents*, организованной группой художников по инициативе Р. Анри.

Всех объединений и ассоциаций, начиная с последней четверти XIX в., на Западе не сосчитать и не перечислить. Положение некоторых из них было более устойчивым по сравнению с другими, но чаще шло постоянное перерождение групп в краткосрочные союзы, создаваемые под специальные задачи (выставка, культурное мероприятие и т.д.). Секулярный художественный мир атомизировался.

Совсем иная картина в России. Со втор. пол. XIX в. широко известно *Товарищество передвижных выставок*, имеющее весьма продолжительную жизнь (1863–1923 гг.). *Общество русских акварелистов* просуществовало меньше (1880 г, последняя выставка состоялась в 1918 г.). Еще меньше – *Мир искусства* (1898 г., последняя выставка в Париже, 1927 г.). В первой трети XX в. срок жизни художественных объединений тоже оставался недолгим. Долгожителем считается *Союз русских художников* (1903–1923). *Бубновый валет* просуществовал всего 6 лет (1911–1917). 10 лет пробивалась к лучшим для себя временам *Ассоциация художников революции*, АХР (1922–1932). *Левый фронт искусства* (ЛЕФ) свою деятельность осуществлял в Москве, Одессе и других городах СССР всего 7 лет (1922–1929). *Жизнь-Творчество* – еще меньше (1924–1929). Конец различным объединениям положил *Союз художников СССР* (1932–1991), вобравший в себя оставшиеся достойные творческие группы и «независимых» отобранных деятелей искусства.

В данный обзор не вошли случайные объединения или союзы «однодневки». Их слишком много, а жизнь была короткой. Что-то, возможно, и не попало в поле моего зрения. Дело не в количестве. Суть – в тенденции.

В Италии при тоталитарном режиме Муссолини создание единого Союза итальянских художников было бы невозможно. Дуче выдвинул политическую идею «государственного искусства», сильно отличавшуюся от советской: подразумевалось то, что Администрация не отдает предпочтение ни одному отдельно взятому художественному направлению.



Сирони Марио. Пастух. 1930 г.

Журнал 900 якобы дистанцировался от политики, однако отдельные публикации появлялись как профашистской, так и просоветской направленности (там публиковался даже И. Эренбург). О чем историки искусства пишут мало и неохотно.

Основными пунктами итальянского искусства, характерными для той поры, надо считать: 1) реализм и «сверхреализм; 2) монументальность; 3) классицизм; 4) народность; 5) героизм.

Что-то похожее вспоминается поневоле... У нас еще будет возможность вспомнить подробней.

И все-таки больше других объединений поощрялись (прежде всего заказами) представители так называемого *Новеченто*, но не преследовались остальные.

Здесь тоже дело в коде нации, а не в светской привычке к разнообразию.

Формирование творческих объединений на Западе и в России имело сходство и различия. Уже иконописные дружины на Руси и хронологически параллельные им европейские цеховые мастерские расходились как в организации процесса написания произведений, так и в отношениях художников друг к другу. Летопись рассказывает о совместном сотрудничестве трех знаменитых иконописцев: в 1405 г. Андрей Рублёв вместе с Феофаном Греком и Прохором с Городца работал над иконостасом Благовещенского собора в Московском Кремле.

Невозможно представить подобную ситуацию в Италии того времени, да и позже. Рубенс трудился над выполнением заказов с учениками, а не со своим французским современником Пуссеном. Какое понимание у них могло бы сложиться? Никакого. Однако взгляды на искусство в *Бубновом валете* вряд ли радикально отличались от тех, что придерживалась *Парижская школа*: представители обеих групп выступали против академической живописи и традиционных взглядов на искусство, тянулись к новым формам и методам как формулирования, так и их практической реализации. Вполне возможно, что А. Лентулов без особых психологических проблем, без эстетической и нравственной ломки мог бы расписать стену в одном коллективе с французами.

Это не гадание на кофейной гуще, а лишь допустимое предположение в рамках обсуждаемого вопроса – того значимого вопроса, который несомненно исторически отражался на формообразовании произведений.

Ипостасный мимезис

 вв. Отцы да и заповеди блаженств, произнесенные Христом в Нагорной проповеди, ставят великую задачу для христиан, сводящуюся к преображению *надшей природы*, к ее *первоначальному* восстановлению. Прежде всего – в себе самом. В этой максиме принципиально и состоит задача спасения человека для вечности. Причем христианское спасение предполагает не растворение мира в Боге, чтобы тем самым снять всякие угрозы для мира и человека, а личностное единение со Христом – зримым образом Бога – Сущим, явившим Себя в Лице Богочеловека – через *ипостасный мимезис*: «*Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись*» (Гал. 3:27). Ипостасный мимезис – не просто подражание Христу, как это водится у католиков. Самым красноречивым образцом здесь является духовная практика Франциска Ассизского, с его стигматами. Православные примеры мы находим в лице многих преподобных отцов, начиная с Антония и Макария Великих, кончая Сергием Радонежским, Серафимом Саровским, Силуаном Афонским, Серафимом Вырицким, которые свою жизнь подчинили не внешнему подражанию, а внутреннему преображению себя – *теозису*.

Вот почему в искусстве России истинно национальной была, есть и будет парадигма «задушевности», «теплоты», идущих от сердца художника к сердцу зрителя; все тот же вектор «из души – в бытие». Дело заключается не в лирике, а в направленности произведения. Жанр ее не определяет. С. Рахманинов прямо утверждал: «Музыка прежде всего должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством»¹. Всё русское искусство сосредоточено в этом таинственном, но всегда открытом источнике, центре, квинтэссенции личности – **в сердце**. Что выше отмечал и Е. Климов, но не подтвердил своим творчеством.

¹ Сб.: О музыке и музыкантах: афоризмы, мысли, изречения, высказывания / сост. Е. С. Райзе. Л., 1969. С 167.

Да, у сердца есть свои доводы, но понимает ли их только сердце? Что еще и чем понимает? Человек всем своим существом участвует в творческом процессе. Но русский художник – больше сердцем.

Коды в культуре

ротивоположный вектор «из бытия – в душу» стал определять не столько национальное лицо искусства, сколько общеевропейское. Отсюда возникают тенденции унификации Западной культуры, приведение ее к определенному светскому *коду** (не путать его с языком и тем более со стилем!). Если раньше «работал» религиозный код *свой* ↔ *чужой*, то отныне заявил о себе код респектабельной «европейскости», до сих пор не потерявший магнетизма и у нас – на том же примере П. Кончаловского со товарищи по *Бубновому валету*. **Хотя здесь есть нюансы...** Тем не менее именно названный код позволяет подстроиться к европейской культуре представителям тех народов, у которых нет, например, развитого изобразительного искусства. И, напротив, именно русский код, вопреки повальному галлофильству дворян, в XIX веке создал силами дворянства же великую русскую литературу. Любой роман, повесть, любой рассказ, сказка, народная песня, городской романс того времени несут в себе русскость, причем авторы их наверняка и не задумывались ни о какой русскости – она естественно пребывала в людях, как их родная речь. В XX столетии иная картина. Англосаксонская массовая культура пленила не только русских. Большой урон она нанесла и народам Европы. Всех покорила молчаливо, взрастив адептов. И европейцы, и мы согласились со своим поражением (утрачены серьезные позиции) и согласились включить поп-культуру в европейский код. Почва готовилась не одно десятилетие. Тем не менее, говоря в несколько позитивистском ключе, русский код и на сей раз не дает антисистеме окончательно закрыть «русский вопрос». Война продолжается... Попасть в котел пресловутого мультикультурализма не устраивает многих в мире.

Код «европейскости» же заметен даже и уже на примерах религиозной живописи итальянского Ренессанса и Северного Возрождения: мало того что обе эпохи едины в духе, но сами композиции картин начинают отвечать означенным кодам и строятся по одним и тем же законам: это широкий первый план и дальний – вертикальный узкий; или при вертикальном (узком) первом плане дальний – тянется широкой «лентой» по горизонтали.

Расцвет унификации культурных кодов и гипертрофированное увлечение формой достигли в модернизме, объявившим и форму содержанием. Чему, собственно, содействуют сами коды. Сосредоточенность на *эйдосе вещи* таких художников, как Пикассо, Леже, Матисс, Модильяни и пр. привлекает (особенно молодежь) с магической силой. Ибо привлекает заманчивая обертка (форма). А коды, несмотря на постоянно декларируемый индивидуализм художника, остаются доступными. Они впитываются чуть ли ни с освоением осмысленной речи, не являясь языком искусства, но принципиально и не отделяясь от него. Что мы заметили на указанных законах композиции.

И всё это в любом случае сначала происходит, разумеется, в мозге человека.

Коды способны эволюционировать. Но могут умышленно переделываться и создаваться новые. Если в период модернизма, при всем его «нигилизме», это были в основном коды еще культуры (в ее классическом понимании), то с приходом постмодернизма – и особенно с началом агрессивного внедрения глобалистами нравственных норм ЛГБТ и прочей толерантной прелести – коды умышленно «перебиваются» и из «европеизированных» гарантированно превращаются в космополитские антикультурные продукты. Итальянский певец Дж. Моранди еще в начале 70-х годов XX века на советском телевидении открыто пропагандировал единую общечеловеческую культуру. Глобализм давно отменил народы в пользу безродного населения, причем желательно как можно меньшего по численности. Для чего потребовались и коды иные.

В данном случае надо уже говорить о кодах социума, но этого вопроса мы коснемся в других главах нашей книги.

Миф и принцип формообразования

дин из членов выше упомянутой московской семьи метко заметил насчет мотивации любителей поживиться за счет чужих сюжетов: «Как тут не поддаться соблазну сделать то же, но лучше». Следует подчеркнуть здесь ключевое слово «**соблазн**». По сути дела, данная мысль несколько напоминает приведенное выше высказывание искусствоведа: «Художники, находясь под сильным обаянием увиденного, пожелали в меру своих творческих способностей и вкусовых предпочтений воспроизвести ЭТО у себя». К сожалению, здесь ничего не сказано о соблазне. А это очень важно.

Для Пушкина было бы именно соблазном, позволь он себе написать нечто параллельное Гоголю. Всех этих *оммажей, компиляций, ремиксов* и пр. искусственных «котурнов» для оправдания заимствований тогда еще не придумали. Да и вряд ли ими воспользовался бы Александр Сергеевич. Он летал выше.

Однако и на Западе с его фетищем «авторских прав» происходила эволюция – как раз в пользу «несходных сходств». Иначе Рубенса, Энгра, Пикассо и др. действительно обвинили бы в plagiatе, пусть и частичном. Чего до сих пор никто не сделал. На то и придуманы эти самые «несходные сходства».

Тем более наряду с увлечением Европы античной культурой в известные века, проявился неподдельный интерес и к греческим мифам, которые европейцы стали адаптировать для своих эстетических нужд.

Как стал пониматься **миф*** сам по себе?

Как коллективная форма мировоззрения, дающая целостное представление о мире. Миф выражает истину в форме образов. Рождается мифотворчество, ибо мир не стоит на месте и требует новых философских дефиниций, но укорененных в наследии прошлого. Миф воспринимается не просто занятной «сказкой», а начинает выступать регулятором отношений в обществе. Миф единит общество. Бытие в мифе сплавлено в конкретно-образное целое; для него характерно совпадение связей, отношений элементов образа, неразличимость вещей и их отношений. Важна *целостность*. Ибо целое

не составлено из частей и частностей; в нем они только различаются, а с другой стороны в каждой части узнается целое. Говоря о Полифеме, понятно же, что имеется в виду миф об Одиссее. Мы уже знаем: у Платона *целое* имеет более высокий статус, чем его составляющие. Суть мифа в передаче всеобщих представлений о мире, месте человека в нём, о происхождении всего сущего, о богах и героях. В противном случае, не состоится предание (пере-дание) от поколения к поколению. Оно не усвоится в распыленном состоянии. Отсюда миф некритичен. Он не предполагает переосмыслиния собственного содержания, попытки его обоснования или опровержения. Сегодня он может быть спроектирован на модель реальной жизни, особенно в искусстве, и тогда получается новая модель, условная по природе, но уже не жизни, а искусства, ставшая реальностью как самоочевидность. Миф – онтологическая данность, невозможная без человека. «Миф – необходимейшая – прямо нужно сказать, трансцендентально-необходимая – категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, ненужного, произвольного, выдуманного или фантастического. Это – подлинная и максимально конкретная реальность»¹. Впрочем, необязательно идеальная. Мифы широко присутствуют в искусстве, но нет «искусства мифа». Если миф – реальность (а это так), то и реальность может быть мифом (и это тоже так).

Все обозначенные конструкты проникли в историю искусства и заняли там свое место. Разве сегодня *Джоконда* Леонардо да Винчи не миф? Конечно, миф. Но не в смысле опять-таки «сказок», а в отношении совпадения связей, неразличимости вещей и их отношений. В силу унификации кодов, о которых мы говорили, *Джоконда* является ныне чуть ли не «брендом» Ренессанса. Ту же роль играет для нас *Слово о полку Игореве*, ставшее полноценным национальным русским мифом, к сожалению, до сих пор крайне скучно имеющим место в современной отечественной культуре, очевидно, из-за ее перегруженности «импортом».

В миф превратились полотна Тициана с Венерой, Менины Веласкеса, автопортрет Рембрандта с Саскией и т.д. Содержание озна-

¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001. С. 37.

ченных произведений в данном случае не отвергалось, как и в мифе, но переосмыслилось с точки зрения формы. Срабатывала Западная индивидуалистская установка «Это написал Рембрандт, а Я напишу иначе» (вариант Курбе: «Не так, а этак»). Вместо Рембрандта легко подставлялось имя любого другого знаменитого мастера. Какие уж тут «списки»... Это фактически спекуляция. Но не plagiat.

Похожее явление, разумеется, захватило и наших «европейцев» – П. Кончаловского, И. Тургенева и даже самого А. Пушкина.

Тургенев создает *Степного короля Лира* в параллель *Королю Лира* Шекспира, уже и в названии не скрывая своего «заимствования», ибо сюжет Шекспира, равно и само произведение, успели стать своего рода мифом; а если и не стали, то заслуживали того, чтобы стать им. Они подлежали все той же унификации кодов. Вот писатель и создает «новый миф», без всяких угрызений совести, следуя означенным кодам, которые переросли «моду», став фактически общим местом (нечто подобное можно наблюдать в истории метафоры: *нос корабля, горлышко бутылки, ножка стула* и пр., т.е. бывшие «затерты» символы, перешли в устойчивые метафоры, причем их настолько много, что мы почти перестаем воспринимать слово как художественный троп).

Примерно такое же мифотворчество заметно у Пушкина в *Сказке о мёртвой царевне и о семи богатырях*: ср. со сказкой братьев Гrimm *Белоснежка и семь гномов*, опубликованной в 1812 г., когда наш гений начинал писать первые стихи. Россия того времени продолжала добровольно подключаться к общеевропейским культурным кодам. Немалую роль в этом играло масонское движение. Агенты глобализма появились отнюдь не сегодня. Но начало процессу положил Петр Первый. Именно он является инициатором первой радикальной перекодировки русской культуры.

Со сказками, возможно, пример не совсем корректный как раз в силу уже знакомых «бродячих сюжетов». Тем не менее пример допустимый, поскольку мы имеем дело с конкретными авторами; это не народное творчество. А вот собственные сюжеты Александра Сергеевича (*Ревизор* и *Мертвые души*) никак поэтом не могли быть мифологизированы. Это мы сейчас можем их мифологизировать, а

Пушкин не мог. Потому и произнес упомянутую фразу в адрес Гоголя.

Говоря о мифах, необходимо коснуться и проблемы лже-мифов. Они создаются как средство борьбы с противником в политических целях, но особенно в условиях войны, будь она информационной или реальной на поле боя. Почему используются средства именно мифов, а не просто обычной дезинформации (хотя в ход идет, конечно, все). Поскольку миф единит общество, то люди ему доверяют; чем и объяснимо, что миф некритичен. Он не предполагает переосмысления собственного содержания, попытки его обоснования или опровержения. Поэтому лже-миф легко увлекает толпу, и вводит ее в заблуждение до тех пор, пока навязанный архетип не вступает в противоречие с национально-религиозным кодом. Сам факт успеха того или иного мифа вовсе не свидетельствует о его пользе для нации. Лже-миф обнаруживает себя именно несоответствием архетипу и противоречием упомянутому национально-религиозному коду.

Одна история лже-мессий служит наглядным доказательством сказанному. Сегодня за пределами нашей страны из тех самозванцев, что мне известны, объявились минимум семеро (Ап. Квиболовой, Х. Мезарчи, А.Д. Миллер, Д. Шейлер, А. Павлович, О.Р. Ортега-Эрнандес, Д.Т. Кинканон), в России – минимум четверо (Виссарион, Грабовой, Мазур и даже женщина – Мария Дэви Христос, она же Цвигун). Все их усилия давно предсказаны: «Ибо восстанут лжехристы и лжепророки и дадут знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Мк. 13:22). Чудес не припомнить, однако новых лже-мифотворцев расплодилось слишком много.

Утопии – тоже типичные лже-мифы. Особенность творческого мышления утописта – иное понимание связи настоящего и будущего: утопия исходит из того, чего нет, но что должно быть, и только исходя из этого смысла будущего объясняет и оценивает настоящее.

Реакция последовала созданием антиутопий. – Закон равновесия в природе. Цель данного жанра – предупреждение о возможных негативных последствиях определённых социальных, политических или технологических тенденций. Антиутопии помогают осознать

возможные опасности и риски, связанные с ошибочными или экстремальными формами организации общества.

Миф, пародия, новые коды

 мифологизацией успешно справилась и современная культура: в эту сферу попали *Евгений Онегин*, *Медный всадник*, *Капитанская дочка* и т.д. – всё, что уже спародировано из наследия поэта. Это верный и парадоксальный признак мифологизации произведения. Пародия почти столь же стара, как и миф. Потому неудивительно, что в начале XVII века Сервантес спародировал своим «Дон Кихотом» рыцарские романы – и – породил новый миф, став затем одним из кодов европейской литературы. Он приобрел свою ценность, затемнив для нас старые коды рыцарских романов, поскольку редко кто из наших современников их читал. Следует отметить парадокс: миф о Дон Кихоте довольно ощутимо сузил творчество самого писателя. Даже литературоведы (С. Шпаковский и др.) нередко говорят о Сервантесе как об авторе одного романа.¹ Миф и пародия издревле идут рядом, подпитывая друг друга. Неслучайно Томас Манн, размышляя об испанском гении, рассматривал пародию как миф (подражание, ступление в след).²

Около полувека тому назад возникла дискуссия о художественности пародии: является ли она искусством?³ Таким образом, из средства познания предмета она претендует на место самого предмета. Эпоха постмодерна делает все возможным.

¹ «Порой даже хорошо знающие историю литературы люди забывают, что всемирно известный писатель создал далеко не одно единственное произведение», – отмечает С. Шпаковский (*Шпаковский С. Мигель Сервантес: история безрассудного романа* // <https://textlit.de/index.php/2023/09/29/43020>). Великому испанцу принадлежит множество элегий, сонетов, пьес, романов: «Нумансия», «Назидательные новеллы», «Галатея», «Судья по бракоразводным делам» и др.

² Манн Т. Путешествие по морю с Дон Кихотом / Пер. с нем. А. Кулишер // Манн Т. Собр. соч. в 10 тт. Т. 10 / Под ред. Н. Вильмента и Б. Сучкова. М., 1961. С. 174.

³ См.: Новиков В.И. Зачем и кому нужна пародия // Вопросы литературы. М., 1976. №5. С. 190–213.

Но ведь под классификацию пародии, возможно, и подпадают картины с заимствованиями у мифологизированного Рембрандта?

Разумеется, не всякая современная пародия мифологизирует произведение. Чаще оно уже мифологизировано прежде. Готовых мифов на всех пародистов не хватит. Некоторые же авторы пародий предпочитать мифологизировать себя, а не пародируемую поэзию или прозу. Случаи паразитирования на искусстве других художников стали общим местом в антикультуре постмодернизма. Здесь не может быть речи о *memoria*. Идет просто конституирование суэты мира, игра на повышение ее ценности, аprobация плагиата в новых условиях, меркантильная лже-мифологизация авторами собственных имен. Пародии придумано еще одно «красивое» название – *гипертекстуальность*. Исторически естественные культурные коды подменяются их симулякрами, ибо сами симулякры есть деконструкция традиционных кодов, подтасовка, замена их лжекодами. Последние являются тоже пародией, но уже с отрицательным знаком.

Сегодня всё громче слышны речи не только о кодах той или иной культуры, о кодах определенного народа в целом. Подобные коды есть и всегда были. Наблюдается новая тенденция: сегодня вся жизнь переходит на коды. Начиная с генетического кода – генома человека (или ДНК) – и кончая банальным QR-кодом (анг. *quick response* – «быстрый отклик»). Открывается очередная иллюзия: обещание пользы для людей обрачиваются куда большими опасностями и для отдельной личности, и для всего общества.

Вот и выходит: однажды «легализованный» плагиат в искусстве, а по факту – кража идеи, с наглядной очевидностью трансформируется в кражу сокровенных данных человека, обращаемых против него самого. Виновных обычно не находят.

Плагиат ведь – не просто «умышленное присвоение авторства на чужое произведение», о чем сообщают нам словари; это акт зависимости неудачника. Если «подражание в своей основе всегда связано с недостатком бытия в себе» (М. Васина), то **что** не хватает плагиатору? Ума? Совести? Чести? Во всяком случае, своим местом в обществе он, скорее всего, недоволен. И потому неудачник. Тем не менее

плагиатор – деятельный неудачник, стремящийся занять лучшее место под солнцем.

Где проходит **граница** «степени допустимости заимствований»? Сегодня это крайне трудно и спорно определить. На примере же Древней Руси мы видим полное отсутствие данной проблемы, несмотря на то, что очень многие анонимные авторы той эпохи без всяких кавычек включали в свои книги чужие тексты. Причем и на средневековом Западе тоже, но с иной частотностью. Указывает ли это на не утраченное до той поры понимание кафоличности христианского сознания? Ведь мы не встретим ни одного упрека в случаях тех или иных тогдашних заимствований.

Что на тип мышления наших предков оказывало свое влияние? Запад? Отчасти да, отчасти – нет.

Ответ можно найти в словах Апостола: «Некто негде засвидетельствовал» (Евр. 2:6). Когда речь идет о богоухновенных текстах, следовательно, сообщенных Святым Духом, то вопрос авторства не только откатывается на самое последнее место, но и становится просто неуместным. Уже об этом говорилось. Здесь опять-таки срабатывал «православный код»: древнего писателя в первую очередь интересовала истина, а не способ ее изложения (вопрос ЧТО, а не КАК). Хотя мы знаем гениальных средневековых писателей в нашем отечестве, отнюдь не компиляторов, а вполне самобытных: уместно назвать, например, создателя уже упоминаемого *Слова о полку Игореве*. Что еще раз доказывает не чуждость нашим древним предшественникам концепта КАК.

Из истории плагиата

Само существительное «*плагиат*» (от лат. *plagium* – похищение) имеет свое родословие. В Древнем Риме данный термин употреблялся при фиксации кражи рабов или чужих детей. Первым его («*плагиат*») употребил римский поэт Марциал (I в. от Р.Х.), инкриминировав другому поэту присвоение своих стихов. С прогрессом книгопечатания в XV столетии и с развитием представления об авторском праве на Западе обстановка постепенно претерпевает

изменения. В ныне устоявшемся значении понятие «плагиат» применяется в Европе с XVII века. То есть Рубенс (1577–1640 гг.) вполне осознавал свое «заимствование» у Тициана, но не смущался, ибо пользовался *репликацией*. Через 44 года после кончины Рубенса Я. Томазиус, преподаватель школы св. Николая в Лейпциге, составил трактат *О литературном воровстве* (De plagio litterario, 1684 г.), где доказывал «право» присваивать себе чужие идеи в области умственного творчества. Первый симптом интеллектуальной лени и Модерна как типа мышления. Шестью годами позже во *Всеобщем словаре, содержащем все слова французского языка, как старинные, так и новые* А. Фюретье (1690 г.) понятие «плагиатор» (plagiaire) сформулировал довольно внятно и категорично: **автор, беззастенчиво заимствующий себе чужие работы, чтобы присвоить себе их славу.**

С эпохи романтизма (XVIII–XIX вв.) особенно настойчиво, даже пафосно в искусстве заявляет о себе стремление к оригинальности автора (чем он оригинальней, тем – талантливей); плагиат отныне становится довольно серьезным прегрешением. Неслучайно возникают первые законы об авторском праве, закреплявшие за творцами право собственности на их произведения, возбраняющие противозаконное копирование, тиражирование и распространение.

Значит, Энгр (1780–1867 гг.) вполне сознавал двусмысленность своей рецепции Рембрандта, но, как и Рубенс, не смущался. Понятие о *реминисценции* давало ему жить спокойно. Действовала все та же установка индивидуалиста «Это написал Рембрандт, а Я напишу иначе». Самому автору автопортрета с Саскией на коленях вместе с картиной в рамках *memoria* отводилось место мифа. Энгром же утверждалось право на дальнейшее мифотворчество.

Принадлежность к тому или иному мифу постепенно становилась европейским кодом. Чем объяснимо крайне либеральное отношение и к плагиату не только Томазиуса, но значительно позже писателя А. Франса. В нашумевшей *Апологии плагиата* Франс настаивал: «Наши современные писатели вбили себе в голову, что идея может быть чьей-нибудь исключительной собственностью. В прежнее время никто этого не думал, и на плагиат смотрели не так, как смотрят теперь. <...> Тот, кто озабочен только судьбой литературы,

не интересуется подобными распрями. Он знает: ни один здравомыслящий человек не может похвастать, что он думает нечто такое, чего другой человек уже не думал до него. Наконец, он знает, что мысль ценна лишь по своей форме и что придавать новую форму старой мысли – это и есть вся задача искусства и единственное возможное для человечества творчество»¹.

Столь расфокусированной в неоплатонизме, но типичной для Запада точкой зрения А. Франс проложил дорогу теоретикам *интертекстуальности*, которые считали все новое пересказом давно существовавших смыслов. Поэтому «субъективный произвол, гениальничанье, личный каприз» постмодернистов XX в., «концептуально» растворявших «чужое слово» в своем авторском высказывании, девальвировали настоящую оригинальность, сакральность и неповторимость творческого акта. После чего призвание творить уже стало как бы и позволительно переложить с человека на машину. Надо ли задавать здесь вопрос о специфике формообразования?

Напомню, наш поэт М. Волошин оставался человеком тоже широких европейских взглядов: «Совершающим plagiat был тот, кто грабил без вкуса и без разбора идейные обиталища. Тот же, кто брал с выбором только необходимое для своего труда, совершал поступок вполне законный»². Очевидно, под «выбором» надо понимать весь список «несходных сходств».

Мы уже знаем, есть и такое формообразование... Но оно очень часто нерусское.

«Выбор», однако, может и подвести. Сколько именно можно брать «необходимого для своего труда», чтобы все-таки избежать обвинений в plagiatе? Оказывается, «абсолютный повтор (более 70%) расположения всех элементов (композиция) и 3 точных повторения деталей» и есть тот предел, после которого сегодня следует наказание по ст. 146 Уголовного кодекса Российской Федерации. А что до того – считается поступком вполне законным. «Несходные сходства» гарантируют.

¹ Франс А. Апология plagiatа: «Безумный» и «Препятствие» // *Он же*. Собрание сочинений. В 8 тт. Т.8. М., 1960. С. 281, 286.

² Волошин М. Указ. соч. С. 262.

На Западе именно в XVIII веке симптоматично возникает трактат Л. Дютена, длинно названный *Происхождение открытий, приписываемых новым авторам*, где доказывается, что наши наиболее знаменитые философы черпали большинство познаний в произведениях древних; и что многие важные истины религии были известны языческим мудрецам (1776 г.). Современный русский философ комментирует: «Метафизика Нового времени, согласно Дютену, не содержит никаких оригинальных идей по сравнению с произведениями выдающихся древних философов. (Заявка Модерна на сей раз, как видим, еще настойчивей. – В.К.) Встречается на страницах “Происхождения открытий” и термин “плагиат”. Хотя он используется в контексте размышлений о системе Мальбранша, но аналогичный по содержанию упрек автор делает по адресу всех признанных классиков новоевропейской мысли»¹.

А раз так, то представители постмодернизма уже автоматически получают санкцию на **паразитирование**, спекулируя культурным наследием прошлого. И это тоже отныне – мультикультурный (космополитский) код.

Как метко сказал в том же XVIII в. П.-А. де Валансьен, работа в чужой манере означает бессилие оригинальности.

Сегодня открывается путь к самому широкому использованию в культуре искусственного интеллекта, а, точнее, к замене художника машиной. Мы знаем, для этого всё необходимое сделано и нашими предшественниками, и нами. Потому никто фактически не возмущается. Логично же: если любого художника можно кодифицировать, то его вполне можно и заменить искусственным интеллектом. Следует заметить: чем изощренней происходит такая подмена, тем быстрее набирает процесс культурной, а шире и духовной деградации человечества. Уж нейросети-то намного лучше любого творца умеют использовать чужие идеи.

Более того, люди сами им доверили тестирование пока еще настоящего творчества на предмет плагиата. А коль допустить, что творчество «не содержит никаких оригинальных идей по сравнению с произведениями выдающихся древних» мастеров, то где гарантия,

¹ Кротов А.А. Проблема плагиата в философской культуре эпохи Просвещения // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 164.

что машина не объявит plagiatом, отнюдь им не являющееся? Вопрос из серии «На всякий случай»...

Не далек час, когда работы начнут оценивать и само искусство. Оправданием чего, по всей видимости, будет ссылка на «объективность оценки».

Если машина заменит художника, а другой машине отведут роль ценителя ее деятельности, то вот так и появится на свет артикулированная Риглем и подхваченная Гурджиевым абсурдная формула творчества: «Объективно об объективном».

Для кого и чего она будет предназначена?

О духовности вопрос отпадает автоматически. Значит, столь же автоматически возникает вопрос о бездуховности.

Человеку подобное искусство не только не пригодится – оно будет смертельно для него, именно с духовной стороны, разумеется. Машина объяснит другой машине **свою** «духовность», выраженную, очевидно, в гигабайтах или терабайтах, а потому лишь бездушной технике означенная формула и подойдет.

Не имеет смысла утверждать, что к человеческой культуре продукция машины перестанет иметь отношение.

Коды и *ornamentum*, возможно, останутся, но навсегда исчезнут мифы, *memoria* и *decorum* (в значении *правый*, *правильный*, *приличный*). Ей станут не нужны те же «несходные сходства». За отсутствием совести, даже plagiat перестанет быть стыдом. Машине-хозяину не перед кем отчитываться.

О национальном эйдосе. Вместо заключения



Вот и подошел наш разговор к концу.

Не хочется заканчивать на грустной ноте, неизбежно возникающей от груза проблем, которые обсуждались в данной книге. Нет, они для того и обсуждались, чтобы решались. Ведь выход всегда есть, и по мере сил он предлагался.

Падший, а не духовно просвещенный разум благими намерениями мостит дорогу в ад. Оружием против него святые Отцы считали дар рассуждения; он и является главной добродетелью христианина. Преп. Антоний Великий учил: именно «рассуждением он (человек. – В.К.) расстраивает и уничтожает все направленные против него козни врага, верно различая, что хорошо и что худо». И, напротив, «необразованные и простецы смешным делом считают науки и не хотят слушать их, потому что ими обличается их невежество, и они хотят, чтобы все были подобны им»¹.

Общеизвестный факт: наряду с негативными сторонами жизни, всегда существуют и позитивные. Они тоже научают. Вот о них и имеет смысл сейчас поразмыслить.

Что самое характерное было свойственно мировидению наших предков, начиная от принятия христианства?

Реализм, при всем разнообразии понимания этого термина.

В иконописи это был Евангельский исторический реализм.² В миру – лубок, всегда «заточенный» на злободневное. С Петровских времен легитимно свил себе гнездо в России реализм западноевропейского толка с самыми разными градациями. Потом был академизм, романтизм, критический реализм, демократический реализм... Дело закончилось «социалистическим реализмом», в котором нашли себе место и идеологический псевдо-романтизм, и «русский импрессионизм», и камерный бытовизм, и «суровый реализм». Но все это существовало под «крышой» именно реализма.

Почему в России, несмотря на разные эпохи и революционную смену идеологий, сложились для него (реализма) столь благоприятные условия?

¹ Антоний Великий, преп. Наставления о добре нравственности и святой жизни, в 170-ти главах // Добротолюбие. В 5 тт. Т. 1. М., 1905. С. 65.

² Л. Успенский отмечал: «...не видя святости, мы не можем ее и изобразить ни словом, ни образом, ни каким-либо иным человеческим средством. В иконе на нее можно лишь указать символически, при помощи соответствующих форм, красок и линий, установленным Церковью художественным языком, сочетающимся со строгим историческим реализмом» (Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. Париж, 1989. С. 138).

Наверное, оттого, что «реализм все время развивает новые стилистические принципы; это саморазвивающееся направление в искусстве»¹, – как заметил акад. Д. Лихачев.

Но сам же он в последний период своей жизни подверг уничижительной критике «социалистический реализм», преувеличенно скончавшийся к середине 90 гг. прошлого столетия: «...создание “стиля” “социалистического реализма” совершенно необычно и ни к какому особому стилю не привело. Был создан миф, необходимый в политических целях, поставивший искусство в рамки политики. Стиль “социалистического реализма” – это стиль работы официальной цензуры, и только»².

Данное высказывание старого академика, сходящего в могилу, кого-то может возмутить. В опровержение будут названы громкие имена художников и писателей, будут перечислены их действительно талантливые произведения. Тем не менее следует разобраться в сути самого вопроса. Каким было искусство накануне Октябрьского переворота? Вот какую картину написал уже известный нам Е. Климов: «Русская живопись к 1917 году не представляла собой чего-то единого и цельного. Это был скорее поток разнообразных течений, где можно было видеть работы престарелых мастеров, где выставлялись художники в расцвете сил, где бурлила молодежь, показывая экстравагантные вещи. Суриков, Серов, Левитан и Врубель умерли до 1917 г. Но еще жили и в преклонном возрасте и работали такие мастера как Репин, Поленов, Нестеров, Коровин, Архипов, два брата Васнецовых, Грабарь, Юон и др. Особенno деятельной была группа художников “Мир искусства” во главе с А. Бенуа, Сомовым, Добужинским, Билибиным, Лансере, Кардовским, Кустодиевым и мн.др. Жаждущая новизны молодежь открывала выставки под названием “Бубновый Валет”, “Трамвай №13”, “Ослиный хвост”. Были в России последователи Сезанна, Гогена, Матисса, Пикассо;

¹ Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 182. (Одно вызывает возражение. Все «саморазвивающиеся системы» подвержены энтропии. А поскольку художник-христианин работает в синергии с Богом, то от Бога и приходят энергии, подпитывающие искусство. И тогда вопрос о «саморазвитии» системы оказывается сомнительным.– В.К.)

² Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 23.

были свои отечественные абстрактные живописцы», – свидетельствовал Климов. И поведал об особенностях развития дореволюционного искусства: «Все это сливалось в общий поток, где отсеивалось ценное, а случайное постепенно забывалось. Бывали страстные статьи в печати, художественные журналы ожидались с нетерпением. Все сказанное говорит *не о застое художественной жизни* в дореволюционный период, а *о свободном росте*, где одно умирало, а другое вырастало, и само в свою очередь сменялось молодыми поколениями. Это был естественный и нормальный путь развития. Никто никому не приказывал и не требовал обязательного для художников взгляда на вещи»¹.

Все меняется в нач. 30-х гг. с созданием Союза художников СССР.

И что же мы видим?

Разрабатываются хрестоматийные пять программных положений социалистического реализма как художественного метода (в дальнейшем знание их проверялось на экзамене в любом институте гуманитарного образования):

1) **Идеологичность.** Искусство *должно быть* проникнуто идеями марксизма-ленинизма, отражать цели и задачи партии, воспитывать трудящихся в духе социализма и коммунизма.

2) **Партийность.** Художник *должен быть* активным участником строительства нового общества, верно служить интересам рабочего класса и партии.

3) **Народность.** Искусство *должно быть* доступным и понятным широким массам, отражать их интересы, чаяния и повседневную жизнь.

4) **Типизация.** Произведения *должны* показывать типичные образы людей и ситуации в их революционном развитии, демонстрировать героизм и борьбу за светлое будущее.

5) **Конкретность.** В изображении действительности *нужно* показать процесс исторического развития, который *должен* соответствовать доктрине исторического материализма (материя первична, сознание вторично).

¹ Климов Евгений. О современной советской живописи и о социалистическом реализме // <https://www.russkije.lv/ru/pub/read/klimov-socrealizm/>.

Нечто знакомое по своему духу нам уже встречалось. Даже количество пунктов и содержание некоторых положений совпадают. Только здесь перечисленные требования категоричны как никогда и нигде. То есть тоталитарный сектантский дух превалирует над всем остальным и не терпит никаких возражений. Создание в 30-е гг. XX века творческих Союзов явилось созданием просто единой большой секты – для более удобного управления «творческими силами». Стоит обратить внимание на слова В. Ленина, написанные примерно 10-ю годами раньше: «Литература **должна стать** партийной... Долой литераторов беспартийных. Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело **должно стать** частью общепролетарского дела, *винтиками и колесиками* одного единого великого социал-демократического *механизма*, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса»¹. Вот истинный автор, создавший из людей систему с «винтиками и колесиками одного механизма».

Что сказал бы революционный демократ Н. Чернышевский, призывавший, как мы уже знаем: «Если человек, в котором умственная деятельность сильно возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдением жизни, одарен художническим талантом, то в его произведениях, сознательно или бессознательно, выразится стремление произнести живой **приговор о явлениях**, интересующих его»². И какой приговор он вынес бы создателям социалистического реализма? Все просто: право выносить приговоры получила теперь только власть в лице своих идеологов.

Ничего нет плохого в том, что реализм социалистический, а беда в том, что он тоталитарный и принуждает изображать не реальную картину жизни, а идеальную видимость реальности, выдержанную в идеологическом ключе, угодном власти.

Здесь без всяких условностей становится ясно: это и есть 1-й пункт положения соцреализма – **идеологичность** искусства. Его выполнение дозволяет художнику на законных основаниях зани-

¹ Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // *Он же*. Полн. собр. соч. 5 изд. Т. 12. С. 99–105. Выделение **жирным курсивом** мое. – В.К.

² Чернышевский Н.Г. Указ. соч. С. 166. (Выделение **жирным шрифтом** мое. – В.К.)

маться своим ремеслом. Если «литературное дело должно стать частью общепролетарского дела», то по всем признакам это будет чисто вульгарно-социологический подход, ибо именно вульгарная социология:

- 1) трактовала искусство как выражение классовых интересов;
- 2) считала его лишь «выражением» идеологии, мировоззрением того или иного класса;
- 3) сводила анализ художественного произведения к «объяснению» тех или иных формальных его особенностей из особенностей классовой «психоидеологии»;
- 4) если «литературное дело есть винтики и колесики одного единого великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса», то откуда взяться активной роли сознания в развитии общества? Сознание и механизм с винтиками и колесиками не могут срастись в одно органическое целое, называемое искусством. Это будет *продукция**. Вот и выходит: по слову М. Лифшица, главного ниспровергателя вульгарного социализма, такой подход как раз есть «буржуазное извращение марксизма»¹.

2-му пункту положений – **партийности** – вообще не требуются никакие условные ширмы: в нем говорится напрямую о ликвидации всякой теплохладности при исполнении 1-го пункта. Идея «социального заказа», стимулирующего верность партии, становится частью соцреализма. Вынужден повторить: мир должен быть представлен в искусстве не таким, как есть, со всеми существующими противоречиями, а таким, как надо правящей партии. Поэтому проблемы бытия исчерпывались темой полотна Ф. Решетникова *Опять двойка*.

3-й пункт – **народность** понималась не в качестве корневой связи художника с народом и его культурой, а лишь как понятность и доступность произведения для рядового зрителя. Однако «душа обязана трудиться», чтобы возрастать и становиться богаче. Одна из функций искусства в том и состоит – предоставить возможность для *творческого* роста души. А если она ленится, то быстро скатывается

¹ См.: Лифшиц М.А. Вульгарная социология // *Он же*. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1986. С. 233–244.

к инстинктам. Чем в данном случае такая народность отличалась бы от заурядной примитивности? О том думать и задавать подобные вопросы не полагалось. Гюнтер замечает: «В тоталитарной культуре народ – глобальное дополнение к власти, которое воплощается в “вожде”. Эти общества не случайно моделируют себя в виде пирамиды, основание которой – народ, а вершина – вождь»¹. При такой модели понятно же какой должна быть *народность* в социалистическом реализме.

4-й пункт – **типизация** – в эстетике мыслится воплощением общего в единичное, но что такое *типичные образы*? Коль «реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»², то не будет ли здесь тавтологии? У В. Шукшина типичный герой уголовник Егор Прокудин пребывал в типичных обстоятельствах, когда сидел на зоне и пел в хоре, но с выходом из лагеря на свободу он попал в нетипичные для него обстоятельства, на чем и построен фильм «Калина красная». Но ведь произведение – вполне доступное и понятное широким массам. Вписывалось ли оно в социалистический реализм? Не потому ли с большой опаской был воспринят фильм партийным чиновничеством?

5-й пункт – **конкретность** – противоречив сам в себе. При первичности материи и вторичности сознания, какой может быть процесс развития? Ведь только сознание и может развивать жизнь, а не бессознательная материя. «Материализм во всех его формах и видоизменениях отучает людей от духовного созерцания» (И.А. Ильин). А без опыта созерцания невозможно духовное познание жизни. Кроме абсурда, ничего больше не выходит.

Как видим, у Лихачева было основание заявить: «Стиль “социалистического реализма” – это стиль работы официальной цензуры, и только».

Я с удовольствием заменил бы слово «цензура» на более справедливое «номенклатура».

¹ Сб.: Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 12.

² Энгельс Ф.: письмо М. Гаркнесс, 1888 // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. В 50 тт. Т. 37. 2 изд. М., 1965. С. 35.

Причем надо добавить: «это совершенно скверный, бездарный и неэффективный стиль». Хуже – только постмодернизм.

Со мной многие не согласятся, поскольку на официальных выставках Союза художников России мимо скончавшийся соцреализм продолжает свое шествие. Однако это ничего не доказывает. Вредные привычки живучи.

Хочу специально подчеркнуть: речь идет не о реализме вообще, а о его донельзя заидеологизированной версии – соцреализме. Да, были отдельные творческие достижения (они всегда есть в стране с развитой культурой, независимо от политических режимов), но приписывать тоталитаризму роль заботливого культуртрегера, как это делают некоторые искусствоведы, по меньшей мере, наивно. Руководствуясь подобной логикой, мы должны быть благодарны Иуде и Синедриону за их вклад в праздник Пасхи Христовой.

Настаиваю: у русского зрителя всегда оставалась тяга к реализму, какой присущ мировидению нашего народа. Причем только искусства ему оказалось недостаточно. На протяжении истории соборно сформировалось значительно большее – русский *эйдос* (греч. εἶδος – вид, облик, образ) – именно в исконном значении этого греческого слова. Почему я беру именно его, а не русское слово «облик»? Во-первых, термин *эйдос* в философии более емкий, нежели *облик*, и, значит, более универсальный; во-вторых, применение *эйдоса* подчеркивает не националистический характер дискуссии, а научный.

Сегодня *эйдос* часто путают с другим греческим термином *этос* (греч. ἥθος – нрав, характер, душевный склад) – емкое понятие с вариативной семантикой. И если у древних греков оно имело широкий спектр значений: привычка, обычай, душевный склад, характер человека, т.е. все отличное от природы человека, то в Новейшее время, по определению видного польского философа М. Оссовской, «этос – это стиль жизни какой-то общественной группы, общая (как полагают некоторые авторы) ориентация какой-то культуры, принятая в ней иерархия ценностей, которая либо выражена explicite [лат. в явном виде], либо может быть выведена из поведения людей»¹.

¹ Оссовская М. Рыцарь и буржуа. М., 1987. С. 26.

Жизни свойственно с течением времени изменяться, потому изменялись и русский этос и русский эйдос. Изменялись, но не исчезали.

В 60-е гг. XX века с появлением домов-«хрущевок» городское население массово расселялось из коммуналок, а сельское население (особенно молодое поколение) столь же массово потянулось в города. «В 1962 году в целом по СССР доля городского населения превысила 50%, а в Российской Федерации это произошло на три года раньше»¹, – сообщает социолог. Этос претерпевал заметные трансформации в сторону индивидуализма.



Петров-Водкин К. На Волге. 1915 г. ГТГ.

Именно в эти годы (1966) состоялось «второе открытие» творчества К. Петрова-Водкина. Поэт К. Симонов и директор Русского музея В. Пушкарёв организовали выставку работ художника. К отечественному зрителю вернулись не картины – вернулось достояние культуры. Событие имело огромное значение в художественной

¹ Миронов Б.Н. Город из деревни: четыреста лет российской урбанизации // Отечественные записки: журнал. М., 2012. №3(48). С. 259–276.

жизни того времени. Для творческой молодежи оно явилось эстетическим откровением и было воспринято как разрешение на уход от натурализма. Начинался поиск новых стилей и подходов к композиции.

Вместе с внешним эффектом новизны среди стилистического однообразия Петров-Водкин напомнил нам о русском эйдосе, но не об изрядно подпорченном сталинским социалистическим реализмом, а об исконном, именно **русском**.

Стало понятно, что изменения получали официальный статус. Многое еще оставалось ретроградским, но появилось осознание: нельзя остановить время, ибо остановится сама жизнь. «Суровый реализм», народившийся в 60-е гг., явился отображением этой мысли и свежей струей в изобразительном искусстве России.

1966 год становится особенно примечательным: А. Тарковский завершает работу над фильмом «Андрей Рублев»; В. Попков показывает картины «Вдовы» и «Двое», а В. Иванов – триптих «Рязанские луга»; благодаря опять-таки К. Симонову, происходит первая публикация романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в журнале «Москва».

Я специально привел лишь те события, которые можно отнести к вопросу о русском эйдосе. За полноту и объективность панорамы не ручаюсь.

И дело здесь вовсе не в стилях произведений, не в тех или иных художественных направлениях или приемах. Не в политических концептах, которые иногда ошибочно пристегивают к данному понятию. Дело во внешнем облике нации, сквозь который светится ее дух и ее логос. Глядя на фотографии людей дореволюционного прошлого, мы восторгаемся содержательностью этих лиц, даже в состояниях усталости, озабоченности и замотанности. Нечто неуловимое, но притягательное, вечно родное, но все реже встречаемое сегодня – пленяет нас.

В чем причина? В эйдосе.

Люди являлись носителями действительно национальной культуры, начинавшейся с быта и увенчанной православной духовностью. О потере чего и печаловался Л. Успенский. Необъяснимо и таинственно все это русское содержание отпечатывалось на лицах,

т.е. обретало форму. Да и само слово «об-лик» говорит не просто о лице (лики светятся во святых), а о лице с приставкой «об». Что это значит? По большому академическому словарю русского языка (БАС), приставки «о», «об» в словах употребляются в 2-х годящихся нам случаях: 1) при распространении действия по поверхности предмета, вокруг или по краям его; 2) при активной направленности действия на предмет, или на производство какого-либо действия в отношении предмета.¹ Оба варианта подходят для слова «облик». В первом случае это будет воздействие на «лик» *извне*, во втором – *изнутри*. В первом случае, это будет влияние среды, в которой живет человека, непосредственно на самого человека, на его лицо, образ, внешность, во втором – внутренняя работа над собой, когда человек достигает благодатного состояния, выраженного на лице. Тот же словарь во 2-м значении термина «облик» разъясняет: «То, что составляет индивидуальность, внутреннее содержание кого-либо; душевный склад, характер»². Все это и в русском варианте раскрывает понятие *эйдос*. Что вполне применимо к целому народу. Каждая национальность имеет свои отличительные черты от других национальностей, причем не только внешностью людей ее составляющих, но и характером, душевным складом, имеющейся духовностью, а, значит, и нравственными ценностями.

Чтобы утратить национальный эйдос, много не надо. Или, наоборот, надо слишком много? Ведь ради утраты необходимо отречься от веры и забыть свою культуру. Предательство всегда лишает связи, будь то одной личности со своим родом или даже нескольких поколений (по Моисею, 4-х) с исторически удаленными поколениями.

Начинается распад-в-себе народа. А потом, возможно, и исчезновение последнего. Нет ли здесь преувеличения, так ли важна данная проблема? Ведь не потерян же человеческий облик, все остаются европеоидами, да и русские продолжают свою историю. В чем опасность? В недалекости мышления. Народ уже вымирает. Ибо с потерей национального эйдоса он теряет национальное достоин-

¹ Словарь современного русского литературного языка (БАС). В 17 тт. Т. 8. М., 1959. Ст. 8.

² Там же. Ст. 212.

ство и с ним онтологические коды, данные свыше, о которых мы размышляли выше. Вектор «изнутри – вовне» утрачивает свою четкость, а человек – идентичность. Ему кажется, что ничего нет внешнего, чтобы рано или поздно оно ни стало внутренним. И ничего нет внутреннего, чтобы оно со временем ни обрело формы внешнего. Этакая векторная неразборчивость, приводящая к неразборчивости формообразования.

Так рождается оторванный от корней «*A civis mundi*» – гражданин мира. Достоинство какого народа он представляет и отстаивает? Никакого.

А с потерей достоинства народ теряет место в истории. И вымирание – тому подтверждение. Еще вчера следовало изо всех сил звонить в колокола. Речь идет о существовании нации под натиском чужеродных эйдосов. Что уже становится самой очевидностью.

Но самое страшное – вопрос о **русском** эйдосе на дискуссионных площадках до сих пор не только не обсуждался, но даже не упоминался в его исконном значении применительно к России. Никто и задумываться не хочет.

В те же постылые для «новых патриотов» 60-е гг. (1961) тихо ушел из этого мира Е. Честняков, 86-ти лет от роду, самобытный художник и писатель, совершенно забытый носитель этого самого русского эйдоса, гонимый большевистской властью. Его имя так бы и кануло в небытие, но произошло чудо: научная экспедиция Костромского музея изобразительных искусств в 1968 г. случайно обнаружила картины художника, бывшие уже в очень плохом состоянии. Потом последовали еще две экспедиции того же музея под руководством его директора В. Игнатьева – и миру открылось художественное наследие мирового класса.

Тем и ценно одно из достоинств искусства, что оно является обликом народа, которому посвящено.



Честняков Е. Тетеревинный король. Перв. четв. XX в.
Костромской государственный историко-архитектурный и художествен-
ный музей-заповедник.

Могут быть, разумеется, и ложные явления, модные подделки, спекулирующие на «популярной» форме или на «нужном» содержании. Но не о них сейчас хочется говорить. Настрой был на позитив.

Речь пойдет об уже упомянутом художнике В. Попкове (1932–1974), еще об одном талантливом выразителе русского эйдоса. Наиболее точно позицию художника охарактеризовала О. Яблонская: «Топографически Виктор Попков вместе со сверстниками и единомышленниками располагался на территории “левого МОСХа”, искусство которого в отсеках более радикальных считалось очередным изводом соцреализма, чем-то вроде соцреализма с человеческим лицом. А в кругах официальных и консервативных –

напротив, клеймилось как формализм и чуть ли не абстракционизм»¹.

Попков принадлежал к редкому типу мастеров, которые, выбрав «царский путь», не принадлежали к эстетическим сектам. Живописец работал в одиночку и на всю глубину пространства, оставленного для творчества господствующей идеологией. Художнику в целом его хватало, чтобы высказаться о мире и обозначить свое место в нем. Что не означает идиллических отношений с партноменклатурой.



Попков В. Хороший человек была бабка Анисья. 1971–1973 г. ГТГ.

Социалистический реализм в середине 1960-х гг. свел эстетические требования к **одной** формулировке: «Национальное по форме,

¹ Яблонская О. Виктор Попков. Художник и время // <http://www.v-popkov.com/ru/about/>

социалистическое по содержанию»¹, хоть эта амбивалентная Стalinская формула залежалась еще с 1925 г., с редким, весьма вариативным употреблением.² И несмотря на преодоление «культы личности», данная формула без упоминания ее автора получила широкое распространение в 60-е гг.

Тем не менее «русское по форме» творчество с ленинской категоричностью отвергалось или, в лучшем случае, сильно тормозилось. Это касалось вообще всей культуры, но особенно – литературы и изобразительного искусства. Не случайно же Stalin выступал не перед русской аудиторией, а перед студентами Коммунистического университета трудящихся Востока (КУТВ).

Для русских существовала своя специфика. Допуск несколько больших возможностей отводился московским художникам; чуть меньше позволялось членам Зональных Выставкомов; еще меньше – членам Правлений местных организаций Союза художников СССР; рядовым членам СХ оставалась «грядка» производственных тем, спорта, досуга, но в жестких рамках требований соцреализма к форме. Напомню, речь идет о 60-х гг. XX века. Достижения были, разумеется, но, как правило, вопреки обстоятельствам, а не благодаря им.

¹ Stalin I.B. О политических задачах университета народов Востока: Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925 г. // *Он же. Сочинения. Т. 7. М., 1952. С. 137–138.*

² С. Абашин замечает: «В этой речи есть два обстоятельства, которые мне представляются важными. Первое касается манеры говорения. При всей лаконичности и стройности схемы, которую задействовал Stalin, смысл сказанного был нарочито философско-туманным. Выбранные категории “форма” и “содержание” позволяли то подчеркивать важность и самостоятельность “национальной формы” наравне с “социалистическим содержанием”, то, напротив, указывать на вторичность и зависимость “формы” от “содержания”. Как пишет американский историк Терри Мартин, “эта неопределенность была намеренной” (Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. М., 2011. С. 24. В оригинале название книги звучит как *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. В русскоязычной литературе распространен калькирующий перевод понятия *affirmative action* как “аффirmативное действие” или даже “положительная деятельность”; вместе с тем наиболее удачным представляется перевод “положительная дискриминация”. – Примеч. ред.), поскольку большевистское руководство оставляло за собой возможность достаточно свободно трактовать эту “диалектику” и делать из этой схемы самые разные, даже противоположные, практические выводы, приспосабливаясь к меняющейся ситуации» (Абашин Сергей. Советская власть и узбекская махалля // Неприкосновенный запас. М., 2011. №4., С. 95–96.).

Да, нельзя считать Попкова изгоем, поскольку его произведения при жизни их создателя покупались ведущими музеями страны. Тем не менее Государственную премию он получил посмертно, а почетных званий так и не заслужил. Хотя его творчество смело можно назвать «национальным по форме». Вот потому и не заслужил...

Русский эйдос – категория духовная, а не поверхностно эстетическая. Ему мало быть «национальным по форме», он национален и по содержанию. Эйдос этимологически родственен с греч. ἕδεα – в 3-м значении: *иdea, первообраз; первобытный, подлинный и истинный образ всего сущего, как он достигается умом; идеал, самая суть*¹. Отсюда любому национальному эйдосу недостаточно постановки вопросов «ЧТО?» и «КАК?»; он требует и «ЗАЧЕМ?».

Зачем требует? Для того, чтобы народу *быть*, для того, чтобы народу *жить*. И только глупый либерал может обвинить защитника эйдоса в национализме или в шовинизме. Речь ведь идет не только о **русском** эйдосе. Более того, для национального эйдоса нет вопроса и о патриотизме, ибо эйдос столь же естественен для каждого народа, как язык, на котором он разговаривает. Языком кичится безумный нацист, а носитель национального эйдоса может лишь разумно оберегать язык, с тем, чтобы он *был*, чтобы он продолжал *жить*. Если это национализм, то **кто** такой тогда обвинитель? Ценитель смокинга – вечернего официального костюма английского благополучного буржуа? Почему «ценителю» можно считать смокинг лучшей одеждой в мире, а заинтересованные размышления о наущном облике народа, среди которого живет обвинитель, достойны всякого порицания? Вопросы риторические, разумеется...

Как следует различать и понимать русский эйдос в живописи? Ведь изобразительное искусство не наглядная агитация, как хотелось большинству большевиков, не костюм, не внешняя оболочка даже самой высокой идеи. Из соображения экономии места, рассмотрим наследие всего четырех мастеров.

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин... Его творчество – это не успех декаданса начала XX столетия, а достижение Серебряного века

¹ Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Изд. 5-е. СПб., 1899. Ст. 621.

в его незамутненном варианте. Русский эйдос художника – это не разноцветные одежды женщин из рабочих Поволжских слободок (картина *На Волге* 1915 г.); цветные одежды носят женщины и других национальностей. Это мировидение самого художника, выходца из старообрядческой среды Поволжского городка Хвалынск. Взгляд оригинальный и в то же время совершенно органичный для русского человека. Это сам художник как народное бесценное достояние, а не «икона авангарда», каким его считают постмодернисты.

Ефим Васильевич Честняков... Русский эйдос его – это не только патриархальные крестьянские персонажи на полотне художника *Тетеревиный король*, это самобытная живописная стихия всего его творчества и задушевная среда сказки, придуманной Честняковым – все то, что стало ценимо новыми поколениями русского народа вместе с выдающейся личностью художника, до сих пор так до конца и неразгаданной. Вот чье наследие хорошо бы ценить современным старообрядцам в первую очередь, а не поделки, испорченные вкусами Академии им. И. Глазунова.

Виктор Ефимович Попков... Русский эйдос художника – это не только павлопосадские платки девушек на картине *Хороший человек была бабка Анисья*, это вся картина целиком, начиная от изображения природы и кончая памятью о бабке Анисье, уже похороненной в землю. Это сам Виктор Попков, непростой человек и живописец, с его художественными достижениями, предчувствиями и с нелепой трагической смертью. Остается лишь порадоваться проведению нескольких его больших выставок в последние годы. Что подтверждает востребованность творчества Попкова и новым поколением русских людей.

В этот достойный ряд мне хочется поставить и Николая Ивановича Андronова (1929–1998). Его русский эйдос – это посконная крестьянская Русь, фактурная, суровая, землистая, словно сшитая из кусочков разных холстин, как деревенское одеяло; Русь глубинная, натруженная, но не изможденная, плохо причесанная, тем и привлекательная.



Андронов Н. Пейзаж с лошадьми и скворечником. 1976 г. ГРМ.

А ведь Андронов – из всех представленных здесь художников – единственный коренной москвич, единственный выходец из интеллигентской семьи. И самый титулованный: Народный художник России, Академик РАХ, лауреат Государственной премии СССР, профессор, автор оформления клуба советского посольства в США... Однако был изгнан из Союза художников СССР за «злостный формализм» (1962 г.; официальной причиной явилась картина *Плотогоны*, ныне в ГТГ). О творчестве мастера очень точно сказал А. Морозов: «...отказавшись от посягательств на большую картину “манежных” выставок, Николай Иванович, монументалист по натуре, долгие годы все же писал некую грандиозную суперкартину, до-

бившись в итоге, что она собралась воедино из множества лучших его живописных произведений»¹.

Другими словами, если каждый холст Андronова это *pars pro toto** (лат. *часть вместо целого*) России, то все творчество художника это символически *totum pro parte** (лат. *целое вместо части*) «суворово-го реализма», одним из отцов коего и являлся Андronов. Обзыва-же его картины «деревенской кашей», как то сделал Г. Ревзин в своей статье², претендующей на оригинальность, значит, обозначить себя не причастным к русскому эйдосу.

А он (эйдос) ведь у всех русских един. В том числе у Петрова-Водкина, Честнякова, Попкова, Андronова. У них разные стили, но не эйдосы.

Национальный эйдос созвучен образу Божию в человеке: лица у всех людей разные, а образ Божий – тот же самый. Сразу огово-рюсь: данное сравнение ассоциативное, а не богословское. Правда, условие все равно остается исключительно богословское: коль сквозь национальный облик не просвечивает образ Божий, то из-под обли-ка непременно начинает темнеть и постепенно обретать уродливые формы «рыло».

Русский облик, увиденный Петровым-Водкиным, иконный; у Честнякова – по-детски наивно-сказочный, старообрядческий, без родной земли немыслимый; у Попкова – сельский, серьезно смот-рящий из прошлого и городской, пристально вглядывающийся в прошлое; у Андronова – патриархальный, слившийся с посكونной Русью, отрешенный от нынешней суеты.

Рискну и позволю себе сравнить творчество этих мастеров с мелосом. Что не означает абсолютного совпадения мелоса с эйдо-сом. Процесс создания произведений многослоен. У Андronова это звучание простых искренних песен, не обязательно стариных, но созданных на основе народных мотивов, к чему при создании музы-кальных сочинений призывал и сам живописец; его картины я предпочел бы смотреть под «Вечернюю музыку» Валерия Гаврили-

¹ Морозов Александр. Николай Андronов сегодня // Третьяковская ГАЛЕРЕЯ. М., 2009. №4 (25).

² Ревзин Григорий. Деревенская каша Николая Андronова // Коммерсант. М., 2004. № 45 от 13 марта. С. 9.

на. Работы Попкова вызывают ассоциацию с городским романом и вокальным циклом Георгия Свиридова. У Честнякова звучит, разумеется, фольклор: старинные песни-сказы, колядки, танцы в сопровождении свирели, гудка, гуслей, но это далеко не фольклор, исполняемый районными Домами культуры. Петров-Водкин в письме к жене Марии Фёдоровне сам упоминал, что «обыкновенно мечтает и играет на скрипке, импровизирует трагедии, элегии»¹, тем не менее, как заметила исследовательница, «работы Петрова-Водкина необычайно выразительны, полны динамики, имеют звучный колорит. Музыка на ассоциативном уровне присутствует в каждой из них»². И музыка подчас разная. Но чаще – оратория в стиле С. Прокофьева; тем более Т. Христолюбова как раз говорит о выбранной мной композиции для данной книги: «Можно заключить, что образы девушек на Волге проникнуты монументальной торжественностью оратории»³.

Некоторые искусствоведы проводят семантическую параллель между словесностью писателей-«деревенщиков» и живописью художников-«деревенщиков»: В. Попкова, Н. Андронова, В. Иванова, П. Никонова, А. Васнецова... Дело здесь в наличии у всех мастеров пера и кисти русского эйдоса, что их и сближает. Тем не менее мне хочется сказать о другом. На минуту принимая версию Н. Радлова о передвижниках, подчинившихся литературе своего времени, список перечисленных художников свидетельствует не только о конгениальности с большинством современных писателей, чего не было у передвижников, но и подтверждает художественную автономность творчества нынешних и художников и писателей, до чего передвижники, к сожалению, не дотянули. Более того, Петров-Водкин и Честняков сами были писателями, а Попков и Андронов – известны своей начитанностью, чего не скажешь о некоторых советских сочинителях и их компетенциях в изобразительном искусстве. Отдельные корифеи пера (В. Астафьев и др.) своими мыслями о живописи

¹ ГРМ. Ф. 105. Ед. хр. 8. Л. 2.

² Христолюбова Т.П. Музыкальные идеи и образы в творчестве К.С. Петрова-Водкина // Вестник СПбГИК. № 4 (57) декабрь 2023. С. 133.

³ Там же. С. 131.

выказали незнание ее основ и возможностей. Другие времена – другие творцы...

Парадокс.

Нет, русский эйдос – система открытая. Она способна впитывать в себя все здоровое и разумное, но впитывает творчески, а не механически. Поэтому русский эйдос не уступает место никакому иному эйдосу, а остается самим собой. Он – код. Не уступает же по той причине, что ему есть **что** терять. Как и у всякого другого национального эйдоса у него имеются свои ценности. Ведь развернувшаяся полемика в России против хиджабов и других атрибутов азиатских эйдосов лишь подтверждает сказанное. И не надо быть пророком, чтобы предсказать нарастание градуса в этой дискуссии. Ибо речь идет не об очередном дресс-коде, а о духовности. Разве на одежде не остаются координаты личности, а, значит, и ее духовной составляющей? А когда личности собираются в нацию? Что мы можем здесь противопоставить? Всё более оголяющееся тело? «Костюм Евы»? Или кокошники Снегурочек из упомянутых районных Домов культуры? А что – в повседневной одежде? Павлопосадские платки? Они почему-то вышли из моды; или заметны лишь в фестивальных коллекциях кутюрье. Да и мода – это явление преходящее, а эйдос константен. Остались только приснопамятные белые платочки бабушек, именно те «белые платочки», что отстояли Церковь в период гонений. Это наш последний рубеж.

Выстоим ли? И опять силами бабушек? Нет, и силами таких русских людей, как писатель Дмитрий Михайлович Балашов, как реставратор, исследователь, музыкант и композитор Владимир Иванович Поветкин, с коими мне посчастливилось дружить. Потому с уверенностью и говорю: силы есть. Именно вся сознательная деятельность этих людей была сосредоточена на русском эйдосе, это и мелосе. К огромному сожалению, Балашова и Поветкина уже нет с нами, но остались их многочисленные ученики, последователи, почитатели...

Преподавали и Андronов, и Петров-Водкин, и Честняков. Разве их ученики не вносили и не вносят вклад в очищение от скверны русской культуры? А ведь в столь славном ряду стоит много других мастеров, представляющих русский эйдос. Это и В. Фаворский, и

П. Корин, и Е. Моисеенко, и В. Иванов, и А. Васнецов... Все они тоже преподавали.

Было время, русские женские сапожки носили женщины всей Европы. Впрочем, что нам до них сейчас! Или все-таки полезно посмотреть на нынешний облик европеек?

Предлагаю своеобразный экскурс. Он весьма показателен. Какие головные уборы носят европейские женщины сегодня? Бандану с козырьком; тюрбан; берет; кепи или жокейку; чалму-бандану; разные панамы, даже шляпки; летние козырьки; и – о, чудо! – чепцы с длинными концами. Удовольствие (или горечь?) сделать выводы оставляю читателю. Хотя данный пример – всего лишь поверхность жизни европейских народов. Но при их векторе «извне – вовнутрь» пример, говорящий о многом.

У наших мужчин поражения на этом фронте тоже чувствительны. Дубленки, и те покупали за границей. Русские рубахи еще не лежат на прилавках магазинов.

Да разве в них дело? У Андronова на картинах нет косовороток, а русский дух дышит от каждого холста. Художник сполна выразил свое национальное мировидение. Зато в стилизациях И. Глазунова есть и храмы, и кресты, и иконы, и распахнутые на груди красные рубахи – и что? – всё отдает китчем. Банальная спекуляция на эйдосе, даже его профанація.

Нет, не благодаря стилизаторам, а новым обстоятельствам жизни, дизайнеры нынче утверждают о пробуждении интереса к нашей национальной одежде.

Хиджабы подстегивают?

В свое время романтизм убедил всю Европу обернуться назад – к былому в поисках собственной идентичности.

На мой взгляд, мы живем в начальном периоде нового романтизма, алчущего возврата к корням. А если нет, то в любом случае придем к нему. Логика бытия, суровая правда жизни заставят. Поскольку русскому человеку порядком надоели совершенно чуждые ему скандальные инсталляции, альтермодерны, анаморфозы, эковенции, артивизмы, вульгарные и пошлые перформансы и про-

чие «циничные реализмы» постмодернизма¹, то в рамках русского этоса (значит, нравственности), наряду с другими побочными явлениями (без волевых решений они никуда не исчезнут), рано или поздно состоится возвращение к некой норме русского эйдоса – к новому реализму, понятому, повторю, не как продолжение разновидности французского поп-арта или тем более в качестве приемника соцреализма, а как выражение русского логоса, имеющего сердцевиной своей во Христе **дух мирен**. Русское искусство, по всей видимости, впереди ждет очищение. И нравственное, и эстетическое. Скорость его будет определяться внешними обстоятельствами. Эволюция или революция зависят не от художников.

Мне возразят: вся Украина ходит в вышиванках – и до чего дело дошло?

Что ответить...

Украина демонстрирует не эйдос, а идолон (греч. εἴδωλον – видимость, идол), перешедший в идолопоклонство. Все можно извратить. Разве у бандеровцев дух мирен? И разве он во Христе? А когда Христос – не центр жизни, то, как говорят наши отцы, всё остальное – не на месте.

Эйдос, о котором идет речь, выражает вовне русское сердце, ментальность, уклад жизни (этос). Реконструкторы тоже одеты, допустим, по-русски, но все ли они русские душой? Мало иметь национальную оболочку. Она может быть и маской. Ложью. Камуфляжем. Это принципиально та же сосредоточенность западной культуры исключительно на *эйдосе вещи*, воздействующем на неискушенных людей магической силой. Следствием чего является распад единства на внешнее и внутреннее. Наш же эйдос, напротив, заключает в себе цельность, единство внутреннего человека с внешним. Он ничего никому не запрещает, наоборот, увлекает за собой – и не со блазном, а настоящими достижениями духа. Это его горняя высота, а не дальнее падение в бездну. В том и состоит трагедия украинского

¹ Постмодернизм сознательно анархичен и отрицает стержневые принципы философского понимания мира, такие как целостность, разумная организованность и духовность. Нечто подобное русское искусство уже переживало в прошлом, когда с «парохода современности» сбрасывалась классика – переживало и пережило. Надеемся, переживет и на сей раз.

эксцесса, убийственная суть происшедшего, что ничего положительного националисты не смогли предложить миру, кроме ненависти к тем, кто с ними не согласился. После чего катастрофа – просто неизбежна. И прежде всего – духовная.

В конце книги авторы обычно подводят итоги уже написанному и определяют применительно к нему задачи на будущее. Я умышленно отступил от подобного правила. Написанное уже существует и никуда не денется; итоги ему способен подвести сам читатель. А вот обсуждение проблемы русского эйдоса и русского этоса видится планом на перспективу. И ближнюю, и дальнюю. Без решения этой насущной проблемы может просто не быть будущего. Нас вытеснят люди с другими эйдосами. Чего они вовсе не скрывают.

Попробуем верить в лучшее, каждый начав работу над собой. Отставим в сторону рыхлость сознания и займемся *формообразованием* себя, осмысленным формированием своего внутреннего Я. Ведь форма, по Аристотелю, – это сущность, первоначало, суть бытия вещи. Форма придает материю внешний образ, структурирует и упорядочивает ее, делает вещь действительной. Иначе получается, что мы сами себя придумали на пустом месте. Выбросим хотя бы из своего словаря мат и сорные англицизмы, снимем майки с иностранными надписями, откажемся от бесовских роков и попсы... Уже будет маленькая победа. Никто не заставляет зажечь позади головы нимбы и стать святыми, никто не требует вернуть лапти, но, коль живем в России, русскими – быть обязаны.

Всё по-честному.

Мы же договорились завершить книгу позитивно.

Разговор наш начинался с высказывания преп. Антония Великого. Его светлой мыслью и закончим: «Человеком должно называть или того, кто умен <...>, или того, кто принялся исправлять себя»¹.

¹ Антоний Великий, преп. Наставления о добной нравственности и святой жизни, в 170-ти главах. С. 66.

Словарь

Адаптация (лат. *adaptatio* – *приспособление*) – термин, который имеет разные значения в зависимости от контекста. В искусстве – это перенос произведения из одного стиля, культуры или среды в другую; перевод (адаптация) произведения из одного вида или жанра в другой.

Алфиос, Алфей – река в Греции.

Апгрейд (англ. *upgrade* – *поднять в уровне* или *усовершенствовать*) – то же, что *модернизация, обновление*. Связан с использованием новых технологий:

- 1) световые проекции для переноса изображения на холст или бумагу;
- 2) использование различных технологических устройств (Г. Рихтер в своих работах применил эффект смазанного или расфокусированного снимка, а З. Польке – эффект типографского растра);
- 3) использование цифровой живописи на планшетах или применение эффекта фотоимпрессионизма, задача коего – передача эмоционального состояния через обработку изображения без искажения пропорций и фрагментирования снимка;
- 4) использование роботов для создания произведений искусства. Так, в Констанцском университете (Германия) разрабатывался проект *e-David*, в рамках которого механизированный робот создавал живопись.

Существует еще понятие «апгрейд забытых картин»: например, американский художник Д. Поллот покупает в комиссионных магазинах картины, реставрирует их и «расширяет» с помощью объектов поп-культуры, сохраняя авторский стиль. Как видим, все те же тривиальные постмодернистские спекуляции за счет наследия прошлого.

Барокко – «большой стиль» в европейском искусстве и архитектуре кон. XVI – сер. XVIII вв. Название стиля совпадает с названием эпохи, сменившей Ренессанс.

Этимология термина противоречива. Существует несколько основных версий: португальским *barocco* местные моряки и торговцы называли жемчужины аномальной формы. Отсюда – «*perla barocca*» (испорченная жемчужина) – такое название получило слуховое окно в форме изогнутого овала, часто встречающееся в барочной архитектуре. В сер. XVI в. слово *barocco* употреблялось в итальянском языке как синоним всего грубого, фальшивого, неуклюжего; понималось в качестве ложного силлогизма, приёмом софистики, использующим метафорику, азиатской формой логики. Есть предположение о происхождении слова от лат. *bis-roca* – скрученный камень. Другая теория предполагает пародийное назначение термина на европейских языках, подчеркивая его неестественность, обманчивость, неоднозначность.

Для поэтики барокко присущи ракурс, мягкие формы, пышность и красочность. Наряду с мифологическими сценами, портретами и пейзажами в живописи барокко впервые появляется жанр натюрморта.

Среди художников наиболее известны Веласкес, Рембрандт, Рубенс, Верmeer, Рени, Караваджо, Ван Дейк и др.

Представителями философии барокко являются:

Р. Декарт (1596–1650) – франц. философ, автор «методологического сомнения»; пришёл к выводу: единственное, в чём нельзя сомневаться, так это в собственном существовании; 20 лет прожил в Нидерландах;

Блез Паскаль (1623–1662) – франц. математик, физик, религиозный философ и писатель. Скептик. Считал: истина обретается только через веру;

Г.В. Лейбниц (1646–1716) – нем. философ, математик, физик и юрист. Считал: мир является наилучшим из возможных миров. Разработал теорию монад (неделимые духовные единицы). Из них состоит вселенная.

Ф. Леблан (1572–1615) — франц. философ и писатель, один из отцов барочной философии. Считал: истину невозможно достичь с помощью разума.

Дж. Локк (1632–1704) — англ. философ, один из основателей эмпиризма. Мыслил разум человека изначально чистым листом, а знания приходят через опыт. Автор теории общественного договора: люди выбирают правительство для защиты своих прав.

Барух Спиноза (1632–1677) — голл. философ. Изгнан из еврейской общины за свои атеистические взгляды. Пантеист: считал, Бог и природа — одно и то же.

Батиньольская группа (по назв. квартала *Батиньоль* в Париже) — объединение будущих импрессионистов, созд. 27 декабря 1873 г. с целью организации выставок своих произведений, независимых от официального Салона. В группу входили ее лидер Э. Мане и др. художники, жившие в этом районе: Ренуар, Дега, Моне, Сислей, Писсарро, Сезанн, Б. Моризо, Фантен, Базиль, фотограф Надар.

Вариация (лат. *variatio* — *изменение, перемена*) — форма в искусстве, которая предполагает изменение какого-либо элемента. Изменения могут происходить в фактуре, ритме, тоне, в гармонических трансформациях и соотношениях контрапунктов. В музыке вариации встречаются в виде самостоятельного произведения или части крупной формы (сонаты, симфонии, канканы и т.д.).

Версия (позднелат. *versio* — *видоизменение, поворот*) — произведение особого рода, так как оно строится на неполных подтверждениях, на гипотезах автора. Версии противопоказана безапелляционность выводов, заключений. Важнейшим фактором, порождающим жанр версии, является весьма специфический метод исследования действительности, определяемый как «домысел», «вымысел».

Гротеск (фр. *grotesque*, букв. — *причудливый, комичный*) — художественная форма, при которой жизненная нелепость с помощью разительного преувеличения и заострения доводится до абсурда.

Но не всякий абсурд – гротеск. Е. Косилова различает и сам абсурд: «В современной континентальной философии большинством мыслителей признано, что абсурд – это не просто отсутствие смысла. Абсурд не имеет смысла только на первый взгляд, он всегда чреват смыслом, способствует рождению смысла» (Большая Российская энциклопедия). И если абсурд делится на семантическую и экзистенциальную линии осмыслиения, то гротеск просто полифоничен. Его понимание недоступно для позитивистского типа мышления. Логикой гротеска не способно оперировать и натуралистическое мышление, ибо натуралист мыслит буквально. Понятности до последней запятой требует и постмодернист. Нельзя искать в гротеске правдоподобие. Это совершенно иной тип мышления. В аспекте инаковости гротеск родственен русской небывальщине, поскольку стремится выйти за пределы вероятного, а потому его форма всегда демонстративно условна. Условность в искусстве для ее понимания требует определенного усилия ума и чувств.

Гротеск не столько алогичен, сколько инологичен, сверхлогичен и над-логичен. Это сверхлогика апофатики, над-логика тератологии, инологика святых Христа ради юродивых. Т. Горичева отмечает: «Юродивые именно гротесковы. Лишь гротеском можно выразить фактичность, данность негативного, и, с другой стороны, его полную таинственность. Гротеск так плотен, что ускользает от объяснений. Гротеск юродивого означает: доводить знание о Боге не только до полного отрицания, но и до того, что это отрицание материализуется»¹.

Гротеск встречается даже в иконописи: заметен в иконографии «палацок», т.е. архитектурных сооружений. По наблюдению Л.А. Успенского, «изображенное на иконе действительно выходит за пределы рассудочных категорий, за пределы законов земного бытия. Архитектура (будь то античная, византийская или русская) – тот элемент в иконе, при помощи которого можно это особенно ясно показать. Трактуется она с известным живописным “юродством” в полном противоречии с рассудочными категориями»². «Живописное “юродство”» и есть гротеск. Именно он своей инологикой поз-

¹ Горичева Т. Православие и постмодернизм. Л., 1991. С. 57

² Успенский Л.А. Указ. соч. С. 153.

воляет изографу наиболее удачно указать на преображеный земной мир или на мир горний. Архитектурный гротеск подходил иконописцу не только с «идейной» стороны, но и в качестве удобного пластического средства, дающего весьма выразительные возможности в композиции, особенно коррелируясь с первым планом, который своеобразно комментировался планом вторым.

Без гротеска нет и фольклора: напр. сказки, где через аномальность действительности гротеск акцентирует внимание на норме – прежде всего, на норме красоты и добра.

Гротеск не просто утрирование реальности или деформация образа, а «повышенное» качество: это предельно острая тень, которая предназначена подчеркивать ослепительно-резкий свет. Контраст – неотъемлемая составляющая гротеска. Ареопагит символическим образом «по контрасту» обозначал умопостигаемого Бога. Области гротеска и контраста амбивалентны. *Высокое* может оказаться *низким*, а *низкое – высоким*. У Рабле подобных пермутаций достаточно.

Гротеск – не прием (он – больше) и не стиль (Рабле и Гоголь работали не в одном стиле). Но гротеск может быть формой художественного мышления, принципом осмыслиения жизни. Формирование гротеска происходит под воздействием принципа остранения, это не извращение образа. (Термин *остранение* – от наречия «странно» – введен В. Шкловским в 1914 г. и означает художественный приём, имеющий целью вывести читателя или зрителя «из автоматизма восприятия», т.е. изобразить явление как впервые увиденное.) Шкловский ввел в научный оборот данный термин, что не означает отсутствие самого феномена до Шкловского.

Гротеск не отторгает от себя гиперболу, но сам он – не гипербола. Будучи литературным средством, он практически не имеет бытового применения, а гипербола – украшение речи, преувеличение впечатления ради лучшего запоминания. У нее прикладное значение, а у гротеска доминирующее.

Гротеск – не карикатура, хотя для некотор. филологов то и другое аналоги. Гротеск больше чем сатира. Комическое в нем присутствует, но не в утилитарном смысле (ради смеха или ради «высмеивания пороков), а ради достижения особой художественности образа, когда обычные средства выразительности не действуют. В произведе-

ниях Михаила Булгакова и Иштвана Эркеня гротеск не смешон. Картины Босха тоже не вызывают смеха.

Несмотря на *остранение*, гротеск существует и взаимодействует с образами «реалистичными»: сотрудничество Шарикова со Швондером ни у кого не вызывает удивления. Словесное произведение, созданное с помощью гротеска, парадоксально многовекторное по смыслу. «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням – от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, – в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности»¹, – писал Л. Пинский.

Некоторые исследователи выводят родословную гротеска в литературе из гротеска-орнамента. Это не так. По сути означенные явления – реалии разного смыслового порядка.

Витрувий в связи с орнаментом критически замечал: «Вместо колонн ставят каннелированные тростники с кудрявыми листьями и завитками, вместо фронтона – прилатки, а также подсвечники, поддерживающие изображения храмиков, над фронтонами которых поднимается из корней множество нежных цветов с завитками и без всякого толка сидящими в них статуэтками, и еще стебельки с раздвоенными статуэтками наполовину с человеческими, наполовину со звериными головами»². Витрувия раздражали не замеченные им же монстры, а отсутствие здравого рассудка при построении архитектурных сооружений. Д. Барбаро в комментариях к Витрувию (1556 г.) дал определение гротеску как «сновидение живописи». Эпоха Возрождения переносит центр тяжести в орнаментальном гротеске с архитектуры на монстров. По признанию Дж. Вазари, художническая среда его времени понимает под словом *гротеск* вольную и потешную разновидность живописи, изображающую «всякие нелепые чудовища, порожденные причудами природы, фантазией и капризами художников, не соблюдающих в этих вещах никаких правил: они <...> приделывали лошади ноги в виде листьев и без

¹ Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 119–120.

² Витрувий. Десять книг об архитектуре. Т.1. М., 1936. С.143

конца всякие другие забавные затеи, а тот, кто придумывал что-нибудь почуднее, тот и считался достойнейшим»¹.

Вазари выразил суть возникновения образа в орнаменте-готеске. Она в произволе своеволия художника и в фантазии, затмившей ум. Это подчас бессмысленный эпатаж, озорство запутывающего ума. Из свидетельства Вазари легко понять: специальная глубоко-продуманная философско-художественная программа его собратьями по цеху не предполагалась. Чем готескный образ в литературе и в станковом изобразительном искусстве принципиально отличается от орнаментального. Например, живописные образы Босха, Брейгеля, Гойи, впрочем, как и образы многих других мастеров (в том числе вымыселенный Ф. Достоевским крокодил, проглотивший чиновника Ивана Матвеича в *Пассаже*), не придуманы ради «чего-нибудь почуднее». Они несут в себе определенный концепт, а не являются шаловливой поделкой, пусть даже привлекательной.

Рафаэль прибегал к орнаментальным готескам, придавая им повышенную эстетичность. Его привлекала возможность обретения красоты там, где другие упражнялись просто в выдумке. И Рафаэль не был одинок. Многие мастера тогда повально искали красоту. Но орнамент остался их мимолетным увлечением, отдельным душевным порывом, так и не обретя языкового значения. Готеск заявил о рождении новой формулы творчества: говорить «субъективно о субъективном». Старая формула «субъективно – об объективном» не упразднялась, но теряла монопольную власть в светском искусстве. В XVIII веке готеск трактовался как адаптация хаоса, как безотчетно провокативная игра форм на грани или даже за гранью приличия – и потому подвергался сокрушительной критике. Что понятно: Рабле ничем не мог привлечь высший свет. Потому его отдельные книги запрещали, несмотря на их 200-летнюю историю к тому времени.

Сегодня готеск снова в незавидном положении, но уже не столько по социальным причинам, сколько по эстетическим. Ибо он требует от читателя работы души, особого понимания, развитого вкуса, активного творческого воображения. Без чего произведение остается

¹ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1. М., 1956. С. 110.

закрытым и воспринимается сущей нелепостью. Что указывает лишь на эстетическую неподготовленность читателя.

Нет гарантий для высоких достижений и художнику, прибегающему к гротеску. Талант и мастерство, неустанная работа над собой требуются всегда и в любом деле.

Демотическое письмо (от греч. *demos* – *народ*), форма егип. письма. С кон. VIII в. до н. э. использовалась в светской литературе. *Демотическое письмо* – курсивная разновидность иератич. письма (упрощ. вид иероглифов), содержит много сокращений, отдельные знаки связаны лигатурами.¹

Дух времени (или **Дух эпохи**, также нем. *Zeitgeist*). Большинство словарей дают определение как «интеллектуальная мода, доминирующая мыслительная традиция, определяющая и стандартизирующая стиль мышления определённой эпохи; культурно-смысловое единство эпохи». Гёте представлял себе дух времени как доминирующий духовный показатель эпохи: «Если какая-нибудь сторона выступает наиболее сильно, овладевая массой и торжествуя над ней, так что при этом противоположная сторона оттесняется на задний план и затеняется, то такой перевес называют духом времени, который определяет сущность данного промежутка времени»². Культура и искусство тесно связаны потому, что художник является выразителем и вместе с тем зеркалом своего времени. Каждое произведение наполнено идеями своей эпохи, которые отсвечивают вовне и прочитываются зрителями последующих столетий. Гегель верил: в современном мире невозможно творить классическое искусство, выражавшее, по его мнению, «свободную и этическую культуру», которая основывалась на философии искусства и теории искусства, а не на отражении социальных условий, или *духа времени*, в коем тот или иной художник творил. Майк Чопра-Гант считал, что «идея духа времени является препятствием к созданию правдо-

¹ Словарь античности / Пер. с нем. / Сост. Й. Ирмшер в сотр. с Ренате Йоне. М., 1989. С. 177.

² Гёте. Дух времени // Философский энциклопедический словарь. М., 2010.

подобного представления об эпохе, не одержимой единым доминантным духом»¹.

Совершенно иначе, а в целом и противоположно высказывался преп. Иустин (Попович): «Детерминизм, развертывающийся в фатализм, – вот главнейшее средство, с помощью которого владычество духа времени: от среды, от окружения зависит все, а не от личных подвигов; все, что делаешь, делаешь не ты, а среда делает через тебя; совершишь ли преступление, виновен не ты, а среда, в которой ты существуешь. Но все это, будучи переведенным на язык славянской искренности, означает: вседозволенность: позволены все пороки, все злодеяния, все преступления, все грехи, потому что все происходящее происходит по неумолимым законам необходимости.

Время – часть вечности; ежели оторвется от нее – отбрасывается в невыносимо-отчаянную бессмысленность. Дух человеческий – часть Духа Вечности; ежели оторвется от него – теряет свой вечный смысл и покой и отбрасывается в крайние мучения, где рыдания и скрежет зубов. Дух времени нашего оторвался от Духа Вечности, потому он мучится, рыдает и скрежещет зубами. Был он гениален и бесстрашен в изобретении ножниц, которыми отсечет себя от вечности; сейчас же он упрям в отчаянной немощи своей и мрачном владычестве своем. Пронесите дух времени нашего через Дух Вечности – что останется не покрасневшим от стыда, что останется от нашей культуры и цивилизации, что от науки и моды, что от демократии и революции?

По духу времени, гордость: будь гордым; по Духу Вечности, смиренение: будь смиренным.

Мир – то, что нужно одолеть. Чем? – Горним миром. Дух времени нашего – то, что нужно одолеть. Чем? – Богочеловеком. Люди Христовы суть от Бога, и они побеждают мир, потому что *Тот, кто в них – больше того, кто в мире* (1Ин. 4:4). Современные христиане в испуге от духа времени нашего, от атеизма и анархизма, от войн и революций, и опасаются бороться с ним – не потому ли, что потеряли чув-

¹ Chopra-Gant Mike. Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir 2006.

ство, что Христос, Который в них, больше духа зла, который в мире?»¹.

Левые радикалы старообрядчества – бегуны – считали, что антихрист – не конкретное лицо, но дух времени.

Золотое сечение. Первоначальное учение о нем принадлежит Пифагору, но на принципах «золота» еще до Пифагора были возведены египетские пирамиды, а древнегреческий математик Евклид сформулировал основы этой теории. Тем не менее Евклид не называл понятие «золотым сечением», а пользовался термином «деление отрезка в крайнем и среднем отношении», что, по сути дела, являлось тем же понятием. После Евклида исследованием данной области теории занимались Гипсикл, Папп и др.

Леонардо да Винчи, подолгу изучая положения такой науки, воплощал их в композициях произведений. Некоторые историки считают, что именно Леонардо принадлежит термин «золотое сечение», чему нет документального подтверждения. Первое зафиксированное упоминание термина встречается лишь в 1815 году, и принадлежит оно математику М. Ому.

Что же такое это «золотое сечение»? Оно представляет собой иррациональное число, примерно равное 1,618, и обозначается греческой буквой ϕ . Получают его через отношение двух чисел; ϕ равно отношению их суммы к большему из двух чисел.

Импровизация (франц. *improvisation*, итал. *improvvisazione*, от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – традиционно применяется в музыке и в театре; в последнее время художники используют ее в своей практике. Становится популярным направлением, привнося новые идеи и подходы в создание произведений. Ключевая идея – в spontанности и свободе самовыражения. Западные художники Дж. Джонс и Р. Раушенберг экспериментировали с материалами и техниками, создавая работы «на лету». Что позволяло им реагировать на внутренние ощущения; что делало каждую работу уникальной и неповторимой. В. де Кунинг и Х. аф Клинт использовали экс-

¹ Иустин (Попович), преп. На Богочеловеческом пути. Путь Богопознания // *Он же*. Собрание творений. Т. 1 / пер. с серб. С. Фонова. М., 2004. С. 382–383.

прессивные жесты ради достижения мощного визуального эффекта. Работы этих художников – результат импровизационного диалога между материалом и художником, где каждый мазок или элемент вносит свой вклад в законченное произведение. Импровизация в визуальном искусстве позволяет художникам быть не только творцами, но и как бы активными участниками в диалоге с окружающим миром. Таким образом, импровизация – не просто техника, а философия, которая влияет на саму суть искусства, способствуя его развитию и трансформации в контексте постмодернизма.

Индивидуализм – от лат. *individuum* – особь (т.е. «единственное»); понимается как «нерасчленимое»: можно разделить кучу песка пополам и получить 2 кучи, но невозможно при делении 1-го человека получиться 2 человека. Мировоззрение, при котором собственное *Эго* ставится выше интересов общества. Эгоист обычно презирает вокруг себя большинство, потому предпочитает обходиться без него. Отсюда неприятие почвенничества во всех его проявлениях. Индивидуалист обычно космополит. Свобода понимается им как все-дозволенность; не терпит контроля над собой. Предпочитая плюрализм мнений, свое ставит выше; не уступчив. Признание и определение «носитель общечеловеческих ценностей» получает в либерализме.

Следует отличать индивидуалиста от индивида, индивида от личности, личность от индивидуальности.

Индивидуалист – самодостаточный эгоцентрист, эзотерик, тихий или, напротив, шумный возмутитель мира, нарушитель порядка; потенциальный еретик.

Индивид – нерасторжимая, но изменчивая данность, она смертна; ее задача – множить природу: плодиться и размножаться.

Личность – константная, изначально бессмертная данность (умирает индивид, а личность продолжает жить в памяти потомков). Задача личности – *теозис*, преображение падшей человеческой природы, ибо сама личность существует в рамках природы; личность – потому, что является образом Бога, а образ Божий имеет потому, что – личность. Ангелы – не индивиды, но личности, причем тварные, как и люди, но бессмертные; Свт. Григорий Палама считал, что человек

больше, чем Ангел, создан по образу Божию. Дух человеческий в соединении с земным телом способен животворить, тогда как у Ангела нет тела, а потому нет и животворящего духа; потому Ангелы служат, но не размножаются.

Индивидуальность – неповторимое своеобразие отдельного смертного человека. Индивид ищет в индивидуальности свое отличие от других индивидов, а личность ищет свое сходство с другими личностями в соединении с неповторимым народом. А. Бенуа характеризовал индивидуализм как «ересь», называя его «абсурдом, ведущим не к развитию человеческой личности, а к ее одичанию»¹. По мнению Бенуа, индивидуализм рождается из духа гордыни; он разобщает художника с традицией и лишает искусство его божественной силы.

Интерпретация (лат. *interpretatio* – толкование, разъяснение) – элемент процесса художественного творчества и восприятия произведения. Отражение действительности художником всегда включает и момент ее истолкования; является качественной характеристикой исполнения произведения; входит в процесс восприятия произведения зрителем-читателем-слушателем и состоит в своеобразии понимания, зависимо от уровня личностного развития зрителя-читателя-слушателя. Новая интерпретация во времени есть переосмысление произведения в процессе развития духовной культуры.

Иntonaco (итал. *intonaco*) – верхний слой грунта в фресковой живописи, или «накрывной слой», который наносится на подготовительные слои штукатурки в качестве отделки или основы для фрески. Интонако необходим для качественного наложения красок на поверхность. Есть два варианта приготовления интонако: из песка или из мраморной крошки. При работе с песком краски легче связываются с поверхностью, и рисунок приобретает теплые оттенки. Если же интонако выполнено при помощи мраморной пыли, то изображение приобретает акварельную прозрачность.

¹ Бенуа А.Н. Художественные ереси // Золотое руно. М., 1906. № 2. С. 80.

Катапётасма, катапета́сма (греч. καταπέτασμα – завеса), в православных храмах завеса за Царскими вратами (со стороны алтаря), которая закрывается и открывается в местах, указанных церковным Уставом, во время литургии.

Клуазонизм (от франц. cloison – перегородка) – специфическая система живописной техники. Разработана Э. Бернаром (1868–1941) и Л. Анкетеном (1861–1932) в кон. 1880-х гг. Чуть позже к ним примкнул П. Гоген. Термин перенесён в живопись Э. Дюжарденом в 1888 г. из декоративно-прикладного искусства: в частности, из техники перегородчатой эмали («клуазонне») и перегородчатых витражей. Суть клуазонизма заключается в разделении плоскости картины на несколько плоскостей разного цвета в соответствии с изображаемыми фигурами или предметами. Каждая из этих плоскостей очерчивается причудливо изгибающейся широкой контурной линией. Контрастные цвета придают живописной плоскости особый декоративный эффект; поднятая линия горизонта упраздняет привычную перспективу пространства. Фигуры уплощаются и становятся похожими на тени. Происходит отказ от плавных цветовых переходов и полутоонов.

Код – от лат. *codex*: *пень, колода, дощечка для записи*, из архаичн. *caudex*. Заимств. в нач. XX в. из франц. яз., где *code* – код, шифр < *свод правил, законов* < лат. *codex* – *свод правил, законов*, восх. к *codex* – книга < *доска, табличка*. В теории искусства термин **код** понимается как:

- 1) способ кодирования и понимания принятой информации;
- 2) совокупность знаний, ожиданий и предписаний, обусловливающих отношение зрителя к произведениям и их образам («культурный код»).

Данный термин трактуется ныне весьма по-разному, поэтому до его единодушного понимания еще далеко. 1-й пункт указывает на широкий смысл: он включает в себя систему норм, систему определенных значений, правила организации знаков; 2-й пункт указывает на узкий, специальный; он более статичен, чем 1-й. Во избежание недоразумений, привожу мое личное понимание кода. В контексте нашей темы код есть **связывание** композиционных структур (шире

– общих структур вещи) и художественных (шире – вообще интеллектуальных) операций в новую художественную (или интеллектуальную) **операцию**. Всё это происходит, разумеется, в умах зрителей, слушателей и читателей.

Следует добавить: существуют коды специально придуманные (как азбука Морзе), а есть непридуманные, сложившиеся сами по себе (творческие коды А. Пушкина и Н. Гоголя, например). Творческие кодычитываются (или нечитываются) читателем, в зависимости от способностей последнего. Поэтому у каждого писателя – «свой» читатель. Даже Пушкин при всей любви к Гоголю¹ не смог до конца постичь код «хитрого малоросса», о чем писал и В. Набоков: «Если бы Пушкин дожил до “Шинели” и “Мертвых душ”, он бы несомненно понял, что Гоголь нечто большее, чем поставщик “настоящей веселости”»².

«Код народа» по происхождению трансцендентен, константен; бытовые коды (шифры) имманентны, изменчивы. Если у народа меняется код, то такой этнос теряет свою идентичность, муттирует, становясь **другим** народом, или вообще прекращает свое существование. История знает покушения на коды даже целых народов со стороны «антисистемы». Если атаки не отражаются, а коды подвергаются изменениям, то неизбежно наступает процесс вымирания таких этносов. Искусственно организовывается их замещение в виде нового «великого переселения народов», что мы наблюдаем ныне на примере наплыва миллионов арабских мигрантов в Западную и Восточную Европу. Происходит «ссора кодов», обрекая народы на войны, заодно создавая «коды войны».

¹ Павлищев писал: «Гоголь редко читал свои произведения, но когда читал их, то неподражаемо; в особенности мастерски передразнивал хохлов, каковым, впрочем, был сам, и жидов. Александр Сергеевич, как известно, очень благоволил к нему» (*Павлищев Л. Указ. соч. Гл. VII*).

² Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. // СПб., 2019. С. 448. Только не совсем понятно, почему Владимир Владимирович посчитал, что Пушкин не «дожил до “Мертвых душ”». Ведь Л. Павлищев оставил неопровергимое свидетельство: первые главы поэмы Гоголь читал поэту в собственном исполнении. Пушкин не дожил до завершения работы над «Мертвыми душами» – это, наверное, хотел сказать Набоков.

Мелос (греч. μῆλος) – букв. одноименный остров в Эгейском море. Теперь слово означает чистую мелодию, но в русскую музыкальную теорию оно вошло как более широкое понятие.

Данный термин в наших условиях выражает собой самую суть мелодической стихии, ее дыхание и размашистую песенность, характерную форму этой песенности, присущую народу или отдельным его музыкальным деятелям. Поэтому русский мелос в его нескончаемой полноте охватывает и многообразный сельский фольклор, и песни городов в его различных социальных слоях, и древние лингвистические песнопения, и даже индивидуальное композиторское творчество (М. Мусоргский, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, Г. Свиридов, В. Гаврилин и др.). Русский мелос, как и весь мелодический фонд, выявляет в той или иной степени дух и душу России. Все тот же вектор «изнутри (от сердца) – вовне (другому сердцу)». Значение мелоса просто огромно. Не случайно же в Древней Греции одной из основ музыкального* искусства являлась музыка.

Миф – греч. μῦθος – слово, речь, рассказ; также *сказание, предание*. Содержит в себе и такие дефиниции, как:

1) рассказ о богах, героях; 2) символическое сюжетное повествование (сказ, рассказ и т.п.) о сакральном мире и его взаимодействии с миром природных явлений и обществом людей; 3) баснословное сказание.

В академическом аспекте термин «миф» не тождественен понятию «вымысел» или «легенда». Что противоположно обычному употреблению слова для обозначения неправды.

У Гесиода **миф** – слово о существенно важном, причем *важное* может быть и ложью, и истиной. В дальнейшем значения термина увеличились. Миф – нить, связывающая воедино прошлое, настоящее и будущее. Если есть народ, – есть и миф. Если есть миф, то есть (или был) народ. Нет такой исторической эпохи, в которой отсутствовали бы мифы.

Если смотреть шире, то у каждой значительной вещи (в философском смысле) есть миф. Один он у земли, другой – у гор, третий – у

воинского знамени и т.д. А. Лосев находил миф (в отрицательном смысле) даже у электрического света.

Мусические искусства – те виды искусств, которые, по античной концепции, служат воспитанию души. Термин «мусические искусства» происходит от древнегреческого слова *μουσική* – музыка. У греков так называли не только музыку, но и другие виды искусств, которые, по их представлениям, находились под покровительством муз. Некоторые виды мусических искусств в античности:

Поэзия. Включала не только стихи, но и песни, и драму (например, трагедии, написанные стихами).

Музыка. Искусство звука.

Орхестика (включая мимику) – искусство жеста.

Трагедия и комедия. Возникли из дионасийских мистерий.

Неофит (от греч. *νεόφυτος* – недавно насажденный, новообращенный) – новообращённый в христианство.

Неофитство – радостная, полная счастья пора вступления человека в мир веры и Церкви. Вера дает человеку возможность воспринять, ощутить любовь Божию. Это время небывалого духовного и эмоционального подъема, человек в этот момент как бы по-новому открывает для себя мир, обретя его Творца; находит истинный смысл жизни в мире суеты и призрачного счастья.¹

Палимпсест (греч. *ταλίμψεστον* от *τάλιν* опять + *ψηστός* соскобленный; лат. *codex rescriptus*) – в древности – рукопись, написанная на пергаменте, уже бывшем в употреблении. Позже это понятие было распространено и на наскальные росписи первобытного искусства, когда на стенах с полустершимися от времени росписями наносили новые изображения. Этот принцип использовали и средневековые мастера, когда по старым росписям в храмах или иконным изображениям, а чаще по старым соскобленным страницам книг писали новые. В метафорическом или обобщенном смысле в эпоху постмодерна *палимпсест* постепенно сделался синонимом культуры вообще.

¹ См.: Без указания автора. Неофит // <https://azbyka.ru/neofit>

ще. В картине *Varus* (1976) художник А. Кифер, например, соединяет историю и древние мифы германских племен, апеллируя к символам коллективной памяти.

Пародия – греч. *παρῳδία*: *παρά* – рядом, около, против + *ῳδή* – песня; букв. *пение напротив, наоборот, наизнанку*. Подражание литературным жанрам илициальному произведению для достижения обратного эффекта. Мифологическая пародия встречается в античной Греции (ок. 50-ти комедий). Смех и сатира – вовсе не обязательны.

В Евангелии успешному богатому герою того времени противопоставлен (*рассказом напротив*) нищий прокаженный Лазарь, валяющийся под забором богача. Пародия просматривается в Заповедях блаженств: мирским достижениям граждан Рима (в том числе культурным) противопоставлены достижения духовные: блаженны нищие духом, плачущие, изгнанные, кроткие, чистые сердцем и т.д.

В Ветхом Завете «священники призывают народ идти для поклонения в такие места, как Вефиль и Галгал; Амос переворачивает эти призывы с ног на голову с потрясающим эффектом: “Идите в Вефиль – и грешите, в Галгал – и умножайте преступления” (Ам. 4:4)»¹. К пародии прибегали многие Христа ради юродивые, обличая людей в пороках.

В чисто литературном смысле пародия бывает *критической* (сатира и юмор) и *синтезирующей* (стилизация). Привожу пример последней:

О Агамемнон! Зачем понапрасну
Ты кинул в Алфиос* свой пелек* железный? – Уплыл он...

Пелек (греч. *πέλεκυς*) – древнегреч. двусторонний боевой или церемониальный топор.

Позитивизм – направление в философии и науке. Для позитивиста истина – подлинное знание – может быть исключительно позитивистским, т.е. тем, которое проверяется и объясняется эмпириче-

¹ Словарь Библейских образов / Под общ. ред. Л. Райкена, Дж. Уилхайта, Т. Лонгмана. СПб., 2005. С. 760.

ским опытом; поэтому к истине есть только один путь и никаких больше – это научный метод, объективирующий картину мира. Философия, а тем более метафизика здесь бесполезны и даже вредны. Философии позитивист отводит место лишь внутри позитивизма, в статусе «науки о науке».

Позитивизм – теоретическая основа натурализма в искусстве; произведение может быть создано исключительно на объективно подтвержденных фактах. Иначе оно не достоверно. Поэтому позитивист отрицает художественный вымысел и творческую фантазию. Для братьев Гонкур и Золя написание романа есть разновидность клинического исследования.

Неопозитивизм закономерно сблизился с материализмом и обрел особую популярность в интеллектуальной жизни России втор. пол. XIX – XX вв. Жив он и до сих пор.

Приквел (англ. *prequel – предыстория*) – произведение, в котором раскрываются предшествовавшие события другого, ранее сочиненного произведения. Пример *приквела* – произведение К.С. Льюиса *Племянник чародея*, в котором писатель объяснил, как появилась Нарния.

Принцип экономии сил. Первым заявил о нем Герберт Спенсер в статье *Философия слога* (1882). «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель»¹, – писал английский ученый. С одной стороны, трезвая мысль. Альтернатива ей – довести ум труднейшим путем до желаемого результата. Вроде бы не о чем спорить. Спенсер «подпортил» делу тем, что связал принцип экономии сил с эволюцией: организмы и общества развиваются, оптимизируя затраты ресурсов. Что перекликалось с его же идеей «выживания наиболее приспособленных». Неудачными оказались и примеры из области филологии: ак-

¹ Спенсер Герберт. Философия слога // Он же. Собрание сочинений. В 7 тт. Т. 1. СПб, 1866. С. 77.

цент «размазывался» и смешался с заботы о читателе на формотворчество писателя, причем понятое тоже сомнительно.

Чем и воспользовался Малевич. Экономию сил он рассматривал как пятое измерение, и с точки зрения этого измерения должны оцениваться все изображения и элементы живописи, цвета, музыки и т.д. Как всегда, Малевич придал своей теории псевдофилософский флер, сдобрив замысловатой риторикой.¹ На деле же оказалось: самой экономичной формой в живописи назначена абстракция, а проще – квадрат; самым «экономичным» цветом этого квадрата установлен первоначально черный. Однако черный – надо еще закрасить, т.е. потратить силы, когда существенно легче их вообще не расходовать, взяв чисто белый холст. Выдумка своеобразная: быть художником, не притрагиваясь к кистям и краскам. Тогда следовало бы честно признать: лень – двигатель прогресса.

Что общего между мыслью Спенсера и теорией Малевича? Надо обладать или большой фантазией, чтобы найти сходство, или ничего не понимать в философии.

Задолго до Малевича в России о принципе экономии сил положительно высказывался Александр Веселовский (1838–1906), писавший: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов»². Слабое место здесь – упоминание стиля, фактически замена им выразительности художественного образа. Но фактически аналогичная мысль выражена и в афоризме Н. Некрасова: «Правилу следуй упорно: / Чтобы словам было тесно, / Мыслям – просторно»³. Фокус научного значения обсуждаемого «принципа» находился во все еще расстроенном состоянии. Ибо альтернатива возникала опять нелепая: «Словам должно быть просторно, а мыслям тесно». Но чем это будет отличаться от пустой болтовни? Ничем.

¹ О том, что теории Малевича, поверяемые философией, не выдерживают критики см.: Васина М.В. Реформация Казимира Малевича // Духовные начала русского искусства. Материалы VI Международной научной конференции *Духовные начала русского искусства и образования* («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2006. С. 113–120.

² Веселовский А. Собрание сочинений. Т. I. СПб., 1893. С. 445.

³ Некрасов Н.А. Подражание Шиллеру. II. Форма // Он же. Полное собрание сочинений и писем. В 15 тт. Т. 3. Л., 1982. С. 214.

Философ Иван Ильин, не стесняясь идеи Спенсера, позже даже развил ее, говоря о законе двойной экономии в искусстве: *экономии предметной и экономии внимания*. Первая придает уверенность артисту в своем создании, в его необходимости, в художественной состоятельности и неопровергимой силе. Вторая – помогает актеру удерживать внимание зрителей, поскольку внимание людей концентрируется с трудом, ненадолго и поверхностно, его следует экономить.¹

В меньшей степени чем Малевич, но взвешенному восприятию принципа экономии сил подпортило мнение Р. Авенариуса: «Если бы душа обладала неистощимыми силами, то для нее, конечно, было бы безразлично, как много истрачено из этого неистощимого источника; важно было бы, пожалуй, только время, необходимо затраченное. Но так как силы ее ограничены, то следует ожидать, что душа стремится выполнить апперцепционные процессы по возможности целесообразно, т.е. с сравнительно наименьшей затратой сил, или, что то же, с сравнительно наибольшим результатом»². Подобная точка зрения отдает позитивизмом; во всяком случае, к искусству вряд ли приложима. Если душа начнет искать наименьшей затраты сил, то она мало что поймет, а сама способна будет создать только нечто примитивное – не более чистого холста Малевича. Лень никого до добра не доводила. «Душа обязана трудиться», как сказал поэт. А сила ей дается свыше Духом Святым.

В.Б. Шкловский в данном вопросе указывал на ошибку: «Мысли об экономии сил, как о законе и цели творчества, может быть, верные в частном случае языка, т.е. верные в применении к языку „практическому“, – эти мысли, под влиянием отсутствия знания об отличии законов практического языка от законов языка поэтического, были распространены и на последний. Указание на то, что в поэтическом японском языке есть звуки, не имеющиеся в японском практическом, было чуть ли не первое фактическое указание на несовпадение

¹ Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве // *Он же*. Собрание сочинений. В 10 тт. Т. 6, кн. I. М., 1996. С. 173.

² Авенариус Рихард. Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы. СПб, 1913. С. 3.

этих двух языков»¹. Но сам Виктор Борисович не категоричен в отрицании принципа экономии сил. Он уточняет: «Поэтому приходится говорить о законах траты и экономии в поэтическом языке не на основании аналогии с прозаическим, а на основании его собственных законов»². То есть речь идет уже не об отрицании «принципа», а его специфике в отношении поэтического языка.

Настойчивым критиком оказался остроумный Л. Выготский: «Совершенно верно, что нам покажется мелочной та экономия, которую, по мнению Веселовского, совершает поэт, когда в возможно меньшем количестве слов он сообщает нам возможно большее количество мыслей. Можно было бы показать, что дело происходит как раз обратным образом: если пересказать возможно экономичнее и короче, как это делает театральное либретто, содержание какой-нибудь трагедии, мы получим неизмеримо большую экономию в том наивном смысле, о котором говорит Веселовский. Мы увидим, что поэт, наоборот, прибегает к крайне неэкономному расходованию наших сил, когда искусственно затрудняет действие, возбуждает наше любопытство, играет на наших догадках, заставляет раздваиваться наше внимание т. п.»³.

Разумеется, речь должна идти не о желании художника трудиться меньше. Фраза, брошенная Н. Евреиновым, «искусство требует жертв»⁴, превзошла смысл, вложенный в нее автором: чем больше художник расходует и тратит нервной энергии, тем произведение больше потрясает. С Выготским не надо спорить. Разговор логичней вести о силе образного воздействия на зрителя (читателя). Другое дело – особенности восприятия самого зрителя (читателя): художественное произведение действует на каждого человека по-разному и может привести к далеко неодинаковым результатам и последствиям.

На мой взгляд, частая ошибка при спорах состоит в неверном акценте: многие полемисты делают упор на количество затраченной

¹ Шкловский В. Б. Искусство как прием // *Он же. О теории прозы*. М., 1983. С. 9–25.

² Там же.

³ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 256.

⁴ Евреинов Н.Н. Школа этуалей. Эпизод из жизни Аннушки, горничной. Из репертуара *Кривого зеркала* // Изд. журн. *Театр и искусство*. Пг., 1911.

энергии по ходу самого творческого процесса в целом, а не на поиск воздействия наиболее *выразительных средств* художественного образа. Да, Выготский говорит о сложном превращении чувств в аффекты: они (чувства) развиваются в двух противолежащих направлениях и в завершающей точке взаиморазрешаются. Это, по Выготскому, создает важный фактор: воздейственность искусства, порождает его особую функцию – катарсис: происходит преображение смысловой сферы зрителя (читателя). Причем произведение искусства, вызывая катарсис, совершает двойное действие: создает переживание и одновременно обеспечивает возможность понимания. Хотя опять-таки у зрителя переживания можно добиться с помощью лишь чувств, а понимание возникает при посредстве ума. А чем при создании произведения пользуется художник? И тем и другим. По мнению А. Довженко, потрясать может только тот, кто сам был потрясен. Ключевое слово «был». Ибо в момент потрясения художник переживает, а не творит. Творить он может тогда, когда уже пережил и осознал свое былое состояние.

И как бы ни протекал такой процесс у людей по-разному, тем не менее существует некий критерий истинности. Можно создать огромное полотно *Вечная Россия* (300 × 600 см), с многотысячной толпой и массой атрибутов, как это сделал И. Глазунов, а можно сказать о том же самом с помощью всего трех фигур, как написал М. Нестеров в картине *Лисичка* размером втрое меньше (101 × 127 см). Что не стоит понимать в качестве обесценивания многофигурной композиции и большого формата, равно и превозношение малоформатных произведений с минимальным количеством фигур и атрибутики. *Явление Христа народу* (540 × 750 см) кисти А. Иванова превышает размером холст Глазунова, но можно ли считать картину *Вечная Россия* лучше? Ответ же очевиден. Критерий художественности заключен в выразительности образа и его философской глубине.

Сам принцип экономии сил не содержит в себе императивов. Он ничего не навязывает, а только предлагает. В нем самом отсутствуют оценочные категории, поскольку он только *средство*. Оценка зрителя возникает при просмотре уже готового произведения, в котором «принцип» может быть внешне незаметен, но присутствовать в кар-

тине. А может и не присутствовать, на мой взгляд, как у А. Иванова в «Явлении...». Будет ошибкой считать принцип экономии сил гаран-тией успешного создания произведения. Никаких гарантий нет и быть не может. Напротив, «принцип» требует постоянной работы, как подтвердил и Выготский. Труда и таланта никто не отменял.

Разумно, наверное, согласиться с тем, что принцип экономии сил в искусстве имеет многообразные интерпретации и зависит от точки зрения конкретного исследователя. Поэтому научный интерес к означеному вопросу, по всей видимости, будет оставаться и в будущем. Ведь та же «языковая экономия непременно предполагает успешность коммуникации, а это значит, что обе участвующие в диалоге стороны должны продемонстрировать свои способности: говорящий способен создать емкое лаконичное языковое высказы-вание, а слушающий способен быстро и адекватно понять получен-ную информацию»¹. У тех же военных нет времени отдавать приказы языком Л. Толстого. Но это не предписывает писателю употреб-ление исключительно коротких предложений; он не обязан избегать подробностей и изображать предметы лишь в общих чертах; тем не менее любому его слову следует быть предельно информативным. Идеальным образцом является талантливое поэтическое слово. По признанию Ю. Лотмана, «небольшое по объему стихотворение мо-жет вместить информацию, недоступную для толстых томов неху-дожественного текста»². И напротив, плохие стихи не несут инфор-мации или несут ее в слишком малой мере.³

В языке лингвистика рассматривает две тенденции: тенденцию из-быточности языковых средств и тенденцию их экономии. Первая утверждает: каждое *означаемое* стремится быть названо как можно большими *означающими*. Отсюда – синонимия. Тенденция эконо-мии свидетельствует об обратном: каждое *означающее* (слово) стре-мится назвать как можно больше *означаемых* (иметь как можно больше значений). Отсюда многозначность слов, возможность появ-

¹ См.: Пруцких А.А. Принцип экономии языковых усилий и его влияние на язы-ковое развитие // Известия Байкальского государственного университета. Т. 34. Ир-кутск, 2024. № 3. С. 555.

² Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 35.

³ Там же. С. 127.

ления переносных значений, метафор и т.п. Обе тенденции действуют в языке, т.е. язык (а он присущ, разумеется, и изобразительному искусству) рассматривается как живой организм.

Избыточность и экономия в языке составляют диалектическое единство. То, что выглядит как избыточность под одним углом зрения, будет восприниматься как экономия — под другим. Нередко избыточное в плане содержания, может стать экономным в плане выражения, и наоборот.

Возникает соблазн выстроить цепь синонимов: *принцип экономии сил* = *лапидарность* = *лаконичность*. Но она в известной степени будет ошибочной. Эти термины имеют разные значения:

1) **лапидарность** — краткость, сжатость, ясность и выразительность слова или стиля; дослов. с лат. *lapidarius* — *высеченный на камне*; указывает на четкость и доходчивость; в русский язык пришло из немец. со значением *предельно сжатый*; считается строже лаконичности;

2) **лаконичность** — краткое и точное выражение мысли (равно в письменном виде и в устной речи); требует как можно меньшего количества слов, но без ущерба для смысла или контекста повествования; присуща высказываниям разных стилей, но в официально-деловой речи — одна из ведущих стилевых черт; может уступать в выразительности лапидарности; по сравнению с последней, допускает большую свободу в выборе средств.

Да, все три указанные понятия относительно связаны между собой, однако функционируют лишь в области лингвистики и коммуникации. Прямолинейно прилагая их сразу все три к станковой композиции, мы получим плакат, вместо живописи.¹ А в поэтике компо-

¹ Любую идею легко извратить и довести до абсурда. Не является исключением и принцип экономии сил. О Малевиче уже говорилось. Позднее его превзошел Ив Кляйн, организовавший выставку *Пустота* в 1958 г. Если Малевич просто облегчал себе работу, сводя ее практически на ноль, то Кляйн умудрился заработать еще и огромные деньги. Он устроил перформанс, сопровожденный феерическим шиком. Пиар и реклама создали нужный ажиотаж. Был арендован специальный просторный зал. «Синие портьеры, синие костюмы, даже синие напитки ждали гигантскую очередь из посетителей на входе. Внутри же их встретили светло-голубые стены и... совершенная пустота: пустой зал со стоящим посередине его пустым шкафом, стеклянным со всех четырех сторон», — как сообщала потом пресса. Кляйн, разумеется, оказался «непонятым художником». Он объяснял, что *Пустота* задумывалась как космическое

зиции есть своя специфика, подобная законам траты и экономии в поэтическом языке, о чём писал Шкловский. Главное, что такая специфика есть, и она жизнеспособна.

Значит, на будущее сохраняется почва для дальнейших дискуссий. Ибо по некоторым данным важный феноменологический спор остался не оконченным.

Продукция [лат. *productio*] — это обобщенное понятие, которое охватывает совокупность товаров, производимых каким-либо предприятием, отраслью промышленности или всем хозяйством страны за определённый промежуток времени. Современные юристы разъясняют: «Продукция может быть материальной или нематериальной, и она представляет собой конечный результат производственной или творческой деятельности. Вот несколько ключевых аспектов, связанных с понятием “продукция”:

1) *Материальная продукция*: Это товары и продукты, которые можно видеть, осязать и использовать. Примерами материальной продукции являются автомобили, одежда, электроника, продукты питания и многие другие товары.

2) *Нематериальная продукция*: Это услуги, знания, информация и другие продукты, которые не имеют физической формы. Примерами нематериальной продукции являются консультации, образовательные услуги, программное обеспечение, лекции и т. д.»¹.

В этом списке нет произведений искусства и литературы. Что разумно: человек — не машина.

Однако в свое время у большевиков была иная точка зрения. М. Калинин заявлял: «А что значит коммунизм? Это значит: давай как можно больше продукции и как можно лучшего качества! При этом я имею в виду продукцию не только физического, но и интеллектуального труда — продукцию инженеров, архитекторов, писателей

пространство, которое надо было буквально ощутить на себе, поверить в космическую пустоту и ее холод. Зрители неизбежно почувствовали холод, а вот для Кляйна пустота оказалась горячо доходной.

¹ Юридическая компания «Суворов Лигал» // <https://suvorov.legal/produktsiya/>

лей, учителей, врачей, артистов, художников, музыкантов, певцов и т. д.»¹.

Когда человеку отводится роль винтика и колесика в государстве, понимаемом и устроенным как машина подавления, а не как единый организм бытия, то иного мнения и ждать не приходится.

Пуритане (англ. Puritans, от лат. *puritas* «чистота») – английские протестанты, не признававшие авторитет официальной церкви, последователи кальвинизма в Англии в XVI–XVII веках. Своё название пуритане получили за стремление «очистить» Англиканскую церковь; также они провозгласили себя избранными и истинными церковными реформаторами: призывали мессу заменить проповедью; отсюда отрицали церков. таинства и благодать Божию; считали необходимым упростить одни обряды и упразднить другие; требовали заменить епископат выборными старейшинами (пресвитерами) и изъять украшения в храмах.

Отличались особым ригоризмом, доходящим до жестокости и убийств. Американских индейцев, например, пуритане убивали, а не проводили ко Христу.

Ремейк (англ. *remake – переделка*) – термин, означающий выпуск новых версий уже существующих произведений искусства с видоизменением или добавлением в них собственных характеристик. Ремейк не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым и актуальным содержанием, однако «с оглядкой» на образец. Может повторять сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но при этом изображать их в новых исторических, социально-политических условиях.

Ремикс (англ. *remix*) – версия произведения, зафиксированная позже оригинальной версии, как правило, в более современном виде; иногда создается путем «смешивания» нескольких частей исходной

¹ Калинин М.И. О коммунистическом воспитании (Доклад на собрании партийного актива гор. Москвы 2 октября 1940 г.) // <https://realnoevremya.ru/articles/222185-vospitanie-kommunizmom-kak-kalinin-hotel-pereprogrammirovat-narod>

композиции; частными случаями ремикса являются: *ремиширование, мегамикс* – компиляция нескольких произведений.

Сиквел (англ. sequel от лат. *sequella* – *продолжение; приложение*) – художественное повествование или композиция, по сюжету являющиеся продолжением какого-либо произведения. Особый разряд сиквелов составляют «духовные сиквэлы», которые не являются прямыми продолжениями, однако рассматривают тот же свод понятий и идей, что и произведения, предшествующие по сюжету.

Сэмплинг (англ. sampling – *образец, проба*). *Изо-сэмплинг* – явление, когда автор картины копирует в своем произведении фрагменты чужих работ. Вот очередной пример «излишних сущностей», ибо выше было показано, что **компиляция** и есть использование частей для создания целого. Несомненно одно: *изо-сэмплинг* звучит намного впечатльней, а главное – без оттенка на тот или иной намек о заимствовании, хотя на самом деле весьма ощутимо отдает пластиком.¹ Тем не менее не обошлось без прогресса. В нач. 1980-х гг. художники стали использовать сэмплинг для создания новых произведений из фрагментов звука, изображения, музыки, танца и представлений. Например, К. Марклай и К. Брейтс манипулировали фильмами и музыкой, ремикшируя знакомые кадры в эпические истории.

Тарантизм (от ит. *tarantola* – вид ядовитого паука) – массовый психоз в Европе со ступором и маниакальным стремлением танцевать. Люди мнили, что они укушены тарантулом и – для спасения от смерти, – взявшись за руки, танцевали, а теряя сознание, в судорогах падали на землю, у них при этом изо рта шла пена. Подчас «укушенные» перемещались в воду, где многие находили свою смерть. Одна из ужасных вспышек тарантизма произошла в Страсбурге в 1518 г. Началось с того, что фрау Троффеа незадолго до начала фестиваля Марии Магдалины вышла во двор и неожиданно для всех принялась исступлённо танцевать. Пляска продолжалась весь день.

¹ Подроб. см.: Аренгауз Евгений. Изо-сэмплинг // <http://danchee.ru/izo-sempling/>.

К вечеру измученная женщина рухнула на землю и от бессилия уснула. Однако и во сне ее мышцы дергались, будто в танце. После пробуждения фрау снова бросилась танцевать; ее ноги были уже окровавлены. На третий день неистовой пляски Троффеа выглядела настолько истощенной, что ее отправили в храм с надеждой на исцеление. Болезнь оказалась неизлечимой: женщина умерла. Это имело последствия. После ее смерти начали танцевать еще десять горожан. Спустя месяц, агония постигла ок. 400 чел. и почти каждый через пару дней лишался жизни от истощения. В течение одного месяца все больше и больше жителей Страсбурга выходили на улицы, извиваясь в жутком танце. От такого бедствия ежедневно умирало около десятка горожан. И чтобы помочь одержимым танцевальной чумой, знающие люди применяли множество методов лечения, в том числе и связыванием: больных кутали в ткань и прочно стягивали веревками для облегчения болезни, а некоторые из танцевавших просили особенно туго перехватывать им живот и бить, дабы облегчить участь. Поскольку безумцы быстро теряли силы, то их пытались накормить принудительно, что давало краткосрочный эффект: мания якобы проходила, но ненадолго. Согласно дошедшим до нас письменным историческим источникам, пострадавшие, которых удалось спасти, потом рассказывали, что в ходе танца не видели ничего вокруг и просто были «обречены» двигаться под давлением «неизвестной силы».

Самый поздний случай тарантизма отмечен в 1959 г. До сих пор среди специалистов нет единого мнения о причинах произошедшего.

Остается добавить несколько деталей, говорящих о многом. Древнее название Страсбурга – Аргенторат (лат. *Argentoratum*), по версии кельтов, происходит от имени богини денег, которой они поклонялись.

Ныне город с 1992 г. имеет статус «парламентской столицы Европы», поскольку является местом заседания Совета Европы с 1949 г. и Европейского парламента, также с 1992 г. В Страсбурге находится Европейский суд по правам человека.

Эйдос (греч. εἶδος – *вид, облик, образ*), термин античной философии и литературы, первоначально обозначавший «видимое», «то, что видно», но постепенно получивший и другие смыслы. В контексте данной книги, это способ организации не внутренней, а внешней (видимой) личной жизни и/или всего бытия (среды) народа. В средневековой и современной философии, *эйдос* – категориальная структура, трактующая исходную семантику какого-либо понятия.

Decorum (лат. – *приличие, пристойность*) – имеет отношение к внешнему приличию, к подобающей обстановке. У латинян *decor* – еще «достойное благообразие» (ср. с цер.-слав. **БЛАГОЛЪПИЕ** – книжн. величественная, торжественная красота), то же, что *honor* – «украшение» в смысле «хвала, слава, почет». Термин *decor* – от «*deceat*» – «то, что подобает». Цицерон сравнивал греч. πρέδον с лат. *decorum* и считал их синонимами. «*Decor ornamentorum*» означало «уместность украшений», т.е. оправданность частностей касательно целого. Противоположное знач.: *indecentia* – «непристойность». У римлян *decorum* – «сообразное, надлежащее, подобающее» – относится и к индивидуальной красоте. Каждый предмет должен иметь свой «декорум» в отличие от всеобщей, абсолютной красоты, которую обозначали греч. συμμετρία. Художники призваны создавать произведения, передающие уважение и достоинство; они должны соответствовать задуманным посланиям и темам. Жестам персонажей в живописи, наряду с демонстрацией чувства, необходимо было соответствовать возрасту, рангу и положению изображаемого человека. Концепция декорума получила распространение во время Тридентского собора, где устанавливались правила для религиозного искусства. Художникам советовали избегать чрезмерной драмы или чувственности, а фокусироваться на ясности и моральной целостности.

Декорум явился выходом для некогда стоявшей проблемы «манеры – слишком мало, мораль – слишком много». Вот он и выступил как элемент этикета, т.е. стал предписанным пределом уместного социального поведения в определенной ситуации.

Глагол «*decorare*» (украшать) употреблялся в смысле «возвеличивать, прославлять», в отличие от «*ornare*» (украшать) – «снабжать необходимым, оснащать, вооружать». Римскому легионеру был необходим

ornamentum – дорогое снаряжение; украшалось гравировкой и чеканкой, но его главная функция – охрана жизни в бою. Императору же полагался *Decorum* (во время триумфа). В это понятие входили: «пурпурная мантия триумфатора, лавровый венок, триумфальные арки и колонны, шествия и все связанное с празднованием триумфа в особо торжественных случаях. Декор нес в себе идеологический смысл. Орнамент имел формальное значение»¹.

См. ниже статью «**Ornamentum**».

Contemporary art (англ. *contemporary* – *актуальный, современный*) – применительно к искусству термин возник в хореографии по названию танца – *Contemporary dance*. В изобразительном искусстве под этим термином понимается тотальная раскрепощенность художника, его безудержная фантазия, фонтанирующая импровизация, призванная выразить внутреннее Я автора, создание произведения, непременно провокативного по отношению к зрителю, без признаков национальной культуры и времени создания. Идеология *contemporary art* сфокусирована в словах Питера Вайбеля, куратора 4-й Московской биеннале современного искусства: «...есть пессимистический и оптимистический взгляд. Первый состоит в том, что отмирают прежние сообщества. Можно смотреть на это с консервативных позиций, защищая традиционные ценности, а можно послать эти ценности к черту. Например, есть семья, каждый сидит в своей комнате, никто не хочет общаться друг с другом, и получается, что семьи как сообщества не существует. Но одновременно эти люди связаны с десятками других людей. Старые сообщества просто заменяют новые. Я, кстати, критически настроен к институту семьи, ничего не имею против его разрушения. В шестидесятые годы же возникла идея, что с семьи начинается авторитарное государство»²

¹ Власов В.Г. К определению понятия «декоративность» в различных видах изобразительного искусства. // «Архитектон: известия вузов». Екатеринбург, 2009. № 2 (26)

² Вайбель Петер: Россия постоянно себя переписывает. Интервью // <http://artchronika.ru/themes/петер-вайбель-«россия-постоянно-себя/>.

Memoria (лат. *память*, > *memor* – *помнящий*; *памятливый*, > из праиндоевроп. *men- – *думать*). Память – способность разума накапливать те или иные процессы и воспроизводить их в дальнейшем с наибольшей точностью. Память рождает целый спектр человеческих переживаний; в ней соединяются вера и жизнь с желанием послушания Богу. Из воспоминаний возникает опыт, а затем – искусства (как сфера порождения и становления) или наука (как область бытия). *Memoria* является собой форму отношений живых и мертвых, и это всегда коллективный феномен. Религиозный и социальный аспекты объединяются в главном виде *memoria* – в поминовении живыми мертвых. Изображения, будучи способом наглядно выразить то, что произносится при назывании имени поминаемого или вспоминаемого, и таким образом обозначить его «настоящее», его «реальное присутствие» среди живых, тоже являются собой род *memoria*. Искусство и литература содержали мемориальный момент, т.е. были своего рода *ars memorativa*. Создание музеев и архивов тоже несет в себе коннотации памяти.

Memoria – это сознание, причем одновременно внешнего мира, помнящего субъекта и Бога.

Memoria – один из пяти канонов классической риторики, связанный с составлением и произнесением речей и прозы.

В государственном делопроизводстве России XVIII–XIX вв. – памятная записка, выписка, представленная на утверждение. *Memoria* – записка свидетельствовала таким образом о беспамятстве русского самосознания того времени.

Ornamentum – *orna-* от глаг. *orno* – *украшать* + *-ment* (суфф.) + *-um*. *ornamentum* – лат. сущ.: 1) *снаряжение, вооружение, оружие, сбруя*; 2) *одежда, наряд, убранство, драгоценности*; 3) *знаки отличия, награды, звание, титул*; 4) *орнамент, украшение*; 5) *честь, слава, прикрасы*.

«"Decor *ornamentum*" означало "уместность украшений", оправданность деталей по отношению к целому. Противоположным по смыслу считалось слово "indecentia" – "непристойность"» (Власов В.Г.).

В отличие от *decorum*, *ornamentum*, прежде всего по причине большей абстрагированности, имеет в композиции произведения или ремесленного изделия вспомогательное, формальное значение. Латинянин мог с гордостью сказать: «*Mater mea est meum ornamentum*» – *Моя мать – моё украшение*.

См. выше статью «**Decorum**».

Pars pro toto – лат. *часть (взятая) вместо целого*; – это прием в искусстве или фигура речи, когда название (показ, демонстрация) части объекта, места или понятия используется или воспринимается как обозначение всего объекта, места или понятия. Один из современных специалистов определил: «...вкупе с резонансным воздействием потенциальных межчувственных связей реальные образуют в этом случае эффект, при котором часть еще более полноценно заменяет целое и увеличивает объемность и многомерность смысла»¹. Именно для увеличения объема и многомерности смысла, большей выразительности его, но более экономными средствами и применяется указанный прием.

Противоположностью *pars pro toto* является *totum pro parte* – лат. *целое вместо части*.

¹ Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005.

Литература

1. Абашин Сергей. Советская власть и узбекская махалля // Неприкосновенный запас. М., 2011. №4.
2. Авенариус Рихард. Философия как мышление о мире согласно принципу наименьшей меры силы. СПб, 1913.
3. Аксенов Игорь, протоиерей. Богословские основания почитания Пресвятой Богородицы // http://www.na-gore.ru/articles/aks_doklad_bogor.htm.
4. Александровский Г. Этюды по психологии художественного творчества. «Ревизор» Гоголя // Ежегодник коллегии Павла Глагана. 1897-1898. Киев, 1898.
5. Анненков П.В. Литературные воспоминания. Л., 1928.
6. Антоний Великий, преп. Наставления о добре и нравственности и святой жизни, в 170-ти главах // Добротолюбие. В 5 тт. Т. 1. М., 1905.
7. Арсланов В.Г. История Западного искусствознания XX века. М., 2003.
8. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
9. Безансон А. Запретный образ. М., 1999.
10. Безелянский Юрий. Улыбка Джоконды: Книга о художниках. М., 1999.
11. Без указания автора. Выставка Кузьма Петров-Водкин. К 145-летию со дня рождения в K Gallery (Россия, Санкт-Петербург): «Другой» Петров-Водкин, или творчество художника без красных коней и натюрмортов с селёдкой // https://otzovik.com/review_16791310.html.
12. Без указания имени. Знаменитые художники-масоны // <https://esotericfreemasons.com/masonic/famous-freemason-painters/>
13. Бенуа А.Н. Художественные ереси // Золотое руно. М., 1906. № 2.
14. Беркли Д. Алкифрон, или Мелкий философ. СПб., 2000.

15. Беседа с И.Е. Репиным (по телефону от нашего корреспондента) // *Русское слово*. М., 1913. 17 (30) янв. (№ 14).
16. *Блейхер В.М., Крук И.В.* Толковый словарь психиатрических терминов // <http://vvvvv.narod.ru/biblioteka/catalog/pz/bv/bv44.html>.
17. *Болдина Е.Е.* Особенности интерпретации оригинальной футуристической концепции Велимиром Хлебниковым в статье *Наша основа* (1919) // *Stephanos*. М., 2022. № 4 (54).
18. *Буало Н.* Письмо к г-ну Перро. Спор о древних и новых. М., 1985.
19. *Буслаев Ф.И.* Задачи современной эстетической критики // *Русский вестник*. СПб., 1868. № 77.
20. *Бычков В.* Философская антропология. М., 2018. Т. 4. № 1.
21. *Бычков В.В.* Эстетика. М., 2004.
22. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Полное издание в 1 т. М., 2008.
23. *Василий Великий, святитель.* Творения. Ч. 2. М., 1891.
24. *Васина М.В.* Реформация Казимира Малевича // Духовные начала русского искусства. Материалы VI Международной научной конференции *Духовные начала русского искусства и образования* («Никитские чтения»). Великий Новгород, 2006.
25. *Вахрушева Е.Ю.* Вкус как антропологический феномен западной культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Ростов-на-Дону, 2011.
26. *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. Изд. 5-е. СПб., 1899.
27. *Веселовский А.* Собрание сочинений. Т. I. СПб., 1893.
28. *Вёльфлин Г.* Классическое искусство. СПб., 1912.
29. *Винчигуэрра Лоренцо.* *Aesthetica sive Ethica*. Спиноза о сущности искусства // История философии. М., 2010. №15.
30. *Витрувий.* Десять книг об архитектуре. Т.1. М., 1936.
31. *Власов В.Г.* К определению понятия «декоративность» в различных видах изобразительного искусства. // «Архитектон: известия вузов». Екатеринбург, 2009. № 2 (26).
32. *Власов В.Г.* Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1998.

33. Волкова А.Г. Понятие «секта» с точки зрения судебной лингвистики // http://www.ling-expert.ru/conference/langlaw1/volkova_religsektinlanglaw.html
34. Волошин М. Россия. Индивидуализм в искусстве. М., 1988.
35. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968.
36. Вяткина А.Г. Вкус как всеобщая и исключительная способность: анализ подходов // Вестник ВГУ. Воронеж, 2013. №2.
37. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002.
38. Галахов А.Д. Из «сороковых годов» // Гоголь в воспоминаниях современников. М., 1952.
39. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. Т. 4. М., 1973.
40. Герцен А. Концы и начала искандера. Norrkoeping, 1863.
41. Гёте. Дух времени // Философский энциклопедический словарь. М., 2010.
42. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.
43. Горина Т. Н. Творческая биография Николая Николаевича Ге: Краткий очерк. М., 1977.
44. Горичева Т. Православие и постмодернизм. Л., 1991.
45. Гурджиев Г.И. Всё и вся. Рассказы Вельзевула своему внуку. Часть 1. М., 2011.
46. Гурджиев Г.И. Четвёртый Путь к Сознанию / Перев. с англ. Е. Мирошниченко. М., 2017.
47. Гусев Н.В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков. // Сб.: Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968.
48. Данько Е.А. Воспоминания о Федоре Сологубе // Лица. Биографический альманах. Вып. 1. СПб., 1992.
49. Дасье Анна. О причинах испорченности вкуса (1714) // Сб.: История эстетики в памятниках и документах. Т. 2. М., 1985.
50. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. М., 1976.
51. Дейвис де Кампос, Таис Малыш, Жуан Антонио Бонатто-Коста, Жералду Переира Жотц, Лино Пинту де Оливейра-младший, Андреа Оксли да Роша. Это не просто нейроанатомическое изображение в Сотворении Адама Микеланджело Буонарроти, это

- изображение золотого сечения // Clinical Anatomy. 28-й т. Вып. 6. Сентябрь 2015 г.
52. Денисов А.В. Критерии плагиата в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов на Дону, 2022. № 1.
53. Деяния Вселенских Соборов. Т. 7. Казань, 1891.
54. Дугин А. Модерн отчаянно врал о самом себе // <https://dzen.ru/a/Z3HDuNt0zwsqa> MSu
55. Евреинов Н.Н. Школа этуалей. Эпизод из жизни Аннушки, горничной. Из репертуара *Кривого зеркала* // Изд. журн. *Театр и искусство*. Пг., 1911.
56. Егорова А.С. Оммаж – новый способ свободного использования произведения // Журнал Суда по интеллектуальным правам. М., 2023. Сентябрь. Вып. 3 (41).
57. Женетт Ж. Фигуры. Т.1. Т.2. М., 1998.
58. Занусси К. Что будет с Европой? // Вопросы философии. М., 1990. № 4.
59. Игнатьй (Брянчанинов), епископ. Сочинения. Т. I. Аскетические опыты. 3-е изд. СПб., 1905.
60. Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве // Он же. Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. Кн. 1. М., 1996.
61. Иоанн Дамаскин, преподобный. Точное изложение Православной веры. М., 2003.
62. Иоанн Златоуст, святитель. Против еретиков, и о святой Богородице // Он же. Творения. Т. 8. Кн. 2. СПб., 1902.
63. Иоанн (Максимович), святитель. Извращение латинянами в новоизмышленном догмате «непорочного зачатия» истинного почитания Пресвятой Богородицы и Приснодевы Марии // Он же. Православное почитание Божией Матери. СПб., 1992.
64. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964.
65. Иустин (Попович), преп. На Богочеловеческом пути. Путь Богопознания // Он же. Собрание творений. Т. 1 / пер. с серб. С. Фонова. М., 2004.
66. Каган М. Вкус как феномен культуры // Искусство кино. М., 1981. № 9.

- 67.Католическая энциклопедия. В 5 тт. Т. 1. М., 2002.
- 68.Климов Евгений. О современной советской живописи и о социалистическом реализме // <https://www.russkije.lv/ru/pub/read/klimov-socrealizm/>.
- 69.Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005.
- 70.Кротов А.А. Проблема плалиата в философской культуре эпохи Просвещения // Вопросы философии. М., 2016. № 5.
- 71.Кутковой В. ВОЗМОЖНОЕ и НЕВОЗМОЖНОЕ православного сакрального образа. Великий Новгород, 2023 // <https://xpa-spb.ru/libr/Kutkovoj-V-S/vozmzhnoe-i-nevozmzhnoe.pdf>
- 72.Кутковой В.С. РазноВРАЗное. Сб. статей. Великий Новгород, 2015.
- 73.Кутковой Виктор. Творческий процесс, СИНЕРГИЯ, духовность художника. Православное учение, светские теории и псевдоцерковные доктрины. Великий Новгород, 2023 // <https://xpa-spb.ru/libr/Kutkovoj-V-S/tvorcheskij-process.pdf>
- 74.Кутковой В.С. Философский универсум православной иконы. Т. 1 // <https://klex.ru/126j>
- 75.Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000.
- 76.Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература // Он же. Полн. собр. соч. 5 изд. В 55 тт. Т. 12. М., 1968.
- 77.Лепахин Валерий. Значение и предназначение иконы М., 2003.
- 78.Летопись искусств, театра и музыки. [О картине И. Репина *Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года*] // Всемирная иллюстрация. СПб., 1885. № 840.
- 79.Лифшиц М.А. Вульгарная социология // Он же. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1986.
- 80.Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996.
- 81.Лихачев Д.С. Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973.
- 82.Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М., 2001.
- 83.Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1998.
- 84.Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

- 85.Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. Выпуск 6. М., 1964.
- 86.Манн Т. Путешествие по морю с Дон Кихотом / Пер. с нем. А. Кулишер // Он же. Собр. соч. в 10 тт. Т. 10 / Под ред. Н. Вильмента и Б. Сучкова. М., 1961.
- 87.Мартин Т. Империя «положительной деятельности». Нации и национализм в СССР, 1923–1939. М., 2011.
- 88.Мейснер Гэри Б. Анализ результатов бразильского исследования 2015 года // http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-55382012000300004
- 89.Метнер Н.К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства) // Ильин И.А. Собр. соч. В 10 тт. Т. 6. М., 1996.
- 90.Миронов Б. Город из деревни: четыреста лет российской урбанизации // Отечественные записки. М., 2012. №3 (48).
- 91.Морозов Александр. Николай Андронов сегодня // Третьяковская ГАЛЕРЕЯ. М., 2009. №4 (25).
- 92.Моторин А.В. Имидж и образ // Духовные начала русского искусства и образования: Материалы Всерос. науч. конф. «Духовные начала русского искусства и образования» (Никитские чтения). Великий Новгород, 2002.
- 93.Мутья Н.Н. Аллюзия в русской исторической живописи второй половины XIX века // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Вып. 1. СПб., 2013.
- 94.Набоков В.В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дащевского и др. // СПб., 2019.
- 95.Назарова О. Иероним Босх // <https://magisteria.ru>
- 96.Некрасов Н.А. Подражание Шиллеру. II. Форма // Он же. Полное собрание сочинений и писем. В 15 тт. Т. 3. Л., 1982.
- 97.Новиков В.И. Зачем и кому нужна пародия // Вопросы литературы. М., 1976. №5.
- 98.Нодье Ш. Читайте старые книги: Новеллы, Статьи, эссе о книге, книжниках, чтении. Кн.1. М., 1989.
- 99.Оссовская М. Рыцарь и буржуа. М., 1987.
100. Павлищев Л.Н. Из семейной хроники // Исторический вестник. СПб., 1888. Т. XXXI, февраль.
101. Пьерлуиджи Де Векки. Сикстинская Капелла. Милан, 1999.

-
102. *Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы.* М., 1991.
 103. *Петров-Водкин К.С. Путь художника // Советское искусство.* М., 1936, 17 ноября. № 53/339.
 104. *Пивнева Н. С. Архетипические образы в русской культуре.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Ростов на Дону, 2003.
 105. *Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения.* М., 1961.
 106. *Платон. Законы. Кн. 10 // Он же. Собрание сочинений. В 4-х тт. Т. 4.* М., 1994.
 107. *Потебня А.А. Эстетика и поэтика.* М., 1976.
 108. *Проханов Александр. Мечта и политика // Завтра.* М., 2018. № за 19 октября.
 109. *Прудких А.А. Принцип экономии языковых усилий и его влияние на языковое развитие // Известия Байкальского государственного университета.* Т. 34. Иркутск, 2024. № 3.
 110. *Радлов Н.Э. От Репина до Григорьева.* Пг., 1923.
 111. *Разумный В.А. О хорошем художественном вкусе.* М., 1961.
 112. *Рафаил (Попов), монах. Что может стать нашей национальной идеей? Беседа с историком Павлом Кузенковым //* <https://pravoslavie.ru/93342.html>
 113. *Ревзин Григорий. Деревенская каша Николая Андронова // Коммерсант.* М., 2004. № 45 от 13 марта.
 114. *Репин И.Е. Далекое близкое.* М., 2019.
 115. *Репин И.Е. Художественное наследство.* В 2-х тт. Т. 1. М.-Л., 1948.
 116. *Розанов Ю.Ф. Н.В. Гоголь и Г.Ф. Квитка-Основьяненко: история одного совпадения //* <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1031/#12>
 117. *Сб.: Из истории английской эстетической мысли XVIII века.* М., 1982.
 118. *Сб.: Мастера искусства об искусстве. Т. 4: Перв. пол. XIX в. / Под ред. И.Л. Маца, Н.В. Яворской.* М., 1967.
 119. *Сб.: О музыке и музыкантах: афоризмы, мысли, изречения, высказывания / сост. Е. С. Райзе.* Л., 1969.
 120. *Сб.: Соцреалистический канон.* СПб., 2000.

-
121. *Северов Л. (Радин Л. П.). Объективизм в искусстве и критике // Научное обозрение.* СПб., 1901. № 11; № 12.
 122. *Симеон Новый Богослов преподобный. Слова / перев. с новогреч. еп. Феофана Вышненского.* Изд. 2-е. Вып. второй. М., 1893.
 123. *Словарь античности / Пер. с нем. / Сост. Й. Ирмшер в сотр. с Ренате Йоне.* М., 1989.
 124. *Словарь Библейских образов / Под общ. ред. Л. Райкена, Дж. Уилхайта, Т. Лонгмана.* СПб., 2005.
 125. *Словарь современного русского литературного языка (БАС).* В 17 тт. Т. 8. М., 1959. Т. 16. М.-Л., 1964.
 126. *Спенсер Герберт. Философия слова // Он же. Собрание сочинений.* В 7 тт. Т. 1. СПб, 1866.
 127. *Спиноза Б. Избр. произведения в 2-х тт.* Т. 1. М., 1957.
 128. *Сталин И.В. О политических задачах университета народов Востока: Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925 г. // Он же. Сочинения.* Т. 7. М., 1952.
 129. *Стасюк Владимир. Религиозно-эстетическая концепция LIBRI CAROLINI.* Кандидатская диссертация на соискание ученой степени кандидата богословия. Троице-Сергиева Лавра. Сергиев Посад, 2000.
 130. Стенограмма выступления К.С. Петрова-Водкина на творческом самоотчете в ЛОСХе. Секция рукописей Государственного Русского музея, ф. 105, ед. хр. 35, л. 1–42.
 131. *Тарабукин Н.М. Смысл иконы.* М., 1999.
 132. *Татевосян М. Теория Всего. В четырех частях.* Гл. Принцип функционирования мозга животного. М., 2000.
 133. *Трифонов Ю.В. Студенты.* М., 1951.
 134. *Турчин В. «Новая вещественность» – искусство потерянного поколения // Сб.: Советское искусствознание.* Вып. 26. М., 1990.
 135. *Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви.* Париж, 1989.
 136. *Успенский П.Д. В поисках чудесного.* М., 2012.
 137. *Феодор Студит, преподобный. Письма к разным лицам.* Ч. 2. 36. К Навкратию сыну // Он же. Творения. Т. 2. СПб., 1908.

138. *Феофил Антиохийский, святой*. К Автолику, II, п. 24 // Раннехристианские отцы Церкви. Брюссель, 1978.
139. Философский энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М., 2004.
140. *Флоровский Георгий,protoиерей*. Вера и культура. М., 2011.
141. *Франс А.* «Безумный» и «препятствие» // Собрание сочинений в 8 тт. Т. 8. М., 1960.
142. *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993.
143. *Хайдеггер Мартин*. Исток художественного творения. Избранные работы разных лет / Пер. с нем. Михайлова А.В. М., 2008.
144. *Хатчесон Ф.* Исследования о происхождении наших идей красоты и добродетели // Эстетика / Ф. Хатчесон, Д. Юм, А. Смит. М., 1973.
145. *Хлебников В.* Наша основа // Он же. Собр. соч. В 6 тт. Т. 6. Кн. 1. М., 2005.
146. *Холл М. Микеланджело*. Фрески Сикстинской капеллы. М., 2003.
147. *Храпченко М.Б.* Творчество Гоголя. М., 1954.
148. *Христолюбова Т.П.* Музыкальные идеи и образы в творчестве К.С. Петрова-Водкина // Вестник СПбГИК. № 4 (57) декабрь 2023.
149. *Черных Т.Л.* Архетип и символ: в чем различие // <https://www.b17.ru/article/54875/>
150. *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности. Диссертация // Он же. Сочинения в 2 тт. Т. 1. М., 1986.
151. *Четвериков Сергей, священник*. Жизнь после смерти // <https://pravoslavie.kg/answers/1391>
152. *Шаповалова Ксения*. «И тут кончается искусство...»? // https://zoom-journal.ru/art_war
153. *Шефтсбери А.Э.* Эстетические опыты. М., 1975.
154. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Он же. О теории прозы. М., 1983.
155. *Шкловский Виктор*. Повести о прозе. В 2-х тт. Т. 2. М., 1966.

156. *Шлейермакер Ф.* Речи о религии. Монологи. СПб., 1994.
157. *Шпаковский С.* Мигель Сервантес: история безрассудного романа // <https://textlit.de/index.php/2023/09/29/43020>
158. *Эйзенштейн Сергей.* Режиссура. Искусство мизансцены // *Он же.* Избранные произведения в 6-ти тт. Т. 4. М., 1966.
159. *Энгельс Ф.:* письмо М. Гаркнесс, 1888 // *Маркс К., Энгельс Ф.* Сочинения. В 50 тт. Т. 37. 2 изд. М., 1965.
160. *Энгр об искусстве /* Сост. и авт. вступ. статьи А.Н. Изергина. М., 1962.
161. *Яблонская О.* Виктор Попков. Художник и время // <http://www.v-popkov.com/ru/about/>
162. *Angie Natalie.* Michelangelo, Renaissance Man of the Brain, Too? // <https://www.nytimes.com/1990/10/10/arts/michelangelo-renaissance-man-of-the-brain-too.html>.
163. *Arp Jean (Hans).* On my Way: Poetry and Essays. 1912–1947. New York, 1948.
164. *Chopra-Gant Mike.* Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir 2006.
165. *Colerus J.* La vie de B. Spinoza // Spinoza. Éthique, traduit par B. Pautrat / Перев. с франц. И.И. Блауберг. Paris, 1999.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аарне А. – 51
 Абашин С. – 271, 313
 Абруццо Тони – 109–111
 Августин, блаж. – 46, 47, 97
 Авенаурис Р. – 300
 Аверинцев С. – 51
 Аддисон Дж. – 206, 216
 Аксенов Игорь, прот. – 72, 73
 Александр II, имп. – 32, 142, 155
 Александр III, имп. – 156, 157
 Александра Федоровна, имп. – 156, 157
 Александрова Ю. – 53
 Александровский Г. – 122, 313
 Алексий (Кузнецов), иером. – 214
 Андреа дель Сарто – 137
 Андрей Белый – 134, 142, 167
 Андрей Кесарийский свт. – 42
 Андрей Рублев – 67, 86, 266
 Андronов Н.И. – 273–278, 318, 319
 Анкетен Л. – 293
 Анненков П. – 120, 121
 Анри Р. – 241
 Антоний Великий, преп. – 244, 258, 280, 313
 Аполлинер Г. – 240
 Аренгауз Евгений – 307
 Аркадьев М. – 187
 Арп – 164
 Арпиньи – 10, 166
 Арсланов В.Г. – 191
 Архипов А. – 259
 Астафьев В. – 276
 Афанасьев К. – 84
 Базиль Ф. – 283
 Бакунин – 155
 Балашов Абрам – 34
 Балашов Д.М. – 277
 Бальестер Х.М. – 98, 99, 102
 Бальмонт К. – 123, 163
 Бальмонт К. – 123, 163
 Барбаро Д. – 286
 Барбера Х.С. – 110
 Барт Р. – 76, 77, 79, 313
 Баттё Ш. – 204
 Батый, хан – 45
 Батюшков К. – 212
 Бахтин М.М. – 76, 136, 170
 Бахурин – 234
 Безансон А. – 116, 119, 313
 Бейль Пьер – 9
 Беликов Антон – 71, 72
 Бенк – 234
 Бенуа А. – 162, 187, 259, 292, 313
 Бенфей Т. – 51
 Беньян Дж. – 207
 Бергсон А. – 15
 Бердяев Н. – 51
 Березкин Ю. – 51
 Берк Э. – 207
 Беркли Д. – 206, 313
 Бернар Э. – 293
 Бетховен – 34
 Блейхер В.М. – 209, 314

-
- Блок А. – 123
 Бодкин М. – 49
 Бодлер – 26, 28
 Болдина Е.Е. – 181
 Большаякова А. – 51
 Бонатто-Коста Жуан Антонио – 89
 Борисов О. – 235
 Боррель Ж. – 48
 Босх И. – 184–189, 286, 287
 Боттичелли С. – 40
 Брандт Кэтлин Вейл-Гаррис – 96
 Браун К.Л. – 37
 Брейгель П. Старший – 98, 99, 287
 Брейтс К. – 307
 Бретон А. – 240
 Бруяс Альфред – 25, 26
 Брэдбери Р. – 38
 Буало Н. – 203
 Букер К. – 49
 Булгаков М. – 266, 286
 Буслаев Ф. – 30, 141, 314
 Буше – 205
 Бушон – 26
 Бычков В.В. – 29, 216, 217, 314
 Вагнер Г.К. – 84
 Вазари – 12, 13, 118, 177–179, 235, 287, 314
 Вайбель П. – 229, 310
 Вала Лоренцо – 78
 Валери П. – 160
 Ван Гог – 23, 107–109, 232, 239, 241,
 Ван Гойен Ян – 210
 Ван Дейк А. – 8, 210, 282
 Ван ден Хукк Я. – 8
 Ван дер Спик Хендрик – 209
 Ван Дипенбек А. – 8
 Ван Моль П. – 8
 Ван Сток Я. – 8
 Ван Эгмонт Ю. – 8
 Варлаам Хутынский, преп. – 132
 Василий Великий, свт. – 118, 175, 314
 Василий Великий, свт. – 118, 175, 314
 Васильев – 234
 Васина М. – 252, 299, 314
 Васнецов А. – 276, 278
 Васнецов В. – 61, 133
 Вахрушева Е.Ю. – 216, 314
 Вейсман А.Д. – 272, 314
 Веласкес – 15–17, 21, 52, 76, 112, 248, 282
 Вельтман А. – 122, 123, 167
 Вёльфлин Г. – 134, 179, 200, 314
 Верmeer Я. – 282
 Верроккьо А. – 79
 Вертов Дзига – 163
 Веселовский Александр – 51, 299, 301, 314
 Виджеро Марко – 80
 Винчигуэрра Лоренцо – 209, 314
 Витрувий – 286
 Власов В.Г. – 4, 29, 51, 52, 176, 178, 219, 310, 311, 314
 Волкова А.Г. – 232, 315
 Волошин М. – 9, 11, 123, 255, 315

- Волынский А. – 123
Врубель М. – 61
Выготский Л.С. – 301–303, 315
Вяткина А. – 215, 315
Габричевский А. – 234, 235
Гавриил (Ургебадзе), преп. – 35
Гаврилов Валерий – 275
Гавричков – 234
Галахов А.Д. – 122, 315
Галич (Говоров) А.И. – 212
Гаспаров М. – 76
Ге Николай – 150, 151, 153, 156
Гегель Г. – 134, 135, 289, 316
Гейденштейн Р. – 33
Георгиевский П. – 212
Геродот – 78
Герцен А. – 131, 133, 146, 150, 315
Гесиод – 295
Гёте – 124
Гильдебранд А. – 166, 315
Гипсикл – 290
Гитлер А. – 241
Глазунов И. – 273, 278, 302
Гоббс Т. – 207
Гоген П. – 231, 238, 240, 259, 293
Гоголь Н.В. – 18, 120–123, 142, 167, 173, 248, 251, 286, 295, 314, 316, 320, 322
Головко Оксана – 220
Голубев – 234
Гомер – 51
Гонзаго В. – 7, 8
Гончарова Н. – 60, 61
Горина Т.Н. – 150
Горичева Т. – 284, 315
Грабарь И. – 34, 259
Грасиан Б. – 198, 202
Григорий Богослов, свт. – 56
Григорий Нисский, свт.
Григорий Палама, свт. – 141, 291, 325
Григорьев Б. – 142, 156, 159, 319
Гурджиев Г. – 193–197, 257, 315
Гусев Н.В. – 84, 85, 86, 315
Давид Ж.-Л. – 155, 205
Дали С. – 19, 99, 100, 101, 108, 111, 186, 187, 232, 241,
Данько Е.А. – 124
Дасье Анна – 204, 315
Дворецкий И.Х. – 46, 47, 105, 137, 232, 315
Де Валансьен П.-А. – 256
Де Векки П. – 80, 318
Де Кунинг В. – 290
Де Хох Питер – 210
Дега Э. – 143, 283
Дейвис де Кампос – 89
Дейнека А.А. – 39, 40
Декарт Р. – 208, 282
Денисов А.В. – 164, 316
Дерюжкин Виктор – 6, 7, 119
Джойс Дж. – 51
Джонс Дж. – 290
Джонс И. – 207
Джотто – 67, 79
Дионисий – 86
Дионисий Ареопагит, свм. – 170, 172, 285
Добужинский Н. – 259
Домников С. – 51
Домье О. – 145

-
- Донателло – 79
Доре Г. – 23
Доронина Т. – 235
Достоевский Ф.М. – 155, 287
Драйден Дж. – 207
Дугин А. – 125
Дюдеван (Жорж Санд) – 26
Дюжарден Э. – 293
Дютен Л. – 256
Евклид – 290
Евреинов Н. – 301, 316
Евтушенко Е. – 148
Егорова А.С. – 100, 102, 110
Ершов Николай, прот. – 5
Есенин С.А. – 234
Жакоб М. – 240
Желоховцева Е.Ф. – 84
Женетт Ж. – 77, 80, 82, 98, 316
Жорж де Ла Тур – 202
Жотц Жералду Перейра – 89
Журавлев Д.В. – 59, 60
Журавлев Ф. – 142
Занусси К. – 125, 316
Зедльмайр Х. – 286
Золототарев К. – 212
Золя Э. – 145, 165, 298
Ианнуарий (Ивлиев), архим. – 169, 170, 171
Иван Грозный, царь – 31–36, 317
Иванов Александр – 151, 152, 161, 302, 303
Иванов В. – 266
Иванов Т. – 222
Игнатий (Брянчанинов), еп. – 59, 64, 66, 316
Игнатьев В. – 268
Иларион (Алфеев), митр. – 229
Ильин И.А. – 51, 114, 124, 134, 218, 219, 230, 235, 263, 300, 316, 318
Иоанн (Максимович), свт. – 73, 74
Иоанн Златоуст, свт. – 57, 316
Иоанн Кронштадтский, прав. – 71
Ириней Лионский, свт. – 57
Иустин (Попович), преп. – 289, 290, 316
Иустин Философ, св. муч. – 57
Йорданс Я. – 8
Каган М. – 168, 213, 217, 218, 316
Каламат – 11
Калинин М.И. – 305, 306
Кало Ф. – 231, 241
Кальвин – 116
Кандинский В. – 182, 183, 184
Кант И. – 170, 214
Караваджо М. – 282
Карамзин Н. – 33, 35
Кардовский Д. – 259
Карцева Г.А. – 137
Касаткин Н. – 142
Кассирер Э. – 49
Касьянова К. – 51
Кверча Я. – 79
Квиллин Э., старший – 8
Квитко-Основьяненко К.Ф. – 121, 122, 123, 167
Кифер А. – 297
Кишилов Н.Б. – 84
Клас Питер – 210

- Климов Е.Е. – 225, 226, 244, 259, 260, 317
Клюев Н. – 123
Кляйн И. – 304, 305
Комиссарова Л. – 216
Кондратьев П. – 150
Кончаловский П. – 13, 15, 17, 119
Копейкина – 234
Корин П. – 278
Коровин К. – 259
Косилова Е. – 284
Косма Маюмский, преп. – 56
Крамской И. – 30, 32, 66, 133, 142, 148, 153, 156, 159
Кранах Л. – 56
Кристева Ю. – 76
Кротов А.А. – 256, 317
Крук И.В. – 209, 314
Крученых А. – 181
Крылов И.А. – 18
Кузенков П. – 227, 290
Куинджи А. – 155
Кукрыники – 233
Купер Д. – 207
Курбе Г. – 24–28, 99, 155, 239, 250
Кустодиев Б. – 259
Лазарев В.Н. – 83–86, 128, 179, 317
Ламартин – 28
Ламброзо Ч. – 174
Лансере Е. – 259
Ле Нэн А. и Л. – 202
Леблан Ф. – 283
Леви-Брюль Л. – 49
Леви-Стросс К. – 49
Левитан И. – 155, 259
Ледрю-Роллен – 28
Лейбниц Г.В. – 282
Лелуп Пьер – 24
Лемох К. – 142
Лемтыбож – 234
Ленин В.И. – 35, 142, 261, 317
Лентулов А. – 243
Леонардо да Винчи – 96, 234, 248, 290
Лепахин В.В. – 4, 72, 317
Леско Г. – 69, 70, 72
Лино Пинту де Оливейра-младший – 89
Лифшиц М.А. – 262
Лихачев Д.С. – 259, 263, 317
Лихачёв Н. – 34
Лихтенштейн Р. – 106–110, 112
Ложкин В. – 234
Локк Д. – 207, 283
Лопухова М. – 179
Лоренцетти А. – 66
Лоррен К. – 202
Лосев А.Ф. – 29, 125, 229, 249, 297, 318, 319
Лотман Ю.М. – 217, 303
Лубский А. – 51
Льюис К.С. – 298
Людовик XIV – 202, 204
Лютер М. – 116
Лялюш А. – 234
Магритт Рене – 5, 108, 325
Мазаччо – 79
Майзульс М. – 286
Макарий Великий, преп. – 244
Маковский Константин – 6, 7

-
- Максим Исповедник, преп. – 183
- Максимов А.М. – 126
- Малевич К. – 103, 112, 135, 162, 166, 184, 234, 299, 300, 304, 314
- Мандельштам О. – 123
- Мане Э. – 129, 140, 142, 143, 284
- Манн Томас – 251
- Мантења А. – 143
- Маржерет Ж. – 34
- Марк Ф. – 240
- Марклай К. – 307
- Маркс К. – 262, 263, 322
- Мартин Т. – 271
- Марциал – 253
- Матисс А. – 106–108, 231, 240, 246, 259
- Матьё Ж. – 202
- Маяковский В.В. – 234
- Мейснер Гэри Б. – 89–91
- Мелетинский Е. – 51
- Мерзляков А. – 212
- Метнер Н.К. – 227, 228, 318
- Мешбергер Фрэнк Линн – 94, 96
- Микеланджело Буонарроти – 7, 10, 15, 77–82, 83, 86, 88–95, 97, 118, 185, 234–235, 315, 321
- Милле Ж.Ф. – 19, 155
- Мильтон Дж. – 207
- Миронов Б.Н. – 265, 318
- Мишле Ж. – 179
- Моисеенко Е. – 278
- Мольер – 204
- Мондриан П. – 108
- Моне К. – 108, 140, 231, 240, 283
- Монтальдо Дж. – 37
- Моор Д. – 196
- Моранди Дж. – 246
- Морзе С. – 294
- Моризо Б. – 283
- Морозов – 234
- Морозов А. – 274, 275, 318
- Моторин А.В. – 128, 319
- Моцарт – 34
- Мусоргский М. – 160, 295
- Муссолини Б. – 242
- Набоков В. – 294, 318
- Надар – 283
- Надье Ш. – 41
- Назарова О. – 184, 185, 318
- Наполеон III, имп. – 140
- Наполеон, имп. – 201
- Некрасов Н.А. – 299, 318
- Нестеров М. – 61, 62
- Никон, патриарх – 44, 45, 150
- Никонов М.В. – 20, 277
- Никонов П. – 276
- Новик Ирв – 109, 111
- Одерборн П. – 33
- Одоевский В. – 212
- Оксли да Роша Андреа – 89
- Ом М. – 290
- Оссовская М. – 264
- Ошо (Раджниш Чандра Мохан) – 197, 198
- Павлищев Л. – 120, 121, 318
- Папп – 290
- Параджанов С. – 180, 181
- Паскаль Блез – 282
- Пассини Дж. – 165, 166
- Перов В. – 142

- Перуджино – 82
Петр I, имп. – 211, 249
Петров-Водкин К. – 62–69, 72, 266, 272, 275–277, 313, 319–321
Пивнева Н. – 51, 53, 319
Пий IX, папа – 73
Пикассо П. – 14–16, 21, 52, 76, 108, 112, 231, 240, 246, 247, 259
Пико делла Мирандола – 79, 81
Пил Рембрандт – 10, 11
Пил Розальба – 11
Пинский Л. – 286, 319
Писсарро К. – 283
Питанов В.Ю. – 193
Платон – 8, 9, 19, 36, 78, 168, 172, 248, 319, 323
Поветкин В.И. – 277
Погодин М.П. – 122
Подпорин Игорь – 34
Поленов В. – 259
Полициано – 79
Поллайоло А. – 79
Поллот Д. – 281
Польти Ж. – 51
Попков В. – 266, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 322
Поссевино А. – 33
Потебня А. – 136, 320
Прокофьев С. – 276
Пропп В. – 52
Проханов А. – 49
Прохор с Городца – 243
Прудон – 26, 27
Пруцких А.А. – 303, 319
Пуд – 234
Пул А. – 101
Пуссен Н. – 149, 202, 203, 243
Путятична – 234
Пушкин А.С. – 18, 34, 38, 103, 114, 115, 120, 121, 219, 248, 250, 251, 295
Пыпин А. – 212
Рабле Ф. – 187, 188, 285, 287
Радин Л.П. – 190, 193, 320
Радлов Н. – 142, 156, 159, 161, 277, 320
Радынова О. – 216
Разумный В.А. – 213
Ранк О. – 49
Раушенберг Р. – 290
Рафаил (Попов), мон. – 227, 290
Рафаэль С. – 11, 12, 40, 287
Рахманинов С. – 244, 295
Ревзин Г. – 275, 319
Реглан – 49
Рембрандт Харменс ван Рейн – 8, 10, 11, 12–15, 52, 149, 210, 248, 249, 252, 254, 255, 282
Ремизов А. – 123
Рени Г. – 282
Ренуар О. – 130, 283
Репин И.Е. – 31–36, 38, 129, 142, 147, 150, 153, 157, 158, 160, 161, 259, 314, 317, 318
Рерих Н. – 161
Ригль А. – 190–193, 257
Рид Т. – 207
Римский-Корсаков Н. – 32, 295
Розанов Ю. – 123, 319
Розанова М. – 5
Ротко М. – 231, 241

-
- Рубенс П. – 7, 8, 15, 21, 79, 121, 124, 210, 243, 247, 254, 282,
Руссо А. – 183
Рыбаков Б. – 51
Рэйвин Джеймс Дж. – 95
Рязанов Э. – 111
Сабатье-Унгер Ф. – 26
Саврасов А.К. – 20, 21, 155
Салли Томас – 10, 11
Сальери А. – 34, 38
Сальмон А. – 240
Сандерс Д. – 101
Саския – 12–14, 52, 248, 254
Свиридов Г. – 276
Сезанн П. – 108, 140, 145, 163, 225, 226, 237, 238, 259, 283
Серапион Владимирский, свт. – 46
Сервантес М. – 251, 322
Серов В. – 155, 161, 259
Серяков Л. – 51
Сигал Р. – 49
Симеон Новый Богослов, преп. – 58, 320
Симонов К. – 265, 266
Синди К.А. – 110
Сирони Марио – 242
Смит А. – 207, 216, 321
Смит Д. – 166.
Смоктуновский И. – 235
Снейдерс Ф. – 8
Сократ – 19, 78
Солдатов А. – 221
Сологуб Ф. – 123, 124, 315
Сомов К. – 259
Соснора Виктор – 105
Спенсер Герберт – 298–300, 320
Спиноза Б. – 208, 209, 283, 314, 320
Срульнег Ю. – 234
Сталин И.В. – 271, 320
Стасов В. – 160
Стасюк Владимир – 116, 321
Стен Ян – 210
Стржиговский Й. – 179
Суньига Ф. – 110
Суриков В. – 155, 259
Суслов М.А. – 160
Таис Малыш – 89
Тайлор Э. – 49
Тарабукин Н.М. – 127, 128, 141, 321
Тарковский А.А. – 235
Татевосян М. – 154
Тацит – 78
Тенирсы, братья – 8
Тенякова Н. – 235
Тербох Герхард – 210
Тидерман Даниэль – 209
Тимофеев И.С. – 33
Тит Лилий – 78
Тихонравов Н. – 212
Тиц А.А. – 84, 86
Тициан В. – 7, 8, 21, 235, 248, 254
Товстоногов Г.А. – 235
Тойя Томми – 114
Толстой Л.Н. – 133, 199, 234, 235, 303
Томазиус Я. – 254
Трифонов Ю.В. – 103, 105
Троцкий Л. – 158
Тургенев И.С. – 234, 249

-
- Тэн И. – 212
 Уотс Ф. – 49
 Успенский Б.А. – 193
 Успенский Л.А. – 73, 133, 193, 198, 212, 222, 258, 266, 284, 320
 Успенский П.Д. – 193, 194, 195, 320
 Ушаков Симон – 86
 Уэст М. – 99, 100
 Фантен Л. – 283
 Фаустов А. – 51
 Фелибьен – 138
 Фенди К. – 110
 Феодор Студит, преп. – 170, 171, 320
 Феофан Грек – 243
 Феофан Затворник, свт. – 63, 64
 Феофил Антиохийский, св. – 58, 321
 Фибоначчи – 93, 97
 Филипп VI, король – 99
 Филофей, старец – 46
 Фичино М. – 79
 Флоровский Георгий, прот. – 227, 321
 Фома Аквинский – 116
 Форнарина – 12
 Фрагонар Ж. – 204, 205
 Фрай Н. – 49
 Франс А. – 10, 166, 254, 255, 321
 Франциск Ассизский – 244
 Фреге Г. – 170
 Фрэзер Дж. – 49
 Фюретьер А. – 254
 Х. аф Клинт – 290
 Хайдеггер М. – 136, 238, 322
- Хальс Ф. – 210
 Хан И. – 49
 Хатчесон Ф. – 207, 216, 321
 Хацкевич – 234
 Хит Расс – 109, 111
 Хичкок А. – 111
 Хлебников В. – 181
 Хогарт В. – 207
 Холл М. – 97, 321
 Хоппер Э. – 231, 241
 Хоум Г. – 207
 Храпченко М. – 120, 321
 Христолюбова Т. – 276
 Чайковский П. – 295
 Чейз Р. – 49
 Черных Т. – 53, 54, 321
 Чернышевский Н. – 131, 154, 261, 321
 Честняков Е. – 268, 269, 273, 275–277
 Четвериков Сергий, свящ. – 74
 Ш. де Тольнай – 81
 Шампфлёри – 26
 Шаповалова Ксения – 40
 Шекспир В. – 101, 123, 124, 207, 235, 249
 Шефтсбери А.Э. – 206, 321
 Шишкин И.И. – 160, 161
 Шишков А.С. – 199, 200
 Шкловский В.Б. – 121, 122, 285, 300, 301, 305, 321
 Шлейермакер Ф.Э. – 285
 Шойгу С. – 222
 Шопенгауэр А. – 167, 168
 Шпаковский С. – 251, 322
 Шукшин В. – 263

- Шербинина Н. – 51
Эджидио да Витебро – 80
Эйзенштейн С.М. – 36, 175, 322
Элиаде М. – 49
Энгельс Ф. – 263, 322
Энгр Д. – 11, 12, 52, 234, 247, 254, 322
Эренбург И. – 242
Эркенъ Иштван – 286
Юденич Н.Н. – 65, 66
Юй Л. – 110
Юм Д. – 207, 216
Юнг К. – 41, 49, 53, 59, 74
Юон К. – 259
Юрский С. – 235
Яблонская О. – 269, 270, 322
Явленский А.Г. – 20
Языкова И.К. – 220, 221
Якоб Л. – 212
Яцкiv Л. – 69, 70, 72
Angie Natalie – 95
Chopra-Gant Mike – 289
Colerus J. – 209, 322
Onasch K. – 84

Содержание

От автора.....	4
Возникновение книги: причины и необходимость.....	6
Взгляд Платона.....	8
Поиск плагиата и плагиат поисков.....	9
Версии и их интерпретации.....	15
Несходные сходства.....	17
<i>Реминисценция</i>	18
<i>Аллюзия</i>	30
<i>Архетип</i>	41
<i>Интертекст и интертекстуальность</i>	76
<i>Оммаж</i>	98
Эволюция западноевропейского взгляда.....	116
Современная ситуация.....	119
Ситуация в России XIX века.....	119
Истоки.....	127
Русский взгляд на «образ».....	128
Две подсистемы культуры.....	132
Формы и нормы.....	133
<i>Внешняя форма</i>	134
<i>Внутренняя форма</i>	135
Религиозный и художественный аспекты.....	143
Западноевропейский взгляд на «образ».....	163
Формулы и векторы.....	167
<i>Целое и целостность</i>	168
<i>Индивидуум и индивидуальность</i>	171
<i>Акт творчества</i>	171
<i>Босх</i>	184
<i>«Объективное искусство»</i>	190
О вкусе и вкусах.....	198
<i>Франция</i>	200
<i>Англия</i>	206
<i>Нидерланды</i>	207
<i>Россия</i>	211

<i>Два вкуса</i>	213
<i>Теория вкуса</i>	214
<i>Генетика вкуса</i>	215
<i>Современные проблемы</i>	219
Художник и мир	230
Ипостасный мимезис	244
Коды в культуре	245
Миф и принцип формообразования	247
Миф, пародия, новые коды	251
Из истории пластика	253
О национальном эйдосе. Вместо заключения	257
Словарь	281
Литература	313
Указатель имен	323

Научное издание

Кутковой
Виктор Семенович

РОССИЯ И ЗАПАД:
ДВА ТИПА
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ
В ИСКУССТВЕ
Наблюдения и размышления

Редакция, макет и компьютерная верстка автора
Контакт с автором: ugo07@yandex.ru

Иллюстрации взяты из открытых источников в интернете, из опубликованных печатных изданий и использованы в некоммерческих целях.

Автор выражает благодарность правообладателям и всем, кто потрудился для того, чтобы они появились на свет.

В оформлении обложки использована картина Рене Магритта «La Decalcomanie». 1966 г.

Формат 60x84 1/16

Объем 14,2 авт. л.

Печать офсетная.

Тираж 1 экз.

Полиграфическая компания «Позитив»

73016, Великий Новгород, ул. Германа, 12.

Отпечатано в ООО «Позитив».

