

## *Содержание*

<i>Предисловие</i> .....	9
<b>Раздел I</b>	
Влияние археологии	
на методы изучения и графической репрезентации	
античного артефакта	
<i>В.П. Яйленко</i>	
Объяснение феномена кикладских идолов	
через теории искусства XX в.	
и учение Платона о душе .....	15
<i>О.А. Кишишина</i>	
К вопросу об иконографии мифа в нумизматике:	
цветок на древнегреческих монетах .....	44
<b>Раздел II</b>	
Дидактические и эпистемологические	
асpekты картографии: от схоластики к гуманизму	
<i>Е.Б. Кревченко</i>	
Репрезентация истории в иллюминированной	
картографии XIII–XIV вв. .....	69
<i>Л.Ю. Лиманская</i>	
Христианская картография	
между схоластикой и гуманизмом:	
Гуго Сен-Викторский, Матвей Парижский,	
Паолино Венето, Марино Санудо Старший .....	87

<i>Л.Ю. Лиманская</i>	
«Баварский кодекс» Витрувия и «Antiquitates urbis Romae cum regionibus Simulachrum» Марко Фабио Кальво: к вопросу об источниках археологического мышления Рафаэля .....	112
<b>Раздел III</b>	
Археология художественного видения и образное восприятие истории в искусстве Ренессанса	
<i>М.А. Лопухова</i>	
«Handai a spasso e non per designare»: подписи на рисунках с антиков в эпоху Возрождения .....	135
<i>Е.С. Кочеткова</i>	
Садово-парковые ансамбли Лациума XVI в.: археология, архитектура, гений места .....	149
<i>М.Г. Пивень</i>	
Образ античного Рима в декоративной живописи Кватроченто .....	165
<i>Е.А. Ефимова</i>	
Альбомы рисунков ренессансных архитекторов как археологический источник .....	177
<i>П.Г. Ховаева</i>	
Особенности восприятия античной статуарной пластики в эпоху Возрождения на примере реставрации, копирования и имитации памятников античности .....	190
<i>Л.А. Беляев</i>	
Наброски по археологии Ренессанса в России XVI в. .....	212

## Раздел IV

### Археология художественного видения и методы изучения исторического артефакта в Новое и новейшее время

<i>Д.В. Кирюхин</i>	
Английская историография о роли “pageant cars” в праздничных мероприятиях первых Тюдоров .....	235
<i>Ю.Ю. Михайлова</i>	
Отображение средневековой Британии в произведениях Общества антиквариев Лондона в XVIII – первой трети XIX столетия .....	247
<i>Е.М. Кирюхина</i>	
«Ускользающий век Средневековья»: историография иллюстраций и интерпретаций «Смерти Артура» Томаса Мэлори .....	266
<i>В.Д. Черный</i>	
Древнерусская книжная миниатюра: от археологических изысканий к отраслевому изучению .....	277
<i>И.Б. Емельянова</i>	
Создание национальной истории архитектуры в Италии: археология средневековой итальянской архитектуры на Втором конгрессе истории архитектуры 1937 г. ....	299

## Раздел V

### Теория и практика изучения и реставрации русского и европейского изразца

<i>С.И. Баранова, Т.М. Погорелова</i>	
Исследование и реставрация керамической надписи из декора колокольни церкви Святых Адриана и Наталии на 1-й Мещанской улице в Москве .....	313

<i>И.И. Сергеенко</i>	
Изразцы Высоко-Петровского монастыря Москвы . . . . .	325
<i>С.В. Борзова, О.Н. Глазунова, И.И. Елкина</i>	
Сквозь века и культуры: реконструкция изразцовой печи XVII в. из Свияжска . . . . .	335
<i>Е.А. Андреева, Р.В. Реброва</i>	
Теория и практика изучения петербургских печных изразцов XVIII в. . . . .	343
<i>М.В. Поцяпун</i>	
К вопросу об изучении живописных печных изразцов XVIII в. с надписями . . . . .	355
<i>О.Н. Беляевская</i>	
Майоликовое убранство соборной мечети в Санкт-Петербурге: история, исследования . . . . .	366
<i>Л.А. Шитова</i>	
Клейма кирпича XVII–XIX вв. Уточнение датировок. Вновь обнаруженные клейма . . . . .	378
<i>Сведения об авторах</i> . . . . .	409

## *Предисловие*

Концепция книги является результатом объединения специалистов в области археологии, искусствознания и реставрации с целью изучения места и роли этих наук в формировании художественного видения различных эпох. Структура книги построена в хронологическом порядке, это позволило последовательно проследить роль эпиграфики, картографии и реставрации в формировании исторических особенностей художественного видения различных эпох, способов понимания и художественной презентации истории. Предложенная в монографии концепция позволяет проследить смену художественно-исторических визуальных парадигм в разных культурных контекстах, адекватно интерпретировать художественные стили, произведения, их об разно-стилистическую семантику.

В первом разделе «Влияние археологии на методы изучения и графической презентации античного артефакта» предпринимается попытка объяснения феномена кикладских идолов через теории искусства XX в. и учение Платона о душе. В главе также рассмотрена иконография цветочных изображений на древнегреческих монетах, показано, что цветочные изображения являются элементами древнего растительного кода, сохраненного традицией античного мифоритуала.

Во втором разделе «Дидактические и эпистемологические аспекты картографии: от схоластики к гуманизму» исследуются пропедевтические аспекты христианской картографии XIII–XIV вв., рассматриваются особенности исторической эволюции способов вербальной и графической презентации исторического знания, анализируются принципы соотношения текста и изображения в христианской картографии, рассматривается ее связь с библейскими и историко-археологическими представлениями о культуре, географии, топографии и темпоральности.

---

В разделе выявляются методы использования вербальных и визуальных образов *Mappe mundi* как мнемонических матриц для религиозного и гуманистического просвещения. В разделе также прослеживается эволюция картографии от схоластики к гуманизму, сопоставляются картографические представления средневековых богословов Гуго Сен-Викторского, Матвея Парижского с идеями ранних гуманистов П. Венето, М. Санудо Старшего, Дж. Боккаччо, Ф. Петрарки.

В третьем разделе «Археология художественного видения и образное восприятие истории в искусстве Ренессанса» рассмотрена роль гуманистической археологии в формировании художественной культуры Ренессанса. В разделе освещены два конкретно-исторических сюжета, рисующих неожиданные совпадения, которые соединяют строительное дело в Московском государстве конца XV–XVI в. с архитектурно-теоретической практикой мастеров итальянского Ренессанса. В одном случае речь идет об изучении и применении черепицы с античным генезисом, изображенным на одном из набросков Бальдассаре Перуцци и встречающейся в практике строительства Москвы с конца XV в., в другом – о неожиданной близости плана церкви Иоанна Предтечи в Дьякове (1560-е годы) и Оратория Животворящего Креста (снесен в 1580-х годах) при Латеранской базилике Сан Джованни, широко известного в среде архитекторов, искавших образцы для аутентичного раннехристианского церковного здания с центральным планом.

В разделе также представлен анализ подписей к рисункам с антиков в малоизученных архитектурных альбомах XVI в. из Собрания Государственного Эрмитажа, которые обладают немалой ценностью, так как их содержание не исчерпывается стандартными фактическими сведениями, но дает представление о методе работы рисовальщика, его эстетических предпочтениях, а в некоторых случаях наравне с почерком и языковыми особенностями может служить атрибуционным признаком. Автор рассматривает отдельные листы альбома Детайер А из собрания Научной библиотеки Государственного Эрмитажа и показывает их связь с «Книгами о древности Рима» Пирро Лигорио. В разделе рассматривается роль археологических и архитектурных прототипов, ставших основой композиционных решений в садово-парковых ансамблях Лациума XVI столетия. В разделе показывается, как архитектурная археология стала идеологическим инструментом

для демонстрации преемственности между старыми и новыми историческими пластами. Эти пересечения рассматриваются на материале таких памятников, как вилла д'Эсте в Тиволи, вилла Ланте в Баньяйя, вилла Маттеи в Риме, *Sacro Bosco* в Бомарцо и др. Кроме того, исследуются этапы становления и изменения визуальных представлений о памятниках античности в эпоху Ренессанса, выявляется роль архитектурных «книг образцов», в рисунках которых фиксировались детали античных сооружений на примере альбома Детайер.

В разделе также рассмотрено новое отношение к античной статуарной пластике в эпоху Ренессанса, которое привело к формированию практики их коллекционирования и экспонирования, благодаря чему возник спрос на реставрацию и копирование памятников. Автор показывает, что практики реставрации и копирования были направлены не на восстановление первоначального вида или на сохранение аутентичности объекта, но на приведение его в эстетически приятное состояние. Копирование памятников античности носило характер соревнования с древними: художники стремились превзойти оригинал и использовали для этого приемы, соответствовавшие вкусу времени. В связи с высоким спросом на античное искусство расцветает практика имитации и подделок под античность. Реставрация, копирование и имитация античной статуарной пластики – тот круг проблем, в рамках которых специфичное взаимоотношение ренессансной культуры с античным наследием раскрывается наиболее ярко.

Также исследованы особенности создания художественного образа античного Рима в декоративных росписях предметов жилого интерьера и настенных панно XV в., показывается, что художественная трактовка характерных примет и мотивов жизни Вечного города соответствовала уровню знакомства общества с античными памятниками: отмечается эволюция от преимущественной опоры на литературные источники к стремлению археологически точно воспроизвести отдельные архитектурные постройки и детали повседневности. При этом задача создания топографически верной архитектурной панорамы мастерами декоративной живописи Кватроченто не ставилась, принципам создания обобщенного, но в то же время узнаваемого образа города соответствовали приемы условно-символического художественного языка.

Раздел IV «Археология художественного видения и методы изучения исторического артефакта в Новое и новейшее время»

---

посвящен графическому и литературно-художественному наследию британских антиквариев. Анализ иллюстрированных трактатов и серий самостоятельных гравюр с изображениями древних британских памятников позволяет автору выявить специфические методы отображения средневекового архитектурного наследия в контексте деятельности Общества антиквариев и готического возрождения. В разделе также рассматривается период правления первых представителей династии Тюдоров, считающейся расцветом английской придворной культуры, в которой важную роль играли “pageant cars” («праздничные постройки»), являвшиеся символами власти. В разделе также анализируются археологические взгляды Т. Мэлори, их отражение в английской книжной иллюстрации конца XIX – начала XX в. и в историографии XX в.

Представлены материалы по Второму конгрессу истории архитектуры 1937 г. в Италии, на котором Густаво Джованнони, президент Конгресса, видный итальянский историк архитектуры и градостроитель, отметил, что археология и история искусств объединяются для того, чтобы создать национальную историю архитектуры. Особенность Конгресса состояла в том, что он был посвящен итальянской средневековой архитектуре.

В разделе также рассмотрена историография русской средневековой миниатюры в период XIX – первой трети XX в. – от первых исследовательских опытов до ее анализа в рамках сложившихся научных дисциплин. Показывается, как «археологический» этап анализа памятников объединял самые разнообразные темы исследований – источниковедческие, книговедческие и художественные, – основанные на специфике своего предмета изучения.

В разделе V «Теория и практика изучения и реставрации русского и европейского изразца» освещены проблемы изучения и реставрации европейского изразца. Авторы демонстрируют уникальный изразцовый набор печи XVII в., собранный при раскопках усадьбы служилого человека в Свияжске. Самобытная манера исполнения и оригинальные сюжеты выделяют найденную печь из общего ряда печей, современных ей. Истоки сюжетов уводят в древнюю мифологию Востока.

*Раздел I*

ВЛИЯНИЕ АРХЕОЛОГИИ  
НА МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ  
И ГРАФИЧЕСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
АНТИЧНОГО АРТЕФАКТА



Объяснение феномена кикладских идолов  
через теории искусства XX в.  
и учение Платона о душе

Мраморные женские фигурки с Кикладских островов связаны с погребальным культом, но предназначение их неясно. Анализ формы статуэток позволяет уточнить их функции. Кикладские мастера исповедуют свободное формообразование, поэтому понять их произведения можно через теории модернистского искусства – Малевича, Воррингера и др. Уточнить функции статуэток позволяет и учение Платона о душе. Автор считает, что статуэтки изображают души покойников и предназначены для возрождения их к новой жизни.

The Cycladian marble figurines belong to a funeral cult, but their destination is unclear. A form analysis permits to precise their functions. The Cycladian masters have used a free form, and to understand it is possible with the theoretic ideas of modernistic art – by K. Malewitsch, W. Worringer and others. We can precise a destination of the figurines also by means of Plato's doctrine of the souls' life post mortem. The author considers the figurines are representations of the souls of the deceased and are destined for revival of the deads to new future life.

*1. Фактологические данные  
и объяснения феномена в специальной литературе*

Так называемые кикладские идолы известны с XIX в., но активно исследуются лишь в последнем полустолетии – о них написано несколько монографий и десятки статей [1, passim, с основной лит.]. Причина внимания кроется в необычности их формы и загадочности функций. Кратко изложим имеющиеся в литературе мнения об их природе, предназначении и функциях

[2, S. 72–86; 3, p. 24–30; 4, p. 405–446; 5, p. 417–431]. Всего известно в музеях и частных коллекциях около полутора тысяч фигурок; есть и специальные собрания – Музей кикладского искусства в Афинах, Археологический музей на о. Наксос. Лишь половина имеет археологическую документацию, в отношении еще трети известно, что происходят с Кикладских островов, остальные неясного происхождения, т. е. извлечены из хищнических раскопок XX в., некоторая часть – подделки. Статуэтки бытовали на протяжении всего III тыс. до н. э., распространены на Кикладских островах (юг Эгейского архипелага). Абсолютное большинство их стандартно – это обнаженные женщины со сложенными на животе руками, таковых более  $\frac{9}{10}$  от общего числа (рис. 1, вклейка). Сделаны из мрамора, залежи которого есть на Кикладских островах Парос и Наксос. Обычная высота ок. 20–50 см, часто меньше, иногда больше. По существу они двухмерны: изображения имеют высоту и ширину, толщина незначительна: они плоские; отличаются особым изображением головы и ног. Головы крайне обобщены: они овальны, сверху срезаны, на лице изображен только нос, на незначительной части лиц есть следы нарисованных краской глаз, рта, порой волос, пятен на щеках. Ноги не расчленены, ступни всегда вытянуты, не плоские, так что фигурки как бы стоят на пятачках. Абсолютное большинство из числа имеющихся археологическую документацию найдено в могилах, поэтому господствует мнение о связи их с погребальным культом.

Ряд ученых полагает, что они изображают самих покойников, указывая, что нет одинаковых во всем статуэток: как и люди, каждая индивидуальна. Поскольку на некоторых сохранились следы повреждений и даже починки, считают, что при жизни владельцев они служили оберегами или вотивами; также отсюда заключают, что они длительное время хранились в жилищах и что ими дорожили, а после кончины владельца их клади в могилу. Обращают внимание на экстatischeкую позу статуэток – запрокинутую голову и вытянутые носки ступней (поза на пятачках). Такие не могли стоять, поэтому их погребали в лежачем положении вместе с покойником; их клади в могилах на спину, и это объясняет, почему их головы запрокинуты, т. е. лица обращены кверху. Согласно преобладающему мнению, их предназначение – сопутствовать погребенным в их странствиях по загробному миру, осуществляя их защиту. Есть и мнение, что у островитян было представление о жизни после смерти, поэтому фигурки

могли служить покойному в качестве служанок, т. е. напоминали египетские статуэтки ушебти. Некоторые объясняют преобладание женских изображений в могилах тем, что они играют роль супруг погребенных мужчин, сопровождают их в загробный мир (отмечается, что в погребальном обряде кикладян часты парные захоронения мужчины и женщины в одной могиле). По мнению некоторых исследователей, фигурки могли быть также вотивами, т. е. дарами тем богам, от которых зависела судьба покойного; могли они изображать и самих богов или их почитателей, либо быть связующим звеном между покойником и богами. Есть и мнение, что абсолютное преобладание женских изображений отражает высокое положение женщин в кикладском обществе; высказывалась догадка о полигамии в нем.

Вместе с тем отнюдь не все могилы кикладян бронзового века (а их раскопано ок. 20 тыс.) содержат статуэтки – их находят примерно в половине могил. Ряд фигурок, хоть их и немногого, изображены со слегка выпуклым животом, что указывает на беременность. В связи с этими обстоятельствами и при учете абсолютного преобладания женских изображений некоторые учёные придерживаются мнения, что это изображения некоего женского божества плодородия, почитавшегося жителями Киклад. Абсолютное преобладание женских статуэток, в том числе беременных, полагают они, может показывать, что фигурки использовались в религиозных целях и были изображениями богинь плодородия. Указывают и на то обстоятельство, что некоторая часть фигурок найдена не в погребениях, а на поселениях, таких примерно  $\frac{1}{5}$  из числа имеющих археологический контекст. Это указывает, по их мнению, что фигурки предназначались не только для погребального обряда, но служили и живым людям для иных целей, одна из которых – отправление культа плодородия. Такая дилемма в предназначении кикладских фигурок соответствует всеобщему свойству пластики эпохи неолита и бронзы: она обслуживает культуры плодородия и предков. Еще одна сфера употребления кикладских статуэток кажется бытовой – это изображения музыкантов, семейных пар, родителей с ребенком, сидящих мужчин с поднятым бокалом (так называемых тостующих, произносящих тост) и «мыслителей». Поскольку статуэток такого рода немного, это побочный узус кикладских фигурок; есть мнение, что они выражают мелкие группы людей и индивидуумов или ассоциируются с частными событиями.

Подводя итог изложенным точкам зрения на природу, значение и функции кикладских изображений, отметим вслед за другими исследователями базовое обстоятельство, выявляемое археологической документацией, – связь с погребальным культом. Наличие их незначительного количества на поселениях связано с частностями этого культа. Женские фигурки находят как в женских, так и в мужских захоронениях, но в целом антропологический материал изучался мало, так что соотношение женских фигурок с полом погребенных неизвестно. Речь идет о могилах состоятельных людей, так как половина могил бронзового века Киклад их не содержит или же вообще не имеет инвентаря. Кикладские статуэтки встречаются не во всех богатых погребениях, и это означает, что при несомненной связи с погребальным обрядом они не были обязательной его принадлежностью, их создавали по заказу. Таким образом, на Кикладах погребальный обряд имел разные формы, примерно в половине случаев с употреблением фигурок. Основная сфера их узуза, судя по абсолютному преобладанию находок в могилах, заупокойный культ. В целом справедливо мнение о религиозном предназначении фигурок [2, S. 72 f.; 4, p. 409].

Наша задача традиционна для литературы о кикладских статуэтках – выявление их назначения и функций, но наши средства для поиска решения нетрадиционны: это взятые в комплексе эстетика, мифология, лексика, ономастика. Аргументируем свой подход тем, что через эстетику формы можно выявить ее приблизительное содержание; поскольку художественный язык кикладских статуэток примитивен, будет адекватным привлечение теоретических положений формально близкого им по ригоризму формы супрематизма К. Малевича. В связи с господствующим в кикладской пластике геометризмом полезен для уяснения ее содержательной сути труд В. Воррингера «Абстракция и вчувствование»; в истолковании схематизма художественных произведений посильную помощь оказывают наблюдения Р. Ингардена. Иными словами, мы попытаемся приоткрыть этот ларчик бронзового века с помощью универсальной модернистской отмычки, а именно законов формообразования, открытых теорией искусства эпохи модернизма, когда было преодолено догматическое представление академического и реалистического искусства о незыблемости реальных форм. Кикладской скульптуре свойственно формообразование, свободное от реалистической правдоподобности, и потому

с нею можно общаться только на языке модернистских теорий искусства. Пути нахождения ответа на поставленные вопросы, по нашему мнению, указывает также учение Платона о душе, которое в силу своей трансцендентной сущности относится не только к области философского, но и к сфере мифологического. Еще один инструмент – палеонтология предантропического и раннеантропического мифологического сознания, вскрытая ученицей Н.Я. Марра О.М. Фрейденберг в бесценном труде «Миф и литература древности». Наконец, как увидим, посильную помощь оказывают и некоторые лексико-ономастические наблюдения. Все это позволит выяснить, какие мифо-идеологические представления стоят за изучаемыми статуэтками и воплощены в них.

*2. Прочтение формы и внутреннего содержания  
кикладской пластики через постулаты  
супрематизма К. Малевича*

Кикладская скульптура оказала заметное воздействие на искусство авангарда и постмодернизма XX в. [6; 7; 8, р. 337–343]. Имеющиеся в литературе мнения касаются предназначения, ритуального смысла и функций фигурок, но ни одно из них не объясняет их художественной формы, тогда как именно она привлекает к ним особое внимание, начиная с их открытия во второй половине XIX в. Их необыкновенная для раннего искусства оригинальность такова, что по существу вновь стала востребованной четыре тысячелетия спустя – в искусстве авангарда раннего XX в. Когорта мастеров авангарда, испытавших воздействие кикладской скульптуры, интернациональна (П. Пикассо, К. Брынкуш, Г. Мур, А. Джакометти, А. Модильяни, А. Архипенко и другие, что может указывать также на наднациональный характер островной пластики). Как и авангард, кикладская скульптура представляет собой в совокупности и мировоззрение и художественный стиль. Нас интересует Казимир Малевич, который в 1920-х годах создал обширную галерею супрематических изображений людей, близких по концепции построения кикладским идолам, и выработал теорию такого искусства, обосновал и раскрыл глубинную сущность изображений подобного рода. Обращение к наследию Малевича, притом что прямой аналогии с кикладскими образами в нем нет, допустимо по причине примерно одного уровня мышления кикладских мастеров и этого

самодеятельного и малограмотного художника (он по существу нигде не учился живописи, закончил пятилетнюю начальную сельскую школу), который отрицал все предшествующее искусство и вдохновлялся спиритуалистической средневековой иконописью<sup>1</sup>. Органично и сопоставление скульптурных изображений с живописными вследствие отмеченной выше плоскостности кикладских фигурок – они двухмерны точно так же, как двухмерна станковая картина. Ввиду сказанного сравнение кикладских статуэток и картин Малевича правомерно, ибо это произведения примерно одного плана – примитива – и по общему уровню развития мастеров, и по художественному мышлению; одного плана они и в конструктивном отношении, в данном случае в построении человеческой фигуры. Именно по этой причине сам Малевич признавал супрематическим также первобытное искусство.

На футуристической выставке 1915 г. «0, 10» в Петрограде Малевич выставил «Черный квадрат» и ряд геометрических композиций, в которых получил оформление его супрематизм. В 1921–1922 гг. он написал в Витебске небольшое эссе «Беспредметный мир», в котором кратко выразил существо собственных художественных поисков; впервые оно опубликовано в переводе на немецкий язык в связи с выставкой вещей художника в 1927 г. в Берлине [10, т. 2, с. 105–119]. Но во второй половине 1920-х гг. усиливались позиции мастеров реалистического искусства, уже в Резолюции ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г. говорилось, что произведения творческой интеллигенции должны быть рассчитаны на «действительно массового» потребителя, на рабочих и крестьян [11, с. 83]. Супрематические картины Малевича 1915–1925 гг. не соответствовали подобным требованиям власти. Кроме того, в согласии с бурным строительством новой экономики мастера всех видов искусств стали разворачиваться лицом к производству. В частности, художники разных направлений и группировок отображали на своих полотнах разного рода производственные сюжеты. Государство справедливо оплачивало в основном такие работы АХРовцев [11, с. 157]. Вот и Малевич обратился лицом к давно изображеному им в картинах нулевых и начала десятых годов XX в. крестьянскому труду: с 1928 г. при неизменном сохранении своих супрематических идей он радикально сменил форму их выражения – теперь они больше не реализовались в геометрических и цветовых абстракциях, а приняли вид схематичных человеческих фигур крестьян и крестьянок на полях (так называемый второй «крестьянский»

период 1928–1932 гг.). Отныне его супрематические конструкции уже не витали в космических высях, они спустились на землю, в мир людей, и статично пребывали в человеческом виде, совсем как кикладские фигурки. А идейное существо его искусства осталось прежним – это были не люди, а призраки с человеческими контурами (рис. 2–3, вклейка). Раньше в «Беспредметном мире» центром рассуждений Малевича было Искусство, в картинах 1928–1932 гг. центром стал Человек. Но по существу это прежние супрематические композиции, только если там пространство безграничного разлета геометрических фигур и плоскостей ограничивали рамки холста или фанерной доски, то теперь они вписывались в контуры человеческой фигуры. Поэтому теоретические разработки Малевича 1921–1922 гг. вполне приложимы и к изображениям крестьян, спортсменов, торсов 1928–1932 гг.

В трактате «Беспредметный мир» Малевич писал, что первое искусство пришло «к полной беспредметности... к пустыне, в которой нет ничего, кроме ощущения пустыни. Художник освободился от всех идей – образов и представлений и проистекающих от них предметов». Освобожденное от реальности искусство стало, по его мысли, миром ощущений, выражаемых через яркие локальные цвета геометрических абстракций. При этом сам переход в такой мир вызывает у художника смятение из-за растворения привычного мира вещей в некую трансцендентную субстанцию из цвета и очертаний геометрических фигур: «И действительно, этот момент восхождения Искусства все выше и выше в гору становится с каждым шагом жутким и в то же время легким, все дальше и дальше уходили предметы, все глубже и глубже в синеве далей скрывались очертания жизни, а путь Искусства все шел выше и выше и кончился только там, откуда уже исчезли все контуры вещей, все то, что любили и чем жили, не стало образов, не стало представлений, и взамен разверзлась пустыня, в которой затерялось сознание, подсознание и представление о пространстве. Пустыня была насыщена пронизывающими волнами беспредметных ощущений. Жутко и мне было расстаться с миром образным, волей и представлением, в котором жил и который воспроизводил и принимал за действительность бытия. Но чувство легкости тянуло меня и довело до полной пустыни, которая стала *без-образной*, но только ощущением, и это стало содержанием моим. Но не голый квадрат в белом обрамлении был выставлен мною, но только ощущение пустыни, и это уже было содержанием. Искусство ушло

вверх, на вершину горы, для того чтобы с него постепенно спали предметы как лживые понятия воли и представления с образа. Исчезли формы, которые видим и в которых заключены образы тех или других ощущений... И может быть, в том виде Искусства, который я называю супрематическим, Искусство пришло вновь к своей *первобытной стадии* чистого ощущения... и лик скрытой сущности ощущений может быть совершенно противоречивым изображению, если, конечно, он совершенно *без-ликый, без-образный, беспредметный*. Мы выделили курсивом ключевые для нас в этой цитате понятия «без-ликый», «без-образный», вполне приложимые как к человекоподобным фигурам картин Малевича 1928–1932 гг., так и к кикладским «идолицам»: те и другие без лиц, они не люди, а их плоскостные проекции; поистине, «ни одно произведение, изображающее лицо, не изображает человека, оно изображает только маску, через которую протекает то или другое без-образное ощущение». Эта без-ликость, без-образность – результат вывода человека (у Малевича Искусства) в Ничто (это понятие Малевич употребил чуть дальше после приведенной цитаты). То же свойственно кикладской скульптуре: здесь человек также выведен в Ничто, ибо она погребальная, и доведен до той же степени без-ликости, без-образности, поскольку в нем «затерялось сознание, подсознание и представление о пространстве». Это и есть иррациональное содержание кикладских статуэток, которое выявляется по их форме, это подтекстовое обоснование построения в них весьма отвлеченных от реальности форм человеческого тела.

В своей посконной простоте Малевич не подозревал, что затронул тему трансцендентного, одну из важнейших в идеалистической философии (в особенности у И. Канта, включая философию искусства). За десяток-полтора лет до его «Беспредметного мира» вопросы трансцендентного, в том числе в изобразительном искусстве, рассматривали профессиональные философи и эстетики Вильгельм Ворингер, Эдмунд Гуссерль, к трудам которых мы и перейдем в следующем параграфе. Здесь же обратим внимание на свойственный и кикладским статуэткам, и картинам Малевича 1928–1932 гг. ярко выраженный схематизм, в связи с чем обратимся к соображениям польского философа и эстетика Романа Ингардена, ученика Э. Гуссерля, о схематизме в художественных произведениях, которые помогут нам уяснить этот аспект эстетики образов кикладской пластики [12, с. 40–71]<sup>2</sup>. По Ингардену, схематизм художественного произведения проис-

текает из неполноты компонентов и незавершенности изображенных в нем предметов: «Ведь предметы эти очерчены всего лишь несколькими самыми необходимыми штрихами. Об остальном же можно только догадываться, да и то не всегда – настолько это “остальное” лишено всякой определенности». Мы отметим по поводу процитированного, что эта схематизация неслучайна и проявляется не стихийно – она осознанный художественный прием, обусловленный существующей эстетической традицией, а также предназначением изделия. Но схематизм, продолжает Ингарден, также рассчитан на домысливание содержания произведения зрителем или читателем: «Ибо в самом произведении “конструирование” в известной мере не доведено до конца. И это не просто какой-нибудь недостаток или упущение, а вызвано намеченной в произведении ситуацией». И далее: «Схематичность каждого произведения... можно обосновать соображениями общего характера. Она проистекает, во-первых, из существенной диспропорции между средствами изображения и тем, что должно быть изображено в произведении, а во-вторых, из условий эстетического восприятия произведения» [12, с. 40–41, 46].

Отсюда можно заключить, что схематизм кикладской пластики – «осознанный художественный прием, обусловленный существующей художественной традицией, а также предназначением изделия». Сущность схематизма статуэток состоит в том, что они «очерчены всего лишь несколькими самыми необходимыми штрихами. Об остальном же можно только догадываться, да и то не всегда – настолько это “остальное” лишено всякой определенности». Таким образом, содержательная сторона кикладских статуэток богаче того, что они изображают, ибо это реальные образы, известные зрителю, который в силу личного эмпирического опыта может домысливать нечто сверх того, что изобразил скульптор. «Язык искусства предполагает прирост смысла, происходящий в самом произведении», – отмечал Ганс Гадамер [13, с. 264].

Также кикладские фигурки могут быть расширительно поняты зрителем через возможное иррациональное их истолкование. Ср. у Ингардена: «Нас в какой-то степени подстерегает опасность ввести в произведение нечто в нем отсутствующее и не проявляющее себя в том своеобразном облике, которыйдается нам в простом, первоначальном восприятии. Даже если мы ограничимся тем, что назовем данное чувство, его качество, следует помнить, что в самом-то произведении оно не названо и

что именно как неназванное... оно выступает в качестве действующего фактора всего произведения. Оно хотя и не названо, но существует, обладает специфической прелестью того, что действует иррационально, происходит, но не охватывается мыслью» [12, с. 43]. Следовательно, схематизм кикладских статуэток – важная черта их образности, поскольку она предоставляет возможности к умозрительному расширению их художественных и смысловых функций. Полагаем, что именно погребальному предназначению обязан их необычный, сравнительно с натуральной человеческой фигурой, вид: хоть и «неназванное... оно (заупокойное предназначение. – В. Я.) выступает в качестве действующего фактора всего произведения», и этот фактор иррационален.

В итоге заключаем, что схематизм кикладских статуэток отнюдь не обусловлен отсутствием технического мастерства у кикладских скульпторов или трудностью обработки мрамора, как полагали некоторые, – это их осознанный художественный прием, вызванный предназначением статуэток для иррационального загробного функционирования<sup>3</sup>. Это универсальный в искусстве закон единства содержания и формы: статуэтки предназначены для бытования в *ином* мире, по этой причине они изображают собой, так сказать, проекции людей, *инопланетян*.

### *3. Понимание имманентного содержания кикладской пластики через анализ геометрической формы В. Воррингера*

Поначалу продолжим описание кикладских статуэток, на этот раз отметив их геометрику, схематизм, линейность. Их типология разнообразна, однако господствует стандартный тип (см. об их типологии: 14, р. 92 f.; 15, р. 24 f.; 16, р. 184 f.; 17, р. 47–62). Это обнаженные женщины в рост, грудь обычно небольшая, внизу живота треугольник лобка; руки сложены на животе, кистей нет (это культи, правая всегда под левой). Головы овальные, часто удлиненные, слегка или порой сильно запрокинутые назад, лежат на удлиненных цилиндрических шеях не прямо, а на затылках, так что фигурки (в стоячем положении, как ныне в музейных витринах) обращены лицом кверху<sup>4</sup>. На лицах изображен лишь нос, обычно тоже удлиненный; он располагается посередине личины, либо внизу или вверху ее. Как сказано, иногда встречаются остатки нарисованных красной краской глаз, рта, ушей, волос на лбу,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)