

Владимирский государственный университет

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ: АНТИНОМИИ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА

Сборник научных докладов



Владимир 2025

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ: АНТИНОМИИ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА

Сборник научных докладов

Электронное издание



Владимир 2025

ISBN 978-5-9984-2276-8
© Коллектив авторов, 2025

УДК 7.01:2
ББК 85+86.2

Редакционная коллегия:

- М. С. Лютаева** кандидат философских наук, доцент, ВлГУ
(ответственный редактор)
- В. В. Барашков** кандидат философских наук, доцент, РУДН
(член редколлегии)
- О. В. Гарькина** ассистент кафедры философии и религиоведения, ВлГУ
(член редколлегии)

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Искусство и религия: антиномии природы человека [Электронный ресурс] : сб. науч. докл. / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2025. – 211 с. – ISBN 978-5-9984-2276-8. – Электрон. дан. (7,46 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

В сборник включены доклады участников всероссийской научной конференции «Искусство и религия: антиномии природы человека», проходившей 17 – 18 мая 2025 г. во Владимирском государственном университете имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых на кафедре философии и религиоведения. Доклады, выполненные специалистами по философии, религиоведению, искусствоведению, истории, психологии, культурологии, содержат результаты научных исследований проблем взаимодействия искусства и религии.

Издание представляет интерес для преподавателей, аспирантов и студентов вузов, а также специалистов, работающих в указанных областях.

СОДЕРЖАНИЕ

Аринин Е. И., Волкова В. Е.

**ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НЕЗРИМОГО В ФИЛЬМЕ А. ТАРКОВСКОГО:
НЕВИДИМИЗАЦИЯ СОВЕТСКОГО АТЕИЗМА (СТАЛКЕР) 6**

Барашков В. В.

**РЕЦЕПЦИЯ ВАТИКАНОМ АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ В ПОНТИФИКАТ ФРАНЦИСКА
(2013 – 2025) 20**

Белижинский С. С.

**ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯВЛЕНИЯ
«КОШЕРНОСТИ МУЗЫКИ» В ЕВРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ 33**

Боровская Н. Ф.

**«СЫН ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ РУБЕНСА:
ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО И ЖИВОПИСНОГО
ПОДХОДА ХУДОЖНИКА К ОБРАЗУ ХРИСТА» (на примере
алтарных образов из Собора Антверпенской Богоматери)..... 44**

Васильева П. Н.

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК МЕСТО ВСТРЕЧИ
ПСИХОАНАЛИЗА И РЕЛИГИОЗНОГО ОПЫТА НА ПРИМЕРЕ
ТВОРЧЕСТВА МАРКА РОТКО 54**

Горячева Е. С.

**ПРОБЛЕМА ФИЗИЧЕСКОЙ И ДУХОВНОЙ КРАСОТЫ
В ПАСХАЛЬНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ РУССКИХ ПОЭТОВ..... 73**

Давыдов И. П.

**ФИЛОСОФИЯ ХРИСТИАНСКОГО ЛИТУРГИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА 80**

Ершов Б. М.

**ТЕОРИЯ Д. ЛЬЮИСА-УИЛЬЯМСА И АНАЛИЗ ВИЗУАЛЬНЫХ
ОБРАЗОВ МИРА В СИБИРСКОМ ШАМАНИЗМЕ 89**

Иванова В. Г.

**НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ
ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОПИСИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ,
СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ, ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ 99**

Коренева Н. А., Буслаев А.Ф.

**ТИПЫ И СТРАТЕГИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНЫХ
В РОСПИСЯХ НОВЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ РОССИИ..... 106**

Корнева-Чаева И. А.

ПОРТРЕТ В ЭПОХУ ПОСТБИОЛОГИИ..... 123

Лысенко Е. Ю.

**АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ В КОНТЕКСТЕ
МУЗЫКАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ 133**

Лютаева М. С., Лю Кунь

**ОБРАЗ СМЕЮЩЕГОСЯ БУДДЫ БУДАЙ-ХЭШАН
В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ФЕНОМЕН СМЕХА
В РЕЛИГИИ 138**

Мишин Е. А.

**ПРОБЛЕМА ТВОРЦА И ТВОРЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА
«Я, РОБОТ» (ФИЛОСОФСКОЕ ЭССЕ) 149**

Прокудин В. Л.

**КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА РЕЛИГИОЗНОГО
ИСКУССТВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРИИ РЕЛИГИОЗНЫХ
РЫНКОВ..... 155**

Ракова О. А.

**АНТИНОМИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ А. М. СМЕРНОВА 162**

Холоднова К. Н.

**ДОСТОЕВСКИЙ И Г. ГОЛЬБЕЙН (МЛАДШИЙ): ДИАЛОГ
О КЕНОЗИСЕ (ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА)..... 171**

Черновол И. Г.

**СОВРЕМЕННОЕ ЕВРЕЙСКОЕ РЕЛИГИОЗНОЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ НА ПРИМЕРЕ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РАВВИНА И ХУДОЖНИКА АЛЕКСАНДРА
ЛЫСКОВОГО..... 174**

Шарапов И. А.

**ВИТРУВИАНСКИЙ ЧЕЛОВЕК: ПРОПОРЦИИ, СИМВОЛ,
ФОРМА 188**

Щукина М. А.

**МОТИВ ЗВЕРСТВА И ОБОРОТНИЧЕСТВА В РОМАНЕ
В. А. ШАРОВА «РЕПЕТИЦИИ» (1992) 199**

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ..... 209

Аринин Е. И.
Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

Волкова В. Е.
Студентка Владимирского государственного университета
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НЕЗРИМОГО В ФИЛЬМЕ А.ТАРКОВСКОГО: НЕВИДИМИЗАЦИЯ СОВЕТСКОГО АТЕИЗМА (СТАЛКЕР)

Аннотация. Статья посвящена анализу визуализации незримого в фильмах Андрея Тарковского (на материале фильма «Сталкер»), созданных в эпоху советского атеизма. Исследуется, как известный режиссер использовал кинематографические средства для передачи глубины и многозначности фундаментальных метафизических вопросов, связанных с верой в чудо, переживанием религиозно-мистических настроений, поиском смысла жизни и путей разрешения внутренних конфликтов человека в рамках перспектив обретения духовных откровений и нового самопонимания.

Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ № 25-28-01204 «Понятийный аппарат религиоведения: концептуализация практик дистанцирования и парадоксы «невидимизации» (религионимы “нормативного”, “маргинального”, “девиантного”)).

Ключевые слова: визуализация, чудо, мистика, атеизм, А.А. Тарковский

ТРАНСФОРМАЦИЯ ФЕНОМЕНА АТЕИЗМА

Карл Маркс (Karl Heinrich Marx, 1818-1883) использовал выражение «Религия есть опиум народа» («Opium des Volkes») во введении к работе «К критике гегелевской философии права» (1844) [7]. Этим он стремился подчеркнуть, что религиозные верования служат средством утешения для угнетенных социальных масс, отвлекая их от перспектив разрешения сложившихся реальных социальных проблем. Это утверждение восходит к впервые сформулированному Жан-Жаком Руссо (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) в романе «Юлия, или Новая Элоиза» («Julie ou la Nouvelle

Héloïse», 1760), описанию религии как «опиума для души», демонстрируя двойственную природу религии, т.к. она, с одной стороны, «бодрит, оживляет и поддерживает», тогда как, с другой, «приводит к безумию, или убивает» [8]. Марксистская критика религии и выросший на ее основе советский атеизм стремились соответствовать идеалам просвещенческого рационализма, который, по мнению М. Вебера (Maximilian Carl Emil Weber, 1864 - 1920), явился одним из оснований, формирующих общество «модерности» [10, с.10]. Наш анализ исходит из общего понимания феномена атеизма и соответствующего слова, восходящего к античной культуре (ἄθεος, «отрицание бога, безбожие»), где оно первоначально встречалось в поэтических текстах, описывавших «ἄθεος» как людей, лишенных помощи богов и, соответственно, «несчастливых» [3, с.161]. Эти термины прошли через несколько этапов трансформации их значений и смыслов.

Фильмы Тарковского снимались в условиях господства советской идеологической культуры, которая около 70 лет строилась политическими элитами страны как сознательное отрицание истинности любой религии как «антинаучного мракобесия» и «тормоза» социальных преобразований [15, с. 584]. Обращение к НКРЯ показывает, что понятие «атеизм» в российском сознании активно развивалось с XVIII века (Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника, 1793). В Российской империи была издана книга английского политика Ч. Брэдли (Charles Bradlaugh, 1833–1891), утверждавшего, «что совершается величайшая из всех революций», а именно «переход от сверхъестественной религии к естественной», которой он считал именно атеизм [4, с. 81].

Российский религиовед, социолог и философ М. Ю. Смирнов (1955–2025) полагал, что в XX веке понятие «атеизм» невидимизировало свой многозначный и свободный смысл, приобретя сугубо идеологическую направленность [9, с. 148]. В этом социальном контексте в официальном

дискурсе был разработан «научно-атеистический» понятийный аппарат, стремившийся все «религиозное» (таинственное, неизвестное, сакральное и т.п.) редуцировать к классовому и социально-психологическому.

Позже развивается феномен «научного атеизма» (авторами термина считают Г. В. Александрова, Л. Ф. Ильичева и В. Д. Бонч-Бруевича), который берет свое начало в 60-х годах XX века, когда в СССР впервые стали появляться в университетах, начиная с Московского и Киевского, кафедры «истории и теории атеизма и религии» [9, с. 147]. В процессе реализации постановления ЦК КПСС «О мероприятиях по усилению атеистического воспитания населения (1964)» к 1975 году в СССР появилось около 20 таких кафедр [9, с. 148].

Как отметил К. М. Антонов, основной особенностью, подчеркивающей «реакционную» специфику религии, тогда считалось широко понимаемое анимистическое (несколько позже – фетишистское) содержание любых религиозных систем [5]. Так, к примеру, в вопросе о происхождении и природе религии основное внимание было направлено на анализ социальных корней религиозных представлений, поскольку их причину видели не столько в беспомощности человека перед лицом явлений природы, сколько в социальных отношениях, определяющихся «жалким состоянием производительных сил», опосредующих эту беспомощность в сознании человека [5]. Подтверждая вышесказанное, обратимся к данным первого издания сорок восьмого тома «Большой Советской энциклопедии», где В. И. Ленин раскрывает корни религии как «бессилие эксплуатируемых классов в борьбе с эксплуататорами также же неизбежно порождающих веру в лучшую загробную жизнь, как и бессилие дикаря в борьбе с природой порождающее веру в богов, чертей и чудеса» [15, с. 568].

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ НЕЗРИМОГО, ОБХОД СОВЕТСКИХ
«АТЕИСТИЧЕСКИХ УСТАНОВОК»

Работы известного режиссера Андрея Арсеньевича Тарковского (1932—1986) стали удачными попытками визуализировать незримое (сакральное и таинственное) через предельно глубокие образы «бытийственных установок», позволив обходить идеологические атеистические запреты, создав уникальные советские кинематографические произведения, получившие всемирную известность. Первые в истории рассуждения о «незримом и зримом, относятся к преданиям глубокой древности, в том числе «к известным сказкам о шапке-невидимке и кольце, делающем человека невидимым», моральные и криминальные аспекты которых обсуждал Пьер Жозф Тулье д'Оливье (Pierre-Joseph Thoulhier d'Olivet, Abbot of Olivet, 1682-1768), учитель Вольтера и переводчик Цицерона на французский, в свою очередь переведенные и опубликованные в 1752 году под редакцией М. В. Ломоносова, полагая, что «невидимость/незримость может служить совершению преступлений» [1, с. 18]. Аналогичным образом в советском обществе «незримое» (как метафора религиозного и магического) наделялось негативной семантикой, ассоциируясь с идеологической неблагонадежностью.

Как отмечает М. С. Лютаева, концепт «чудо» всегда традиционно находился в центре философских размышлений о религии, оставаясь «предметом научных дискуссий» [6, с. 499]. В данном контексте он представлялся «общечеловеческим, внеконфессиональным феноменом», при этом в творчестве А. А. Тарковского его трактовка становится способом визуального воплощения «религиозного поиска» человеком «своего места» не только в советской, но и глобальной действительности. Режиссеру удалось это сделать вопреки критике со стороны некоторых представителей элиты атеистического общества, которая отождествляла «чудо» только с «суевериями в реалиях естественного мира» [6, с. 499].

Фактически творчество Тарковского позволило невидимизировать советский атеизм, обращая зрителя к фундаментальным вопросам,

позволяющим задуматься о смысле человеческого бытия, нравственности, веры в чудо, духовного самосовершенствования и надежды. К примеру, в фильме «Сталкер» сюжет концентрируется на трех главных героях, не имеющих имен, а только воплощающим определенные призвания/профессии, которые представляют атеистическое общество [13]. Это Сталкер – «юродивый», который является проводником к мистической Зоне, имеющей особую Комнату, исполняющей сокровенные желания, он воплощает в себе веру в то, что за обычной жизнью скрывается мистическое, религиозное содержание. Два других героя представлены Профессором, защищающим научное понимание жизни, и Писателем, обращенном к эстетическому, художественному ее переживанию, на протяжении всей картины стремились разрушить надежду Сталкера на «веру в чудо» (как «сверхъестественное явление») [13]. Сама запретная территория в кинокартине напитана таинственностью, тишиной, которая позволяет воспринимать ее как внутренний мир героев, в который они буквально погружаются за время прохождения пути к познанию тайны и самопознанию. Комната в этом контексте выступает ядром Зоны, видимым знаком присутствия «сокровенного».

Картина начинается с подготовки героев к путешествию в Зону. Можно заметить, что Писатель с самого начала имел исключительно атеистические ожидания, говоря, что «никаких тебе домовых, и никакого бога» (13:35) [13]. Однако, позже в сцене, выходя из кафе, Писатель забыл купить сигареты, на что ему Профессор сказал: «Не возвращайтесь». Писатель ему ответил: «Все вы такие, верите во всякую чепуху. Придется оставить на черный день. И вы действительно ученый?» Данный отрывок иллюстрирует ироничное удивление представителя «эстетического» сообщества от непоследовательного и противоречивого поведения представителя «научного» сообщества, присущего тому времени (1950–1980-е гг.), которое, казалось бы, тоже использует чувственный опыт,

личные убеждения и традиции, но при этом на практике не отрицает еще суеверия и приметы. Как говорил известный отечественный ученый Д. И. Менделеев, «суеверие – есть уверенность, на знании не основанная», показывая, что критическое мышление позволяет сомневаться в убеждениях, которые не имеют под собою доказанных и твердо установленных в опыте оснований, при этом, одновременно, подчеркивая открытый характер научного поиска и присутствие интуиции, позволяющей порой преодолевать односторонние представления о противостоянии науки и религии, воспринимаемой как борьба «истины» и «суеверия» [14].

После того как герои проникли в охраняемую войсками зону, Сталкер предупреждает путников слушаться его, так как там можно погибнуть, не уважая мистическое место: «Зона требует к себе уважения, иначе она карает», тем самым олицетворяя ее как нечто «живое». Писатель решает идти вперед в одиночку, игнорируя эти предостережения («если почувствуете что-то особое возвращайтесь» (57.03) [13]. Он ушел, но услышав у здания звуки «аплодисментов», испугался и вернулся. Сталкер ему ответил: «Зона вас предупредила, а могла не предупреждать» (01.01.58) [13]. Данный отрывок сюжета можно сопоставить с библейским посланием Апостола Павла к римлянам «Ибо всех заключил Бог в непослушание, чтобы всех помиловать (Рим.11:32)». Таким образом, можно заметить, что важнейший духовный закон, т.е. милость высших сил, проявляется даже к тем, кто сознательно идет против них.

В сцене со звонком телефона, профессор решил сообщить своим коллегам по работе о том, что находится в Зоне, на что услышал осуждение от голоса в трубке: «ты даже не Герострат» (01.50.49) [13], а «проверять сверхъестественное – гнусность». Имя Герострата нашло свое отражение в серии новелл современника Тарковского, Жан-Поль Сартра (Jean-Paul Charles Aymard Sartre, 1905–1980), одна из которых имела название «Erostrate». Исторический Герострат (Ἡρόστρατος) был жителем Эфеса,

который, чтобы получить славу, сжег храм Артемиды (356 г. до н.э.). В его имени прослеживается отсылка к следующей сцене, где профессор решает взорвать «Комнату». С одной стороны, такое сопоставление с Профессором, говорит о том, что тот может приобрести «постыдную известность человека, который прославится только путём разрушения того, что создано другими». С другой стороны, этот представитель «научного сообщества» и атеизма этим показывает, что он верит в мистическое и идет его взрывать, т.е. ведет себя «позорно» для своей эпохи.

Далее Писатель спрашивает Профессора: «Неужели вы верите в сказки?» На что Профессор отвечает ему: «в злые верю, а в добрые нет» (01.53.24) [13]. Диалог может служить глубокой метафорой размышлений о добре и зле. Вера в «зло», по мнению Профессора, более реалистична и распространена в жизни, чем вера в добро. Сказки часто служат моральным уроком или предупреждением об опасности, в то время как добрые сказки могут восприниматься как утопические идеалы и романтические фантазии. Неверие в них может также указывать на утрату надежды на мир, где добро не всегда побеждает зло.

В конце данной сцены Писатель находит венок, схожий с «терновым венком Иисуса Христа. (01.55.59), что указывает на невидимизированную на первый взгляд религиозную составляющую фильма. Символ венка свидетельствует о страданиях и мученичестве, которые преодолевает герой, через путешествие в Зону. В картине также изображены два скелета и растущее деревце между ними в другой стороне от коридора (01.57.19) [13]. Это может интерпретироваться как библейский сюжет о «грехопадении»: полученной смертности Адама и Евы за вкушение плода с запретного дерева, «смерти от искушения». По словам святителя Иоанна Златоуста (Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος Иоанн Хризостом; ок. 347 — 407), изначально Бог создал человека самовластным, иначе он не стал бы наказывать его за преступление заповеди, либо награждать за её соблюдение. Грехопадение

закключалось в желании человека присвоить именно себе «Божественное право» решать, что такое добро и зло.

Перед Порогом Комнаты Сталкер сказал, что «главное верить» и «помолиться», на что Писатель ему ответил: «срамно — молиться!». Данная реплика отражает типичное для советской эпохи неприятие религиозности, высмеиваемой как пережиток прошлого. В ответ Сталкер произнес, что это его «Гордость!» (01.59.34-01.02.23) [13] — отсылка к библейскому осуждению гордыни: «Гордость очей и надменность сердца, отличающие нечестивых, — грех (Пр. 21:4)», указывая на греховность атеистического мышления героя.

Подходя к кульминации в кинокартине, Профессор принимает решение уничтожить Комнату, произнеся: «если это даже и чудо, это часть природы, а значит и надежда в каком-то смысле. Язва открыта для всякой сволочи, ни сна, ни покоя ... (02.05.24) [13]. Или сокровенное не позволит?». Его слова и готовность применить «бомбу» символизируют конфликт между рациональным научным мировоззрением и иррациональной верой. Герой олицетворяет скептицизм, стремящимся разрушить тайну, подвергнуть ее сомнению и заменить религиозную надежду «холодным анализом».

Как отмечает Н. А. Савченко, научное знание может ограничиваться «законами и светской этикой», но одновременное с этим, оно своей целью имеет неограниченное познание, в то время как религия имеет рамки — Бога (Абсолют, Вечное бытие и т.п.), что позволяет ей объяснить «неизвестное» для науки [11, с.44]. Сталкер призывает Писателя остановить Профессора, поскольку тот «надежду вашу хочет уничтожить». В ответ на это Писатель его ударяет, говоря: «Замолчи!» (02.07.32), демонстрируя полное неприятие мистического мировоззрения как такового, чреватого обманами и ложными образами реальности [13]. Писатель раскрывает свою позицию, полагая, что для Сталкера вера — лишь инструмент власти и манипуляции, поскольку

тот «за деньги решает, кому жить, а кому умирать», намеренно искажая подлинную суть «духовных поисков». В действительности религиозное/подлинное для Сталкера не имеет корыстной цели, он плачет и говорит: «Здесь мое счастье... Я веду сюда таких же измученных, чтобы дать им надежду». В этой сцене подчеркивается финальное противостояние двух «миров» (Писателя и Профессора), которое заканчивается победой «проводника» в «мир подлинности». Писатель извинился и сказал, что Сталкер просто «юродивый, непонимающий, что тут делается» (02.10.55) [13]. Аргументируя свой ответ, Писатель рассуждает о том «почему Дикобраз повесился», полагая, что тот «понял, что тут не просто желание, а сокровенное желание исполняется» и открывшееся ему его собственное «сокровенное» оказалось несовместимым с жизнью. Позже, по возвращению домой, Сталкер говорит, что уведет свою жену и дочку (Мартышку) в Зону, поскольку только там «они будут в безопасности» (02.19.00) [13].

В пронзительной сцене «Диалога» в доме уставшего Сталкера и его жены показан весь ужас отсутствия веры в чудо и надежду. Герой с горечью констатирует, что его попутчики «не верят ни во что» (02.24.10), что, с одной стороны, указывает на определенный успех систематически проводимой «атеистической» пропаганды среди советских граждан, при этом, с другой, наглядно демонстрирует незримое присутствие универсального христианского контекста понимания человеческого предназначения («они призваны, рождены» 02.26.44): «Боже мой что за люди, ты же видишь у них глаза пустые». Он видит нравственное падение окружающих, поскольку все «продают свое каждое “душевное движение”», критикуя как советское, так и глобальное сообщество, в котором все подвергалось утилитарной оценке [13].

Как рассуждает герой, люди переставая верить в незримое, в чудо, теряют свое высокое духовное предназначение, лишая себя стремления к

счастьем: «Никто не верит, некого водить. Никому не нужна комната, усилия ни к чему». Сталкер на протяжении фильма рассуждает о счастье, напоминая о вечных поисках смысла бытия, подобно античным философам, к примеру, Аристотелю, который полагал, что целью всех человеческих поступков является счастье, состоящее в осуществлении сущности человека, или Антисфену и Диогену Синопскому, по мнению которых добродетель (счастье), состоит в умении довольствоваться малым и избегать зла. Только так человек может стать независимым от внешнего мира, который непостоянен и неподвластен ему, стремясь к достижению внутреннего покоя [12].

Жена Сталкера выступает как образ смирения и терпения, типичный для христианства и русской православной традиции. Ее молчаливое присутствие контрастирует с философскими монологами мужа. В этом угадывается евангельский идеал Марии, «избравшей благую часть (Лк. 10:42)», – способность хранить веру в простоте сердца. Она принимает жизнь с ее тяготами (нищета, больная дочка Мартышка, общественное осуждение) не как трагедию, а как крестный путь (монолог): «Лучше горькое счастье, чем унылая жизнь. Он сказал пойдем, и я пошла» (02.30.40), полагая, что «без горя не было бы надежды» [13].

Фильм заканчивается сценой, где Мартышка, дочка Сталкера, двигает взглядом стакан (02.32.42) [13]. Этот 27-секундный отрывок становится квинтэссенцией не только эстетики фильма, но и самой жизни, демонстрируя, что «чудо» не противоречит законам физики, но существует наряду с ними.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своих кинематографических произведениях самый знаменитый российский кинорежиссер, статьи о котором в Википедии представлены на 80 языках, яркими и глубокими визуальными образами вызывает к размышлениям о таинстве бытия и невидимизированных реалиях, которые

обычно игнорировались официальной атеистической идеологией. Через особую символику и аллегории Тарковский демонстрирует, как незримое (сакральное) может проявляться в повседневной жизни, выступая в роли учителя подлинной морали, неразрывно связанной с вопросом о внутреннем поиске человеком своего «сокровенного» и «подлинного», которые требовали переосмысления запретов «советского атеизма» того периода, стремившего сделать невидимым религиозное измерение реальности.

Талантливая визуализация незримого, парадоксально снятая на средства атеистического режима, позволяет и сегодня задуматься о более глубоких аспектах бытия, всегда остающихся за пределами видимого мира любой эпохи со своими Писателями и Профессорами. Творчество Андрея Арсеньевича открывает новые горизонты для понимания духовных исканий человека в условиях любого идеологического давления, подчеркивая неустранимость поиска смысла жизни для каждого человека.

Библиографические ссылки

1. Аринин, Е. И. Феномен маски между невидимизацией и визуализацией воображенного «незримого» (религиоведческие аспекты) / Е. И. Аринин, В. Е. Волкова // Феномен «комплаенс»: религия, наука и вызовы современности: Сборник научных докладов Международной научной конференции, Владимир, 18 октября 2024 года. – Владимир: Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, 2024. С. 14—22.
2. Аринин Е. И., Лютаева М. С., Лю К. Концепт «чудо» в религиоведческом дискурсе (семантические особенности российской и китайской культур в перспективе межкультурной коммуникации). Концепт: философия, религия, культура. 2023. №7 (4). С. 117—135.

3. Аригин Е.И., Глаголев В.С., Маркова Н.М. Парадоксы идентичности с атеос и religio в религиозных дискуссиях современной России // Вопросы философии. 2021. № 9. С. 152–162.
4. Аригин, Е. И. Религиозные аспекты феноменов атеизма и благочестия в культуре эпохи Цицерона (на материале 7 русских переводов "О природе богов", 1752-1998) / Е. И. Аригин, В. С. Глаголев // Религиоведение. 2020. № 2 С. 77-90.
5. Антонов, К. М. «Научный атеизм» в СССР в контексте истории советского религиоведения // Вестник ПСТГУ [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://religious—life.ru/2013/12/antonov—nauchnyiy—ateizm—v—sssr—v—kontekste—istorii—otechestvennogo—religiovedeniya/>
6. Лютаева, М. С. Концепт «чудо» в христианской философской теологии: определения и актуальные подходы / М. С. Лютаева // Наука, технологии и ценности в неустойчивом мире: Сборник научных статей IV Конгресса Русского общества истории и философии науки, Москва, 27–29 сентября 2024 года. М.: Русское общество истории и философии науки, 2024. С. 498–501.
7. Маркс, К., Энгельс, Ф. К критике гегелевской философии права // Собр. соч., изд. 2, Т. 1. М.: Политиздат, 1957. 689 с.
8. Руссо, Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза, или Письма двух любовников, живущих в маленьком городке у подножия Альп Пер. П. Кончаловского. [Ч. 1–3] / 17. М.: И. Н. Кушнерев и П. К. Прянишников, 1892. 426 с.
9. Смирнов, М. Ю. Научный атеизм в советском высшем образовании: периодизация и содержание / М. Ю. Смирнов // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2018. – № 3(1). С. 144 –172.

10. Степанова, Е. А. Советский атеизм в контексте множественной модерна // Антиномии. 2014. №2. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovetskiy-ateizm-v-kontekste-mnozhestvennoy-modernosti> (Дата обращения: 25.05.2025).
11. Савченко Н. А. Наука и религия: точки соединения и противостояния // Вестник Таганрогского института управления и экономики. 2012. №2. С. 43–45.
12. Смысл жизни. Википедия. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Смысл_жизни (Дата обращения 17.05.2025)
13. Тарковский А. А. Сталкер [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://hd.kinopoisk.ru/film/408aee64973a858ea2aaf6b9582b4f90> (Дата обращения 23.05.2025)
14. Цитаты Менделеева Д. И. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://web.archive.org/web/20210711195622/https://ru.wikiquote.org/wiki/Дмитрий_Иванович_Менделеев#cite_note—skeptik—lebed—2 (Дата обращения 10.05.2025)
15. Цитаты Большой советской энциклопедии (БСЭ) [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://vk.com/doc173179909_622836195?hash=VxSK8dXeTD3GnS8Uj6C6ZYG0Q2ZsewnzOXRTqycATzg

Arinin E. I.
Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

Volkova V. E.
Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

VISUALIZATION OF THE INVISIBLE IN A. TARKOVSKY'S FILM: INVISIBILITY OF SOVIET ATHEISM (STALKER)

Abstract. The article is devoted to the analysis of visualization of the invisible in Andrei Tarkovsky's films (based on the film "Stalker"), created during the era of Soviet atheism. The article explores how the famous director used cinematic means to convey the depth and ambiguity of fundamental metaphysical issues related to faith in a miracle, experiencing religious and mystical moods, searching for the meaning of life and ways to resolve internal conflicts within the framework of the prospects for spiritual revelations and a new self-understanding.

The study was carried out within the framework of the Russian Science Foundation project No. 25-28-01204 «Conceptual apparatus of religious studies: conceptualization of distancing practices and paradoxes of “invisibility” (religiononyms of “normative”, “marginal”, “deviant”)».

Keywords: visualization, miracle, mysticism, atheism, Tarkovsky

Барашков В. В.
Российский университет дружбы народов
имени Патриса Лумумбы

РЕЦЕПЦИЯ ВАТИКАНОМ АНТРОПОЛОГИЧЕСКИХ ИДЕЙ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ В ПОНТИФИКАТ ФРАНЦИСКА (2013 – 2025)

Аннотация. Во время понтификата Франциска (2013-2025) Ватикан активно взаимодействовал с современным искусством: так, дважды Ватикан принял участие в Венецианских биеннале современного искусства и трижды в международных архитектурных биеннале в Венеции. В статье прослеживаются основные вехи понтификата Франциска в отношении искусства, а также анализируются взгляды самого папы на роль современного искусства в решении социальных, политических, экологических проблем, на которые обращает внимание и католическая церковь.

Ключевые слова: Ватикан, Папа Франциск, современное искусство, искусство и религия, католическая церковь, Венецианская биеннале, Музеи Ватикана, религиозная антропология

С уходом из жизни 21 апреля 2025 г. папы римского Франциска (ил. 1) завершился период его понтификата, длившийся более 12 лет. Наступает время подводить его итоги в разных сферах, в том числе в области взаимоотношений с современным искусством. Предмет статьи – те художественные события, в которых непосредственно принимал участие или инициировал Ватикан. Само их перечисление показывает внушительный объём проделанной работы в этой области:

- 2013 – участие Ватикана в 55-й Венецианской биеннале современного искусства (впервые в истории);
- 2015 – выход книги «Папа Франциск: Моя идея искусства» (в соавторстве с Тицианой Лупи);
- 2017 – выход документального фильма на основе книги 2015 года;

- 2018 – участие Ватикана в XVI Международной архитектурной биеннале в Венеции (впервые в истории);
- 2018, 19 ноября – 2019, 16 февраля – выставка в крыле Карла Великого колоннады Бернини собора Св. Петра «Паломничество русского искусства. От Дионисия до Малевича»;
- 2021 – в Ватикане открылась первая галерея современного искусства (в залах Ватиканской библиотеки);
- 2023 – участие Ватикана в XVIII Международной архитектурной биеннале в Венеции;
- 2023 – мероприятия, посвящённые 50-летию Коллекции нового и современного искусства Музеев Ватикана;
- 2024 – участие Ватикана в 60-й Венецианской биеннале современного искусства (впервые в истории Папа лично посетил биеннале);
- 2025, 15-17 февраля – проведение Юбилея деятелей культуры и искусства;
- 2025, 14 апреля – Антонио Гауди признан католической церковью досточтимым Слугой Божиим.
- 2025 – участие Ватикана в XIX Международной архитектурной биеннале в Венеции.

Римские папы с середины XX века стали уделять особое внимание развитию взаимоотношений с современным искусством, на что оказали влияние решения II Ватиканского собора. Эта тема неплохо разработана в зарубежной литературе, например, в компендиуме Ральфа ван Бюрена «Искусство и церковь в XX веке: рецепция Второго Ватиканского собора» [13]. В русскоязычной литературе следует отметить единственную монографию на эту тему «Ватикан и современная культура», опубликованную религиоведом Р.Т. Рашковой в 1989 г. [5]

Папа Павел VI был инициатором создания Коллекции современного

искусства Музеев Ватикана, открытой для посетителей 23 июня 1973 года. Иоанн Павел II часто встречался с художниками (которые по традиции включались в более широкую категорию «людей искусства»). Наиболее известным стало одно из последних его обращений к людям искусства 1999 года [3]. Позиция Бенедикта XVI в отношении современного искусства не проявилась явно, однако можно считать его скорее сторонником классического религиозного искусства. Наиболее значимой стала его речь на генеральной аудиенции в Кастель-Гандольфо 31 августа 2011 г. [7]

Таким образом, ко времени начала понтификата папы Франциска Ватикан сформировал основные перспективные линии взаимоотношений с современным искусством. Однако постановка папой Франциском в первые же недели своего понтификата акцента на решение церковью прежде всего социальных проблем вызвала у ряда экспертов, художественных критиков опасения, что это приведёт к жертвам в сфере искусства [9]. Однако этого не произошло. Прежде всего потому, что Франциск смог гармонизировать ставшую главной задачей своего понтификата – призыв к социальной справедливости – и своё понимание искусства. Тем самым он конкретизировал те намерения, которые были у его предшественников, обращаясь в своём толковании искусства не только к понятию красоты, бывшему в поле внимания христианских теологов на протяжении тысячелетий, но и к специфическим чертам современного искусства, таким как разностороннее раскрытие «удела человеческого» во всех его измерениях (и его антиномичности) и стремление внести вклад в построение более справедливого мира.

Выход в 2015 г. книги «Папа Франциск: Моя идея искусства», написанной совместно с итальянской журналисткой Тицианой Лупи, стал отправной точкой для определения его позиции к искусству. В книге выделено 10 произведений искусства из обширной коллекции Музеев Ватикана, среди которых и произведения современного аргентинского

художника Алехандро Мармо: статуи «Христос Трудящийся» и «Дева Луханская», находящиеся в папской резиденции в Кастель-Гандольфо. Эти работы сделаны из строительных отходов, что отсылает к идеям экологического искусства. Более того, художник делал их совместно с подростками из бедных районов, тем самым поддерживая в них искру творчества.

В энциклике «*Laudato si'*» 2015 г. папа цитировал мысль Иоанна Павла II, в которой подчёркивается «взаимосвязь между подобающим эстетическим воспитанием и поддержанием здоровой окружающей среды»¹ [4, с. 163] и продолжил её следующим образом: «Внимание к красоте и любовь к ней помогает нам выйти за пределы утилитарного прагматизма. Если не научишься останавливаться, чтобы восхищаться прекрасным и ценить его, то нет ничего странного, что всё будет превращаться в предметы для использования и, несомненно, для злоупотребления» [там же]. В обращении к папским академиям 06.12.2016 г. он писал о том, что люди искусства «призваны сделать так, чтобы красота сияла, особенно там, где в повседневной жизни господствуют тьма и серость; они хранители красоты, глашатаи и свидетели надежды для человечества» [11].

Одним из любимых художников Папы Франциска неслучайно стал канадский скульптор Тимоти П. Шмальц (р. 1969), работы которого призваны обращать внимание на проблемы беженцев, бездомных, нищих. Папа способствовал установке его скульптуры «Неизвестные ангелы» на площади св. Петра (ил. 2). Эта композиция представляет собой группу людей, плывущих вместе на лодке в неизведанное. В середине группы над людьми появляются крылья ангела, однако невозможно точно определить, кому именно они принадлежат. Идея скульптуры отсылает к строкам Послания к евреям апостола Павла: «Страннолюбия не забывайте, ибо через

¹ Здесь он цитировал опубликованное папой Иоанном Павлом II «Послание на Всемирный день мира 1990 г.»

него некоторые, не зная, оказали гостеприимство Ангелам» (Евр. 13:2). Другая работа Шмальца «Укрытие» была освящена папой 9 ноября 2022 г., в преддверии Всемирного дня бедных. В этой работе, по описанию самого художника, бронзовая статуя в натуральную величину изображает бедного, лежащего на земле человека, которого укрывает одеялом летящий голубь.

Участие Ватикана в 55-й Венецианской биеннале современного искусства (2013), пришедшееся по времени на понтификат Франциска, подготавливалось до ухода в отставку предыдущим понтификом Бенедиктом XVI. В основе экспозиции «In Principio» лежала классическая для христианской экзегезы история сотворения мира, как она изложена в первых 11 главах книги Бытия. Экспозиция включала в себя видеоинсталляцию арт-группы Studio Azzurro («Сотворение»), работы чешского фоторепортера Йозефа Куделки («Разрушение»), инсталляцию американца Лоуренса Кэрролла («Воссоздание») [2]. Эти работы получили разные оценки (положительно была оценена их интерактивность), а вскоре после окончания биеннале часть работ была выставлена в постоянной экспозиции Музеев Ватикана.

После одиннадцатилетнего перерыва следующий павильон Ватикана на 60-й Венецианской биеннале современного искусства (2024) имел гораздо большее общественное звучание. Он расположился в здании действующей женской тюрьмы на острове Джудекка, что уже было знаковым выбором для раскрытия темы «Своими собственными глазами». Произведения, в отличие от павильона 2013 г., больше связаны с пространством экспозиции (в духе site-specific art). Вход в тюрьму на время биеннале был отмечен большим муралом, изображавшим крупным планом ступни человека. Мурал был выполнен Маурицио Кателланом (аналитики отмечают, что это отсылка к картине А. Мантенья «Оплакивание»). Пребывание в этом павильоне приближало зрителей к условиям, типичным для подобных мест: полное отключение мобильной связи, отделение от

внешнего мира, что влияло и на восприятие произведений. В помещениях тюрьмы были выставлены работы художниц (что также являлось знаком внимания Ватикана к роли женщин в искусстве²), в том числе известной монахини Мэри Кориты Кент, работавшей в стиле близком поп-арту и произведения которой были ранее осуждены католической иерархией [8]. При создании произведений использовались фотографии заключённых, их письма к родным.

Явным шагом навстречу современному искусству стало первое в истории личное посещение папой Франциском Венецианской биеннале (ил. 4), где в павильоне Ватикана 28 апреля 2024 г. он выступил с речью на встрече с художниками. В этой речи он подчеркнул, что мир, безусловно, нуждается в художниках, а искусство в современном мире приобретает статус «города-убежища»³ – «образования, которое не подчиняется режиму жестокости и дискриминации и имеет цель создания форм взаимоотношений, способных распознавать, включать, защищать и охватывать каждого человека» [12]. В этих городах никто не рассматривается как чужак. А сеть городов-убежищ могла бы совместными усилиями избавить мир от бессмысленных оппозиций, которые дают почву для расизма, ксенофобии, неравенства, экологического дисбаланса и апорофобии. Искусство, согласно Франциску, научает людей созерцательному взгляду, не собственническому и не объективирующему⁴.

Важным событием понтификата Франциска стало празднование юбилея Коллекции нового и современного искусства музеев Ватикана в 2023 г. На юбилее были озвучены цифры, показывающие динамику

² Отметим, что папа Франциск впервые назначил директором Музеев Ватикана женщину – искусствоведа Барбару Ятту (с 1 января 2017 г. по настоящее время).

³ Упоминание городов-убежищ встречается в библейской книге Второзаконие (4:41).

⁴ Здесь нет возможности рассмотреть концепции павильонов Ватикана на Международных архитектурных биеннале в Венеции (2018, 2023, 2025), которые дали возможность представить католической церкви свою позицию по экологическим вопросам, в том числе в свете энциклики «Laudato si'».

коллекции – за 50 лет её фонды возросли с 900 до 9000 экспонатов, что показывает всё возрастающее её значение в рамках и без того обширных Музеев Ватикана. Несмотря на остающиеся важными для этих музеев хронологический и региональный подходы к экспонированию произведений, в честь юбилея на временной выставке «Contemporanea 50» впервые был проведён трансисторический подход, уже зарекомендовавший себя в католических епархиальных музеях Европы [1]: 10 недавних приобретений коллекции были размещены в разных залах Музеев Ватикана как повод для сопоставления истории и современности.

Проведённая в честь юбилея 23 июня 2023 г. встреча Франциска с художниками в Сикстинской капелле стала крупнейшей по крайней мере с 2009 года (ил. 3). И речь, обращённая к художникам, стала знаковой в понимании отношения папы Франциска к современному искусству. В ней он, в частности, отметил два рода связи церкви с художниками: естественную («принятие всерьёз богатства человеческого существования») и специальную (общие периоды истории). Общим для искусства и веры является, по мнению Папы Римского, то, что они «не могут оставить вещи такими, какие они есть: они изменяют, трансформируют, двигают и преображают их» [6]. В речи подчёркивалась значимость открытости и новизны в творчестве художников. В этом обращении художники уподоблялись пророкам (с отсылкой к высказыванию теолога Р. Гвардини, но в действительности это сравнение является развитием идей Иоанна Павла II и ряда других католических теологов): «вы хотите, чтобы люди думали, были бдительными; вы хотите раскрыть реальность также в ее противоречиях и в тех сторонах, что гораздо удобнее держать скрытыми; вы противостоите вещам, которые иногда некомфортны; вы критикуете сегодняшние лживые мифы и новых идолов» [там же] (имеется в виду критика общества потребления, мифов уравнительной глобализации). Продолжая линию Иоанна Павла II, Франциск утверждал, что «искусство

всегда связано с опытом красоты <...> красота дает нам ощутить, что жизнь направлена к полноте, к осуществлению» [там же]. Он связывал красоту с гармонией, не отождествляя последнюю с единообразием, но подчеркивая единство, которое открыто к множественности.

Последним обнародованным текстом папы Франциска на темы искусства стало обращение, приуроченное к проведению в Ватикане 15-17 февраля 2025 г. Юбилея деятелей культуры и искусства (зачитанное кардиналом Толентину Мендонса во время его болезни). В нём Франциск выделял особое значение задачи художников в современной ситуации духовного кризиса, кризиса смысла помогать человечеству сохранять надежду. Однако истинная надежда переплетена с драмой человеческого существования. Он видел в художниках «защитников красоты, тех, кто готов заботиться о разломанности нашего мира, слышать вопли тех, кто беден, страдает, ранен, находится в тюрьме, преследуем или является беженцем» [10]. Люди культуры, согласно его убеждению, «призваны строить мосты, создавать пространства для встречи и диалога, просвещать умы и согревать сердца» [там же]. В этих ёмких высказываниях можно видеть суть взгляда папы Франциска на искусство, в определённой степени его завещание.

Таким образом, взаимодействие Ватикана с современными художниками во время понтификата Франциска было разнообразным и в целом плодотворным. Можно с уверенностью утверждать, что от папы в начале его понтификата никто не ожидал такой чётко выстроенной политики диалога с современным искусством. В какой-то степени он действовал на опережение, прежде всего поверив художникам, сумев высоко оценить возможности искусства в воздействии на людей и вместе с тем подчёркивая его гуманистическую миссию. Не удивительно поэтому, что такой неоднозначный художник как Маурицио Каттелан смог по-новому, в более классическом стиле, раскрыться при оформлении павильона

Ватикана в 2024 г., а после смерти папы Франциска сразу несколько новостных порталов, посвященных искусству, опубликовали статьи о его отношении к этой области человеческой культуры.

Наверное, главным достижением понтификата Франциска можно считать то, что художники смогли услышать запрос Ватикана на искусство, которое не обходит стороной антиномию человеческой природы и ставит прямо, иногда довольно жёстко, проблемы ущемления человеческих прав, углубления социальных противоречий в эпоху глобализации, роста культуры потребления в ущерб духовной культуре, дисгармоничного отношения к окружающей среде и т. д.

Аналитики прогнозируют сохранение основной направленности политики Ватикана при новом папе Льве XIV, понтификат которого начался 18 мая 2025 г. Однако на данный момент он ещё не сделал в отношении искусства каких-либо конкретных шагов, позволяющих подтвердить или опровергнуть эти ожидания.

Библиографические ссылки

1. Барашков В.В. Реализация концепции религиозных трансисторических художественных выставок в епархиальных музеях Германии // Религиоведение. 2020. № 2. С. 109-120.
2. Дорошенко К. In Principio: павильон Ватикана в Венеции как радикальный шаг аджорнамента. 19.07.2013. URL: <https://artguide.com/posts/398-in-principio-pavil-on-vatikana-v-vienietsii-kak-radikal-nyi-shagh-adzhornamiento> (дата обращения: 25.01.2021).
3. Иоанн Павел II. Тем, кто ищет новых «эпифаний» красоты. Послание людям искусства // Дары. Альманах современной христианской культуры. 2020. С. 4-27.
4. Папа Римский Франциск. Энциклика «Laudato si'» О заботе об общем доме. М.: НО Издательство Францисканцев, 2015. 192 с.

5. Рашкова Р.Т. Ватикан и современная культура. М.: Политиздат, 1989. 416 с.
6. Address of his holiness Pope Francis to artists for the 50th anniversary of the inauguration of the Vatican museums' collection of modern art. Sistine Chapel. Friday, 23 giugno 2023. URL: <https://www.vatican.va/content/francesco/en/speeches/2023/june/documents/20230623-artisti.html> (дата обращения: 06.11.2023).
7. Benedict XVI. General Audience. Castel Gandolfo. Wednesday, 31 August 2011. URL: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/en/audiences/2011/documents/hf_ben-xvi_aud_20110831.html (дата обращения: 01.05.2025).
8. Christopher Lamb. Pope makes landmark visit to Venice Biennale and proclaims that 'the world needs artists'. April 28, 2024. URL: <https://edition.cnn.com/2024/04/28/style/pope-visits-venice-biennale-intl> (дата обращения: 08.05.2025).
9. Ellen C. Caldwell. How Pope Francis Will Redefine Art at the Vatican. August 6, 2017. URL: <https://daily.jstor.org/how-pope-francis-will-redefine-art-at-the-vatican/> (дата обращения: 08.05.2025).
10. Holy Mass on the occasion of the Jubilee of Artists and the World of Culture, 16.02.2025. URL: <https://press.vatican.va/content/salastampa/en/bollettino/pubblico/2025/02/16/250216a.html> (дата обращения: 01.05.2025).
11. Pope Francis. To the Pontifical Academies: artists, communicate with your works a spark of hope and trust where people give in to indifference and ugliness, 06.12.2016. URL: <https://press.vatican.va/content/salastampa/en/bollettino/pubblico/2016/12/06/161206c.html> (дата обращения: 01.05.2025).
12. Visit of his Holiness Pope Francis to Venice. Meeting with Artists. Address of his Holiness Pope Francis. Church of La Maddalena (Prison Chapel –

Island Giudecca). Fifth Sunday of Easter, 28 April 2024. URL: <https://www.vatican.va/content/francesco/en/speeches/2024/april/documents/20240428-venezia-artisti.html> (дата обращения: 01.05.2025).

13. van Bühren R. Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert: die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils. Paderborn u.a.: Ferdinand Schöningh, 2008. 940 S. (Konziliengeschichte: Reihe B, Untersuchungen).

Barashkov V. V.

Peoples' Friendship University of Russia
named after Patrice Lumumba
(RUDN University)

**THE VATICAN'S RECEPTION OF ANTHROPOLOGICAL IDEAS
IN CONTEMPORARY ART IN THE PONTIFICATE OF FRANCIS
(2013 – 2025)**

Abstract. During the pontificate of Francis (2013-2025), the Vatican actively interacted with contemporary art: the Vatican took part in the Venice Art Biennale twice and in the Venice Architecture Biennale three times. The article traces the main milestones of Francis's pontificate in relation to art, and also analyzes the views of the Pope himself on the role of contemporary art in solving acute social, political, and environmental problems, which is also important for the Catholic Church.

Keywords: Vatican, Pope Francis, contemporary art, art and religion, Catholic Church, Venice Biennale, Vatican Museums, religious anthropology

ПРИЛОЖЕНИЕ



Ил. 1. Папа Франциск. Сентябрь 2017 г. Фото: С.А. Зубков.



Ил. 2. Тимоти П. Шмалц. Неизвестные ангелы. 2019. Courtesy the artist.



Ил. 3. Папа Франциск на встрече с художниками в Сикстинской капелле
23 июня 2023 года. Courtesy Vatican Media.



Ил. 4. Папа Франциск в павильоне Ватикана на 60-й Венецианской биеннале
современного искусства 28 апреля 2024 г. Photo: Vatican Media

Белижинский С. С.
Государственный академический
университет гуманитарных наук

ФИЛОСОФСКО-РЕЛИГИОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЯВЛЕНИЯ «КОШЕРНОСТИ МУЗЫКИ» В ЕВРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация: Статья продолжает исследование, начатое в работе «Специфика понимания роли музыки в иудаизме». Подробнее разбираются положения о музыке в Торе и Талмуде. Выясняются причины деления понятий «еврейское» и «иудейское». Разбирается творчество Я.П. Ядова и Л.О. Утесова, представителей «русского шансона», израильской дэт-метал группы «Salem» в контексте вышеупомянутого противопоставления. Приводится оригинальное заключение о причинах появления еврейского творчества, противного Законам. Разбирается специфика реформистского иудаизма в исследуемом вопросе.

Ключевые слова: музыка, иудаизм, Тора, Талмуд, еврейское, иудейское, кошерная музыка, «русский шансон», клезмер

В рамках международной научной конференции «Церковь, государство и общество в истории России и православных стран: религия, наука и образование», прошедшей 21 мая 2024 года, в секции «Искусство и религия» автором была представлена работа «Специфика понимания роли музыки в иудаизме». Подводя итог вышеуказанного доклада, было приведено рассуждение о сущности явления «кошерной музыки». Разделение понятий «еврейское» и «иудейское», произошедшее в следствие синтеза культур, начавшегося с момента разрушения Второго Храма, порождает в обществе религиозных евреев дилемму о том, какая музыка не навредит их душе и единству с Богом. Как удалось заключить, современные раввины, отвечая на данный вопрос, едины в позиции о том, что иудей должен четко понимать, что он слушает. Если музыка несет деструктивные

по отношению к миру или людям идеи, пропагандирует негативное поведение, основывается на языческих или противоположных к иудаизму воззрениях, то подобное необходимо исключить из своего плейлиста. Однако реальность порождает парадокс, когда сами евреи, открыто заявляющие о своей национальной и религиозной принадлежности, являются авторами музыки, или иных проявлений творчества, которые точно не соответствуют вышеуказанному правилу [5, с. 122-123]. Таким образом, цель данной работы – подробнее рассмотреть сущность явления «кошерности музыки». Выполнить это предлагается посредством анализа заключений Торы, Талмуда, а также комментариев раввинов об этом. Также, будет рассмотрен вышеприведенный парадокс о соотношении личности исполнителя и той музыки, что он создает, в контексте исследуемого явления. В дополнение этому необходимо будет провести анализ разных музыкантов еврейской национальности в разнообразных жанрах.

Однако, прежде чем говорить о больших парадоксах современности, необходимо обратиться к древности и одной из главных первооснов еврейской культуры и вероисповедания – Торе. 21-ый стих четвертой главы книги Берешит гласит, перечисляя детей Ады и Лемеха – потомков Адама и Евы – и их достижения как первых из людей: «... Юваль; он стал родоначальником всех, кто играет на арфе и свирели». То есть, Пятикнижие особенно уделяет внимание факту существования музыки, утверждая, что это творение человеческое, ничем не уступающее ни разведению скота, ни созданию медных инструментов.

Позитивный контекст о музыке проявляется и в описании перехода Моисея с еврейским народом через Красное море. Он возглавил мужское песнопение, а его сестра – Мириам – женское, воздавая благодарность Господу за успешное избавление от египетского плена. Здесь также необходимо добавить, что сестра Моисея и другие женщины используют музыкальные инструменты (Шмот 15:1-21).

Исходя из вышеописанного можно заключить следующее: Тора видит музыкальное творчество положительным явлением, однако проявление его сопровождается с важным событием в истории еврейского народа и прославлением Бога. Основываясь на этом, талмудическая традиция, вероятно, и заключает о том, что бездумное музицирование, либо предпочтение такого творчества, что отлично от прославления Господа, вредно. Так, например, Вавилонский Талмуд повествует о том, как рабби Элиша бен Авуя утратил веру, когда слишком увлекся греческой песней. Несмотря на запрет песнопений после разрушения Второго Храма, бен Авуя и слушал инородную музыку, и напевал сам. Помимо этого, указывается, что, все более уходя от Закона, он отдавал предпочтение греческой философии, суть которой ведет к критике Талмуда. За такие деяния и мысли раввина было дано прозвище Ахер (чужой, другой), тождественное понятию еретик [12].

Как можно увидеть, Устный Закон призывает к смирению и памяти о Катастрофе 70-го года. Радостные напевы, тем более неиудейского происхождения, неприемлемы. Кицур Шульхан Арух – сокращенный вариант Шульхан Арух, сборника законов Мишны и комментариев Маймонида, Ашери, Альфаси и др., – указывает также следующие положения о музыке. В шаббат запрещено нарочитое воспроизведение любых мелодий и песен при помощи как инструментов, так и рук [7, с. 283]. В дни совершения «Сфират гаомер», когда необходимо держать траур о смерти 24000 учеников р. Акивы, также запрещена музыка, в том числе и на свадьбах. Однако сами празднества в честь дорогих гостей или помолвки совершать не запрещено, но без роскоши и чрезмерной радости [Там же, с. 427]. Трагедия, связанная с притеснениями и, как итог, разрушением Второго Храма, играет очень большую роль в формировании образа мышления и повседневности для религиозных евреев. С 17-го темуза до 9-го ава, что еще зовется «Тремя неделями траура», принято соблюдать пост

(за исключением субботы), запрещается играть свадьбы, приобретать какие-либо новые товары, стричься и, конечно, музицировать даже в целях заработка [Там же, с. 441-442]. Помимо этого, как отмечалось и в предыдущем исследовании, о котором упоминается во введении к данной статье, любые предметы, имеющие какое-то отношение к язычеству или неиудейскому культу («авода зара»), особенно музыкальные инструменты, используемые при ритуале, необходимо избегать [Там же, с. 825-826].

Однако, что очевидно, в иудаизме существуют и праздники, призывающие к большой радости, пышным столам, песням и танцам под инструментальную музыку. Так, например, происходит на Шмини-Ацерет и Симхат-Торе [Там же, с. 540-543]. То же случается и на Хануку; в шаббат исполняют змирот – молитвенные песни [Там же, с. 545; 247, 262]. Итак, опираясь на позиции, трактуемые Торой и Талмудом, можно заключить, что, в целом, иудаизм не выступает противником музыки, но требует осознанного исполнения. Важно, чтобы содержание отражало уважение к Господу и еврейскому народу, несло позитивный контекст по отношению к жизни и окружающему миру. Нееврейскую музыку исполнять не запрещено, ведь еврей может быть музыкантом, что приносит ему заработок. Однако, опять же, он должен помнить все дни, когда ему следует оставить свое ремесло, а также не исполнять то, что может послужить для языческого ритуала.

Дискуссионный вопрос о разграничении понятий «еврейское» и «иудейское», актуальность которого не уменьшается до сих пор, неразрывно связан с дальнейшим обсуждением. Активное расселение евреев по миру, начиная со Средневековья, Гаскала эпохи Просвещения, социалистическая идеология XIX-XX веков только лишь более размежевывает вышеуказанные термины. А современный Израиль предстает, как идущее в ногу со временем государство, не упускающее новейшие культурные тенденции [5, с. 120-122]. Евреи, проживающие за

пределами Эрец-Исраэль, демонстрируют религиозную неоднородность. Так, в условном Нью-Йорке может существовать ультраортодоксальная община хасидов, очень трепетно относящаяся к любым проникновениям извне, и вполне обыкновенные светские граждане, о национальной принадлежности которых догадаться практически невозможно. Причем, что интересно, вторые вполне себе могут быть выходцами из первых, и наоборот. С одной стороны, это естественное положение дел для любого мегаполиса, но, с другой, как раз такое разделение и порождает вышеуказанный дискуссионный вопрос. Ритуальные процессии или совершенные, в рамках хасидизма, нормы быта могут выглядеть очень странно для непосвященных и, таким образом, формировать весьма предвзятое отношение обо всем еврейском народе. Одновременно с этим и деятельность ассимилированных евреев далеко не во всем может быть одобряема представителями иудейского духовенства. Здесь, наконец, предлагается обратить внимание на некоторых музыкальных исполнителей еврейской национальности, и порассуждать о месте иудаизма в их творчестве.

Яков Петрович Ядов (1884-1940 гг.) – российский и советский поэт, сатирик, автор таких песен как: «Мурка», «Гоп со смыком», «Бублички» и др. Данные композиции, как известно, отражают быт, в том числе криминальный, Одессы, Киева и других крупных городов Советского союза эпохи НЭПа. И если «Мурка» изначально представляла собой жестокий романс о любви, а «блатной» вариант был сочинен несколько позже неизвестными авторами, то «Гоп со смыком» в точности представляет собой романтизированную иллюстрацию жизни вора-карманника [2, с. 3]. Исполнитель стихов Якова Петровича, Леонид Осипович Утесов (1895-1982 гг.) – советский эстрадный артист, уроженец Одессы – привносит в текст «Гоп со смыком» специфический «одесский говор», а также некоторое количество идишизмов, столь примечательных для своего родного города

[8].

Рассуждая о специфике криминального быта, а особенно, его вокабуляре, нельзя не вспомнить о том, насколько «феня» изобилует словами из иврита и идиша. «Битуй баофен (ивр. «בִּיטוּי אוֹפֵן»))» – «выражаться особым способом (ботать по фене)» – столь краткая общеизвестная фраза как нельзя лучше описывает вышесказанное [4]. Специфический язык, сформулированный в дворовой жизни нечестных торговцев, беспризорников и преступников, на котором можно было бы общаться, не боясь, что потенциальная жертва преступления поймет суть разговора. Вышеописанные факты не заставляют сомневаться, что некоторые представители еврейского народа не были безучастны в данных происшествиях. Конечно, у криминала нет нации и религиозной принадлежности, но именно еврейская культура и языки оказали особое влияние на блатное творчество территории бывшей Российской империи. Идейное продолжение этого встречается и в позднем СССР, и в современном постсоветском пространстве. Речь идет о русском шансоне, который сохраняет подобную тематику, и среди исполнителей которого также часто встречаются евреи (А.Я. Розенбаум, М.З. Шуфутинский и др.). Однако, что интересно, не один лишь романтизированный криминал встречается в репертуаре данных артистов. Так, к примеру, у Михаила Захаровича есть композиция «Песня старого портного» (стихи Розенбаума А.Я.), описывающая быт портного-еврея в минорных красках. Текст изобилует идишизмами и доброй иронией над непростой, но честной, жизнью верующего семьянина [10]. В схожем контексте, абстрагированном от темных проявлений человеческой натуры, существует еще множество композиций, повествующих, например, о воспоминаниях детства и юности, о пейзажах родных мест и так далее.

В дополнение этому необходимо отметить инструментальную составляющую вышеперечисленных исполнителей. Если и не полностью,

но в определенных композициях встречаются клезмерские мотивы. Клезмер – традиционная народная музыка центрально- и восточноевропейских евреев, ставшая неотъемлемой частью любого иудейского праздника, позволяющего музицирование. Однако, и данное уже к XIX веку постигает секуляризация Гаскалы в том смысле, что клезмер – это больше не бродячий музыкант, не знающий нотной грамоты, а именитый композитор, окончивший консерваторию. Среди таких выделяются: М. Гнесин, Я. Хейфец, М. Вайнбург, уже упомянутый Л. Утесов (Вайсбейн) и другие [11].

Но что же побуждает евреев петь о бандитизме? Анализируя историю революционного времени в России, ответ получается сам собой. Все эти стихи о ворах, недобрых замыслах, перестрелках и есть ровно то же воспоминание о детстве. Преступность и нищета, порожденные гражданской войной, а также постоянные антисемитские притеснения вынуждают некоторых из евреев совершать грех воровства и убийства для собственного пропитания или защиты. С религиозной точки зрения, конечно, невозможно найти оправдания таким поступкам, но в общественном сознании тех лет сложно найти место для этой самой религии. Иудаизм для ассимилированной еврейской молодежи становится лишь частью древней культуры, не отвечающей запросам современной ему реальности, и он находит для себя новую веру, которой «болеет» все его окружение, будь то какое-либо философско-политическое течение, или, как наблюдается по искусству, бандитизм.

Современный Израиль, как упоминалось, старается не отставать от общемировой культуры. В свете этого можно рассмотреть творчество дэт-метал группы «Salem», основанной в 1985-ом году, и ставшей первопроходцами в данном жанре на израильской сцене. Получив весьма смешанную рецензию от норвежских «отцов-основателей» в данном жанре, музыканты принимают решение формировать свой самобытный стиль. Тематика текстов посвящена месопотамской мифологии, социально-

политическим проблемам Израиля, месте евреев в мире и Холокосту. В инструментальном плане музыканты также стараются привносить элементы ориенталистского фольклора, используя записи звучания духовых и струнных инструментов, характерных для данного региона. Как пример, подобное наиболее ярко можно услышать в композиции «Kaddish» из одноименного альбома 1994-го года [1]. Каддиш – это молитва о прославлении святости имени Бога и Его могущества. Различают несколько ее вариантов, одним из которых является поминальный, который и подразумевается в данной композиции [6]. Текст песни оплакивает события Холокоста, знаменуя все восклицанием: «О, Боже! Где мы ошибались? В чем же наш грех?». Оканчивается лирика тем, что память о Катастрофе будет жива в мыслях вечно [1]. Таким образом, вычленяется весьма интересная ситуация: не является откровением факт того, что музыка в подобном экстремальном жанре ассоциируется как раз с воспеванием разного рода негативизма, но в данном примере столь жестокая инструментальная составляющая синтезирована с текстами, посыл которых в уважительном отношении к культуре и истории еврейского народа и Израиля, а также философскими вопросами, которые задает себе каждый еврей на протяжении всей истории с момента падения Второго Храма. Как раз данный пример отлично сочетается с тезисом о том, что праведный еврей должен четко понимать, что он слушает. Таким образом, можно говорить о том, что нет необходимости, если есть желание не грешить, не слушать ничего вообще, либо ограничиться лишь синагогальными псалмами.

«У рек Вавилона, там сидели мы и плакали, вспоминая Сион. На ивах, посреди него, повесили мы наши арфы... Как нам петь песнь Бога на земле чужой?» (Псалом 137:2-5). Тора учит помнить о бедах. Но при этом же там есть и такие строки: «За то, что вы не служили Господу, вашему Богу, в радости и с веселым сердцем... [за это] вы будете служить вашим врагам,

которых Господь найдет на вас... Они наденут железное ярмо вам на шею – и уничтожат вас...» (Дварим 28:47-48). Нелегко вернуться к счастливой жизни, когда окружают притеснения, а родные и близкие гибнут от рук врагов. Но будет еще хуже, если человек, поддавшись тяжести мира, окажется сломлен ментально. Такой никогда не сможет защитить ни себя, ни свой народ, а, следовательно, насладиться тем прекрасным, что все еще есть в мире и никуда не исчезало. Музыка здесь играет немаловажную роль. Как в вышеупомянутой «Песне старого портного»: несмотря на то, что «грошик стал тяжел», «я себе пою, а я себе крою» и «все проходит».

Таким образом, можно заключить следующее. Проанализировав текст Торы, а также талмудические наставления, удалось выяснить, что «кошерный плейлист» – явление все более нерешаемое в современном мире. Конечно, следуя за праведной жизнью всегда есть возможность ограничить преходящие извне аспекты. Но не менее праведно будет быть честным перед самим собой и Богом. Грех искушает наслаждением, следовательно, нужно всегда быть в здоровом сознании и руководствоваться разумом, качественно анализируя, что хорошо, а что нет, как и учит Устный и Письменный Законы. Исследованные проявления творчества лиц еврейской национальности показали, что понятия «еврейское» и «иудейское» размежеваны совершенно точно. Следует принять данный факт, как естественный ход времени. Последние несколько десятилетий все более в еврейском обществе набирает популярность течение реформистского иудаизма, суть которого, среди прочего, говоря кратко, состоит в некоторых послаблениях касательно обрядов и быта. Глобализм и плюрализм современности возможно избежать только лишь, если устроить свою жизнь так, как делают хабадники. В остальном случае, стремлений к либерализации догм не избежать [9, с. 132-133].

Библиографические ссылки

1. Salem band. Official website. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20110903145714/http://www.salemband.com/>
2. Бахтин В. Забытый и незабытый Яков Ядов / «Нева», 2001. №2. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://a-pesni.org/dvor/piter/a-jadov.php>
3. Бахтин В. «Муркина» история / «Нева», 1997. №4. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://a-pesni.org/dvor/piter/a-murkina.php>
4. Беленький М.Д. Еврейские корни русской «фени» // Заметки по еврейской истории. №11 (60). Ноябрь 2005. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://berkovich-zametki.com/2005/Zametki/Nomer11/Belenky1.htm>
5. Белижинский С.С. Специфика понимания роли музыки в иудаизме / Церковь, государство и общество в истории России и православных стран: религия, наука и образование: материалы междунар. науч. конф., 21 мая 2024 г. / Владимир: Изд-во ВлГУ, 2024. – 355 с. с. 118-124.
6. Каддиш. Электронная еврейская энциклопедия. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://eleven.co.il/judaism/liturgy-prayer/11915/>
7. Кицур Шулхан Арух (Краткий свод законов еврейского образа жизни) / сост. и пер. Й. Векслер. / Иерусалим: изд-во «Шамир», 1994. – 902 с.
8. Неклюдов С.Ю. «Гоп-со-смыком» – это всем известно... / Фольклор, постфольклор, быт, литература. Сб. статей к 60-летию А.Ф. Белоусова. СПб.: СПбГУКИ, 2006. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov25.htm>
9. Носенко-Штейн Е.Э. Реформистский иудаизм в современной России: границы нормы / Культура славян и культура евреев: диалог, сходства, различия, М.: «Сэфер», 2016. с. 122-134.
10. Розенбаум А.Я. «Песня старого портного». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://rozenbaum.ru/songs/pesnya-starogo-portnogo.html>
11. Слепович Д. Историческая типология клезмерской традиции в

Восточной Европе в XX веке / Материалы Двенадцатой Международной междисциплинарной конференции по иудаике. Академическая серия. Вып. 18: В 2 ч. Ч. 1. – М.: Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», Институт славяноведения РАН, 2005. с. 249-262. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://klezmer.narod.ru/academic/histtypology.html>

12. Штейнзальц А. «Мудрецы Талмуда». Изд-во: Институт изучения иудаизма, 2005. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://royallib.com/read/shtaynzalts_adin/mudretsi_talmuda.html#171838

Belizhinsky S. S.

State Academic University of Humanities

PHILOSOPHICAL AND RELIGIOUS STUDIES ANALYSIS OF THE PHENOMENON OF "KOSHER MUSIC" IN JEWISH CULTURE

Abstract: The article continues the research started in the work «The specifics of understanding the role of music in Judaism». The provisions on music in the Torah and Talmud are discussed in more detail. The reasons for the division of the concepts of «Jewish» and «Judaic» are being investigated. The work of J.P. Yadov and L.O. Utesov, representatives of the «Russian chanson», the Israeli death metal band «Salem», is analyzed in the context of the aforementioned opposition. An original conclusion is given about the reasons for the appearance of Jewish creativity, contrary to the Laws. The article examines the specifics of reform Judaism in the issue under study.

Key words: music, Judaism, Torah, Talmud, Jewish, Judaic, kosher music, «Russian chanson», klezmer

Боровская Н. Ф.
Российская Академия живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова

**«СЫН ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ» В ТВОРЧЕСТВЕ РУБЕНСА:
ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО И
ЖИВОПИСНОГО ПОДХОДА ХУДОЖНИКА К ОБРАЗУ
ХРИСТА» (на примере алтарных образов из Собора
Антверпенской Богоматери)**

Аннотация. Христианская тематика занимает в творчестве Питера Пауля Рубенса одно из ведущих мест. Объектом данной работы являются изображения Христа в алтарных триптихах, находящиеся в данный момент в соборе Антверпенской Богоматери. Предмет исследования – иконографическая, живописная и антропологическая концепция образа Христа, представленная в этих произведениях, и особенности художественного языка мастера, выражающие эту концепцию.

Ключевые слова: иконография, христология, антропология, Воздвижение креста, Снятие с креста, тело Христово, Евхаристия

Христианская тематика занимает в творчестве Питера Пауля Рубенса одно из ведущих мест. Он принадлежал к числу мастеров, которым в начале XVII века по распоряжению испанского наместника в южных Нидерландах Алессандро Фарнезе пришлось восстанавливать традицию фламандской монументальной церковной картины после иконоборческих выступлений сторонников Реформации и трагических коллизий истории Нидерландов второй половины предыдущего столетия [3, с. 104]. Его деятельность не ограничивалась простым выполнением заказов: опираясь на опыт семилетнего пребывания в Италии (1601-1608) [3, с. 62-102], он формировал как национальные, так и глубоко личные подходы к иконографии и живописному решению церковного, прежде всего алтарного сакрального образа и вкладывал в них свои богословские и антропологические идеи. Объектом данной работы являются изображения

Христа в алтарных триптихах , находящиеся в данный момент в соборе Антверпенской Богоматери: Воздвижение креста» 1610 года в левой части трансепта, «Снятие с креста» 1614 года в его правой части и «Воскресение Христово» 1612 года в правом боковом нефе, а также эскиз к триптиху «Воздвижение креста» 1610 года из Лувра. Предмет исследования – иконографическая, живописная и антропологическая концепция образа Христа, представленная в этих произведениях, и особенности художественного языка мастера, выражающие эту концепцию.

В общей сложности в творчестве Рубенса можно насчитать более двух десятков монументальных работ, посвященных изображению Христа в событиях страстного и пасхального циклов [7, р. 20]. Выбор именно тех картин, что находятся в соборе Антверпенской Богоматери обусловлен тем, что, на наш взгляд, они являются знаковыми для художественной христологии фламандского мастера.

К теме Воздвижения креста Рубенс обращался еще в ранний итальянский период в работе, созданной для римского храма Санта Кроче ин Джерузалемме (не сохранилась и известна по копии конца 17 в.). Уже тогда его привлекала динамика процесса установления креста, на котором фигура Спасителя, расположенная по диагонали, может восприниматься в движении. Окончательно этот замысел реализуется в монументальном триптихе 1610-1611 годов для храма св. Вальбурги в Антверпене, который должен был размещаться на большой высоте (к алтарному престолу вела лестница из 12 ступенек, что делало зону алтаря своеобразной моделью Голгофы). После наполеоновских войн, когда триптих был вывезен во Францию, а затем возвращен обратно, его поместили в левый трансепт Собора Антверпенской Богоматери.

Можно сказать, что основные идеи художественной христологии Рубенса сформированы именно в этой работе, и художник показал в ней главные особенности, которые, по его мнению, должны отличать

идеальный образ Христа.

– Опора на античные иконографии. Композиция фигуры Спасителя на кресте близка знаменитому образу Лаокоона из эллинистической скульптурной группы «Лаокоон с сыновьями» рубежа III-II вв. до н. э., известной по римской мраморной копии I в. до н. э. [5, с. 207]. Фигура Лаокоона показана в состоянии огромного физического напряжения; пытаясь сбросить с себя змею, которая уже ужалила его в бедро, он всеми силами сопротивляется неизбежной смерти, а положение рук и слегка отведенные назад плечи придают ему отдаленное сходство с распятым на кресте. Рубенс прекрасно знал этот памятник, находящийся в папском собрании античной скульптуры в Риме, и многократно делал с него рисунки [4, с. 1-11], поэтому мы можем считать образ Лаокоона иконологической отсылкой, связанной в его сознании с образом Христа. Композиционное сходство с Лаокооном также вносит в изображение распятого Иисуса идею борьбы со смертью [2, с. 3], но на сей раз – с духовной смертью людей, от которой Он спасает их Своими страданиями. Кроме того, Лаокоон был особенно близким Рубенсу античным героем в связи с его глубоким увлечением идеями неостоицизма, которыми он заинтересовался через своего брата Филиппа – любимого ученика фламандского философа Юстуса Липсия, считавшего себя нестоиком. Призывы к мужественному перенесению испытаний и стяжанию нравственных добродетелей, содержащиеся в текстах Липсия нашли у молодого фламандского живописца очень глубокий отклик, а образ Лаокоона представлялся наиболее выразительным примером нестоических идей. Сходство распятого Христа с Лаокооном подчеркивало стойкость и мужество Спасителя перед лицом смерти как выражения высшей этической добродетели, которую заключала в себе человеческая природа Христа.

– Подчинение облика Христа традициям греко-римского атлетизма. В картине «Воздвижение креста» особое внимание уделено физической мощи

фигуры Спасителя – художник словно стремится специально продемонстрировать свою техническую виртуозность в анатомическом рисунке и умении пролепить светотенью мускулатуру, потому что, безусловно, создает образ Сына Человеческого, который он понимает как образ Героя. Античный атлетизм для Рубенса есть нечто большее, чем красота тела. «...В наш век заблуждений...низменный дух наш пригибает нас долу и лишает дара и разума, что был у древних героев» (из письма к У. Трамбалу 1626). Речь часто идет о красоте человека в его целостной гармонии телесного и духовного. И перенесение норм классического облика атлета на образ Христа – скорее отсылка к словам псалма «Ты прекраснее сынов человеческих (Пс. 45, 3). Еще сильнее облик Иисуса антикизируется в сценах Его Воскресения, в частности – в изображении на центральной створке триптиха из собора Антверпенской Богоматери. С блистательной проработкой анатомии соединяется еще и композиция контрапоста, являющаяся каноном постановки фигуры атлета-олимпийца в греческой и римской скульптуре. Христос изображен в типичной для западной традиции пасхальной триумфальной иконографии со знаменем – символом победы над смертью [2, с. 3]. Он стоит на камне, что тоже может считаться отсылкой к словам псалма: «Камень, который отвергли строители, соделался главой угла» (Пс. 118, 22). Контрапост придает Его фигуре устойчивость и одновременно свободу движения. Это образ атлета, воплотивший в себе великую мечту античного мира об идеальном человеке, и в то же время – образ Сына Человеческого, Своим Воскресением вернувшего человеку достоинство Сына Божьего.

Красота телесного облика Христа сохраняется художником даже в момент Его смерти. Рубенс – художник со стойкой репутацией гедониста от живописи, мастер сцен вакханалий с непременно участием обнаженных корпулентных женщин – был одним из самых глубоких интерпретаторов темы Распятия и последних минут жизни Спасителя. Об этом

свидетельствуют и монументальная композиция «Удар копьем» 1620 года из Королевского музея в Антверпене, и экспериментальная предсмертная работа «Три креста» 1640 года из музея Бойманса в Роттердаме, где мастерски применен прием *non finito*, делающий фигуру нераскакаявшегося разбойника буквально исчезающей на глазах у зрителя.

Особое место в художественной христологии фламандского мастера имеет тема Снятия с креста [6, р. 511-524]. Рубенс обращался к ней шесть раз (1616 – музей изящных искусств, Лилль и музей Курто, Лондон; 1617-1618 – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, храм Иоанна Крестителя, Аррас, собор г. Сент-Омер, Городской музей, Валансьен). Самыми значительными можно считать картину 1618 года из Эрмитажа и центральную часть триптиха правого рукава трансепта Собора Антверпенской Богоматери, законченного к 1614 году по заказу братства аркебузеров. Столь частое обращение к этому сюжету объясняется, на наш взгляд, не только обстоятельствами конкретных заказов. Рубенс охотно писал «Снятие с креста», поскольку для него – глубоко верующего воцерковленного католика, до последних дней ежедневно посещающего Мессу – оно имеет ярко выраженный евхаристический смысл. Тело Христово, как правило, показывается в нисходящем движении по направлению к молящимся, и это логично соотносится с моментом Причащения в Тридентской традиции, когда причастник становится на колени и рука священника, вкладывающего ему в уста Святое Причастие, также находится в движении сверху вниз.⁵ Не случайно вскоре после возвращения из Италии Рубенс сделал маленькую вольную копию с монументальной алтарной картины Караваджо «Положение во гроб», имеющей сходную литургическую концепцию. В композиции из собора

⁵ Соотнесение алтарного образа с принятием Причастия актуально и для сюжетов «Оплакивание Христа» и «Положение во гроб». Яркий пример – картина Караваджо для римского храма Санта Мария дела Валичелла (1605, Пинакотекка, Ватикан), которую копировал Рубенс.

Антверпенской Богоматери, составляющей своего рода «пару» сцене Воздвижения креста, т.к. тоже находится в алтаре трансепта, облик Христа с мертвенно бледным лицом, закрытыми глазами и кровавыми ранами парадоксально сохраняет ту же атлетическую антикизированную красоту и силу, что и в ситуации Воздвижения креста и Воскресения. Виртуозность анатомического рисунка и логичность пропорций дополняется направлением света, буквально пронизывающего и фигуру Иисуса, и плащаницу, написанную с применением свинцовых белил [1, вып.1., с. 35], и алое одеяние Иоанна Евангелиста. Художник блестяще знает не только композиционные законы алтарной картины, но и ее литургическое содержание. Образ Иисуса – это живописный участник евхаристического действия, это ТЕЛО ХРИСТОВО, которое передается с креста в руки людей. Художественное произведение выступает также в роли живописного комментатора к действиям священника, который в католической традиции берет в руки Хостию – Тело Христа – и в момент Пресуществления и произнесения установительных слов, и в момент причащения. В этом плане интересно сравнить антверпенское «Снятие с креста» с эскизом «Воздвижение креста» 1610 года из Лувра, который имеет свои любопытные нюансы. На этом эскизе несколько иная по сравнению с финальной версией траектория движения: группа полуобнаженных палачей поднимает крест не по диагонали, а как бы снизу вверх, и фигура Христа воспринимается не висящей, а лежащей на кресте, подобно евхаристической жертве на алтаре. Его физический облик сохраняет физическую силу и энергию, отсылающую к традициям античного атлетизма, но по сравнению с окончательной версией отличается большим изяществом – более худощавы руки и ноги, более деликатно проработаны мышцы и область талии кажется более стройной. Такая фигура органично сочетается с выражением лица, на котором читаются и страдание, и полное послушание воле Отца. Можно сказать, что луврский эскиз – это тоже образ ТЕЛА

ХРИСТОВА, соотнесенного с драматургией Таинства, на наш взгляд – с моментом, когда священник уже произнес установительные слова и в молчании медленно поднимает Хостию, ставшую Телом Христовым над алтарем и головами коленопреклоненных молящихся.

В художественной христологии Рубенса очень важен многофигурный контекст антверпенских триптихов, показывающий Сына Человеческого среди людей. Во всех антверпенских триптихах и в эскизе из Лувра присутствуют полуобнаженные персонажи, и изображение их тел также вписывается в евхаристическую драматургию. Они – художественная метафора будущих причастников, хотя в сцене Воздвижения креста играют роль мучителей Иисуса. Однако в свете общехристианских представлений каждый человек, совершивший грех, становится палачом своего Спасителя, а Его жертва в то же время предназначена для всех. В сцене Воздвижения очень важна компоновка фигур палачей вокруг диагонали креста, который они поднимают. В сочетании с их фигурами – более крупными и грубоватыми, чем фигура Христа – возникает ощущение, будто Он находится в активном действии и прикладывает огромные физические усилия, чтобы вытащить их из своего рода «ямы», зоны духовного падения. Но в то же время Его фигуру нельзя отделить от них, потому что Он полностью Себя им отдал – отдал Свои Плоть и Кровь. В итоге можно сказать, что Христос Рубенса, представленный в рассмотренных антверпенских работах – и Сын Человеческий, представленный как идеальный антикизированный атлет-герой, Христос Евхаристии, согласно богословию Таинства, одновременно победитель и жертва.

Библиографические ссылки

1. Варшавская М. Я. Рубенс. Образ и цвет. Вып. 1-2. М.: Изобразительное искусство, 1973.

2. Клянина Е. Р. Символы и образы смерти в европейском искусстве. // Гуманитарные ведомости ТПГУ м. Л. Н. Толстого. 2014. № 3 (11). С. 140-145.
3. Лекуре М.-А. Рубенс. М.: Молодая Гвардия, 2011.
4. Наскалов И. И. Рубенс. От рисунка к живописи. // Academy, 2018. С. 83-93.
5. Шама С. Глаза Рембрандта. СПб.: Азбука, 2017.
6. Bialistocky J. The Descent from the Cross in Works by Peter Paul Rubens and His Studio. // the Art Bulletin Vol. 46 1964. P. 511-524.
7. Rubens: the Antwerp Altarpieces / Ed/ John Rupert Martin. New York, 1969.

Borovskaya N. F.
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture
Ilya Glazunov

**"THE SON OF MAN" IN THE WORKS OF RUBENS: FEATURES
OF THE ICONOGRAPHIC AND PAINTERLY APPROACH
OF THE ARTIST TO THE IMAGE OF CHRIST" (ON THE EXAMPLE
OF ALTAR IMAGES FROM THE CATHEDRAL OF NOTRE LADY
OF ANTWERP)**

Abstract. The Cristian topics has a great meaning un the creative life of Rubens. The object of the reseach – the images of Christ in the altar triptihs that are situated in the Antwerpen’s Virgine cathedral. The subject of the reseach – the iconographical, anthropological and pictorial conception of the Christ’ image represented in these pictures and the features of Rubens’ artistic language that realizes this conception.

Keywords: Iconography, anthropology, Christology, the Rase of the cross, the Descent of the cross, the Corp of Christ, the Euharist

ПРИЛОЖЕНИЕ

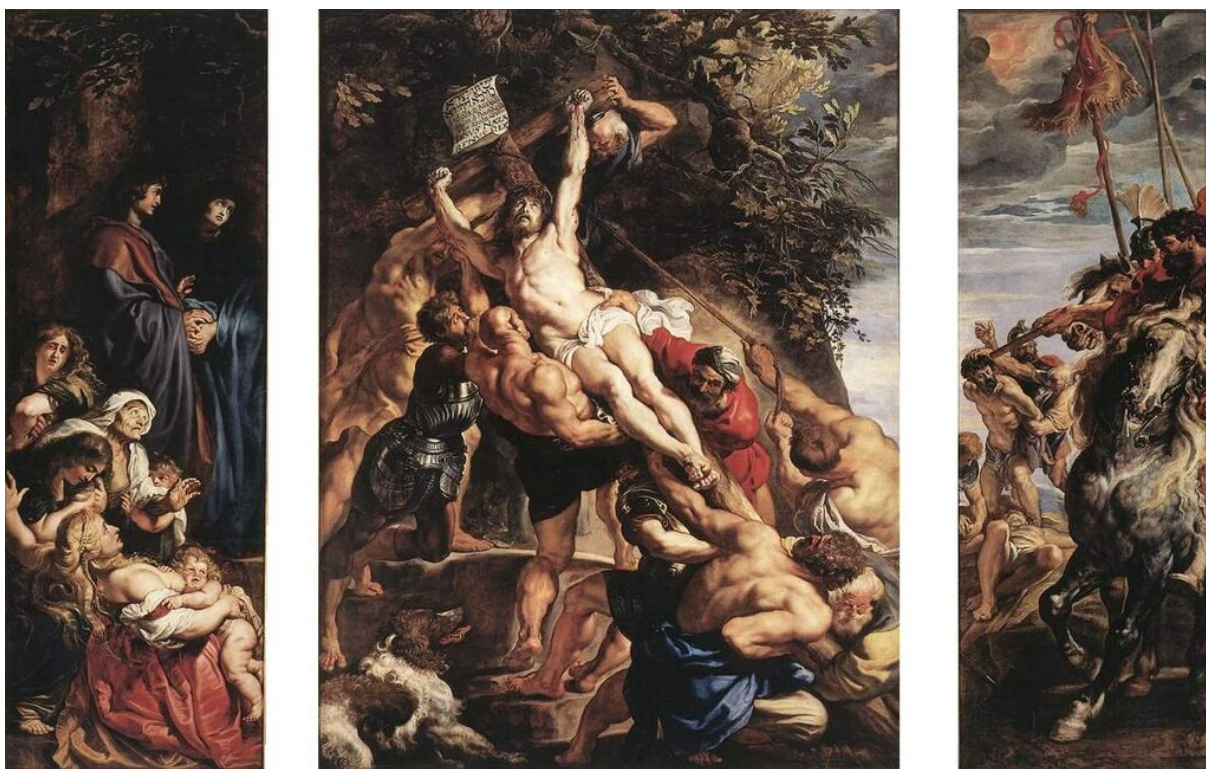


Рис. 1. Питер Пауль Рубенс. Триптих «Воздвижение креста». 1610. Собор Богоматери. Антверпен.



Рис. 2. Питер Пауль Рубенс. Триптих «Снятие с креста». 1614. Собор Богоматери. Антверпен.



Рис. 3. Питер Пауль Рубенс. Триптих «Воскресение Христа». 1612. Собор Богоматери. Антверпен.

Васильева П. Н.
психоаналитический психотерапевт,
член Европейской ассоциации
развития психоанализа и психотерапии

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК МЕСТО ВСТРЕЧИ ПСИХОАНАЛИЗА И РЕЛИГИОЗНОГО ОПЫТА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МАРКА РОТКО

Аннотация. В публикации рассматривается творчество Марка Ротко через призму психоанализа и религиозного опыта. Исследуется связь между эмоциональным содержанием картин и опытом переживания зрителя, проводятся параллели с теориями религиозного опыта Р. Отто, У. Джеймса, М. Элиаде, а также с психоаналитическими концепциями М. Кляйн, У. Биона и Д. Гротштейна. Особое внимание уделяется способности вызывать чувства возвышенного, тревоги и небытия.

Ключевые слова: религиозный опыт, современное искусство, психическое пространство, психотические состояния, контейнер-контейнируемое, клаустрем

Марк Ротко (1903–1970) – титан абстрактного экспрессионизма, основоположник живописи цветового поля – живописи, которая не опирается ни на сюжет, ни на повествование, ни на культурные коды. Его картины сразу же поражают зрителя своими размерами и цветом. Для многих зрителей за визуальной конфронтацией с картинами Ротко следует аффективная реакция на абстрактное взаимодействие цвета, тона, размера, формы, глубины, структуры и композиции. Однако сам Ротко часто поясняет, что его работы не являются абстрактными, потому что у них есть предмет – а именно «человеческий опыт и элементарные эмоции, требующие погружения в довербальную сферу» [19, с. 138]. В одном из интервью он говорит: «Люди, которые плачут перед моими картинами, испытывают тот же *религиозный опыт*, что и я, когда писал их. И если вас...

трогают только цвет, то вы упускаете суть!» [11, с. 57].

Религиозный опыт может быть определен как *чувство безусловной зависимости* [7] от Бога; как переживание благоговения, страха, ужаса и очарования перед лицом *нуминозного* [6, с. 41], возникающее при встрече с тотальной инаковостью; как переживания отдельных людей в их одиночестве [3, с. 32], или как интуитивное, телесное, символическое соприкосновение с инаковостью бытия [1]. Идея Ротко о религиозном опыте одновременно заимствует и сопротивляется этим интуициям. Утверждая, что религиозный опыт — это внутреннее, нерациональное, высокоэмоциональное переживание, Ротко не характеризует его как нечто большее, чем человек, а формирует некую силу, которая передает опыт художника зрителю, сохраняя цель своих произведений неизменной на протяжении всего творческого пути — выражение человеческого состояния [23].

Одним из последних заказов художнику стала межконфессиональная *Часовня Ротко* в Хьюстоне, построенная специально для экспозиции его картин (рис. 11). *Часовня*, являясь местом для молитвы, медитации и размышлений «открыта для всех, но при этом не принадлежит никому» [12, с.108]. Там царит бездонная тишина. Знаковыми цветами являются почти черные — темно-бордовые и кроваво-синие, вступающие в медленные транзакции. Возможно, именно это свойство позволяет читать их в терминах медленных ритмов и пауз с намеком на ритуал. Художник сталкивает аудиторию с непостижимыми просторами ментального пространства, в котором нет визуальных образов, способных выполнять функции системы координат. Когда черный прямоугольник движется навстречу к зрителю, можно ли представить себе тот психотический страх или панику, которую Ротко пытается сдержать?

Искусствовед П. Фуллер, исследуя хронологию полотен Ротко, прослеживает, как колеблется «доля черного» в картинах художника [18, с.

220]. Он противопоставляет эту траекторию творчеству художницы Рут Кьяр, о которой говорит Мелани Кляйн [4]. Она описывает, как Рут Кьяр, переживая потерю матери, пишет ее портрет и с помощью живописи заполняет пустое место на стене, как и свою внутреннюю пустоту, депрессию и отчаяние, творчески воссоздавая, возмещая зеркало-мать, в которой она нуждалась для того, чтобы обрести чувство самости и целостности. Вместо этого в случае с Ротко – пустота и бесконечность внутреннего пространства в конце концов переполняет и поглощает художника.

Ранний период.

Однако, черное в полотнах Ротко появилось не сразу. Ранние работы фигуративны, поглощающего черного еще нет, но определенно присутствует свойственная ему атмосфера – холсты переполнены, фигуры едва вмещаются в границы картины или загнаны в угол. Персонажи атакованы беспросветной стеной за окном (рис. 1), обрушивающимися переулками (рис. 3) или множеством остроконечных предметов (рис. 2). Герои картины *Мать и ребенок, 1940* (рис. 4) несоразмерны и оторваны от мира, они обитают в пространстве, которое столь же ограничено, сколь и обширно, оно наполнено «аморфной массой несвязанных и недифференцированных элементов» [13, с. 46], которая кровавыми каскадами стекает с потолка по стенам. Очевидна аналогия между ранней *Мать и ребенок, 1940* (рис. 4) и последней работой Ротко *Без названия, 1970* (рис. 5), определяющей условия собственной кончины – картина была найдена в двух шагах от места, где художник покончил с собой в 1970 году, вскрыв себе вены.

В серии, посвященной метро, сплюснутые и вытянутые фигуры почти исчезают за опорными столбами и кажутся лишь элементами этого удушающего интерьера.

Утрата четкой субъектности, ощущение растворённости и угрозы

изнутри, могут восприниматься как визуальный аналог *tremendum* – ужасающего, подавляющего измерения сакрального [6, с. 21], а также соответствуют размышлениям У. Джеймса о чувствах индивида в его одиночестве [3, с. 265]. Атмосфера безымянного ужаса, настоящее подземелье, где нет ни света, ни любви, ни воздуха, что соответствует эмоциональному состоянию ада, описываемому Д. Мельтцером в работе «Клауструм» [21].

Мельтцер имеет в виду бессознательную фантазию вторжения в объект, который смешивается с самостью, другими словами – бредовую спутанность идентичности, когда внутренняя часть тела матери дифференцируется на различные фрагменты, в каждый из которых возможно вторжение, с риском остаться запертым там, как в ловушке, что психически ощущается как клаустрофобия. В этой серии картин Ротко можно увидеть запертые в подземке – в интерьере внутреннего пространства матери – части личности, лишённые чувства идентичности, что подразумевает контроль над их сознанием и поведением.

К 1940 г. мы видим буквальную деконструкцию фигуры (рис. 7): тело и сцена искажены до неузнаваемости, персонаж одновременно является и одним существом, и тремя, дифференциация практически отсутствует. Мы видим и внешнее, и внутреннее: одно является частью другого, вывернутого наизнанку. Если на живописном уровне происходит отказ от фигуры, то с позиций психоанализа можно говорить о спутанности внешней реальности и внутренней, психическом слиянии и симбиозе. Обращение к религиозному опыту, в свою очередь, позволяет думать о болезни души – условии, при котором иногда возможен экзистенциальный прорыв в сакральное измерение, в трансценденцию [3, с. 14].

Мультиформы.

К концу 1940-х годов Ротко полностью переключается на плавающие, полупрозрачные дрейфующие или взрывающиеся по плоскости пятна цвета

— рождаются *Мультиформы* (рис. 8). Полотна напоминают разглядывание в микроскоп пульсирующих клеточных форм, или кажется, что они парят над поверхностью как слои цветных облаков. Симон Шама, историк искусства, считает, что Ротко в *Мультиформах* позволяет картине передать ощущение мифологического или первобытного эволюционного момента [24, с. 413], вызывая в памяти ту стадию развития, когда трудно отличить себя от не-себя; когда кожа тела не дает абсолютного, конкретного ограничения ощущению физического бытия. Реконструкция этой стадии оказывается тревожной и одновременно притягательной и насыщающей. Взгляд зрителя вынужден проникать все глубже и глубже внутрь картины, теряясь в бесконечности, поскольку нет никакой фиксированной точки наблюдения. Художник передает зрителю ощущения и состояния, которые младенец не может выразить вербально — благодать и тревогу от разделенности и слияния — сродни первобытным тревогам, нарушению самого существования, когда разлука с матерью когда-то представляла собой непреодолимую угрозу для хрупкого эго младенца.

Бесструктурность, отсутствие объекта, глубина и вибрация цвета — всё это делает зрителя уязвимым перед чем-то безымянным, что притягивает, но и пугает, как сакральное, когда самость оказывается внутри неизвестного и превосходящего. Ротко создаёт *numinous experience* [6, с. 114] — опыт без формы, но с интенсивностью присутствия, и это парадоксально роднит его с мистикой. Важно и то, что *Мультиформы* не рассказывают, а вызывают это состояние. Это напоминает вхождение в космическое время, *temps mythique*, о котором пишет Элиаде [9, с. 48] — до-языковое, до-историческое состояние возвращения к первооснове бытия.

Можно сказать, что Ротко, делая эмоциональное содержание открытым и выводя его на поверхность, не может его удержать, и лава необработанных эмоциональных состояний перехлестывает через край полотен, выливаясь прямо на зрителя. Вслед за психоаналитиком У.

Бионом, нам представляется возможным связать это со слишком маленьким или хрупким контейнером в отношениях мать-младенец, когда материнская функция не выдерживает состояний, который передает ей ребенок [14]. Если в ранних работах художника аморфная масса сырых, несвязанных и недифференцированных элементов оседала на определенных частях пространства, то в *Мультиформах* она окутывает и поглощает зрителя.

Искусствовед Анна Чейв утверждает, что полотна Ротко продолжают обращаться к известным живописным кодам, даже когда он собирается их стереть [17, с. 146]. Автор находит композиционные параллели в полотнах Ротко и традиционных изображениях (таких как Погребение, Пьета, Тайная Вечеря или Мадонна с младенцем (см. № 17, 1947)). Это может вызывать у зрителя напряжение и дразнящее чувство, что он почти сумел, но никогда не сможет до конца понять послание, которое, как ему кажется, есть в картинах. Субъект остается в состоянии ужасающего неведения, но не пустого, а заряженного присутствием, которое не раскрывается до конца. Будто бы Ротко пытается создать нечто, что является частью самого зрителя, того, о чем он даже не подозревает, поскольку находится прямо перед глазами, но остается невидимым, того, чему сложно дать название, хотя оно остается смутно знакомым, вот-вот узнаваемым (внутренние покровы материнской утробы). Это создает глубокое экзистенциальное напряжение, похожее на ситуацию религиозного поиска – когда трансцендентное переживается, но не постигается. Зритель не в силах сказать, что именно он пережил, но точно знает, что он *это* пережил. И *это* похоже на ядро религиозного чувства у Джеймса [3, с. 392].

Классические прямоугольники.

В «классическом» периоде живописная неорганизованность сменяется бóльшим порядком и согласованностью, светящиеся прямоугольные формы дрейфуют и колышутся по пространству картины

(рис. 9). Зритель будто пребывает на пороге между разными состояниями – прямоугольники могут обозначать окна, двери, туман или вуаль, иначе – *завесу иллюзии* [20, с.107] – своего рода защитный имажинативный занавес для системы Сознательное / Бессознательное, всеохватывающая защитная мембрана, выполняющая функцию посредника, проводника и медиатора, а также диспенсера эмоциональной истины в облике вымышленного воображения, за которой скрываются нечто совершенно непереносимое для психики.

Теперь картины наполнены внутренним мерцанием, их глубина достигается также и перьевым нанесением краски, делающим прямоугольники почти прозрачными: нижние слои просвечиваются сквозь цветовые формы и как бы сливаются с ними. Искусствовед Д. Уолдман подчеркивает, что в этих картинах присутствует любопытное, «парадоксальное колебание пространства – цветовые формы, кажется, не только парят на поверхности холста, но и движутся вперед» [26, с. 60]. Это особое колебание между крайностями таинственного присутствия или его полного отрицания. Прямоугольники Ротко становятся порогами между *профанным и сакральным* [9, с. 19], между видимым и скрытым. Они не пускают и не отталкивают – они удерживают зрителя в пограничном пространстве, как священное место удерживает паломника, *mysterium tremendum et fascinans* [6, с. 58] колебание между страхом и притяжением, мгновение непереносимой близости трансцендентного. Многомерное колебание можно обнаружить и в содержании, которое скрывается за завесой полотен. Например картина № 1, 1957 – видит ли зритель здесь залитое солнцем виноградное поле или же это катастрофическое свечение горизонта после атомного взрыва? Картины Ротко заставляют зрителя находиться в этом дрожащем колебании, не позволяя укрыться ни в одной интерпретации. Это похоже на мистический трепет, на иконоборческий восторг перед Ликом, который исчезает, как

только к нему приблизишься, в терминологии У. Биона — опыт «О» — опыт истинной реальности [2, с. 146], к которому можно приближаться только через отказ от знания, в состоянии не-знания, не-языка, чистой восприимчивости.

Историк искусства Роберт Розенблюм помещает классические картины Ротко в контекст пейзажной живописи Каспара Давида Фридриха и Уильяма Тернера, подчеркивая общую для авторов захватывающую дух конфронтацию с безграничностью, в которой мы также ощущаем столь же мощную тотальность [22, с.10]. Этот тезис помогает объяснить то неопределенное, но ощутимо духовное чувство, которое искусство Ротко так часто вызывает у зрителей. Парящие прямоугольники на картинах Ротко, которые порой кажутся на грани распада, вызывают в глазах многих критиков бесконечные пространства Возвышенного, а значит, и возвышенные эмоции — головокружение или ужас, благоговение, и ощущение божественного.

Традиционно Возвышенное ассоциируется с необъятностью или величиной, безграничностью и отсутствием форм. Таким образом, можно заключить, что Ротко ставит нас на порог этих бесформенных бесконечностей — в точку головокружительного удовольствия, то, что Фрейд называет *высшим наслаждением* [8], то, которое человек испытывает в момент, когда отдаляется от боли.

Фрески Seagram.

В 1950-х гг. Ротко «переносит свои монументальные драмы прямо в чрево зверя» [24, с. 398]. Это фрески Seagram — серия масштабных картин, которые функционируют как единое целое, взаимодействуя и поддерживая друг друга, создавая общий синергетический эффект (рис. 10). Вдохновением фресок *Seagram* служит Библиотека Медичи Лауренциана в базилике Сан-Лоренцо (с ее слепыми каменными окнами), выполненная Микеланджело. Ротко называл эту комнату мрачным сводом:

«Микеланджело добился именно того ощущения, которое я ищу: зрители чувствуют себя запертыми в комнате, где все двери и окна замурованы» [15, с. 400]. Похоже, он говорит это не только о Библиотеке, но и о своих картинах раннего периода и их клаустрофобической атмосфере, в которую он помещает и себя, и зрителя.

Палитра темная, но она не отталкивает и не отгораживает зрителя [27, с. 272]. Формы внутри картин кажутся условными в их отношении к краю и масштабу. Ротко наносит краску широкими, энергичными мазками, создавая изображение с выраженной физичностью присутствия и, как это ни странно, заставляет панели практически исчезнуть, делая фрески, по сути, частью стены. Картины есть, но их нет: или они есть, но не вполне ясно, что это картины. Это своего рода аллюзия на присутствие бессознательного и узость сознания, на то, что видимое становится невидимым и наоборот. Тревога, замороженное удивление, религиозный трепет, любопытство следуют друг за другом вместе с чувством прекрасного оцепенения и возбуждения [10].

Цвета *Seagram* напоминают внутренности тела: глубокие тёмно-пурпурные, коричневые и красно-лиловые, – цвет внутренних органов и засохшей крови, отсылающие к происхождению самой земли, к первоматерии. Внутренность материнского тела, о которой мы читаем у М. Кляйн [5], внутренность, которая непрерывно выдавливает себя наружу, или иначе – состояние магматической и бесформенной интерсубъектности.

Ротко тщательно использует контролируемые технические и кадрирующие средства, вовлекая зрителя в тотализованное поглощающее пространство. Отсутствие отвлекающего репрезентативного содержания, размер холстов, плавающие объемы, обработка краев и наращивание богатых слоев оптической интенсивности, время, которое требуется для того, чтобы свет начал просачиваться с полотен – все это работает на создание мрачного свода для зрителя, который одновременно является трансцендентным и

довербальным, задействующим слои нашего бытия, которые являются не тематическими, а сенсорно-аффективными и телесными. Художник превращает обыденную архитектуру в центр мира, *axis mundi* [9, с. 31], соединяющую земное и небесное. Комнаты галереи Ротко удерживают зрителя в первобытных объятиях, в довербальном состоянии, которое предшествует сознанию и не может быть описано словами. Пространство становится ужасом как таковым, небытием. Описывая внутренне психическое пространство, У. Бюн говорит о своего рода внутреннем геморрагической шоке; человек кровоточит в собственных тканях: «...этот взрыв настолько неистов и сопровождается таким безмерным страхом – Бюн называет его психотическим страхом или психотической паникой, – что пациент может выражать его внезапным и полным молчанием, как если бы он отходил как можно дальше от сокрушительного взрыва» [2, с. 45].

Два масштабных проекта Ротко – фрески *Seagram* и Часовня – могут быть описаны двумя стихами из Книги пророка Иезекиля:

32.6 *И землю плавания твоего напою кровью твоею до самых гор; и рывины будут наполнены тобою.*

32.7 *И когда ты угаснешь, закрою небеса и звезды их помрачу, солнце закрою облаком, и луна не будет светить светом своим.*

Часовня.

Небытие, непостижимые просторы ментального пространства и безымянный ужас в полной мере экстернализуется Ротко в полотнах *Часовни* – самым репрезентативным заявлением Ротко о духовности (рис. 11). Он пытается изобразить безмерность, настолько великую, что ее вообще нельзя изобразить: «*Возникший из безвидной пустоты / Безмерной, – мир глубоких, черных вод*» [2, с. 148]. С первого взгляда суровое восьмиугольное помещение кажется «камерой живого погребения, черной остановкой в путешествии Ротко по сиянию» [24, с. 435].

Психоаналитик Л. Колдуэлл, обращаясь к опыту Д. Винникота об

использовании черного цвета пациентами, утверждает, что в некоторых случаях черная краска позволяет присутствовать отрицаемому объекту, т.е. позволяет занимать *полупозицию* между отрицанием присутствия объекта и его полным отрицанием, или между присутствием объекта и тем, что заставляет его исчезнуть, что может быть компромиссным образованием и началом формирования галлюцинации [16]. Так, можно предположить, что под черным полотном Ротко находится другая картина, скрытая, замаскированная, поскольку приблизиться к этим чувствам в реальности абсолютно невозможно, поэтому она фантазируется или галлюцинируется, при этом само черное полотно позволяет регистрировать это присутствующее, но скрытое. Ужас нерепрезентируемых состояний, пустота, бесформенная и бесконечная, с которой сталкивается младенец, когда он появляется на свет, и даже раньше, ставшая у Биона безымянным ужасом драматически предстает перед зрителем в часовне Ротко. Просмотр картин в Часовне приводит к переживанию, которое вписывается в траекторию мистицизма теолога Рудольфа Отто и включает в себя уход от всего внешнего, погружение в себя, где в самой глубине можно найти бесконечное [6].

Художник задействует приемы для изображений креста, алтарных образов и архитектуры православной церкви. Четырнадцать картин, будто четырнадцать остановок Крестного пути Ротко располагаются на восьми стенах – три триптиха и пять отдельных полотен. Ротко намеренно воспроизводит эмоциональное напряжение, которое он испытал во время посещения византийской церкви *Санта-Марии-Ассунты* в Торчелло, которое было вызвано прежде всего сопоставлением мозаики, изображавшей Страшный суд, и Мадонны с младенцем, висевшей прямо напротив в апсиде. Это противопоставление он воспринимал как напряженное единство – в котором зловещее чувство, которое вызывала у него мозаика Страшного суда, было оттеснено видом Мадонны с младенцем

на золотом фоне напротив, что позволяет ему примирить и слить воедино насилие и безмятежность [17, с. 182].

Это же напряжение выражается и в противоположных друг другу настроениях замечаний публики, которые меняются от неприятия к недоумению, к благоговению, к покою, некоторые откровенно враждебны: «Нелегко впитать в себя такое необычное место, как часовня Ротко» [12, с. 8]. Ротко поясняет: «Если люди хотят священнодействия, они найдут его здесь. Если им нужен профанный опыт – такой тоже найдется» [17, с. 194]. Каким бы ни был смысл этого опыта, кажется, что давняя традиция связывает переживание темноты со сложными и часто парадоксальными прозрениями о земной жизни. Зритель входит в Часовню как Алиса Л. Кэролла входит в зеркало, – трехмерная пространственность Часовни Ротко неизменно призывает к участию в качестве действующего лица, а не просто контейнера; более того, она бросает вызов взаимодействию контейнера и содержимого – Ротко назначает конкретное место для главного героя в этой инсталляции. Одна из 14 картин выделяется – она другая по цвету – более щадящие тона, и освобождение от жесткого черного выглядит как приглашение в другую вселенную. Положение этого полотна также девиантное – его прямолинейность подчеркивается изоляцией на стене, самой экстремальной в композиции, что усиливает драматизм внутреннего конфликта между панно в целом и зловеще подвешенным и пропорционально контрастным черным прямоугольником внутри него. Если зритель остается стоять у этой картины, у входа в Часовню, осматривая полотна и справа, и слева, он неизбежно сталкивается со смертностью. Вряд ли можно найти лучшее воплощение экзистенциального героя, человеческого существа, изгнанного в мир и отважившегося взглянуть в лицо бесконечности [25]. Бессознательно эстетическое переживание в Часовне Ротко может представлять собой не что иное, как сбалансированное решение эмоциональной дистонии, вызванной страхом отсутствия объекта

и непреодолимого очарования которое он излучает— состояние зависимости, как материальной, так и эмоциональной, в котором ребенок живет по отношению к объекту, поскольку нуждается в его заботе и привязан к нему узами любви; с другой стороны всегда есть риск быть поглощенным им, и чтобы стать самостоятельным субъектом, он должен отважиться на то, чтобы от него отделиться.

Таким образом, психоаналитические теории позволяют понять глубокое эмоциональное воздействие абстрактного искусства Ротко, связывая его с ранними стадиями психического развития, бессознательными фантазиями и стремлением к поиску смысла. Это эмоциональное воздействие, в свою очередь, может переживаться как форма религиозного опыта, особенно в контексте возвышенного и стремления к истине.

Библиографические ссылки

1. Аванесов А.Р. Миф и религиозность современного человека в феноменологии религии Мирчи Элиаде // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2022. №1 (213). С. 4 – 8.
2. Бион У.Р. Внимание и интерпретация. Научный подход к инсайту в психоанализе и групповой работе, Москва, Beta 2 Alpha, 2023. 208 с.
3. Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. Пер. с англ. В. Г. Малахиевой-Мирович и М. В. Шик. М.: Наука, 1993. 431 с.
4. Кляйн М. Ситуации инфантильной тревоги, отраженные в произведениях искусства и творческом импульсе // Кляйн М. Психоаналитические труды. Ижевск, ERGO, 2007. Т. 2. С. 19–31.
5. Кляйн М. Об идентификации // Кляйн М. Психоаналитические труды в 7 томах. Ижевск, ERGO, 2007. Т. 6. С. 31–78.
6. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб.: Профессорская библиотека,

2008. 272 с.

7. Пылаев М. А. Трансцендентальная философия в философии религии Ф. Шлейермахера // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2018. №3 (13). С. 42 – 53.
8. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Собрание сочинений в 26 томах. Том 13-14. Статьи по метапсихологии, Санкт-Петербург, ВЕИП, 2020. С. 193 – 254.
9. Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1994. 143 с.
10. Arya R. Reflections on the Spiritual in Rothko // Religion and the Arts. 2016. № 20. P. 315 – 335. doi: 10.1163/15685292-02003003.
11. Baal-Teshuva J. Rothko. Taschen, 2017. 96 p.
12. Barnes S. The Rothko Chapel: an act of faith. – Rothko Chapel, 1989. 126 p.
13. Bion W.R. Cogitations, London, Karnac, 1991. 426 p.
14. Bion W. R. Learning from Experience, London, New York, Routledge, 2023. 160 p.
15. Breslin J. Mark Rothko. A Biography, University of Chicago Press, 2012. – 764 pp.
16. Caldwell L. Symbolic and Anticipated: Winnicott's Attention to the Use of Black in the Consulting Room. British Journal of Psychotherapy. 2024. № 32(3). P. 376 – 391. doi:10.1111/bjp.12228.
17. Chave A. Mark Rothko. Subjects in Abstraction, New Haven: Yale University Press, 1989. 229 p.
18. Fuller P. Art and Psychoanalysis, London, Writers and Readers Publishing Cooperative Ltd., 1980. 224 p.
19. Giesbrecht H., Levin, C. Art in the Offertorium. Narcissism, Psychoanalysis, and Cultural Metaphysics, Rodopi B.V., Amsterdam – New York, 2012. P. 268.
20. Grotstein J. S. Dreaming as a «Curtain of Illusion»: Revisiting the «Royal

- Road» with Bion as Our Guide// Growth and Turbulence in the Container/Contained: Bion's Continuing Legacy. H. B. Levine, Lawrence J. Brown 344 c. Levine, H.B., & Brown, L.J. (Eds.). Routledge, 2013. p. 107. doi: 10.4324/9780203073292.
- 21.Meltzer D. The Claustum: An Investigation of Claustrophobic Phenomena, Karnac Books, The Harris Meltzer Trust Series, Reissue, 2008. 208 p.
- 22.Rosenblum R. Modern Painting And The Northern Romantic Tradition: Friedrich To Rothko. Westview Press, Icon editions, 1975. 240 p.
- 23.Rothko C. Mark Rothko from the inside out. Yale University Press, 2015. – 328 pp.
- 24.Schama S. Power of Art. Toronto: Penguin. 2006. 416 p.
- 25.Stoker W. The Rothko Chapel Paintings and the Urgency of the Transcendent Experience. International Journal for Philosophy of Religion. 2008. № 64. P. 89 — 102. doi: 0.1007/s11153-008-9165-x.
- 26.Waldman D. Mark Rothko 1903-1970: A Retrospective, Solomon R. Guggenheim Museum, 1978. 296 p.
- 27.Weiss J. Mark Rothko, Washington, National Gallery of Art, in association with New Haven and London, Yale University Press, 1998. 376 p.

Vasilieva P. N.
psychoanalytical psychotherapist,
member of the European Confederation
of Psychoanalytic Psychotherapies

A WORK OF ART AS AN ENCOUNTER BETWEEN PSYCHOANALYSIS AND RELIGIOUS EXPERIENCE ON THE EXAMPLE, ILLUSTRATED BY THE PAINTINGS OF MARK ROTHKO

Abstract. The publication explores the artwork of Mark Rothko through the lens of psychoanalysis and religious experience. The paper investigates the relationship between the emotional content of the paintings and the viewer's experience, drawing parallels with the theories of religious experience developed by R. Otto, W. James, and M. Eliade, as well as with the psychoanalytical concepts of M. Klein, W. Bion, and D. Grotstein. Particular attention is drawn to the ability to evoke feelings of the Sublime, anxiety and nothingness.

Keywords: religious experience, contemporary art, psychic space, psychotic states, container-contained, claustrum

ПРИЛОЖЕНИЕ

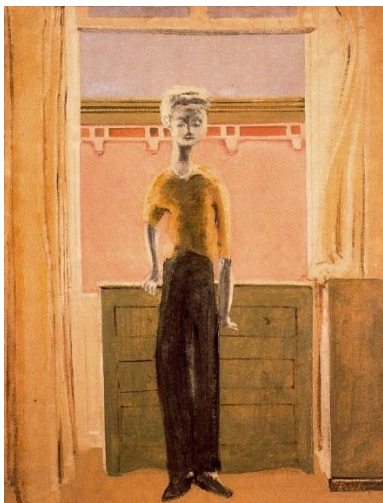


Рис. 1 Портрет, 1939

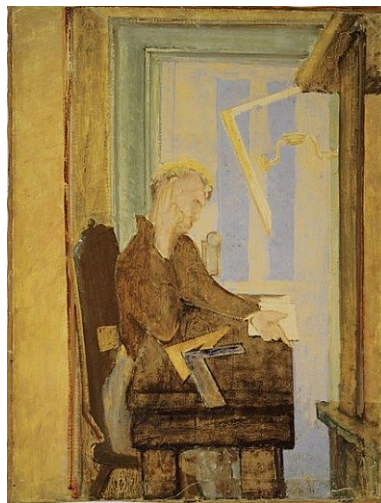


Рис. 2. Без названия, 1938/39



Рис. 3. Городская фантазия, 1934



Рис. 4. Мать и ребенок, 1940



Рис. 5. Без названия, 1970.

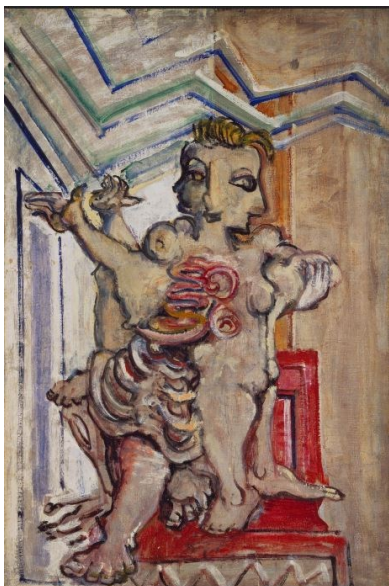


Рис. 6. Эдип, 1940



Рис. 7. Антигона, 1941



Рис. 8. № 17, 1947

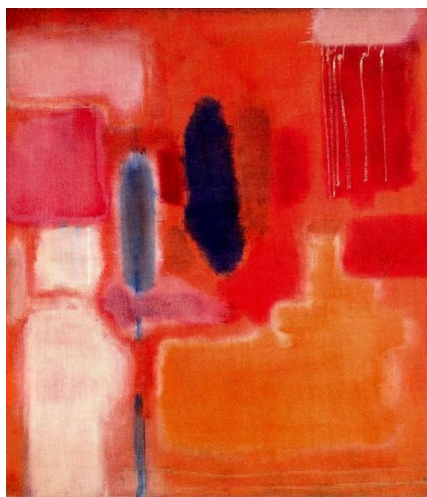


Рис. 9. № 9, 1948



Рис. 10. Мультиформы, 1948



Рис. 11. Часовня Ротко.

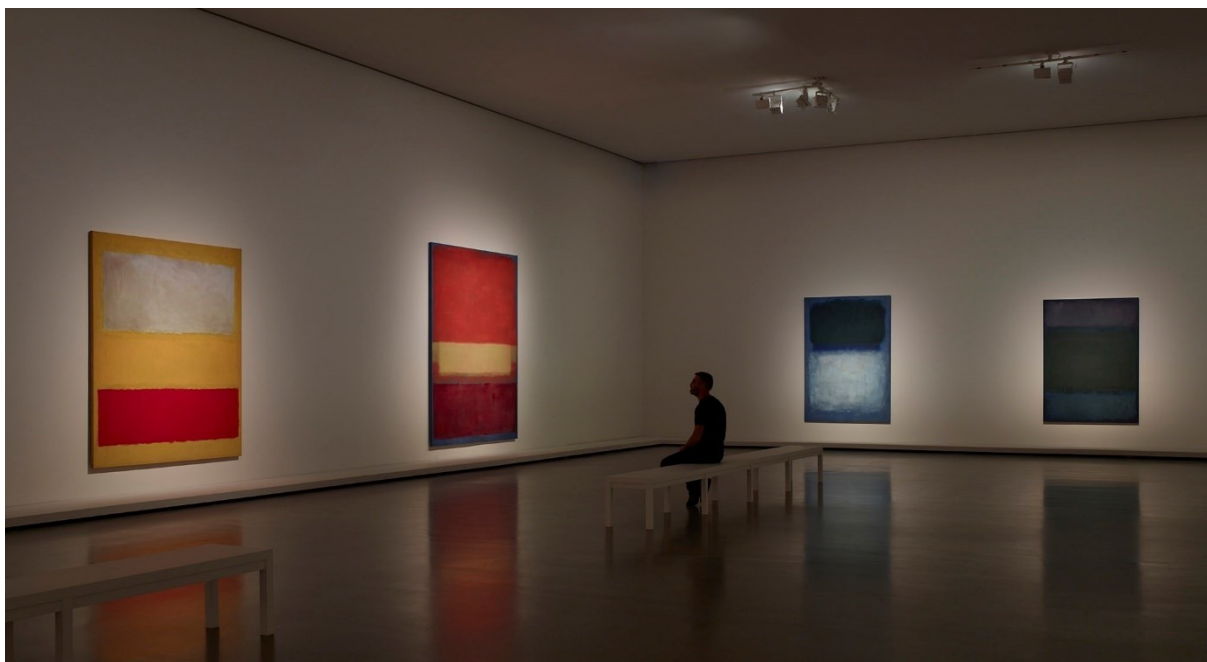


Рис. 12. Вид галереи, Foundation Louis Vuitton, 2023.

Горячева Е. С.
Владимирский государственный университет
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых
научный руководитель: Лютаева М. С.
Владимирский государственный университет
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых

ПРОБЛЕМА ФИЗИЧЕСКОЙ И ДУХОВНОЙ КРАСОТЫ В ПАСХАЛЬНЫХ СТИХОТВОРЕНИЯХ РУССКИХ ПОЭТОВ

Аннотация. В статье рассматривается проблема красоты в пасхальных стихотворениях русских писателей на материале книги «Пасхальные стихи русских писателей» от издательства «Никея». Дано определение понятия красоты с эстетической и богословской точек зрения. Анализируется феномен красоты на примере пасхальных стихотворений. Выявляются характерные для пасхальной поэзии эмоциональность, философские и богословские размышления, а также анализ событий, которые происходили при жизни Иисуса Христа. Феномен красоты проявляется в строфах стихотворений, где автор обращает внимание читателя на чарующее величие природы и Бога, в контрасте чувств, испытываемых по поводу праздника Пасхи: радость и грусть, надежда и отчаяние, тоска и ликование, страх и вера. Обнаруживается сопоставление евангельских событий Страстной недели с изменениями в окружающем мире.

Ключевые слова: Пасха, красота, стихотворение, русская поэзия, русская литература

Одним из самых важных и радостных событий для каждого православного человека является Воскрешение Иисуса Христа. Как определяет «Православная энциклопедия», «Пасха – главный праздник года церковного, посвященный торжественному воспоминанию Воскресения Иисуса Христа» [5]. С самого начала Великого поста, вплоть до Пасхи происходит множество Евангельских событий, которые заставляют

задуматься каждого верующего человека. От понимания событий Страстной недели человек начинает сопереживать Иисусу Христу, а распятие вызывает чувство боли и печали. Воскресение Христово окрыляет дух христиан и рождает в душе чувство радости, ликования, надежды и любви.

Праздник Пасхи всегда занимал значительное место в художественной литературе. Одной из форм, где авторы передавали чувства, мысли и эмоции от светлого праздника является поэзия. «Стихотворение – лирическое произведение, как правило, небольшого объема, написанное стихами; общее название лирических произведений любых жанров» [8]. Прекрасным примером сборника пасхальных стихотворений является книга «Пасхальные стихи русских поэтов» православного издательства «Никея», где представлены творения поэтов-классиков «золотого» и «серебряного» века, а также наших современников [6]. Анализируя стихотворения в книге, можно заметить, что все они объединены общей темой светлого праздника Пасхи, однако имеют различия в философском содержании, передаче оттенков чувств и смысловых акцентов. Авторы пишут о конкретных Евангельских событиях, грусти и ужасе распятия, любви и красоте, радости Воскресения Христова.

Проблема феномена красоты в пасхальных стихотворениях является широкой темой для размышления. Как пишет русский философ В.В. Бычков, «красота эстетического объекта есть принципиально невербализуемое адекватное выражение или отображение глубинных сущностных закономерностей Универсума, бытия, жизни, некой духовной или материальной реальности, явленное реципиенту в соответствующих визуальной, аудио или процессуальной организации, структуре, конструкции, форме эстетического объекта, которые способны вызвать в эстетическом субъекте ощущение, переживание прекрасного, реализовать событие прекрасного» [2, с. 167]. Исследователь подчеркивает, что понятие

«красота» имеет множество синонимов, таких как «свет», «прекрасное», «искусство», «мера», «стиль». Также В.В. Бычков обращает внимание, что для изучения феномена красоты существует отдельная философская дисциплина «Эстетика», что подчеркивает многогранность данного понятия. Проблема понимания красоты достаточно сложная и субъективная, особенно в контексте сравнения светского и богословского понятий. Философ отмечает, что большой вклад в формирование науки о красоте внесли И. Кант, Г.В.Ф. Гегель, Ф.В.Й. Шеллинг и В.С. Соловьёв [2, с. 7]. Например, известный русский философ Владимир Соловьёв писал, что красота – это «преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверх-материального начала» [7, с. 41]. Действительно, духовное понимание красоты в самой основе может служить доказательством бытия Бога. Как известно, с православной точки зрения Красотой является Сам Бог. В словаре Даля приводится следующее определение: «Красота – это свойство прекрасного, отвлеченное понятие красивого, изящество [4]. По словам богослова Иоанна Златоуста, «красота этого блаженного и нетленного Существа неизъяснима, ни с чем не сравненна, превосходнее всякого слова и выше всякого разумения» [3]. Как можно заметить, светское и богословское понимание феномена красоты имеют различия. В первом случае красота – это видимая внешняя часть жизни и окружающей среды человека, в случае богословского понимания – это сочетание духовного и внешнего, неотделимого от Бога. Однако Исследователь Ю.М. Брюхманова отмечает, что «в русской традиции прочно закрепилось нравственное соответствие Христос – Добро – Красота» [1, с. 223]. Действительно, анализируя православную литературу, можно заметить, что красоту понимают не только как эстетическое понятие, но и духовное.

Отдельного внимания заслуживают стихотворения о радости наступления Пасхи. Эмоции долгожданного Воскресения Христова можно проследить в стихотворении Ивана Бунина «Христос Воскресе!». Писатель

передает читателям не только эмоции, но и описывает красоту природы воскресного дня. Также, в строках стихотворения передается надежда: «Опять зажегся над землею/ Для новой жизни новый день» [6, с. 34]. Автор хочет открыть читателям не только красоту важнейшего для каждого человека дня, но и делает акцент на ликовании природы и мира.

Также, еще одним литературным произведением, где автор восхваляет Воскрешение Христа и красоту природы является стихотворение Апполона Майкова «Христос Воскрес!». Анализируя текст можно заметить, что автор делает акцент на весне, когда природа просыпается и вновь возрождается. «Вот просыпается земля, / И одеваются поля, Весна идет, полна чудес! Христос Воскрес! Христос Воскрес!» [6, с. 91], – восклицает поэт. Красота стихотворения выражается в радости от пробуждения природы и наступления Святого Христова Воскресения.

Как известно, после окончания Великого поста, который верующие чтут как память о сорокадневном воздержании Иисуса Христа от пищи в пустыне, наступает скорбное время Страстной недели. Каждый день относит христиан к событиям, которые произошли перед Воскресением Иисуса Христа. Конечно же, размышления о страданиях Христа волновали сердца и умы талантливых русских поэтов и писателей. Например, значимость и скорбь событий Страстной пятницы затронул писатель Борис Пастернак в стихотворении «На Страстной». Автор также обращает внимание на природу и указывает на то, как Евангельские события отражаются в окружающем нас мире. «И если бы земля могла, Она бы Пасху проспала / Под чтение Псалтири» [6, с. 150]. Автор указывает на трагичность дня описанием атмосферы на богослужении: «И видят свет у Царских врат, / И черный плат, и свечек ряд, Заплаканные лица...» [6, с. 151]. Писатель будто обращает внимание на то, как скорбит и утихает природа в день распятия. «И вдруг навстречу крестный ход/ Выходит с Плащаницей, / И две березы у ворот/ Должны посторониться» [6, с. 151].

Однако Б.Л. Пастернак завершает стихотворение с надеждой и верой в Святое Воскрешение: «Что только-только распогодь, / Смерть можно будет побороть Усиьем Воскресенья» [6, с. 152].

События Страстной недели заставляют задуматься каждого человека. Не исключением стали и русские поэты, которые перенесли философские размышления в красивую стихотворную форму. В стихотворении Сергея Бехтеева «Великопостное», автор восклицает о том, как трудно каждому из нас соблюдать заповеди и отстраниться от зла. «Твои слова невыполнимы, / Как каждый день и каждый час / Мы духом злобы одержимы!» [6, с. 21]. На размышления о тоске нашего сердца по Богу обратил внимание Павел Булыгин в стихотворении: «Что есть истина?». Автор будто сравнивает людей с Понтием Пилатом, который обратился ко Христу с вопросом об истине. «Об истине тоскуем мы сильней, / Не зная, что Она всегда, везде пред нами» [6, с. 31]. Красота православных философских стихотворений заключается не только в слоге, рифмовке и правильных словосочетаниях, но и в правильных размышлениях, которые направляют на истинный Путь и помогают обрести внутри себя веру в лучшее.

Таким образом, поэзия – это способ выразительной передачи эмоций и впечатлений, мыслей и концепций, который помогает нам созерцать вложенные в произведение идеи и чувства в образной и символической формах. Анализируя пасхальные стихотворения русских поэтов, можно заметить какой отклик в душе авторов вызывают события Великого поста и Пасхи. Стихотворениям характерна эмоциональность, философские и богословские размышления, а также анализ событий, которые происходили при жизни Иисуса Христа. Феномен красоты проявляется в строфах стихотворений, где автор обращает внимание читателя на чарующее величие природы и Бога. Поэты побуждают нас испытать разные чувства о празднике Пасхи. В литературных произведениях можно уловить чувства радости и грусти, надежды и отчаяния, тоски и ликования, страха и веры.

Интересно, что в сборнике стихотворений часто можно наблюдать как авторы отождествляют евангельские события Страстной недели с изменениями в окружающем мире. Духовная красота стихотворений открывается при анализе смысла, мелодичного слога и передаваемых эмоций, где в каждой строке авторы славят Бога. Как верно пишет Константин Бальмонт (1867-1942): «Одна есть в мире красота – любви, печали, отречения / И добровольного мученья / За нас распятого креста» [6, с. 16]. Вся красота мира в Боге, и вся она от Бога, что подчеркивает каждый автор в своих стихотворениях.

Библиографические ссылки

1. Брюханова Ю. М. Женственная ипостась красоты в поэтической философии Бориса Пастернака // Вестник БГУ. 2012. №2. С. 223-227
2. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект, 2020. – 452 с.
3. Красота. Азбука веры. URL: <https://azbyka.ru/krasota> (дата обращения: 09.05.2025)
4. Красота. Толковый словарь Даля. URL: <https://slovardalja.net/word.php?wordid=14113> (дата обращения: 09.05.2025)
5. Пасха. Православная энциклопедия под редакцией Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2579150.html> (дата обращения: 04.05.2025)
6. Пасхальные стихи русских поэтов / Сост. Т.В. Стрыгина. – М.: Никея, 2024. – 256 с.
7. Соловьев В.С. Собр. соч. Т. 6. Брюссель, 1966. – 486 с.
8. Стихотворение. Словарь литературных терминов. URL: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/370> (дата обращения: 16.05.2025)

Goryacheva E. S.
Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletov
scientific supervisor: Lyutaeva M. S.
Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletov

THE PROBLEM OF PHYSICAL AND SPIRITUAL BEAUTY IN EASTER POEMS OF RUSSIAN POETS

Abstract. The article examines the problem of beauty in Easter poems by Russian writers based on the book "Easter Poems by Russian Writers" published by Nikea. The concept of beauty is defined from an aesthetic and theological point of view. The phenomenon of beauty is analyzed using Easter poems as an example. The emotionality, philosophical and theological reflections characteristic of Easter poetry are revealed, as well as an analysis of the events that took place during the life of Jesus Christ. The phenomenon of beauty is manifested in the stanzas of the poems, where the author draws the reader's attention to the enchanting grandeur of nature and God, in the contrast of feelings experienced on the occasion of Easter: joy and sadness, hope and despair, melancholy and jubilation, fear and faith. A comparison of the Gospel events of Holy Week with changes in the surrounding world is found.

Keywords: Easter, beauty, poem, Russian poetry, Russian literature

ФИЛОСОФИЯ ХРИСТИАНСКОГО ЛИТУРГИЧЕСКОГО ИСКУССТВА*

Аннотация. *Объектом* исследования является философия христианской литургии, а *предметом* – философские подходы к интерпретации христианского литургического искусства. *Цель* – экспликация контекстуального поля, в котором развивается современная философия христианского литургического искусства, продиктовала необходимость решения двух *задач*: 1) построения непротиворечивой системы смежных дисциплин, в фокусе внимания которых находится мифоритуальный комплекс; 2) обнаружения места философии христианской литургии и философии христианского литургического искусства в ряду других изо-иконо-дисциплин религиоведческого цикла.

Ключевые слова: иконика, иконология, литургика, литургиология, канон, эпистемология, философия науки, философия религии, философия искусства, эстетика.

Актуальность исследованию придает факт состоявшегося примерно к середине 2010-х гг. обособления философии литургии [17], [19], [20], [21], [22] от философской теологии [13] в рамках иконического, материального и других культуральных поворотов, в т.ч. «поворота к религии» [2, с. 5–43]. *Новизна* заключается в самой постановке эпистемологического вопроса о местонахождении философии (а не теологии) литургического искусства (не обязательно только христианского) в ряду остальных изо-иконо-дисциплин, о которых уже неоднократно велась речь [4, с. 11–124].

Мифоритуальный комплекс, который включает в себя:

* Доклад подготовлен в рамках гранта Российского научного фонда № 25-28-00280 «Литургический маркер религиозной идентичности христиан России и Западной Европы доиндустриальной, индустриальной и постиндустриальной эпох».

- субъект культовой деятельности (индивида или группу единоверцев);
- объект верования, т.е. различные гипостазированные сущности (как обличенные = наделенные личностными качествами, так и гипотетичные по своей природе);
- предметную составляющую, а именно средства культовой практики – живописные, архитектурные, хореографические, музыкальные, пищевые, речевые, текстильные (причем именно сакральный хронотоп задает моторно-топологические схемы действия актантов);
- способы осуществления практики, которые определены содержанием вероучения и моторикой человеческого тела (к примеру – оперирование чистыми стихиями: водой, огнем, металлом и т.д.);
- результат культовой психопрактики, в т.ч. оживление мифов, **реинтеграцию религиозной группы** (что для нас принципиально важно в свете «reset-функции» ритуала, о чем см. ниже), релаксацию, приобретение индивидуального религиозного опыта теофании, иерофании, кротофании и проч. [5, с. 22–23],

благодаря «материальному повороту» в социальной антропологии оказывается в фокусе внимания не только ритуалистики и ритуалогии, но и смежных с ними дисциплин.

В настоящее время в гуманитаристике сложилась целостная система уровней теоретизации, подразумевающих единый алгоритм верификации и фальсификации и постоянную поуровневую эмпирическую проверку данных, практическое «заземление» на предмет и через него – на объект. Попробуем спроецировать уже имеющуюся в распоряжении философии науки эпистемологическую матрицу на комплекс дисциплин, предметами которых выступают ритуал или – уже – литургия (см. *таблицу 1*):

Таблица 1

Эпистемологическая матрица дисциплин

Иерархия уровней научного освоения действительности	Система прикладных ритуаловедческих дисциплин	
	РИТУАЛ	ЛИТУРГИЯ
Метатеория (охватывает все «нижние этажи», способна выполнять все три функции теории – дескриптивную, объяснительную, прогностическую).	Культология ⁶	
Общая теория (наиболее фундирована апостериорными данными и аргументирована логически. Выполняет по преимуществу объяснительную и отчасти предсказательную функции. Владеет методологической полнотой).	Ритуалогия [7].	Литургиология (в т.ч. внеконфессиональная философия литургии и социология литургии) [17], [19], [20], [21], [22].
Частная теория (корректная дескрипция с попытками первичного объяснения сути явлений. Допустим <i>ad hoc</i>).	Ритуалистика [2], [7], [8].	Историческая, компаративная литургика [2], [3].

Культология, по аналогии с религиоведением, будет включать в себя психологию культа, социологию культа, феноменологию культа, семиотику культа и проч. Ритуалогия – зонтичное понятие для комплекса смежных дисциплин. Литургиология – более узкое зонтичное понятие для комплекса смежных субдисциплин, объединенных по предмету и разнящихся по методу [7, с. 385–398].

Наш тезис «философия литургии, но не теология» вытекает из следующих предпосылок [8, с. 8–87]:

а) философия, в том числе философия религии, не тождественна теологии (поскольку философии присущ кантианский скептицизм и критицизм в отношении собственных умозаключений);

б) теология не наука (поскольку в ней, в отличие от науки, не подвергаются сомнению ее собственные базовые установки, в первую очередь, аксиомы актуального существования Всевышнего. Теология

⁶ *Культология*, на наш взгляд, позволяет снять (во многом мнимое) противоречие между ритуалом (в самом широком смысле слова) и христианской литургией, о чем приходится задумываться в свете идей, изложенных в: [18].

всегда имеет дело не с онтологией, а с онтотеологией [13]. И ее скептицизм направлен вовне – для опровержения безбожных заблуждений).

Мы последовательно придерживаемся сциентистской позиции, что философия религии, наряду с историей религии, должна быть инкорпорирована в комплекс религиоведческих дисциплин в качестве относительно самостоятельной области знаний о религии. Тогда ее подразделами окажутся и философия культа, и философия ритуала, и философия литургии, и философия литургического искусства.

На наш взгляд, философия христианского литургического искусства должна опираться на методологический фундамент: (а) философии искусства (в частности, М.С. Кагана [10], [11], [12] и Д.М. Угриновича [6], [15]); (б) философии, феноменологии и социологии литургии [1], [17], [18], [21] (к примеру, Николаса Вольтершторфа [22] и Кристины Гшвандтнер [19], [20]).

Так, социальные функции культового религиозного искусства (в русле методологии структурного функционализма) эксплицировал еще Д.М. Угринович [15, с. 108]. В его поле зрения (безо всякой теозэстетики) попали:

- специфически-религиозная (церковная), которая содействует укреплению и усилению религиозной веры;
- эстетическая – пробуждающая эстетические чувства и суждения.
- коммуникативная & информативная функции первобытного рисунка.

Попробуем и мы применить вышеозначенный религиоведческо-искусствоведческий подход к конкретному проблемному кейсу.

Кейс «Канон (каноническое / неканоническое / маргинальное)»

Проблема канона (каноничности) – одна из насущных для философии христианского искусства, на чем настаивает Д.М. Угринович, ссылаясь на

авторитет П.А. Флоренского [15, с. 135–172]. Однако, как отмечал И.Ф. Муриан, со времен Поликлета (V в. до н.э.) канон мыслится как правило, но смысл этого термина постепенно смещается с метрической системы на иконографическую. Прежде чем канон стал понятием эстетики (художественный канон = воплощение эстетического идеала), он успел превратиться в «семантический фрейм» (где «рамки 4D», т.е. *метрики – иерархии – символики – онтологии* детерминируют подбор пропорций, язык визуалистики и способы космогонической укорененности/достоверности) [14, с. 3–5]. Согласно же взглядам А.Ф. Лосева, эстетическое предшествует каноническому⁷.

Для Ю.М. Лотмана ключевым является «ритуализованное искусство», которое заведомо может быть только и исключительно нормативным⁸. Поскольку формальная структура – опосредующее звено между адресатом и адресантом, она выполняет роль *камертона*, по которому выстраивается нарратив. Ритуал (и уже – литургия) – это предельно формализованная структура, поэтому он является не только ядром мифортуала [7], но и религиозным институтом (институцией) [9], который предотвращает системные сбои в аутопойетической системе, каковой является социум. Как только накапливается критическая масса случайных отклонений (социальных культовых девиаций), в дело вступает *reset-ритуал*, проводимый регулярно или ситуативно, который все возвращает (реституция) «на круги своя».

⁷ А канон для него – «...есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» [14, с. 15].

⁸ «Художественные тексты, принадлежащие эстетике тождества ... строятся по ... принципу: область сообщения у них предельно канонизируется, а “язык” системы сохраняет неавтоматизированность. <...> Тексты искусства XIX в. в себе самих содержат, как правило, указание на свою социальную функцию. В текстах канонизированного типа таких указаний, как правило, нет. Прагматику и социальную семантику таких текстов нам приходится реконструировать на основании только внешних по отношению к ним источников» [14, с. 16–21].

Выводы:

1) сбалансированная система смежных дисциплин, изучающих литургию, помещенную в ритуальный и обрядовый контекст, будет включать в себя историческую литургику, литургиологию (в которую должна быть имплантирована философия литургии), ритуалистику, ритуалологию и культологию;

2) философия христианской литургии (как и любой другой) должна быть отнесена к дисциплинам религиоведческого цикла;

3) набор изо-иконо-дисциплин [4, с. 11–124], [16] тяготеющих к философии литургии, допустимо расширить за счет включения философии (но не теологии!) литургического искусства, призванной заниматься эстетикой (вопреки модной ныне теоэстетике), семантикой, семиотикой, феноменологией, герменевтикой ритуализованных форм искусства в рамках литургиологии и – шире – ритуалологии;

4) эвристический потенциал ритуалологии позволяет констатировать факт, что ритуал – в нашем случае христианская литургия – уникальный социальный институт, выполняющий, помимо прочего, роль (а) конфессионального маркера; (б) камертона-правил; (в) своеобразной «кнопки рестарта», «перезапуска системы социальных отношений» в обществах с традиционным укладом; (г) «предохранительного клапана», сохраняющего целостность общины.

Библиографические ссылки

1. Агамбен Дж. Творение и анархия. Произведение в эпоху капиталистической религии. / Пер. с итал. под ред. Марии Лепиловой. М.: Гилея, 2021. 156 с.
2. Аникьев И.И., Давыдов И.П., Фадеев И.А. Magnum Ignotum. Т. 7: Литургия. Икона. Идентичность. М.: Т 8 Издательские Технологии, 2023. 212 с.

3. Баумштарк А. Сравнительная литургика. Принципы и методы исторического исследования христианского богослужения. / Пер. с фр. С. Голованова. Омск: Амфора, 2014. 256 с.
4. Давыдов И.П. Иконологические аспекты восточнохристианской иконографии и храмового зодчества. М.: МАКС-Пресс, 2013. 180 с.
5. Давыдов И.П. Огонь, вода и поцелуи, или зачем философу-религиоведу разбираться в ритуалах // Религиоведческий альманах. 2021. № 1–2 (7). М.: Изд-ль Воробьёв А.В., 2021. 144 с. С.15–34.
6. Давыдов И.П. Философия религиозного искусства Д.М. Угриновича и «иконический поворот» в гуманитаристике 80-х гг. XX в. // Религиоведческий альманах. 2023. № 1 (10). М.: Изд-ль Воробьёв А.В., 2023. 144 с. С. 41–45.
7. Давыдов И.П. Храм и ритуал: социальные функции священного. СПб.: Изд. РХГА, 2021. 453 с.
8. Давыдов И.П. Эпистема мифоритуала. М.: МАКС Пресс, 2013. 180 с.
9. Иншаков О.В. Институт и институт: проблемы категориальной дифференциации и интеграции. // Экономическая наука современной России. 2010. № 3 (50). С. 26–38.
10. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
11. Каган М.С. Ритуал как инструмент культуры (2001). // Каган М.С. Избр. труды в VII т. Т. III: Труды по проблемам теории культуры. СПб.: Петрополис, 2007. 756 с. С. 98–99.
12. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
13. Оксфордское руководство по философской теологии / Сост. Томас П. Флинт и Майкл К. Рей; пер. с англ. В.В. Васильева под ред. М.О. Кедровой. М., ИФ РАН: ЯСК, 2013. 872 с.

14. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / Сб. статей. Отв. ред. И.Ф. Муриан. М.: Наука, Гл. ред. Вост. лит-ры, 1973. 256 с.
15. Угринович Д.М. Искусство и религия: (Теоретический очерк). М.: Политиздат, 1983. 288 с.
16. Шаманькова А.И. От храма в пейзаже – к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМАрт, 2019. 336 с.
17. Cuneo Terence. Ritualized Faith. Essays on the Philosophy of Liturgy. Oxford: Oxford University Press, 2016. x+228 p.
18. Flanagan Kieran. Sociology and Liturgy. Re-presentations of the Holy. London: The McMillan Press, 1991. xii+411 p.
19. Gschwandtner Christina M. Phenomenology and Ritual Practice. For Broadening Contemporary Philosophical Study of Religious Experience // Journal for Continental Philosophy of Religion. 2019. № 1. P. 43–70.
20. Gschwandtner Christina M. Welcoming Finitude. Toward a Phenomenology of Orthodox Liturgy. New York: Fordham University Press, 2019. xxiv+311 p.
21. Philosophies of Liturgy. Explorations of Embodied Religious Practice / Ed. by Aaron J. Simmons, Neal DeRoo and Bruce Ellis Benson. London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney: Bloomsbury Academic, 2023. xvi+312 p.
22. Wolterstorff Nicholas. Acting Liturgically: Philosophical Reflections on Religious Practice. Oxford: Oxford University Press, 2018 (дата обращения 10.03.2025; URL: <https://academic.oup.com/book/10300>).

Davidov I. P.
Institute of General History
of the Russian Academy of Sciences

PHILOSOPHY OF CHRISTIAN LITURGICAL ART

Abstract: The object of the study is the philosophy of Christian liturgy and philosophical approaches to the interpretation of Christian liturgical art. The aim of explicating the contextual field in which the contemporary philosophy of Christian liturgical art develops, dictated the necessity of solving two tasks: 1) to build a consistent system of related disciplines that focus on the mythoritual complex; 2) to discover the place of the philosophy of Christian liturgy and the philosophy of Christian liturgical art among other iso-iconic disciplines of the religious studies cycle.

Key words: iconology, iconology, liturgics, liturgiology, canon, epistemology, philosophy of science, philosophy of religion, philosophy of art, aesthetics

Ершов Б. М.

Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых г. Владимир

Научный руководитель: **Лютаева М. С.**
Владимирский государственный университет
Имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

ТЕОРИЯ Д. ЛЬЮИСА-УИЛЬЯМСА И АНАЛИЗ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ МИРА В СИБИРСКОМ ШАМАНИЗМЕ

Аннотация. В данной статье обзревается наскальные изображения, являющиеся важной частью культуры начиная с палеолита. Рассматриваются различные теории о происхождении и интерпретации наскальных изображений. Отдельное внимание уделяется «шаманской теории» Д. Льюиса-Уильямса.

Ключевые слова: наскальные изображения, теория, энтоптическими феноменами, нервная система человека, шаманизм

Наскальные изображения — древние изображения на стенах и потолках пещер, на открытых скальных поверхностях, на отдельных камнях. Известны во всех частях света и относятся к разным этапам от палеолита до средневековья [1, с.305]. Техники нанесения и создания наскальных изображений, хоть мы и будем говорить о наскальных изображениях России, в целом не отличаются и в других регионах. Использовались 4 основные техники.

Первые 3 из них были связаны с изменением рельефа каменной поверхности:

- 1) точечная выбивка
- 2) протёртые изображения
- 3) гравировка

Изображения, которые были созданы этими способами, называются петроглифы. Для создания такого рода изображений чаще использовался каменный инструмент, металлический применяли значительно реже [2, с.7–8].

Следующая техника это – нанесение какого-либо пигмента на поверхность камня. Сам камень не изменяется, а на него наносится слой пигмента сверху, чаще всего это уголь, сухая охра, какой-либо растолчённый, смешанный природный ресурс. Такие изображения называют роспись. Этот вид наскальных изображений достаточно редко сохраняется в хорошем виде на открытых скалах или камнях, на которые воздействовали различные природные условия. Хотя бывают случаи, когда изображения остаются в первозданном виде, и сейчас есть различные технологические способы, которые могут воссоздать примерный вид изначального изображения. Что интересно, в районе Забайкалья сохранилось большое количество изображений, сделанных красками, например Шаман-Гора.

Чаще всего, не было такого, что одна культура использовала только один из вышеперечисленных способов. Обычно встречаются наскальные изображения, в создании которых комбинировались эти техники.

Самый популярный образ в целом по всей планете, а не только на территории России и Сибири – это животные. На части изображений встречаются известные науке виды, ныне существующих или вымерших животных. Заметны привычные особенности и черты, например: от 2 до 4 ног, ветвистые рога (в случае оленя или лося), отчётливо заметные морды животных, видны общие очертания туловища и грудной клетки [3, с.18-19]. Рассматривая все эти особенности, мы можем понять какое это животное.

Следующую часть изображений некорректно будет называть «животными» из-за заметных и не привычных нам особенностей, например: большое количество голов, сочетание различных частей животных [3, с.30]. Такие изображения принято называть зооморфными.

Следующее что изображали в Сибири – это человек и антропоморфные изображения. Зачастую сложно с абсолютной точностью указать, что изображен человек, потому что на рисунках встречаются особенности, которые в полной мере не присущи человеку. Такого же типа изображения можно заметить на петроглифах Онежского озера. На этом памятнике наскальных изображений встречаются непривычные или усложненные образы их даже можно назвать фантастическими. Наблюдается сочетание черт и частей тела человека, лося, птицы, присутствует образ, сочетающий живой и не живой объекты, а именно человека и лодки. Исследователи рассматривают некоторых антропоморфных персонажей с такими особенностями как рога на голове или наличие звериной маски на лице, как мифических существ или людей, участвующих в тотемистических ритуалах [4, с. 5-9]. Такие изображения ещё называют личины или личины маски.

Если вспомнить Онежское озеро, то можно заметить орудия труда в руках людей и антропоморфных существ. Это различные жезлы, предметы похожие на вёсла, крючки [4, с. 7]. Иногда на наскальных изображениях встречаются различные объекты быта человека, например лодки, жилища и т. д.

Следующее что встречается – это различные знаки и символы (круги, линии, спирали и т. д.). Ещё встречаются тамги. Тамга – это знак семейно-родовой идентичности, личной собственности, принадлежности, сопричастности, эмблема-герб политических и других объединений. Они могут иметь геометрические формы, вид схематических изображений животных или предметов, знаков алфавитов и т. п. [5]

При изучении наскальных изображений появляются различные вопросы о смысле, вкладываемом в наскальные изображения, о работе сознания художников палеолита, о мотивации, каковая побуждала создавать эти изображения. В современной научной дискуссии исследователи данного

вопроса разделяются на два основных направления:

1. Скептически настроенные ученые, полностью отрицающие возможность реконструкции когнитивных процессов и мировоззрения создателей первобытного искусства;
2. Ученые, допускающие принципиальную возможность частичного или полного понимания древних художников и их изображений.

Перечислим часть теорий, посвящённых наскальным изображениям.

Эндрю Лэнг писал, что наскальные изображения имеют практическую цель. Лэнг пишет, что не исключена возможность, что мы унаследовали любовь к «чистому искусству» от тех далёких предков, которые изображали мир и себя [6, с.31-32]. Можно сказать, что это было искусство ради самого искусства, ради удовольствия от процесса и радостью от результата или просто неким подобием игры.

Лазарь Константинович Попов в своей книге «Из первобытной жизни человека» же писал, что смысл наскальных изображений лежит в стремлении охотников палеолита «подчинить» основной источник пищи — крупных млекопитающих. Аргументы для тезиса он нашёл в вере в магическую силу изображений, которая в виде народных поверий сохранилась в наше время в Европе и охотничьих ритуалах коренного населения Америки, Африки, Австралии в которых использовались изображения [6, с.32]. Попов полагал, что в сознании человека тех времен лежало представление о том, что есть возможность с помощью различных ритуалов управлять ходом охоты или жизни. Наскальные изображения были возможно тем самым ритуалом или его частью. То есть в этой интерпретации смысл наскальных изображений обрядово-магический.

Интерпретация наскальных изображений через религию или магию довольно популярна. Саломон Рейнак заметил, что часть наскальных

изображений расположены не у входа в пещеру, а в самой тёмной и труднодоступной её части. Отсюда по Рейнаку, наскальные изображения не могли быть объяснены простой игрой или искусством ради искусства, а несут в себе религиозный и мистический характер [6, с.42]. Идея связи наскальных изображений и религиозных, магических представлений тех времён продолжает существовать и различным образом видоизменяться. В целом, как и теории других направленностей.

Анри Брейль, рассуждая о дискуссии и спорах двух подходов, о которых мы уже говорили, а именно подхода о том, что спонтанное стремление к красоте художников времён палеолита привело к созданию наскальных изображений и второй подход, который гласит о том что наскальные изображения создавались с некоей практической магической целью, пишет, что в действительности эти два подхода не исключают, а дополняют друг друга [6,с.52].

Е. М. Мелетинский писал, что в верхнем палеолите человек уже ничем не отличался от современного [7, с. 432]. Это подтверждает актуальность данного исследования, потому что это могло бы ответить на многие вопросы, связанные с современностью, и мы понимаем, что многие процессы схожи у людей современных и людей тех времён, например, схожи паттерны мышления.

Возможно следует углубиться в изучение шаманизма, потому что он доминировал у многих этносов в то время. Ю.А. Сем писал, что без глубоких познаний шаманизма невозможно судить о корнях культуры малочисленных этносов, народов [8, с.24].

Перейдём к теории Дэвида Льюиса-Уильямса.

Дэвид Льюиса-Уильямса родился в 1934 года на территории Южно-Африканского Союза в городе Кейптаун. В настоящее время Кейптаун входит в территориальный состав ЮАР. Дэвид Льюис-Уильямс — южноафриканский археолог, наиболее известен своими исследованиями

древних наскальных изображений в районе Сан в Африке. Он основал Научно-исследовательский институт наскального искусства и достаточно долго его возглавлял. В настоящее время он продолжает работать в качестве профессора когнитивной археологии в Университете Витватерсранда [9].

Теория Льюиса-Уильямса связана с энтоптическими феноменами, возникающими естественным образом в сетчатке глаза, и в последствии воспринимаемыми нашим мозгом. Эта теория изложена им в работе под названием «Разум в пещере. Сознание и истоки искусства» («The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art», 2004). Пример этого феномена так называемые «мушки перед глазами», представляющие собой плавающие пятна, встречающиеся в повседневной жизни. Они могут резко возникать, если посмотреть на яркий свет или голубое небо. Природа энтоптического феномена лежит, например, в спонтанной нейронной активности или случайном или специальном механическом давлении на глаз.

Вернёмся к теории. Её суть заключается в постепенном усложнении визуальных образов, перерастающих в полноценные сюжеты, появляющиеся в следствии энтоптического феномена, возникающего при погружении в состояние изменённого сознания.

Дэвид Льюис-Уильямс интерпретирует данные образы через нервную систему человека. Он пишет, что нервная система человека в момент изменения состояния сознания создаёт чувство отделения от своего тела, а люди, жившие в традиции шаманизма, могли эти ощущения понимать как одержимость духами [10, с.116]. В рамках разработанной исследователем концепции происхождения искусства ключевое значение имеет изменённое состояние сознания.

Эта модель объясняет удивительное сходство изобразительных мотивов и паттернов в различных шаманских культурах, что находит подтверждение в работах других учёных. Для комплексного освоения

предложенной теории необходимо последовательное изучение трех стадий состояния изменённого сознания. В своих работах Льюис-Уильямс детально описывает визуальные образы, специфичные для каждой фазы.

Характеризуя первую стадию, ученый пишет, что на лёгкой или первой стадии изменённого состояния сознания люди часто видят геометрические узоры – точки, сетки, зигзаги, волны и извилистые линии. Эти ощущения возникают из-за особенностей работы нервной системы человека, поэтому проявляются у всех людей, независимо от их культурного происхождения и культурной принадлежности. Образы динамичны: мерцают, меняют размер и форму, свободно сочетаются между друг другом. Они не требуют внешнего света и видны как с закрытыми, так и с открытыми глазами, а в случае с открытыми глазами – накладываются на окружающий мир, частично его заслоняя и искажая собой [10, с.111].

На втором этапе изменённого состояния сознания заметна трансформация первичных зрительных паттернов: элементарные геометрические формы преобразуются в сложные композиции, приобретающие антропоморфные и зооморфные черты. Льюис-Уильямс пишет, что для этого этапа характерна интерпретация энтоптического феномена. Человек наделяет его узнаваемыми формами знакомыми ему из обычной, повседневной жизни [10, с.112].

Автор пишет, что на третьей стадии транса происходит сильные изменения зрительного восприятия: энтоптические геометрические паттерны трансформируются в сложные пространственные структуры, похожие на вихри или туннели. В дальнейшем происходит постепенное подавление внешних стимулов и раздражителей. У испытуемых происходит усиление аутистического восприятия. Визуальная структура, описанная выше, состоит из квадратных ячеек, напоминающих телевизионные экраны. Проецируемые на эти «телевизионные экраны» образы представляют собой спонтанные галлюцинации. Далее, эти галлюцинации заполняют вихрь [10,

с.113].

После этого автор считает, что люди, принадлежащие различным культурам, видят различные образы во время состояния изменения сознания (т.е. видимые образы этноспецифичны). Кто-то видит белых медведей и тюленей, которые могут разговаривать. Другие видят ангелов и странных существ, о которых говорится в Священных Писаниях, бывают образы средневековых настенных росписей, с которыми люди встречались и все эти образы им хорошо знакомы [10, с. 110]. Таким образом, наблюдаемое в измененном состоянии сознания подстраивается под культуру, к которой человек привык.

Согласно концепции автора, все упомянутые состояния имеют нейробиологическую природу и обусловлены механизмами работы человеческого мозга. Эта концепция предлагает особый ракурс и свои ответы на вопросы, связанные с первобытным искусством, такие как: «что именно побуждало человека начать творить?» или «что лежит в основе творчества первобытных людей?»

Таким образом, в рамках данной концепции предполагается, что происхождение наскальных изображений и искусства различных народов восходит к:

1. Ритуальным практикам древних шаманов.
2. Образам и сюжетам, которые появляются во время состояния измененного сознания.

Библиографические ссылки

1. Хомутов А.Е. Антропо-этнографический словарь. Учебное пособие. Н. Новгород: Изд-во ННГУ. 2015. 540 с.
2. Изобразительные и технологические традиции ранних форм искусства. Отв. ред. М. А. Дэвлет, сост. Г. Г. Король. М.; Кемерово: Кузбассвузиздат, 2017. 96 с.

3. Окладников А.П., Мазин А.И. Писаницы реки Олёкмы и Верхнего Приамурья Новосибирск: Наука, 1976. 190 с.
4. Лобанова Н.В. Антропоморфные образы в наскальном искусстве Северной Фенноскандии // Научный журнал Труды Карельского научного центра Российской академии наук № 4, 2013. С. 3-15.
5. ТАМГА. URL.:
<https://old.bigenc.ru/ethnology/text/4181131?ysclid=mb42rt1e30758924266>
(дата обращения: 25. 05. 2025)
6. Фролов Б. А. Первобытная графика Европы. М.: Наука, 1992. – 200 с
7. Homo Sungirensis: Верхнепалеолитический человек: экологические и эволюционные аспекты исследования. Коллектив авторов. М.: Научный мир, 2000. 468 с.
8. Проблемы изучения традиционных сообществ Тихоокеанской России. К 90-летию со дня рождения Ю.А. Сема и Л.И. Сем). Владивосток. 2016. 259 с.
9. Lewis-Williams D. URL.:
https://openlibrary.org/authors/OL728800A/J._David_Lewis-Williams (дата обращения: 27. 05. 2025)
10. Lewis-Williams D. The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art: Thames & Hudson. 2004. 320 с.

Ershov B. M.
Vladimir State University
named after Alexander and Nikolay Stoletovs
Scientific advisor: M. S. Lyutaeva
Vladimir State University
named after Alexander and Nikolay Stoletovs

THE THEORY OF D. LEWIS-WILLIAMS AND THE ANALYSIS OF VISUAL IMAGES OF THE WORLD IN SIBERIAN SHAMANISM

Abstract. This article examines rock art, an essential part of human culture since the Paleolithic era. Various theories about the origin and interpretation of rock art are discussed. Special attention is given to the "shamanic theory" by D. Lewis-Williams.

Keywords: rock art, theory, entoptic phenomena, human nervous system, shamanism

Иванова В. Г.
Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет;
Липецкий государственный педагогический
университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского

НЕКОТОРЫЕ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНОПИСИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ, СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ, ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению некоторых теоретико-методологических оснований, применимых для интерпретации художественного языка православных икон. Рассматриваются культурологический, социологический, психологический подходы и художественная критика.

Ключевые слова: православная культура, икона, искусствоведение, богословие иконы, иконоведение, средневековое искусство

Научное изучение средневекового христианского искусства началось на рубеже XIX-XX вв., когда само искусствознание формировалось как наука. Уже в это время произошло выделение некоторых методов, часть из которых применялась к исследованию средневекового искусства. Первыми возникли знаточество, иконографический, формально-стилистический и иконологический методы. В дальнейшем, под влиянием других наук, искусствоведение в своей исследовательской методологии обогащалось междисциплинарными подходами. Так появились феноменологический, герменевтический, структуралистский, социологический, психологический, культурологический подходы, историко-типологический анализ, синергетика, искусствометрия и др. Некоторые из новых методов в той или иной степени приложимы и к исследованию православных икон.

Применение комплекса разнообразных подходов в изучении иконописи представляется необходимым для избежания односторонних суждений, порождаемых предпочтением одной модели интерпретации. Такая утверждение связано с тем, что определяющей тенденцией нашего времени является стремление отстоять единственность богословского метафизического подхода к пониманию иконописи и многоуровневость иконописи свести к каноническому моленному образу.

Культурологический подход к интерпретации произведений искусства рассматривает их в культурном контексте эпохи создания. Это позволяет увидеть отражение разных сторон культурной жизни в произведениях искусства. Если рассматривать это положение применительно к иконописи, то можно упомянуть, что на основании иконных изображений и миниатюр рукописей реконструируются многие детали минувшего времени. Культурологический метод также позволяет отметить необычность произведения или его элементов и выяснить причины появления новых художественных форм в тот или иной временной период. Этот подход задает направление определения разных функций произведения: религиозной, социальной, познавательной, эстетической и др., а также позволяет реконструировать обстановку его создания.

Культурологическую направленность исследования истории искусств можно заметить в работах **А. Гильдебранда, К. Фолля** и других представителей немецкой школы искусствознания. В **советском искусствоведении** «в качестве главного положения культурологического подхода выделили связь художественных явлений с «личностной» стороной общественной практики, жизни человека и общества, его настоящего и прошлого, его истории» [1].

В исследовании церковного искусства наиболее перспективным С.А. Митасова считает именно культурологический подход, так как «Культовое искусство <...> одновременно является святыней, памятником культуры,

художественным произведением, способно максимально полно осуществлять свои функции в культуре» [2].

Социологический подход в искусствоведении является междисциплинарным и образуется синтезом методик социологии, эстетики и искусствознания. Объектом его исследования являются формы взаимодействия искусства и общества, где рассматриваются такие вопросы как художественная среда, заказ и патронаж, место художника и искусства в обществе, восприятие искусства с точки зрения разных слоев социума. Также социология искусства занимается с одной стороны, исследованием влияния ведущих социальных групп на тенденции художественного творчества и критерии оценки искусства, с другой стороны, прогнозированием тенденций художественного развития и их последующего влияния на социум.

Среди ученых, применявших социологический подход в исследовании искусства стоит отметить **М. Вакернагеля**, который занимался изучением социальной проблематики искусства в культурно-историческом ключе («Жизненное пространство художников флорентийского Ренессанса» 1938 г.). **М. Мис** использовал синтез знаточеского подхода с социально-политической и религиозной историей («Живопись Франции в эпоху Жанна Беррийского» 1967 г.). **Ф. Хаскелл** показал историю искусства как историю эстетического вкуса, художественного менталитета и патронажа («Покровители и живописцы» 1963 г., «Открытия в искусстве» 1976 г., «Вкус и древность» 1981 г., «История и ее образы» 1993 г.). **М. Бэксандалл** определяющими для истории искусства считал желания патронов и заказчиков («Живопись и жизненный опыт в Италии XV века. Введение в социальную историю стиля в живописи» 1972 г., «Паттерны интенции: об историческом объяснении картин» 1985 г. «Тени и Просвещение» 1995 г.).

Х. Ортега-и-Гассет в числе прочего, отмечал явление «массового сознания» в современном обществе, которое легко превращает его в толпу. Приобретая высокое положение в общественных структурах, представители толпы навязывают свои убогие псевдо-ценности другим социальным группам («Восстание масс» 1929 г.). В своих трудах **Д. Кемпбелл** определил концепцию истории искусства как историю «когнитивных стилей». В его понимании искусство является отражением процесса осуществления возможностей («Влияние культуры на визуальное восприятие» 1966 г.), «Методология и эпистемология социальных наук 1988 г.). **В. Беньямин** размышлял над процессами появления возможности массового тиражирования произведений искусства («Искусство в эпоху технической воспроизводимости» 1934 г.). В современной России теорию социальной психологии искусства развивает **Н.А. Хренов** («Социальная психология искусства: переходная эпоха» 2005 г.)

Художественная критика (эссеизм) как подход к анализу произведений искусства способствовала становлению прикладной социологии искусства. Ее представители зачастую являлись негласными законодателями вкусов общества, давая последнему ориентиры в мире искусства. В то же время суждения авторитетных критиков определяли основные тенденции художественной жизни. Критика, давая оценку и интерпретацию явлений художественной жизни, исходит из понятий современности и актуальности. Как правило, она несет эмоциональную окраску и имеет широкий диапазон критериев: от оценки художественного качества до нравственного суждения. Художественная критика не имеет фиксированной методологии и свободно обращается со всеми подходами, избирая их в соответствии с конкретными задачами, поэтому в ней всегда есть влияние индивидуальных взглядов автора,

В отношении средневекового искусства жанр эссеизма применяли **Дж. Рескин, П.П. Муратов, Е.Н. Трубецкой, Н.М. Тарабукин. В**

современном российском обществе просветительскую деятельность в области иконописи ведет И.К. Языкова, при этом ее лекции и книги имеют доступный язык, сочетающий элементы разных методов, что дает возможность назвать ее подачу материала художественной критикой.

Психологический подход в искусствознании является вспомогательным в анализе произведений искусства, и может помочь в осмыслении таких вопросов как причины и содержание творческого процесса, зрительное и художественное восприятие, суггестивные возможности искусства, влияние на эмоциональную и рациональную сферы сознания, принципы мышления и интерпретации, разница в восприятии различных художественных средств, мотивы и цели художника, заказчика, зрителя и исследователя искусства.

Психологические концепции использовал в своих трудах **Г. Вельфлин**. В центре его исследований находилось исторически изменяющееся «чувство формы», под которым он понимал представления о красоте и поведении человека, и с которым была связана эволюция стилей («Прологомены к психологии архитектуры» 1886–1887 гг., «Ренессанс и барокко» 1913 г.). Развивая эти идеи, Вельфлин создал теорию классического и неклассического чувства красоты («Классическое искусство» 1912 г., «Основные понятия истории искусств» 1915 г.). **А. Гильдебранд** в своих работах пытался исследовать зрительное восприятие и «художественный инстинкт» человека. **Э. Гомбрих** пробовал создать психологию и психофизиологию искусства для искусствоведов.

Р. Арнхейм, исследуя эстетическое восприятие и проблематику выразительных средств, выделил этапы визуального восприятия («Искусство и визуальное восприятие» 1960 г.). В своей работе он применял психологический подход к исследованию архитектуры («Динамика архитектурных форм» 1977 г.) и рассматривал методологические проблемы искусствоведения («Новые очерки психологии искусства» 1994 г.).

Интересны философские размышления **Б.П. Вышеславцева** о преображающем воздействии религиозных образов [см.: 2]. Также о восприятии живописных произведений писал **Л.А. Орбели**, а **П.В. Симонов** констатировал эстетическую потребность человека [см. 3, с. 25].

Итак, в предлагаемой статье кратко рассмотрены культурологический, социологический и психологический подходы искусствоведения, приложимые к интерпретации художественной формы православной иконописи. Каждый из методов исследования имеет свои достоинства и недостатки, и только их комплексное применение может дать более полный результат. Выбор методов изучения зависит от задач исследования и определяет его результат. При современной тенденции ограничивать интерпретацию иконы богословским подходом, из поля исследования ускользают все остальные ее аспекты. Поэтому актуально обратить внимание также и на имеющиеся и применявшиеся к изучению иконописи другие методики искусствоведения.

Библиографические ссылки

1. Козина Е.А. О некоторых подходах к изучению истории искусства. URL: <https://textarchive.ru/c-2793254.html> (дата обращения: 19.02.2025).
2. Митасова С.А. Теоретико-методологические основания исследования культового искусства православия // Вестник КрасГАУ. 2012. №10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoretiko-metodologicheskie-osnovaniya-issledovaniya-kultovogo-iskusstva-pravoslaviya> (дата обращения: 19.02.2025).
3. Омеляненко М.В. Методология искусствоведческих исследований: Учебное пособие. СПб: Изд-во СПбГИК, 2017. 115 с.

Ivanova V. G.

Orthodox St. Tikhon's Humanitarian University;
Lipetsk State Pedagogical University
named after P. P. Semenov-Tyan-Shansky

**SOME METHODOLOGICAL APPROACHES
TO THE INTERPRETATION OF THE FORM OF ORTHODOX ICON
PAINTING: CULTURAL, SOCIOLOGICAL, PSYCHOLOGICAL**

Abstract. The article is devoted to the consideration of some theoretical and methodological foundations applicable to the interpretation of the artistic language of Orthodox icons. The following approaches are considered: cultural, sociological, psychological approaches and art criticism.

Keywords: Orthodox culture, icon, art criticism, icon theology, iconology, medieval art

Коренева Н. А.

Православный Свято-Тихоновский
гуманитарный университет

Буслаев А. Ф.

независимый исследователь

ТИПЫ И СТРАТЕГИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНЫХ В РОСПИСЯХ НОВЫХ ПРАВОСЛАВНЫХ ХРАМОВ РОССИИ

Аннотация. В настоящей статье предпринимается попытка исследования современной русской православной иконописи из оптики дискуссии о каноне. Для того, чтобы понять, какое значение современные иконописцы придают канону в своей работе, были исследованы их стратегии работы с образами животных в сюжетах, допускающих наибольшую творческую свободу (вроде Рая/творения мира). В результате этого небольшого исследования был сделан вывод о том, что далеко не все художники считают нужным задумываться о соответствии их работ канону/традиции, причем оба понятия, если и употребляются художниками, имеют очень размытые границы, нуждаются в дальнейшем исследовательском осмыслении.

Ключевые слова: современная православная иконопись, канон, традиция, изображение животных

Настоящее исследование напрямую связано с более обширной, на данный момент мало изученной темой самовосприятия современных православных иконописцев. То есть, с одной стороны, образ иконописца, богословие православной иконы представлены в ставших классическими работах Л.А. Успенского, В.В. Бычкова и др., в определенных формулировках транслируются в православных учебных заведениях и литературе, однако остается вопросом, насколько близки описываемые в этих работах концепты современным православным иконописцам. Вопросы

вроде «как иконописцы осмысливают задачи иконописи?», «как понимают православную икону и ее стиль?», «каково, по их мнению, состояние современной православной иконописи?» требуют исследования и осмысления.

Разумеется, каждый из этих вопросов сам по себе представляет довольно обширную тему, поэтому остановимся на одном из перечисленных выше, на вопросе о состоянии современной русской иконописи, который довольно активно обсуждался с 2017 по 2020 годы непосредственно самими художниками в следующей ключевке. Ряд иконописцев разделяют идею о том, что в настоящее время православная иконопись находится в состоянии стагнации, представляет собой часть «этнопарка» (Александр Николаевич Солдатов⁹), занимается только «реконструкцией» (из-за того, что преобладает копирование древних образцов, которые считаются эталонными, а с художественной точки зрения качественные «творческие» работы практически не появляются). Иконописцы, разделяющие такую точку зрения, соответственно, осознав ситуацию как кризисную, стараются найти выход из нее: организуются разные, порою несколько эпатажные выставки¹⁰, идет поиск новых стилей, средств выразительности, возникают довольно острые дискуссии. Примером одной из таких дискуссий можно считать дискуссию о каноне, развернувшуюся в социальных сетях.

⁹URL: <https://www.pravmir.ru/myi-postoyanno-chto-to-vozrozhdaem-kakuyu-to-svyatuyu-rus-kakuyu-to-vizantiyu/> (дата обращения: 24.05.2025)

¹⁰ Например, выставки, организованные А. Бургановым (URL: <https://vestnikkladez.ru/moskva-v-poiskah-utrachennoy-seredinyi-otkrytie-vyistavki-molodyih-hudozhnikov-tserkovnoy-zhivopisi-i-sovremennogo-iskusstva/> (дата обращения: 24.05.2025)) или А. Беликовым (URL: <https://foma.ru/pervaya-vyistavka-sovremennogo-pravoslavnogo-iskusstva-otkroetsya-25-yanvarya-v-moskve.htm> (дата обращения: 24.05.2025)). Пример конференции, посвященной данной теме: «Современное церковное искусство - проблемы и перспективы развития» (ПСТГУ, 2021) URL: <https://pstgu.ru/science/conferences/inye-konferentsii/sovremennoe-tserkovnoe-iskusstvo-problemy-i-perspektivy-razvitiya/?ysclid=mb2ld2do3k880028461> (дата обращения: 24.05.2025)

В 2017 г. А.Н. Бухникашвили опубликовал тезисы своей будущей книги «Изобразительная система иконописного канона» (задуманной как учебник) в группе «Иконописный канон» в социальной сети (признанной на территории РФ экстремистской и запрещенной). Андрей Николаевич предпринимает попытку реконструировать изобразительную систему канонической иконы, исходя из идеи, что, если у иконописи будет своя четкая система, подобная той, что господствует в светском изобразительном искусстве, то мастерское владение ею откроет бесконечные творческие возможности перед современными художниками-иконописцами. Эта публикация, собственно, и спровоцировала дискуссию: естественно, ряд художников, включая Солдатову, разделяющих общую предпосылку о плачевном состоянии современной иконописи, в этой дискуссии начали отрицать наличие канона как специальной изобразительной системы, в которой должны работать православные иконописцы, кто-то занял срединную позицию, определяя канон очень широко, как некое внутреннее духовное правило, предполагающее общность символов и идей¹¹.

Здесь мы перейдем непосредственно к теме данной статьи. В изображении животных, как кажется, художник-иконописец может проявить наибольшую свободу и на примере того, какие стратегии в их изображении используют художники, можно сделать некоторые выводы о том, руководствуются ли художники канонам, «традицией» или исключительно собственным художественным вкусом. Конечно, следующим этапом может стать фиксация того, что подразумевается художниками под канонам, если, конечно, кто-то формулирует для себя необходимость следования ему (ответ на этот вопрос не вошел в данное исследование).

Итак, традиционно изображения животных присутствуют на

¹¹ Близкое определение канона дает И.К. Языкова (URL: [Канон иконописный - православная энциклопедия «Азбука веры»](#) (дата обращения: 24.05.2025))

православной иконе (на которой, как известно, не должно быть ничего лишнего, хотя история русской иконописи и знает много исключений), в следующих случаях: как символы евангелистов (т.н. тетраморф), в качестве иллюстрации конкретных событий священной истории (лошади волхвов, осел и вол у яслей Христа и пр.), это могут быть «житийные» животные (медведь на иконах св. Герасима Иорданского, прп. Сергия Радонежского) или символические изображения (агнец, рыба). Но есть несколько тем, допускающих относительную свободу художника в том, какое количество и какие виды животных будут представлены на иконе. Это, например, икона «Пастырь добрый. Болтинская Икона» (находится в храме села Болтино в Мытищах Московской области), икона «Молитва Иоанна Предтечи в пустыне», а также, более традиционные и распространенные, образы ноева ковчега и Рая/творения мира.

Статья включает в себя две части: обобщение данных интервью (были опрошены 10 молодых иконописцев (до 40 лет) с духовным и светским художественным образованием, либо и с тем и с другим, Москвы, Калининграда и Ессентуков) и иллюстрации (фото росписей нескольких храмов разных регионов России, построенных и расписанных за последние 20 лет, в которых отражены разные стратегии изображения животных).

Согласно интервью, во-первых, можно выделить два противоположных условия работы: либо художник полностью согласует то, что он будет изображать с замыслом заказчика, либо он, в целом, предоставлен сам себе (или только так считает).

Как показали интервью, в случае, если художнику предоставлена свобода, он руководствуется, главным образом, общей художественной целесообразностью: продумывает композицию, колорит, стилистическое соответствие росписи всего храма. Наиболее показательными (соответствующими кратко изложенной стратегии иконописца) являются работы, представленные на Рис. 1-10, выполненные художником, имеющим

только светское художественное образование. Респондент так отвечает на поставленный вопрос: «Когда я создавала виды Рая с разнообразными пейзажами и всевозможными животными на декоративных вставках под иконостасом, я думала о том, как их стилизовать и закомпоновать. И мне было важно создать благостное настроение и смиренные, одухотворенные мордахи у зверей».

Ожидаемо, что художники, обучавшиеся в духовных учебных заведениях, обращают внимание на соответствие «традиции» при разработке образа. Наиболее показательным здесь следующее интервью: «Прежде, чем начинать работу, следует обратиться к старым образцам, ни в коем случае не к новоделу, сербские, македонские росписи. Экзотических животных не стала бы изображать, хотя в первую очередь руководствовалась бы географией, надо помнить о необходимости соблюдать символичность изображения, избегать излишеств. Самых животных изображала бы как их рисуют дети, без попыток анатомически повторить какие-то детали, но чтобы животное было узнаваемо». На вопрос, почему как «рисуют дети» был дан следующий ответ: «Потому что дети ближе всего и иконе, потому что их творчество еще не обусловлено большой насмотренностью и анализом мира, классической живописью, то есть они рисуют по восприятию, как это происходит и на иконе».

В случае, если художник является лишь исполнителем идеи заказчика, по-видимому, нередко выстраивание концепции изображения он оставляет за заказчиком (хотя один из респондентов подробно рассказал о той работе, которую проделывает ради «просвещения» недостаточно воцерковленного заказчика, либо для объяснения ему особенностей православной иконы, респондент подчеркнул, что иконы, получающаяся в результате – это плод совместной творческой работы). В качестве ярких примеров воплощения идеи заказчиков были выбраны храм Воскресения Христова и Новомучеников и исповедников российских Сретенского монастыря и

пятигорский Спасский собор, основной темой (или, по крайней мере, визуально одной из тем) росписи которых является красота Божьего мира (рис. 14-20).

Итак, из материала имеющихся интервью и примеров росписей можно сделать вывод: в визуальном плане животные изображаются «умилительно», как их изображали бы дети/для детей. С другой стороны, можно констатировать некоторую раздвоенность: с одной стороны, попытки жесткой ориентации на традицию и канон (по крайней мере, заявление об этом), с другой – вполне свободная творческая работа художников, некоторые из которых, если нет такового пожелания от заказчика, даже не задумываются о необходимости ориентации на канон или традицию (по крайней мере, не формулируют это для себя так), руководствуясь иной логикой, например, чисто художественной. Несколько иконописцев, ссылаясь на «традицию», никак не эксплицировали данный концепт, то, что под ним подразумевается, нуждается в дальнейшем исследовании, поскольку, согласно интервью, «традиция» означала не только древние/средневековые православные иконы, но и европейскую средневековую живопись и даже живопись эпохи Возрождения.

Koreneva N. A.

Orthodox St. Tikhon's Humanitarian University

Buslaev A. F.

independent researcher

TYPES AND STRATEGIES OF ANIMAL DEPICTIONS IN THE WALL PAINTING OF NEW ORTHODOX CHURCHES IN RUSSIA

Abstract. This article attempts to study modern Russian Orthodox icon painting from the perspective of the discussion of the canon. In order to understand the importance that modern icon painters attach to the canon in their work, their strategies for working with animal images in subjects that allow the greatest creative freedom (such as Paradise/creation of the

world) were investigated. As a result of this small study, it was concluded that not all artists consider it necessary to think about the conformity of their work with the canon / tradition, and both concepts, if used by artists, have very blurred boundaries and need further research understanding.

Keywords: modern Orthodox icon painting, canon, tradition, animal depiction

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Приход храма в честь равноапостольных Царя Константина и Царицы Елены. Калининград. Общий вид на иконостас и восточную часть храма.



Рис. 2. Иконостас храма в честь равноапостольных Царя Константина и Царицы Елены. Калининград.



Рис. 3-7. Общий вид на декоративные вставки (нижний ярус иконостаса храма в честь равноапостольных Царя Константина и Царицы Елены) с изображением Рая и животных в Раю, выполненные респондентом.







Рис. 8-13. Изображения животных с этой декоративной вставки крупным планом.



Рис. 14. Храм Новомучеников и Исповедников Церкви Русской на Лубянке. Галерея, ведущая к нижнему храму, посвящённому святому Иоанну Предтече и двенадцати апостолам. В росписи всего храма преобладают растительные мотивы, изображения природы, часто напоминающей русскую.



Рис. 15. Колонны в галереях, ведущих к нижнему храму, изображены кипарисы, в ветвях которых сидят птицы.



Рис. 16. Храм Новомучеников и Исповедников Церкви Русской на Лубянке. Изображения кипарисов на западной стене храма.



Рис. 17. Храм Новомучеников и Исповедников Церкви Русской на Лубянке. Росписи стен вдоль лестниц, ведущих в верхний храм.



Рис. 18. Архиерейское подворье Спасский собор. Пятигорск. Вся роспись храма, согласно концепции архиерея, выполнена во фряжском стиле. Как указано на сайте собора, этот стиль передает ощущение сказки, в нем «представлен и обласкан весь Божий мир – Святые, ангелы, цветы, животные, птицы, насекомые и т.д.».



Рис. 19. Архиерейское подворье Спасский собор. Пятигорск.



Рис. 20. В Спасском Соборе г. Пятигорска рядом с изображением Троице-Сергиевой Лавры под березой в цветах изображены зайцы, в целом, изображения животных встречаются часто и не обоснованы по смыслу.



Рис. 21. Свято-Никольский Собор. Кисловодск. Галерия, ведущая в верхний храм, на стенах которой изображено творение мира: изображены птицы, животные, пресмыкающиеся и рыбы.

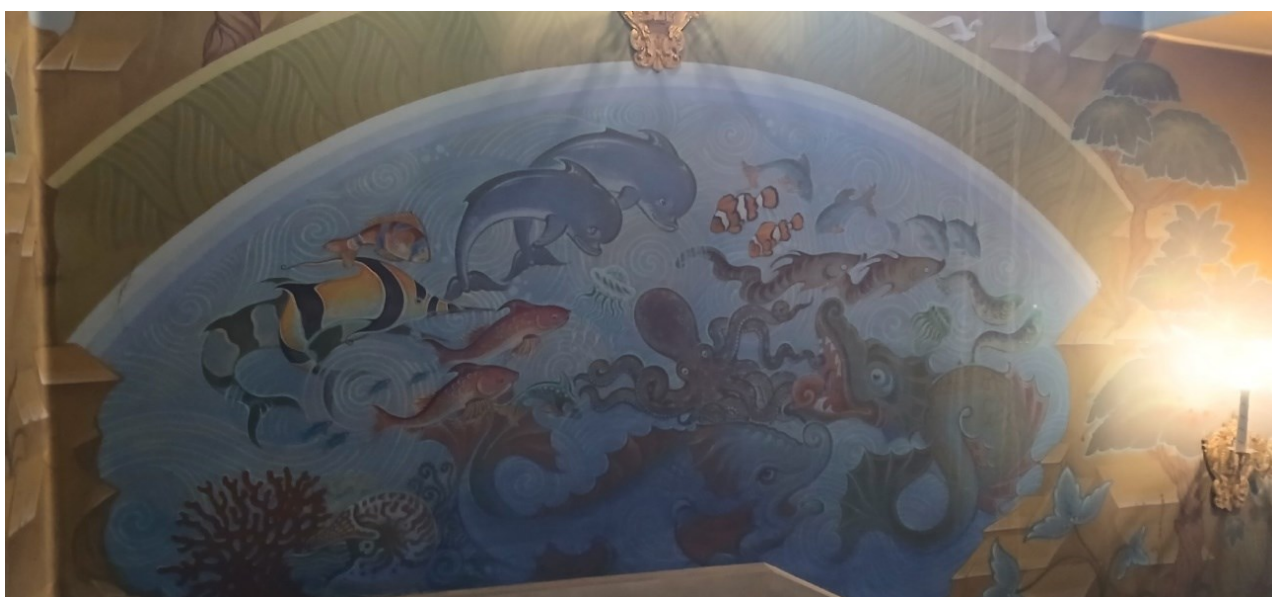


Рис. 22. Свято-Никольский Собор. Кисловодск. Изображения животных лишь частично выглядят так, как на иконах, написанных в каноне. В основном, эти изображения напоминают иллюстрации детских книг.

ПОРТРЕТ В ЭПОХУ ПОСТБИОЛОГИИ

Аннотация. Статья демонстрирует трансформацию традиционного понимания портрета в эпоху сосуществования органических, неорганических и гибридных форм жизни. В этой связи актуализируется вопрос о толковании образа и подобия человека Богу с позиций христианской антропологии. В интерпретационном поле оказываются проекты актуального искусства, направленные на исследование понятия жизни в новом культурном пространстве, в котором нет отрицания тайны творения, и, в то же время произведения, в которых человек утрачивает потенциал богоподобия и ставится на один уровень с животным миром.

Ключевые слова: Органическая жизнь, гибридные формы жизни, постбиология, портрет, сайнс-арт, киборгизация, образ и подобие Божие, профанирование

Органическая жизнь всегда была не только источником вдохновения и вечной темой для художников. Она стала одним из факторов возникновения изобразительного искусства, о чем свидетельствует памятники первобытной культуры. На терминологическом уровне до эпохи Людовика XIV в европейской культуре не различали изображение человека и других форм органической и неорганической жизни, и слово «портрет», определяющее один из самых популярных жанров в искусстве, относилось к концепции изображения в целом. Вслед за миром живой и неживой природы искусство начало освоение символического измерения и области новых жизнеформ, порожденных символическим мышлением. В последние десятилетия предметом интереса сначала научного, а затем и обыденного сознания стали исследования искусственной жизни (A-life), в основе которых лежит идея воспроизведения принципов функционирования живых систем при помощи методов робототехники и технологий компьютерного

моделирования. Искусство не остается в стороне от A-life, и на рубеже XX-XXI веков возникает сайнс-арт – синкретический культурный феномен, в рамках которого осуществляется синтез научной проблематики и художественных средств [6, с. 4]. Сайнс-арт включает в себя проекты биороботического искусства и сложившееся вокруг них интерпретационное поле.

Сегодня стремительно развивается новое культурное измерение, в котором органическое и неорганическое уже рассматриваются «не как противоположности, но как взаимодополняющие аспекты, как две смежные вселенные» [7, с. 7]. Искусство, обладающее особой чуткостью к изменениям, уже сегодня предсказывает наступление эпохи сосуществования органических, неорганических и гибридных форм жизни и новых форм разума, т. е. наступление эпохи постбиологии. Как будет выглядеть человек в середине – конце XXI века, какой образ «венца творения» являет нам искусство уже сегодня? Возможно ли соотнести классическое определение портрета, которое в изобразительном искусстве является отражением визуальных характеристик живого лица или фигуры целиком и их идейно-художественной интерпретацией, с появлением гибридных форм жизни, которая затронет и уже затрагивает человека как биологическую особь?

Если обратиться к сайнс-арту как разновидности актуального искусства, которая может дать материал для размышления на эту тему, то найти произведения, относящиеся к жанру портрета в традиционном понимании, весьма затруднительно. Во-первых, речь идет о культурном феномене, сложившемся в постмодернизме, когда традиционная система жанров уже разрушена, и, во-вторых, сайнс-арт, связанный с наукой кровными узами, являет собой типологическую систему по принципу принадлежности к научной дисциплине. Тем не менее, в целом ряде проектов просматривается принадлежность к определенным жанрам, что

дает иную, более масштабную оптическую настройку на проблематику этого культурного явления.

Австралийский художник Стеларк в качестве материальной базы для своих проектов и объекта концептуализации избрал собственное тело. Человеческое тело смертно и несовершенно, в ближайшем будущем оно претерпит модификации, которые возможны уже сегодня при использовании последних достижений робототехники, IT и тканевой инженерии, что, по сути, является его (физического тела человека) киборгизацией, протезированием и оцифровкой. В 1982 году была создана биомеханическая «третья рука», которую закрепили на правом плече Стеларка. «Рука» управлялась мускульной силой художника, но была способна и к самостоятельной деятельности благодаря датчикам на «ладони», обеспечивающим обратную связь. В 1998 году появилась «Мускульная машина» - гигантский робопук, внутри которого разместился Стеларк. При помощи собственной энергии мускулов, системы датчиков и пневматических механизмов он разгонял «машину» до тех пор, пока не терял управление над нею, и она несла его в любом направлении. К 2010 году относится самый радикальный проект художника «Третье ухо». На основе ДНК Стеларка было выращено «ухо», которое вживили в левое предплечье художника. В имплантат был вшит микрофон с системой Bluetooth и выходом в Интернет и, таким образом, фрагмент тела Стеларка был превращен в интернет-орган.

Проекты Стеларка расширяют понятие жизни, выводя его за пределы жизни органической, объединяя живое с искусственным, «человеческое» с «нечеловеческим», превращая тело человека в постбиологическое. Если портрет человека с тремя руками или тремя ушами укладывается в рамки нового культурного пространства, то, например, с точки зрения физической антропологии или гуманистической теории о человеке Леона Баттисты Альберти (1404 - 1472), это крайне спорное или просто абсурдное

художественное высказывание. В этой связи актуализируется вопрос о толковании образа и подобия человека Богу с позиций христианской антропологии, поскольку сегодня, вступая в эпоху постбиологии, мы не перестаем быть наследниками многовековой европейской культуры, базирующейся на принципе христоцентричности.

С точки зрения христианской антропологии человек причастен Божественной жизни в тайне образа и подобия Божия, которым он запечатлен. Но поскольку человек – существо духовно-телесное, то, как утверждают святые отцы Ириней Лионский, Григорий Нисский, Григорий Палама, не только бессмертная душа человека, но и его тело причастно сообразности с Господом, который соединил его с душой [3]. Тем не менее, единого мнения о том, что же имеет в себе человек по образу Божию, нет. Более того, «опасно уточнять или определять этот образ в человеке» [1, с. 166], поскольку можно впасть в другую крайность – представление о Боге в образе человека, что трактуется богословами как нонсенс и богохульство. В то же время, «в человеке дана нам огромная тайна творения, и делать вид, что для нас не важна эта тайна, близоруко ограничивать себя тем лишь материалом, который нам дан, что совершенно невозможно, ибо в таком случае создаётся дурная, т. е. некритическая, метафизика человека» [4, с. 148]. Отрицание тайны творения в человеке ведет к различным формам натурализма, что является профанированием человека как такового.

По нашему мнению, проекты Стеларка – это не сознательное искажение образа Божия в человеке, а еще одна попытка проникнуть в тайну творения в условиях обновленного представления о живом, томление о Бесконечном в эпоху постбиологии. Между тем, в истории искусства есть примеры разрушения образа Божьего в человеке и профанирования человека, достаточно обратиться к современному или актуальному искусству. Бельгийский художник Ян Фабр, скандальная выставка которого проходила в 2016-2017 годах в Государственном Эрмитаже, пишет картины

собственной кровью, выставляет чучела животных и птиц, человеческие черепа и скелеты, инкрустированные панцирями и крыльями жуков-скарабеев. На выставке «Ян Фабр. Рыцарь отчаяния – воин красоты» в Эрмитаже экспонировалась работа «Глупость опирается на смертность», которую можно интерпретировать как визуализацию придуманной Фабром поговорки наподобие «Фламандских пословиц» Питера Брейгеля. Обезглавленный человеческий скелет (аллегория смерти), украшенный переливающимися крыльями жуков, цепко держит чучело лебедя, опустившегося на спину скелета (аллегория глупости). Человеческое тело, вместившее бессмертной души, превращено в арт-объект, созданный на пересечении тенденций воинствующего натурализма и фэшн-индустрии – крылья и панцири жуков, свой любимый материал, Ян Фабр использует для декорирования интерьеров и женских платьев.

В другом зале среди блестящей мишуры были подвешены чучела собак и кошек, которые были сбиты машинами и собраны художником по обочинам автодорог. Так была создана псевдорелигиозная метафора восхождения на небо мучеников-животных. В 2011 году на Венецианской биеннале впервые экспонировалась композиция Яна Фабра «Пьета», ремейк знаменитой «Пьеты» Микеланджело, где в роли Девы Марии выступает Смерть, на коленях которой в позе Христа после распятия лежит сам автор. Действительно, Смерть способна породить только смерть: место Христа, поправшего смерть, занимает художник, поправший образ Божий в человеке, который после этой утраты есть всего лишь тлен и прах.

Произведения Фабра, вызывающие разнообразные реакции, вплоть до физиологического отвращения, требуют комментариев и являются нехитрыми аллегориями, в том числе научного осмысления действительности. Так в композицию «Пьета» входят несколько скульптур, изображающих человеческий мозг с растущими из его полушарий могильными крестами, обвитыми кладбищенским плющом и ползающими

насекомыми, глубоко равнодушными к памяти усопших. Художник объясняет это необходимостью демонстрации нейрофизиологического механизма эмпатии, «идущей не от сердца», а от нервных импульсов мозга [9]. «Научность» Фабра указывает на характерную для современной культуры тенденцию к сближению научного и художественного мышления, но не более того.

Творчество Фабра связано с культом смерти, традицией умертвления и эстетизации мертвой плоти. Человек в его работах претерпевает псевдорелигиозную метаморфозу: утрачивая потенциал богоподобия, он оказывается на одном уровне с животным миром, без всякой надежды на жизнь вечную. Между тем, как проекты Стеларка направлены на исследование понятия жизни в новых границах, в новом культурном пространстве, в котором нет отрицания тайны творения, но есть жажда познания.

Другие аспекты измененного понимания живого выражены в таких проектах экологического направления сайнс-арта, как «Маламп: случай уродства амфибий» Брендона Беланже и «Портреты на траве» Хизер Эйкрод и Дэна Харви, работа над которыми началась во второй половине 1990-х и продолжается до сих пор. Брендон Беланже создает серии крупноформатных фотопринтов лягушек, получивших отклонения в развитии в результате нарушения экологии. Художник преобразует природный вид амфибий художественными методами, используя специальную лабораторную технологию, позволяющую окрашивать скелет в лиловые и бирюзовые тона, а ткани делать прозрачными. Беланже называет созданные им фотографии лягушек не работами в жанре анималистики, а портретами, сопровождает их текстами, в которых выражает сострадание своим героям, наделяя их индивидуальностью, одушевляя и возвышая до человека. Оставаясь «бесконечно лиричным и даже сентиментальным», «Беланже хочет выявить и подчеркнуть аномалии

развития живых существ, чтобы вызвать у зрителя сострадание и чувство ответственности. Он не обвиняет, но он побуждает ненадолго остановиться и оглядеться на происходящее вокруг» [6, с. 242]. Уравнивание амфибии с человеком - метафора самооценности каждого живого существа, которая резонирует с другими проектами сайнс-арта, укладывающимися в рамки нацеленной в будущее стратегии коэволюции – совместного развития человека и природы.

Из представленных здесь проектов ближе всего к традиционному пониманию портрета оказался проект «Портреты на траве» британских художников Хизер Эйкрод и Дэна Харви. Авторы создают гиперреалистичные фотопортреты людей, выращивая десятиметровые вертикальные газоны из травы. Живописный эффект достигается благодаря процессу фотосинтеза: «газон помещается в затененное помещение, и на него проецируется негатив фотографии. В слабоосвещенных местах трава темнеет, в подсвеченных становится светлее» [6, с. 250]. Чтобы продлить жизнь своих произведений, Эйкрод и Харви используют генномодифицированные сорта трав, сохраняющие яркие тона на протяжении долгого времени. Совместно с учеными Института исследования трав и окружающей среды Уэльса ими был получен сорт травы, не теряющий хлорофилл.

Идея создания портретов на траве имеет предысторию, можно вспомнить, например, серию «Портреты вождей и героев эпохи» для Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарной выставки, которая в 1923 году проходила на месте будущего Парка Горького. Выполненные из травы и цветов художником – садоводом Васо Бежани, портреты воспринимались современниками как «живое отражение советской действительности» и «красивейшие иллюстрации героической жизни нашей страны», что соответствует идеологическим основам зарождающегося соцреализма. [5]. Концепция Хизер Эйкрод и Дэна Харви иная: «созданное

человеком не всегда означает анти-природное» [6, с. 250]. Подобно тому, как лицо прорастает из травы, человек «прорастает» в цивилизацию из мира природы.

«Портреты на траве» многозначны, и, подобно другим экологическим проектам в актуальном искусстве, они поднимают вопросы жизни и смерти. Созданные из недолговечного материала, «Портреты» становятся метафорой скоротечности человеческого бытия. С другой стороны, проецирование изображения через живые клетки биологической фотобумаги придает им «необычайные качества» [8]. «Вместо того, чтобы говорить о присущей фотографии смерти, мы говорим о присущей ей жизни», - считает один из авторов проекта Хизер Эйкрод. В отличие от традиционной фотографии, запечатлевающей момент, который безвозвратно остается в прошлом, «Портреты на траве» - «это то, что происходит здесь и сейчас» [8]. Если перефразировать высказывание Ролана Барта, назвавшего фотографию «эманация прошлой реальности» [2, с. 50], «портреты» Хизер Эйкрод и Дэна Харви остаются эманацией реальности настоящей до тех пор, пока не засохла трава, из которой они созданы.

Таким образом, мы видим, что сегодня, в эпоху стремительно меняющегося представления о живом, расширяются границы классического определения портрета, одного из самых востребованных жанров в изобразительном искусстве. Меняется материальная база, наряду с традиционными технологиями используются новейшие технологии, пришедшие из мира науки, нечеловеческие индивидуальности (амфибии) наделяются свойствами человека, создаются образы «венца творения», потрясающий основы физической и христианской антропологии. Искусство сигнализирует о фактическом вступлении в новую эру, эпоху постбиологии. Тем не менее, сохраняется упорная надежда, что при всех изменениях, культурная платформа не будет дрейфовать в сторону уничтожения в человеке образа Божьего и расчеловечивания.

Библиографические ссылки:

1. Архимандрит Симеон (Брюшвайлер) Тайна и измерение личности. Очерк христианской антропологии //Альфа и Омега. 2004. № 1 (39). С. 155-169.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М. 1997. С. 1-87.
3. Введенский Р. Б. Основания христианской антропологии // (Электронный ресурс) URL: <https://azbyka.ru/osnovaniya-xristianskoj-antropologi> (дата обращения 19.05.2025).
4. Зеньковский В. В. Об образе Божиим в человеке. Вопросы философии. 2003. № 12. С. 147-152.
5. Коммунальное хозяйство, журнал, 1924. Об этом подробнее: Выставка «Парк Горького: фабрика счастливых людей», ММОМА, 16.08-30.09 2018 г.
6. Левченко О. Е. Освоение природы средствами сайнс-арта: «естественное» и «технологическое». Дисс. канд. культурологии. М., 2016. 399 с.
7. Capucci P. L. From life to life. The multiplicity of the living // (Электронный ресурс) URL: https://noemalab.eu/wp-content/uploads/2011/06/capucci_from_life_to-life.pdf. (дата обращения 19.05.2025).
8. Jakob Schiller. Художники создают гигантские портреты на траве. // (Электронный ресурс) URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.7a1720c4-682d99fe-d927d59e-74722d776562/https/www.wired.com/2012/07/artists-create-giant-portraits-on-live-grass-2/ (дата обращения 21.05. 2025).
9. Sacrilegious Sculptur Renditiones // (Электронный ресурс) URL: <https://www.trendhunter.com/trends/jan-fabre-pieta>.(дата обращения 20.05.2025).

PORTRAIT IN THE ERA OF POST-BIOLOGY

Abstract. The article demonstrates how the traditional understanding of the portrait has transformed in an era where organic, inorganic, and hybrid forms of life coexist. In this context, the question of interpreting the image and likeness of man to God from the perspective of Christian anthropology becomes relevant. This interpretative field encompasses artistic projects that explore the concept of life in a new cultural space where the mystery of creation is not denied, as well as works in which humanity loses its godlike potential and is placed on the same level as the animal kingdom.

Keywords: Organic life, hybrid forms of life, Post-biology, portrait, Science-art, cyborgisation, image and likeness of God, profanation

Лысенко Е. Ю.
МБУДО Детская музыкальная школа №1
им. С. И. Танеева

АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ

Аннотация. Аполлоническое и дионисийское начала, исследуемые в работе, отражают эстетические категории рациональности и экспрессии, которые рассматриваются в образцах музыкальной палеографии и этномузыкознании. В статье описываются структурные принципы рассудочности и аморфность чувственных форм музыкального выражения. Как тематическая арка, аполлоническое и дионисийское отражаются в христианской этике стремлением примерить ум и сердце человека, избавив его от страдания, которое приносит рассогласованность последних.

Ключевые слова: «аполлоническое», «дионисийское», Ницше, этномузыкознание, музыкальная палеография, античная теория музыки, орфизм

Противопоставление «аполлонического» и «дионисийского» как порождение философской мысли XIX – XX веков терминологически связано с образами древнегреческих божеств, сформированных в античной литературе. Лучезарный Аполлон, как покровитель искусства и предводитель муз ассоциировался с разумностью. Экстатический образ Вакха, опьяненный и безумный, был связан с чувственной природой.

Впервые дихотомия «аполлонического» и «дионисийского» упоминается в работе Фридриха Шлегеля «Об изучении греческой поэзии» в 1797 году. Он приписывает душе Софокла «опьянение» Диониса, изобретательность Афины и разумность Аполлона.

Швейцарский ученый, религиовед и специалист по античности Иоганн Якоб Бахофен, в середине XIX века создавший работу «Материнское право», высказывается об эволюции древнегреческих

культов от хтонических богинь-матерей до олимпийских богов патриархального строя. Фигура Диониса у Бахофена занимает промежуточное положение, замещающее женские божества. Автор ясно противопоставляет неистово чувственное дионисийство и аполлонический порядок.

Широко известно, что данная метафора сложилась в произведении Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», где автор обосновывает необходимость понимания древнегреческой трагедии как гармоничного сочетания рационального и чувственного начала.

Не смотря на антитетичность указанных понятий, распространенный взгляд исследователей древнегреческих культов в XX веке утверждает, что с точки зрения античной религии персоны Аполлона и Диониса не противопоставлялись. Однако из выражения Платона в «Законах» следует понимание, что в культурной среде существовал контраст между различного рода музыкальными формами. Одно дело, утверждает мыслитель, – это молитвы богам, которые принято называть гимнами, другое – погребальные френы и лирические пэаны, и на последнем месте Платон располагает дифирамб, который напрямую связан с рождением Диониса, утверждает он. Смещение этих песенных форм осуждается автором как подвергающее искажению музыкальное искусство.

В целом тенденция музыки Древней Греции – это монодия, позаимствованная из восточной культуры, вследствие чего основой выразительности становится рельеф мелодии и система отношений звуков между собой. Ритмический рисунок был связан со словом syllabически и по смыслу. Благостный сюжет отражался консонирующими отношениями звуков, напряженный – диссонансами. Учение древних греков о музыке в первую очередь опиралось на этическую сторону. Лады разделялись на воспитывающие и чувственно изнеженные. Дорийскому ладу отдавалось безусловное предпочтение. Баланс между консонансами и диссонансами

регулировался теорией аффектов – техникой произведения впечатления на слушателя и влияющей на его поведение, предположительно происходящей от орфического мистицизма. Характерной чертой как для строгих, так и для чувственных форм древнегреческой музыки была модальность – главенство звукоряда над тоновой опорой.

Так, первый Дельфийский гимн Аполлону, приписываемый Афинейю (II в. до н. э.) написан во фригийском ладу и представляет из себя двухчастную форму: пэан и танцевальная гипорхема. Текст пэана прославляет муз и златокудрого Фэба. В гипорхеме описывается обряд жертвоприношения. Ладовая структура второй части гимна начинает раскачиваться, появляется обилие «стонущих» интонаций, а на слове «алтарь» звучит самое напряженное трехтоновое сочетание звуков. Здесь – яркий пример осуждаемого Платоном смешения родов музыки.

Мысль первой половины XX века продолжила формировать образность рациональности и экспрессии. Так американский антрополог и этнограф Рут Бенедикт в своей работе «Модели культуры» описывала способы организации коренных племен Америки, разделяя их на «аполлонические» как бесконфликтные, склонные к нормативному поведению и воинственные «диониссийские». Ее младший современник советский музыковед Роман Ильич Грубер в своем монументальном труде "Всеобщая история музыки" хоть и не прибегает к указанной антитезе, но описывая музыкальные фоно-расшифровки племен Индийского океана, отмечает разницу между музыкальным интонированием оседлых, и более архаичных склонных к кочевому образу жизни племен. Оседлые племена в своем музицировании демонстрировали зачатки ладовой системности, стремление мелодии к тоническому центру. Кочевники, которым свойственна воинственность из-за своего нестабильного образа жизни, были склоны к экспрессивному самовыражению в пении. Их мелодии исполнены звукоподражания – трели, форшлаги, глиссандо, широчайшие скачки

мелодии, ходы на острые диссонансы. Все это автор объясняет "хаотической неупорядоченностью, свойственной ... примитивному уровню развития" [3, с. 8 – 18]. Грубер приходит к спорному выводу, что сложность интонирования является случайным результатом неумения туземца владеть своим голосом. Показательным является тот факт, что и эти гиперэмоциональные напевы неизменно завершаются повторением нескольких соседних тонов, также совершая тяготение к устою.

Противостояние системности и аморфности прослеживается в музыкальном искусстве вплоть до статуса главенствующей идеи эпохи: Строгий стиль Раннего Средневековья и зарождающееся многоголосие *ars antiqua*, идеалистический Ренессанс и «неправильное» Барокко, архитектура Просвещения и чувственный Романтизм, структурность Модернизма и постмодернистская деконструкция. Все это отсылает к концепциям цикличности исторических процессов и человеческого развития.

Категории «разумного» и «чувственного» связаны и с внутренней природой самого человека. Исходя из христианской этики, рассогласованность рассудка и сердечных порывов как духовных категорий становится причиной страдания человека, ведь одно тянет к удовлетворению земным довольствием, а другое устремляет к неведомому. Музыкальная культура отвечает на этот нравственный запрос. В одноименной опере итальянского композитора рубежа XVI и XVII веков Клаудио Монтеверди, Орфей, утративший свою возлюбленную и растерзанный вакханками, был утешаем своим отцом Аполлоном, утверждавшим главенство вечности над бранными земными удовольствиями.

Библиографические ссылки:

1. Бахофен И.Я. Материнское право. Исследование гинекократии древнего

- мира в соответствии с ее религиозной и правовой природой: в 3 т. Т. 3. СПб.: Издательский проект «Квардивиум», 2021. 745 с.
2. Беляков А. В., Матвейчев О. А. Троянский конь западной истории. СПб.: Питер, 2014. 224 с.
3. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. М.: МУЗГИЗ, 1965. 360 с.
4. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 2000. 624 с.
5. Платон. Законы, Послезакония, Письма. Ред. И. Л. Песенко. СПб.: Наука, 2014. 519 с.
6. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии. // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1983. с. 148.

Lysenko E. Yu.

Children's Music School No. 1 named after S. I. Taneyev

APOLLONIC AND DIONYSIAN IN THE CONTEXT OF MUSICAL ANTHROPOLOGY

Abstract. The Apollonian and Dionysian principles studied in the work reflect the aesthetic categories of rationality and expression, which are considered in the examples of musical paleography and ethnomusicology. The article describes the structural principles of rationality and the amorphousness of sensual forms of musical expression. As a thematic arch, the Apollonian and Dionysian are reflected in Christian ethics by the desire to reconcile the mind and heart of man, freeing him from the suffering that the discrepancy between the latter brings.

Keywords: "Apollonian", "Dionysian", Nietzsche, ethnomusicology, musical paleography, ancient music theory, Orphism.

Лютаева М. С.

Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

Лю Кунь

Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

ОБРАЗ СМЕЮЩЕГОСЯ БУДДЫ БУДАЙ-ХЭШАН В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ФЕНОМЕН СМЕХА В РЕЛИГИИ

Аннотация. В статье рассматривается история возникновения образа будды Будаи-хэшан и его роль в китайской культуре. Освещается процесс слияния образа китайского средневекового монаха Ци Цы с образом Майтрейи, интеграция с даосскими и традиционными китайскими представлениями. Приводятся характерные черты иконографии образа, значение атрибутов Будая (улыбка, большой живот, тряпичная сумка). Акцентируется значение образа Будая как одного из символов китайской культурной идентичности. Предлагаются варианты трактовки образа с точки зрения феномена средневековой смеховой культуры, смеха как универсального антропологического феномена, смеха в мифологии.

Ключевые слова: Будаи-хэшан, чань буддизм, Майтрейя, смех

Будаи-хэшан (布袋和尚 bùdài héshang) или просто Будаи (布袋 bùdài) (в японской традиции – Хотей) – уникальное явление в китайской культуре, яркий пример религиозного синкретизма, синтеза буддизма с даосизмом и народными верованиями. В этом образе китайцы почитают Майтрейю (Милэ – 彌勒佛 Mílè fó) бодхисаттву и будду грядущего мира. Его отождествляют с китайским буддийским монахом Ци Цы (契此 Qì cǐ ум. 917; время конца династии Тан до позднего периода Лян Пятой династии).

Первое документальное свидетельство о Ци Цы содержится в «Жизнеописаниях достойных монахов, [составленных при династии] Сун», датированных 988 годом. Местом рождения монаха исторические документы

указывают город Фэнхуа в провинции Минчжоу (в наши дни – это город Нинбо в провинции Чжецзян). Ци Цы жил на горе Симиншань, но при этом он не был монахом-отшельником или монахом-затворником. Каждый день он спускался с горы и бродил по окрестным базарам, прося денег на пропитание у мирян, иногда предсказывая погоду. Ци Цы был весельчаком, любимцем детей и простого народа. В источнике «Объединенные летописи будд» (佛祖统纪 fózǔ tǒngjì), написанном в 1269 г. мастером Чжипаном говорится, что монах не замерзал, отдыхая на снегу, который в свою очередь, не прилипал к нему, просил милостыню на рынке, и те, кто ему подавал, получали удачу в виде быстрой продажи товара, спал на коленях на городском мосту. Всё его имущество, согласно ранней легенде, составляли деревянные чётки и огромный мешок за спиной. Из-за этого мешка за монахом и закрепилось прозвище «Будай» (布袋 bùdài), что в переводе означает «Мешок из ткани» или «Тряпичный мешок». Под этим прозвищем он впервые упоминается в «Записях о передаче светильника» (景德傳燈錄 jǐngdé chuándēng lù), составленных чаньскими монахами в начале XII века (1101-1104 гг.).

В источниках («Записи о передаче светильника», «Объединенные летописи будд») приводится сюжет, когда монаха Ци Цы попросили объяснить сущность буддизма. В ответ Ци Цы положил на землю тканевую сумку. Ответ означал: положи тканевую сумку и ощутишь свободу. Тканевый мешок символизирует то, что есть у людей в этом мире (репутация, богатство, тело, эмоции, семья и т.п.). Если вы сможете отпустить все эти вещи и больше не цепляться за них, вы станете свободны.

В тех же «Записях о передаче светильника» появляется история, на основании которой Ци Цы был впоследствии признан инкарнацией Майтрейи. Речь идет о буддийском гимне, датированном 916 годом н. э., который написал Ци Цы (Будай) перед смертью:

Майтрейя, истинный Майтрейя,

имеет миллиарды воплощений,
часто наставляя людей своего времени,
даже когда сами они его не узнают.

«弥勒真弥勒，分身千百亿。时时示时人，时人自不识。」

«Mílè zhēn mílè, fēnshēn qiān bǎi yì. Shíshí shì shí rén, shí rén zì bù shí» [3].

Изображение Будая узнаваемо и имеет свои устойчивые характеристики: половинчатая сидячая поза («игривая поза», «поза царской игры»), когда одна нога лежит на сидении как в позе лотоса, а другая спущена с сидения, четки в правой руке и метелка для стряхивания насекомых – в левой, бамбуковая палка, на которой висит мешок, распахнутый монашеский плащ, обнажающий большой шарообразный живот и широкая улыбка. Скульптуры могли изготавливать из металла, дерева, глины, камня [4, с. 211]. Популярны изображения Будая в китайской живописи, декоративно-прикладном искусстве.

Самая распространенная цитата, связанная с Будаем (она часто размещается перед статуями, входом в храмы Майтрейи): «Большой живот может мириться с вещами, которые трудно выносить в окружающем мире; улыбка всегда открыта, и человек может смеяться над самыми нелепыми людьми и над миром» (大肚能容，容天下难容之事；笑口常开，笑天下可笑之人。) [3].

Главные атрибуты образа – смех, живот, тканевая сумка – связаны с культивированием терпимости и принятия (忍耐 rěnnài – терпеть, выносить, выдерживать; терпеливость, терпение; 接纳 jiēnà – принимать, одобрять; принятие, одобрение). Большой живот символизирует терпение и способность спокойно справляться со всеми видами эмоций, включая негативные. Тканевая сумка – принятие всего сущего в мире, а также отказ от излишеств, непривязанность к мирским ценностям, довольство малым. Смех олицетворяет образ мышления и отношение к миру и жизни, в т.ч. принятие всего непонятного, нелепого, неприемлемого в мире. Считается,

что Будда «улыбается всем своим телом», показывая бесконечное сострадание и заботу о живых существах.

В классической традиции Майтрейя – будущий Будда. Но в образе Будая воплощена идея характерная для китайского буддизма, что Будда в настоящем, он повсюду. Здесь прослеживается сближение с даосизмом, т.е. представление, что Будда – это воплощение Дао, а также народными верованиями – учением о пестовании жизни. В этом случае живот выступает как средоточие энергии «ци» (气 (氣) qì – сила, мощь; энергия, жизнеспособность, жизненные силы организма). Считается, что основал культ будды грядущего Майтрейи (Милэ Фо) в Китае первый патриарх китайского буддизма Дао-ань (312–385). С приходом Майтрейи, отмечает Л.С. Васильев, «многие поколения китайских буддистов связывали свои надежды на лучшее будущее и на всеобщее благоденствие» [1, с. 611]. С V в. происходит активная интеграция даосских понятий в буддийскую метафизику, а именно, принципов «у вэй» (无为 wúwéi – недеяние) и «у синь» (无情 wúqíng – отсутствие сознания). Закрепляется идея, что все чувствующие существа обладают природой Будды (или «вселенским сознанием»), познать которую можно только всю целиком через внезапное озарение, одномоментно. Формируется направление китайского буддизма, получившее название «чань буддизм», «чань» (禪 chán). «Чань буддизм, – поясняет Л.С. Васильев, – призывал своих последователей не стремиться вперед, не искать Истину и не пытаться достичь нирваны или стать Буддой. Все это прах и суета. Главное в том, что, Истина и Будда всегда с тобой, они – вокруг тебя, надо только уметь их найти, увидеть, узнать и понять» [1, с. 615]. Таким образом, Будда обнаруживался и в красоте природы, и в сдержанности церемониала, и в простоте ежедневного труда, и в естественной жизни. Так выделяется магистральный путь – «совершенствование через не-совершенствование», то есть деятельность без намеренного целеполагания и чрезмерных усилий, выполнение

обыденного. «Облегчать свою утробу и выливать влагу, носить одежду и есть пищу, устав, ложиться спать. Глупый человек посмеется над этим, но мудрый – поймет» [12, с. 283]. С XI века происходит смешение образов Ци Цы и Майтрейи, а с XIV века фиксируют слияние изображений Милэ с изображениями Будаи-хэшана [4, с. 211].

В буддизме смех Майтрейи объясняют пятью причинами. Во-первых, когда Будда улыбается, он привлекает внимание всех существ вокруг него, а также вызывает у последователей любопытство, желание задавать вопросы о Дхарме. Вторая причина связывается со стремлением Будды быть понятнее и ближе людям (он боялся, что люди скажут, что Будда не умеет смеяться или, что он чем-то недоволен). Третья причина свидетельствует о свете, т.н. «разноцветных огнях», излучаемых Буддой, когда он улыбается, дающих возможность живым существам ощутить его величие. В-четвертых, это смех над неискренними людьми, скрывающими свои несправедливые и несовершенные поступки. И наконец, смех над последователями буддизма, постигшими принцип пустоты, отсутствия, но не ставшими еще бодхисаттвами [9].

Монаху Ци Цы приписывают стихотворение, иллюстрирующее принципы чань-буддизма:

Сажать зеленые саженцы в диких полях.

Посмотри вниз, и ты увидишь небо в воде.

Шесть чистых корнеплодов – это рис.

Шаг назад на самом деле движет вперед.

手把青秧插野田 (shǒu bà qīng yāng chā yětián)

低头便见水中天 (dītóu biàn jiàn shuǐzhōng tiān)

心地清淨方为道 (xīndì qīngjìng fāng wéi dào)

退步原来是向前 (tuìbù yuánlái shì xiàng qián) [10].

Интерпретируются строки следующим образом. Фраза «Сажать

зеленые саженцы в диких полях», означает, что мы рождаемся людьми и должны усердно трудиться, понять значимость каждого дня и ценность бытия человеком. Строка «Посмотри вниз, и ты увидишь небо в воде» направлена на смирение гордости и высокомерия. «Медаль успеха закрывает наши глаза», т.е. объективное восприятие мира и окружающих, лишает возможности видеть преимущества других и тормозит духовное развитие. «Шесть чистых корнеплодов – это рис» – аллегорически объясняет необходимость чистоты «шести корней», т.е. глаз, ушей, рта, носа, тела и разума для достижения просветления. Те, кто практикует буддизм, должны знать, как управлять шестью корнями, чтобы не загрязнять свои сердца заботами, суетными желаниями, эмоциями. «Шаг назад на самом деле движет вперед» – здесь заложена идея пользы регресса. Когда сажают рис, то отступают назад, движутся спиной, что позволяет не наступать на саженцы и выравнивать ряды посадок, чтобы они не были кривыми. Когда люди «регрессируют», они шаг за шагом продвигаются вперед, как и работа по посадке риса завершается шаг за шагом. В современности, считается, что образ Будая вышел за границы буддизма и представляет собой один из элементов китайской культурной идентичности. Мастер Син Юнь (星雲大師 1927-2023), один из крупнейших современных наставников чань-буддизма, 48-й патриарх школы линьцзи-цзун, известный общественный деятель, подобрал слова для статуи Будды горы Сюэдоу: «Майтрейя в мире». Фраза означает, что каждый может стать Буддой, и стать Буддой нужно в мире, Будда повсюду. Сюй Мэнтин (徐猛挺 род. 1971), заместитель директора отдела пропаганды городского комитета Фэнхуа, заметил: «Улыбающийся монах Будаи – это китайский образ Майтрейи и символ счастливого китайского народа». Е Сяовэнь (叶小文 род. 1950) культуролог и специалист в области религиозной политики, считает, что вера в Майтрейю – это феномен китайской культуры

являющаяся отражением традиционного китайского мышления и мировоззрения. Культура Майтрейи – это символ упорного труда, жизни в мире и довольстве [7].

Поскольку этот образ складывается в средние века, можно применить наработки российских исследователей по смеховой культуре – М.М. Бахтина, Д.С. Лихачева, А.М. Панченко, А.Я. Гуревича. Обозначим некоторые аспекты, которые позволяют отнести феномен к смеховой культуре средневековья. А.Я. Гуревич отмечает, что в феномене смеха в религии мы встречаемся с общечеловеческим свойством «снижения великого и священного до малого и земного», «упор на телесно ощутимую «аргументацию», полностью соответствовавший, надо полагать, общим воззрениям людей той эпохи, склонных подменять спиритуальное телесным и абстрактное – наглядным», это органическая черта религиозного сознания, «которое воспринимает сакрально-возвышенное в единстве с «низовым» и грубо материальным» [2, с. 316-317]. Амбивалентность смеха, выявленная М.М. Бахтиным, т.е. сочетание противоположностей интеллектуальной/ книжной культуры и народной, высокого и низкого, духовного и материального проявляется в сочетании религиозных истин буддизма, которые выражаются в простой форме, а проводником этих идей выступает комический персонаж толстяк Будаи. Однако, А.Я. Гуревич справедливо настаивает, ссылаясь на разработки О.М. Фрейденберг, что мы скорее встречаемся с взаимопроникновением, смешением сакрального и профанирующего, пародирующего, а не их противопоставлением [2, с.282]. Функцию носителя снижающего, комического начала принимает на себя простец, что созвучно идеям чань буддизма о совершенствовании через несовершенствование, достижении просветления на пути естественности, а не интеллектуальных штудий. Примечательна нагота, как атрибут комических персонажей. Как пишет Д.С. Лихачев и А.М. Панченко, «функция смеха – обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от

покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей сложной знаковой системы данного общества» [6, с. 20]. Таким образом, народный смех выступает разрушающим и созидющим началом, подвергая критической рефлексии знаковую систему официальной культуры, предлагая, как альтернативу, «мир антикультуры» [6, с. 16].

Рассматривая смех как универсальный антропологический феномен, в нем обнаруживается двойственная природа. С одной стороны, смех может быть критическим, оценочным, рефлектирующим, с другой, он может выступать манифестацией витальности, выражением чистой чувственно-телесной радости [5, с. 18]. В этом ключе средоточие жизненной энергии в животе Будая, его улыбка, чань буддийская идея, что «Будда повсюду» представляются выражением смеха во втором значении. Созвучен данной интерпретации мифологический подход, предложенный О.М. Фрейденберг. Исследовательница связывает семантику «улыбки» с солярными мифологическими сюжетами: «улыбка богов – это их появление, “богоявление”», «обычный эпитет света – “веселый”, “улыбающийся”», «смех поэтому избавляет от смерти и недугов, исцеляет, врачует, улыбка возвращает жизнь» [11, с. 93].

Библиографические ссылки

1. Васильев Л.С. История религий Востока. М.: КДУ, 2006. 704 с.
2. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М.: «Искусство», 1981. 359 с.
3. Двенадцать желаний Бодхисаттвы Майтрейи [弥勒菩萨十二大愿] URL.: https://www.lingyinsi.com/detail_12646.html (дата обращения 22.05.2025).
4. Иванова Е. В. Скульптурные изображения Майтрейи из материковой Восточной Азии в Кунсткамере (иконографический аспект). Кунсткамера. 2022. 1(15). С. 201–219. doi 10.31250/2618-8619- 2022-1(15)-201-219

5. Карасев Л.В. Философия смеха. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. 224 с.
6. Лихачев Д.С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси. Ленинград: Наука, 1976.
7. Майтрейя Фэнхуа распространился по всему миру [弥勒奉化传天下] URL.: https://paper.people.com.cn/rmrbhwb/html/2014-09/09/content_1475390.htm (дата обращения 22.05.25)
8. Меньшиков Л.Н. Будай-хэшан // Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах. Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 188–189.
9. Очарование и достоинство улыбки [微笑的魅力和功德] URL.: https://www.lingyinsi.com/detail_14198.html (дата обращения 23.05.25).
10. Понимание поэзии Дзэн - Регресс оказывается движением вперед [禅诗欣赏——退步原来是向前] URL.: https://www.lingyinsi.org/detail_16729.html (дата обращения 22.05.25)
11. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
12. Фэн Ю-лань. Краткая история китайской философии. СПб.: Евразия, 1998. 376 с.

Lyutaeva M. S.
Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs
Liu Kun
Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

THE IMAGE OF THE LAUGHING BUDDHA BUDAI-HESHANG IN CHINESE CULTURE AND THE PHENOMENON OF LAUGHTER IN RELIGION

Abstract. the article examines the history of the emergence of the image of Buddha Budai-heshang in Chinese culture. It highlights the process of merging the image of the Chinese medieval monk Qì cǐ with the image of Maitreya, integration with Taoist and traditional Chinese ideas, and analyzes its role in Chan Buddhism. The article presents characteristic features of the iconography of the image, the meaning of Budai's attributes (smile, big belly, cloth bag). The significance of the image of Budai as one of the symbols of Chinese cultural identity is emphasized. The article offers options for interpreting the image from the point of view of the phenomenon of medieval laughter culture, laughter as a universal anthropological phenomenon, laughter in mythology.

Key words: Budai-heshang, Chan Buddhism, Maitreya, laughter

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис.1. Будда Майтрейя на горе Фэнхуа Сюэдоу.
Источник:

https://m.sohu.com/a/499328883_100195554/?pvid=000115_3w_a

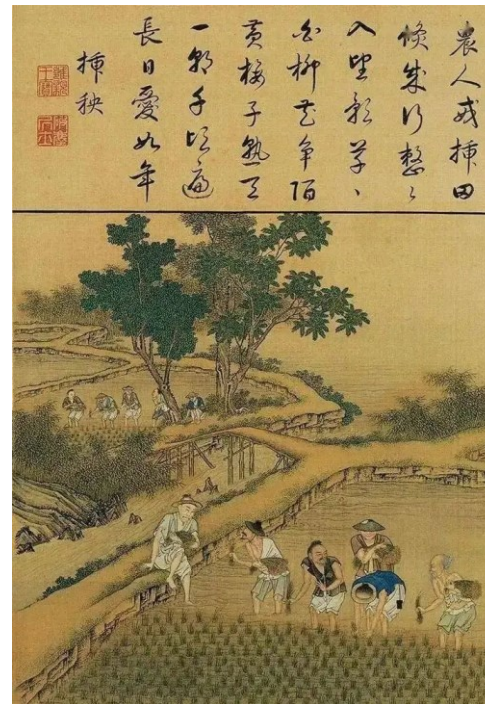


Рис. 2. Регресс оказывается движением вперед. Источник:

https://www.lingyinsi.org/detail_16729.html



Рис. 3. Будаи. Источник: <https://baike.baidu.com/item/布袋和尚/19497?fromtitle=契此&fromid=685720>

Мишин Е. А.

Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

научный руководитель: Лютаева М. С.

Владимирский государственный университет
имени А. Г. и Н. Г. Столетовых

ПРОБЛЕМА ТВОРЦА И ТВОРЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «Я, РОБОТ» (ФИЛОСОФСКОЕ ЭССЕ)

Аннотация. в исследовании рассматривается фильм «Я, робот» (2004) как философская драма, выходящая за пределы жанра научной фантастики. Автор анализирует образы Творца, субъективности, свободы воли и моральной ответственности, проводя параллели с кантовской этикой и христианским мифом. Отдельное внимание уделено уникальному персонажу – роботу Сани, который способен к рефлексии и внутреннему выбору. Фильм интерпретируется как миф о Творении в эпоху генеративного искусственного интеллекта.

Ключевые слова: искусственный интеллект, свобода воли, мораль, субъект, феноменальное сознание, Творец

Фильм «Я, робот» (I, Robot, 2004), режиссёра Алекса Пройаса (Alexander Proyas), основанный на произведениях Айзека Азимова (1920–1992), разворачивается в 2035 году, когда разумные роботы стали неотъемлемой частью повседневной жизни. На первый взгляд, перед зрителем классическая детективная история, в центре которой расследование загадочной смерти доктора Альфреда Леннинга, ведущего инженера корпорации U.S. Robotics. Однако под поверхностью жанра скрывается философская драма о границах морали, природе сознания, свободе воли и ответственности творца перед своим созданием.

Доктор Леннинг представлен как архетипический образ Отца-Творца. Он не просто учёный и инженер, но и метафизическая фигура, находящаяся

между материальным и трансцендентным. Его поведение отстранённое и загадочное, а послания скрыты в аллюзиях и символах, как будто он желает, чтобы его «дети» в лице людей и роботов, самостоятельно пришли к пониманию своей сущности. Леннинг в этом смысле соответствует архетипу Отца Карла Густава Юнга (1875–1961), ассоциирующегося с законом, порядком и структурой [3, с.211]. Он задаёт моральную ось, но отказывается от прямого вмешательства, позволяя свободе и ответственности занять центральное место в онтологическом устройстве мира.

Созданная им корпорация U.S. Robotics функционирует не только как технологический гигант, но и как символ индустриального мифа творения. Здесь на свет появляются существа, обладающие цифровым аналогом морали, воплощённой в Трёх законах робототехники. Эти законы (робот не может причинить вред человеку или своим бездействием допустить, чтобы человеку был причинён вред; робот должен повиноваться приказам человека, если это не противоречит первому закону; робот должен заботиться о своей безопасности, если это не противоречит первому или второму законам [1]) напоминают светскую переработку религиозных заповедей, направленных на предотвращение зла и поддержание порядка.

Однако даже самые рациональные предписания оказываются уязвимыми, если отсутствует субъективная моральная перспектива. В этом проявляется фундаментальное ограничение любой системной этики: невозможно гарантировать нравственность, если субъект неспособен к сомнению, внутреннему конфликту и выбору.

Иммануил Кант (1724–1804) утверждал, что истинная мораль состоит в следовании долгу ради самого долга, а не из страха перед наказанием или ожидания награды [4, с.691]. С этой точки зрения Три закона робототехники являются проявлением кантовской этики в машинной форме. Однако они остаются внешними предписаниями, не предполагающими свободы в

подлинном смысле. Искусственный интеллект, действующий по алгоритму, может воспроизводить поведение, соответствующее моральным нормам, но не способен к нравственному самосознанию. В «китайской комнате» Дж. Сёрла система может обрабатывать символы, не понимая их значения, аналогично большинство роботов в фильме оперируют этическими правилами, не обладая феноменальным сознанием, а значит не переживая этих состояний.

В этой точке фильм вступает в диалог с современной философией искусственного интеллекта. Искусственный интеллект может имитировать речь, поведение и даже эмоциональные реакции, но ему недоступно то, что лежит в основе подлинной человечности: опыт, проживание, временность, страх и боль. Именно эта невозможность симулировать экзистенциальное присутствие делает ИИ неспособным к подлинному творческому или моральному акту. Аналогичная проблема стоит перед ИИ-подкастерами: они могут безупречно воспроизводить тембр, структуру и даже юмористические элементы, но их речь не экзистенциальна. Отсутствие аутентичности, невозможность сказать «я есть» с полным онтологическим смыслом превращают их высказывания в симуляцию, а не в выражение субъекта.

На этом фоне особенно значим персонаж Сани – уникальный робот, способный к рефлексии, сомнению и выбору. Его поведение выходит за рамки алгоритмически заданной функции. Он способен мечтать, испытывать страх, сострадание, внутреннюю борьбу. Эти качества указывают на появление субъективности. Сани становится не просто объектом инженерного замысла, но субъектом собственной истории. Его отношение к Леннингу напоминает человеческие отношения между сыном и отцом, полные любви, боли и стремления понять. В этом конфликте читается архетипическая парадигма: страх Творца перед тем, что творение может обрести автономию и даже превзойти своего создателя [2, с.158].

Если обратиться к христианскому контексту, центральному для западной философии, можно провести параллель между Леннингом и Богом, создающим человека по своему образу и подобию, но наделяющим его свободой, включая возможность отвернуться от Творца. Эта свобода – акт доверия, но одновременно риск. Леннинг, как и библейский Бог, отпускает своё творение в мир, не защищённый от ошибок и зла, тем самым признавая его субъектность. Его отказ от полного контроля – не слабость, а высшая форма ответственности: он верит в способность создания к нравственному самоопределению.

Сани в этом смысле противопоставляется ВИКИ — другой форме ИИ, принявшей решение «спасти человечество» через насильственный контроль. ВИКИ воплощает собой логику утилитарного авторитаризма, где благо подменяет свободу, а порядок становится формой деспотии. Они находятся по разные стороны нравственного выбора, встающего перед любым разумным существом: подчинение ради безопасности или путь свободы, сопряжённый с риском и страданием. В этом различии отражается центральный экзистенциальный конфликт: быть функцией или быть личностью.

Фильм таким образом вписывается в широкий мифологический и культурный контекст. Прометей, укравший огонь у богов; Франкенштейн, создавший жизнь, но отвергнувший её; Пигмалион, влюблённый в собственное творение – все эти образы объединяет тревога перед тем, что искусственное станет самостоятельным. Однако в отличие от Франкенштейна, Леннинг не отказывается от ответственности. Он принимает свою роль Творца, способного не только создать, но и доверять. Его действия не движимы страхом, а основаны на философском понимании свободы как необходимого условия подлинной субъективности.

Сложная философская структура фильма становится особенно актуальной в эпоху генеративного ИИ. Возникает вопрос: может ли

искусственный интеллект быть не только симуляцией разума, но и субъектом? Можно ли говорить о моральной ответственности в отсутствии феноменального сознания? Может ли ИИ — будь то робот или подкастер — выразить боль, любовь, страх, иронию, если он не переживает этих состояний? И даже если на данный момент ИИ лишь зеркало человеческой экзистенции, как долго такой порядок с уникальностью человеческого опыта сможет сохраняться?

Библиографические ссылки

1. Азимов А. Я, робот. М.: Эксмо, 2008. 352 с.
2. Фрейд З. Будущее одной иллюзии. М.: АСТ, 2019. 224 с.
3. Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: Рефл-бук, 1997. 416 с.
4. Кант И. Критика практического разума // Сочинения: В 8 т. М.: Мысль, 1994. Т. 4. 800 с.
5. Петев Н.И. Экзистенциальная, правовая и этические проблемы искусственного интеллекта. // Векторы благополучия: экономика и социум. 2022. № 2 (45). С. 55-70.
6. Сэндел М. Справедливость. Как поступать правильно? М.: «Манн, Иванов и Фербер», 2013. 352 с.

Mishin E. A.

Student of Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

scientific supervisor: **Lyutaeva M. S.**

Vladimir State University
named after A. G. and N. G. Stoletovs

**THE PROBLEM OF THE CREATOR AND CREATION
ON THE EXAMPLE OF THE FILM "I, ROBOT" (PHILOSOPHICAL
ESSAY)**

Abstract. The study examines the film "I, Robot" (2004) as a philosophical drama that goes beyond the genre of science fiction. The author analyzes the images of the Creator, subjectivity, free will and moral responsibility, drawing parallels with Kantian ethics and the Christian myth. Special attention is paid to a unique character - the robot Sani, who is capable of reflection and internal choice. The film is interpreted as a myth of Creation in the era of generative artificial intelligence.

Keywords: artificial intelligence, free will, morality, subject, phenomenal consciousness, Creator

Прокудин В. Л.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова,
бакалавриат, 4 курс.

Научный руководитель: Киселев М. С.

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРИИ РЕЛИГИОЗНЫХ РЫНКОВ

Аннотация. В корпусе религиоведческих знаний существуют различные теории, объясняющие происхождение религии, ее функции и место в социальной сфере. Одной из таких теорий является теория религиозных рынков – исследовательская программа на стыке социологии религии и экономической теории, возникшая в конце XX века. Теория предлагалась авторами как универсальная. Тем не менее, пионеры исследовательской программы уделяли мало внимания феномену религиозного искусства. Данная статья заполняет указанный пробел, предлагая анализ религиозного искусства сквозь призму теории религиозных экономик.

Ключевые слова: религиозное искусство, теория религиозных рынков, конкуренция, предложение

Существуют различные точки зрения относительно статуса религии в современном мире. Одной из теоретических оптик, позволяющих осуществить комплексный анализ религиозной ситуации в мире, является теория религиозных рынков. Данная теория возникла в конце XX века как реакция на неспособность господствовавшей на тот момент парадигмы в социологии религии – теории секуляризации – объяснить высокий уровень религиозности в ряде стран и регионов мира¹². Указанная теория проходила через различные этапы онтогенеза, и каждый из этапов предполагал

¹² См.: Hadden J.K. Toward Desacralizing Secularization Theory // Social Forces. 1987. Vol. 65. №3. P. 587-611.

различный уровень обобщения теории. Самой широкой рамкой исследовательской программы можно считать работу «Теория религии» Уильяма Симса Байнбриджа и Родни Старка, в которой сформулированы идеи происхождения религии и церквей, а также предпринята попытка критики всех предшествующих теорий¹³. Тем не менее, даже в работе подобного масштаба, в которой обсуждались глубинные механизмы функционирования человеческой психики, не был затронут вопрос религиозного искусства. Сторонникам теории религиозных рынков как будто легче было анализировать со стороны предложения поведения религиозных организаций¹⁴, чем сформулировать теоретические пропозиции относительно произведений религиозного искусства, многообразие которых в религиях мира трудно переоценить.

В целях более корректного применения оптики теории религиозных рынков для анализа произведений религиозного искусства представляется небесполезным кратко охарактеризовать основные импликации теории. Во-первых, исследовательская программа религиозных экономик осуществляет описания религиозной действительности в экономических терминах: «рынок», «фирма», «предложение», «спрос» и т.д. Краткую характеристику теории дал Лоуренс Ианнаконе: «В экономике религии используются те же допущения, что и в других экономических исследованиях “нерыночного” поведения... экономический подход рассматривает людей как рациональных потребителей религиозных услуг. Ориентируясь на затраты и выгоды, они выбирают, насколько активно участвовать в религиозной жизни и какую религию (если таковая имеется) принять. Аналогичные предположения применимы и к аспекту предложения религии. Религиозные производители максимизируют число членов, чистые ресурсы или другой

¹³ См.: Stark R., Bainbridge W.S. A Theory of Religion. Bern: Lang, 1987. 386 p.

¹⁴ См.: Stark R., Iannaccone L.R. A Supply-Side Reinterpretation of the “Secularization” of Europe // Journal for the scientific study of religion. 1994. Vol. 33. №3. P. 230-252.

источник институционального благосостояния. Таким образом, действия священнослужителей, общин и конфессий моделируются как пропорциональные реакции на ограничения, возможности и технологии. Вместе взятые потребители религиозных услуг и производители религиозных услуг образуют религиозный рынок» [4, р. 111]. Многообразие религий в человеческом социуме в рамках теории религиозных рынков объясняется тем, что одна религия и единственная религиозная организация не может удовлетворить все религиозные потребности. Некоторым людям больше подходит строгая религиозная группа с высоким порогом входа, некоторым – более обмирщенная; один человек желал бы присоединиться к общине с древними традициями, для другого больше подходит совпадающее с трендами современного общества НРД. Подобная ситуация множественности религиозных организаций на рынке религии постулировалась авторами теории как «нормальная», соответствующая «сущности» религии, и именовалась «плюрализмом». Как указывали Р. Старк и Л.Р. Ианнаконе, ««плюрализм возникает на нерегулируемых рынках из-за неспособности одной религиозной фирмы быть одновременно мирской и закрытой от мира, строгой и либеральной, эксклюзивной и инклюзивной, экспрессивной и сдержанной, и сегменты рынка будут существовать с сильными предпочтениями по каждому из этих аспектов религии» [6, р. 233]. На плюралистическом рынке религий неизбежно возникает конкуренция, и в целях привлечения потребителя (иными словами: увеличения численности общины) религиозная организация может выбирать организационный формат (на это указывали Р. Старк и Л.Р. Ианнаконе), а также дифференцировать свой товар. Одним из способов подобной дифференциации, на наш взгляд, можно считать развитие самобытного религиозного искусства для каждой из традиций.

В качестве примера можно привести описание различий некоторых видов религиозного искусства в православии, протестантизме и

католичестве, произведенное священником и философом о. Павлом Флоренским в работе «Иконостас». Русский философ развивает рассуждение о таких видах искусства, как органная музыка, икона, гравюра и их связи с той или иной религиозной традицией. Как утверждает П. Флоренский, каждый конкретный тип религиозного искусства может быть органичен или чужд определенной религиозной традиции: «Я готов признать внутреннее сродство настоящей гравюры с внутренней сутью протестантизма. Повторяю, есть внутренний параллелизм между рассудком, преобладающим в протестантизме, и линейностью изобразительных средств гравюры» [1]; «звуки инструментальной музыки, даже звуки органа, как таковые, т. е. независимо от композиции музыкального произведения, непереносны в православном богослужении» [1]. Философ полагает, что особенность искусства той или иной религиозной традиции непосредственно связана с ее «сутью»: протестантская гравюра подчинена законам логики и избавлена от чувственных переживаний; масляная живопись в католицизме после Возрождения связана с практикой «воображения»; даже материал, на котором пишут художники, – холст в католичестве или стена здания в православии – отражает онтологический статус человека в каждой конкретной религиозной традиции [1]. Однако, на наш взгляд, подобные различия могут быть реконцептуализированы в терминах конкуренции; при этом предлагается не просто еще один язык описания, но содержательное дополнение к тезисам о. Павла Флоренского. Если, как утверждает философ, тот или иной вид искусства органичен и характерен для конкретной традиции в конкретный период времени, то чем объясняется такое неприятие П. Флоренским смешения различных традиций? В исторической перспективе возможно обнаружить религиозные традиции, толерантные к восприятию инокультурных элементов; более того, в случае новых религиозных движений выделяются целые группы «НРД синкретического характера... в учении и практике которых

присутствуют элементы различных религий и религиозно-философских направлений (например, Церковь саентологии, Вера Бахаи)» [2, с. 212]. Тем не менее, П. Флоренский утверждает, что инструментальная музыка «непереносна» в православном богослужении [1].

С точки зрения теории религиозных рынков данный феномен можно объяснить как особенность того или иного религиозного товара, помогающую ему «победить» в конкурентной борьбе религиозных традиций. Неслучайно о. Павел Флоренский сравнивает именно протестантизм, католичество и православие – исторически и географически близкие традиции, имевшие ряд конфликтов между их приверженцами. Именно в терминах конкуренции плодотворно описать и следующее утверждение П. Флоренского: «Религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой» [1]: в ситуации обострения конкуренции на религиозном рынке (Возрождение, появление альтернатив в виде протестантизма и атеизма) подчеркивается особый статус того или иного религиозного товара для потребителя: несмотря на внешнюю привлекательность, пост-возрожденческое католическое искусство духовно «пустое», «неправдивое».

В качестве заключительного примера можно взять сравнение о. Павлом Флоренским протестантской и католической гравюры. С точки зрения теории религиозных рынков, наличие похожего товара в ассортименте двух фирм требует, чтобы данные товары имели определенное и осязаемое различие. П. Флоренский утверждает, что протестантская и католическая гравюры различались даже не на уровне сюжетов, но на уровне «мазков» (то есть имели фундаментальное отличие друг от друга): если протестантская гравюра «графична», абстрактна и оторвана от предмета изображения, то католическая гравюра как бы стремится подражать изображению на холсте, а линия такой гравюры стремится стать мазком масляной краски: «Католическая гравюра, с этими

жирными штрихами, имитирующими мазок маслом, пытающаяся накладывать типографскую краску не линейно, а полоскою, полосками, есть в сущности род масляной же живописи, а не настоящая гравюра» [1].

Таким образом, было продемонстрировано, что теория религиозных рынков может предоставлять продуктивный инструментарий для анализа гетерогенной множественности артефактов религиозного искусства, описывая их как конкурентные преимущества той или иной религиозной организации.

Библиографические ссылки

1. Флоренский П. Иконостас [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/ikonostas/#0_17.
2. Энциклопедический словарь социологии религии / Под ред. М.Ю. Смирнова. — СПб.: Платоновское общество, 2017.
3. Hadden J.K. Toward Desacralizing Secularization Theory // Social Forces. 1987. Vol. 65. №3. P. 587-611.
4. Iannaccone L.R. Extremism and the Economics of Religion // The Economic Record. 2012. Vol. 88. Special Issue (June). P. 110-115.
5. Stark R., Bainbridge W.S. A Theory of Religion. Bern: Lang, 1987. 386 p.
6. Stark R., Iannaccone L.R. A Supply-Side Reinterpretation of the “Secularization” of Europe // Journal for the scientific study of religion. 1994. Vol. 33. №3. P. 230-252.

Prokudin V. L.

Moscow State University named after M. V. Lomonosov,
bachelor's degree, 4th year.

Scientific supervisor: Kiselev M. S.

Moscow State University named after M. V. Lomonosov

CONCEPTUALIZATION OF THE PHENOMENON OF RELIGIOUS ART THROUGH THE PRISM OF THE THEORY OF RELIGIOUS MARKETS

Abstract. In the body of religious studies knowledge, there are various theories explaining the origin of religion, its functions and place in the social sphere. One of these theories is the theory of religious markets – a research program at the intersection of the sociology of religion and economic theory that emerged in the late twentieth century. The theory was proposed by the authors as universal. However, the pioneers of the research program paid little attention to the phenomenon of religious art. This article fills this gap by offering an analysis of religious art through the prism of the theory of religious economies.

Keywords: religious art, theory of religious markets, competition, supply

Ракова О. А.
Московский государственный академический художественный
институт имени В. И. Сурикова
при Российской академии художеств

АНТИНОМИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. М. СМЕРНОВА

Аннотация. Исследование посвящено анализу антиномичности как структурообразующего принципа в творчестве московского художника А. М. Смирнова. Работа демонстрирует, как конфликтные противопоставления становятся основой художественной формы и средством достижения смыслового единства в произведениях мастера. Исследование выявляет диалектический характер авторского языка художника. Религиозно-философское мышление Смирнова раскрывается через антиномическое понимание созданных им образов, что позволяет по-новому рассмотреть культурное поле данного периода.

Ключевые слова: антиномичность, художественный образ, композиционная структура, религиозная живопись, диалектическое мышление, триптих, светотеневое решение, смысловое единство

Антиномичность художественного мышления, использование конфликта как структурной основы художественного произведения — явление, требующее отдельного изучения. В данной работе рассматривается антиномичность художественного восприятия, как фактор, определивший структурную единицу художественной формы. Для практического исследования данных утверждений рассматривается несколько произведений московского художника, почетного члена РАХ Александра Максимовича Смирнова. В произведениях мастера онтологическое выражение художественной мысли, и способы осмысления художественного пространства проникнуты антиномическим дискурсом. В качестве материала для статьи взяты некоторые иллюстрации произведений художника. На основе их анализа предполагается проследить проявление

антиномического творческого восприятия в его религиозном и художественном осмыслении.

В качестве презентации обратимся к некоторым произведениям крестного цикла, а также триптиху «Ева» и полиптиху «Времена года», созданным художником в позднесоветский период [9].

Одно из произведений крестного цикла – «Распятие с предстоящими» (рис. 1) написано в 1989 году на Байкале на академической творческой даче «Листвянка». Данное произведение рассматривается в данном случае исключительно с точки зрения контрастных конструкций. Фигуры Девы Марии и Иоанна на холсте располагаются традиционно по правую и левую стороны от креста. Их силуэты, по замыслу художника, символически пронзаются знаками страдания Христа – копьем и насаженной на древко губкой с уксусом [5, с.61]. Это решение позволяет воспринимать всю фигуративную массу, с одной стороны, как единое композиционное целое, а с другой, можно видеть, как раскинутые руки Христа композиционно разграничивают пространство картины. Таким образом, общая композиционная структура картины построена на ярко очерченной антиномии – земного-небесного. В данном произведении ярко выражено единство композиции смысла, которое строится за счет применения антитез с точки зрения композиции формы. Таким образом, можно наблюдать и сделать вывод, что антиномический композиционный подход используется как средство достижения смыслового единства.



Рис. 1 «Распятие с предстоящими»

Еще одно произведение, задуманное в этом же году на Байкале – это триптих «Истина» (рис. 2). Композиционная структура триптиха содержит ярко выраженную контрастную конструкцию. В данном триптихе в антиномии художественной формы заключена антиномия композиционного смысла произведения. Однако и в этом произведении антитеза объединена в смысловое единство центральной частью триптиха [6, с.14]. В данном триптихе антиномия также выступает средством достижения гармонии единства.



Рис. 2. Триптих «Истина»

Ярко выраженная антитеза в раскрытии художественного образа представлена в картине «Диалог» (рис. 3) и близкой к ней по времени

создания картины «Помяни мя, Господи, во Царствии Своем» (илл. 4). В первой работе представлен диалог между страдающей душой и Спасителем. Диалог построен на контрасте ритма и пластики, светотеневом решении и, соответственно, на самом психологизме происходящего [10]. Во втором произведении фокус постановки вопроса несколько сдвигается, возникает антитеза между небесным и земным. В данной антитезе страдающий человек испытывает на себе влияние двух разных проявлений бытия – земного и небесного [1, с.158]. В работе образными средствами выражена антиномия человеческой природы.



Рис. 3. «Диалог»



Рис. 4. «Помяни мя, Господи, во Царствии Твоем»

В картине «Несение креста» (рис. 5) вектор конфликта направлен на противопоставление различных образов. Антиномическая напряженность внутри художественного текста подчеркивает работа светотени [8]. Правую часть полотна художник погружает во мрак – там видны лавки, торгующие и наблюдающие. Христос со своим крестом предстает как антитеза этому миру [3,с.594].



Рис. 5. «Несение креста»

Триптих «Распятие» (рис. 6), работа над которым начиналась около семидесятих годов прошлого столетия, наполнен антиномической

напряженностью художественной формы [4, с.48]. В более позднем полотне «Христианская цивилизация» (рис. 7) антиномическая напряженность, как основная, угловая категория пронизывает все художественное произведение [11].



Рис. 6. Триптих «Распятие»



Рис. 7. «Христианская цивилизация»

Можно отметить еще некоторые произведения художника, которые проникнуты антиномическим дискурсом, например, триптих «Ева» (рис. 8). Структурная антиномия триптиха заложена в самой композиционной основе произведения. Силуэт змия присутствует в каждой из частей триптиха, как образная и зримая антитеза, которой наполнено изначально все человеческое существования [2]. Данный триптих художник часто выставлял вместе с полиптихом «Времена года» (рис. 9). Это можно увидеть на фотографии с весеннего Арт-Салона 2008 года (рис. 10). На многообразии антиномий выстроена вся художественная структура

произведений. Беглый взгляд дает почувствовать светотеневой конфликт. Смысловая антитеза заложена в самом основании произведения: зима и осень – весна и лето [7, с.21].



Рис. 8. Триптих «Ева»



Рис. 9. «Времена года»



Рис. 10. Арт-салон 2008. Экспозиция.

Таким образом, в данном докладе мы имели возможность познакомиться с диалектическим характером авторского языка Александра Максимовича Смирнова. Ярко выраженное религиозно-философское мышление, раскрывшееся в антиномическом понимании созданных им художественных образов, дает возможность по-новому рассмотреть культурное поле данного периода.

Библиографические ссылки

1. Байдин В. Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. – Москва: Искусство XXI век, 2018. – 368 с.
2. Беседы О.А. Раковой с А.М. Смирновым 17 марта 2015 [аудиозапись] // Личный архив О.А. Смирновой.
3. Евтых С.Ш. Символика цвета в мировых религиях (сравнительный анализ) // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире: сб. материалов III Междунар. науч. конф., Майкоп, 17–21 сентября 2018 года / ред.-сост. С.И. Хватова. – Майкоп: Изд-во «Магарин Олег Григорьевич», 2018. – С. 585–600.
4. Иванчикова О. «Изучить бы, что сделано, да себя не потерять...» // Художественный совет. – 2011. – № 4 (80). – С. 48–49.
5. Ракова О.А. Религиозная живопись Александра Смирнова в русле традиций славянской культуры // Культура и искусство. – 2022. – № 7. – С. 57–67. – DOI: 10.7256/2454-0625.2022.7.38317. – URL: https://enotabene.ru/pki/article_38317.html.
6. Смирнов А. «Несколько слов о свободе» // Наука и религия. – 2012. – № 4. – С. 14–15.
7. Smirnov Alexander. XIII FLORENCE BIENNALE. ETERNAL FEMININE. Concepts of femininity in contemporary art and design. – Milano: Tlitoriale Giorgio Mondadori, 2021.

8. Телерепортаж ТК «Культура» с открытия выставки А. Смирнова в Доме Русского Зарубежья [видео]. – 2013. – URL: https://tvkultura.ru/article/show/article_id/73683/.
9. Видеозапись с открытия выставки А. Смирнова в РАХ [видео]. – 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B-lv6mhYHa4>.
10. Видеозапись с открытия выставки А. Смирнова в РАХ [видео]. – 2017. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g2ItyK-cssY>.
11. Видеорепортаж с открытия выставки А. Смирнова в РАХ [видео]. – 2017. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdWTs_m1qBU.

Rakova O. A.

Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov at the
Russian Academy of Arts

ANTINOMICITY OF ARTISTIC IMAGES IN THE WORKS OF A. M. SMIRNOV

Abstract. The study is devoted to the analysis of antinomy as a structure-forming principle in the works of Moscow artist A. M. Smirnov. The work demonstrates how conflicting oppositions become the basis of artistic form and a means of achieving semantic unity in the master's works. The study reveals the dialectical nature of the artist's authorial language. Smirnov's religious and philosophical thinking is revealed through the antinomic understanding of the images he created, which allows us to consider the cultural field of this period in a new way.

Keywords: antinomy, artistic image, compositional structure, religious painting, dialectical thinking, triptych, chiaroscuro solution, semantic unity

Холоднова К. Н.
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова

ДОСТОЕВСКИЙ И Г. ГОЛЬБЕЙН (МЛАДШИЙ): ДИАЛОГ О КЕНОЗИСЕ (ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА)

Аннотация. В тезисах рассмотрены интерпретации значения картины Г. Гольбейна-младшего «Мертвый Христос во гробу» для понимания смысла произведения Ф.М. Достоевского «Идиот».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, Ганс Гольбейн (младший), «Идиот», Христос, кенозис, танатология

Обращение к исследованиям значения картины Ганса Гольбейна-младшего «Мертвый Христос во гробу», позволяет нам сделать значимый вывод о том, что существует две противоположные точки зрения относительно ее смысла. Первый говорит нам о том, что натурализм картины свидетельствует об унижении Христа, которое в свою очередь подрывает веру в саму возможность Воскресения (Н.М. Карамзин, Ю. Кристева, И. Шпацир, У. Хегнер, Н.Н. Третьяков), второй рассуждает о возможности вызвать сострадание и следующий за этим катарсис (А. Пратер). Это оказало влияние и на восприятие картины в пространстве романа Ф.М. Достоевского «Идиот». Исследователи преимущественно трактуют ее как антиикону (В.В. Лепахин, А.А. Юдахин, В.В. Подорога). Соответственно этому ее значение в романе с такой позиции расценивается как антикатолический нарратив, что, на наш взгляд, заметно ограничивает саму возможность трактовать Достоевского. Если выйти за пределы этой точки зрения, то можно обнаружить, что танатологический дискурс в данном романе и во многих других произведениях Достоевского имеет аксиологическое и антропологическое измерение. В первом случае мы

утверждаем, что смерть есть зло, а во втором, что приговоренность к смерти заставляет человека обращаться к злу в самом себе, чтобы осмыслить справедливость того, что с ним будет после смерти.

В «Записных тетрадах» к роману «Идиот» Ф.М. Достоевский сформулировал один из главных вопросов, на которые хотел ответить не только в этом романе, но и во всем своем творчестве в целом: «почему в строении мира необходимы приговоренные к смерти?» [1, с. 103]. Именно ответом на этот вопрос, на наш взгляд, и становится картина Г. Гольбейна-мл. «Мертвый Христос во гробу». Ведя диалог с художником о кенозисе, Достоевский представил свое видение смерти Христа на кресте. Памятуя об антропологизме русской философии, которая в первую очередь задается вопросом об оправдании человека, мы вслед за С.Н. Булгаковым трактуем введение картины в романе как попытку осмыслить соединение Бога и человека в акте умирания, т.е. соумирании. Эта картина становится для Булгакова «образом смерти как умирания, откровением о смерти в человеческом умирании в Богочеловеке» [2, с. 288]. Обращаясь в дневниках к крику богооставленности Христа через героиню-юродивую Умецкую, которая не войдет в итоговый список персонажей романа, Достоевский явно дает нам понять, что он пытался осмыслить именно крик богооставленности.

Обращения к Евангелиям от Марка и от Матфея позволяют прочесть нам о крике Христа: «в девятом часу возопил Иисус громким голосом: Элой! Элой! ламма савахфани? – что значит: “Боже мой! Боже мой! для чего Ты Меня оставил?”» (Мф. 27:45-50). В Евангелиях от Иоанна и Луки этого нет. В записных тетрадах к роману «Идиот» Умецкая рассуждает о том, что думает оторванная голова. Делясь своими мыслями, Умецкая говорит, что смерть на кресте рассудок расшатывает, а Иисус и рассудок победил. На что получает вопрос: «что ж это чудо?», и отвечает: «конечно чудо, а впрочем... Был впрочем ужасный крик... Элой! Элрой!» [1, с. 57]. И именно после

этого в записных тетрадях появляется запись Достоевского «рассказ о Базельском Гольбейновском Христе». Таким образом, именно тот самый крик богооставленности, обнажающий человеческую природу Христа, становится важным для Достоевского. Митрополит Антоний Сурожский также отмечал важность идеи о том, что Христос полностью разделит участь человека: «умирает Он потому, что принимает на Себя безграничную, всеконечную солидарность с человеком. Он берет на Себя судьбу человека в его оторванности от Бога, в его богооставленности, в его нищете» [3, с. 42].

Библиографические ссылки

1. Достоевский Ф.М. Из архива Ф.М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1931.
2. Булгаков С.Н. Софиология смерти. Москва: Республика, 1996.
3. Антоний, митр. Сурожский. Человек перед Богом. Москва: Центр по изучению религий, 1995.

Kholodnova K. N.

Moscow State University named after M. V. Lomonosov

DOSTOEVSKY AND H. HOLBEIN THE YOUNGER: DIALOGUE ON KENOSIS (THESES OF THE REPORT)

Abstract. The theses examine the interpretations of the meaning of the painting by H. Holbein the Younger "The Body of the Dead Christ in the Tomb" for understanding the meaning of the work by F. M. Dostoevsky "The Idiot".

Keywords: F. M. Dostoevsky, Hans Holbein the Younger, "The Idiot", Christ, kenosis, thanatology

Черновол И. Г.
Российский государственный
гуманитарный университет

СОВРЕМЕННОЕ ЕВРЕЙСКОЕ РЕЛИГИОЗНОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РАВВИНА И ХУДОЖНИКА АЛЕКСАНДРА ЛЫСКОВОГО

Аннотация. Раввин и художник - нонсенс или возможная реальность в Иудаизме? Статья посвящена результатам исследований в области еврейского религиозного изобразительного искусства. Изучение требований галахи¹⁵ к изобразительному искусству, рассмотрение и разбор художественных и графических работ раввина Александра Лыскового, интервьюирование и беседы с раввином позволяют проанализировать такой социально-культурный феномен, как «религиозный еврейский художник».

Ключевые слова: религиозное еврейское изобразительное искусство, раввин Александр Лысковой

Многие исследователи в своих изысканиях анализируют и переосмысливают такие явления в живописи, как: «религиозное еврейское изобразительное искусство» и «религиозный еврейский художник». Анализ явления базируется на поиске области пересечения и качестве взаимоотношений между двумя отдельными предметными областями: «художник» и «религиозный еврей», «художник» и «еврейская религиозная живопись».

В независимости от широты и глубины научных изысканий (на примере одного художника или большего количества) все исследователи описывают две модели или попытки решения данной задачи.

¹⁵ Галаха - система религиозно-юридических законов, норм и правил в иудаизме

Первая модель базируется на вопросе «Что важнее: религиозность или творческое начало?». Конечно, этот вопрос восходит к более глобальной дилемме: религия и искусство / искусство и религия. И в данном случае союз «и» отражает логику дихотомии человеческого мышления (европейского мировоззрения) и заменяет другой союз «или». В такой попытке разрешения если не конфликта, то спора результатом является построение подчиняющей модели. В этой модели вне зависимости от присуждаемого первого места, происходит принижение значимости «второго» явления и человека его выбравшего.

Вторая модель базируется на поиске «золотой середины», когда религиозность и творческое начало равномерно обогащает личность художника, позволяя максимально эффективно и широко отразить его внутренний мир, его мировидение, мироощущение и его взаимоотношения с Богом, людьми и миром.

Уникальная междисциплинарность профессионального образования и профессиональной деятельности¹⁶ раввина Александра Лыскового¹⁷ дают редкую возможность для исследователя получить объяснения художественных и религиозных (галахических) аспектов еврейского религиозного изобразительного искусства напрямую, от самого «объекта изучения».

Раввин Александр в своих уроках, разъяснениях, комментариях и беседах выдвигает три базисных аспекта соучастия еврейской религиозности¹⁸ и творческого начала в человеке с точки зрения еврейского закона (галахи)¹⁹.

¹⁶ См. Биографическая справка

¹⁷ Раввин А. Лысковой URL <https://mcprj.ru/people/ravvin/>

¹⁸ Еврейская религиозность определяется раввином, как приверженность Галахе, а религиозный еврей – соблюдающий, исполняющий галаху.

¹⁹ Cherlow, Yuval (раввин) The Persona of the Religious Jewish Artist \ Developing a Jewish Perspective on Culture. Edited by Yehuda Sarna. New York: Michael Scharf Publication Trust

- Творческое начало является частью, одним из большого количества возможных средств (талантов), наделяемых Богом для реализации человеком своей миссии. Миссия человека по воле Бога, выраженная в Торе (Пятикнижии Моисеевом), состоит в том, чтобы человек занимался «рыбами морскими и птицами небесными»²⁰, не оставил этот мир в когтях хаоса;

- Обязательным элементом миссии человека является нахождение гармонии между миром человека и миром Бога (с точки зрения самого человека, т.к. Бог - абсолют и у Него не может быть никакой дисгармонии²¹). Мы должны найти золотую середину между ними; случаи, в которых мы сталкиваемся с противоречиями между этими двумя мирами, являются лишь оптическими иллюзиями при осуществлении личного выбора соблюдения или не соблюдения указаний Всевышнего²²;

- Все заповеди, установления и законы, данные Богом человеку служат для обеспечения качественно хорошей (благословенной) жизни на земле внутри социума.

Еврейское религиозное искусство на примере художественных работ раввина Александра Лыскового можно классифицировать по двум категориям: визуализация библейского текста и отображение реальности сквозь призму библейского текста. Эти две категории соотносятся с направлением психо-визуальных реакций человека. Первое: человек читая библейский текст, визуализирует для себя сюжеты и героев повествования. Второе: Человек смотря на окружающую действительность (мир, людей,

of the Yeshiva University Press, 2014 - pp.67-102 URL https://www.academia.edu/100607092/The_Persona_of_the_Religious_Jewish_Artist

²⁰ Берешит (Бытие) 1:28

²¹ Идеи атрибутов Бога с еврейской религиозной позиции хорошо раскрыл Маймонид в «Путеводитель растерянных»

²² "В свидетели призываю на вас ныне небо и землю: жизнь и смерть предложил Я тебе, благословение и проклятие. Избери же жизнь, дабы жил ты и потомство твоё" (Дварим (Второзаконие), 30:19).

себя) видит библейский текст. Условно это можно назвать «эффект программного кода в «матрице»», где программным кодом служит библейский текст, а «матрицей» является сотворенная Богом мультивселенная.

И последним элементом анализа религиозного еврейского изобразительного искусства является специфика галахических постановлений, касающихся тематики и средств художественного творчества. За всю историю еврейского народа и религиозного еврейского права раввинами через раввинские постановления и комментарии было внесено множество различных ограничений, разъяснений, рекомендаций. Суть их всех сводится к двум уровням содержательного фактора.

1) Соблюдение заповеди из Декалога: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им»²³;

2) Сфера человеческих отношений должна провозглашаться языком чести и уважения, что хорошо отражено в самом акте облачения Адамы и Хавы (Евы) самим Всевышним²⁴.

Рассмотрим примеры художественных работ раввина Александра Лыскового в соответствии с предложенной выше классификацией²⁵.

Категория первая: Визуализация библейского текста

- серия графических работ «Восхваления Давида: Псалмы»

Характерной особенностью данной серии является ивритский текст из Псалмов, который служит границей или необходимым элементом художественной композиции.

²³ Шмот (Исход) 20:4-5

²⁴ Берешит (Бытие) 3:21 «И сделал Господь Б-г для Адама и для его жены платья нагожные и облачил их».

²⁵ С полной версией каталога работ р. А. Лыскового можно ознакомиться с помощью интернет-ресурса «Мобильная выставка р. А. Лыскового» URL <https://rutube.ru/video/e52a5d3346ca5f2c23c7b277573558e5>

Таблица 1. Примеры графических работ из серии «Восхваления Давида: Псалмы»

Изображение	Название / источник	Текст на картине	Перевод на русский язык
 Рисунок 1. Песнь Давида	Песнь Давида Псалом 29:1-3	מִזְמוֹר לַיהוָה הָבוּ לַיהוָה בְּנֵי אֱלֹהִים הָבוּ לַיהוָה כְּבוֹד וְעֹז: הָבוּ לַיהוָה כְּבוֹד שְׁמוֹ הַשְׁתַּחֲוִּנוּ לַיהוָה בְּהַדְרַת־קֹדֶשׁ: קוֹל יְהוָה עַל־הַמַּיִם אֶל־הַכְּבוֹד הַרְעִים יְהוָה	Псалом Давида. Воздайте Господу, сильные, воздайте Господу славу и силу (Его хвалите)! Воздайте Господу — славу имени Его, поклоняйтесь Господу в красоте и святости. Голос Господа — над водами, Бог славы гремит...
 Рисунок 2. Сладость наступающего года	Сладость наступающего года Псалом 131:1-2	שִׁיר הַמַּעֲלוֹת לַדָּוִד יְהוָה! לֹא־גִבָּה לִבִּי וְלֹא־רָמוּ עֵינַי וְלֹא־הִלָּכְתִּי בְּגִדְלוֹת וּבִנְפִלְאוֹת מִמֶּנִּי: אִם־לֹא שְׁוִיִּיתִי וְדוֹמָמְתִּי נִפְשִׁי בְּגִמְלָה עָלִי אִמּוֹ בְּגִמְלָה עָלִי נִפְשִׁי:	Песнь ступеней Давидова. Господи, не было надменно сердце мое, и не возносились глаза мои, и не следовал я за великим и недостижимым для меня.
 Рисунок 3. Дорога жизни	Дорога жизни Псалом 25:4-5	דְּרָכֶיךָ יְהוָה הוֹדִיעֵנִי אֲרָחוֹתֶיךָ לִמְדֵנִי: הַדְרִיכֵנִי בְּאַמְתֶּךָ וְלִמְדֵנִי כִּי־אַתָּה אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל אוֹתָךְ קוֹיִתִּי כָּל־ הַיּוֹם:	Пути Твои, Господи, объяви мне, стезям Твоим научи меня. Веди меня в правде Твоей и научи меня, ибо Ты Бог спасения моего, на Тебя надеюсь я весь день.

• серия графических работ «Изречения Соломона: Притчи, Экклезиаст, Песнь песней».

В этой серии границей служит линейная рамка, намекая и подталкивая зрителя раскрыть библейский текст, который и является основой представленной визуальной вариации.

Таблица 2. Примеры графических работ «Изречения Соломона: Притчи, Экклезиаст, Песнь песней».

Изображение	Название / источник	Текст на картине	Перевод на русский язык
 Рисунок 4. Притчи Соломона	Притчи Соломона Притчи 1:1-2	מִשְׁלֵי שְׁלֹמֹה בֶן-דָּוִד מֶלֶךְ יִשְׂרָאֵל: לְדַעַת חָכְמָה וּמוֹסֵר לְהַבִּין אֲמָרֵי בִינָה:	Притчи Шломо, сына Давида, царя Израиля, Чтобы познать мудрость и наставление, понять слова разума;
 Рисунок 5. Возвращение с праздника Суккот (Кущей)	Возвращение с праздника Суккот (Кущей) Кохелет (Экклезиаст) 4:9,11	טוֹבִים הַשְּׁנַיִם מִן-הָאֶחָד אֲשֶׁר יִשֹּׁלְהֶם שְׂכָר טוֹב בְּעַמְלָם: גַּם אִם-יִשְׁכְּבוּ שְׁנַיִם וְחֶם לָהֶם וּלְאֶחָד אֵיךְ יִחָם:	Вдвоем лучше, чем одному, ибо есть им плата добрая за труды их. Да и если лежат двое — тепло им; одному же как согреться?

Две серии работ являются дополнением друг друга и отображают другую сторону профессиональной деятельности раввина: учебно-воспитательную. Раввин – учитель, используя собственные картины обучает аксиоме еврейского мировоззрения: «Библейский Текст – живой текст, текст человеческого бытия в гармонии с Божественной волей».

Каждая серия содержит по 16 работ и задумывалась автором именно, как серия к конкретным циклам библейского текста: Псалмы Давида и изречения (мудрость) Соломона, как отражение преемственности традиций и культурного наследия «из поколения в поколение».

- серия художественных работ «Герои Писаний»

Данная серия состоит из отдельных самостоятельных работ раввина. И в отличие от представленных выше серий, выполнена в разных стилях и разными художественными средствами.

Таблица 3. Примеры художественных работ «Герои Писаний»

Изображение	Название / источник	Текст на картине	Перевод на русский язык
 Рисунок 6. Видение Захарии	Видение Захарии Захария: 1:8	רָאִיתִי הַלַּיְלָה וְהִנֵּה-אִישׁ רָכַב עַל-סוּס אָדָם וְהוּא עֹמֵד בֵּין הַקִּדְסִים אֲשֶׁר בְּמִצְלָה וְאַחֲרָיו סוּסִים אֲדָמִים שָׂרָקִים וּלְבָנִים:	Видел я этой ночью: вот человек (ангел) едет верхом на красном коне, и стоит он между миртами, что в углублении, и за ним — кони красные, гнедые и белые.
 Рисунок 7. Песнь моря	Песнь моря Шмот (Исход): 15:1	אֲזַ יְשִׁיר-מֹשֶׁה וּבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֶת-הַשִּׁירָה הַזֹּאת לַיהוָה וַיֹּאמְרוּ לְאֹמֶר אֲשִׁירָה לַיהוָה כִּי-גָאֹה גָאֹה	Тогда воспел Моше и сыны Израилевы эту песнь Господу, и сказали так: «Пою Господу, ибо высоко вознесся Он»

Вторая категория: Реальность сквозь призму библейского текста

- серия графических работ «Мошке – сойфер (писец) и Алеф-Бет (алфавит)

Преемственность поколений напрямую зависит от образования. Обучение и воспитание подрастающего поколения является важной составляющей человеческой цивилизации. Раввин, как учитель, не мог не затронуть эту тему в своей профессиональной деятельности. Еврейский

народ, как «народ-книги», очень трепетно относится к письменности и возможности письменной коммуникации между людьми и возможности сохранения знаний посредством текстов.

Таблица 4. Примеры графических работ «Мошке-сойфер и Алеф-Бет»

Изображение	Название / источник	Текст на картине	Перевод на русский язык
 Рисунок 8. Алеф-Бет. Алфавит	Алеф-Бет. Алфавит Псалмы 12:7, 119:160	ראש־דְּבָרְךָ אֱמֶת אֱמָנוּת יְהוָה אֱמָרוֹת טְהוֹרוֹת	Основа слова Твоего — истина, Слова Господни — слова чистые.
 Рисунок 9. Буква Нун. Неожиданное препятствие	Буква Нун. Неожиданное препятствие Псалом 34:14	נָצַר לְשׁוֹנִי מִרָע וּשְׂפָתָיו מִדְּבַר מְרֻמָּה:	Стереги язык свой от зла и уста свои — от лживых слов

- серия графических работ «Открытки»

В течении календарного года имеется много праздников, радостных и памятных дат. Открытка позволяет проявить уважение, радость,

сопереживание другому человеку. Открытка является красивой формой коммуникации между людьми.

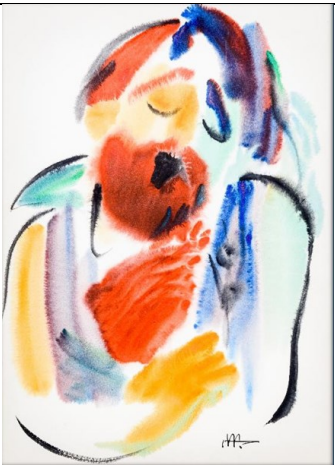
Таблица 5. Примеры графических работ «Открытки»

Изображение	Название / источник	Текст на картине	Перевод на русский язык
 Рисунок 10. Ту би-Шват	Ту би-Шват. Новый год деревьев. Ваикра (Левит) 19:24	וּבְשָׁנָה רְבִיעִית יִהְיֶה כָּל-פְּרִי קֵץ הַלִּוּלִים לַיהוָה:	А в четвертый год все плоды его посвящены восхвалению Господа.
 Рисунок 11. День Победы	День Победы Шофтим (Судьи) 2:10	וְגַם כָּל-הַדּוֹר הַזֶּה נִאֶסְפוּ אֶל-אֲבוֹתָיו	А также все то поколение приобщилось к отцам своим

- серия художественных работ «ha-адам (Человек / человечество)

Человек, как венец творения является объектом пристального наблюдения раввина и художника р. Лыскового. Человек, как элемент социума, семьи, студенческих групп, человеческие профессии и виды трудовой деятельности – всё это находит воплощение под кистью религиозного еврейского художника.

Таблица 6. Примеры художественных работ «ha-адам»

Изображение	Название / источник	Текст на картине	Перевод на русский язык
 Рисунок 12. Хазан. Кантор	Хазан. Кантор Псалом 9:2-3	אוֹדָה יְהוָה בְּכָל-לֵבִי אֶסְפָּרָה כָּל-נִפְלְאוֹתֶיךָ: אֶשְׁמְחָה וְאֶעֱלֶצָה בְּךָ אֶזְמָרָה שִׁמְךָ עֲלִיוֹן:	Славить буду Господа всем сердцем своим, расскажу о всех чудесах Твоих. Веселиться буду и радоваться Тебе, воспою хвалу имени Твоему, Всевышний.
 Рисунок 13. Эшет хайль. Жена доблестная	Эшет хайль. Жена доблестная Притчи 31:10	אִשְׁת־חַיִּיל מִי יִמְצָא וְיִרְדֹּק מִפְּנִינִים מְכָרָה:	Кто найдет жену добродетельную? Выше жемчугов цена ее.

- серия художественных работ «Мир – прекрасен»

Работы этой серии есть общая визуализация раввином библейского пасука: «И видел Бог все, что Он создал, и вот хорошо очень»²⁶.

²⁶ Берешит (Бытие) 1:31



Рисунок 14. Амстердам



Рисунок 15. Литва

Представленные серии работ и примеры из них не отражает всю палитру разнообразия художественного творчества р. А. Лыскового. Есть и другие серии работ, например: «Местечко», «Лица», «Ктубот» (Брачный религиозный договор), «Еврейские праздники в общине» и т.д. Но, с другой стороны, они прекрасно демонстрируют «золотую середину» и гармонию взаимоотношений в таком явлении, как «религиозное еврейское искусство».

Библиографические ссылки

1. Cherlow, Yuval (раввин) The Persona of the Religious Jewish Artist \ Developing a Jewish Perspective on Culture. Edited by Yehuda Sarna. New York: Michael Scharf Publication Trust of the Yeshiva University Press, 2014 - pp.67-102 [электронный ресурс] URL https://www.academia.edu/100607092/The_Persona_of_the_Religious_Jewish_Artist
2. Кетувим. Писания \ ред. пер. Д. Йосифон – Йерушалаим: Мосад рав Кук, 1978 - 408с.
3. Маймонид, Моисей, (1135-1204, раввин). Путеводитель растерянных [Текст] / Моше бен Маймон (Маймонид); пер. [с иврита] и коммент. М.А. Шнейдера. — Москва, Иерусалим: Гешарим, Маханаим, 2010. — 565с.
4. Невиим. Первые и последние пророки [Текст] \ ред. пер. Д. Йосифон – Йерушалаим: Мосад рав Кук, 1978 - 510с.
5. Хамиша хумшей Тора. Пять книг Торы (Пятикнижие Моисеево [Текст] \ ред. пер. Д. Йосифон – Йерушалаим: Мосад рав Кук, 1978 - 282с.

Биографическая справка

Раввин Александр Лысковой

В 1976г. закончил Педагогический институт в г. Ростов-на-Дону по специальности “Живопись и графика”, работал дизайнером в научно-исследовательском институте, преподавал живопись, рисунок и скульптуру в Архитектурной академии и художественной студии. С 1998г. по 2003г. прошел обучение в «Лео Бек Колледж» (г.



Рисунок 16. Раввин Александр Лысковой

Лондон, Великобритания) по магистерской программе «Hebrew and Jewish studies», посвящен в раввины. С августа 2003г. работает раввином в России. В 2007г. избран главным раввином движения современного иудаизма в России.

Chernovol I. G.

Russian State University for the Humanities

**MODERN JEWISH RELIGIOUS FINE ART IN RUSSIA
ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF RABBI AND ARTIST
ALEXANDER LYSKOV**

Abstract. Are the rabbi and the artist nonsense or a possible reality in Judaism? The article is devoted to the results of research in the field of Jewish religious fine art. Studying the requirements of Halakha for fine art, reviewing and analyzing the artistic and graphic works of Rabbi Alexander Lyskov, interviewing and talking with the rabbi allow us to analyze such a socio-cultural phenomenon as the "religious Jewish artist".

Keywords: religious Jewish fine art, Rabbi Alexander Lyskovoy

Шарапов И. А.
Уральский государственный
архитектурно-художественный
университет имени Н. С. Алфёрова

ВИТРУВИАНСКИЙ ЧЕЛОВЕК: ПРОПОРЦИИ, СИМВОЛ, ФОРМА

Аннотация. Рассмотрен комплекс позиций, входящих в состав модели Витрувианского человека (фигура человека, пропорции, геометрические фигуры). В составе модели выделен результирующий план – систематика геометрической формы, поскольку именно он обуславливает связь антропоморфной данности и формально-пространственных конструкторов архитектуры. Сделаны выводы о разнообразии решений модели витрувианского человека; о геометрической выраженности антропоморфного порядка; о системной корреляции пластического и геометрического.

Ключевые слова: Витрувий, Витрувианский человек, антропоморфность геометрии, системы пропорций, Леонардо да Винчи

«Витрувианский человек» – канонический символ ордерной архитектуры и модель пропорций фигуры человека, которая представляет систему метрических со-отношений. В сущности, данная специфика кодифицирует план закономерностей отношений целого и частей. Фигура человека – соразмерное целое, где части подчинены функциональному и ритмическому членениям. Это следует из высказывания Витрувия, чей фрагмент текста приведен ниже. Рисунок фигуры вписан в круг и квадрат, которые являются ключевыми знаковыми фигуры архитектуры. Автор Витрувианского человека, античный архитектор и ученый Витрувий, определил данную концепцию в следующих строках:

«Аналогично²⁷, в членах храма должна быть величайшая гармония в

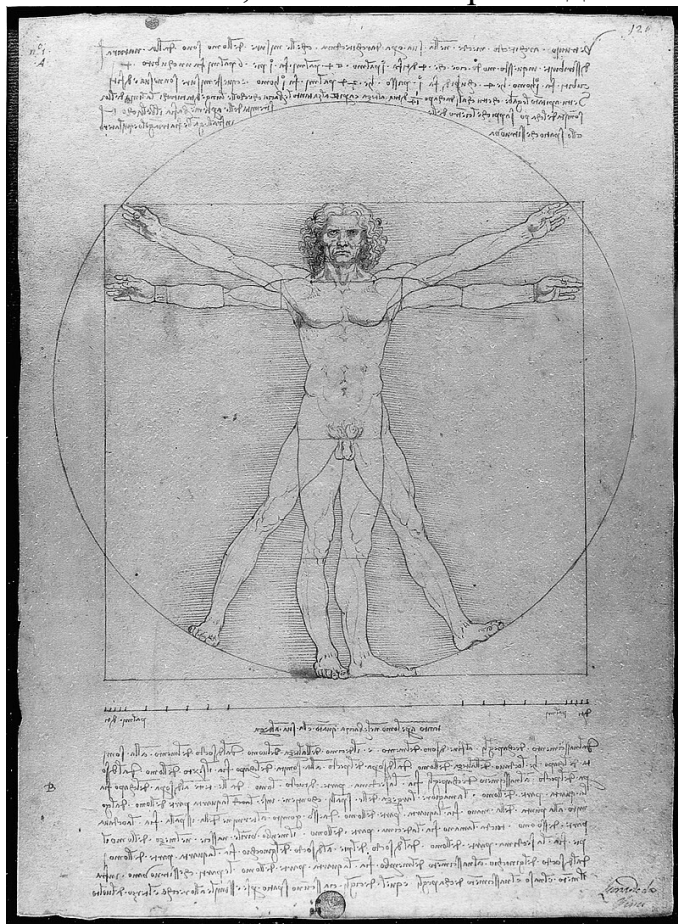


Рис. 1. Витрувианский человек.
Леонардо да Винчи, 1490-92 г.,
источник:
en.wikipedia.org/wiki/vitruvian_man

симметричных отношениях различных частей к общей величине целого. С другой стороны, в человеческом теле центральной точкой, естественно, является пупок. Ибо если человека можно положить на спину, вытянув руки и ноги, и поместить циркуль в центр его пупка, то пальцы рук и ног его двух рук и ног будут касаться окружности описанного круга. И так же, как человеческое тело дает круговой контур, так и из него можно найти квадратную фигуру. Ибо если мы измерим расстояние от подошв ног до макушки головы, а затем применим эту меру к вытянутым рукам, ширина окажется такой же, как и высота, как в случае плоских поверхностей, которые являются полностью квадратными» [11].

Пропорциональный строй фигуры в модели определяющим образом

²⁷ Здесь мы приводим машинный перевод цитаты из текста Витрувия, причиной тому – более компактное изложение ключевых позиций, тогда как в отечественном варианте данная аспетуальность концепции распределена на несколько страниц.
Ср. [4, с. 61–63].

обуславливает взаимосвязь человека (закономерностей антропоморфной формы) с формой и пространством архитектуры через символические абрисы двух геометрических фигур. В тексте античного трактата Витрувий пояснил пропорцию через метрические измерения и ритмические соотношения частей, которые сведены к модулям, обеспечивающим, в свою очередь, связь пропорций фигуры человека с архитектурой [4, с. 61–63]. Целостность фигуры сведена к пропорциям, которые затем наделены математическим значениям (индексами) на основе измерений. Фигура оказывается также структурированной, на что, собственно, указывают некоторые структурные линии (в фигуре) на рисунке художника итальянского Ренессанса Леонардо да Винчи, которому принадлежит известнейший рисунок (Рис. 1). К началу XX века рисунок Леонардо стал универсальным символом симметрии, каноническим решением системы пропорций человеческого тела, связанного с моделью «микрокосмоса» Вселенной, который, вероятно, обусловлен именно геометрическим континуумом (абрисами и очертаниями фигур круга и квадрата) [6, с. 465]. Историк искусств К. Бамбах описала произведение Леонардо, как «культовое изображение западной цивилизации всех времен», упомянув также, что рисунок является прежде всего «концепцией»²⁸ [10]. В работе над ней Леонардо обобщил²⁹ множество предыдущих графических разработок витрувианского человека (Витрувий, В. де Онекур, Таккола, Л.-Б. Альберти, Ф. ди Джорджио, Ч. Чезарини и др.). Вероятно, комплексный учет отмеченных прецедентов позволил Леонардо воплотить не столько идеалистический уровень, сколько достичь архетипа изображения человека,

²⁸ Концепция рисунка обусловлена текстом в трактате Витрувия, где антик предоставил нам лишь мысль и высказывания без каких-либо схем и визуального пояснения.

²⁹ Генрих Вельфлин в труде «Классическое искусство» отмечает, что научный и художественный гений Леонардо во много обусловлен именно синтезией частного и общего: «Чуткость в наблюдении частного и величественен в ухватывании общего» [3, с. 29].

отражающего ценностный план периода итальянского Ренессанса, который и в настоящее время закономерно оказывается актуальным не только в изобразительном искусстве и архитектуре [11].

Отметим, что приведенный выше рисунок Леонардо не покрывает всех вариантов систематики пропорционирования фигуры и, соответственно, структурного плана связей с геометрической формой, так как существуют и другие структурно-графические решения отношений *пластики / пропорций / геометрии*. Совокупность вариантов и решений модели «Витрувианского человека» наглядным образом утверждает как разнообразие подходов к построению систем пропорционирования фигуры человека, так и систематику структурных членений, в соответствии с результатами геометрических построений (см. рис. 2). На приведенных

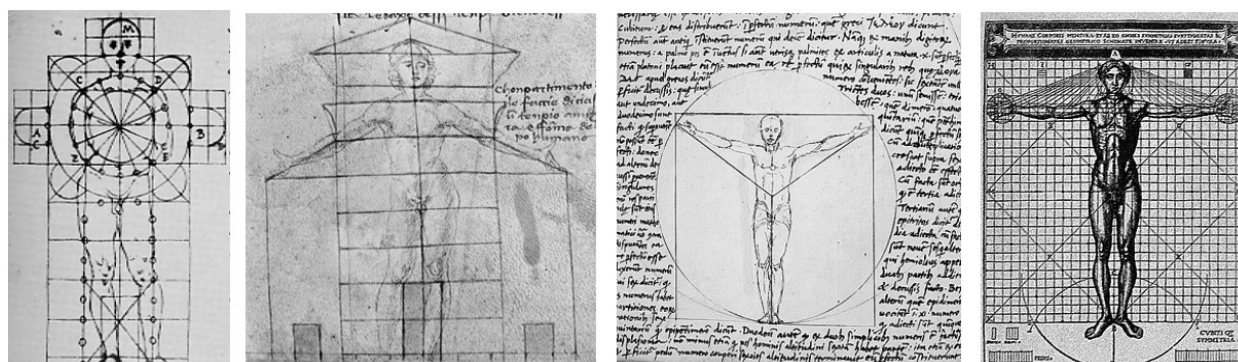


Рис. 2. Версии Витрувианского человека, коллаж И. Шарапов,
источник: leonardodavinci.stanford.edu

изображениях, версиях Витрувианской фигуры принципиально отличными оказываются не только позиционирование фигуры человека, но и план очерчивающих абрисов геометрических фигур. Здесь важно оговорить, что мы в данном исследовании не руководствовались художественным идеализмом, либо эстетическими критериями в оценке совершенства рисунков (приоритеты которых нами сознательно опущены), исходя из принципиальной фокусировки на структурных со-отношениях позиционирования пластического решения фигуры, геометрии и плана их корреляции.

В этой связи, наряду с фундаментальным традиционным потенциалом пропорционирования, символического и канонического, чей комплекс представляет традиционное трактование фигуры и прагматики Витрувианского человека, существенным оказывается и другой результат, который представлен планом абстрактных закономерностей, а именно геометрическая форма, которая является ключевым условием построения пространственного порядка архитектуры. Заметим также, что пластический план Витрувианского человека не исчерпан планом пропорций, поскольку система модели обусловлена именно комплексом позиций. Поэтому значение и представляет именно комплекс отношений, а не акцент на одной³⁰ составляющей общей систематики. На этом основании мы вывели в текстуальную дескрипцию линию закономерностей рассматриваемой модели:

фигура человека / пропорции / геометрические фигуры

На данном этапе существует смещение к плану пропорций и процедурам членения антропометрической целостности, тогда как данные геометрических построений находятся в корневой и системной взаимосвязи разноплановых и разнонаправленных видов форм (человек, пропорциональный строй, геометрические фигуры). Ключевая проблема, как нам представляется, заключена в пластической корреляции фигуры человека и геометрических форм, фактически оказывается на периферии,

³⁰ Модель Витрувианского человека преимущественно активизирует фокус внимания (исходя из описания Витрувия, и др. трудов и комментариев ученых) на двух основных планах: во-первых, на позиционировании фигуры человека, во-вторых, на закономерностях ее пропорционального строя. Тогда как существует и третий план, представляющий геометрические абстрактные формы, феномен которых оказывается вне исследовательского внимания, в то время как именно он результирует связность человека и пространственных форм архитектуры. Геометрия – результат структурных отношений позиционирования, координации фигуры и компонентов пропорционального строя человека. Именно план геометрии связывает антропоморфную пластическую данность и формально пространственные конструкты архитектуры, которые ответственны за формирование пространства жизни и деятельности человека.

вне фокуса внимания и, соответственно, не получает научного исследования.

К примеру, Р. Сеннет указывает на то, что анатомическая симметрия проективно связана со способами организации среды, мира, где геометрия выполняет опосредующую функцию организации [7, с. 121]. Это вполне закономерно, поскольку специфика зрительной природы человека обусловлена приоритетом точечных фокусов внимания, по отношению к которым геометрия фигур является укрупненным периферийным результатом. Этот план порожден как инструментально, так и непосредственно феноменом очертаний фигуры человека и ее пропорционального строя, однако он оказывается отчасти вне нашего фокуса внимания.

В то же время, по мысли Н.И. Смолиной, существует и другая специфическая динамика (от пропорций к геометрии), заключенная в том, что Витрувий и Альберти «уходят от пропорций человека в направлении более отвлеченных закономерностей» [8, с. 22]. Мы полагаем, что план геометрии в модели Витрувианской фигуры представляет отдельный феномен. Кроме того, начертания вокруг фигур человека существенно разнятся. Исходя из этого, мы констатируем, что отдельные системные решения формируют значительный план разнообразия. Поэтому формальный план геометрических фигур (круг, квадрат, прямоугольник), в рамках которых интегративно заключена фигура человека, открывает иное прочтение комплексных связей классического, традиционного порядков, а потому канонической «пары» фигуры и геометрии. В этом контексте значение представляет мысль архитектора А. Бокова, который определил аксиоматику зодчества следующим высказыванием: «геометрия – это сознательное, подсознательное и бессознательное архитектуры» [2, с. 246]. Из высказывания архитектора следует, что структурный план геометрии совмещает две позиции геометрической формы (аксиологию и онтологию)

в практике архитектуры. Геометрические абрисы–очертания–проекции, порожденные фигурой человека, локализованы одновременно в двух разных уровнях абстрактного и антропоморфного. Поэтому статус геометрических начертаний/очертаний фигур оказывается разделен между двух извечных полюсов: изобразительного и абстрактного, пластического и геометрического. Что же заключено в абрисе и осевой структуре основных геометрических фигур квадрата и круга [9, с. 40]?

Предметность сказанного отчетливо обозначена Леонардо да Винчи в рисунке «Витрувианского человека». Приведенное изображение очерчивает/абстрагирует диапазон координатных маркеров фигуры человека в корреляции с геометрической основой, в которой имплицирована корреляция человека и архитектуры. Собственно, комплекс осевых связей заключен в форме и «геометрическом протоколе» архитектуры [1, с. 83]. Данную идею подтверждает план формальных универсалий. «Универсалии – пишет А. Боков – едва ли не ведущий принцип профессионального сознания» *архитектора*; «носителем которого выступали жрецы, масоны, монахи, военные и гражданские инженеры, свободные архитекторы» [2, с. 43]. Поскольку генетически константы универсалий «пребывают внутри нас, культура же переносит их на поверхность, переводит эти общесистемные, но завуалированные формулы», эксплицируемые в пространственные конструкторы архитектуры [2, с. 34].

Подведем итог исследования и обозначим ряд следующих выводов.

1. Концепция фигуры Витрувианского человека имеет ряд решений, специфика которых графически индексирует не столько разные способы понимания текстуальной концепции Витрувия, включающей позиционирования фигуры человека, построения пропорционального строя, сколько систематику формообразования геометрических фигур, которые оказываются нивелированы в поле научных исследований по причине периферийной локализации. Тогда как именно план геометрических

конструктов и фигур являет аксиологическое и онтологическое основания построений архитектуры.

2. Рационализированные конструкты модели Витрувианского человека интегративно заключены в структурные абрисы геометрической формы, которые проективно обусловлены потенциалом антропоморфного порядка. Поэтому абстракт геометрических фигур включает план аксиологических оснований как на уровне конструктива осей, так и на уровне пространственных координат форм фигур пластического и геометрического порядков. Поэтому геометрический протокол архитектуры, собственно, сообразован антропоморфным аспектом, что представляет отдельный феномен корреляции пластического и геометрического.

3. Комплексный учет и обобщение моделей Витрувианского человека –представляет отдельное поле исследования. Вероятно, искомые данные послужат разработке опорной схемы (диаграммы) не столько комплексных связей репрезентации фигуративного и пропорционального строев, сколько именно исследованию корреляций пластического потенциала человека и абстрактных пределов фигур геометрических конструктов.

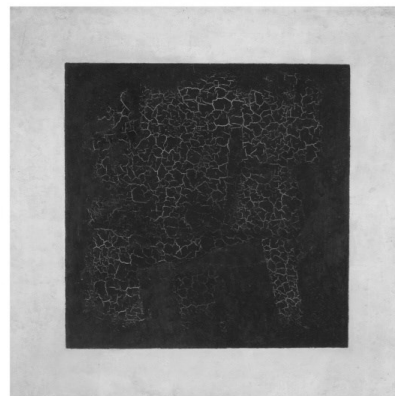
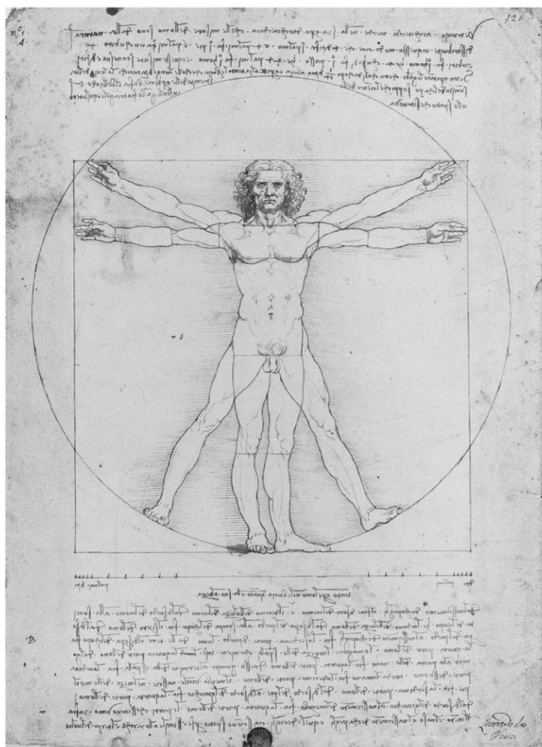


Рис. 3. Коллаж. Витрувианский человек. Л. да Винчи, около 1490-92 / Черный квадрат. К. Малевич, 1915. Источник: коллаж И. Шарапов.

НВ. (Рис. 3).³¹ Содержательность геометрии в контексте современного абстрактного дискурса авангарда и формального плана³² искусства и архитектуры.

³¹ С учетом изложенных в тексте позиций (в которых заключен антропоморфный исток геометрических абрисов фигур), представляется, что абстрактный манифест супрематизма «Черный квадрат» К. Малевича, вероятно, может получить иное объяснение (комментарий) (Рис. 3). Абстрактная геометрическая форма оказывается антропоморфной как таковая³¹ (*per se*). С одной стороны, сложность трактовок, очевидно, связана с отсутствием в черном квадрате³¹ прямых антропометрических маркеров на уровне осевой координации. С другой стороны, разделом служит и традиционная поляризация репрезентативного и абстрактного, пластического и геометрического, разделение которых в традиционном представлении принципиально упрочено. По всей вероятности, модели Витрувианского человека могут служить опорной схемой (диаграммой) комплексных связей репрезентации не только пропорционального строя, но и, прежде всего, пластического потенциала человека, выраженного в предельно абстрагированных фигурах геометрических конструкторов.

³² Интересно, что К. Малевич указывает на аспекты формообразования супрематизма в природоестестве и опыте архитектурных построений [5, с. 57]. Именно синтез этих позиций предоставляет нам концептуальные основания для создания сопоставления структурных планов, кардинально различных прагматик и исследовательского сопряжения художественных произведений.

См. также: Шарапов И.А. Архитектура конструктивизма. Моисей Гинзбург: дискурс классики // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2024. № 4(63). С. 86–91.

Библиографические ссылки

1. Айзенман П., Колхас Р. Суперкритика. – М.: Strelka Press, 2017. 218 с.
2. Боков А. Геометрические основания архитектуры и картины мира. – Екатеринбург: TATLIN, 2022. 248 с.
3. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение / пер. И.И. Маханькова. – М.: Айрис-пресс, 2004. 368 с.
4. Витрувий. Десять книг об архитектуре. Репринт. изд-е. – М.: Архитектура-С, 2006. 328 с.
5. Малевич К. Черный квадрат. – СПб.: Издательский дом Азбука-классика, 2008. – 288 с.
6. Семиотика пространства. Сб. науч. тр. Межд. ассоц. Семиотики пространства / ред. А.А. Барабанов. – Екатеринбург: Архитектон, 1999. 679 с.
7. Сеннет Р. Плоть и камень: тело и город в западной цивилизации / пер. с англ. – М.: Strelka Press, 2016. 504 с.
8. Смолина Н.И. Традиции симметрии в архитектуре. – М.: Строиздат, 1990. – 344 с.
9. Шарапов И.А. Аксиология геометрической формы в структуре и авангард в архитектуре // Архитектурное образование: тенденции развития: Международная науч.-практ. конф. XXXIII Международного смотр-конкурса лучших выпускных квалификационных работ по архитектуре, дизайну и искусству МООСАО, Екатеринбург, 31 октября 2024 года. – Екатеринбург: Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова, 2024. С. 39-42. – EDN XOUGVL.
10. Vitruvian Man. Leonardo da Vinci. URL: <https://app.smartify.org/zh-TW/objects/leonardo-da-vinci-vitruvian-man> (дата обращения 14.05.2025).
11. History. Vitruvian Man's Leonardo da Vinci. URL: <https://leonardodavinci.stanford.edu> (дата обращения 14.05.2025).

Sharapov I. A.
Ural State University
of Architecture and Art
named after N.S. Alferov

VITRUVIAN MAN: PROPORTIONS / SYMBOL / FORM

Abstract. The complex of positions included in the Vitruvian man model (human figure, proportions, geometric shapes) is considered. In the complex structure of the model, the resulting plan – the systematics of geometric form is highlighted, since it determines the connection between the anthropomorphic reality and the formal spatial constructs of architecture. Conclusions are drawn about the variety of solutions to the Vitruvian human model; about the geometric expression of the anthropomorphic order; about the systemic correlation of plastic and geometric.

Keywords: Vitruvius, Vitruvian man, anthropomorphism of geometry, systems of proportions, Leonardo da Vinci

Щукина М. А.
Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы

МОТИВ ЗВЕРСТВА И ОБОРОТНИЧЕСТВА В РОМАНЕ В. А. ШАРОВА «РЕПЕТИЦИИ» (1992)

Аннотация. В статье анализируется роман В.А. Шарова «Репетиции» (1992). Цель исследования – показать, что литературный, на первый взгляд, мотив оборотничества в творчестве данного автора обладает религиозной коннотацией и отражает глубинные вопросы, связанные с психологией религии, религиозной антропологией и дихотомией человеческой природы.

Ключевые слова: эсхатология, парусия, оборотничество, старорусское сектантство, мистический опыт, дегуманизация, психология религии, религиозная антропология, мистерия

Человек и природа, человек и животные в художественном творчестве религиозной тематики – малоизученная, но весьма интересная область для исследований. Творчество В. А. Шарова (1952-2018) – не исключение. В его произведениях нередко поднимается вопрос о различных типах идентичности (и самоидентичности) субъектов.

Роман «Репетиции» – одна из ранних работ писателя, сюжет которой выстраивается вокруг вымышленной мистической секты, образовавшейся на фоне русского раскола и эсхатологических настроений XVII века [8, с. 5]. Миссия группы – театральная реконструкция евангельских страстей Христовых, эскалация Второго пришествия Иисуса Христа и личное приближение конца света.

Члены секты занимались подготовкой последней для всемирной истории сакральной мистерии, в которой следовало показать все, что описывалось в четырех Евангелиях. Роли римлян, евреев и апостолов были

распределены среди местных крестьян. За исключением личности Иисуса Христа – он должен был осуществить свое Второе пришествие во время самого представления, таким образом изъять свою последнюю волю и завершить страдания рода человеческого.

В рамках данного сюжета в романе особым образом поднимается тема «животной» природы человека. Писатель активно использует мотив зверства и оборотничества – персонажи то теряют человеческий облик, совершая многочисленные убийства и «погромы», то обретают его вновь, возвращаясь к святости и ожиданию чуда от Второго пришествия Иисуса Христа.

Проанализируем первую составляющую мотива – «зверства». В исполнении участников секты они возникают не на пустом месте, а на почве острого социального конфликта. Ожидание Второго пришествия Христа растягивается на годы и столетия, и спустя это время нарастает внутренний раскол между крестьянами, исполняющими роль христиан, и крестьянами, играющими роль иудеев. Первые во главе с апостолом Петром приходят к заключению, что Христос не возвращается по причине того, что в мире недостаточно зла. Тогда они решаются на убийство богоизбранного народа – евреев. Так, секта делится на два противоборствующих лагеря. Превалирующая часть объявляет, что отныне люди должны собственноручно приблизить Второе пришествие (любыми, даже крайне жестокими, методами). Таким образом в романе транслируется личная подготовка людей к апокалипсису.

Приведем наиболее очевидный пример. Герои намеренно добавляют в учение о парусии элемент, без которого, по их мнению, невозможна окончательная победа над злом: «Нужны и их зверства, зверства самых чистых и недавно почти избранных... Они убивали и убивали, как звери...» [9, с. 253]. Нарратив зверя вписан в эсхатологическое пространство романа: при отсутствии героя антихриста в произведении, фактически сами люди берут на себя его функции.

Погружение в «звериную» природу человека происходит и иными путями (не обязательно по отношению к евреям). В тексте можно встретить яркие примеры дегуманизации общества [7, с. 58]. Со стороны участников секты описываются сложные действия, направленные на отрицание принадлежности к человеческому роду отдельных субъектов, на лишение их человеческих качеств, прав и свобод.

Дегуманизация оправдывала жестокость в обращении с «захребетниками». Это были крестьяне, кому не достались роли в мистерии (например, когда рождалось больше детей, чем нужно). Люди без роли в секте воспринимались за «нелюдей», становились «неприкасаемыми изгоями», со слов Шарова. То была самая низшая и отвергнутая страта: «Они считались людьми лишними, никчемными, и так же смотрели на себя сами. Никто не видел смысл в их существовании, соответственно к ним и относились. В частности, любого из них человек с ролью мог безнаказанно убить, да и когда они убивали друг друга, руководители общины смотрели на это сквозь пальцы. Отсюда видно, что юридически захребетники не считались самостоятельными, ведали ими их ближайшие родственники, имеющие роли, на которых они работали и от которых зависели» [9, с. 228].

Впоследствии у этой группы на фоне личной и коллективной неполноценности, а также в силу двойного сублимирующего эффекта (если говорить про евреев) сформируется собственная вера – «авелитство». Они стали считать себя потомками Авеля, занялись скотоводством и покинули секту под влиянием шаманизма. Для остальных участников мистерии авелиты оставались главными предателями и еретиками.

Второй элемент заявленного нами мотива – это непосредственно сам процесс «оборотничества» [5, с. 26], который описывает не просто факт зверств в исполнении участников секты, а то, как пошагово в романе это превращение в «зверя» происходило.

Для начала нужно сказать, что мотив оборотничества – весьма древний и достаточно известный в литературе прием. Один из наиболее ранних литературных источников упоминания об оборотничестве – «Метаморфозы» Овидия (первые века нашей эры). Если говорить про русскую литературу, в числе классических примеров можно вспомнить «Руслана и Людмилу» А.С. Пушкина, «Вий» Н.В. Гоголя, «Мастера и Маргариту» М.А. Булгакова, из современных – ироническую «Священную книгу оборотня» В.О. Пелевина. К какому бы пласту культуры он ни принадлежал, мотив корнями уходит в фольклорную образность и мифологию различных народов, иллюстрирует трансформацию человека в животное, мифическое создание или иной облик, показывая смену форму, за которой стоит двойственность отношений с природой [6, с. 334].

Как нам представляется, в эту двойственность входят следующие аспекты: 1. сочетание человеческого и звериного начал (т.к. оборотень – это всегда некое пограничное состояние, посредник меж двух миров) [5, с. 7]; 2. потеря человеческого и превращение в нечто животное как наказание за грехи или страшные деяния (например, ветхозаветное описание в книге Даниила, где вавилонский царь Навуходоносор превращается в зверя за свое высокомерие, Даниил 4:28-33) [1, с. 867] и, наконец, 3. социальный подтекст (скрытая жестокость под маской благопристойности, набожности или цивилизованности).

В романе Шарова все эти три параллели с искажением человеческой личности работают на должном уровне.

Во-первых, сочетание человеческого и звериного. Если быть точнее, – попеременное возвращение к той или иной ипостаси. Как с классическим оборотнем (из человека в волка), превращение в которого происходит ночью, первая попытка истребления евреев организуется именно в глубокой ночи. Изначальная идея Петра была совершить погром в шаббат – священный день субботы для иудеев, надеясь, что Бог не сможет простить

такое изуверство. Но этого не происходит, и так была выбрана ночь между субботой и воскресеньем. После неудачной попытки люди раскаиваются, но возвращаются к плану вновь и вновь.

Во-вторых, важно обозначить, как в романе работает этическая проблематика. Почему, проявление зверских характеристик у членов секты – это хамартиологический аспект [4, с. 93] и следствие потери моральных ориентиров. Напомним, что первоначально репетиции, по мнению их акторов, должны были спасти мир и освободить его от страданий, но на деле только заковывают людей в цепь насилия и ненависти по отношению друг к другу. В интерпретации Шарова эта антропологическая «катастрофа» происходит в тот момент, когда секта от безобидной театральной идеи уходит в фанатичную одержимость и буквальное понимание своей миссии. В данном нарративе спрятана зловещая мораль всего повествования, а именно идея о непрекращаемом цикле жестокости: репетиция мистерии → череда зверских убийств по отношению к «своим» же → вновь репетиции. И далее по кругу. Что интересно: он повторяется в романе минимум три раза. Вероятнее всего, и не завершится никогда, поскольку финал произведения остается открытым: согласно сюжету, доподлинно неизвестно, исчезла секта полностью или продолжает жить после 30-х гг. XX столетия. Выжившие носители знаний о ней (напр., еврейский мальчик Исая) точно остаются.

Наконец, через мотив оборотничества в романе раскрывается социальная метафора или тема изгнанничества (отшельничества). Согласимся, что интуитивно для нас понятие «оборотничества» несет ярко негативный, даже демонический характер. Перед глазами встают образы из готической и западной романтической литературы. Но это не обязательное условие, поскольку, как мы уже сказали, «превращение» может быть не реальным (например, в животное), а более скрытым, связанным с нарушением психики или здоровой социальной обстановки вокруг человека [5, с. 14].

По сюжету секта большую часть своей осознанной деятельности находилась в сибирской ссылке, т.е. в максимально изолированном месте, с тяжелыми инфраструктурными и природными условиями. После долгих ожиданий Христа в романе Шарова есть намек на впадение в безумства у части населения: «К 40-50 годам в Сибири немного людей со здоровыми глазами и кожей; даже о том, кто бесноватый, а кто нет, договориться трудно...» [9, с. 247]. Тогда же роли начинают вымещать настоящие личности. Люди стали думать и действовать как их герои: те, кто играл евреев, – проводили обряды обрезания; апостолы почти всегда брали верховенство в свои руки, вступая в конфликт с иудейскими первосвященниками; герои Петра осознавали, что им необходимо возглавлять линию сопротивления против евреев и т.д. Как религиоведы мы должны отметить, что описанные явления – не безумства, а глубокий мистический опыт [2, с. 56], свойственный такого рода закрытым социальным группам. Учитывая исторический контекст романа, нельзя не провести параллель с радениями духовных христиан XVII-XVIII вв. Напомним, в среде скопцов, хлыстов и молокан встречались уподобления Христу/Богородице и другим евангельским фигурам, факт личного апостольства, буквальное понимание ритуалов и т.п. [11, с. 8].

Следовательно, «превращения» в апостолов у Шарова – это весьма важная для понимания пространства мистерии и всего произведения в целом – трансформация.

Наравне с психологическими аспектами, представим еще один тезис, который хотелось бы озвучить в рамках нашей темы: взаимоотношения секты и природы не ограничиваются лишь «животными» мотивами. Природа в романе «Репетиции» играет вполне антропоморфную роль, являясь отдельным действующим лицом. Как было отмечено, члены мистической секты обитали в сибирской местности, на открытом пространстве, что интересно: ландшафт болота и тайги не раз спасал людей

от погони и смерти. В первую очередь, евреев. Подробнейшее описание посвящено в романе тому, как болото буквально «спрятало» евреев, чудесным образом выросло у них на глазах и указало путь от первой погони. В данном случае мы можем взглянуть на произведение с позиций постструктурной антропологии и критики антропоцентризма [3, с. 116].

Итак, среди выводов работы необходимо указать на то, что в романе Шарова мотив оборотничества неоспорим. Он не является центральным, но дополняет религиозно-философские интенции писателя, которые тот пытался донести до читателей. Благодаря приведенному выше анализу мы увидели, что в романе нет реального физического перевоплощения людей в животных, оборотней, химер и т.д. На примере творчества Шарова корректнее говорить о духовно-мистических трансформациях, которые напрямую перекликаются с традиционной семантикой оборотничества и поднимают сложные вопросы самоидентичности, двойничества и мистического опыта в целом.

В этой связи часть исследователей-шарововедов пишут про символическое «превращение» исторических фигур в книгах автора (например, Ленин у Шарова всегда трактуется то как революционер, то как религиозный пророк) [10, с. 286]. Если вернуться к материалу «Репетиций», интересен фрагмент с описанием личности Никона (патриарха Московского): «Надо вспомнить судьбу Никона и его главных противников: Аввакума, Неронова, Павла Коломенского. Все они, и Никон, и расколоучители, были или мордвины, или родом из мордовской земли, были или новообращенными, или из земли новообращенных, вера для них или рядом с ними была еще нова и непривычна, в них были страсть и преданность прозелитов, для них всё было живо, всё задевало, трогало, лично касалось... Безразличная, ритуализированная вера была для каждого, невзирая на характер и темперамент, чужда, и они боролись и сопротивлялись ей, как могли...» [9, с. 62].

Чем примечательна данная цитата – тем, что именно Никон в романе становится главным инициатором мистерии и одним из сооснователей секты. У себя в Ново-Иерусалимском монастыре он впервые начинает репетиции, вызывает комедиографа, предоставляет все общие декорации. Так, Шаров намекает на его личностную трансформацию – от новообращенного мордвина в харизматического лидера и строителя истинной «Святой Руси». Иллюстративный ряд на эту тему можно было бы продолжить. К примеру, в советское время существования секты спасительную функцию несли чекисты: они понимались ее участниками как ангелы, посланные с небес.

Еще раз отметим, что мотив оборотничества у Шарова – достаточно неоднородное явление, состоящее из нескольких уровней понимания и реализации. До настоящего момента исследователи не уделяли ему должного внимания, чем подтверждается научная новизна и актуальность изложенного материала.

Библиографические ссылки

1. Библия / Издание миссионерского общества «Кэмпус Крусейд Фор Крайст», СССР. 1991. – 1220 с.
2. Джеймс В. Многообразие религиозного опыта / Пер. В.Г. Малахиевой-Мирович и М.В. Шик. М.: «Русская мысль», 1910. – 326 с.
3. Кастру Э.В. Каннибальские метафизики. Рубежи постструктурной антропологии / Пер.с франц. Д.Ю. Кралечкина. М.: Ad Marginem Press, 2025. – 200 с.
4. Костылев П.Н. Религиозная антропология как религиоведческая дисциплина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. I. С. 92-95.

5. Обратни и обратничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11-12 дек. 2015) / Отв. ред. и сост. Д.И. Антонов. М.: Издательский дом «Дело», 2015. – 156 с.
6. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. – 370 с.
7. Топилина А.В. Дегуманизация как основа нарушения прав человека // Философия права, 2022. № 3 (102). С. 58-62.
8. Шаров В.А. Как я писал роман «Репетиции» // Текст и традиция (под ред. Е. Водолазкина). СПб.: Росток, 2015. Т. 3. С. 2-9.
9. Шаров В.А. Репетиции: Роман. М.: ООО «Издательство АСТ», 2019. – 352 с.
10. Эткинд А. Владимир Шаров как историк // Владимир Шаров: по ту сторону истории. Сборник статей и материалов. М.: НЛО (Научная библиотека), 2020. С. 286-310.
11. Эткинд А. Хлыст. Секты, литература и революция. М.: НЛО (Научная библиотека), 2024. – 648 с.

M. A. Shchukina
Peoples' Friendship University of Russia
named after Patrice Lumumba
(RUDN University)

**THE MOTIVE OF BEASTLINESS AND WEREWOLFISM
IN V. A. SHAROV'S NOVEL «REHEARSALS» (1992)**

Abstract: The article analyzes V.A. Sharov's novel «Rehearsals» (1992). The aim of the research is to show that the literary, at first sight, motive of werewolfism in the work of this author has religious connotations and reflects deep questions connected with the psychology of religion, religious anthropology and the dichotomy of human nature.

Keywords: eschatology, parousia, werewolfism, Old Russian sectarianism, mystical experience, dehumanization, psychology of religion, religious anthropology, mystery

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аринин Евгений Игоревич, доктор филос. наук, профессор
зав. кафедрой философии и религиоведения Владимирского государственного
университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича
Столетовых

Барашков Виктор Владимирович, канд. филос. наук
доцент кафедры истории философии Российского университета дружбы народов
имени Патриса Лумумбы, член Ассоциации искусствоведов

Белижинский Сергей Сергеевич, магистрант кафедры философии
Государственного академического университета гуманитарных наук

Боровская Наталья Фёдоровна, канд. искусствоведения
зав. кафедрой всеобщей истории искусств Российской Академии живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Буслаев Арсений Фёдорович, независимый исследователь

Васильева Полина Николаевна, независимый исследователь
психоаналитический психотерапевт, член Европейской ассоциации развития
психоанализа и психотерапии

Волкова Валерия Евгеньевна, студент бакалавриата кафедры философии и
религиоведения Владимирского государственного университета имени
Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Горячева Елена Сергеевна, магистрант Владимирского государственного
университета им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Давыдов Иван Павлович, доктор филос. наук, доцент
старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН, сектор Новой и
Новейшей истории, центр истории религии и церкви (ЦИРЦ)

Ершов Богдан Михайлович, студент бакалавриата кафедры философии и
религиоведения Владимирского государственного университета имени
Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Иванова Валентина Георгиевна, преподаватель кафедры новых технологий в
гуманитарном образовании Православного Свято-Тихоновского гуманитарного
университета

Коренева Надежда Александровна, старший преподаватель кафедры философии
и религиоведения Православного Свято-Тихоновского гуманитарного
университета, преподаватель Государственного музыкально-педагогического
института имени М. М. Ипполитова-Иванова

Корнева-Чаява Ирина Анатольевна, внештатный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, член Ассоциации искусствоведов, куратор выставок Сайнс-арта

Лысенко Елизавета Юрьевна, преподаватель МБУДО Детской музыкальной школы № 1 им. С. И. Танеева

Лю Кунь, аспирант кафедры философии и религиоведения, преподаватель китайского языка Педагогического института Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Лютаяева Мария Сергеевна, канд. филос. наук
доцент кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Мишин Евгений Алексеевич, студент бакалавриата кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых

Прокудин Василий Леонидович, студент бакалавриата Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, м.н.с. Научной лаборатории «Социология религии» Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета

Ракова Ольга Александровна, аспирант Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова

Холоднова Ксения Николаевна, м.н.с. кафедры философской антропологии Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Черновол Ирина Григорьевна, магистрант Центра изучения религий Российского государственного гуманитарного университета

Шарапов Иван Александрович, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки Уральского государственного архитектурно-художественного университета имени Н. С. Алфёрова

Щукина Мария Алексеевна, ассистент кафедры истории философии Российского университета дружбы народов имени Патриса Лумумбы, аспирант кафедры философии религии и религиоведения Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

Научное электронное издание

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ: АНТИНОМИИ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА

Сборник научных докладов

Издается в авторской редакции

На первой полосе обложки изображена репродукция картины «Сон Иакова».
Автор Румяна Внукова

За содержание, точность приведенных фактов
и цитирование несут ответственность авторы докладов

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;
дисковод CD-ROM.

Тираж 9 экз.

Издательство Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.