Международная научная конференция
Института Философии и Мировой Культуры

"ФИЛОСОФИЯ В ТЕКСТЕ ИСКУССТВА"

№1
27 февраля 2026
Санкт-Петербург

Коллектив авторов

Сборник научных статей по итогам работы

Международной научной конференции «ФИЛОСОФИЯ В ТЕКСТЕ ИСКУССТВА»

Санкт-Петербург, 2026

УДК 18:7
ББК 85.03
Ф56

Ф56 Институт Философии и Мировой Культуры. Материалы международной научной конференции: «Философия в тексте искусства» (27 февраля 2026 г.) / Отв. редакторы: К. В. Никулушкин, Е. А. Башмакова. — Санкт-Петербург: ИФИМК, 2026. — 65 с.

Сборник составлен по итогам работы Международной научной конференции «Философия в тексте искусства», которая состоялась 27 февраля 2026 года в Санкт-Петербурге. Материалы конференции включают статьи и доклады исследователей, рассматривающих актуальные вопросы в области философии, искусства и мировой культуры. Целью конференции является установление идейно-теоретического диалога с рассмотрением практических вопросов, формирующихся в области современных научных взглядов на пространство культурного существования человека. Содержание сборника определено исследовательским значением для широкого круга представителей в сфере образовательной и научной деятельности.

Полные тексты статей в открытом доступе размещены в Научной электронной библиотеке Elibrary.ru в соответствии с Договором № 88-02/2026К от 05.02.2026 г.

УДК 18:7
ББК 85.03

© Издательство ИФИМК, 2026
© Коллектив авторов, текст, иллюстрации, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ АВТОПОРТРЕТА АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ В СЕМИОТИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ 4
Башмакова Елизавета Альбертовна

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА (НА ПРЕДМЕТНОМ ОСНОВАНИИ СКУЛЬПТУРЫ СФИНКСА) 15
Башмакова Елизавета Альбертовна

МЕТАФИЗИКА ПРОСТРАНСТВА В ПОЭЗИИ Ф. И. ТЮТЧЕВА 21
Башмакова Елизавета Альбертовна

ГЕРМЕНЕВТИКА ФРАГМЕНТА № 62 ИЗ КОРПУСА ТЕКСТОВ ГЕРАКЛИТА В СОБРАНИИ Г. ДИЛЬСА 30
Никулушкин Константин Владимирович

НОЧНЫЕ ПЕЙЗАЖИ К. А. КОРОВИНА В СЮЖЕТНОМ ПРОСТРАНСТВЕ «КРЫМСКОЙ СЕРИИ» 40
Никулушкин Константин Владимирович

РЕЛИГИОЗНОЕ ОТРАЖЕНИЕ КАРТИНЫ А. П. ЛОСЕНКО «ТОВИЙ С АНГЕЛОМ» В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XVIII СТОЛЕТИЯ 53
Никулушкин Константин Владимирович

Башмакова Елизавета Альбертовна
Российская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Россия, Санкт-Петербург

Выразительность автопортрета Амедео Модильяни в семиотическом пространстве культуры

Аннотация
В статье рассматривается идейная выразительность автопортрета итальянского художника Амедео Клементе Модильяни. Целью исследования является раскрытие эстетических образов через психологическое настроение мастера, установление возможных семиотических связей автопортрета с произведениями, принадлежащими тексту мировой культуры. Через обращение к фактам биографии Амедео Модильяни проводится поиск художественных мотивов, предположительно повлиявших на воплощение портретных образов. Ставится вопрос о возможности сознательного перевода известных автору литературных текстов на язык живописи; приводятся поэтические произведения, совпадающие по настроению с авторским стилем Амедео Модильяни. Подробно рассматривается поэтический мотив взгляда, который полагается в основании психологии портретов, созданных художником.
Ключевые слова
Автопортрет, интерпретация, поэзия, психология портрета, культура.

The Amedeo Modigliani's self-portrait expressiveness in the semiotic sphere of culture

Abstract
The article examines semantic expressiveness of the Amedeo Modigliani's self-portrait. Purpose of the study is to define aesthetic motives through the artist's psychology and to find self-portrait's possible semiotic coherence with the world culture texts. Possible paintings and literal works which could influence Modigliani's aesthetic view are demonstrated. In the paper the question of translation the poetic images and themes into the language of painting is raised; the poetry fragments which contain leitmotifs similar to Modigliani's works are presented. The ways of the interpretation of the gaze on the Modigliani's portraits are described in detail.
Keywords
Self-portrait, interpretation, poetry, psychology of the portrait, culture.

Галерея работ итальянского художника Амедео Клементе Модильяни раскрывает перед зрителем множественность стилевых решений, определенных поиском собственного авторского голоса в многоликом оркестре мировой культуры. В работах Амедео Модильяни прочитываются: ритуальная

выразительность африканского искусства [4, с. 18], реминисценции к сюжетам религиозной живописи (напр., «Нищая» 1909 г., «Жанна Эбютерн, сидящая перед дверью» 1919 г.), призрачная меланхолия образов и колорита произведений Пикассо (напр., портрет «Еврейка» 1908 г.) [8, с. 50]… Подобная разнородность мотивов и идей преломляется через мысль автора в единый живописный текст и позволяет проследить путь становления индивидуального художественного стиля.

В работах Амедео Модильяни смягчается физическая уникальность лиц; значение обретают линия, плавность или резкость движения кисти. Уже в ранних работах художника виден эксперимент, поиск настроения, манеры «фиксации» образа. Так, картина, созданная Модильяни в 1898 г. «Прогулка в Ливорно» (Рис. 1) напоминает ранние картины Ван Гога (напр. «Две женщины в лесу» 1882 г., «Девочка в белом платье в лесу» 1882 г.).

Рисунок 1. Амедео Модильяни. Прогулка в Ливорно. 1898. Х., м. Частное собрание Паллет.

Скользящая между деревьев женская фигура подобна призраку, тени. Запечатленное движение и «плывущая» легкость обнаруживают желание художника «поймать» невесомый ритм, запечатлеть идею, некий эйдос, который в своей трансцендентной природе свободен от свойства «индивидуальности», присущей миру форм, что подчеркивается в непроявленных очертаниях лица. Подобное обращение к «царству идей», свободных от предметного, конкретного, номинативного выражения в виде запечатленного лица–личности – проявляется в удивительной схожести портретных образов разных людей в поздних работах Модильяни. Возникает закономерный ряд вопросов: чем обусловлен интерес художника к жанру портрета, когда личность сменяется подобием универсальной формы, и лицо, выражающее душевную жизнь, становится геометрической фигурой (эллипсом, кругом...)? Где, в каких пространственных

и стилистических элементах композиции следует искать индивидуальность на портрете?

Примечательно, что Модильяни почти не пишет автопортретов. Наиболее известный автопортрет 1919 г. (Рис. 2) представляется заключительной работой в творческой судьбе художника.

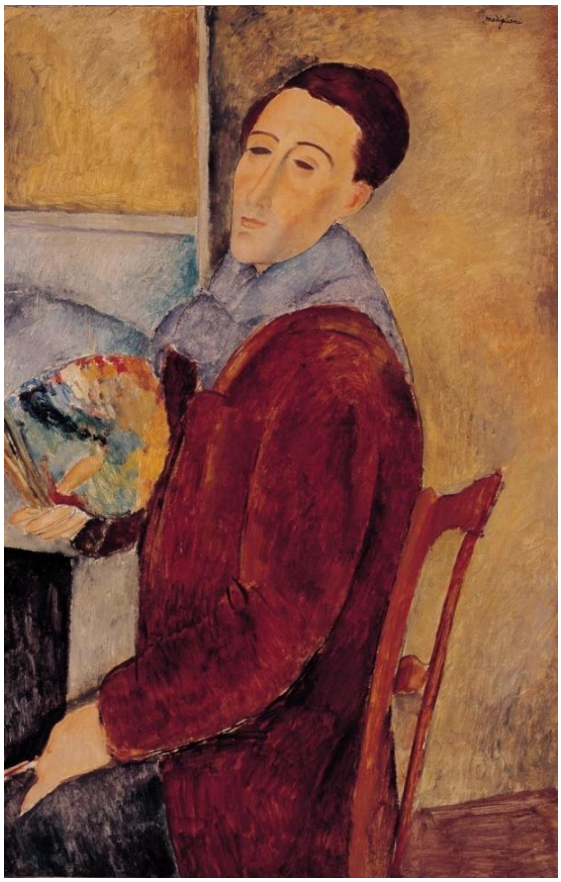

Рисунок. 2. Амедео Модильяни. Автопортрет. 1919. Х., м. Музей современного искусства, Сан-Паулу

Взгляд мастера на автопортрете устремлен к недоступной для внешнего восприятия перспективе. Сидящая вполоборота фигура создает ощущение психологической «закрытости», нежелания автора предстать перед критическим взглядом публики. Смысловое движение данной интерпретации предполагает вопрос о действительном адресате авторского текста. Известно, что картины Модильяни оставались в тени зрительского непонимания на протяжении всей жизни художника. Возможна ли в подобном психологическом ракурсе обращенность портрета в пространство праздной и бессмысленно взирающей толпы?

Семантически значимым является условное деление холста на левую и правую части, где правая перспектива отражает линейное движение, в то время как левая – рефлексию, созерцание собственного пути. Поступательное действие (движение) сюжета на картине прерывается – образ художника, сидящего спиной

к правой границе полотна, создает психологическое ощущение смыслового ограничения, останавливает линейное течение времени. Запечатленный момент личного экзистенциального созерцания, узнавания или видения прекрасного, тайны, явившейся и озарившей светом пространство комнаты и вдохновенное лицо мастера, выводят идею автопортрета к внутреннему монологу художника наедине с вечностью. Удивительный источник света, полагающийся за пределами полотна по направлению взгляда Модильяни, создает заметные, (почти иконописные) световые контрасты на портрете; похожие контрасты присутствуют на картинах русского художника К. С. Петрова-Водкина, где в одухотворенных образах чувствуются обращение мастера к истоку русской православной культуры – иконе. Интерпретация автопортрета Амедео Модильяни в единстве с идейным настроением иконописных образов осуществляется через принцип перехода искусства в общий семиотический текст культуры, где каждое произведение наделяется множественностью еще не выраженных смыслов. В творческой панораме работ Амедео Модильяни возможные сходства с мотивами православной иконописи являются больше красивой вопросительной проекцией, чем практическим основанием для прочтения портретов через иконописную традицию. Обращение к семиотическому тексту, преобразующему изначальный замысел произведения, позволяет рассмотреть автопортрет через неосознанные, интуитивно оставленные смыслы, которые могли воплотиться имманентно продуманной композиции. Биография Амедео Модильяни подтверждает факт возможности личного созерцания художником работ византийских иконописцев и мастеров эпохи итальянского Возрождения. Известно, что Модильяни восторгался работами Сиенских мастеров [5, с. 11], вплетавших в живописную ткань западноевропейского искусства выразительность языка византийского иконописания (например, образы Мадонны «Маэста» Сиенских мастеров [7, с. 52, 56]). Плавность световых переходов на лице мастера обнаруживает присутствие тихой вдохновенности. Развивая данную интерпретацию, возможно предположить об источнике света, наполнившего пространство комнаты, подобно незримому «золотому» свету божественного присутствия. Охристые стены, действительно, создают иллюзию золотого фона, на котором выделяется фигура художника. Оставивший свою работу над картиной, опустивший руку с кистью Амедео Модильяни изображен устремленным взором к источнику тайны, отражающейся на полотне в лирической задумчивости улыбки художника.

Изображенный в серо-голубых тонах холст свободен от портретных очертаний лиц, написание которых стало для Модильяни личным предназначением: на картине, утверждающей факт собственного творческого бытия, не может быть второго портрета – второго образа с иной метафизикой судьбы.

Цветовая гамма изображенного фрагмента холста переходит в холодные тона шейного платка. Данная деталь подобна отголоску удушающего недуга Амедео Модильяни. Платок обвивает шею художника, сливаясь с очертанием плеч и переходя на линию спины. Заметная плотность ткани создает ощутимую весомость; через стилистически подчеркнутый узел платка возможна аллюзия к металлической тяжести.

На охристом фоне выделяется часто присутствующая на портретах Модильяни вертикальная линия, которая придает пространству предметность и дискретность, сглаживая ощущение бездонности и непрерывности сплошного цветового сгущения. Линия, оформленная в виде элемента деревянной конструкции, предположительно исходящей от мольберта или картинной рамы, создает странную тень возле лица художника.

Тень указывает на семантически важные детали изображения, риторически акцентируя неестественность и непривычность соотношения элементов в пространстве. Искусство предлагает зрителю иллюзорность видимой формы, гиперболу, метафору…, фиксирующие различные свойства реальности. Следовательно, появление тени возле наиболее значимого для автопортрета фрагмента изображения – лица – элемент художественного диалога, проекция личного, авторского экзистенциального чувства. Интересным представляется вопрос о символическом единстве шейного платка и тени, тон которой отражается в темных глазах художника.

Известно, что цвет глаз на портретах Амедео Модильяни часто не соотносится с действительным. Так, глаза Жанны Эбютерн, согласованные с содержанием (идеей) портрета, наделяются различными цветовыми оттенками: темными, голубыми – иногда почти прозрачными, напоминающими голубую дымку или облако. Подобным образом не совпадают глаза Амедео Модильяни на двух известных автопортретах (автопортрет Модильяни 1919 г. и 1915 г. в образе Пьеро).

Глаза в работах Амедео Модильяни представляются самодовлеющим элементом, одновременно прологом к общему изображению и независимым авторским словом, открывающим пространство полотна для множественных интерпретаций. Так, разное написание глаз на портрете Макса Жакоба 1916 г. (Рис. 3) создает подобие иронической усмешки в основании характера личности, сетчатые линии правого глаза, согласованные с узором галстука, предполагают некоторую жеманность, напускную изысканность, в противоположность естественности и открытой простоте серого цвета левого глаза.

Рисунок 3. Амедео Модильяни. Портрет Макса Жакоба. 1916. Х., м. Музей искусств, Земля Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф.

Глаза с прорисованным контуром и зрачком создают иную выразительность, позволяя зрителю прочитать настроение души: например, портрет Хаима Сутина 1916 г., где взгляд передает задумчивую и флегматичную отстраненность художника. На одном из портретов Жанны Эбютерн 1918 г. (Рис. 4) Модильяни запечатлел четкие линии карих глаз, обращающих на себя внимание через заметный контраст. Открытый прямой взгляд словно произносит сокровенное личное слово, которое, проходя через кисть художника, становится негласным диалогом.

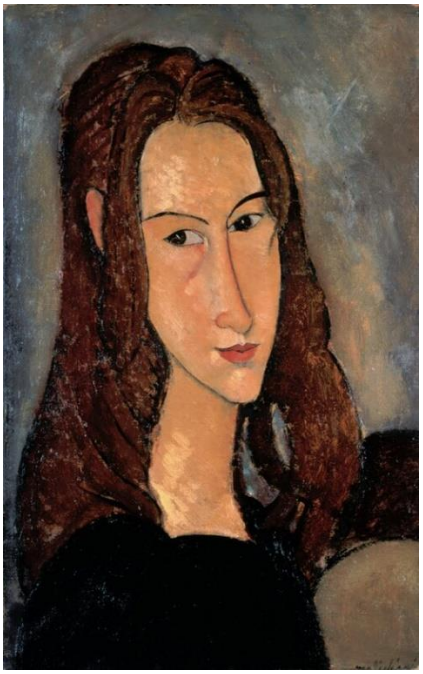

Рисунок 4. Амедео Модильяни. Портрет Жанны Эбютерн. 1918. Х., м. Частное собрание, Париж.

Совершенно иначе воспринимаются портреты, где зрителю представлены две взирающие бездны, вместо прорисованных зрачков. Создается впечатление не реального человека, изображенного на полотне, а его двойника в образной абстракции трансцендентной природы. На портрете «Женщина в черном галстуке» 1917 г. (Рис. 5) открытый, но словно пустой взгляд с расплывчатым, едва заметным сферическим контуром зрачков направляет воображение зрителя к идее мутного зеркала, где отражение соединяет в себе одновременно реальность и иллюзию. Портрет фиксирует отзвук, абстракцию, очертания, оставшиеся в пустой зеркальной реальности.

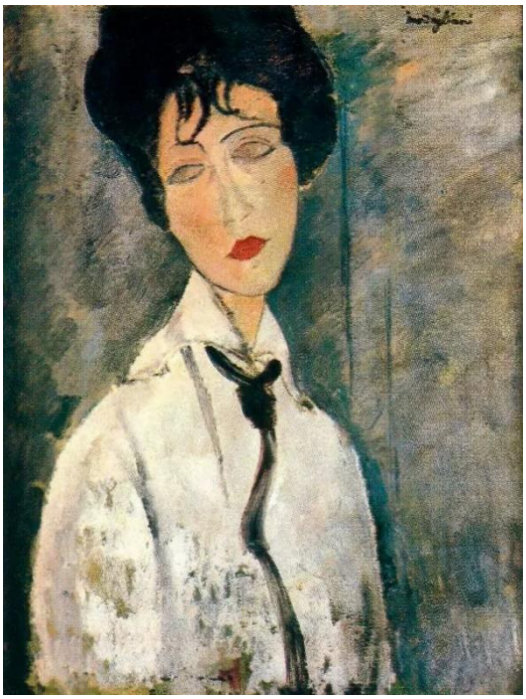

Рисунок 5. Амедео Модильяни. Женщина в черном галстуке. 1917. Х., м.

Художественный стиль Модильяни интересно соприкасается с поэзией Шарля Бодлера. Известно, что Модильяни вдохновлялся литературными классическими работами итальянских литераторов, произведениями «проклятых поэтов», в частности – поэмами Бодлера [8, с. 14], [6]. Подобная биографическая деталь позволяет предположить об идейном созвучии, ассонансе произведений французского поэта XIX в. творческому мироощущению итальянского художника, постигающего Париж через символизм языковых образов французской поэзии. Подражание Модильяни богемной, эксцентричной жизни творческих личностей Парижа, «проклятым» поэтам (ср., прозвище Амедео Модильяни – «Моди» [5, p. 16], что созвучно французскому “maudit” – «проклятый», и, в частности, - “les poètes maudits” – «проклятые поэты») отражается в постепенно создаваемом социальном облике художника, в некоторой «романтической», «донкихотовской» отрешенности, культурном

декадансе и эстетическом, возможно неосознанном, созвучии лейтмотивов и авторских стилистических фигур в написании портретов. Так, мотив бездонности взгляда, ночи, мрака из стихотворений Шарля Бодлера отражается в темной монохромной глубине глаз с непрорисованными зрачками у Модильяни; например, – стихотворение «Les Yeux de Berthe» (Глаза Берты), где в авторской поэтической метафизике объединяются образы густого ночного мрака и взгляда:

«<...> Mon enfant a des yeux obscurs, profonds et vastes,
Comme toi, Nuit immense, éclairés comme toi !...»

в переводе Л. Л. Кобылинского:

«<…> Твои глубокіе и темные глаза,
Какъ ночь бездонные, порой какъ ночь пылаютъ…» [2, с. 198].

В поэме “Sed non satiata” семантика французского слова «citerne» (русск. – «водоем») порождает идею водной глубины. Интересно сравнить данный поэтический образ с выразительностью голубых глаз часто появляющихся на портретах Модильяни (напр., портрет Жанны Эбютерн с ожерельем 1917 г. (Рис. 6). В поэтическом переводе А. Эфрона слово «водоем» преобразуется в контекстуально синонимичное – «колодец»:

«<...> Quand vers toi mes désirs partent en caravane,
Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis...»

«<…> Где горестных моих желаний караваны
К колодцам глаз твоих идут на водопой…» [1, с. 47].

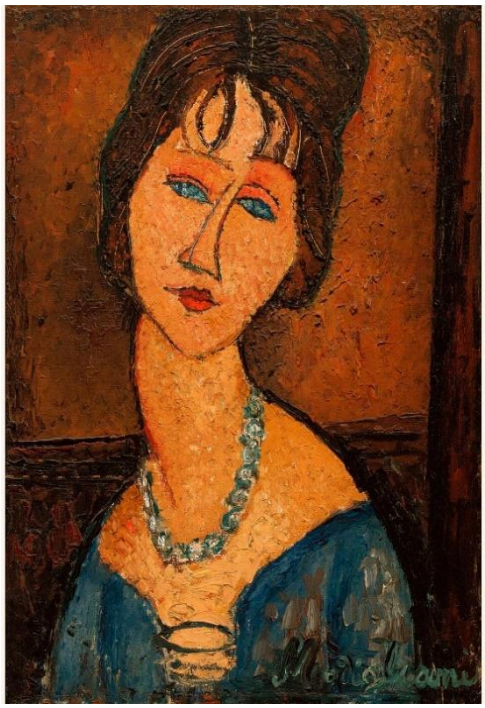

Рисунок 6. Жанна Эбютерн с ожерельем. 1917. Х., м.

В поэмах Бодлера глаза концентрируют в себе единство цвета, чувства, настроения. Так, в поэме “Ciel brouillé” (пер. В. В. Левика «Тревожное небо») неопределимость цвета глаз соответствует «полихромности», всеобъятности и взаимосвязности отраженных в них чувств:

«On dirait ton regard d'une vapeur couvert;
Ton oeil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel…»
«Твой взор загадочный как будто увлажнен.
Кто скажет, синий ли, зеленый, серый он?
Он то мечтателен, то нежен, то жесток,
То пуст, как небеса, рассеян иль глубок…» [1, с. 80].

Последовательность эпитетов (tendre – нежный, rêveur – мечтательный, cruel – жестокий) и цветов (bleu – синий, gris – серый, vert – зеленый) в представленном переводе не соблюдается. Обращаясь к тексту оригинала, интересно через предложенную автором последовательность соотнести семантику эпитета с характером цвета: bleu – tendre; gris – rêveur; cruel – vert. В другом стихотворении Бодлера – “Le Poison”, зеленый цвет глаз обретает свойство «ядовитости», следовательно – возможно коннотативно схожее значение «жестокости».

Таким образом, проведенное сравнение двух видов искусства: пространственного и временного, – позволяет определить семантическую аналогию в творчестве Модильяни и Бодлера на основании значимой для двух авторов темы «взгляда». В качестве исследовательской проекции интересен вопрос о метафизике взгляда на портретах Модильяни: обращается ли Модильяни к идее взгляда, *сознательно* ориентируясь на известные художественные произведения, – тогда портреты становятся своеобразной метафорой к поэтическому тексту, переосмыслением исходного сюжета; или Модильяни продумывает собственную «поэму» о взгляде, *интуитивно* складывая значимые для себя культурные тексты в собственную философию?

На автопортрете Модильяни 1919 г. глаза выполнены монохромными с невыраженными зрачками. Важно добавить, что в искусстве каждый стилистический и пространственный элемент обретает собственную семантику, контекстуальную значимость, следовательно, характерная для Модильяни манера написания глаз становится не «очередным» свидетельством авторского стиля, но уникальной диалогической фигурой, риторическим оборотом, который наделяется новыми смысловыми оттенками в зависимости от идеи портрета. Каждая картина воспринимается одновременно элементом мозаики авторского мира, уникального imago mundi и произведением, творимым ad hoc [3, с. 31]. Так, непрорисованный взгляд на автопортрете обретает свое индивидуальное прочтение, отстраняясь от факта общей стилистической повторяемости, авторского почерка. Появляется закономерный вопрос: что означают

непрорисованные глаза на портрете *художника*, постигающего и отражающего смыслы реальности через возможность *созерцания* мира? Характер взгляда на автопортрете обретает двойное риторическое ударение – для чего потребовалось «лишать» собственный портрет живого взгляда, подобно Эдипу, определившему и исполнившему свой приговор? Данное стилистическое решение интересно раскрывается через обращение к культуре Античности. Модильяни с юности изучал античную философию и был знаком с «идейным кодом» Эллады. В древнегреческом сознании отсутствие зрения является важным, «говорящим» символом, который представляется своеобразной опознавательной печатью, указывает на божественную избранность. Известный из мифологии и литературной традиции феномен слепоты аэда и прорицателя связан с возможностью умозрительного чтения и понимания знаков, языка природы, на котором говорят боги, – поэтическое слово аэда и энигматическое вещание провидца обладает силой божественной истины. Эдип, с момента утверждения себе меры наказания становится учеником божественной мудрости. Провидческая сущность ослепленности как общения с миром символов, заключающих в себе тайные пути мироздания, проявляется на портрете в одухотворенном созерцании художником тайны, которая осталась за пределами полотна, видимого зрителю. Необходимо добавить, что биография Модильяни ярко противопоставлена автопортретному замыслу. Сущность автопортрета проявляется во внутреннем диалоге души и вечного смысла, где утверждается запечатленный образ автора. Факт разграничения пространства биографии и собственного портрета подобен попытке написания «новой» жизни на языке искусства, «новой» биографии, созданию собственного образа в категориях прекрасного (важно, что в период работы над портретом Амедео Модильяни готовился к важному событию – обручению с Жанной Эбютерн, примерно одновременно появляются картины «Материнство» 1919 г. и «Цыганка с ребенком» 1919 г.). Плавность контура фигуры художника и задумчивая, словно ответная, улыбка подчеркивают лиричность настроения. Выразительность автопортрета противопоставлена эстетическому культу «мрачности» в поэмах Бодлера. Незамечающий аудитории взгляд будто отражает нежелание художника открывать зрителю собственную душу, что превратило бы автопортрет в подобие исповеди. Обращенная вдаль улыбка Модильяни, подобна поэзии личной тайны, вплетенной в ткань полотна.

Таким образом, автопортрет Амедео Модильяни 1919 г. выразительно раскрывается через семиотическое пространство культуры в проекции на психологию и жизненный путь автора. Золотистый фон, контрастные световые переходы, одухотворенная «тишина» выводят образ мастера в пространство экзистенциального события. Взгляд Модильяни отведен в сторону от аудитории, разграничивая топос зрителя и сферу личного выражения в границах портрета. Авторский голос звучит в улыбке художника, отвечающей скрытому на полотне горизонту, – метафорической проекции личной идеи, тайны, философии

творческого существования. Пространство автопортрета простирается за пределы видимых границ холста, где в неизвестном горизонте, как в ускользающей от зрителя душе автора, полагается источник творческого света. На автопортрете создается «новая» жизнь, свободная от зрительского непонимания, материальной бедности, болезни… Общие лейтмотивы в работах Модильяни и поэзии Бодлера направляют к вопросу о возможности перенесения мастером известных поэтических образов на язык живописи.

Список источников литературы

1. Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. 479 с.
2. Бодлер Ш. Цветы зла. Перевод Эллиса. М.: Заратустра, 1908. 304 с.
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства. М.: Искусство, 1970. 383 с.
4. Amedeo Modigliani. The great masters. London: Park Lane, 1994. 31 p.
5. Kristof D., Amedeo Modigliani the poetry of seeing. Köln: Taschen, 2000. 96 p.
6. Modigliani. Masters of color. Eaglemoss Publications Limited, 1986. 14 p.
7. Norman D., Painting in late medieval and renaissance Siena (1260–1555). New Haven, London: Yale University Press, 2003. 339 p.
8. Werner A. Modigliani Amedeo. New-York: H. N. Abrams, 1985. 126 p.

© Башмакова Е.А.

Башмакова Елизавета Альбертовна
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Россия, Санкт-Петербург

Художественная интерпретация эстетического пространства Санкт-Петербурга (на предметном основании скульптуры сфинкса)

Аннотация
В статье совершается интерпретация символических значений городского пространства, определенного художественным текстом изобразительных памятников античной мифологии. Культурно-исторические смыслы, метафизически сформированные в виде загадки петербургского городского текста, обладают художественно-философским основанием, которое позволяет осуществлять исследование архитектурного пространства через семиотику искусства.
Ключевые слова
Символ, сфинкс, смыслоутверждающий топос, эстетика, культурно-историческое пространство города.

The Saint-Petersburg's aesthetic space interpretation

Abstract
The paper examines the symbolic elements of the architectural city space via the plots of ancient mythology. Cultural and historical meanings of the Saint-Petersburg metaphysics are endowed with a philosophical basis. This fact allows to interpret the city's architectural composition through the thesaurus of the art sphere.
Keywords
Symbol, sphinx, meaning-affirming topos, aesthetics, cultural and historical space of the city.

Текст, как элемент культурного сознания, раскрывается в идее семиотического диалога различных сфер человеческого существования и, в частости, – искусства, где эстетические сюжеты обретают новые смыслы в проницательности философского взгляда. В области художественной интерпретации может совершаться идейное раскрытие образов, полагающихся за пределами предметного воплощения искусства, в котором выражение сюжета достигается через установившийся характер формы – живописную форму, пластическо-скульптурную, литературную... Пространством смысла возможно выделить архитектурный «текст» города, направляющий сознание наблюдателя к нахождению философской идеи, определенной городской метафизикой. В данной статье рассматривается эстетическое пространство Санкт-Петербурга

через символический образ лабиринта, обретающий свое выразительное раскрытие в идее метафизического маршрута двух скульптур сфинксов.

Сфинксы на набережной Малой Невки.

В XIX веке на Матисовом острове в стенах завода К. Н. Берда были изготовлены скульптуры двух сфинксов [2, с. 571]. Фигуры создавались в качестве пробных моделей для украшения постаментов Египетского моста. После временного пребывания сфинксов на берегу реки Фонтанки, фигуры перемещают обратно на Матисовый остров. Постаменты Египетского моста занимают сфинксы, изготовленные по подобию первых [там же], [4, с. 294]. В начале XX века скульптуры располагается в сквере на Можайской улице [6, с. 68] [8, с. 156].

В конце столетия сфинксов размещают на Каменноостровской набережной [2, с. 571]; в начале XXI в. фигуры после реставрации устанавливают на Индустриальном проспекте и позднее — перевозят обратно на Каменный остров [там же]. Рассмотрим более подробно культурно-метафизическую идею маршрута двух сфинксов, которые обрели в городском ландшафте Санкт-Петербурга свою тихую обитель на набережной реки Малой Невки.

Основанием культурного развития Матисового острова стали прядильные мастерские, которые перенесли от своего функционального назначения соответствующее название реке Пряжке. Мотив пряжи, обусловленной действием переплетающихся нитей, воспроизводит античный миф о лабиринте, где символическим значением наделяется путеводная нить Ариадны. Сфинксам, которые обрели скульптурное бытие в стенах завода на Матисовом острове, была предназначена нехарактерная судьба для недвижимого постамента в городской панораме – скульптуры ступают на сюжетную стезю мифологического текста (городской лабиринт) в поисках своего смыслоутверждающего топоса. Идея городского лабиринта осуществляется в категориях пространства и времени, где «пространство» раскрывается культурной жизнью города, архитектурным ликом эпохи, а время – бытийственными смыслами истории, которые складываются в умозрительный текст.

Скульптуры, размещенные в стенах завода, не воплощают своего эстетического значения: сфинксы находятся вдали от созерцателя, способного отыскать в своем сознании смысл, предполагающий идейно-эстетическую соразмерность памятника или скульптурной композиции окружающему их городскому пейзажу. Необходимо указать, что понятие «памятник» отличается от семантически схожего понятия «скульптура» единством воплощенного образа с текстом истории. Данное различие будет порождать в сознании зрителя иные векторы интерпретации, определяющие художественный образ в двух пространствах: в историческом тексте города или в символическом тексте культуры. Подобная нетождественность «памятника» и «скульптуры» связана с идейно-содержательным аспектом понятий. Скульптура и памятник,

обусловленные идеей воплощения в эстетической форме, становятся неотделимы от своего «экспозиционного» топоса, где совершается культурный диалог между зрителем и художественным образом. Пространство диалога обретает положение символа, определенного культурным содержанием как исторической эпохи, в которой были сформированы эстетические линии объекта, так и герменевтикой зрителя, обладающего возможностью соединять прошлое и настоящее в постижении предметных значений.

Движение скульптурных форм сфинксов к их смыслоутверждающему пространству в городской метафизике обретет философско-художественное толкование через идею лабиринта. Образ лабиринта полагает в своем семиотически-культурном выражении отношение к пространству античной мифологии, где «лабиринт» появляется в мифе о Тесее и Минотавре. В античном знании образ лабиринта неотделим от «нити», которая связывала запутанные направления в движении Тесея в единый путь, следовательно, «нить» в пространстве городского лабиринта можно представить в качестве культурного символа, выводящего сфинксов к обретению единства в пространстве культурного диалога.

Мифологический образ лабиринта.

Критский лабиринт, спроектированный мастером Дедалом [1, с. 49], представляет множество маршрутов, определенных логической схемой в направлении движения к логову Минотавра. Античный образ Минотавра обусловлен положением в мифологической культуре мотива жертвоприношения, при котором данный персонаж с необходимостью должен поглощать жертвенных юношей и девушек из городских пределов Афин. Минотавр наделен телом человека и головой быка, следовательно, объединяет в себе две сущности: культурную и стихийно-природную. Следует исключить предположение о возможном прототипе данного мифологического сюжета, который многие исследователи раскрывали в идее ритуальной масочной игры [5, с. 239], – данное направление интерпретации предполагает реконструкцию культурно-обрядовой структуры, сакрального действия, которое определено последовательным воспроизведением мифологического сюжета, и не обращается к эстетическому бытию символа в культуре. Двуединый образ Минотавра утверждает главенство природного начала над «сознательным», на что указывает голова быка, предполагающая отсутствие упорядочивающего элемента – речи, которая обуславливает выражение мысли через слово. Элемент «сказочности», который наделяет зооморфные существа человеческой речью, в известных фрагментах греческой мифологии отсутствует (ср. яркие вазописные образы кентавров, сфинкса, сирен, сатиров, пана…, которые наделялись возможностью «собственной» речи в культурном представлении эллинов).

Необходимо отметить, что лабиринт не является замкнутым пространством. Путь к выходу из лабиринта проложен культурным смыслом,

который раскрывается в символе нити (нити Ариадны). Символ нити в пространстве мифолого-сакрального текста связан с концептом судьбы [3, с. 88]. Дочь царя Миноса – Ариадна, вручает Тесею нить, которая становится даром «провидения» верного пути, проводником в пространстве лабиринта. Действие распутывания нити и обратное собирание в клубок – равнозначно труду Мойр, плетущих судьбу смертным и богам. Следовательно, нить наделяется значением «проводника» в понимании данного слова в качестве «провидения» как «знания судьбы». Следовательно, в городском пространстве «путеводная нить» становится проводником смысла, где утверждение движения эстетической идеи двух сфинксов совершается через выразительные образы античной мифологии.

Семиотика мифа в историческом пространстве Санкт-Петербурга.

Сфинксы, для которых не имеется постоянного топоса в культурном пространстве города, «подхватываются» потоками исторической жизни. Нить смысла обретается в воплощении эстетического значения данных скульптур.

Следует добавить, что образ сфинкса определен выразительным мифологическим основанием, которое раскрывается в сакральном тексте Античной и Древнеегипетской культуры. Античный и египетский сфинксы наделены различными символическими функциями в области мифолого-ритуального действия. При всей культурно-семиотической разности смыслов данных культурно-мифологических образов возможно установить единую точку пересечения двух «омонимичных» фигур в идее царской власти. Очертания сфинксов на монетах римских императоров и египетские изваяния сфинксов, наделенные портретными чертами фараонов [7, с. 11, 62], принадлежат схожей культурной традиции эстетическо-ритуального положения царского величества (в Древнем Риме подобное утверждение достигается через сферу экономического господства, которое постепенно нивелирует ритуальную важность мифологического текста, в Древнем Египте совершается через сакральные смыслы религии).

Древний символ хранителя идеи царской власти, выводит сфинксов из стен завода Берда в исторический период отречения от многовекового русского прошлого – власти монарха. Революция предполагает забвение культурного наследия, что выражается метафизикой маршрута сфинксов в поиске собственного топоса. Продуманное соположение улиц, рек, каналов, ведущее зрителя вдоль культурных памятников города, «теряет» свое эстетическое значение с пренебрежением духовными ценностями. Пространство города «приспосабливается» к образу пролетарского быта. Память Санкт-Петербурга, обретающая предметную жизнь через эстетику городской архитектуры, превращается в непознанное явление.

Сфинксы – хранители благородства древней традиции – не находят для себя постоянного места, способного отразить их культурный замысел. Скульптуры погружаются в бурное течение городского существования: история

размывает вековые памятники культуры, не способные обрести единство смысла с лозунгами нового социального устройства. Эпоха самозабвения не оглядывается на эстетику человеческой мысли, отразившуюся в вечных символах. Сфинксы, словно призраки прошлого, блуждают по тропам лабиринта Санкт-Петербурга вдоль мутных вод сплетающихся рек. Скульптуры переходят от центра городского движения – Можайская улица – на Каменный остров, погрузившись во время наводнения 1975 года в воды Малой Невки.

Принесенные течением истории на берег у Индустриального проспекта, сфинксы не находят в новом «индустриальном» пространстве близкого им культурного смысла. Скульптуры возвращаются обратно на Каменный остров стеречь великий замысел породившего их древнего мифа – в образе стражей неведомой святыни они обращены к водам реки, которая, подобно Нилу, проводит умозрительную нить смысла, направляющую сфинксов к воплощению эстетической идеи.

Таким образом, выразительность символов преобразует пространство города в эстетический текст – городская жизнь в движении эпох становится «холстом», на котором отражаются историко-культурные смыслы, раскрывающиеся через философско-художественное прочтение. Воплощение в архитектурном облике Санкт-Петербурга скульптурной композиции сфинксов находит идейное тождество с мифологическими мотивами лабиринта и нити. Герменевтическое исследование совершается в сфере художественно-эстетического основания городского пространства, которое раскрывается через язык вековых символов культуры.

Список источников литературы

1. Аполлодор. Мифологическая библиотека / изд. В. Г. Борухович. Ленинград: Наука, 1972. 212 с.
2. Богданов Г. И. Мосты и набережные Санкт-Петербурга. СПб.: Дескрипта, 2022. 600 с.
3. Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. Новосибирск: Наука, 1990. 335 с.
4. Кочедамов В. И. Труды по истории градостроительства с комментариями современных ученых. В 4 т. Т. 2. СПб.: Сохраненная культура, 2021. 384 с.
5. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян / Сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1996. 975 с.
6. Лукомский К. Г. Старый Петербург. Прогулки по старинным кварталам столицы. Петроград: Свободное искусство, 1915. с. 79.
7. Петербургские сфинксы. Солнце Египта на берегах Невы /под ред. В. В. Солкина. СПб.: Журнал “Нева”, 2005. 301 с.

8. Раков Ю. Скульптурный Олимп Петербурга. СПб.: Искусство—СПБ. 2000. 253 с. с.156

© Башмакова Е.А.

Башмакова Елизавета Альбертовна
Российская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского
Россия, Санкт-Петербург

Метафизика пространства в поэзии Ф. И. Тютчева

Аннотация
В статье рассматривается метафизика пространства поэтического мира Федора Ивановича Тютчева. На примере отдельных фрагментов стихотворений исследуется семантическая многоплановость художественного концепта «бездны». Совершается интерпретация символических мотивов, которые наделяются эмблематичностью античных и библейских сюжетов. Выявляется семантическое тождество в эстетике образов «ночи», «бездны», «простора», «тишины».
Ключевые слова
Пространство, бытие, слово, бинарность, атомарные элементы поэтической картины мира.

Metaphysics of space in the F. I. Tyutchev's poetry

Abstract
The article explores metaphysics of the Fyodor Ivanovich Tyutchev's poetic space. The polysemy of the abyss concept is examined via the particular poetic fragments. The symbolic motives endued with the antique and bible cultural significance are presented. The semiotic equivalence of the aesthetic eikons of "night", "abyss", "vastitude", "quietness" is defined.
Keywords
Space, being, word, binarity, atomistic elements of the poetic composition.

Категория пространства в художественном тексте представляется «фундаментом» смысловой композиции произведения. В поэзии Ф. И. Тютчева пространство становится неотделимым от авторского мировосприятия, которое полагает в своей основе бинарные оппозиции «бытия» и «небытия»: Ю. М. Лотман подчеркивает единство основных поэтических тем Ф. И. Тютчева и данных универсалий (бытия-небытия), принадлежащих психологии авторского сознания [3, с. 829–830]. Наиболее заметен данный факт при обращении к письмам, где значение географической отдаленности собеседников обретает для Ф. И. Тютчева характер бездны: «…мне кажется, словно я пишу тебе с противоположного конца земли <…> до такой степени я чувствую себя как бы на самом дне бездны…» (Э. Ф. Тютчевой, 31 августа 1846 г.) [5], воспоминания становятся призраками, за которыми скрывается небытие: «…покуда тебя,

живой и действительно существующей, нет возле меня <…> я не верю в реальность чего бы то ни было…» (Э. Ф. Тютчевой 23 июля 1851 г.) [там же]. Важно добавить, что поэтико-эстетический образ бездны отличен от чувственной рефлексии над фактами собственной биографии, в которых «бездна» не может раскрываться в многозначности коннотативно-символических оттенков, обретающих значение в художественной цельности искусства. Поэтическая «бездна» находит семантические пары в различных идеях-образах, формирующих сложную и утонченную структуру художественного смысла.

Метафизическая архитектура пространства выразительно раскрывается в стихотворении «Сны»:

Небесный свод, горящий славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

В приведенном фрагменте заключается значимый для поэтического мира Ф. И. Тютчева принцип антитезы. Идея «неба» как элемента античного «космоса» – средоточия гармонии мироздания – переходит в «пылающею бездну» – подобие разверзшегося зева, зияния. Пространственная дихотомия в стихотворениях Ф. И. Тютчева обретает семантическую многоплановость через различные антонимические пары: день – ночь, зрение – слух, земля – небо, звук – тишина (семантика состояния), звук – молчание (семантика действия)… Подобные «атомарные» элементы, из которых творится поэтическая картина, вплетаются в более сложные антитезы: сон – бессонница, сон – пробуждение, множественность – единство (с почеркнутым элементом метаморфозы: «тени уже в одну слилися тень…»; «и все в один сливалось звук»); память, линейное движение человеческой истории – цикличность, пространство вне исторической памяти…

В стихотворении «Сны» происходит удвоение космоса, гармонической структуры мира – небо отражается в стихийном океане, волнах: «стихия бьет о берег свой», – которые связываются в поэзии Ф. И. Тютчева с мучительной или животворящей исполненностью чувством (ср. с образами волны, бьющей о берег и «разлетающейся в брызги» в стихотворении «Морской конь»; похожей семантикой наделяется «гроза» и «молния», где «жизни преизбыток» вырывается из внутреннего состояния бытия, человеческой души в предметный мир).

Пространство обретает свойства зеркальности, где звездное небо, вглядываясь в собственное отражение, обнаруживает «неизмеримость» в водной стихии своей переисполненной сиянием «бездны». «Неизмеримость» полагает буквально – отсутствие меры, которая утверждала бы разумную идею существования. Небесная гармония достигается через факт упорядоченности звездного «рисунка», красота неба означает наличие в небесных созвездиях,

звездах – культурного смысла, следовательно, появляется возможность прочтения небесных знаков (созвездий), подобно, тексту. Небо становится «живой» картой мироздания, по которой ориентируются моряки в бескрайних водах.

В стихотворении происходит «удвоение» звездного неба, что приводит к «пылающей бездне». Эпитет «пылающий» раскрывается значением избытка, пересечения границы разумной меры. Самодостаточность космоса (гармонии) устремляется в бесформенность хаоса (отражение неба в водах) – образ хаоса, который «шевелится», подобно морским волнам, или исполнен беспорядочных звуков «ревущих валов», становится одним из семантических эквивалентов водной стихии. Хаотическое бытие, или инобытие, томясь в глубине авторской души, где перемешиваются все звезды небесной тверди, взывает к себе со дна освобожденного сном сознания: «нудит нас и просит…», «прилив растет и быстро нас уносит в неизмеримость темных волн».

Эстетический мотив «бездны» известен в произведениях М. В. Ломоносова. Художественные работы М. В. Ломоносова стремятся к выразительной, почти живописной, наглядности языка. Устремленность авторского сознания к описанию, созданию динамичных и сменяющих друг друга образов располагает к определенной ноте экспрессии в стилистике текста. Так, «бездна» полагается одновременно и фигурой стиля (добавляющей тексту эмоциональную яркость), и эстетическим элементом пространственной композиции. Оды М. В. Ломоноса оказали заметное влияние на литературную культуру последующих столетий, в частности «Утреннее размышление о Божием величестве» и «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» М. В. Ломоносова отразились в метафизике ночи Ф. И. Тютчева [2, с. 63]. Важно добавить, что лингвистическое сходство, проявляющееся на уровне лексики, не обуславливает эстетическо-эмоционального единства (содержания) произведений М. В. Ломоносова и Ф. И. Тютчева. Приведем фрагмент из оды М. В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния»:

Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.
<…>
Песчинка как в морских волнах,
Как мала искра в вечном льде…
<…>
Так я, в сей бездне углублен,
Теряюсь, мысльми утомлен!

«Теряюсь, мысльми утомлен» – более напоминает сознание, пытающееся познать таинственную природу мироздания; «непознаваемость» становится «именем» или отраженным в предметный мир ликом Творца: «Но где ж натура твой закон?», «И что малейших дале звезд?», «Скажите ж коль велик Творец?».

Отсутствие в сознании ученого эпохи Просвещения ответов на первопричинные вопросы раскрывается в пространственном образе бездны, которая представляется за пределами авторской души, в мире «объективной» природы, на которую направлена мысль исследователя.

Ф. И. Тютчев раскрывает в «бездне» иной мировоззренческий смысл:

«На самого себя покинут он [человек. – Б. Е.] –
Упразднен ум, и мысль осиротела –
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела…»

У Ф. И. Тютчева «бездна» становится внутренним зеркалом души поэта, который, погружаясь в себя, видит отражение призраков собственных страстей, утверждающих бессилия разума перед стихией чувств. Художественный образ бездны занимает в смысловом пространстве стихотворения определенный по отношению к сознанию автора топос – располагается перед лицом, обретая качества почти предметной осязательности:

И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастию тёмной.

Идея зеркала, которая часто воплощается в виде водной поверхности: озерной глади, волн океана…, – в данном фрагменте проявляется в качестве имплицитного принципа, начала/смыслового истока поэтической картины мира Ф. И. Тютчева.

Выразительное единство образов зеркала и бездны раскрывается в стихотворении «Лебедь»:

«Но нет завиднее удела,
О лебедь чистый, твоего –
И чистой, как ты сам, одело
Тебя стихией божество.
Она, между двойною бездной,
Лелеет твой всезрящий сон —
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.»

«Двойная бездна» предполагает точку отсчета (сконцентрированность бытия) в срединном топосе. При движении по оси вертикали и оси горизонтали в данном пространстве снимаются антонимические качества, которые у Ф. И. Тютчева полагаются «атомарными» элементами поэтического мира (напр., «земля – небо», – вертикаль, или частое противопоставление «Восток – Запад», – горизонталь [см. 3; 4]). В подобной однородности не существует «прошлого» и «будущего» – исторического времени. Мотив «всезрящего сна» формирует в сфере умозрительного движения поэтического смысла следующий вопрос: на что направлено «всевидение» лебедя? и каким культурным смыслом наделяется образ или, по замечанию К. Г. Исупова, – «эмблема» [1, с. 14] – «лебедя»?

Идея внешнего созерцателя мироздания (мотив «всевидения») созвучна с поэтическим фрагментом М. В. Ломоносова из оды «Утреннее размышление о Божием величестве»:

Светило дневное блистает
Лишь только на поверхность тел;
Но взор твой в бездну проницает,
Не зная никаких предел.

«Проницающий в бездну взор Творца» раскрывается в определенной для автора смысловой направленности – сфере научного познания мироздания, где утверждается величество Создателя, определившего пути становления сущего в природном мире.

«Всезрящий сон» в поэтических строках Ф. И. Тютчева обретает смысл одновременно пространственного всевидения и временного провидения (провидение возможно только при нахождении вне времени). Данный факт утверждает значение «эмблемы» лебедя по отношению к миру человеческих страстей, человеческой истории, в качестве знающего наблюдателя (что предполагает от объекта наблюдения движение, изменчивость). «Проницательный взор» как метафора самодостаточного знания Творца – «видения» и «ведения», для которого нет недоступной точки в пространстве мироздания (у М. В. Ломоносова) – переходит в идею «знающего созерцания», которое направлено в мир человеческого существования, истории. В начале стихотворения «Сны» Ф. И. Тютчев утверждает в качестве своей поэтической темы «земную жизнь», в противопоставление М. В. Ломоносову, которого интересует «земной шар»:

Как океан объемлет шар земной,
Земная жизнь кругом объята снами.

Данный фрагмент выражает одновременно преемственность поэтом XIX в. поэтического образного языка ученого и литератора XVIII в. (на что в особенности указывает одическая мелодия стихотворений Ф. И. Тютчева) и «изъясняет» принципиальное отличие в идейном ракурсе, который обусловлен культурной эпохой.

В стихотворении «Лебедь» проводится мотив внешнего созерцателя, которому известны исторические пути рода человеческого. Расположение лебедя в окружении звезд, создает выразительный образ небесного созвездия. Строки:

«И чистой, как ты сам, одело
Тебя стихией божество», –

раскрывают сюжеты Античной культуры, где боги возносят мифологических героев на небо в виде созвездия. Созвездия предстают «иероглифами», которые заключают в себе идею человеческой предыстории, небо становится «физическим» напоминанием, или точнее – проекцией культурной памяти, которая существует в сознании каждого эллина и обуславливает самоназвание

«Эллада»; греческий «космос» понимается как состояние сознания в приобщенности к культуре (эллинской культуре), где «красота» одновременно – и порядок (умозрительное основание), и эстетический принцип, определяющий особенную живость и яркость греческих мифов.

Интересно, что образ орла, появляющийся в стихотворении, согласуется с мотивом грозы: орел, спутник Зевса, наделяется семантическим дейксисом (указателем) стихийной преисполненности бытия [см. 1; 3], секундной вспышкой всеозаряющего света. Подобная идея противопоставляется образу лебедя. «Двойная бездна» – зеркальное, рекурсивное отражение неба в озерной глади, в спящей стихии (возможно выделить «озерную гладь» в качестве антонима «морским волнам»). Идея озерной глади как срединной плоскости «между двумя безднами» рисует в пространстве умозрительную ось координат, где нулевая точка – срединный топос – предстает одновременно началом и местом разрешения всех атомарных противоположностей. Оси горизонтали и вертикали устремляется в бесконечность, повторяющую «двойную» бездну. Подобную ось координат возможно представить в качестве контурной «схемы» поэтического пространства в герменевтическом осмыслении творчества Ф. И. Тютчева. Так, знаки «+» и «–» на оси координат будут соответствовать авторской коннотации бинарных оппозиций или структурных элементов: неба, земли, дня, ночи, тишины, звука, света, тени…

В поэтическом мире Ф. И. Тютчева возможно выделить постоянные художественные образы, полагающие в себе антично-библейскую картину пространства до появления/называния структурных основ мироздания – образы: пустоты, бездны, тишины, простора (небесного, морского или земного – например, «отдыхающее» поле, см. «Есть в осени первоначальной») … Данные лексемы обнаруживают в семантике общую точку пересечения на умозрительной оси координат в значении «мира вне номинативной и предметной формы или разграниченности сущего через имена/контуры предметов» (расположения в области «+» или «–» будет исходить от лирического настроения текста и различных лексико-семантических валентностей). Важно добавить, что на оси координат размещаются единицы значения, оттенки смысла, из которых складывается поэтический образ.

Например, в стихотворении «Я лютеран люблю богослуженье», где «сих голых стен, сей храмины пустой/ Понятно мне высокое ученье», наблюдается идейно-эстетическое переплетение с образом «святой ночи», под всеобъятностью которой человек «как сирота бездомный, /Стоит теперь и немощен и гол» («Святая ночь на небосклон взошла»). При всей разнородности поэтической темы данные стихотворения соприкасаются в идее первоначальной беспредельности пространства, где храм – символическое представление мироздания, бытия, – переходит в «пустующее» пространство «с голыми стенами». Образ «пустого храма» многозначен; например, здесь усматриваются идеи:

1. покинутой божеством святыни;

2. бытия до сотворения в нем структурных форм, которые в библейском представлении изначально суть – антитезы (свет – тьма; небо – суша; день – ночь)…

Для исследования метафизики пространства Ф. И. Тютчева интересно остановится на идее храма в качестве концепта мироздания. Схожим смысловым значением наделяется «святая ночь», где ярко интонирует семантика «пространства до появления в нем света» – до первого дня творения. Энигматичность библейского текста в описании творения пространства рисует картину беспредметного «начала», где создаются первородные «небо» и «земля». Интересно, что «начало» наделяется свойствами пространства и времени одновременно. Важность обретает изначальное отсутствие слова в качестве порождающего «механизма». В данной интерпретации библейского сюжета, подводящей к поэтической герменевтике Ф. И. Тютчева, отсутствие в начале творения номинативных границ – границ произнесенного имени, называния – обуславливает неопредмеченность и непроявленность данных элементов (первородных земли и неба) в мир материи (см. Быт. 1:1–3). Подобная метафизика пространства наблюдается у Ф. И. Тютчева в лейтмотиве «бездонности», «тишины» в значении непроявленности слова и в частности – «ночи». Важно уточнить, что значимый для поэта библейский образ-символ – «пустыня», в своей умозрительной структуре полагает сходство с «бездной» (см.: «Безумие», «Бессонница» 1873 г., «Певучесть есть в морских волнах»…).

Идея непроявленности слова, чувства присутствует в стихотворении «Тени сизые смесились», где «тоска невыразимая», дословно, – не находящая себе соответствия в предметном мире:

Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном…
Час тоски невыразимой!...
Всё во мне и я во всем!...

В словосочетании «ночной воздух» раскрываются значения «бесформенности», «бестелесности», «всеобъятности» пространства, в котором совершает свой полет мотылек. Образ мотылька, шелест крыльев которого слышен в тишине, усиливает мучительную ноту. Рифма схожих по смыслу лексем: «незримый» – «невыразимый», – создает синонимию «полета мотылька», как хрупкого мира человеческой души, и «тоски» – метафизического состояния, которые объединяются в восклицании: «всё во мне и я во всем!». Появляется закономерный вопрос: соотносятся ли эпитеты «незримый», «невыразимый», полагающие в основе совей лингвистическое отрицание, с «уничтожением», появляющимся во второй строфе? Тогда «уничтожение» будет означать переход из мира телесной про-явленности в состояние первородной, метафизической бестелесности (ср. «мир, дремлющий» – пребывающий в пространстве *незримых*, бестелесных образов). Частица «не» в словах,

предполагающих семантику предметного выражения (не-выразимый, не-зримый), указывает на отсутствие номинативной, вещественной границы (слова, формы), способной охватить душевное состояние, и не выражает прямое отрицание явления.

Вторая строфа исполнена звучанием, напоминающим ритмичное заклинание:

Сумрак тихий, сумрак сонный
Лейся вглубь моей души…

«Самозабвение», стремящееся к переизбытку: «переполни через край!..», раскрывается в «уничтожении» своего образа в историческом времени и переходе в мир «дремлющий». Память – факт исторического и культурного существования человека – предстает антитезой «дремлющему» миру, находящемуся вне времени. В строках:

Тихий, темный, благовонный,
Все залей и утиши.
<…>
С миром дремлющим смешай! –

присутствуют ноты колыбельного успокаивания (поэтический мотив «колыбельных песен» появляется в стихотворении «Безумие»), где преисполненное чувством сознание может найти себе усмирение в пространственно необъятном «мире», погруженном в сон.

Таким образом, структура пространства в поэзии Ф. И. Тютчева раскрывается смыслообразами с постоянными признаками «неизмеримости», «бездонности», «всеобъятности», «предметной непроявленности»… Лейтмотивы: бездны, ночи, пустоты, простора, тишины, — наделяются взаимной смежностью значений, которые определяют идейную многоплановость поэтического текста. Структурным элементом в выражении образа «бездны» предстает «зеркало», которое раскрывает рекурсивность авторского сознания, обращенного вглубь себя. Поэтический образ неизмеримого пространства, наделенный различными смысловыми валентностями в зависимости от лирической мелодии стихотворения, полагает возможность герменевтического прочтения текста через библейские сюжеты сотворения мироздания.

Список источников литературы

1. Исупов К. Г. Ф. И. Тютчев: поэтическая онтология и эстетика истории. // Ф. И. Тютчев: pro et contra / Сост., вступ. статья и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2005. С. 7-43.
2. Ломоносов М. В. Стихотворения. / Сост., пред. и прим. Е. Н. Лебедева. М.: Советская Россия, 1985. 76 с.
3. Лотман Ю. М. Поэтический мир Ф. И. Тютчева. // Ф. И. Тютчев: pro et contra / Сост., вступ. статья и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2005. С. 824-862.

4. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. // Ф. И. Тютчев: pro et contra / Сост., вступ. статья и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2005. С. 434-475.
5. Тютчев Ф. И. Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Правда, 1980. 350 с.

© Башмакова Е.А.

Никулушкин Константин Владимирович
Институт Философии и Мировой Культуры
Россия, Санкт-Петербург

Герменевтика фрагмента № 62 из корпуса текстов Гераклита в собрании Г. Дильса

Аннотация
В статье исследуется фрагмент № 62 греческого текста в нумерации по изданию Дильса из литературно-философского наследия Гераклита, определившего развитие античного категориально-понятийного аппарата и сформировавшего направление диалектической созидательности в культуре мышления. Характер сложного диалектического построения фрагмента в идейной многозначности художественной формы выражения приводит к необходимости филологического и герменевтического исследования, утверждающего коррекцию литературного перевода и философского прочтения.
Ключевые слова
Время культуры, гносеологический ритм, досократическая философия, интерпретация, лингвокультурные координаты, философский текст, филологический ракурс.

Hermeneutics of a philosophical form of a fragment № 62 from corpus of texts Heraclitus's in G. Dils's collected works

Abstract
The paper is concerned with the fragment of the Greek text from literary and philosophical heritage Heraclitus's, its creativity has caused development of an ecumene of the Greek intellectual consciousness and has planned the line of dialectic creativeness in culture of thinking. Stylistic ambivalence of a fragment No. 62 leads to philological research and a hermeneutics of the ancient text finding the subject shape in a new perspective of translation and philosophical reading.
Keywords
Culture time, gnoseological rhythm, Pre-Socratic philosophy, interpretation, cultural-language coordinates, philosophical text, philological foreshortening.

Философская актуальность сохранившихся фрагментов произведения Гераклита «О природе» определена характером культурных значений, отражающих в греческом слове как семиотическое пространство античной эпохи, так и факт созидания нового категориально-понятийного мышления.

Фрагмент № 62 из корпуса текстов Гераклита определен исследователями как наиболее достоверный в принадлежности к литературному стилю античного философа, написавшего произведение «О природе». Немецкий филолог-классик

Герман Дильс, соединивший в единый сборник сохранившиеся изречения античных философов досократического периода, приводит выражение рассматриваемого фрагмента в следующей цитате: «-- -- ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες» [11, p. 75]. Герман Дильс предлагает собственный немецкий перевод древнегреческого фрагмента № 62: «Unsterbliche sterblich, Sterbliche unsterblich: sie leben gegenseitig ihren Tod und sterben ihr Leben» [ibid.] – «Бессмертные смертны, Смертные бессмертны: они живут взаимно своей смертью и умирают своей жизнью» (перевод – Н. К.). Перевод Г. Дильса сохраняет в немецком языке непосредственную «темноту» лексического выражения эфесского мудреца Гераклита, обладавшего в античности «славой» не произносить ясных речей, обращенных к народу. Тем не менее, Герман Дильс, полагая немецкий глагол sterben (умирать) в форме презенса, нивелирует смысловое положения перфектного причастия множественного числа именительного падежа – τεθνεῶτες [tethneotes], происходящего от глагола θνήσκω [thnesko] – умирать, погибать, быть убитым. В древнегреческом языке participium perfecti сохраняет значение временного состояния, свойственного изъявительному наклонению перфекта, т.е. устанавливает необходимое для данного лингвоязычного сознания меру культурного времени, определяющего смысловое движение слова в тексте.

Подобно Дильсу переводит указанный фрагмент в произведении «Фрагменты ранних греческих философов» А. В. Лебедев, устанавливая временное неравноправие греческого причастия τεθνεῶτες в пространстве мысли: «Бессмертные смертны, смертные бессмертны, [одни] живут за счет смерти других, за счет жизни других *умирают*» [4, с. 215] (курсив мой – Н. К.). Лебедев, предлагая в дальнейшем уточняющий перевод фрагмента № 62 в работе «Логос Гераклита», также не меняет интерпретационного положения временной «оболочки» слова, которая координирует длительность состояния к настоящему моменту высказывания фразы: «Бессмертные смертные, смертные бессмертные, одни живут смертью других, а те *умирают* их жизнью» [3, с. 220] (курсив мой – Н. К.). Перевод греческой причастной формы ζῶντες [Zontes] (т. е. живущие, от глагола ζάω – жить [Zao]) на русский язык в глагольном значении «живут», не нарушает значительные границы литературного смысла, но полагает отчуждение временного и отглагольного действия лексической формы в лингвистическом сюжете мышления Гераклита. Причастие ζῶντες указывает, что для выражения мысли являлось важным установить положение живущих в настоящий момент времени в отличие от неопределенности времени живущих существ вообще – τὸ ζῷον [to zoon], так же, как и имелась необходимость выразить культурный смысл через развитие глагола ζάω, а не через различные формы от глагола βιόω [Bioo] – жить. Развитие временной системы в текстах Гераклита – показатель темпоральных границ его сознания, сопрягающего в формах мышления вечный космос с преходящей земной сущностью, текучесть которой определена разумом на основании философского изречения эфесского мудреца: «ποταμοῖσι τοῖσιν

αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ» [11, p. 68–69] – «на вступающих в те же самые реки притекают поверх другие и другие воды» (перевод – Н. К.).

О. М. Фрейденберг совершает практически дословный перевод фрагмента № 62, не разрывая значения лексических форм ионического диалекта герменевтической подвижностью древнегреческого текста в отечественном культурно-языковом сознании: «Бессмертные смертные, смертные бессмертные, живые тех смерть, тех же жизнь умершие» [10, с. 47]. Фрейденберг не полагает объективных комментариев к непосредственной точности перевода, а идея поставить литературный язык Гераклита в генетическую зависимость от языка греческого фольклора [там же], который приписывается к манере литературного изложения речи Гераклита, не проясняет философской сущности ни фрагмента № 62, ни системной целостности мышления Гераклита в корпусе его сохранившихся текстов.

Соответственно, несмотря на внешнее единообразие перевода фрагмента № 62 Г. Дильсом и А. В. Лебедевым, значение глагольного времени, как определенного элемента выражения смысла, является утраченным. Дословный же перевод О. М. Фрейденберг не объясняет эпистемологическую объективацию в логосе мысли Гераклита. Установленный факт открывает возможность нового взгляда на фрагмент № 62 и предполагает обращение к его философско-филологическому исследованию, герменевтический успех которого может быть предопределен предшествующим правильным пониманием текста, согласно теоретической пропозиции Х.-Г. Гадамера: «Процесс понимания целиком осуществляется <…> в смысловой сфере, опосредованной языковым преданием. Какая-нибудь надпись поэтому ставит герменевтическую задачу лишь тогда, когда уже существует ее (предположительно правильная) расшифровка» [1, с. 454–455].

Проведем лингвокультурологический анализ сохранившегося древнегреческого фрагмента № 62: «-- -- ἀθάνατοι θνητοί, θνητοὶ ἀθάνατοι, ζῶντες τὸν ἐκείνων θάνατον, τὸν δὲ ἐκείνων βίον τεθνεῶτες» [11, p. 75].

Атрибутивные причастия ζῶντες и τεθνεῶτες, употребляются субстантивированно (в качестве существительных без определения других существительных). Указательное местоимение трех окончаний ἐκεῖνος [ekeinos] – «тот, та, то», которое применяется в родительном падеже множественного числа – ἐκείνων, точно отражает свою установленную функцию genetivus possessivus (родительный принадлежности) и не представляет дополнительных путей для своего возможного перевода как в первом положении: ἐκείνων θάνατον – смерть тех (других), так и во втором положении: ἐκείνων βίον – жизнь тех (других). Более поливариативна во фрагменте частица δὲ [de], которая может иметь значение в предложении не только характер противопоставления – «а», «же», «но» (чаще в сочетании с частицей μέν [men]), но и причинного (винословного) или изъяснительного союза с последующим переводом на

русский язык: «ведь», «потому что», «так как». А. В. Лебедев полагает, что в большинстве случаев употребление вводных частиц в греческом тексте не принадлежит руке самого Гераклита – они включены во фрагмент поздними авторами при его цитировании; но аргументы, приводимые в предположении данного утверждения, основаны на сравнительной частотности применения частиц в более поздних трактатах, в которых совершалось цитирование фрагмента № 62 [3, с. 51]. Верный перевод частицы δὲ следует из контекста целого предложения, имеющего законченный смысл. Высказывание Гераклита не сохранилось в целостности полной формы предложения, синтаксис и семантика логоса которого могли бы раскрыть действительное грамматическое отношение частицы δὲ (но и при выполнении подобного условия целостности остается стилистическая вариативность ее возможного перевода). Соответственно, при установлении нового ракурса на предметно-лингвистическое значение греческой δὲ в тексте, и принимая во внимание перфектное значение причастия τεθνεῶτες, возможно предложить корректированный перевод данного фрагмента:

– «Бессмертные смертные, смертные бессмертные, живущие есть смерть других, поскольку умершие есть их жизнь» (перевод – Н. К.).

Положение запятых во фрагменте древнегреческого текста является его поздним, условным делением доксографами на смысловые и грамматические части, которых сам Гераклит пунктуационно не должен был обозначать (в письменной культуре греческого языка VI–V вв. до н. э. не имелось запятых, все слова в тексте писались слитно, а буквы слов располагались в строках по принципу «стойхедон» – одна над другой) [2, с. 340]. Соответственно, принимая во внимание факт отсутствия грамматического разделения текста в эпоху Гераклита, проведем рассмотрение фрагмента при утверждении двух смысловых частей, обладающих диалектическим развитием одной идеи. Обоснованность подобного действия обусловлена двумя положениями: 1. Смысловым разделением фрагмента № 62 в высказываниях Максима Тирского, Диона Касссия, Климента Александрийского, Филона Александрийского, Секста Эмпирика [4, с. 215–216], которые приводят характер развития идеи на основании сопоставления частей высказывания; 2. Утверждением О. М. Фрейденберг о ритмическом рассечении (цезуре) фрагмента, который определен фольклорной античной традицией: «жанр гераклитовской философии – гномическая проза, проза в виде сентенций и афоризмов, писанная древним ионийским языком. Этот язык Гераклита построен по принципу пословицы и загадки; предложение основано на ритме и распадается, по большей части, на два члена, связанных рифмой или перезвоном, с цезурой посредине <…> Конструкция, по преимуществу, паратаксическая, с частым приемом того, что древние называли диссолюцией, т.е. бессоюзным, несвязанным построением. Эта фольклорная конструкция, еще не знающая подчинения и связующих частиц, состоящая из ряда нанизанных слов, которые следуют самостоятельно

друг за другом, напоминает синтаксис древнеумбрийской надписи. Отсутствие связок создает сжатость и краткость: фразу сдерживает ритм и внутренняя рифма» [10, с. 47].

В первой части «Бессмертные смертные, смертные бессмертные» – утверждается в области «текучего» бытия несменяемость смертного человека, без которого всякая подвижность природных форм теряет свое упорядоченное, иерархическое значение в древнегреческом космосе. Определенная симметрия лексических форм фрагмента вне его пунктуационного обособления раскрывает идею религиозной мантры или заклинания: ἀθάνατοι θνητοί θνητοὶ ἀθάνατοι [athanatoi thnetoi thnetoi athanatoi], теоретическое оформление которого определено Фрейденберг в качестве фольклорного элемента, соединяющего отрицательные и положительные формы языка в диалектике архаичного сознания: «У Гераклита ново лишь то, что в языке появляется игра слов, каламбурность, основанная на противопоставлении, причем, с языковой точки зрения, антитеза дается не только в конструкции, но и в лексике, путем присоединения отрицательных частиц и отрицательных форм к формам положительным (θνητοὶ ἀθάνατοι, смертные бессмертные). Эта та замечательная черта, которая поражает в греческом литературном языке, но обычна в греческом фольклоре» [10, с. 48]. Культово-ритуальное значение выражено в качестве обобщающей идеи также у русского философа С. Н. Трубецкого, устанавливающего факт религиозного сознания Гераклита на основании фрагмента № 62 в следующих словах: «Гераклит – глубоко религиозный мыслитель не только в безусловном, но и в эллинском смысле <…> В учении о бессмертии он стоит всецело на почве мистерий. Последовательно или нет, он признает индивидуальное бессмертие человеческой души, перенося на нее (как на демонов и богов) то, что по справедливости можно приписать лишь единой мировой душе. Боги мыслятся им антропоморфно, как и следует ожидать, раз что самый Логос разлит в воздухе. Конкретные образования огня – боги и демоны – обладают бессмертными эфирными телами: люди суть смертные боги, боги – бессмертные люди; смертные бессмертны, и бессмертные смертны. Наша жизнь есть смерть богам, наша смерть – жизнь им» [9, с. 249]. Действительно, пространство мысли в досократической философии по общему культурному основанию обусловлено влиянием религиозной парадигмы, в сюжетном пространстве которой понятийный аппарат мышления соединяет в содержании слова религиозные значения с терминологическим положением элементов сущего – огонь, вода, земля, воздух. Стихии обретают персонифицированное существование в пространстве окружающей природы – φύσις [physis].

Сакральный язык предполагает ритуальное действие для перехода сознания в пространство метафизики объекта и религиозное отношение (духовный трепет) к подобному действию, но сам Гераклит не является настолько религиозным, как предположил С. Н. Трубецкой. Философский язык Гераклита определен контекстом культуры, утверждающей иерархию ценностей

в пространстве свободной мысли, где божественный пантеон играет роль олицетворения понятий философской системы, а не преклонения перед ними. Необходимо также отметить, что положение литературного приема «каламбур», введенного О. М. Фрейденберг в исследование древнегреческих фрагментов Гераклита, не находит своего эквивалентного отражения ни в лексических формах, ни в гносеологическом выражении идеи, сформулированной эфесским философом.

Определим культурно-историческую систему знаковой оппозиции ἀθάνατοι / θνητοί, выраженной в первой части фрагмента. Знаковое (семиотическое) положение смертного – θνητός в греческой культуре периода Гераклита не вызывает затруднения в установлении исходного значения и выражения образа слова в контексте современного литературно-философского языка. Смертный – есть самоопределение антропоморфного сознания, удостоверяющего границы своей действительности дарованным свыше временем. Смертный – есть позиция человека в онтологии древнегреческого мироздания, утверждающего в перспективе человеческого взгляда (θεάομαι [theaomai] – узреть, увидеть, отсюда значение τὸ θέατρον – театр) трагедию судьбы смертного во всеобщем движении к последнему переходу в царство Аида.

Интересными являются лингвокультурные координаты слова ἀθάνατος (бессмертный) в сознании древнегреческого общества. Форма слова бессмертный в греческом языке образуется посредством добавления к «смертному» θνητός отрицания через – α-privativum [15, p. 422; 14, p. 652], тем самым, указывая на позднее вхождение данного слова в греческий литературный тезаурус в отличие от «смертного». Соответственно, литературный образ «бессмертных богов» становится совершенно немыслим без художественного образа «смертного» человека. Обобщение персонифицированных имен божественного пантеона в слове «бессмертный» – отдельная проблема исследования, для решения которой существуют только косвенные источники, расположенные за пределами исторических фактов письменных данных.

В тексте Гомера «Илиада» бессмертными являются исключительно боги, которые объединяются в союзы и принимают непосредственное участие в военных действиях как стана ахейцев, так и стана троянцев. История Геродота уже демонстрирует факт применения прилагательного «бессмертный» в качестве нарицательного с указанием на конкретное культурное представление о воинской доблести, например, в пределах элитного подразделения персидской армии: «ἐκαλέοντο δὲ ἀθάνατοι οἱ Πέρσαι οὗτοι ἐπὶ τοῦδε: εἴ τις αὐτῶν ἐξέλιπε τὸν ἀριθμὸν ἢ θανάτῳ βιηθεὶς ἢ νούσῳ, ἄλλος ἀνὴρ ἀραίρητο, καὶ ἐγίνοντο οὐδαμὰ οὔτε πλεῦνες μυρίων οὔτε ἐλάσσονες» [12] – «Тех же персов называли бессмертными, и вот почему: если кто-нибудь из них покидал [строй] числом или одолеваемый смертью, или болезнью, [то] другой муж избирался [на его место] и никогда не случалось [тех] ни больше 10 000 ни меньше» (– Н. К.). Соответственно,

бессмертие во времена Геродота принадлежит не только «божественному миру», но и является подвластным качеством культуры, в пространстве которой оно имеет возможность совершать переход из общего определения ἀθάνατοι οἱ Πέρσαι «бессмертные персы» к частному ἀθάνατος ἀνήρ – «бессмертный муж»: «Ξέρξης τὴν ὁδὸν εὗρε πλατάνιστον, τὴν κάλλεος εἵνεκα δωρησάμενος κόσμῳ χρυσέῳ καὶ μελεδωνῷ *ἀθανάτῳ ἀνδρὶ* ἐπιτρέψας» [13] (курсив мой – Н. К.) – «Ксеркс нашел на этой дороге платан. Царь одарил дерево за красоту золотым украшением и поручил охрану его одному из “бессмертных”» (перевод – Н. К.). Бессмертие у персов может «подчиняться» царской воле, которая становится определяющим культурным мотивом в историческом сюжете, но для античных греков бессмертие включается в форму понятийного мышления, совершающего реверсивность движения в философской рефлексии на основании антитезы «смерть-бессмертие».

Проведем интерпретацию второй части фрагмента, которая определена переводом в словах: «живущие есть смерть других, поскольку умершие есть их жизнь». Существенный вопрос во второй части возникает к мысленной подстановке образа смертного или бессмертного в указательном местоимении ἐκεῖνος, – кто же есть те и другие в предполагаемом разряде умерших и живущих? Подобный вопрос является важным в области эпистемологии культуры, но для характера греческой досократической мысли значимость вопроса может утверждаться красотой его художественного выражения в сфере эстетики, которая отражает красоту суждения в словах, создающих новые понятиях и представления. Соответственно, положение культурных значений «смертного» и «бессмертного» в исследовании второй части фрагмента полагается не только диалектикой мыслимых значений, которые устанавливает разум, но и эстетикой литературного слова.

Вторая часть фиксирует, что имеются живущие и умершие, смерть и жизнь, между которыми определена causa – причина, выраженная через частицу δὲ (поскольку). Смертные и бессмертные – парадокс человеческого существования, обусловленного вечным поиском значения причины своего разумного бытия. Ответ на подобный вопрос в изречении Гераклита искали многие мыслители поздней античности. Например, Филон Александрийский (I в. до н. э. – I в. н. э.), совершая цитирование античного мудреца, предлагает интересный религиозно-философский пассаж: «Прав Гераклит, следующий в этом догмату Моисея. Он говорит: “Живем за счет их смерти, умерли за счет их жизни”» [4, с. 216]. Подобное трактование фрагмента обусловлено идейными взглядами Филона Александрийского, видевшего в основании учения о Логосе соотношение иудейских догматов с положениями платонизма и стоицизма, которые получили культурное развитие к I в. н. э. [см. 7; 8]. Главное теоретическое положение Филона Александрийского основано на предположении, что источником греческой философии, в частности идей платонизма и стоиков, является мудрость Ветхого Завета, определившего

область культурных значений для всей философской экзегетики. Любое философское размышление, зафиксированное в письменной форме, определено для Филона Александрийского характером аллегории, отражающей сверхчувственную истину в логосе. Именно слово направляет познание человека в область духовного смысла. Соответственно, Филон Александрийский мог воспринимать фрагмент Гераклита только в качестве аллегорического сюжета, в котором проявление «духовного смысла» находится в соподчиненном положении каждого элемента текста, догматически утвержденного при содействии логоса. Необходимо отметить, что подобная интерпретационная модель в более позднем историческом пространстве будет устанавливаться на концепции религиозного перевода, озвученного постулатом Евфимия Чудовского: «яко подобает истинно преводити <…> от слова до слова и ничто разума и речений многотрудно умышленных святыми отцы пременяя» [5, с. 42].

Античный автор Луций Клавдий Кассий Дион Кокцеан (II–III в. н. э.) усматривал в изречении данного фрагмента развитие диалектического положения образов бога и человека: «Выражаясь с известной долей дерзости, можно сказать, что человек не что иное, как бог, обладающий смертным телом, и бог не что иное, как человек бестелесный и потому бессмертный» [4, с. 215]. Кассий Дион представлял телесность человека в качестве необходимого условия для перехода от смертности к бессмертию, при котором бессмертие утрачивает свое культурное значение в случае отсутствия человека. Обратное направление в переходе форм, т. е. обретение богом тела человека не предполагается, человек в эпистемологическом пространстве данного высказывания уже всегда есть смертный бог. Соответственно, подобное суждение факт серьезного отступления от диалектического хода в мышлении Гераклита, фиксировавшего в логосе идею вечной динамики форм, а не положение статичности.

Византийский писатель Иоанн Стобей (V в. н. э.) двумя веками позже Кассия Диона приходит к подобной интерпретации фрагмента: «дерзнем сказать, что земной человек – смертный бог, а небесный бог – бессмертный человек» [4, с. 215]. Положение «телесности» в данном изречении совершенно не играет существенной роли, поскольку слова, формулирующие смысл выражения, уже «жестко» зафиксированы в однозначной позиции, не позволяющей идейного реверса между бессмертным богом и смертным человеком.

Исходное содержание фрагмента во всех рассмотренных случаях поздней интерпретации абсорбируется историческими школами мышления, которые формируют культурное значение в философской парадигме своего времени, совершенно не внимая сущностной форме греческого слова, определенного философским сознанием Гераклита.

Таким образом, исследование грамматических форм античного фрагмента № 62 устанавливает возможность для подвижности философского смысла в герменевтическом прочтении, раскрывающем культурный характер античного времени. Лингвистическая форма слова «смертный», применяемого во

фрагменте изречения Гераклита, предшествует положению формы «бессмертный», развивая дополнительный потенциал возможных культурных значений античной эпохи в сопоставлении «бессмертные-смертные». Диалектика мышления в положении фрагмента обретает двухсоставную композицию, обусловленную выражением первой части в словах «бессмертные смертные, смертные бессмертные» и второй части в высказывании «живущие есть смерть других, поскольку умершие есть их жизнь». Исторически-философский характер рассмотрения данного фрагмента в различных положениях исследований в большинстве случаев исключает из области герменевтики лингвокультурное направление, устанавливая исключительно факт общей диалектики известных значений «жизни и смерти» в постижении мировой сущности.

Список источников литературы

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. / пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
2. Истрин В. А. Возникновение и развитие письма. Москва: Либроком, 2010. 599 с.
3. Лебедев А. В. Логос Гераклита. Реконструкция мысли и слова (с новым критическим изданием фрагментов). СПб.: Наука, 2014. 533 с.
4. Лебедев А. В. Фрагменты ранних греческих философов. Москва: Наука, 1989. 575 с.
5. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова. Praha: Univerzita Karlova, 1976. 145 с.
6. Муравьев С. Слышим ли мы Гераклита? Или так нам только кажется? // Логос. 2011. № 4 (83). С. 3-28.
7. Муретов М. Учение о Логосе у Филона Александрийского и Иоанна Богослова. Вып. 1. Москва: Типография М. Н. Лаврова, 1881. 318 с.
8. Муретов М. Философия Филона Александрийского в отношении к учению Иоанна Богослова о логосе. Вып. 2. Москва: Типография университета, 1885. 179 с.
9. Трубецкой С. Н. Метафизика в Древней Греции / прим. И. И. Маханькова. Москва: Мысль, 2003. 589 с.
10. Фрейденберг О. М. Проблема греческого фольклорного языка // Ученые записки ЛГУ. Серия филологических наук. 1941. Вып. 7 (№ 63). С. 41-69.
11. Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Berlin: Weidmann, 1903. 428 s.
12. ΗΡΟΔΟΤΟΣ - Ἱστορίαι. ΒΙΒΛΙΟ Η: ΠΟΛΥΜΝΙΑ. 7.83.1. [Электронный ресурс] URL: http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=30&page=170 (дата обращения: 07.01.2017).

13. ΗΡΟΔΟΤΟΣ - Ἱστορίαι. ΒΙΒΛΙΟ Η: ΠΟΛΥΜΝΙΑ 7.31.1. [Электронный ресурс] URL: http://www.greek-language.gr/Resources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=30&page=165 (дата обращения: 07.01.2017).
14. Hjalmar Frisk. Griechisches etymologisches Wörterbuch. Heidelberg: Carl winter; Universitätsverlag, 1960. 312 s.
15. Pierre Chantraine. Dictionnaire étymologique de la langue grecque Histoire des mots. Paris: Éditions Klincksieck, 1968. 1387 p.

© Никулушкин К.В.

Никулушкин Константин Владимирович
Институт Философии и Мировой Культуры
Россия, Санкт-Петербург

Ночные пейзажи К. А. Коровина в сюжетном пространстве «Крымской серии»

Аннотация
В статье рассматривается пейзажная живопись К. А. Коровина в сюжетной линии Крымской серии произведений, отражающих в художественном тексте композиции факт вечернего или ночного времени суток. Целью исследования является определение воздействия искусственного и природного света на развитие колористического строя, формирующего эстетическое прочтение композиции. Методы, применяемые в достижении поставленной цели, определены комплексным подходом, состоящим из: сравнительного анализа, формально-стилистического и иконографического методов.
Ключевые слова
Динамическая диагональ, импрессионизм, колористический строй, пейзажная живопись, световоздушная среда, художественный текст, цветовая палитра, эстетика.

Night landscapes of K.A. Korovin in the plot space of the «Crimean series»

Abstract
The article examines the landscape painting of K. A. Korovin in the storyline of the Crimean series of works reflecting the fact of the evening or night time in the artistic text of the composition. The purpose of the study is to determine the effect of artificial and natural light on the development of the coloristic structure of the picture, in the space of which a dynamic reading of the composition is formed. The methods used to achieve this goal are determined by an integrated approach consisting of: comparative analysis, formal stylistic and iconographic methods.
Keywords
Aesthetics, artistic text, color palette, coloristic structure, dynamic diagonal, impressionism, landscape painting, light-air environment.

Произведения пейзажного жанра в живописи К. А. Коровина обладают характерной выразительностью природного облика северных, центральных и южных регионов России, которые раскрывается на полотнах мастера в уникальном колористическом ритме развития художественной формы.

Пейзажная живопись Коровина является близкой по идейному выражению к концептуальным значениям французского импрессионизма, которым русский мастер искренне восхищался. Тем не менее, картины обладают авторским

своеобразием в развитии на полотне эстетики цвета, получающего утверждение через сочетание пленэрной работы в раскрытии действия (преломления) световоздушных масс и личной эмоциональной впечатлительности мастера. А. Н. Савинов указывает на характерные самобытные черты пейзажной живописи К. А. Коровина: «В <…> произведениях нет стремления ни к повышенной красочности, ни к самодовлеющей светонасыщенности, утвердившимся во французской живописи конца века. Ничто в коровинских картинах не растворяется в потоках света; художник не теряет ни четкости форм и объемов, ни материальности цвета, ни (подчас главенствующей) роли человека» [5, с. 113].

Пейзажные картины Коровина в жанровых границах иногда обладают условной синкретичностью художественного текста, в композиционном пространстве которого творческая идея, созидающая воплощение красоты окружающей природы, получает развитие через образы портрета или видовые положения натюрморта. Внешний характер дневного и ночного освещения в пленэрной работе российского художника, обусловленного творчеством в географических границах Отечества, создает уникальную цветовую палитру для каждого из регионов в различное время суточного периода. А. А. Федоров-Давыдов раскрывает значение пленэра в развитии Коровиным пейзажного жанра, получившего новый характер идейного воплощения в национальном искусстве: «К. А. Коровин развил в своем творчестве живописную основу нового пейзажа. Пленэрность и непосредственная живописность были доведены К. Коровиным до той степени, которая позволяет говорить применительно к его искусству о своеобразном русском импрессионизме» [8, с. 239]. Коровин в заметках об искусстве отражал собственное теоретическое представление о построении художественного текста пейзажа, когда: «Пейзаж не писать -[без] цели, если он только красив, – в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам. Это трудно выразить словом, это так похоже на музыку» [2, с. 83]. Эмоциональный мир художника Коровина, воспринимающего колористическую выразительность формы в пространстве окружающей действительности, становится главным эстетическим основанием в создании произведения живописи, раскрывающего гамму авторских впечатлений через воздействие пейзажных решений в развитии света и цвета. Н. М. Молева полагает общее суждение о живописи Коровина, с которым сложно не согласиться: «Трудно говорить о «коровинской школе» по внешним признакам манеры, цветовой гаммы или построения композиции, потому что она выражается прежде всего и едва ли не исключительно в определенном «видении» действительности, а главное – в умении художника выразить в живописи те, ему одному присущие, чувства и переживания, которые вызывают у него природа, окружающий мир» [6, с. 323]. Пространство крымской природы воспринималось Коровиным на уровне духовной проницательности, «осязавшей» красоту приморских видов через идею художественного

прикосновения, при котором внешний мир не отражался на полотне, а преобразовывался на основании чувственного созерцания.

Крымские пейзажи вошли в корпус художественных работ Константина Коровина, творившего в период 1910–1917 гг. в городском пространстве Гурзуфа, где мастером была построена собственная вилла с названием «Саламбо» в честь одноименного балета, для которого художником были созданы театральные декорации и эскизы костюмов.

Характер чувственного отношения к эстетическому природному великолепию Крыма отражали в своих воспоминаниях многие российские художники. Например, Константин Федорович Богаевский, которого исследователи причисляют к «киммерийской школе» [7], пишет о природе Крыма: «В своих композициях пытаюсь передать образ этой земли – величавый и прекрасный, торжественный и грустный» [1, с. 2]. Образ крымской земли для Коровина не является грустным в отличие от поэтического взгляда Богаевского; пейзажное пространство крымских видов определено эстетической рецепцией в характере эмоционально прекрасного, может быть не торжественного, но точно колористически величественного. Утверждением художественной выразительности южных пейзажей Коровина становится видение мастером преломления солнечного света через воздушное пространство (воздушные массы), влияющего на характер цвета во внешних границах окружающей предметности.

Существенные исследования живописи Коровина в обобщенной структуре произведений «Крымской серии» обусловлены достаточно слабым потенциалом как в теоретическом, так и в эмпирическом научном тексте, о содержательности которого в отношении работ Коровина пишут В. Г. Шевчук и С. Г. Лашкова: «Тема развития импрессионизма в России и, в частности, в Крыму не получила до сих пор глубокого анализа, что обусловливает актуальность изучения творчества художников, воспевших красоту крымской природы» [10, с. 101]. Данное положение формирует условие для внимательного и более подробного изучения работ Коровина на основании отдельного структурного положения произведений, созданных в крымский период.

Соответственно, рассмотрим произведения пейзажного жанра, которые определены изображением крымской природы в период вечернего и ночного времени.

Пейзаж «Южная ночь» (Рис. 1), изображающий городское пространство Гурзуфа с едва различимой горой Аю-Даг на дальнем плане, был создан Коровиным в 1904 г. В данный период художник навещал в Ялте смертельно больного А. П. Чехова, сохранившего запись о данном визите: «два дня приходили и сидели подолгу художники Коровин и бар. Клодт; первый говорлив и интересен, второй молчалив, но в нем чувствуется интересный человек» [9, с. 78–79]. Именно Чехов в ходе ялтинских встреч предложил Коровину приобрести в дар его участок в Гурзуфе возле моря, но художник отказался,

решив приобрести в приморском городе свою собственную землю, расположенную немного дальше, чем была у русского писателя. Коровин вспоминал в мемуарах о данном периоде: «Это была последняя моя встреча с А. П. Чеховым. После я жил в Гурзуфе и построил себе там мастерскую. И из окна моего был виден домик у скалы, где когда-то жил Антон Павлович. Этот домик я часто воспроизводил в своих картинах. Розы… и на фоне моря интимно выделялся домик Антона Павловича. Он давал настроение далекого края, и море шумело около бедного домика, где жила душа великого писателя, плохо понятого своим временем» [3].

Коровин в тот период был не только «говорлив и интересен», но также обладал идейным взглядом на эстетику крымского пейзажа, получившего воплощение в изобразительном тексте русской живописи с названием «Южная ночь».

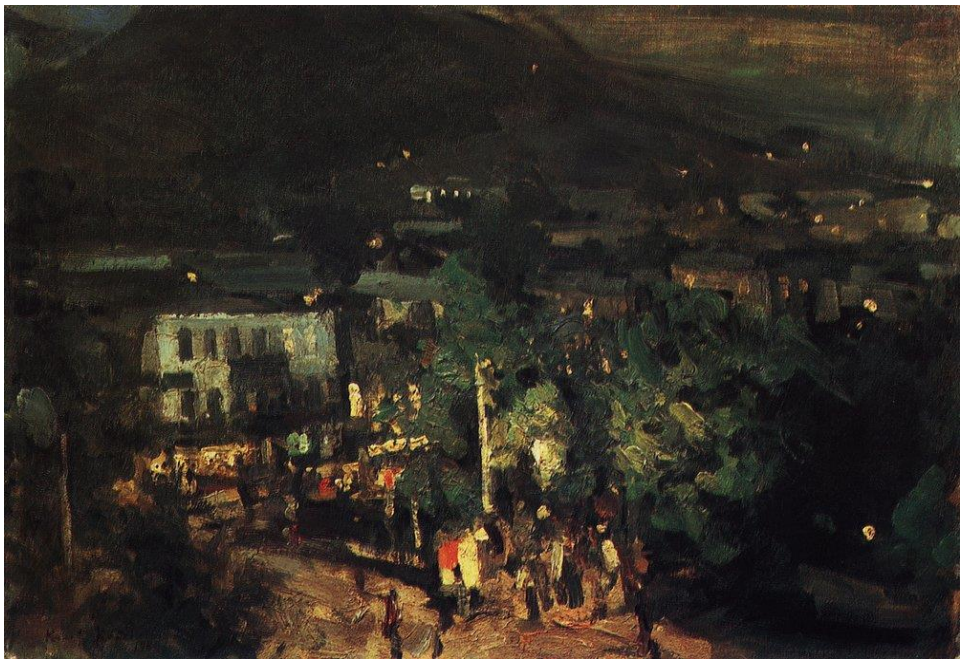

Рисунок 1. К. А. Коровин. Южная ночь. 1904. Х., м. 45,3х64.

Линия горизонта на картине расположена в верхней трети произведения, формируя психологический акцент зрительского внимания на передний план, где совершается развитие художественной идеи в изображении воздействия искусственного света на ночные сумерки причерноморского побережья. Предметное пространство композиции обусловлено изображением улицы в летнее вечернее время с аллеей зеленых деревьев, преломляющихся цветом под воздействием света фонарей на столбах городского освещения и ярких витрин магазинов. Эстетический ракурс картины определен линейной диагональю, направленной к правой верхней части полотна, где через просвечивающие мазки зеленого цвета создается чувственный эффект последнего отблеска лучей солнца, ушедшего за линию морского горизонта. Несколько хаотично

расположенные по полотну короткие (точечные) мазки желтого цвета в темно-зеленом пространстве Гурзуфа развивают внешнее ощущение воздушной динамики, направленной в «глубину» к линии горизонта. Передний план картины становится источником данной динамики на основании колористической игры в тональности цветов желтого, зеленого и коричневого. Образы людей, гуляющих по вечернему городу, сформированы неразличимым силуэтом при содействии короткого вертикального мазка кисти, создающей густой пастозной краской эффект рельефности художественной формы произведения.

Произведение «Ялта ночью» (Рис. 2) было написано мастером в 1905 г. с идеей отразить художественный текст городского пространства при свете ночных огней в сумерках черноморского побережья.

Рисунок 2. К. А. Коровин. Ялта ночью. 1905. Х., м. 53,5х71,5. Нижегородский государственный художественный музей.

Данная картина обладает некоторым отличием от пейзажа «Южная ночь» в характере изображенного сюжета. Передний план обусловлен видом двух домов, находящихся под воздействием «встречи» двух потоков искусственного света: более яркого, контрастного, совершающего распространение со стороны окон, и более слабого, но масштабного и рассеянного, отражающего свое воздействие со стороны городской улицы на пространстве фасадов и цвете стоящих деревьев. Внешний облик ялтинского бульвара, уходящего к морскому заливу, формируется палитрой коричневого, который подчиняется общей идее: раскрыть выразительность оттенков под воздействием света вечерней световоздушной приморской среды. Фигуры людей утверждаются силуэтными пятнами черных и коричневых коротких мазков, ночное ялтинское небо

определено темной палитрой синего, развивающего пространственный ритм картины ячеистым пастозным мазком. Контрастное положение левой части картины, в области которой раскрывается изображение светлого фасада двухэтажного дома и ярко горящих огней из окон первого и второго этажей, в сочетании с постепенно темнеющей по диагонали правой части произведения, уводящего зрительский взгляд к горизонту на фоне небольших голубоватых линий печного дыма, формирует ритм пространственной глубины ночного воздуха, поглощающего городской искусственный свет.

Картина «Татарская улица в Ялте. Ночь» (Рис. 3) определена датой создания 1910 г. Характер творческих поисков Коровина в изображении пейзажной композиции также обусловлен действием искусственного света в летнем пространстве вечерних крымских сумерек, создающих колористический ряд в предметной форме деревянных зданий.

Рисунок 3. К. А. Коровин. Татарская улица в Ялте. Ночь. 1910. Х., м. 53×64. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Правая часть композиции сформирована художественной выразительностью старого двухэтажного дома, изображенного широким пастозным мазком кисти вертикальными и горизонтальными линиями под небольшим углом зрительского восприятия. Фрагмент фасадной части строения и открытое пространство внешнего двора создают в характере колористического ритма темных оттенков неповторимое восприятие световоздушной среды ночной Ялты, воспринимающей свежесть морского воздуха при содействии выразительных холодных тонов голубого. Искусственное освещение, получающее

распространение в пейзажной атмосфере двора как от небольшой керосиновой лампы, распложенной на столе под навесом, так и от небольшого пространства открытой входной двери в дальнем углу дома, – формирует чувственное ощущение поздней ночи через тональный переход от яркого желтого к темному охристому. Силуэтное изображение людей, собравшихся под ночным небом возле открытой двери, определено воздействием искусственного света, создающего динамическое решение через эффект мерцания ярких желтых точечных мазков. Данный пейзаж достаточно характерно отражает манеру живописи Коровина в стиле «русский импрессионизм», который утверждает факт пленэрной работы и собственное идейно-эмоциональное восприятие окружающей действительности. Коровин говорил своим ученикам в период преподавательской деятельности: «Не доверяйте чужим глазам <…> ищите свой путь в живописи. Краски на вашей палитре неповторимы – это тайна художника» [5, с. 10].

Картина «Вечер на веранде» (Рис. 4), написанная мастером в 1914 г., совмещает в композиционной идее пейзажа жанровое разнообразие, выраженное портретным образом Надежды Комаровской, стоящей на открытой мансардной веранде рядом с большим букетом красных и чайных роз.

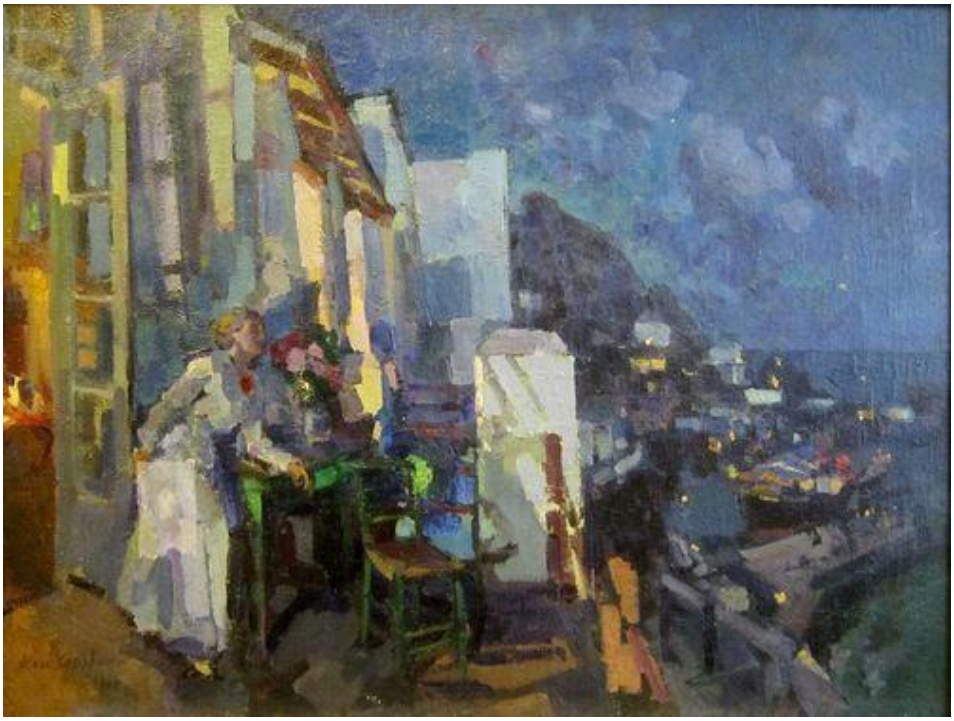

Рисунок 4. К. А. Коровин. Вечер на веранде. 1914. Х., м. 89х122.

Вечернее время в пространстве гавани Гурзуфа только наступает, отражая в световоздушной среде правой части полотна холодные оттенки синего цвета в контрастных переходах с теплыми оттенками желтого в левой части картины. Линия горизонта обусловлена «классическим» положением по центру произведения, полагая ощущение безмятежного спокойствия для зрительского

взгляда. Импрессионистический, местами густой мазок кисти создает великолепие чувственной мелодичности в цвете, на развитие которого в картинах Коровина указали В. Г. Шевчук и С. Г. Лашкова: «особенность творчества Коровина – это «музыкальность» его импрессионистической живописи, выраженная средствами звучного ритмического строя» [10, с. 104]. Колористический ритм произведения определен общей идеей – раскрыть на полотне характер движения в воздушном пространстве двух потоков света: естественного, направленного от уходящего за морской горизонт солнца, распространяющего слабые лучи легким синим цветом в пространстве неба и моря, и искусственного, сформированного ярким желтым свечением из окон домов гавани и открытых дверей веранды.

Приморский пейзаж «Чайная в Крыму» (Рис. 5) был создан Коровиным в 1915 г. Данное произведение обладает интересным художественным построением, раскрывающим динамику света в период наступления прибрежных сумерек, когда солнце уже зашло за линию горизонта.

Рисунок 5. К. А. Коровин. Чайная в Крыму. 1915. Х., м. 46,2х82. Художественный музей Эстонии.

Главным художественным элементом композиции является небольшая открытая деревянная терраса прибрежного чайного домика, где на скамейках при свете ламп за столами расположены фигуры людей. Эстетика крымской ночи получает развитие в движении темно-синих оттенков, которые формируются на полотне рядами параллельных мазков под небольшим углом в области темно-зеленого фона. Искусственный свет горящих в чайном домике ламп «разрывает» прибрежную темноту ночного воздуха ярким оранжевым цветом, окутывающим интерьерное пространство воздействием своей теплой палитрой. Именно

характер оранжевого, а не желтого создает ощущение прохлады прибрежного морского воздуха. Силуэтные формы изображенных людей и окружающих предметов в колористическом ритме оранжевого развивают эстетику мерцающего пламени горящих керосиновых ламп, «перекидывающих» слабые тени от фигур и предметов на область внутреннего пространства чайного домика. Коровин раскрывал значение цвета и света в собственной творческой манере живописи словами: «Я твердо заявляю, что пишу не для себя, а для всех, кто умеет радоваться солнцу, бесконечно разнообразному миру красок, форм, цветов, кто не перестает изумляться вечно меняющейся игре света и тени» [4, с. 7]. Цветовые контрастные соотношения в ночной световоздушной среде данного пейзажа создают непосредственную выразительность эстетики причерноморского побережья в летний период.

Картина «Севастополь вечером» (Рис. 6) была выполнена Коровиным в 1915 г. Контрастное положение белого и черного цветов в пространстве вытянутого прямоугольного формата полотна на фоне линии высокого горизонта с темно-синим небом создает условие панорамного вида, при котором зритель чувствует себя частью художественной композиции на основании развития ритма пространственной глубины. Ярко освещенный портик Графской пристани сформирован белым цветом, создающим контрастное положение диагональной перспективе аллее из черных деревьев. Фигуры людей определены силуэтом в виде черных и белых пятен, а проезжающий по центру площади черный экипаж придает дополнительный динамический ритм вечернему пейзажу.

Рисунок 6. К. А. Коровин. Севастополь вечером. 1915. Кар., м. 41х96. Калужский музей изобразительных искусств. Калуга.

Н. М. Молева, совершая определение колористического построения в живописи Коровина, акцентирует внимание на важном факте, что: «Коровин никогда не отрывал цвет от тона. Он постоянно настаивал, между прочим, на необходимости

начинать этюд с темного, с тональных предметов с тем, чтобы потом вернуться к более светлым и цветным. С другой стороны, большое значение придавалось им объективности в передаче освещенности, то есть цвету, его влиянию на изображаемые предметы, что позволяло добиваться четкого изобразительного решения данной задачи» [6, с. 339]. Городской пейзаж «Севастополь вечером» отражает данную объективность эстетики искусственного освещения площади и улиц на фоне позднего вечера в контрастном положении цвета.

Пейзаж «Ранний вечер. Крым» (Рис. 7) был написан Коровиным в том же 1915 г., как и произведение «Севастополь вечером», но в существенном композиционно-сюжетном отличии, которое в идейном решении направляет к живописи французских импрессионистов, изображавших морское побережье возле Дьеппа, Этреты, Поурвилля, Сент-Адрессе… Действительно, художественная выразительность многих работ Коровина обусловлена теоретическими взглядами импрессионизма, но область пейзажной эстетики Крыма не подчиняется полностью идейному замыслу «чистой техники» построения. Прибрежное крымское пространство «просит» от мастера духовного чувства в проникновенном предстоянии перед пейзажным видом своей природы не меньше, чем профессиональной выучки в построении художественной формы из световых пятен. Коровин прекрасно переводит визуальный эстетический текст французских зарубежных «впечатлений» в область национального колорита Родной земли.

Рисунок 7. К. А. Коровин. Ранний вечер. Крым. 1915. Х., м.

Ранний вечер в пейзаже получает характерное колористическое развитие на основании синих оттенков, формирующих изображение морского пространства длинными горизонтальными мазками, а также вид прибрежной горы в диагональном коротком движении кисти под различным углом. Побережье залива, созданного в форме вытянутого эллипса, освещено слабым искусственным светом, получающим распространение от области жилых домов через тонкие охристые мазки в сочетании с россыпью желтых точек-пятен вдоль береговой линии. Серое небо дополняет общую темную гамму, образуя контрастный фон с темно-синей линией горного хребта. Два небольших зеленых дерева, изображенных на вершине утеса в левой верхней части полотна, создают лиричный мотив в эстетике крымского пейзажа.

Произведение «Гавань в Севастополе» (Рис. 8) было создано Коровиным в его предпоследний год пребывания в Крыму – 1916 г. Картина определена особым колористическим построением в оттенках синего и сиреневого, формирующих атмосферу ночного вида Севастополя по береговой линии.

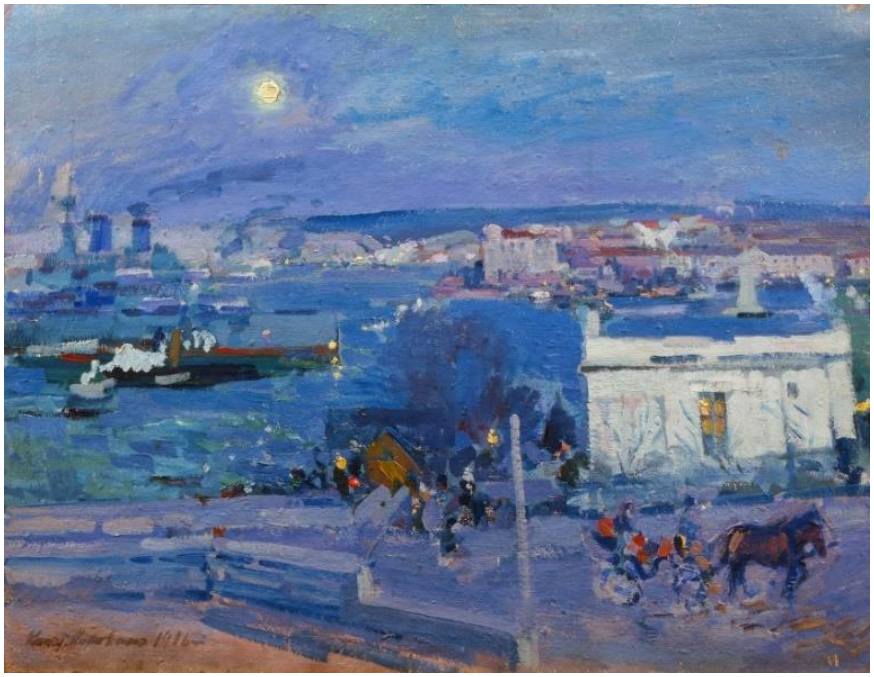

Рисунок 8. К. А. Коровин. Гавань в Севастополе. 1916. Кар., м. 67х89. Краснодарский музей имени Ф.А. Коваленко.

Линия горизонта распложена в верхней трети полотна, утверждая высокую перспективу панорамного взгляда на городскую бухту с фронтальным ракурсом. Главным освещением портового пейзажа является свет небольшой луны, сформированной густым пастозным закручивающимся мазком кисти яркого желтого цвета. Пространство ночного неба возле луны подчеркнуто сиреневое, также сиреневым является расположенный к береговой линии бульвар, за границами которого раскрывается морской пейзаж яркого синего цвета. Положение сине-сиреневой тональной монохромности картины нарушается

изображением легкого белого дыма, идущего из трубы морского катера, написанного вблизи крейсера; а также видом небольшого ослепительно белого одноэтажного портового здания, возле которого черными силуэтами определены фигуры людей. Коровин высказывал перед учениками собственное отношение к чрезмерному многоцветию на полотне: «Пестрота <…> не есть колорит. Фальшивый аккорд красок так же режет глаз художника, как фальшивый аккорд – ухо музыканта» [5, с. 11]. Несколько красных точек, расположенных на коляске конного экипажа тонким закрученным движением кисти, в сочетании с подобной техникой формирования луны на ночном небосводе создают ощущение невидимой диагонали зрительского прочтения, при которой совершается развитие панорамной глубины в картинном пространстве.

Таким образом, ночные пейзажи Коровина в сюжетном пространстве Крымской серии определены выразительностью художественных значений, сформированных импрессионистическим мазком. Колористический ритм произведений обусловлен уникальным развитием контраста теплых и холодных тонов в отражении городских и прибрежных видов. Световоздушная среда вечернего и ночного пространства Крыма создает особую насыщенность темной краски в динамическом построении композиции, структурные элементы форм которой определены цветовым решением под воздействием естественного и искусственного света. Пленэрный характер крымского пейзажа, определяющий развитие цвета через воздействие световоздушной среды, становится главным мотивом в творчестве художника, гармонично сочетающего в изобразительном пространстве картины эстетику природного мира и выразительную красоту собственных чувств мастера живописи.

Список источников литературы

1. Богаевский К. Альбом. Серия «Образ и цвет» / Авт. и сост. Ромашкова Л.И. М.: Изд. Изобразительное искусство,1979. 29 с.
2. Зильберштейн И.С., Самков В.А. Константин Коровин вспоминает. М: Изобразительное искусство, 1990. 608 с.
3. Коровин К. А. Из моих встреч с А. П. Чеховым // Россия и славянство. Париж, 1929, № 33. [Электронный ресурс]. URL: http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000022/st003.shtml (дата обращения: 27.02.2026).
4. Коровин К. А. Моя жизнь. М.: Книговек, 2021. 541 с.
5. Комаровская Н.И. О Константине Коровине. Л: Художник РСФСР, 1961. 128 с.
6. Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. М: Изд-во Академии Художеств СССР, 1962. 388 с.

7. Сиренко А. Киммерийская школа живописи. Константин Богаевский и Михаил Латри // Эпоха. Художник. Образ. 2012. Т. 3-4. С. 390-408.
8. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII-начала XX века. М: Советский художник, 1986. 304 с.
9. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / Акад. Наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1983. 639 с. С. 78-79.
10. Шевчук В. Г. Лашкова С. Г. Особенности картины мира русского художника-импрессиониста К.А. Коровина // Таврический научный обозреватель № 11 (16) – ноябрь 2016. С. 101-104.

© Никулушкин К.В.

Никулушкин Константин Владимирович
Институт Философии и Мировой Культуры
Россия, Санкт-Петербург

Религиозное отражение картины А. П. Лосенко «Товий с ангелом» в русской живописи XVIII столетия

Аннотация
В статье рассматривается произведение живописи А. П. Лосенко на ветхозаветный сюжет «Товий с ангелом», которое было создано в период обучения у мастера И. П. Аргунова. Культурный характер эпохи XVIII века определил в России время жанрового развития живописи на основании новой эстетики в системе идей «европеизации» Петра Великого. Цель исследования обусловлена раскрытием характера религиозной живописи А. П. Лосенко в контексте художественных значений и идей эпохи российского Просвещения. В достижении поставленной цели применялись методы исторического, сравнительного, иконографического и формального анализа.
Ключевые слова
Ветхозаветный мотив, жанры живописи, колористический ритм, российская культура, религиозный сюжет, священное писание, художественный текст, эстетика.

The work of painting by A. P. Losenko «Tobias with angel» in the cultural context of Russia of the XVIII century

Abstract
The article considers the work of painting by A. P. Losenko «Toby with an Angel» which was created on the Old Testament plot during the training period with the master I. P. Argunov. The cultural character of the era of the XVIII century determined in Russia the time of the genre development of painting, due to the new system of aesthetic worldview based on the ideas of the «Europeanization» of Peter the Great. The purpose of the study is due to the idea of the nature of religious painting by A.P. Losenko in the context of artistic meanings and ideas of the Russian Enlightenment. In solving this goal, methods of historical, comparative, iconographic and formal analysis were used.
Keywords
Artistic text, aesthetics, coloristic rhythm, Old Testament motif, painting genres, Russian culture, religious plot, scripture.

Культурная характеристика эпохи второй половины XVIII столетия в сфере искусства была обусловлена развитием идей «европеизма», сформированных реформами периода правления Петра Великого. Светская культура становится необходимой частью интеллектуального и духовного существования в социальном пространстве дворянского общества, которое обрело новое эстетическое мировоззрение в ракурсе художественных взглядов на выразительность формы в искусстве. Художник А. Н. Бенуа предлагает яркую характеристику идейных оснований общеевропейских взглядов в истории отечественной живописи: «с Петра следует начинать историю русской живописи общеевропейского характера. Если мы станем сравнивать произведения петровских художников с тем, что творилось в России до того времени, то мы не найдем в них почти никаких следов этого прежнего художества» [2, с. 13]. Возможно, подобное утверждение Бенуа отражает чрезмерно экспрессивное утверждение об истории русской живописи. Поскольку содержательность положения «общеевропейский характер» не создает условие для представления о развитии отечественных художественных взглядов в области иконописи, мастера которой могли иметь непосредственное отношение к «общеевропейским» идеям в изобразительном искусстве. Например, в XVII столетии представители «Строгановской школы» (Прокопий Чирин, Назарий, Федор и Истома Савины) или главный живописец Оружейной палаты – Симон Ушаков, которые уходили в «живописании» от изобразительных канонов «моленного образа» в направлении к эстетической выразительности художественной формы западноевропейского искусства.

Тем не менее, русская живопись, обусловленная в первой половине XVIII столетия характером копирования и стилевого подражания западноевропейским произведениям, во второй половине столетия начинает обретать национальные черты в идейной содержательности жанрового развития. Например, в русском искусстве утверждается идейная выразительность исторической картины при обращении художника Антона Лосенко к сюжету из Повести временных лет: «Владимир и Рогнеда» (1770), формируется мотив русского бытового жанра в произведениях Михаила Шибанова «Крестьянский обед» (1774) и Ивана Ерменева «Нищие» (1770-е) или развивается пейзажная живопись в картинах Семена Щедрина «Вид парка в усадьбе П. Г. Демидова Сиворицы под Петербургом» (1790-е) и Михаила Матвеевича Иванова «В Старом Крыму» (1783). Данный исторический период был обусловлен стремлением воплотить в пространстве русского искусства художественные образы на основании развития собственных теоретических принципов построения произведения в процессе постижения изобразительных форм западноевропейской эстетики. Подобный факт определен многими положениями, например, А. П. Лосенко составляет для учеников Академии художеств руководство по анатомии с названием «Изъяснение краткой пропорции человека» [3, с. 83], желая раскрыть перед

молодыми художниками собственный творческий опыт в понимании живописных линий человеческой фигуры.

Произведения исторического жанра в русской живописи второй половины XVIII века обладали эстетически доминирующим положением среди картин других жанров. Текст исторических событий утверждал в культурных взглядах эпохи обширное пространство идейных значений, которые рассматривались в характере различных возможных художественных интерпретаций из области: античной мифологии – например, П. И. Соколов «Меркурий и Аргус» (1776), истории Отечества – например, Г. И. Угрюмов «Торжественный въезд в Псков Александра Невского после одержанной им над немецкими рыцарями победы» (1793) или библейских притч – например, А. П. Лосенко «Жертвоприношение Авраама» (1765). М. М. Алленов указывает на характерные культурно-временные особенности в созидательном тексте русского искусства словами, что: «жанровая система, вполне сложившаяся в Европе еще в XVII веке, в русском искусстве осваивалась постепенно и с трудом» [1, с. 93]. Тем не менее, сложность жанрового развития в русской живописи XVIII столетия не исключает идейного величия произведений русских мастеров в общем пространстве эстетических значений мировой художественной культуры.

Особым интересом обладает развитие русской религиозной живописи в культурном контексте рассматриваемой исторической эпохи, определенной условиями поиска новой художественной выразительности в национальном искусстве. Идейно-сюжетное религиозное пространство в сознании мастера утверждалось содержанием Священного писания, состоящего из Ветхого и Нового Заветов.

Ветхозаветные библейские тексты в сфере религиозно-христианского миропонимания XVIII века онтологически определялись в качестве предшествующих главному событию – рождению Христа. Священное значение Нового Завета, в котором полагались духовные смыслы для верующего, определялось учением Иисуса в четырех Евангелиях, деяниями и посланиями Святых апостолов. Христианские истины, установленные в книгах Нового Завета, стали основанием для развития церковных догматов и определенной канонизации художественных образов в символическом развитии изобразительного текста. Соответственно, наибольшая вольность в идейном трактовании библейских сюжетов была определена текстами Ветхого Завета, религиозные идеи которого находили воплощение в живописи различных художников, особенно эпохи Ренессанса, в художественном пространстве которого утвердилось эстетическое значение библейских мотивов в светском искусстве наравне с религиозным.

В русском изобразительном искусстве к XVIII столетию ветхозаветные сюжеты не нашли своей выразительности в пространстве независимого от церковной жизни изобразительного искусства: образы ветхозаветных патриархов раскрывались в иконописи и располагались в алтаре иконостаса на

самом верхнем праотеческом ряду, также и ветхозаветные мотивы в структуре композиции обретали воплощение в жанровых границах иконописи (например, «Святая Троица»). Культурный период начала XVIII века в России утвердил в области эстетики развитие двух направлений: светского и религиозного, в каждом из которых существовала возможность воплощения образа на основании художественных предпочтений эпохи за пределами догматических взглядов «русской старины». Например, стилевое положение барокко становится не только выразительной чертой исторического времени в формах архитектуры и светской культуры, но и идейным элементом в художественной системе иконописания. Условие «свободного» творчества в русской живописи определило возможность (в некоторых случаях государевых заказов – необходимость) развивать идею на основании заимствования сюжетно-композиционных взглядов западноевропейских мастеров, не только тех, которые работали в России, но и тех, работы которых возможно было увидеть в процессе заграничного обучения. Тем не менее, развитие светских значений в искусстве не исчерпал духовный смысл религиозной живописи, соответственно, сложно согласиться с общим суждением Кагановича, что: «В русской исторической живописи XVIII столетия религиозная тематика не заняла значительного места. Эта проблема мало волновала художников, которые, исполняя композиции на библейские и евангельские сюжеты, трактовали их в плане спокойного повествования, отнюдь не стремясь к передаче повышенного экстатического чувства <…> Религиозная тематика в русской живописи была мало значительной не дала ярких творческих решений» [4, с. 69]. Этническая принадлежность – «русский» в дореволюционной России означало в большинстве случаев православный без дополнительных пояснений о религиозных взглядах или индивидуальном нерелигиозном (атеистическом) мировоззрении. Культурно-политическая формула графа С. С. Уварова первой половины XIX века: «Православие–самодержавие–народность» не являлась историческим «новоделом», она продолжала национальные традиции культурного уклада, сложившегося в России после усиления центральной власти и становления самодержавия. «Незначительность» библейских сюжетов в русской живописи XVIII века определена не отсутствием «проблемы», а предметным поиском возможных художественных средств для выражения идеи в религиозно-эстетическом пространстве, к которому всегда в русской культуре относились с духовным трепетом. В области русской религиозной живописи содержательное положение «экстатического», о котором упомянул Каганович, не является характерным термином, скорее данное понятие более определено художественной сферой католической церкви, где формирование «телесности» в построении религиозного образа сопряжено с утверждением экстатического выражения (например, Изенгеймский алтарь немецкого художника Маттиаса Грюневальда).

В предметном пространстве русской религиозной живописи XVIII столетия обратимся к одному из первых произведений Лосенко, которое было написано на сюжетном основании библейского текста.

Рисунок 1. А. П. Лосенко. Товий с ангелом. 1759. Холст, масло. 105×135. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Картина «Товий с ангелом» (1759) (Рис. 1), созданная А. П. Лосенко на ветхозаветный мотив, являлась квалификационной работой, которая была выполнена по итогам обучения живописи в мастерской И. П. Аргунова. Данную работу Аргунов представил на обозрение ко двору императрицы Елизаветы Петровны вместе с другими четырьмя работами Лосенко. А. Л. Каганович приводит название всех произведений Лосенко, отправленных на демонстрацию во дворец: «Первыми в списке значатся четыре картины, написанные Антоном Лосенко: 1. История Товии, писанная с оригинала немецкого. 2. Портрет Ея Императорского величества, писанный с оригинала мастера Грота. 3. Портрет армянского священника, писанный с оригинала мастера Аргунова. 4. Портрет камер-музыканта Василия Степанова, писанной с натуры» [4, с. 32]. Все картины портретного жанра по указанному списку остались после дворцовой экспозиции в императорских покоях, а произведение Лосенко на библейский сюжет «Товий с ангелом» было возвращено обратно в мастерскую Аргунова.

Данная картина обладает некоторым исследовательским вопросом в отношении своего идейно-художественного прообраза, который «писан с оригинала немецкого». Например, А. Л. Каганович указывает, что «художник

воспользовался композицией на тот же сюжет неаполитанца Бернардо Каваллино и, очевидно, по указанию Аргунова, не просто скопировал готовую картину, а во многом оригинально трактовал тему» [Там же, с. 64] (Рис. 2).

Рисунок 2. Бернардо Каваллино. Товий и ангел. Местонахождение оригинала неизвестно. Приводится по каталогу В. О. Щавинского

Точное наблюдение Л. Маркиной формирует предпосылки для сомнения об истинности факта «живописания» с немецкого оригинала: «Судя по архивным документам, касающимся описи картин или их реставрации, к середине XVIII столетия понятие «немецкий» по отношению к живописи было вполне дифференцировано, а не просто обозначало иностранную школу. Как художник И. Аргунов был в состоянии отличить итальянское полотно от немецкого» [5, с. 65]. Действительно, лингвокультурологическое обращение к сочетанию «немецкий оригинал» раскрывает непосредственный русский языковой обиход в сфере этнического определения. Территориальное расположение «Немецкой слободы», вновь образованной в середине XVII в. на правом берегу реки Яузы, было определено проживанием многих представителей западноевропейских народов, которые поступили на государеву службу, торговали или создавали мануфактурные предприятия в России: германцы, голландцы, шведы…, но итальянцев, к которым принадлежал Бернардо Каваллино, а также мастеров из греков на Руси никогда не именовали немцами, особенно в XVIII столетии.

Итальянских мастеров называли «фряги/фрязин», например, архитектор Алоизио де Карезано, который работал в XV-XVI вв. на Руси стал Алевизом Фрязиным (старым), а архитектор Алоизио Ламберти да Монтаньяна, трудившийся в России XVI века, получил имя Алевиз Фрязин (новый) или архитектор Антонио Джиларди (XV в.) стал Антоном Фрязиным. Соответственно, в середине XVIII столетия употребление в русском языке этнонима «немцы» в отношении итальянцев является узусом сомнительного лингвокультурного условия. Период правления Петра I, совершавшего развитие культурного пространства России на основании шведского, голландского и германского заимствований, достаточно точно утвердил этнические границы в содержательном значении слова «немцы».

Соответственно, вопрос о копировании Лосенко композиционной идеи картины Каваллино является достаточно спорным, поскольку существует различие в понимании этнической принадлежности автора прообраза. Необходимо также указать, что не имеется фактических эмпирических данных о картине Бернардо Каваллино «Товий и ангел», которая определена визуальным характером репродукции к данному моменту только в общем списке иллюстраций к каталогу коллекционера начала XX века В. О. Щавинского. Каганович, объективно признавая возможность обращения Лосенко к немецкому оригиналу, также указывает и на характерные отличия в сопоставлении идейного замысла двух произведений: «У Каваллино другой рисунок пейзажа, ангел изображен в самом центре, он отличен по типу и экспрессии от того, которого изобразил Лосенко, да и сам Товий у него показан совсем в другой позе и иначе держит в руках рыбу. Собака у Каваллино, помещена за ангелом, в то время как в картине Лосенко она находится справа в кустах. Молодой художник повторил составные элементы оригинала, однако трактовал их по-своему» [4, с. 34]. Необходимо признать очевидную «формулу» творческого воплощения художественного произведения в изобразительной форме, при которой новая трактовка композиции мастером не является визуальным повторением оригинала. Существует значительное количество европейских мастеров, написавших произведения на ветхозаветный сюжет «Товий и ангел», которых с допустимым условием возможно определить в этнических границах «немцы» для российского культурного сознания XVIII столетия; но большинство из картин данных художников не обладают характерными элементами повторения композиции Лосенко. Например, голландцы: Питер Ластман (1583 – 1633) – картина «Товий и ангел» (1625) (Рис. 3), и Карел Дюжарден (1626 – 1678) – картина «Товий с ангелом» (1664) (Рис. 4), фламандец Керстиан де Кейник (1560 – 1632) «Пейзаж с Товием и ангелом» (ок. 1600) (Рис. 5) или немецкие мастера: Адам Эльсхаймер (1578 – 1610) – картина «Товий и архангел Рафаил» (1606) (Рис. 6), Карл Рутхарт (1630 – ок. 1703) – картина «История Товия» (ок. 1660) (Рис. 7)

Рисунок 3. Питер Ластман. Товий и ангел. 1625. Дерево, масло. 34,3×59.
Музей изящных искусств, Будапешт.

Рисунок 4. Карел Дюжарден. Товий с ангелом. 1664. Холст, масло. 85×64,7.
Музей изящных искусств, Будапешт.

Рисунок 5. Керстиан де Кейнинк. Пейзаж с Товием и ангелом. ок. 1560-ок. 1635. Дерево, масло. 40х63. Государственный Эрмитаж.

Рисунок 6. Адам Эльсхаймер. Товий и архангел Рафаил. 1606. Медь, масло 12,4×19,2. Исторический музей Франкфурта, Франкфурте-на-Майне.

Рисунок 7. Карл Андреас Рутхарт. История Товия. Ок. 1660. Холст, масло. 133х164,5. Государственный Эрмитаж.

Композиционный план картины Лосенко обусловлен сюжетной линией ветхозаветной книги «Товит», в тексте которой имеется эпизод из путешествия Товия с ангелом Рафаилом, остановившихся на ночлег возле реки Тигр. Огромная рыба напала на Товия во время его омовения в реке, Рафаил приказал схватить рыбу и вытащить на берег, чтобы разделать ее и изъять целебные: сердце, печень и желчь, при священном содействии которых Товий изгонит демона из своей невесты Сарры и возвратит зрение своему слепому отцу Товиту. Русская православная церковь полагает книгу «Товит» неканонической по определению «небогодухновенного» содержания текста (т.е. идущего не от слова Божьего). Отсутствие каноничности книги формирует возможность свободной трактовки сюжетов из писания в художественной форме за пределами установленной религиозной догматичности.

Положение формального анализа раскрывает, что картина Лосенко «Товий с ангелом» выполнена в горизонтальном прямоугольном формате, в художественном пространстве которого на фоне пейзажа определены две фигуры – ангела Рафаила и Товия, расположенных симметрично центру произведения. Товий в левой части картины, опираясь на одно колено, достает из реки рыбу; из-за спины Товия выглядывает собака, которая смотрит на речную добычу; голова Товия обращена к ангелу, образуя восходящую диагональ, подчеркивающую отношение религиозной соподчиненности Товия ангелу – вся смертная и «тварная» жизнь дольнего мира (Товий, собака, рыба) оказалась на полотне Лосенко в правой части картины, а сакральная, божественная в левой.

Ангел на картине взирает на Товия, указуя перстом на рыбу, которая, согласно ветхозаветному сюжету, обладает целебным свойством. Художественная выразительность драпировки материи, являющейся элементом одежды изображенных персонажей, определяет по границам формы неверную постановку фигур как в положениях ног ангела, опирающегося левой ногой на прибрежный береговой выступ, так и сидящего с опорой на левое колено Товия. Колористический ритм обусловлен контрастом теплых и холодных тонов в динамике визуального прочтения, где центр картины становится источником движения света и цвета в композиционном построении. Действие цвета становится определяющим в формировании эстетики пейзажного пространства, утрачивающего в идейном развитии фактурное выражение, согласно словам Кагановича: «очень жесткими выглядят складки на одеждах обоих персонажей, условна трактовка зелени и анемичен колорит полотна» [4, с. 33]. Подчеркнуто низкий горизонт, расположенный в нижней трети полотна, создает условие величия и торжественности действия, происходящего перед зрителем.

Форма рыбы, написанной на картине, является не столь огромной, чтобы проглотить Товия, согласно, Библейскому тексту: «А путники вечером пришли к реке Тигру и остановились там на ночь. Юноша пошел помыться, но из реки показалась рыба и хотела поглотить юношу» [Ветхий Завет. Книга Товита 6:2, 6:3]. Возможно, Лосенко был ограничен в развитии внешней художественной формы речного «персонажа» не только «немецким оригиналом», но и общим положением символичности, которая являлась необходимой частью в раскрытии библейских сюжетов, чтобы совершить перенос главных значений картины на факт божественного присутствия или религиозного чуда, а не на внешнюю фигуративность второстепенных персонажей. Необходимо обратить внимание на некоторую условность или «легкость» в прикосновении Товия к рыбе, словно рыба удерживается в невесомости только от вытянутых рук юноши. Подобного художественно-эстетического положения в произведениях живописи других мастеров, отражавших на полотне данный ветхозаветный сюжет Товия с ангелом, не найти. Возможно, установленный художественный факт в изображении рук Товия обусловлен не «слабым» техническим уровнем Лосенко, а характером чувственного отношения художника к религиозному событию, раскрытому в качестве чуда – исцеление приносит не факт пойманной рыбы, а святость действия, связанного с душой верующего – исконно русский христианский мотив. Психология образов, определенных на картине ликом ангела Рафаила и лицом Товия, сформирована при содействии религиозной радости бытия в мире, созданным Господом. Христианская эстетика получает развитие в изображении чувства смиренности на лице Товия, смотрящего на ангела, и красоты лика Рафаила, взирающего с выражением счастливой возможности указывать на чудо в мире верующих через божественное провидение. Подобный характер религиозно-психологической созерцательности в образах Товия и ангела сложно отыскать в живописи западноевропейских

художников, к которым Лосенко мог бы обратиться в подражании или копировании идеи произведения. Например, Бернардо Каваллино развивает в сюжете композиции психологию образов через динамическое построение фигуры ангела, взирающего на пойманную рыбу и возвещающего испуганному Товию словами о дальнейших необходимых действиях. Лосенко создает совершенно иное пространство значений – ангел Рафаил и Товий не произносят ни слова, факт религиозного действия раскрывается через положение взглядов на лицах ветхозаветных персонажей. Данное психологическое трактование Лосенко религиозных образов указывает не на факт выполнения формального упражнения по копированию произведения другого художника, а на определение в картине собственного духовного видения от оснований культуры Православия.

Лосенко с ранних лет после смерти родителей имел непосредственное отношение к сфере религиозной жизни, получив начальное образование в придворной капелле. Соответственно, культурное сознание мастера было обусловлено не только знанием содержательных значений текстов Священного писания, но и уровнем их собственного духовного прочтения, к которому мастер пришел в юном возрасте. В подобном понимании психологии художника достаточно сложно согласится с предположением А. Л. Кагановича о роли религиозного начала в творческом мировосприятии российского мастера: «Что же касается Лосенко, то он воспринимал действительность как подлинно живую реальность, в которой религиозное начало не играло существенной роли» [4, с. 70]. Религиозно-духовный Характер произведений, созданных Лосенко на основании библейских мотивов, определен эмпирическим контраргументом приведенным словам Кагановича, которому приходилось в исследовательский период советской эпохи политически выводить российского мастера XVIII века на распространенные идеи атеизма или классовой борьбы, совершенно незнакомых и полностью чуждых для культуры данной эпохи.

Таким образом, российский художник А. П. Лосенко, определивший развитие исторического жанра в национальной живописи, обладал религиозно-христианским взглядом на предметный окружающий мир, раскрывающий истину в художественном образе через чувство духовного предстояния. Картина «Товий с ангелом», созданная в период ученичества у Аргунова, характерно отражает как внешнее подражание эстетике западноевропейской художественной форме в идейном развитии композиции, так и положение собственного взгляда мастера на значение психологии образа в сюжете картины. Некоторые теоретические просчеты Лосенко, раскрывающиеся в художественном тексте картины на примерах владения мастерством постановки натуры, построения пейзажного фона и развития колористического ритма, эстетически нивелируются формированием чувственно-психологического уровня персонажей: ангела Рафаила и Товия, обусловленных духовно-религиозным единством.

Список источников литературы

1. Алленов М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М.: Трилистник, 2000. 319 с.
2. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1904. 96 с.
3. Ильина Т. В. История искусств. Русское и советское искусство. М.: Высшая школа, 1989. 400 с.
4. Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Акад. художеств СССР, 1963. 320 с.
5. Маркина Л. Ранние произведения Антона Лосенко / Искусство. №10, 1987. С. 65-68.

© Никулушкин К.В.