

М. А. ПЕТРОВ



**СИМУЛЬТАННОСТЬ В ИСКУССТВЕ**  
**КУЛЬТУРНЫЕ СМЫСЛЫ И ПАРАДОКСЫ**

# Максим Анатольевич Петров

## Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=11080193](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=11080193)*

*М. А. Петров. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы: Издательство «Индрик»; Москва; 2010  
ISBN 978-5-91674-093-6*

### **Аннотация**

Настоящая монография посвящена аспектам симультанного видения в истории европейского искусства и анализу причин популярности симультанных форм творчества в XX в. Автор исследует особенности восприятия произведений современного искусства, на конкретных примерах показывает, какой потенциал заключает в себе синтетическое художественное продуцирование. В тексте книги симультанность представлена как многозначное, неоднородное явление: от локального художественного приема, фиксируемого в произведениях мастеров различных эпох, до одного из основополагающих средств языка искусства.

# Содержание

Введение	5
Глава 1. Исторический очерк симультанного искусства	20
Конец ознакомительного фрагмента.	30

**Максим Петров**  
**Симультанность в**  
**искусстве. Культурные**  
**смыслы и парадоксы**

© Петров М. А., Текст, 2010

© НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, 2010

© Издательство «Индрик», Оформление, 2010

\* \* \*

# Введение

Недавно завершившийся XX век и начавшийся XXI – хороший повод для подведения любопытных промежуточных итогов и обоснования ряда теорий, касающихся различных аспектов истории европейского искусства. Постоянная трансформация художественной картины мира (чем-то отдаленно напоминающей вязкое, аморфное время на знаменитом полотне Сальвадора Дали, – настолько она изменчива и склонна к разным девиациям, – все более подверженной внешнему влиянию, благодаря которому происходит ее непрерывное обновление «внутри»), варьирование художественных языковых систем, их взаимодействие и неизбежное (вслед за общим усилением мультикультурных процессов) слияние, объединение, «микширование» подробно анализируются исследователями; результаты таких исследований дают возможность делать те или иные – часто любопытные, необычные, даже захватывающие – выводы, позволяющие представить возможные пути дальнейшего движения искусства<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Явление simultaneity в искусстве предполагает самые различные толкования проблемы – в зависимости от угла зрения и задач исследования. Размышлять о simultaneity можно как в узком ключе, так и в максимально широком. В первом случае речь будет идти о «simultaneous» как синониме понятия «синтетическое» (от греч. *син-тезис* – «совмещение», «соположение»; не путать с термином «синтез искусств», описывающим переход на более сложные уровни

Текст настоящей работы возник из аналогичного желания: взглянуть на исторические процессы взаимодействия различных искусств (литературу мы здесь и далее также будем приравнивать к искусствам. – М. П.), проанализировать ряд особенностей современного художественного продуцирования, окинуть взглядом историю возникновения, развития и причины нынешней актуальности *симультанного способа* представления объектов в произведении, когда эти объекты (бывшие, возможно, завершенными и самостоятельными в рамках того вида искусства, к которому они изначально относились) принимают на себя роль неких промежуточных «модулей», фрагментов, становятся «кирпичиками» для нового произведения, создаваемого художником.

На протяжении двадцатого столетия деятели искусства, поэты и писатели регулярно ставили эксперименты по созданию необычных художественных форм-образований, «сводя» воедино те системы и стили, которые ранее считались самостоятельными и исключали саму возможность подобно-

---

данной проблематики); то есть симультанность будет представлять особый, как правило, формальный способ организации произведения, при котором все части художественного целого репрезентируются в единый момент времени. В широком и более глубоком смысле симультанность тождественна стремлению современных художников к универсализации языка искусства, созданию арт-объектов, охватывающих не только разные виды творчества (существующие в режиме интермодальности), но и базирующиеся на синэстезийных и синсемийных практиках – подробнее об этом см. главу 3). В нашей работе мы наблюдаем за всеми основными аспектами симультанного видения в искусстве, поэтому и оперировать будем различными смысловыми составляющими термина.

го использования. Цель этих экспериментов была общей: создать некое «универсальное» произведение, наиболее адекватно и полно передающее все вариации и оттенки современной картины мироздания.

Без сомнения, поиски «универсального» арт-объекта начались задолго до наступления двадцатого века. Каждая художественная эпоха стремилась к такому идеалу. И очень часто в этих поисках «универсальное» отождествлялось (или как минимум связывалось) с «симультанными» приемами.

Вместе с тем в последние сто – сто пятьдесят лет появились также определенные новые условия, благодаря которым синтетические, симультанные художественные формы принимают ныне размеры гиперобъектов, являясь продуктами т. н. «мультикультур» – гигантских, пестрых, разнообразных социокультурных образований, возникновению которых способствуют самые разные факторы. Характерным примером складывания таких «мультикультур», свидетельствующим о прозрачности границ между государствами в эпоху постоянных и не вызывающих никакого труда перемещений по миру, когда до любой точки Земли можно добраться за пару дней, а мобильные средства связи дают возможность общаться с собеседником на другом конце планеты, становится стремление Востока и Запада сблизиться, их обоюдный интерес к изучению друг друга, заимствованию религиозных, философских и художественных истин<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Во второй половине XIX в. интерес западноевропейских художников к Восто-

Европейские мастера еще на заре самой истории Европы создавали образцы «симультанных» произведений, перени-

---

ку действительно проявился с новой силой. В 1876–1877 гг. Дж. Уистлер успешно работает над созданием «Комнаты павлинов»; в том же 1876-м К. Моне рисует свою супругу Камиллу в японском кимоно и с веером; в 1890-е гг. Э. Гонкур создает книги о знаменитых японских живописцах Утамаро и Хокусае; в 1900–1907 гг. молодой дипломат Поль Клодель, побывавший в Японии и Китае, пишет книгу очерков «Познание Востока»; в 1904 г. Дж. Пуччини сочиняет оперу «Мадам Баттерфляй»; в это же самое время молодые парижские живописцы, будущие мэтры искусства XX столетия, в поисках вдохновения обращаются к примитивным африканским культурам, и благодаря их увлечению в Европе почти сразу же возникают кубизм, фовизм и – немного позднее и в другой плоскости – ар деко. Далее процесс взаимодействия культур еще более усиливается. В 1913 г. Нобелевскую премию в области литературы получает Р. Тагор, вызывая у всей просвещенной Европы интерес к Индии и индийскому; после завершения Первой мировой войны, в 1920–30-е гг., становятся все более обычным явлением регулярные путешествия-перемещения по миру: европейские художники, поэты, музыканты отправляются на Восток; оттуда, навстречу им, движутся их японские, китайские, индийские, вьетнамские собратья; новая вспышка интереса к восточной экзотике происходит на Западе в 1950-е гг. Европа и США увлекаются дзен-буддизмом и боевыми искусствами; в своих произведениях европейские и американские мастера обращаются к теме «апологии пустоты» (вспомним только некоторые: «пустоты» И. Клейна (1959–1962), прожившего, кстати, четырнадцать лет в Японии и обладавшего «черным поясом» – знаком одной из высших степеней мастерства в дзюдо; установленные в песках пустынь «саморазрушающиеся скульптуры» Ж. Тенгли (начало 1960-х гг.), серии «Меняющиеся структуры» Ж.-П. Иваралья (1964), необычные, постоянно разные – из-за меняющегося угла зрения – «Круги» Хуана Ле Парка и многие другие работы на данную тему). Восток своей безграничностью и непостижимостью снова и снова притягивает внимание просвещенных европейцев; на Востоке они обнаруживают источник вдохновения и – что очень важно – *средства для оживления* языка своего искусства. Дальне- и ближневосточные авангардисты, философы, эстеты в ответ приезжают учиться и творить на Запад (Нам Джун Пайк, Саркис, Кеиши Тахара, Такеши Китано, Энг Ли и др.).

мая определенные выразительные художественные приемы, способы расположения объектов в пространстве произведения у своих коллег, ранее творивших в античных Греции и Риме и даже еще прежде – в Древнем Египте и Междуречье. На протяжении последних пяти тысяч лет в странах, располагавшихся на побережье Средиземного моря и на востоке от него, менялись цивилизации, приходили и вновь уходили в небытие народы, возникали и гибли мощные государства, стиралась память о правителях и князьях-завоевателях, разрушались памятники архитектуры, заносились песком целые города, упразднялись традиции, однако неизменным оставалось, пожалуй, то немногое, что можно назвать набором *культурных «кодов»*, использовавшихся художниками разных поколений; эти культурные коды переходили из одного региона в другой, трансформировались и использовались вновь.

Цель такого перенесения очевидна: это стремление *человека создающего*, homo faber, разомкнуть тесные рамки окружающего мира и приблизиться посредством своего искусства к Абсолюту, Творцу, Неведомому – той трансцендентной сфере, которая ощущается и переживается (в соперничестве или в состоянии гармонии) художником более явно и остро, чем любым «простым смертным», лишенным восторга созидания. Искусство вечно, оно запечатлевает Вечность, и стремится соединиться с ней, в ней раствориться. Эта мысль управляет художником давно; есть некоторые сви-

детельства в пользу того, что она руководит им и сегодня.

Путь к Вечному у каждого мастера, понятно, свой собственный. Кто-то живет в эпоху, когда над процессом творчества довлеет строгий канон; кому-то выпадает время, почти свободное от каких бы то ни было пределов и ограничений; кто-то сам становится первопроходцем, законодателем художественной свободы. Сегодня мы имеем благоприятную возможность сравнивать пути в искусстве, персональные художественные стили, результаты экспериментирования; анализировать, насколько тот или иной мастер следовал традиции, в какой степени он способствовал возникновению новой художественной манеры, превратившейся затем в целое течение или, наоборот, так и не вышедшей за рамки индивидуального творчества. И находя нечто общее, нити, связывающие эпохи в истории искусства, мы обретаем дополнительную почву для исследования.

«Симультанное» продуцирование, основанное на совмещении художником в создаваемом объекте различных «модулей», фрагментов, частей *выразительных систем* – как раз такое связующее звено между художественными эпохами и периодами. Истоки симультанного принципа расположения объектов в живописном произведении (обозначим подобное расположение как «*линейное*») мы находим еще в XV в. до н. э. в том же Древнем Египте; затем этот принцип обнаруживается в барельефах Ассирии и Персии; его подхватывают греческие мастера; усвоенный римлянами и

впитавший христианские мотивы, он позднее находит повсеместное выражение в искусстве раннего средневековья и последующих эпох. Западноевропейский Ренессанс освобождает художников от большинства существовавших пределов и ограничений; начинается новый этап экспериментирования, направленного на поиск *универсального языка искусства*; на практике эти опыты приводят к появлению произведений, в основе которых лежит синтез жанровых форм; следующий период – эпоха барокко – лишь усиливает стремление к художественному синтезу. XVIII и XIX столетия, декларирующие использование относительно четких жанровых схем в творчестве, как будто несколько «охлаждают» желание создать «универсальное» произведение. Однако в конце девятнадцатого столетия обращение к симультанному творчеству вновь становится явным и теоретически обоснованным. Наступивший затем XX век лишь подчеркнет и многократно усилит наметившуюся вновь тенденцию к микшированию, синтезу, контаминации.

Синтез художественных форм, симультанное представление объектов в произведении дает мастеру невероятный простор в выборе способов постижения себя, окружающего мира (а для некоторых деятелей искусства также движения по пути к Абсолюту). В этом, прежде всего, и заключается сегодня причина популярности симультанного творчества как такового. Современный художник не любит, когда ему диктуют, когда его ограничивают; тем более, когда его пытаются

загнать в тесные рамки существующих образцов. Рубеж XX–XXI вв. демонстрирует нам предельное избавление искусства от всего «канонического». Симультанность (т. е. конструирование, предполагающие, по сути, бесконечное число все новых и новых вариаций, схем) гарантирует, по крайней мере, хотя бы некоторое удаление от любых традиционных канонов и внушает надежду на то, что актуальность такого экспериментального искусства сохранится, что набор выразительных средств, используемый художником, не утратит (или не сразу утратит) свою эстетическую глубину, свежесть и привлекательность. Симультанность позволяет мастеру удивить, обескуражить, вызвать неприязнь (но не равнодушие – что главное), шокировать реципиента. В том, что симультанное искусство мало кого оставляет равнодушным, и заключается нынешний (и не сомневаемся – будущий) потенциал такого типа продуцирования.

Однако у синтетического творчества есть и своя обратная сторона. Она заключается именно в кажущейся быстроте и легкости достижения результата и потому – популярности. Порой внешний, формальный, почти хаотичный синтез форм и жанров без эмоционального напряжения и настоящего поиска позволяет создавать лишь видимость определенной глубины, философичности, чувственности. Фрагменты, конструкты, части иногда соединяются в арт-объектах бессмысленно, безотчетно, и получившееся в результате их соединения художественное целое не способно вызвать

у реципиента никакой реакции, кроме вежливой, вымученной улыбки. Деятели «мейнстрима», понимая это и зная, что аудитория сегодня требовательна и не удовлетворится простым погружением в художественный вакуум, стремятся скрыть его, завуалировать, прибегая, например, к активному использованию понятия «модное» и ставя знак равенства между «модным» и «подлинным».

Эта схема сложна и одновременно легка для внедрения в сознание зрителя, слушателя, читателя. Сегодня для ее реализации и подчеркивания правдоподобия художники используют самые передовые технологии (включая разнообразные интернет-ресурсы и т. п.), обращаясь к рекламе, иначе говоря, «продвигая» свой продукт. Необходимость владеть различными ноу-хау (техническими, экономическими и т. д.), быть в курсе событий, происходящих в политической и социальной сфере, знать дополнительные «выходы» на свою аудиторию, уметь обращаться к ней, не терять контакт – вот реалии, с которыми приходится сталкиваться современному деятелю искусства, стремящемуся быть «*successful*» (англ. «успешным». – М. П.). Моральная сторона этого стремления – вопрос, который мы здесь рассматривать не будем, поскольку в задачи настоящего исследования это не входит.

И все-таки в симультанном, синтетическом типе творчества больше достоинств, чем недостатков. Еще раз конспективно обозначим их: 1) Без преувеличения огромный потен-

циал для обновления языка искусства «изнутри», возникающий вследствие обращения художников к самым различным, неожиданным видам (жанрам) искусства; тщательное их изучение, обусловленное попытками деятелей искусства снова и снова, балансируя на границе между видами и жанрами, между зримым и осязаемым, преобразовывать всевозможные арт-«модули» в причудливые сочетания, «миксы». 2) Неизбежное, невольное подчинение процесса художественного творчества глобальным социальным, политическим и культурным процессам; в этом подчинении кроется залог актуальности некоторых форм художественного творчества в XXI в. «Быть актуальным» – необходимое ныне условие существования искусства, дающее ему надежду на продолжение его истории в будущем. 3) Способность к более менее объективной передаче современной сложнейшей художественной картины мира или, скорее, тех токов, атмосфер, флюидов, которые ее пронизывают и формируют.

\* \* \*

Обращаясь к такому явлению в истории искусства как *«симультаный» взгляд на окружающий мир, транслируемый реципиенту в художественном произведении*, вначале постараемся пояснить, в каком значении мы будем использовать термины «симультанное» (искусство, произведение, видение), и собственно «симультанность». Что это вообще

такое?

В переводе с латыни «симультаный» означает «одновременный» (от лат. «*simul*»). Умелое схватывание художником временных отрезков различной длительности, особая методология «встраивания» произведения в эти отрезки, способы «удерживания», фиксации произведения «внутри» них – таковы некоторые (на наш взгляд – приближающиеся к условному разряду «основных») характеристики большинства когда-либо созданных и продолжающих создаваться арт-объектов. Данные характеристики подчеркивают эксклюзивное отношение того или иного мастера *к проблеме времени* – как вселенского (бытового – линейного или цикличного), так и художественного. Выше мы кратко сформулировали суть «симультанного» видения в творчестве: оно подразумевает создание художником произведения из фрагментов, «модулей», черпаемых в различных видах искусств (и литературы) и репрезентируемых, разворачиваемых в пространстве одновременно. Каждое подобное произведение возникает, во многом, из иногда неосознанного даже самим мастером желания художника сделать шаг в сторону обновления языка искусства, его универсализации; использовать выразительные приемы, способные одухотворить создаваемое произведение, превратить его в своеобразный мост между творцом и Абсолютом.

Не вызывает сомнений, что «симультанность» – явление *неоднородное*. Действительно, современная культуроло-

гия и искусствоведение называют «симультаным» особый принцип представления персонажей в пространстве, например, в пространстве какой-либо средневековой фрески, где один и тот же образ (фигура) воспроизводится художником несколько раз; *временная прямая сжимается здесь до минимума*, и порой события, отстоявшие в реальности одно от другого, допустим, на несколько лет, оказываются запечатленными рядом, словно смонтированные кадры киноплёнки, порой даже без обозначения четких границ между такими кадрами. Один и тот же персонаж в разных ракурсах и позах свободно предстает рядом со своими «двойниками»; такое соседство, впрочем, не смущает ни автора, ни реципиента: оно вообще традиционно для многовековой истории приема *живописной наррации*, иллюстрирующей известные современнику художника тексты. Следовательно, использование термина «симультанное представление» применительно к такому приему, в основании которого – «сжатие» (предельная концентрация) художественного времени, вполне логично и объяснимо. Однако помимо такой, достаточно узкой, сферы употребления термина «симультаный», в Западной Европе исторически возникли и другие.

В 1830-е гг. французский химик-технолог М.-Э. Шеврёль назвал «симультанymi контрастами» разработанную им систему противоположных, взаимоусиливающих цветов и оттенков. Эта система долгое время использовалась на государственных мануфактурах, производивших окрашенные

ткани; в конце девятнадцатого столетия знаменитый «хроматический круг» Шеврёля, позволявший определить степень контрастирования оттенков, оказался употребимым в среде пуантилистов. Исключительно профессиональный «химико-оптический» термин постепенно перешел в область искусства и как следствие, науки об искусстве.

Параллельно с живописными экспериментами в области цвета, относящимися к концу XIX столетия, термин «симультанный», как и его производное «симультанность» (фр. «*une simultanéité*»), возникает в философии: «симультанность» становится одним из основополагающих понятий монографии А. Бергсона «*Опыт о непосредственных данных сознания*» (1889), где ученый впервые вводит в научный обиход и тщательно исследует такие характеристики пространства и времени, как «длительность» и «одновременность», причем оба они, по мнению Бергсона, оказываются крайне важными, поскольку находятся на стыке пространственно-временных осей, являются точками пересечения пространства и времени как физических, так и философских величин. Спустя три с лишним десятилетия Бергсон, полемизируя с общей теорией относительности Эйнштейна (1905), вновь вернется к проблеме «длительности» и «одновременности» существования объектов («потоков») в пространстве, посвятив этим категориям отдельное исследование.

Вдохновленный «Опытом о непосредственных данных со-

знания», поэт, прозаик, сценарист, теоретик нового искусства Блез Сандрар в начале 1910-х гг. назвал «симультанизмом» («*une simultanéisme*») изобретенное им художественное течение, возникшее на основе первичного синтеза поэзии и живописи. Вместе с авангардисткой Соней Делоне-Терк Сандрар в 1913 г. создает «первую симультанную книгу» (как он сам ее называет): на правой половине огромного листа бумаги вертикально – сверху вниз – он располагает четыреста с лишним строк поэмы «*Проза о Транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской*», а слева, параллельно тексту, следуют иллюстрации, выполненные Соней. Книга, транслировавшая художественному сообществу Парижа принципы нового течения, вызвала большую полемику; в течение двух последующих лет Сандрар много и обстоятельно размышлял о «симультанизме» как явлении, отражающем основные актуальные тенденции, связанные с неизбежной трансформацией языка искусства и литературы.

Таким образом, у термина «симультанный» и его производных существует сегодня несколько различных значений и смысловых оттенков. Но «сердцевина» – неизменна, и именно ее мы будем иметь в виду, размышляя над проблемой общей трансформации языка западноевропейского искусства на протяжении столетий. Подчеркнем еще раз: термином «симультанный» мы обозначим здесь и далее *попытку одновременной репрезентации объектов («модулей», конструктов) в пространстве произведения искусства, отра-*

жающую взгляды художника на актуальные способы достижения максимальной выразительности, основанные на различных синтетических приемах. Иными словами, понятия «симультанное творчество», «симультанное представление» и т. п. в контексте настоящего исследования будут во многом тождественны терминам «синтетическое», «микшированное». В первой и второй главах мы попытаемся рассказать историю возникновения и содержание различных «симультанных» художественных теорий и практик; третью и четвертую правильно будет посвятить исследованию причин популярности «симультанного» восприятия и претворения мира в творчестве современных деятелей искусства и литературы, рассмотрев конкретные примеры «симультанных» произведений.

# Глава 1. Исторический очерк симультанного искусства

«Симультаный» принцип построения произведений искусства, предполагающий *объединение в каком-либо произведении (прежде всего – сакрального типа) «модулей», фрагментов (объектов), относящихся к различным видам художественного продуцирования, и одновременное воздействие их в виде законченного целого на реципиента*, возникает уже «на заре» истории. Такими объектами становятся, например, храмы Древнего Египта эпохи Среднего и Нового царства (периоды, соответственно, XXII–XX и XVI–XI вв. до н. э.); в них органично сочетаются, своеобразно «перетекают» друг в друга архитектура (колоннады, портики, святилища, внутренние дворики), живопись (фрески, настенные росписи), скульптура (статуи и барельефы), музыка и ритмически организованные тексты (в форме гимнов-песнопений); их синтез служит единственной, но главной цели – упрочивает посредничество между зримым миром людей, приходящих в храм, и невидимым миром богов, которым этот храм посвящен<sup>3</sup>. Потому, по замыслу создателей храма, каждый вид ис-

---

<sup>3</sup> «Основой же синтеза оставалось сакральное действие, смыслу которого подчинялись все искусства, вступавшие во взаимодействие. Эта особенность была характерна и для развития искусства Востока как в древности, так и в эпоху средневековья». См. вступительную статью В. П. Толстого и Д. О. Швидковского

искусства выполняет свои задачи, значим и божественен; равно как и каждый вид творчества имеет своих небесных покровителей (письменность и живопись – бог Тот, музыка – богиня Мерет, архитектура – приравненный к богам зодчий царя Джосера (III дин.) Имхотеп и т. д.), а мастера, владеющие искусствами, составляют часть храмовой общины.

В дни больших религиозных праздников художественное воздействие того, что происходило внутри и возле храмовых стен, иногда выплескиваясь за их пределы, на египтянина, жаждущего единения с богами, растворения в Божественном, стремящегося к обретению мистического откровения, достигало кульминации. Торжественные шествия жрецов и мирян, пение священных гимнов, перенесение статуй богов в соседние храмы и обратно, – были строго регламентированы и одновременно исполнены сакральной эстетики, усилившейся во многом за счет художественного синтеза различных форм<sup>4</sup>.

Рядоположенность и тесную взаимосвязь, взаимопроникновение различных видов искусства и письменных текстов в

---

«Синтез пространственных искусств как образ мироздания» к сборнику «Художественные модели мироздания» (М., 1997. С. 9).

<sup>4</sup> Историк П. Монте пишет о празднике в честь бога Мина в Фивах: «Но вот прозвучал гимн, сопровождаемый танцами, статую бога выносят из святилища и ставят на носилки, которые поддерживают двадцать два жреца. Видны только их головы и ноги, остальное закрывает вышитая розетками накидка, свисающая с носилок. Другие жрецы идут спереди, сзади и по бокам, размахивая букетами цветов, опахалами и потрясая зонтами. Остальные несут ларцы с каноническими атрибутами божества...» и т. д. (Монте П. Эпоха Рамсесов. М., 2004. С. 316).

художественной системе ценностей древних египтян демонстрирует открытие итальянских ученых Н. Влера и А. Кальдаро, сделанное в середине 2000-х гг. Им удалось обнаружить в канонических текстах эпохи Среднего и Нового царств (в частности, в текстах гимнов, посвященных богу Амону), в строках, составленных из сугубо «текстовых» иероглифов, *нотные знаки*. Расшифровав их, ученые восстановили мелодии двенадцати гимнов, предназначенных для исполнения с помощью обычных для того времени инструментов: арфы, двойной флейты, лиры и т. д. Открытие действительно значимое, поскольку позволяет взглянуть на проблему взаимосвязи видов художественного творчества с позиции их совмещения, соприсутствия в форме интермодального целого (произведения, выходящего за рамки обыкновенного текста). Перед исследователем, разглядывающим папирус с изображением музыкантов за работой, читающим слова песнопений, неожиданно возникает прообраз многочисленных ренессансных и барочных «музыкальных» портретов, обычно включающих вполне узнаваемые партитуры популярных в то время музыкальных произведений. Папирус, составленный несколько тысяч лет назад, точно также подразумевает включенность в текст музыкальной составляющей «в потенциале» – музыки, способной, при помощи умелой дешифровки, превратиться в традиционную для своего времени мелодию.

В период Нового царства в Древнем Египте появляется

тот принцип *живописного пересказа* (живописной *наррации*) вербального текста, который, применительно к аналогичным средневековым произведениям, Б. Р. Виппер назвал «*сукцессивным*» (или «*генетическим*») способом представления объектов. Суть этого принципа такова: изначально существующий (канонический, сакральный) устный или письменный текст трансформируется художником в серию рисунков, причем, сосредотачиваясь на наиболее значимых моментах пересказываемой зрителю истории, мастер как бы «пропускает» все то, что, по его мнению (или с точки зрения требований канона), является рядовым, второстепенным, мало относящимся к основной сюжетной линии рассказа. Характерным примером такого «живописного пересказа» может служить знаменитая настенная внутренняя роспись храма царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри (XV в. до н. э.), частично сохранившаяся до наших дней. Это – история экспедиции в далекую полумифическую южную страну Пунт, отправленной по личному распоряжению царицы. Группы рисунков вначале повествуют о том, как корабли египтян отправляются в плавание, затем мы видим их уже достигшими Пунта, в момент встречи местными племенами и погрузки на суда различных экзотических даров, переданных царице аборигенами. Третья группа рассказывает о возвращении судов на родину. Стремясь запечатлеть славное деяние Хатшепсут, сохранить его для потомков, неизвестный мастер изображает ключевые моменты путешествия, своего рода «*опорные*

точки» повествования. Этот принцип линейного живописного пересказа встречается затем в Междуречье, в Античной Греции и Риме: его элементы присутствуют в ассирийских и персидских барельефах, на красно- и чернофигурных афинских вазах классического периода, на фресках Помпей и Геркуланума. Оставляя для вечности лишь то, что представлялось наиболее важным, *художники-нарраторы* стремились упразднить все остальное: как правило, сюжетная линия превалировала над изображениями внутреннего мира героев той или иной живописной истории.

Христианское средневековье, сохранившее некоторые античные изобразительные (повествовательные) принципы, стало широко использовать данный художественный прием. Сравнив рассказ о плавании кораблей царицы Хатшепсут с историей вторжения Вильгельма Завоевателя в Англию, запечатленной на знаменитом гобелене из Байе (ок. 1070–1080 гг. – ?), мы убедимся, что принцип живописной наррации не претерпел за двадцать пять веков практически никаких изменений. На средневековом гобелене повествование также включает момент отплытия кораблей, высадку нормандцев в Англии и все основные эпизоды битвы. В обоих произведениях наиболее значимые моменты описываемых событий практически застывают в едином нарративном ряду.

То же сходство заметно при сопоставлении, например, ассирийских «бытовых» рельефов XI в. до н. э. с историей

графа Роланда, запечатленной в XIII в. (разумеется, новой эры. – М. П.) на известном витраже Шартрского собора. Ассирийские художники и французские мастера эпохи готики используют, в общем, один и тот же названный принцип: рассказывают о повседневной истории жизни города или иллюстрируют сцены «*Песни о Роланде*», выбирая наиболее значимые для повествования, наиболее репрезентативные сцены и располагая их рядом – практически лишь условно отделяя друг от друга фрагменты художественного целого. И если на ассирийских рельефах рамки-границы частей еще визуально обнаружимы (изображение древней столицы – Калаха – напоминает увеличенный клинописный знак «город» – круг, в который вписан крест, разделяющий этот круг на четыре сектора), то на витражах собора эта граница совершенно виртуальна, незаметна глазу. Витраж – сцена гибели Роланда – состоит из двух фрагментов-рисунков (половин): на правом граф трубит в рог, призывая на помощь; на левом – безуспешно пытается разбить о камень свой меч Дюрандаль: закаленная сталь легко рассекает камень.

Важным связующим звеном между древневосточными и античными живописными пересказами и симультанными произведениями Средневековья становится появление жанра *иконы*, в котором большое значение очень быстро (примерно с IX в.) приобретают житийные сцены, располагающиеся по периметру основного изображения (т. н. «клейма» в русской традиции). Икона не только изображает свя-

того или пророка, она рассказывает о событиях, связанных с его земной жизнью, иллюстрируя известные потенциальному зрителю по своду «житийных» текстов факты и чудеса, сотворенные святым.

Икона – один из самых канонических и незыблемых жанров в истории христианского искусства и живописного искусства вообще. Византийская икона сохраняла основные художественные принципы без изменений на протяжении одиннадцати столетий. Лишь в середине XV в., после падения Константинополя и вынужденной эмиграции многих живописцев-греков в Европу – на остров Крит и в города средиземноморского побережья – жанр иконы претерпел некоторые изменения; однако это не означает, что изменился сам православный художественный канон; он сохранился и сохраняется, например, на Крите, до сих пор. «Изменения» были исключительно временными и не очень значительными: в XV–XVI вв. возникает т. н. «итало-критский» стиль, более светский и приближенный к традициям итальянской ренессансной живописи. Следуя пожеланию некоторых европейских заказчиков, греческие мастера стали вводить светские элементы в свою иконографию. Но это уже тема другого исследования. Здесь для нас важно то, что в течение всей эпохи Средневековья и европейского Ренессанса жанр иконы сохранялся не в последнюю очередь именно как способ живописной наррации – рассказа о событиях из жизни святых. Обращаясь к святому с молитвой, любой ве-

рующий имел возможность узнать больше о подвигах святого, его чудесах и странствиях. Так, икона с «житием» становилась завершенным симультанным целым, где основное изображение гармонично дополнялось важнейшими деталями агиографического характера.

Что же до своеобразного «прототипа» иконописных житийных историй, то раскопки, произведенные недавно в римском городе Дура Европос на Евфрате, доказывают: уже в середине III в. христианские церкви, следуя моде римских зданий, расписывались сценами из Ветхого Завета и евангельской истории<sup>5</sup>. В начале IV в. появляются первые портретные изображения Христа, почти без изменений воплощавшиеся в искусстве на протяжении семнадцати столетий. Тогда же появляются и первые критики новой тенденции, считающие любые священные изображения лишними. Последующее активное развитие ислама с его запретом изображать людей и усиливающееся в Восточной Римской империи влияние идей светской культуры, привели к известному периоду иконоборчества в Византии, когда практически любая возможность создания произведений, на которых присутствовал бы художественный образ, оказалась под официальным запретом. Отрицая эти реформы византийских императоров, западный мир отказался выступать в прежней роли их подданного, провозгласив за собой сохранение канонов христи-

---

<sup>5</sup> *Карташев А. В.* Вселенские соборы. Материалы сайта [www.lib.eparhia-saratov.ru/books/10k/kartashev](http://www.lib.eparhia-saratov.ru/books/10k/kartashev).

анской живописи, однако менее пышной и торжественной, нежели «греческая». Соперничество мастеров Византии с западноевропейскими художниками длилось вплоть до начала в Италии периода Чинквеченто, совпавшего с последним периодом существования империи и падением Константинополя. По «греческим» художественным образцам создаются первые светские живописные произведения при Карле Великом и его потомках. Техника воплощения жанровых сцен, изображающих битвы на море, осаду городов или сражения, в которых греческие стратеги победоносно сокрушают врага, была успешно перенесена в Западную Европу, и мы можем наблюдать ее во многих фресках или на шпалерах. Все же, восточные мастера с большей тщательностью копируют реальность, даже когда это копирование является второстепенным по отношению к замыслу произведения. Западные образцы демонстрируют нам совершенно иное видение человека, его фигуры, нарушение пропорций, приведенных в соответствие с объективными лишь к XIII–XIV вв. И так же, как для византийских художников, для средневековых европейских живописцев или скульпторов крайне важна идея симультанного представления образов, отражающая их понимание времени, сжимаемого до минимума, нивелируемого ради того, чтобы обстоятельно зафиксировать каждый поворот сюжета, любую деталь костюма. Лишь начало Ренессанса, научившего человека ценить время и сопоставлять себя с ним, способствовало переносу внимания художника на изоб-

ражение самоценных, завершенных моментов истории, важных в первую очередь своей неповторимостью и требующих от зрителя непрременной фиксации пронизательного взгляда.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.