

Андрей ПУЧКОВ

**ЭПИСТОЛЯРИЙ ИСКУССТВОВЕДА
КАК ОХРАНИТЕЛЬНАЯ ОСНОВА КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**
Письма члена-корреспондента АН СССР А. А. Сидорова

*Чувство собственного достоинства начинается тогда,
когда ты растворяешься в другом, не боясь утратить соб-
ственную «самость».*

М. Л. Гаспаров

Частная переписка научных работников — всегда пиришественное яство среди повседневной «еды» архивного поиска. Чем выше ученый ранг корреспондентов, тем любопытнее письма, чем ниже — тем письма скучнее. В этом не раз пришлось убеждаться, изучая эпистолярное наследие киевских ученых-гуманитариев последней трети XIX — начала XX века. Но если наши архивы полнятся письмами чем-либо заметных людей XIX–XX веков, то едва ли можно будет утверждать аналогичное о личной переписке деятелей науки конца XX — начала XXI веков.

Дело не только в постепенном, но неуклонном забвении традиции сочинять друг другу письма, хотя бы и обезличенно-поздравительные, в утрате самой культуры ручного письма: можно писать и на машинке, и распечатывать на принтере, да мало ли как можно писать письма. Дело здесь в другом: с одной стороны, ускоренный темп «жизнепроживания», когда каждый день наполнен не одним, а несколькими, подчас самыми разными обязанностями, с другой стороны, удобная и быстрая телефонная связь, с третьей стороны, зачастую отсутствие общих интересов, которые можно было бы к обоюдной пользе плодотворно обсудить. Неловко представить, что случилось бы с эпистолярием Льва Толстого, Достоевского, Чехова, если бы в их время появились современные нам средства связи! Страшно подумать, что хранили бы в наших семьях как фронтовую реликвию, если бы в окопах Сталинграда водились мобильные телефоны, и письма-треугольники оказались ненужными!

Каждая культурная форма закрепляет себя, как правило, в определенном месте и на определенное время: как калоши, керосиновая лампа, извозчик, чернильница или конверт с четырехкопеечной маркой. Каждой удобной в быту вещи — свое время и свой срок.

Частная переписка — бытовая форма, близкая к бытийной, и будучи сохранена, — могущая оказаться вечной. Довольно вспомнить, что, скажем, благодаря письмам Плиния Младшего мы знаем некоторые подробности как о самом

этом римском властителе (императорский легат в Вифинии), так и о начальном периоде истории христианства, и об извержении Везувия. Письма А. П. Чехова, составившие 12 томов его 30-томного Полного собрания сочинений, формируют практически полное впечатление о Чехове-человеке, письма Пушкина к жене, письма Достоевского к Анне Григорьевне — незаменимый источник знания о них помимо их художественных произведений... Но, кажется, переписка как жанр человеческого общения свои владения в нынешней истории постепенно покидает. А ведь именно частное письмо (а еще лучше пара писем: «запрос» — «реакция») свидетельствует и о человеке, его написавшем, и о времени, в котором этот человек жил, и об обстоятельствах, в которых находился, — свидетельствует краше, отчетливей, чем перо иного профессионального историка. С грустью думаешь о современной частной переписке при помощи электронной почты (e-mail): за счет чего будут пополняться наши архивы? В «виртуальное» время и пополнение архивов, вероятно, делается «виртуальным».

Частное письмо — охранительная основа культурной памяти общества. Стоит ли рассуждать о том, какова роль частной переписки ученых, сколь много может дать она для истории науки и, стало быть, для ее движения, для выяснения неведомых обстоятельств. Учитывая названное, удивляясь, что рукописи не горят («горят» винчестеры), темой данного этюда я избрал научный эпистолярный А. А. Сидорова, хранящийся в моем архиве.

Письма члена-корреспондента Академии наук СССР, заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, профессора Алексея Алексеевича Сидорова (13.VI 1891—30.VI 1978) числом 72 штуки [1] были переданы мне его киевским респондентом — почетным доктором НИИТИАГ, кандидатом искусствоведения Фёдором Самойловичем Уманцевым (р. 10.II 1914) в мае 2002 года. Тогда подходила к концу работа над томом Избранных работ Ф. С. Уманцева «Этюды по теории и истории архитектуры и искусства» (Киев, 2002), и продолжительный совместный труд над книгой объемом в 20 печатных листов (я — титульный ее редактор) творчески сблизил нас с Фёдором Самойловичем. В одной из бесед он обмолвился, что много лет состоял в переписке с А. А. Сидоровым.

Имя А. А. Сидорова хорошо знакомо каждому честному исследователю истории мирового искусства и особенно мирового книжного искусства, а его активная деятельность в 1920-х годах в легендарной Государственной академии художественных наук (ГАХН) прямо-таки ставит фигуру Алексея Алексеевича в центр бурной научно-художественной жизни Москвы XX века. Архитектуровед должен знать его совместную с Н. А. Кожиным книгу «Архитектура средневековья» (М., 1940) и небольшую книжку «Искусство древней Америки» (М.; Л., 1937), монументальные труды «Рисунки старых мастеров: Техника. Теория. История» (Л., 1940), «История оформления русской книги» (2-е изд., М., 1964) и «Искусство книги» (М., 1979) должны быть известны каждому уважающему себя искусство-



Ваш
А. А. Сидоров

А. А. Сидоров, середина 1970-е гг.

Когда я познакомился с письмами Сидорова Уманцеву, стало понятно, почему Фёдор Самойлович столь трепетно относился к моим редакторским вторжениям в его рукописи, посвященные искусству западного и восточного средневековья, почему желал, чтобы его предисловия к трактатам по эстетике И.-И. Винкельмана (1990), Г.-Э. Лессинга (1968), У. Хогарта (1978), Н. Чернышевского (1970) также вошли в том Избранных работ. Это желание было отчасти продиктовано данью памяти его активной переписки с Алексеем Алексеевичем в 1971–1978 годах.

Если взяться произвести «таксономическую» оценку писем Сидорова Уманцеву, окажется, что в 1971 году было получено одно письмо (благодарность за присланную книгу Ф. С. Уманцева «Троїцька надбрамна церква Києво-Печерської лаври», Киев, 1970), в 1972 г. — 5, 1973 г. — 8, 1974 г. — 23, 1975 г. — 9, 1976 г. — 6, 1977 г. — 17, 1978 г. — 3. Среди посланий преобладают почтовые открытки: либо празднично-поздравительные, как правило, обезличенные (как сейчас полуказенные поздравления с Новым годом и профессиональным праздником), либо простые почтовые карточки, свободная площадь которых поз-

веду. Монография «Записки собирателя: Книга о рисунках старых и новых» (Л., 1969) и сборник книговедческих работ «Книга и жизнь» (М., 1972) наверняка доставили много приятных минут собирателю древностей и библиофилу. Отрывки из воспоминаний А. А. Сидорова публиковались в разных повременных изданиях [2], что принесло пользу историку отечественного искусствоведения. Биобиблиография А. А. Сидорова в серии «Материалы к библиографии ученых СССР» выпускалась Академией наук СССР дважды: последний раз в 1974 году [3].

Само собой разумеется, в беседе с Ф. С. Уманцевым я выразил желание познакомиться с письмами Сидорова. Фёдор Самойлович в одну из встреч любезно преподнес аккуратно завернутую пачку открыток и конвертов, добавив, что ему — 88-летнему — эти письма едва ли потребуются, а вот мне, быть может, будут интересны.



2. А. А. Сидоров,
фото М. С. Нанпельбаума, 1920-е гг.

на»), применяли в Китае за уголовные преступления. Можно было откупиться деньгами от всех уголовных преступлений, кроме трех: отцеубийства, матерубийства и не по форме вложенного в конверт казенного письма. Письма Сидорова оформлены аккуратно и в чем-то художественно (рис. 8). Обратный адрес каждый раз одинаков: «117071, Москва В-71, Ленинский пр., 13, кв. 122, чл.-корр. АН СССР А. А. Сидоров» (рис. 10). Это и понятно: человек, много десятилетий занимавшийся искусством книги, не мог оформлять письмо иначе. Три эпистолы написаны на личном бланке Сидорова; его ксилографический логотип помещен в левом верхнем углу листа (рис. 4). Будучи истым библиофилом, Алексей Алексеевич уважал личный книжный знак, а такие видные графики как И. Н. Павлов (1872–1951) и А. И. Кравченко (1889–1940) выполнили в начале 1920-х гг. для него два экслибриса [4] (рис. 5, 6).

Письма 1971–1974 годов носят, за редким исключением, вежливо-казенную окраску: Сидоров даже оправдывается, что «воспитан отвечать на письма». Но с послания от 19.XII 1974 в переписке обнаруживается перелом: «Я очень и

воляет сообщить адресату оптимум информации, не особенно «растекаясь» мыслью, но и не подчиняясь требованию телеграфности изложения. (Почтовыми карточками, например, «отбивается» от корреспондентов академик М. Л. Гаспаров.) Письма Сидорова 1974 и 1977 годов — наиболее насыщены содержательно. Места отправки: Москва или санаторий АН СССР «Узкое» в Подмосковье (бывшее имение кн. Трубецких, в котором летом 1900 года скончался Вл. Соловьёв). Следует напомнить, что в 1971 году Сидорову исполнилось 80 лет, Уманцеву — 57; в 1978-м соответственно: 87 и 64. Эти цифры не могут не поразить, когда читаешь рассудительные, строгие в изложении, не без юмора и тонкой иронии послания Алексея Алексеевича.

А. А. Сидоров оформлял письмо образцово. К нему никак нельзя было бы даже гипотетически применить смертную казнь, которую, по наблюдению Марко Поло («Книга Миллиона»), применяли в Китае за уголовные преступления.



3. Профессора А. В. Бакушинский, А. А. Сидоров и А. Г. Габричевский с группой студентов в Цветковской галерее, середина 1920-е гг.

очень был бы рад возобновлению наших серьезных и важных тем (хотя бы в связи с «линией красоты» [у Хогарта] или с теорией и практикой Чернышевского). Но предвижу я — и предлагаю я теперь другую **форму** [5] нашего эпистолярного диалога, продолжать который я вполне рад в пределах моих очень уменьшившихся возможностей. Ставьте вопросы **Вы**. Выдвигайте передо мною — перед нами — обсуждение, какое-либо краткое или более пространное, **проблематику**, в которой **Вы** заинтересованы сейчас, — и я отвечу. Вы писали о «заряде бодрости», какой Вы от меня получали. Это — очень важное и для меня тоже «бодрящее» мнение или признание! Вы же тоже вашими вопросами заставляли меня думать и извлекать из запасов памяти нужное и важное. Суть нашей переписки — взаимообмен, за какой и я Вам глубоко благодарен. Сдаваться нельзя!»

К сожалению, судить о письмах Ф. С. Уманцева трудно: черновики его посланий Сидорову сохранились частично. Но из контекста ответов Сидорова вполне удастся установить основные темы переписки ученых. Именно это обстоятельство позволит сделать самый общий, приблизительный, комментированный обзор писем А. А. Сидорова, опубликовав в хронологической последовательности практически полностью наиболее из них в научном и историко-культурном смысле ценные. Для большего удобства дальнейшее изложение разбито на тематические блоки, составлявшие существо обсуждавшихся в письмах вопросов. Сколь ни удивительно, но такая тематика возможна в рамках хронологического рассмотрения!

О ХОГАРТЕ, «ЛИНИИ КРАСОТЫ» И ТЕОРИИ ЗНАКОВ. Ф. С. Уманцев долгое время занимался подготовкой и выпуском в свет переводов на украинский язык трактатов по эстетике Винкельмана, Лессинга, Хогарта и Чернышевского, в переписке с Сидоровым обсуждая проблемные вопросы, связанные с тем или иным деятелем. Издания Лессинга и Чернышевского были выпущены Уманце-



4. «Эпистолярные логотипы» А. А. Сидорова, 1970-е гг.



вым до знакомства с Сидоровым, сборник Винкельмана — после смерти Сидорова. Но «упоминательная клавиатура» имен от этого не меняется. Однако лишь фигура и воззрения английского художника и теоретика искусства Уильяма Хогарта (1697–1764) оказались в центре внимания переписки в середине 70-х гг. [6]

(I.) «Получил Ваше большое, очень содержательное, полное мыслей, письмо <...>, и рад, что Вы так серьезно и вдумчиво подходите к «Аналізу красоты» Хогарта. Я рад поговорить с Вами письменно и по научно-теоретическим, точнее, методологическим вопросам. В значительной мере для того, чтобы уточнить и «отграничить» круги тех проблем, которые интересуют Вас и могли бы быть важными и для меня.

Вы правы во всем общем Вашем подходе. Повторять очень глубокую работу акад. М. П. Алексеева [7] Вам не надо (sic! — А. П.). Справедливо отмечаете Вы в Вашем письме, очевидно, предваряя основную мысль Вашей будущей специальной работы, что «духовное развитие английского общества» было своеобразным по отношению к Франции, Германии, другим странам. Правильно напомнили Вы и о том, что Англия стояла на пороге промышленного переворота, и совершенно правы в том, что видите за «философемою» Хогарта [Дж.] Толанда [8] и еще глубже — [Ф.] Бэкона [9]. Но — тут наши, Ваши и мои, установки неизбежно разойдутся, в чем я вижу не «минус», а, наоборот, «плюс» нашей с Вами переписки, взаимобогатием.

Вы пишете: «поскольку эстетика *всегда* имела философскую основу» — для меня же как для историка искусств столь же ясно, что эстетика *всегда* имела связь и с искусством, с художественно-творческим осмыслением проблематики прекрасного, с *практикой*. Увы, не раз отмечал я, как мало интересуются теоретики, специалисты по эстетике историей живого искусства, конкретного дела. Вы справедливо пишете, что Хогарт не был философом, оставаясь, как Вы отмечаете, и сыном своего времени, и борцом. «Не сознавая полностью философского смысла...» Конечно! Абсолютно правы Вы в том, что движение в самых разных аспектах было для него главным. Но, с моей точки зрения, не он придавал «слишком большое значение» «линии красоты», а наша современность (и Вы в том числе!) **не того** ищите во всем «Анализе» Хогарта, что в нем есть и бы-

ло. Не было у Хогарта достаточного понимания **семиотического** смысла «линии красоты», а у современных изучателей эстетики в ее философском аспекте (против чего я, конечно, возражать не буду и не посмею) мало-помалу исчезла и самая эта «линия», и самая «красота», — то есть реально-конкретная связь художника Хогарта с его делом. Если угодно в другой, искусствоведческой терминологии, — со **стилем** эпохи [10], страны и личности самого Хогарта.

Как видите, я, приемля всё главное, основное в том восприятии «Анализа красоты», как я это Ваше восприятие понял по Вашему письму, кое-что воспримлю по-иному, под иным углом зрения, что, думается, ничуть не мешает мне «одобрить» Вашу точку зрения. Вы, по-моему, **лучше** увидели, нежели это сделал М. П. Алексеев, то прогрессивно важное, что было у Хогарта (его «движение» как суть «прекрасного», связь через Толанда с Бэконом).

В конце письма Вы упомянули и о Вашем интересе к «проблемам технической эстетики». Вот здесь Вы и встретитесь со мною, с моим указанием, что теорию эстетики нельзя отрывать от реальной практики искусства» (6.IX 1974).

(II.) «Ваше <...> письмо, в основном посвященное Хогарту, глубоко интересно и для меня важно по ряду причин. Меня вообще интересуют иные «знаки», — и вовсе не в плане философской семиотики только. «Линия красоты» Хогарта для меня как раз один из таких «Знаков» (я это слово написал нарочно с большой буквы) — и Хогарт не до конца мог выявить всё, что имело бы отношение к его «линии красоты»...

Но это вопрос, в сущности, уже специальный, имеющий отношение и к истории искусств, и к **глобальной** «знаковой методике» культур...

О чем хотелось мне в этом письме с Вами поговорить, это — об эстетике в ее контексте с искусствоведением. «Эстетика» имела *разные* основы. Вытекала же она и из производства, из трудовых процессов, из быта, из экономики. Поэтому в прежнем Вашем письме меня остановило ваше слово **всегда** («была ее основа философской»). Помните?



5. Экслибрис А. А. Сидорова,
худ. И. Н. Павлов, 1920 г.,
ксилография



6. Экслибрис А. А. Сидорова,
худ. А. И. Кравченко, 1921 г.

Но поводов для разногласия я здесь не вижу. Меня не «возмущает» и даже перестало огорчать то обстоятельство, что и на Украине, и у нас, в Москве и в Ленинграде, лица, специализировавшиеся на эстетике, не знают истории искусств и культуры. Здесь всё, что Вы написали, глубоко справедливо, но я просто «не вмешиваюсь» во все контroversии, какие имели место в данной сфере сравнительно недавно, [и] теперь, как будто, стихли. Связь эстетики с философией и с художественной практикой, с «искусство-деланием» (этот мой термин я Вам охотно «дарю») — вне всяких споров. Искусствоведение, *Kunstwissenschaft*, меня всегда интересовало как *особая наука*. Кстати сказать, в нашей русской литературе термин «искусствоведение» ввел впервые я *сам!* [11] До того «*Kunstwissenschaft*» переводилось на русский язык как «наука об искусстве». Я никакого патента на «изобретение» термина, понятно, никогда не брал; укажу, что у нас в Москве проф. Б. Р. Виппер, мой чуть старший меня коллега, указанному «искусствоведению» предпочитал иной: «искусствознание», применяя его к «знаточеству», что было для него и его последователей первым критерием наук об искусстве. Для меня — нет! «Ведение» какого-либо предмета — больше, чем простое его «знание».

Знаете ли Вы мою книгу «Книга и жизнь», вышедшую в 1972 году? В этом сборнике моих статей перепечатана опубликованная мною в 1924 году статья методологического характера, в которой я отчетливо поставил вопрос о специфике искусствоведения, которое имеет право быть самостоятельной дисциплиной, объединяющею историю искусств и эстетически-оценочный критерий качественного анализа [12]. В Вашем письме Вы совершенно правильно настаиваете на самостоятельности эстетики рядом с философией и искусствоведением. Вы правы, что у Хогарта преобладает эстетический аспект, но я Вам указал, что *подспудно* Хогарт все же оставался художником и деятелем искусства своей эпохи, и что в «анализе Анализа» должен присутствовать и историко-художественный-искусствоведческий — не «аспект», а момент.

Вполне разделяю я Вашу классификацию эстетики на общую, «художественную» (в кавычках; это не «искусствоведческая» эстетика, но и не то «человековедение», к чему сводил свою эстетику [А. И.] Буров [13]), и техническую. Только последнее требовало бы «разведения» ее от столь ставшего ныне популярным «дизайна»!

<...> Я — стар и болезнен, мое лучшее — позади. Но я с неослабевающим интересом слежу за всем новым и свежим, и желаю Вам всего самого хорошего и успешного в Вашем труде!» (26.IX 1974).

(III.) «Ваши письма мне стали очень приятны, интересны, и, сказал бы я, прямо нужны в настоящее время, самым их фактом. В сущности, только так, с пером в руке, в старой эпистолярной форме, мне удастся обмениваться мыслями на более серьезные темы, нежели те, какие возникают во время визитов или

2. II 1977

Дорогой Федор Сидорович!

Мой долг прежде всего — написать благодарности за большое и хорошее Ваше письмо от 24 февр. прошлого года, — рассказать, почему я, вместе с Анваром, Силом Металом, Наталей, был не в состоянии ответить на самые прекрасные дружеские письма. И изложил мою задачу — мое ГОРЕ. Как раз в праздничные новогодние дни вступило скандалное мое письмо последним лету, предвещая зловещие мои подвиги, «находящую» тему, ставившую в 1976 г. Но решение ее принимали, брат с сестрой мы оформили по всем правилам, на эту тему 200 дней был меня ударом не менее сильными... Я вступило увидел Фей в зеркале лишь в 5 1/2 лет, глухон и интеллигентным, оттом события Берлинскими и овидными. А в Уме и в Сурдце — столько еще таланта, надежда и Фун! В Весе скрывается одним из самых инкогнито, самых удивительных — переспонсоров, и «Анализ Фрейда» и «Пластика и про-странство» — тема, по которой в Чинго Фун, Оубавало Фун, в с от-решной радостью (и, конечно, с радостью Силе аста) был бы разговаривать — как наш Энциклопедический словарь! Ваш Александр

7. Почтовая открытка — автограф А. А. Сидорова, февраль 1977 г.

деловых бесед или частных посещений. В Москве немало умных и ученых людей, но близких друзей у меня как раз совсем немного. Когда встречаюсь я с ними, речь идет о жизни, о событиях, — не о Лессинге или Хогарте! А на «обсуждения» повышенно серьезной книги или на доклад самой животрепещущей тематики я давно уже не хожу. Я стал стар и давно непригоден для «заседаний» [14], тем более официальных, регламентированных определенным числом минут. Письменная форма общения стала для меня самой приятной. Она, конечно, старомодна и требует особого склада ума, привычек, языка, слога. Но они у меня всегда — в потенци! — были. Конечно, говорить приятнее. Вспоминаю Вашу просьбу услышать мой голос даже по телефону. Но здесь мешает моя глухота, от коей не спасают никакие аппараты...

Так что весь итог мною написанного — прост. Давайте обмениваться суждениями об интересующем нас двоих в форме писем! Я скажу в этом письме, что только после Вашего «Лаокоона» [15] почувствовал я эту потребность разговаривать с Вами письменно. На темы истории искусств или архитектуры не «разговаривают». Их оценивают как информацию. О «Лаокооне» мне не очень, почему-то, хочется завязать разговор, он был бы каким-то «шагом назад». О Чернышевском — другое дело [16]. Я люблю Чернышевского, люблю и его трактат, собирал в свое время все его издания, был автором статьи на тему «Чернышев-

ский и вопросы изобразительного искусства» (заглавие этой моей работы в «Вопросах эстетики» я цитирую на память [17]). Если Вы мне пришлете экземпляр Вами комментированного и снабженного «Вступлением» трактата Чернышевского, я буду Вам чрезвычайно признателен. Буду рад со своей стороны достать и прислать Вам какую-либо Вам желательную книгу.

Но теперь — вернемся к Хогарту.

Вы обратили внимание на то место в моем письме к Вам от 6 сентября, где я написал, что у Хогарта не было достаточного понимания семиотического смысла «линии красоты». Я рад здесь и сейчас «поговорить» с Вами об ее «знаковом значении».

Вновь возникает у меня полное согласие с Вами в том, откуда мог Хогарт познакомиться с учением о знаках. Конечно, в первую очередь — у Бэкона, гениального во многом. Локка я ставлю ниже, но сразу оговорюсь, что в историко-философской тематике себя считаю никак не специалистом. Учение, теория Знаков (с большой буквы) ко мне пришли (точнее, я к ним пришел) со стороны совсем иной, историко-культурной. Укажу, однако, что если Хогарту была чужда «наука о знаковых функциях вещей» в философском аспекте, то и ему, как и Лессингу (а также и иным писателям XVIII века), бесспорно, была доступна и знакома **эмблематика** и **иконология**. И «линия красоты», думаю я, ему могла быть «встречною» в особом аспекте именно в этих областях...

Тут как раз и возникает повод поговорить мне с Вами, Вам — со мною. И разговор, который мы можем продолжить и потом, будет иметь темой «**однозначность**» *элемента* (это Ваше выражение). С моей точки зрения, «линия красоты» *больше*, чем **элемент**, и тем самым является не однозначною. А почему она не может быть не «дорожным знаком», — а как раз чем-либо вроде **буквы**? Я именно здесь имею «право голоса», ибо достаточно много занимался и происхождением письмен, и иероглификой. Вы догадались: да, я смотрю на семиотику отнюдь не как на арифметику (Ваше верное сопоставление), а как на «интеграл»...

А что именно в «линии красоты» откроется, — это еще новый вопрос. Говоря о знаковом и живописном смысле **цвета**, Вы как раз подошли к «тайне линии красоты». Она и «знак многозначности», но, конечно, имеет **своё** эстетическое бытие, и не только в орнаменте, но и, например, в геральдике (область, которую я также изучал) и шрифте (буква S и «вопросительный знак»). Всё дело в том, что «семиотика как арифметика» — неинтересна, а в «интеграции» — поразительна...

Будем на эту тему продолжать беседы — если хотите!» (11.X 1974).

Вероятно, полемика А. А. Сидорова с Ф. С. Уманцевым насчет арифметичности или интегральности семиотики возникла из понятийной неразличимости Уманцевым *семиотики* и *семантики*. То, что является, по Сидорову, «интегральным», — семиотика, что «арифметическим», — семантика. Говоря упрощенно именно в данном контексте, наверное, следует определить семантику

как раздел искусствоведения, в котором исследуются проблемы, связанные со смыслом, значением и интерпретацией знаков и знаковых выражений, в то время как семиотика — целая наука о знаке как таковом, его «поведении» в среде языка, культуры, искусства, общества; иным словом — теория знаковых систем. Семиотика — «взгляд в телескоп», семантика — «взгляд в микроскоп».

Недаром Ю. М. Лотман (Сидоров в одном из писем предлагал Уманцеву показать свои работы Юрию Михайловичу) ввел понятие «семиотическое пространство». «Подобное наименование, — писал он, — оправдано, поскольку, подобно биосфере, являющейся, с одной стороны, совокупностью и органическим единством живого вещества..., а, с другой стороны, — условием продолжения существования жизни, семиосфера — и результат, и условие развития культуры» [18]. К сожалению, видимо, ни Сидорову, ни Уманцеву не был знаком вышедший в 1972 году сборник переводов иностранных авторов «Семиотика и искусствометрия» под редакцией Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова, иначе, вероятно, подобные вопросы в их переписке не обсуждались бы. Что А. А. Сидоров *чувствовал* подлинную природу семиотического исследования — и обсуждать нечего: этому его научили годы труда в ГАХН над проблемами танца и движения, научное рассуждение о которых невозможно без применения теории знаковых систем, которая была сформулирована позднее.

Скорее можно было бы говорить о семиотической интерпретации готики как каменной схоластики (тектоническое построение готического храма и схоластического трактата, по Э. Панофскому [19]), о единстве языка архитектуры и философии в культуре Ренессанса (В. П. Зубов [20]), о связи барокко с идеями Бэкона, Спинозы и прочих мыслителей XVII в. (К. О. Гартман [21]), о рациональной прозрачности стиля ампир и позитивизма Ог. Конта в первой половине XIX в. (А. Э. Бринкман [22]) и т. д. Уже в 60–70-е годы вышло несколько зарубежных работ, посвященных *семантике* архитектуры (Г. Кёниг, Н. Прак, Хр. Норберг-Шульц, О. Вебер, Г. Циммерман и др.), но они едва ли были доступны в советских библиотеках. Однако, по всему судя, Ф. С. Уманцева интересовали семиотические вопросы, которые он рассматривал семантически, и за это был мягко прицелен московским корреспондентом.

О ПРОСТРАНСТВЕ-ВРЕМЕНИ, ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ И П. А. ФЛОРЕНСКОМ. Письма А. А. Сидорова кроме крепкого научного замеса имеют и тонкий личный оттенок, который в частном письме необходим. Но ученый знает меру и здесь, и большая часть каждого письма отводится не столько личному, сколько вечному; и переход от одного к другому совершается вполне эластично.

(IV.) «В 1968 захворала и в начале 1969 года скончалась от неизлечимой раковой болезни моя любимая жена, с которой я 37 лет делил всё. Я сам был в то же время тяжело болен, перенес две операции. Ко мне пришло спасение. Ближайшая подруга моей покойной жены отыскала меня, согласилась соединить



8. Поздравительная открытка — автограф А. А. Сидорова, ноябрь 1977 г.

свою немолодую одинокую жизнь со мною, — а сейчас и она хворает... [23] Я же в моей почти полной утрате слуха, с сильно ухудшившимся зрением, на 85 году жизни, совсем беспомощен в быту, живу только мозгом и сердцем... Веду переписку, но почти ни с кем не встречаюсь. <...>

Что касается научного, я бы сказал «искусствоведчески-философского» круга вопросов — потому что их много, то я, естественно, проблеме «времени-пространства» уделял и давно, в 1920-е гг., и теперь много внимания. Это — одна из самых «вечных» или «жгучих» тем и дискуссий, и исканий, и достижений — и горьких ошибок! Я помню хорошо П. А. Флоренского, читавшего в «Мавковце» [24] лекции, помимо участия в недолговечном МИХИМ'е [25] (я был бы Вам очень благодарен за более точную библиографическую справку о той работе Флоренского, где он упоминает о своем реферате: тартуских новых публикаций я не умею доставать [26]). Л. Ф. Жегин (Шехтель) [27] был моим младшим на два класса сотоварищем по [Медведниковской] гимназии. С ним я вновь сблизился в последние годы его жизни. Как и Вы, считал его соображения об обратной перспективе «не все убедительными»...

Но дело в том, что все эти **размышления** (свойственные и Лессингу, и Хогарту, каждому — по-своему), — это **философия** искусства, не «эстетика» в обычном понимании и не профессиональное искусствознание! И в том еще дело, что кроме Вас (и покойного Н. Н. Волкова [28]) мне не с кем здесь обсуждать вопросы эти. У нас налицо «размежевание», и достаточно взаимного недоброжелательства даже при самой постановке вопроса-проблемы. Только в области истории искусств мыслимы конкретные обсуждения, и то зачастую очень далеко уводящие от искусства (пример — серьезные статьи в последнем томе «Древнерусского искусства»).

Я же в свое время и П. А. Флоренскому (это хорошо помню), и Вам ныне хотел бы указать на решение образов времени в пространстве в том переходном искусстве, которое стоит посредине между поздней античностью и средними веками («Венская Книга Бытия», анализированная впервые Ф. Викгофом). Проблема иллюстрации!

...Но поистине всё это неисчерпаемо!» (10.XI 1975)

П. А. Флоренский в примечании к «Обратной перспективе» указывал, что упоминаемый Сидоровым доклад был прочитан в Византийской секции МИ-ХИМа 29 октября 1920 г. Прения по докладу затянулись: в них принимали участие П. П. Муратов, Б. А. Куфтин, Н. И. Романов, А. А. Сидоров, Н. А. Африканов, Н. М. Шокотов, М. И. Фабрикант, Н. Д. Ланге. «Оживленность обсуждения еще раз подтвердила мне, что вопрос о пространстве есть один из первоосновных в искусстве и, скажу более, — в миропонимании вообще. Но этот вопрос, — пространство в изобразительном искусстве, — в настоящей статье не рассматривается и составляет предмет готовящихся к печати моих лекций по анализу перспективы, читанных в 1921-м и 1922-м годах в Московских высших Художественных Мастерских, так называемом Худмасте [ВХУТЕМАСе], на печатно-графическом факультете; а в этой статье дается лишь некоторый конкретно-исторический подступ к понятию органической мысли о мире. Автор ничуть не собирается строить теорию обратной перспективы, но хочет лишь с достаточной энергией отметить **факт** органической мысли — в одной области» [29].

В этой статье П. А. Флоренский в связи с обсуждением желания А. Дюрера разведать в Болонье в 1506 году «тайное искусство перспективы» цитирует между прочим статью А. А. Сидорова 1915 года «Четыре апостола» Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы», опубликованную в «Записках Классического отделения Императорского русского археологического общества» (Пг, 1915. — С. 1—38; ил.) [30]. Флоренский пишет: «в этом диптихе [*«Четыре апостола» Дюрера 1526 г. — А. П.*] головы двух позади стоящих фигур *больше*, нежели у стоящих спереди, вследствие чего сохраняется основная плоскость греческого рельефа, хотя фигуры и не расставлены в этой плоскости. По справедливому замечанию искусствоведа, «очевидно, мы имеем тут дело с так называемой «обратной перспективой», согласно которой задние предметы изображаются больше передних». Разумеется, эта обратная перспективность «Апостолов» — не промах, а мужество гения, опрокидывающего своим чутьем самые рациональные теории, даже собственные, поскольку они требовали вполне сознательного иллюзионизма» [31]. Хотя П. А. Флоренский и называет среди своих оппонентов А. А. Сидорова и М. И. Фабриканта, но Н. Л. Адакина, специально изучавшая вопрос, справедливо указывает, что наиболее яркая и принципиальная реакция на доклад Флоренского последовала в виде статьи А. В. Бакушинского (см. ниже). «Выступление Бакушинского, — пишет Н. Л. Адакина, — было, по-видимому, вызвано уже не только докладом Флоренского, но и его лекциями на Полиграффаке [ВХУТЕМАСе], широко обсуждавшимися в московских художественных кругах» [32]. Флоренский читал лекции о пространстве не только во ВХУТЕМАСе: Лев Жегин вспоминал, что о. Павел вел также «нечто вроде семинара с небольшой группой искусствоведов и любителей искусства — в одном из помещений Музея Изобразительных Искусств» [33]. Вхутемасовские лекции Флорен-

ского ни при его жизни, ни при жизни Сидорова свет не увидели: опубликованы с послесловием и комментариями О. И. Генисаретского в 1993 году [34]. (Зато две статьи все-таки были напечатаны, но о них ни А. А. Сидоров, ни Ф. С. Уманцев, ни О. И. Генисаретский не знали: о них и сейчас мало кто ведаёт [35].) Сидоров почему-то не намекает на книгу Флоренского «Мнимости в геометрии», выпущенную издательством «Поморье» в 1922 году — переломном для жизни о. Павла [36]. В этой работе Флоренский не только заложил основы т. наз. «мнимой геометрии» (вслед за неевклидовой геометрией Н. И. Лобачевского и неаристотелевой логикой Н. А. Васильева), но и показал, как язык последней может быть использован для выражения связи между вселенной, которая дается человеку извне на основе чувственных впечатлений, и вселенной, о которой человек на основании сверхчувственной интуиции судит изнутри. И Флоренский, и Сидоров имели в виду связь между двумя видами реальности: чувственной (эмпирической) и сверхчувственной (внеэмпирической), иначе говоря: с миром дольным и миром горним, составляющими единый Божественный Универсум. В том, что Флоренский полагал именно так, и спору быть не может, а вот что Сидоров держался этого же мнения в середине «безбожных» 1970-х, — свидетельствует одно его письмо Уманцеву, которое мы рассмотрим несколько ниже.

(V.) «В Вашем письме, начав с вполне правомерного и для меня приемлемого (если и не вполне адекватного) определения **книги** в космосе **пространств-времен**, Вы, снова правомерно и, тем самым, **нужно**, ставите вопрос об изучении «форм воплощения и взаимодействия пространства-времени в объектах реальной природы», — чего я касаться не буду, ибо это область **физических** наук, — а затем изучения «способов и средств кодирования пространств-времен (обратите внимание на то, что здесь я начинаю пользоваться «множественным числом») в *искусственном* объекте». Здесь мы встречаемся с **нашей** специальностью. И дальше Вы пишете: «которые позволяли бы ... восстанавливать его ... жизненно-подвижную *структуру*». Это уже совсем **наша** обязанность. Вновь считаю я «не нашей», хотя не отрицаю ее никак, науку о «двух полушариях» нашего мозга, о том, что Вы пишете дальше об адекватности и неадекватности нашего видения объектов природы. Это — физиология плюс гносеология. По-настоящему мы как специалисты-искусствоведы входим в свою сферу, где у *нас* право «решающего голоса», как кажется, тогда, когда переходим к проблеме прямой и обратной перспективы (мне, кстати, казалась всегда интересной «перспектива» в музыке, в лирической поэзии, в художественной прозе иных писателей и особо — в театре, в телевидении, в фотографии)...

Об обратной (или «символической») — ныне говорят, как и Вы, — «закодированной») перспективе мы много говорили в 1920-х годах с одним из умнейших искусствоведов тех лет, покойным А. В. Бакушинским [37]. Отправляясь от сыгравшей для нас особую роль статьи Э. Панофского [38], от изучения живо-

писи древнего Египта, мы искали общей формулы для разных, если не всех, видов перспективы. Уже тогда мы знали, что **единой** т[ак] наз[ываемой] «обратной» перспективы **нет**, что их несколько даже в одной русской древней живописи. Помнится, я предложил формулу, которая напечатана не была (статья А. В. Бакушинского опубликована в журнале ГАХН «Искусство» в 1924 — если не ошибаюсь — году [39]). Эту мою формулу, давно мною оставленную в архиве, я вспоминаю для Вас, для нашей с Вами текущей переписки! Напомню, что одновременно с Панофским нас тогда увлекал и А. Эйнштейн...

Моя формула 1920-х годов звучала (примерно) так: **перспектива** в искусствах — это **полиморфная система отображения** взаимоотношений и взаимосвязей явлений — объектов **бытия**.

Мы в эпоху «конструктивизма» (предшественника новейшего структурализма) весьма гордились «полиморфностью» и дерзали заменять общепринятое «изображение» (реализм!) или «выражение» (тогдашний «экспрессионизм») «**отображением**», включающим в себя и изображение, и концепцию **образа**.

Всё, что Вы написали о «прямой» перспективе, хорошо, и что «человек-демиург» — вековечно так. Только если бы была когда-либо в картине «прямая» без ее нарушенности перспектива, мыслимая только в архитектурном чертеже! А в Средние века человек и «подавлялся» порою «как субъект» (это Ваши слова!), и «вовлекался» в инобытие, и «привлекался» к сотворчеству строителя «пространства-времени» (во фресковых, мозаичных и иных интерьерах соборов Востока и Запада), — а чем он был, читая книги, где **никакой** перспективы в миниатюрах кроме извечного золотого фона порою не было вовсе? — И как искусствовед думаю я, что «пассивным объектом» зритель **никогда** быть не может. Вопрос о «норме», о «доле» или «дозе» *его* участия в восприятии произведения искусства вновь выводит нас из **нашей** науки в иную, психо- или социологию...

Но всё, Вами написанное дальше, очень верно. «Движение» пространства на зрителя **есть**. И налицо отмечаемые Вами «терзания» и «противоречия» и в зрительном процессе живого человека, и в самом искусстве, и — в том, что Вы назвали «законами природы». В Москве совсем недавно была показана выставка картин Тёрнера [40]. Его «Снежная буря» — гениальный хаос таких противоборств, что слово «закон» хочется заменить другим, хотя бы — **борьба**.

<...> Осенью в Третьяковской галерее была устроена кратковременная выставка картин М. К. Чюрлёниса [41], одного из моих любимцев. *Его* «хаос» заставил меня вспомнить и о попытках «отобразить» его и у Айвазовского, и у Юона (реалистов же!) — и у иных «модернистов»... Где в хаосе «**закон**»? (*11.1 1976*).

(VI.) «На первом месте — творческая мысль и решение для себя и для других таких важных и основных проблем, как поставленная Вами основная тема **пространства-времени**. Я жалею, что здесь пока, в этих неизбежно коротких

строках после промежутка в нашей переписке, мы можем только подойти ко всей сложности проблемы...

Перечитываю Ваше последнее письмо. Вы совершенно правильно наметили трудности, перед нами стоящие. Мы обязаны оставаться в сфере **нашей** специализированной области искусств (их много! ибо не только изобразительное, но и все иные виды и подвиды искусства-деятельности остаются **нашими**). Вы, конечно, правы и в том, что, оставаясь искусствоведами, мы имеем полное право **пользоваться** и, бесспорно, знать «средства многих наук» (это — Ваше выражение). Но здесь — и беда. Прямое перенесение математики или «философствования» и приближают, и отдаляют целостное познание искусства, а специфическую роль искусства в освоении мира если не ослабляют, то отклоняют в сторону. Сложностей здесь слишком много для этих кратких слов — и для отдельной какой-либо статьи...

Я обрадовался в Вашем письме одной его деталью. Вы говорите как о мере «времени в искусстве» об образе дерева. Я как человек всегда любил деревья, детство провел в саду [42]. В моей книге «Записки собирателя» я остановился на группе рисунков, специально изображающих деревья на разных этапах развития искусства, и не мог не видеть в разности подхода к образу дерева в первую очередь проблему **стиля**. Но отказ от «правильной» формы дерева (только почему она «геометрична», как Вы написали?) указывает, безусловно, и на жизнь дерева во времени. Здесь Ваши наблюдения и мысли, конечно, глубоко правильны. Выводом же оказывается связь проблемы изображения временного развития природы, «возраста» ее, с самой основной — и коварной! — проблемой стиля определенного этапа развития искусства в истории.

Сплетается клубок: время — история искусств (то есть социальная проблематика развития искусства в общественной жизнедеятельности человека) — и пространственное бытие реального мира, изучаемого естественноведческими науками. В Академии наук СССР принято общее для них наименование «наук о Земле»...

А вопрос об «обратной перспективе» всё еще не решен и допускает иные грани подхода к нему [43]. Много занимавшийся ею покойный Л. Ф. Жегин был моим приятелем по гимназии, я его слушал всегда, и не спорил с ним никогда. Я вообще враг всяких **полюмик**. В обратной перспективе налицо всё: и символика, на которую впервые указывал Панофский [44], и определенный «канон», и — первичные опыты ребенка, осваивающего мир...» (2.IV 1976).

О ПЛАСТИКЕ И ДВИЖЕНИИ. (VII.) «Совсем недавно я имел повод пересмотреть историко-художественную (или философско-эстетическую) концепцию М. С. Кагана, — и нашел ряд поводов с ней не согласиться. Его «Лекции» я в свое время рекомендовал для получения им премии, — а его «Морфологию» в прошлом году в Ак[адемии] художеств подвергли очень обстоятельной критике [45]. Я стою за *единство* «времени-пространства», но считаю необходимым учитывать, анализи-

11.08.77

М

Дорогой Игорь Самойлович!

Очень был рад получить Вашу открытку и буду еще
более рад продолжать нашу переписку. Вы, как всегда,
на высоте, заняв научной работой — по старинному
уфранискому кинематографическому, следя за развитием
медной гравюры и грабданского искусства. Очень удивлен
темой! — и «Книга», и «Ураши» — мне радны по размеру.
А средневековья и Византизма буду интересоваться
всегда. Теперь — очередь за Вами, где Ваши вопросы,
самых разных. Я сам говорю, сейчас возвращаюсь
искренне Ваш А. Сидорова

9. Почтовая открытка — автограф А. А. Сидорова, сентябрь 1977 г.

ровать, оценивать целый ряд вариантов, которых не касается ни М. С. Каган, ни Ваша рукопись [«Пластика и движение»]. Это и вопросы разных перспектив, не только метро-ритмов, но и разных аспектов временного продолжительного, продолжающегося (по-французски — *temps et durée*), *мига* и *темпов*. В изображении танца (и в «первобыте», и в Египте, и в Греции!), спорта, рабочих процессов, жеста, в портрете — мимика, смех, «гримасы» — времядвижение дает нескончаемое множество вариаций, выражаемых и светотенью, и вибрациями цвета, что было известно в Египте уже, и контрастами, и линейно-узорными приемами орнамента...

Как всё это интересно и трудно, — а в то же время нужно!

Для темы «Пластика и движение» рассмотрение проблем искусства танца — необходимо. Еще в 1920-е годы я много думал и работал над всеми аспектами этих проблем, в ГАХН'е мы организовывали выставки (с участием скульпторов Москвы) на тему «Искусство движения», имели специальную лабораторию...

Но и без этого всего: и в Египте, и в Греции анализируемые Вами рельефы были же частями синтеза в здании, внешнего или внутреннего реального **места** в конкретном мире! И неизбежно включали в свою орбиту проблематику **деко-рации**» (4.III 1977).

Итальянский исследователь художественной культуры России 1920-х годов Николетта Мислер, специально занимавшаяся изучением деятельности А. А.

Сидорова в Хореологической лаборатории ГАХН, считает, что «сегодня может показаться странным пристрастие серьезнейшего Сидорова к свободному танцу — искусству, которое было в центре исследований Хореологической лаборатории, тем более что позднее, когда увлечения молодости прошли, он делал все, чтобы вычеркнуть этот эпизод из своей биографии. Будучи таким, каков он был, Алексей Алексеевич не только посещал кружки [В. В.] Кандинского в Мюнхене в 10-е годы, но впоследствии, продолжая работать с ним после революции, разделял его мнение, что танец — искусство движения — является одной из основных форм, в которых воплощается новое искусство, синтетическое или монументальное» [46]. Как видим, уважаемая исследовательница не во всем права: в письмах Уманцеву Сидоров без утайки делится опытом работы над проблемой танца: его книга «Современный танец» (М., 1922) была первым в России трудом по этим вопросам. Зато Н. Мислер права в другом: «Сидоров гениально предвидел, что теория движения может послужить критерием для сведения воедино разных точек зрения и разным образом определяемых. В течение почти десятилетия он активно добивался (и в теоретическом плане, и практически) признания за этими формами эстетической значимости и профессионального статуса... Именно в Хореологической лаборатории ГАХН было освоено удачное определение — «искусство движения» [47]. Послушайте, как современно звучат сказанные Сидоровым в начале 20-х годов слова: «Мир как бы устал сидеть на месте. Наша эпоха — время движения... Слышен постоянный призыв танцевать, заниматься спортом, ходить в кино. Танец по своей сути является художественной организацией физической культуры» [48]. Остается сожалеть, что общенный труд А. А. Сидорова по «искусствоведению движения» так и не увидел свет, зато в конце жизни ученый делился с коллегами (надеюсь, не с одним ведь Ф. С. Уманцевым) размышлениями юности. В частности, его киевский адресат в той или иной степени использовал понятие движение в пластическом смысле касательно произведений древнего искусства [49]. Нельзя также не упомянуть, что по инициативе ГАХН, Ассоциации ритмистов и Русского фотографического общества в 1925–1928 годах в Москве ежегодно проходили тематические выставки «Искусство движения», о которых Сидоров сообщает в письме. Вместе с А. И. Ларионовым Сидоров был автором вступительных статей к каталогам II, III и IV выставок. Среди задач «Искусства движения» была демонстрация художественных достижений в этой области и параллельно — выявление накопленного опыта художественного изображения движений как в области фотографического, так и графического, живописного и скульптурного [50].

Кажется, вполне можно понять интерес и даже искреннее любопытство престарелого московского мэтра к теме «Пластика и движение», предложенной его несколько младшим киевским коллегой: если в «умной» Москве Сидорову не с кем поделиться богатым опытом, то вот в Киеве — есть «чудак», который

занимается вопросами, насильно забытыми со времен существования Государственной академии художественных наук (1921—1930 гг.), этой, по меткому определению Н. Мислер, «цитадели идеализма» среди грозных волн догматического марксизма и вульгарного социологизма. ГАХН была официальной «советской аномалией» [51], но тем она и притягательна. Когда власти опомнились, было несколько поздно: свобода творческой мысли в области искусства уже набрала обороты и оставила в библиотеках и письменных столах значимый умственный осадок. А это что-нибудь да значит.

О САКРАЛЬНОЙ РЕАЛЬНОСТИ БЫТИЯ. В предпоследний год жизни, тяжело страдая от недомогания и полной, бетховенской глухоты, Алексей Алексеевич решает поделиться с киевским респондентом идеями, которым не было места в тогдашней печати: вопросами веры и ее отражении в искусстве. Он догадывается, что Ф. С. Уманцеву, члену КПСС с 1944 года, его рассуждения могут оказаться идейно чуждыми, однако пишет, что считает необходимым сообщить — не Уманцеву — истории, о системе своего мирозерцания. Один остроумный человек горько пошутил, что атеистам тоже нужен Бог, чтоб было, в Кого не верить. Перед человеком воцерковленным вопрос о Боге может появляться только в смысле совершенствования своего личного отношения к реальности, которая объективна и Абсолютна. А. А. Сидоров тактично и ненавязчиво отстаивает свою точку зрения, опираясь на мировоззренческий опыт средневековья.

(VIII.) «Моя концепция Средневековья, значительно углубленная за последнее время, не изменила основного: исходить надо от искусства и его памятников, **не** от богословия! Видеть в готике схоластику, и только ее, — это очень и очень старое мнение [52]. Видеть в русском древнем искусстве только ветвь византийского — это еще до-кондаковский [53] взгляд! Не в «спиритуализме», а в ряде изумительных технологических, архитектурно-конструктивных решений родился крестовый и затем стрельчатый нервюрный свод! В средневековом искусстве было всё: и богословие (только и ереси), и народное самодеятельное творчество, и старые традиции, и контакты с Востоком — хотя бы через Армению, — и реализм (портреты!), и сатира, и поэзия — к тому же разная! Но ведущим было то одно, то другое! Христианство было господствующей идеологией официально, — но в разных регионах по-разному, и само менялось в веках и в странах, и «эволюционировало», — и *никогда* не умело и не могло до конца искоренить и национально-народные верования и обряды. «Les saints — successeurs des dieux» [«Святые — преемники богов»], — писал один умный француз [54]. В Византии продолжала жить и Греция, что удачно показал В. Полевой [55], и Восток встречался с славянством. Я всегда боролся с преувеличением теории влияний! Было множество видов контактов и взаимодействий, в чем наука не успела еще разобраться. Было и «сказочное» (или «былинное») начало и суеверие, и «каббалистика» (культ **числа**, чем я специально занимался [56]). Алле-

гории противостоял живой и вечно меняющийся в восприятии «символ». Его врагом выступал «канон» [57]. И в самом христианстве шла борьба между мистикой и схоластикой, между «лирикой» и «догмой».

Я высоко чту заслуги В. Н. Лазарева [58] в той защите им живописности византийской живописи, которую проводил он. Из всех советских искусствоведов был он самым ученым, — а в понимании специфически русского (или славяно-украинского) взноса он уступал М. В. Алпатову [59], кого я считаю самым талантливым в наших рядах. И считаю С. С. Аверинцева [60] — увы! — не искусствоведом, игнорирующим простое обстоятельство, что художественное творчество *никогда* не может быть и стать только «иллюстрацией» к какому-либо богословскому учению! Одним из тезисов, которые я выставил в самом начале моей деятельности, было различие между искусствоведением и эстетикой. Живое творчество художника всех времен никогда до конца не конгруэнтно — то есть не сливается безраздельно с теоретическими выкладками и взглядами теории [61], эстетики или теологии! Взаимоотношения между ними никогда не были однозначными. Были времена, когда практика искусства покорно садилась у ног богословия, — но никогда [искусство] не растворялось в нем до конца и без остатка (как хотелось бы и Аверинцеву, и [И. Е.] Даниловой [62], и тем западным ученым, которым они следуют)... Искусство *всегда* берегло *свою* специфику, и хотел бы я видеть и знать пример того, когда оно ее утеряло — кроме ультра-современного антиискусства, экстра-поп-арта и тому подобного. И экспрессионизм, и сюрреализм оставались искусством, а считать творчество Средних веков *сплошь* спиритуалистическим (каким оно было «в известной мере», конечно), — это просто не знать его. В. Н. Лазарев отрицал рисование с натуры в Средневековье совсем, несмотря на ряд примеров и документальных записей художников, рисовавших «*an vif*» [живьём]... Ведь реализм тоже эволюционирует...

Такие соображения я таю про себя давно — и не навязываю их никому, в первую очередь Вам, кого я считаю самостоятельно мыслящим оригинальным и очень мною ценимым ученым. Вы цитируете знаменитое выражение: «всё приводилось в соответствие с учением церкви». Но чтобы «привести» *что-либо* к чему-либо, надо, чтобы это «приводимое» существовало раньше само *по* себе (не *в* себе — улавливаете ли Вы оттенок смысла в этих двух предложениях?), — и *до* акта приведения «в соответствие» существовало бытие и его отражение искусством по специфике последнего! (Сколько иронии и сарказма в этом абзаце! — *А. П.*)

Вы совершенно правы, говоря о том, что отражение никогда не может быть механическим (не «зеркальным»: последнее делает «правое» — «левым», т[о] е[сть] искажает бытие). Но когда Вы пишете, что религия «заставляла» действительность отражаться в искусстве, как в «камере-обскуре», мне снова хочется убедить Вас добавить к этому пару слов: «не всегда успешно»...

И, думаю я, что мы всё же стоим на одних позициях! «Сколько-нибудь глубокое *познание* искусства ... в Средние века *невозможно* без изучения *богословия*», — да, но я «богословие» заменил бы словом *мировоззрение*: оно включает в себя и Фому Аквината, и хотя бы Альберта Великого, и Р. Бэкона, и <иризм>» (1.11.1977).

(IX.) «Я ненавижу всякую «полемику» или указания участнику беседы: «ты не прав, ты не знаешь»... И тому подобное. История искусств — часть истории культуры. К восприятию себя самого именно в этом более широком горизонте я пришел в конце моей затянувшейся жизни после очень многих дум, событий, переживаний во время путешествий, чтения сотен книг. Мне жаль, когда мой собеседник бывает со мною не согласен, а если он меня упрекает в чем-либо, относящемся к фактической стороне исторической правды, я готов его слушать и у него учиться. Я считаю, например, что отождествление «иконы» и «картины» (по-существу — позиция В. Н. Лазарева) — *не моя* позиция. Я никогда не полемизировал с Лазаревым и его школой. Я — на стороне М. В. Алпатова, считающего, что «икона» — *другая* область культуры (или жизни), нежели «картина». Икона была объектом культа как таковая, как чудотворная сила. Картиной любовались, икону почитали. Но это относится к социальному назначению, к роли иконы в жизни народа, не к ней как к произведению рук человеческих или ангельских. Я недавно много времени просидел над «Киевским Патериком» 1661 г. (подарок мне от П. А. Белецкого [63]). Чудесно Житие преподобного Алимпия [ум. 1114 г.] — иконописца Печерского! Но не богословской схоластикой, а чувством веры и благодати определен его чудотворный сон об Ангеле, который за него ночью докончил начатую икону! Господствующею силою Средних веков было не богословие, а religio [64], живая вера в **реальность** инобытия, — что вносит никак не философский спиритуализм!

Богословие — схоластика — философствование — идеология. А религия масс, та созидаящая сила, которая воздвигала соборы и иконы, в моих глазах — **бытие**, то, что «отражено», а в Средние века — запутано было без конца богословием. Последнее — отражение бытия, которое было и оставалось полутрагическим, если угодно, «темным», но горело сердцем. «Идеологи» — вторичны, строители и иконописцы — первичны. Искусство никогда не было «иллюстрацией» догм, как часто утверждали давно нами оставленные писатели прошлых поколений [65]. Искусство для меня часть культуры, связано с событиями, традициями, пожеланиями, эстетическими потребностями масс. Богословие post facto могло объяснять высотность готических шпилей как стремление в небеса. На деле — происхождение нервюрного свода может быть весьма просто объяснено технологически, а стремление «иметь вышку» над скученным и замкнутым в тесные крепостные стены городом — соображениями стратегическими, политическими, даже противопожарными. Средневековый собор строился городом

и корпорациями каменщиков, которые никогда не читали ни Августина, ни Аквината. Другое дело, когда умный аббат Сугерий использовал уже готовую готическую систему для «Святой капеллы» в Париже [66] — возвеличения зарождавшегося абсолютизма!

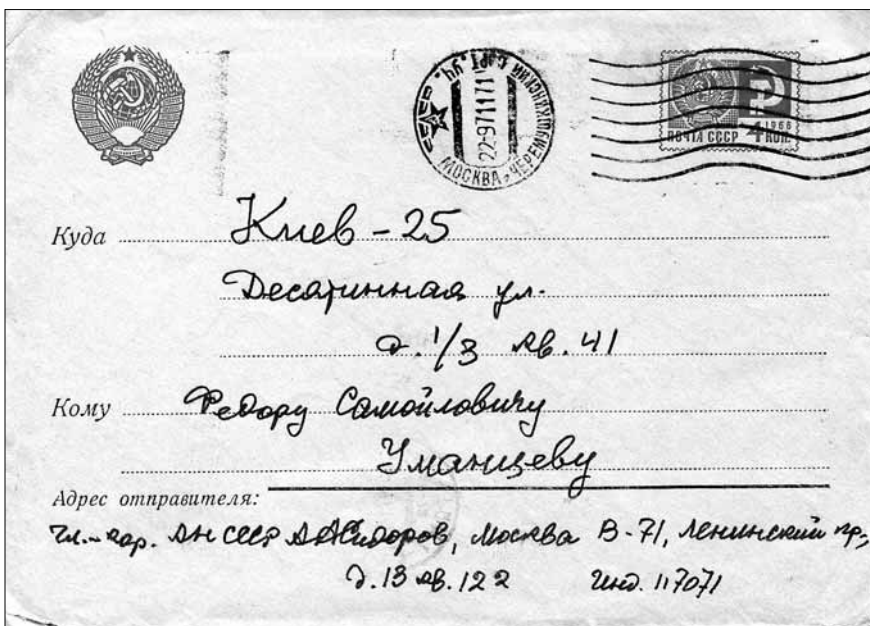
Моя позиция по отношению к Средним векам реалистична — в противовес идеалистическим освещениям многих писателей. Знаете ли Вы довольно давнюю живую работу С. Рейнака [67] «Les saints — successeurs des dieux» [«Святые — преемники богов»] (античных богов?): между Ренессансом и Средними веками диалектическая противоположность останется всегда, спору нет, но в искусстве Возрождения сохранялось так много от прошлого в *переработанном* виде, что мы стали закрывать глаза на то, что и «Молот ведьм» [68], и Орден иезуитов появились в эпоху Возрождения! Контрреформация XVI века боролась не с искусством (она умело подчинила себе завоевания его), а с «ересями».

По-моему, нельзя отождествлять богословие — религиозную экзальтацию эмотивных переживаний, — церковь, — ни с «господствующей идеологией» христианства во всех вариантах последнего, от примитивнейшего народного — массового — суеверия до утонченной мистики, — ни с арсеналом всем известных сюжетов творчества профессиональных и самодеятельных художников и Средних веков, и Возрождения!

Эти мои историко-культурные взгляды стоят в противоречии и со взглядами многих современных писателей, ставших авторитетными (назову С. С. Аверинцева), и с Вашими. Я продолжаю считать, что интерес к богословию — дань или западной моде или — шаг назад... Я — за изучение культуры в ее целостности! Господствующим мировоззрением *никогда* не было *одно только* богословие! Была вся совокупность вер, желаний, мечтаний, знаний, запросов, классовых интересов!

А в итоге я просто делюсь с Вами, дорогой Фёдор Самойлович, моими соображениями, считая, что «Троица» Рублёва, например, должна восприниматься как произведение искусства, — ее образы как образы трех ангелов, пришедших к Лоту [69], — а не быть предметом изысканий, какая фигура соответствует Лицу Святой Троицы православия! Но я никак не хочу мешать Вашим установкам и интересам к богословской интерпретации художественных образов: будьте во всем свободны!» (29.11.1977).

Через семь месяцев автор этого великолепного по темпераментности и вдохновенности письма покинул земной мир. Последнее письмо (почтовую открытку) А. А. Сидоров написал Уманцеву 15 апреля 1978 г., за два с половиной месяца до кончины. «Увы, до полного выздоровления мне еще долго ждать. Лежание в постели сильно меня ослабило, что видно и по почерку этой попытки восстановить нашу переписку-эпистолию. Моя голова светла, как раньше, мои интересы остались прежними. Но от лежания в постели у меня ухудшилось зрение, я стал с трудом разбирать написанное, и еще труднее мне самому писать.



10. Конверт одного из первых писем А. А. Сидорова Ф. С. Уманцеву, сентябрь 1971 г.

Вот дела: меня лечат, и я послушно следую советам врачей. Но на все нужно время. <...> От «Хогарта» я в восторге! Пишите же! Ваш А. А. Сидоров». Ф. С. Уманцев оправил тяжело больному Сидорову подготовленное им издание «Анализа красоты» и «Автобиографических набросков» У. Хогарта, вышедшее в свет в киевском издательстве «Мистецтво» в начале 1978-го. Дочь А. А. Сидорова, Наталья Алексеевна, в феврале 1978 г. по просьбе отца написала Уманцеву письмо, завершающееся словами: «Папа просит Вам передать, что за последнее время он получил три книги о Хогарте — две из-за границы и Вашу. И Ваша книга ему понравилась больше всего».

Узнав о кончине Алексея Алексеевича, Ф. С. Уманцев направил его дочери письмо со словами соболезнования. «Письма, которые я привык получать на протяжении ряда лет от Алексея Алексеевича, постепенно стали органичной частью моих духовных интересов. Полные теплоты и доброжелательности, они были для меня также и источником для понимания многих сложных проблем искусства. Потому смерть Алексея Алексеевича я переживаю и как уход из жизни выдающегося ученого, с именем которого связана целая эпоха в советском искусствоведении, и как ничем не восполнимую личную утрату» [70].

А. А. Сидоров действительно был невероятно плодотворным и остроумным исследователем, изучавшим самые разнообразные вопросы, которые в ны-

нешнее время можно было бы квалифицировать по разряду не столько искусствоведения, сколько общей культурологии — центральной дисциплины в области гуманитарного (человековедческого) знания. «Естественные науки существуют, — писал М. Л. Гаспаров, — чтобы человечество не погибло от голода, гуманитарные — чтобы не погибло от самоистребления» [71]. В этих словах много не только житейской правды.

Труды Сидорова, начавшиеся тонким феноменологическим анализом «Четырех апостолов» Дюрера в духе лучших традиций венской и мюнхенской школ «науки об искусстве» последней трети XIX — начала XX вв., его научная методика, окрепшая с магистерской диссертацией «Эволюция художественного образа в истории искусств» (1921 г.), его своеобразный, почти разговорный стиль письма [72] вкупе с широтой и разнообразием ученых интересов давно поместили личность Алексея Алексеевича в ряд первоклассных отечественных искусствоведов. Оставляю в стороне почему-то ставшую расхожей констатацию широчайшей общекультурной и библиофилической эрудиции (которую сейчас встретить практически невозможно), — она очевидна сама по себе.

Уверенность в этих качествах сочинителя эпистол не покидает читателя. И каждый раз очевидно, что «наука об искусстве — искусствознание — стремится не порицать, не хвалить, а понимать; и тем самым она ограничивается от художественной критики, которая, быть может, обязана не быть бесстрастной, если она хочет сыграть свою роль в общем прогрессе искусства» [73]. Сидоров — не критик, Сидоров — искусствовед: он не любит полемизировать, а значит, уважительно признает возможность существования иной точки зрения. Поразительное дело, но из текста писем вырастает доброжелательный, тактичный человек: и это в нем не «наносное», это впитано с детства. Письмо может сказать о многом, и в первую очередь, об авторе как человеке и ученом одновременно. В монографиях автор — ученый, в быту, в общении — человек. Как правило, эти два «персонажа» не совпадают. («Когда осуждают хорошего писателя за то, что он нехороший человек — это все равно, что осуждать завод за то, что он дымит и лязгает» [74].) В письмах же раскрывается сразу и человек, и ученый. Поэтому они так ценны для нас, потомков.

Публикация писем виднейшего отечественного искусствоведа Алексея Алексеевича Сидорова на страницах сборника, посвященного вопросам охраны памятников культуры, преследует две цели: во-первых, указывает на необходимость бережного отношения к эпистолярному наследию ученых, которое есть продолжением их научных и человеческих достоинств (или недостатков), во-вторых, сама по себе выполняет охранительную функцию, предоставляя киевскому эпистолярию А. А. Сидорова еще один шанс сохраниться в безумном водовороте событий.

1. Существуют основания полагать, что это не все письма Сидорова Уманцеву: частью — пустые конверты, частью — копии фрагментов писем, написанные рукой Фёдора Самойловича. Вероятно, со временем несколько посланий было утрачено.

2. См.: *Сидоров А. А.* В преддверии советского искусствознания // *Искусство*. — 1975. — № 6. — С. 44–48; *Сидоров А. А.* Из воспоминаний книговеда // *Альманах библиофила*. — М., 1976. — Вып. 3. — С. 17–31; *Сидоров А. А.* Первые шаги советского искусствознания (1917–1921) // *Искусство*. — 1976. — № 1. — С. 44–47; *Сидоров А. А.* Искусствоведческая книга первых лет Советской власти // *Книга и культура*. — М., 1979. — С. 157–169, и др.

3. Алексей Алексеевич Сидоров / Вст. ст. Н. А. Кожина, П. И. Лебедева, А. Г. Шицгала; Сост. Р. И. Горячева. — Изд. 2-е, доп. — М., 1974; Краткий список трудов Сидорова после 1974 года см.: *Сидоров А. А.* О мастерах зарубежного, русского и советского искусства: Избр. тр. / Сост. Н. А. Сидорова. — М., 1985. — С. 228.

4. Публикуются по: *Кацутина Е. С., Сапрыкина Н. Г.* Эскибрис в собрании Научной библиотеки Московского государственного университета: Альбом-каталог. — М., 1985. — С. 114–115.

5. Слова, выделенные А. А. Сидоровым на письме прописными буквами, я передаю жирным шрифтом; подчеркивания — курсивом. Мои конъектуры взяты в [...].

6. См.: *Хогарт У.* Про красу: Збірник / Пер. з англ. Л. І. Зимовець; Упорядк., вст. ст. і прим. Ф. С. Уманцева. — Київ, 1978. — С. 5–24; перепечатка: *Уманцев Ф. С.* Этюды по теории и истории архитектуры и искусства: Избр. работы / Под общ. ред. А. А. Пучкова. — Киев, 2002. — С. 263–281.

7. См.: *Алексеев М. П.* Вильям Хогарт и его «Анализ красоты» // *Хогарт В.* Анализ красоты / Пер. с англ. — Л.; М., 1958. — С. 7–116. См. также: *Сидоров А. А.* Уильям Хогарт (1697–1764). — М.; Л., 1946.

8. Джон Толанд (1670–1722) — английский философ-материалист, примыкавший к учению Спинозы («во Вселенной существует только одна материя»).

9. Френсис Бэкон (1561–1626) — тоже английский философ-материалист, вместе с Дж. Локком, по выражению Энгельса, перенесший из естествознания в философию метафизический способ мышления. Лорд-хранитель печати при короле Якове I, лорд-канцлер, барон Веруламский, виконт Сент-Олбанский. Очень загадочный исторический персонаж.

10. Концептуальное рассуждение о соотношении стиля эпохи и стиля культуры см.: *Каплун А. И.* Стиль и архитектура. — М., 1985.

11. Представляется любопытным, что Н. Мислер, характеризуя А. А. Сидорова, дает в английском тексте специальную транскрипцию этого русского слова, предложенного Сидоровым: «As a member of RAKhN from its inception, Sidorov was in close touch with Vasilii Kandinsky, sharing his interest in philosophy and art history (*iskusstvovedenie*), and with Alexander Gabrichevsky, with whom he fashioned its ideological structure (Как член РАХН с самого начала, Сидоров был в тесном контакте и с Василием Кандинским, разделяя его интерес к философии и истории искусства (*iskusstvovedeniю*), и с Александром Габричевским, вместе с которым он лепил ее идеологическую структуру)» (*Misler N. Alexei Sidorov // Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture / Ed.-in-Chief J. E. Bowlt. — Los Angeles, 1997. — Vol. 3. — P. 176*). Видно, таким же образом на Западе постепенно оказались наши Katiusha, Perestroika, Glasnost.

12. Имеется в виду статья А. А. Сидорова «Книга как объект изучения и художественные элементы книги», впервые напечатанная в: *Книга в России / Под ред. В. Я. Адаюркова и А. А. Сидорова: В 2 ч.*

— М., 1924. — Ч. 1. Русская книга от начала письменности до 1800 года. — С. 9–32; перепечатка: *Сидоров А. А.* Книга и жизнь: Сб. книговед. работ. — М., 1972. — С. 41–58.

13. См.: *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. — М., 1956.

14. По воспоминаниям М. Л. Гаспарова, филолог-классик М. Е. Грабарь-Пассек, дивясь толстым томам «Патрологии» французского аббата Ж.-П. Миня, говорила: «Как только они успевали? впрочем, у них не было заседаний...» Гаспаров отвечал: «Зато какие долгие службы приходилось отстаивать!» (*Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. — М., 2000. — С. 17).

15. Имеется в виду: *Lessing Г.-Е.* Лаокоон / Пер. з нім. Є. О. Поповича; Вступ. ст. та комент. Ф. С. Уманцева. — Київ, 1968.

16. О Чернышевском здесь говорится потому, что есть подготовленная Ф. С. Уманцевым книга: *Чернышевский М. Г.* Эстетичні відношення мистецтва до дійсності / Пер. з рос.; Упорядк., вступ. ст. і прим. Ф. С. Уманцева. — Київ, 1970. Необходимо заметить, что положительность роли «консервативной эстетики» Чернышевского справедливо оспаривалась еще в XIX в., затем, при большевизме, подверглась неумеренному восхвалению (хотя В. В. Набоков в «Даре» сатирически вскрыл «бездарность» Чернышевского), а ныне приобретает стойкий отрицательный статус и оценку, по большей степени близкую к объективной. См., например: *Тихолаз А. Г., Запорожец Н. А.* Исторические уроки одного спора (П. Юркевич против Н. Чернышевского) // Филос. и социол. мысль. — 1992. — № 7. — С. 124–147; *Давыдов С.* Что делать с «Даром» В. Набокова? // Общественная мысль: Исследования и публикации. — М., 1993. — Вып. IV. — С. 59–75. Впрочем, как писал Набоков, «[художник Фёдор] понемножку начинал понимать, что такие люди как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительными героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тошнотворным и пошлым, чем их литературно-критические помыслы, и что либералы и славянофилы, рисковавшие меньшим, стоили тем самым меньше этих железных забияк» (*Набоков В. В.* Дар. — Нью-Йорк, 1952. — С. 228). Во времена советской власти в Чернышевском было принято видеть именно эту «железную» сторону. Таковы же воззрения и Сидорова, и Уманцева.

17. См.: *Сидоров А. А.* Н. Г. Чернышевский и некоторые вопросы изобразительного искусства // Вопросы эстетики. — М., 1958. — Сб. 1. — С. 382–400.

18. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семiosфера. История. — М., 1996. — С. 165–166.

19. О работах Э. Панофского (1892–1968) см. ниже в письмах и примечаниях.

20. *Зубов В. П.* Архитектурная теория Альберти. — СПб, 2001. Эта диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения была защищена В. П. Зубовым (1899–1963) в 1946 г., публиковалась по частям в разных сборниках. Среди оппонентов Зубова — А. Г. Габричевский и А. К. Дживелегов.

21. *Гартман К. О.* История архитектуры / Пер. с нем. — Л., 1936. — Т. 1.

22. *Бринкман А. Э.* Пластика и пространство как основные формы художественного выражения / Пер. с нем. — М., 1935; *Бринкман А. Э.* Площадь и монумент как проблема художественной формы / Пер. с нем. — М., 1935.

23. В одном из писем (от 2.II 1977), прося извинить за долгое молчание, А. А. Сидоров сообщает, что его вторая супруга скончалась «в праздничные новогодние дни» 1977 г. (*рис. 7*).

24. «Маковец» — союз художников, существовавший в 1921–1926 гг. в Москве. В него входили быв-

шие участники выставок «Московского салона» и «Мира искусства», а также свежая молодежь (В. Н. Чекрыгин, Л. Ф. Жегин и др.) и П. А. Флоренский. Название получил от старинного имени холма, на котором расположена Троице-Сергиева лавра, эта, по точному слову Флоренского, «средоточенная возвышенность русской культуры». В 1922 г. союз издавал журнал «Маковец»: в двух вышедших номерах (с обложкой В. А. Фаворского) воспроизводились работы художников, печатались статьи, эссе, стихи (Б. Пастернак, Н. Асеев, В. Хлебников, П. Антокольский, К. Большаков). Планы были обширны. Но союз распался из-за внутренних творческих противоречий. Сохранилось письмо П. А. Флоренского Н. Н. Барютину (А. Решетову) «В достохвальный «Маковец» (см.: *Флоренский П. А. Соч.:* В 4 т. — М., 1996. — Т. 2. — С. 628–629).

25. МИХИМ — Московский институт историко-художественных изысканий и музееведения при Российской академии истории материальной культуры Народного комиссариата РСФСР по просвещению.

26. Имеется в виду программная работа П. А. Флоренского «Обратная перспектива», сочиненная в октябре 1919 г. в качестве доклада Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Заслушан в заседании Византийской секции МИХИМа. Впервые опубликована с некоторыми сокращениями в: Труды по знаковым системам. — Тарту, 1967. — Сб. 3. — С. 381–416, затем полностью: *Свящ. Павел Флоренский. Собр. соч.* Т. 1. Статьи по искусству. — Париж, 1985. — С. 117–192. Ближайшее издание: *Флоренский П. А. Соч.:* В 2 т. — М., 1990. — Т. 2. У водоразделов мысли. — С. 43–106.

27. Лев Фёдорович Жегин (1892–1969) — искусствовед, художник. Сын академика архитектуры Ф. О. Шехтеля. Автор монографии «Язык живописного произведения: Условность древнего искусства» (М., 1970).

28. Николай Николаевич Волков (1897–1974) — художник, искусствовед; действительный член ГАХН.

29. *Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Соч.:* В 2 т. — С. 102.

30. Перепечатка: *Сидоров А. А. О мастерах...* — С. 17–42.

31. *Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Соч.:* В 2 т. — С. 74.

32. *Адашкина Н. Л. ГАХН и Полиграффак ВХУТЕМАСа // Вопросы искусствознания.* — М., 1997. — Вып. XI (2/97). — С. 31.

33. *Жегин Л. Ф. Воспоминания о П. А. Флоренском // Вестник РХД.* — Париж, 1981. — № 135.

34. См.: *Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях.* — М., 1993.

35. См.: *Флоренский П. А. Пространство, масса, среда: Заметка по поводу статьи И. Н. Семенова и А. К. Вальтера // Электричество.* — 1924. — № 8. — С. 389–390; *Флоренский П. А. Физическое значение кривизны пространства: Из курса лекций 1923/1924 годов во ВХУТЕМАС'е по Анализу пространственности в изобразительно-художественных произведениях // Математическое образование.* — 1928. — № 8. — С. 331–336 (вошла в книгу 1993 г. — с. 26–37, правда, с опечатками в формулах). Дивным образом эти публикации великого мыслителя не упоминаются в его библиографиях, изданных в последнее время.

36. См.: *Флоренский П. А. Мнимости в геометрии: Расширение области двумерных образов геометрии (Опыт нового истолкования мнимостей).* — М., 1922; репринтное переиздание: *Florenskij P. A. Mnimosti v Geometrii.* Moskva, 1922. Nachdruck nebst einer einfuehrenden Studie von Michael Hagemeister; Verlag von Otto Sagner. — Muenchen, 1985. Новейшее переиздание: *Флоренский П. А. Мнимости в геометрии / Предисл., послесл., коммент. и общ. ред. Л. Г. Антипенко.* — М., 1991.

37. Анатолий Васильевич Бакушинский (1883–1939) — искусствовед и музеевед, доктор искусствоведения.

38. См.: *Panofsky E. Die Perspektive als «symbolische Form» // Vortraege der Bibliothek Warburg / Hrsg. von Fr. Saxl. Vortraege 1924–1925. — Lpz; Berlin, 1927. — S. 340–460. Французское переиздание: Panofsky E. La Perspective come forme symbolique et autres essais. — Paris, 1975.*

39. См.: *Бакушинский А. В. Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства // Искусство. — 1923. — № 1. — С. 213–261 (в моей библиотеке имеется отдельный оттиск этой статьи с автографом Бакушинского: «Российскому Институту Искусств — автор. 23/X 23 э.»); перепечатка с небольшими сокращениями в: Бакушинский А. В. Исследования и статьи: Избр. искусствовед. труды / Сост. И. А. Либерфорт, Н. А. Радзимовская. — М., 1981. — С. 17–47.*

40. Уильям Тёрнер (1775–1851) — английский живописец, рисовальщик и график эпохи романтизма. Академик Лондонской академии художеств.

41. Микалоюс Константинос Чюрлёнис (1875–1911) — литовский живописец и композитор, представитель символизма. О нем — монография Президента Литвы в 1990-х гг., канд. искусствоведения Витаутаса Ландсбергиса: *Ландсбергис В. В. Творчество Чюрлёниса (Соната весны). — Изд. 2-е, доп. — Л., 1975.*

42. А. А. Сидоров родился 13 июня (н. с.) 1891 г. в с. Николаевка Путивльского уезда Курской губернии (ныне — Сумская область). После смерти матери его вырастила тётка, В. Н. Кавкасидзе, художница-пейзажистка, ученица В. Д. Поленова.

43. Эти слова А. А. Сидорова актуальны и поныне. Стоит указать хотя бы на публикации акад. Б. В. Раушенбаха (Пространственные построения в древнерусской живописи. — М., 1975; Пространственные построения в живописи. — М., 1980; Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. — М., 1986; Геометрия картины и зрительное восприятие. — СПб, 2001), Б. А. Успенского (Семиотика иконы // *Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995. — С. 219–294*) и того же Ф. С. Уманцева (О все еще загадочном мире древнего искусства // *Уманцев Ф. С. Этюды... — С. 30–41*).

44. См.: *Panofsky E. Die Perspektive als «symbolische Form»...*

45. См.: *Kagan M. C. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Изд. 2-е, расшир. и доп. — Л., 1971.*

46. *Мислер Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Вопросы искусствознания. — М., 1997. — Вып. XI (2/97). — С. 61.*

47. *Мислер Н. Хореологическая лаборатория ГАХН... — С. 61.*

48. *Сидоров А. А. Новый танец // Красная Нива. — 1923. — № 1. — С. 6–7.*

49. См.: *Уманцев Ф. С. Искусство древнего мира: Исслед. форм пространственно-временной разработки образа. — Киев, 1996; Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України: Іст. нарис. — Київ, 2002; некоторые статьи в Избранных работах «Этюды по теории и истории...».*

50. *Северюхин Д. Я., Лейкинд О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932): Справочник. — СПб, 1992. — С. 75–76.*

51. *Misler N. A Citadel of Idealism: RAKhN as a Soviet Anomaly // Experiment... — Vol. 3. — P. 14–30.*

52. Это мнение принадлежит Эрвину Пановскому. См.: *Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. — N.-Y., 1957; Panofsky E. Abbot Suger of St.-Denis // Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. — N.-Y., 1957. Перевод: Пановский Э. Готическая архитектура и схоластика. Аббат Сюзер и Аббатство Сен-Дени / Пер. с англ. // Богословие в культуре Средневековья / Отв. ред. о. Леонид Лутковский. — Киев, 1992. — С. 49–118.*

53. А. А. Сидоров имеет в виду акад. Н. П. Кондакова (1844–1925), «отца» иконографического ме-

тода в искусствоведении. Подробнее см.: *Тункина И. В.* Н. П. Кондаков: Обзор личного фонда // Архивы русских византинистов в Санкт-Петербурге / Под ред. И. П. Медведева. — СПб, 1995. — С. 93–119; *Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и древней Руси. 1920–1930-е годы: По материалам архивов. — М., 2000. — С. 2–290.

54. Название монографии Соломона Рейнака.

55. См.: *Полевой В. М.* Искусство Греции: В 3 кн. — М., 1970–1975 (Госпремия СССР, 1977).

56. Не только А. А. Сидоров занимался «культом числа» специально: по меньшей мере, в стенах ГАХН феномен числа на античном материале был исследован А. Ф. Лосевым (1893–1988). См., например: *Лосев А. Ф.* Античный космос и современная наука. — М., 1927; *Лосев А. Ф.* Диалектика числа у Плотина (Перевод и комментарий трактата Плотина «О числах»). — М., 1928; *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии. Т. 1. — М., 1930, и др.

57. Об ином типе «отношений» между символом и каноном см.: *Вагнер Г. К.* Канон и стиль в древнерусском искусстве. — М., 1987.

58. Виктор Никитич Лазарев (1897–1976) — искусствовед, член-корреспондент АН СССР, лауреат Государственной премии СССР. Среди прочего, автор сборника статей «Византийская живопись» (М., 1971).

59. Михаил Владимирович Алпатов (1902–1986) — искусствовед, академик Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии СССР. Среди прочего, автор монографии «Древнерусская иконопись» (М., 1974). В воспоминаниях писал о В. Н. Лазареве: «Мои взаимоотношения с В. Н. Лазаревым не дают мне покоя. Иногда я вижу сны, что они стали лучше, и я снова могу общаться с ним, как это было когда-то. Я помню еще в 20-х годах, как он, человек в простой шинели, рылся, разыскивая нужную книгу в библиотеке Музея изящных искусств... С Лазаревым мы вскоре сошлись. Я давал ему материал по Византии, он мне книги по западному искусству. Мы дополняли друг друга» (*Алпатов М. В.* Воспоминания. — М., 1994. — С. 248).

60. Сергей Сергеевич Аверинцев (1937–2004) — филолог-классик («душа филологии»), богослов, переводчик, *doctor angelicus*, академик Российской академии наук, лауреат Государственной премии СССР, лауреат премии «Триумф». Пожалуй, отзываясь так об С. С. Аверинцеве, Сидоров скорее всего имел в виду его блестящую статью «К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской» (Древнерусское искусство и художественная культура домонгольской Руси. — М., 1972. — С. 25–29), недавно вновь перепечатанную: *Аверинцев С. С.* София-Логос: Словарь. — Киев, 2000. — С. 214–243. По большому же счету, покойный Сергей Сергеевич никогда не причислял себя к искусствоведам.

61. Вероятно, А. А. Сидоров имеет в виду употребление слова «теория» в старомодном начертании — через «фиту», что в переводе с греч. «theoria» означало наблюдение, изыскание, возможность которого давалась человеку свыше, как некое озарение.

62. Ирина Евгеньевна Данилова — искусствовед, заместитель директора ГМИИ им. А. С. Пушкина по научной работе. Труды в области искусства итальянского Ренессанса.

63. Платон Александрович Белецкий (1922–1998) — искусствовед, академик Академии искусств Украины, лауреат Государственной премии УССР им. Т. Шевченко. Сын литературоведа акад. А. И. Белецкого, брат филолога-классика проф. А. А. Белецкого. Автор трудов по истории мирового и украинского искусства.

64. А. А. Сидоров употребляет латинский термин вместо русского, видимо, потому, что у римлян по-

нятие religio означало «связь». Ю. А. Кулаковский указывал, что в римских мифах не было вовсе космогонии, не было изъяснения происхождения мира. «Их боги были лишь гениями — покровителями Рима, которых римский народ должен был умилостивлять жертвами, выговаривая за это покровительство и помощь государству. Этот основной характер богопочитания у римлян, выражавшийся и в самом слове religio — связь, удерживался в формальностях жертвоприношений, которые совершала община. Он удержался за все время существования государства, не просветлился и не возвысился никогда до мистического понимания отношений человека к божеству» (Кулаковский Ю. А. Эсхатология и эпикуреизм в античном мире: Избр. работы / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. А. А. Пучкова. — СПб, 2002. — С. 204). Эмиль Бенвенист указывает, что о том, что значит religio (religio), спорят со времен античности: «уже древние не могли прийти к единому мнению; нет единства и в Новое время. Все колеблется между двумя объяснениями, каждое из которых раз за разом находит поддержку и все новых защитников, но ни одно из них... не позволяет сделать окончательный вывод. Эти точки зрения представлены одна — Цицероном, который... относит religio к legere [собрать], другая — Лактанцием и Тертулианом, объясняющими religio глаголом ligare «связывать»... Получается, что religio — это сомнение, удерживающее человека, внутреннее препятствие какому-то действию, а не чувство, побуждающее к действию или заставляющее исполнять обряд... Это любопытное понятие могло возникнуть только в рамках такой культуры и в такую эпоху, когда разум уже мог освободиться от религии настолько, чтобы оценить обычные и преувеличенные формы верований и культов» (Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов / Пер. с фр. — М., 1995. — С. 396–398). Как и Кулаковский, Сидоров стоял на последней точке зрения.

65. Любопытно, кого это Алексей Алексеевич имеет в виду: в 1977 году, в расцвет застоя, в частном письме малознакомому человеку? Неужели ярого атеиста Ем. Ярославского, вульгарных социологов В. М. Фриче, И. И. Иоффе и им подобных?!

66. Имеется в виду церковь Сент-Шапель на о. Ситэ в Париже (среди строений Дворца Правосудия), 1243–1248 гг., созданная аббатом Сугерием (не путать с другим умным аббатом — Сугерием, или Сюжером, — главой аббатства Сен-Дени в 1122–1151 гг.).

67. Соломон Рейнак (1852–1932) — искусствовед, археолог и филолог-классик.

68. Демонологический трактат монахов-доминиканцев Якоба Шпренгера и Генриха Инститориса, увидевший свет в 1484 г. под названием «Malleus maleficarum» (то есть, точный перевод — «Молот против ведьм»). Был связан с антиведовской буллой папы Иннокентия VIII «Summus desiderantes affectibus» («Всеми помыслами души») и является теоретическим обоснованием «охоты на ведьм». О. Шпенглер саркастически констатировал: ведьм сжигали на кострах, потому что они доказаны, а не потому что их видят в воздухе по ночам.

69. См.: *Быт.* XI 27; *II Петр.* II 7, 8; *Лук.* XVII 28, 29.

70. Цитирую по черновику.

71. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. — С. 266.

72. Кто-то говорил, что писать скучно — это особый талант, он не всякому дается. Но когда дается, то уж в такой сверхмере! А. А. Сидоров таким даром, к счастью, наделен не был. Но не владел он и тем искусствоведческим языком, в котором каждое второе предложение должно быть с восклицательным знаком...

73. *Сидоров А. А.* О мастерах... — С. 83.

74. *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. — С. 69.