



Научная статья
УДК 7.035+7.045
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.008

«Призраки Эллады»: рецепция античной полихромии в программном цикле В.Д. Поленова



Мережников Андрей Николаевич

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург,
Российская федерация
merejnikov7@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 1107-3115

Аннотация. Термин «программность» в современном искусствоведческом дискурсе несет иные смыслы и коннотации, нежели те, что связаны с понятием «программа»; он актуален и нуждается в определении в рамках искусствоведческого понятийного и терминологического аппарата. Под «программностью» сегодня понимается уже не соответствие произведения предданному письменному тексту (как это было в XVIII и XIX веках), а, скорее, напротив, наличие некой невербальной программы, имплицитной в самой структуре произведения и подлежащей последующей вербализации.

Ряд произведений В.Д. Поленова с общим названием «Призраки Эллады» ранее не рассматривался в качестве цикла. Ведущие исследователи творчества художника Э.В. Пастон, Т.Л. Карпова видят в этих картинах ряд авторских повторений, основанных на композиционном решении декорации к одноименной опере, написанной Поленовым на либретто С.И и С.С. Мамонтовых и поставленной на сцене Большого зала Московской консерватории. В статье выдвигается гипотеза, согласно которой данные станковые вещи Поленова рассматриваются как живописный цикл, художественный проект, обладающий качеством программности. Сравнительный анализ композиционного построения, основанного на классическом пирамидальном принципе, позволяет выявить черты своеобразия в поленовских пространственных построениях, которые становятся явными в сопоставлении с «Витязем на распутье» В.М. Васнецова, в его авторских репликах. Васнецовские произведения демонстрируют инвариантность пирамидальной пространственной структуры, в силу чего могут рассматриваться как хрестоматийный пример авторского повторения. При этом в композициях Поленова при повторяемости мотива и самих объектов изображения — гора, море, храм, статуя, жертвенник, стела — наблюдается поливариантность в пространственной организации; с изменением пространственных отношений меняется и система композиционных акцентов, и их образно-символическая интерпретация.

Имплицитная в поленовском цикле невербальная программа заключается в полемике с современными художнику теоретиками искусства и архитектуры (Г. Земпер, Дж. Хитторф) об античной полихромии. Подход Поленова к проблеме полихромии ближе к позиции А. Фуртвенглера, для которого «беломраморность» архитектуры и скульптуры была объективной ценностью. Разделяя эту позицию, Поленов предлагает собственную оригинальную модель реконструкции античной полихромии, основанную на пленэристском подходе, с использованием достижений импрессионизма и дивизионизма. Колористическому гению Поленова вполне по силам такая парадоксальная задача — создать призрачный объект, освещенный

реальным солнцем; выполнить архитектурную реконструкцию средствами пленэрной живописи. Это дает основание рассматривать «Призраки Эллады» в качестве программного цикла и в том значении понятия, которое предполагает, что произведение, обладающее этим качеством, как бы выходит за пределы самого себя, генерируя и транслируя смыслы, превышающие как сюжетно-фабульное, так и образно-символическое его наполнение. В поленовском цикле эта трансцендирующая сущность — соотношение реальной античности, оказавшейся доступной путем научной реконструкции, и Античности как эллинистической парадигмы европейской культуры; феномена и идеи Античности.

Ключевые слова: программа, программность, творчество В.Д. Поленова, пирамидальный принцип композиции, параметризм, античная полихромия, научная картина античности, пленэристский подход к реконструкции античности

Для цитирования: Мережников А.Н. «Призраки Эллады»: рецепция античной полихромии в программном цикле В.Д. Поленова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 142–161. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1270>.

Original article

“Ghosts of Hellas”: reception of ancient polychromy in the program cycle by V.D. Polenov

Andrey N. Merezhnikov

*Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
merejnikov7@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 1107-3115*

Abstract. The term “programmaticism” in modern art-historical discourse carries different meanings and connotations than those associated with the concept of a “program”; it is relevant and requires definition within the conceptual and terminological apparatus of art history. Today, the term “programmatic” does not refer to the correspondence of a work to a given written text (as was common in the 18th and 19th centuries), but rather to the presence of a non-verbal program implicit in the structure of the work itself, which is subsequently to be verbalized.

A number of works by V.D. Polenov with the general title “Ghosts of Hellas” have not previously been considered a cycle. Leading experts on the artist’s work, E.V. Paston and T.L. Karpova, identify in these paintings a series of authorial replicas based on the compositional solution of the set design for the opera of the same name. This opera was composed by Polenov, based on a libretto by S.I. and S.S. Mamontov, and staged at the Great Hall of the Moscow Conservatory. The article proposes a hypothesis according to which these easel works are viewed as a pictorial cycle — an artistic project possessing a programmatic quality. A comparative analysis of the compositional structure, based on the classical pyramidal principle, reveals distinctive features in Polenov’s spatial arrangements. These become evident when compared with V.M. Vasnetsov’s “Knight at the Crossroads” and its various versions. Vasnetsov’s works demonstrate the invariance of the pyramidal spatial structure, serving as a textbook example of authorial repetition. At the same time, Polenov’s compositions exhibit polyvariance in the spatial organization of the depicted objects (mountain, sea, temple, statue, altar, and stele); as spatial relations shift, so too does the system of compositional accents and their figurative-symbolic interpretation. The non-verbal program implicit in Polenov’s cycle is a polemic with contemporary art and architecture theorists

(G. Semper, J. Hittorf) about ancient polychromy. Polenov's approach to the problem of polychromy is closer to the position of A. Furtwängler, for whom the 'white marble' of architecture and sculpture was an objective value. Sharing this position, Polenov proposes his own original model for the reconstruction of ancient polychromy, based on a plein-air approach and utilizing the achievements of impressionism and divisionism. Polenov's colouristic genius was well capable of accomplishing this paradoxical task: creating a ghostly object illuminated by a real sun and performing architectural reconstruction through plein-air painting. This gives us reason to consider "Ghosts of Hellas" as a programmatic cycle, and in the sense of the concept that implies that a work possessing this quality goes beyond itself, generating and broadcasting meanings that exceed both its plot and its figurative and symbolic content. In Polenov's cycle, this transcendent essence is the relationship between the real antiquity that has been made accessible through scientific reconstruction and Antiquity as a Hellenistic paradigm of European culture; the phenomenon and the idea of Antiquity.

Keywords: program, programmability, creativity of V. Polenov, pyramidal principle of composition, parametrization, antique polychromy, scientific picture of Antiquity, plenairist approach to the reconstruction of Antiquity

For citation: Merezhnikov, A.N. (2026) "Ghosts of Hellas": reception of ancient polychromy in the program cycle by V.D. Polenov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 142–161. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.008. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1270>. (In Russ.)

Введение

Слово «программа» появилось в русском языке в XVIII веке. Искусствовед Е.А. Тюхменёва так описывает становление этого термина: «В конце XVII – середине XVIII века для обозначения творческого замысла, выраженного в текстовом варианте, в русском речевом обиходе использовали преимущественно определения "инвенция" и "прожект" ("проект"), которые фигурируют во всём комплексе известных на сегодня письменных материалов и источников. Заимствованные в Петровскую эпоху из иностранных языков, они имели достаточно большое количество значений. Греческое слово "программа" появилось и распространилось, по-видимому, несколько позже, во второй половине XVIII столетия, после основания самостоятельной Академии художеств. Именно так называли специальные (словесные) задания к экзаменам и конкурсам, проводимым в стенах учебного заведения» [1, с. 53]. Примечательно, что столь распространенное и давно универсализированное в русском языке понятие «программа» изначально связывалось

исключительно с произведениями изобразительного искусства. В XIX веке термин приобрел расширительное значение; наряду с существительным «программа» вошло в употребление и прилагательное «программный». Первоначально это расширение было инспирировано в области музыкальной культуры, конкретно — творчеством и теоретическими рассуждениями Ф. Листа¹. В тот период «программная симфония» рассматривалась как корректное по смыслу выражение, а «программная картина» — нет. В XX веке значение термина «программа» стало еще более расширительным в сравнении не только с XVIII, но и с XIX столетием. Стало возможным вести речь уже о «программности». Современный толковый словарь определяет ее как «...отвлеч. сущ. по прил. Программный»². Понятие, изначально обозначающее конкретный письменный текст, эволюционировало до уровня отвлеченного. «Программность» — в отличие от прилагательного «программный» — существительное; это самобытная сущность, притом уже обособленная в нашем сознании от понятия «программа». «Программность» по своему смыслу соответствует

¹ Определение «программный» находим в XXV томе энциклопедического словаря Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона, вышедшего в 1898 году, здесь оно используется исключительно в словосочетании «программная музыка»: «Программа (от греч. *pro* — "прежде, вперед", *grapho* — "пишу") — краткое изложение того, что должно быть исполнено, напр. в концерте; краткое изложение сюжета, например, П. балета или какого-нибудь музыкального произведения. Программную музыку называется та, которая пишется на известный сюжет. Форма такой музыки находится в зависимости от П., в особенности если она подробна <...> Программная музыка получила наибольшее распространение в XIX ст. (симфоническая музыка Листа, фантастическая симфония Берлиоза). П. проникла и в фортепианную литературу ("Kinderscenen" Шумана и пр.). И раньше программная музыка встречалась и у Баха в пьесах для клавесина, у Куна — в сонатах, у Гайдна — в симфониях» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. XXV / Пряга – Просрочка отпуска. СПб.: Типография Акционерного общества Брокгауз – Ефрон, 1898. С. 346).

² Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный : в 2 т. М.: Русский язык, 2000. Т. 2. С. 464.

понятию платоновской идеи, какой понимают ее философы: «“Дом” есть идея, а мы — внутри идеи. Наше мышление внутри идеи. Жизнь “домности” и есть жизнь идеи. Или постель, кровать (этот пример часто встречается у Аристотеля и Платона). Значит, “кроватность”. Дело в том, что это тоже некая заданная форма. В каком смысле заданная? А в том, что почему-то мы ложимся спать, мы ведь не спим стоя», — пишет М.К. Мамардашвили [2, с. 72]. И программность, подобно «домности» и «кроватности», уже не определяется какой-то конкретной программой, а является «заданной формой». Но при том что, в отличие от существующих лишь контекстуально (только в кавычках) «домности» и «кроватности», программность — словарное слово, словари не дают сущностного определения этого понятия, ограничиваясь тавтологиями: программность — от «программный»; программный — обладающий программой.

Однако в искусствоведческом дискурсе со всей определенностью слово «программность» сегодня используется именно в значении отвлеченного понятия. Программность видится вне сюжетно-фабульного смысла произведения и понимается уже не как соотнесенность с предданным вербальным текстом, а, напротив, как интенция произведения к возможной вербальной интерпретации, выходящей за пределы содержания самого произведения. В качестве примера, разъясняющего это утверждение и подтверждающего его правомерность, приведем статью современного искусствоведа; она называется: «“Утро помещицы” — программное произведение А.Г. Венецианова» [3]. Автор статьи выносит выражения «программное произведение», «программная работа» как непосредственно в заголовок, так и в аннотацию, подразумевая, следовательно, что смысл их ясен и не нуждается в том, чтобы их специально вводить в текст, давать авторское определение: «Программной работой А.Г. Венецианова принято считать картину “Гумно”. Но именно “Утро помещицы” (1823) таит в себе в завуалированной форме полемику художника с представителями академической школы живописи по вопросу творческого метода. Произведение демонстрирует не только кредо живописца, но и его возможные шаги по настройке образовательной системы Академии художеств» [3, с. 649]. Обратим внимание на выражение «и его возможные шаги по настройке образовательной системы». Автор говорит о гипотетической, подразумеваемой программе (в конкретном случае — о программе обучения), причем соотношение «программа — произведение» подверглось инверсии; теперь программа мыслится как имплицитно заключенная в самом

произведении, его художественной структуре, и может быть по мере надобности из него извлечена, экстрагирована и представлена в вербальной форме. В современном искусствоведческом дискурсе термины «программа» и «программность» не только несут в себе различные смыслы, но и обладают разнородными и даже противоречащими коннотациями. «Программа» явно тяготеет к вербальному выражению, и конкретно к письменному тексту. «Программность» же сегодня понимается, в сущности, как репрезентация творческого метода, причем вербальная интерпретация предстает как вывод из осмысления пластической структуры произведения. Что же касается прилагательного «программный», то его смысл сегодня следует интерпретировать не как «снабженный программой», а как «обладающий программностью», то есть направленный на репрезентацию творческого метода в произведении.

Цель данного исследования состоит в том, чтобы обосновать статус серии произведений В.Д. Поленова «Призраки Эллады» как целостного живописного цикла и программного художественного проекта, выявив заложенную в его структуру невербальную программу, связанную с реконструкцией античной полихромии и осмыслением Античности как культурной парадигмы. Для достижения поставленной цели применены сравнительно-композиционный анализ, иконологический метод, историко-теоретический и контекстуальный анализ.

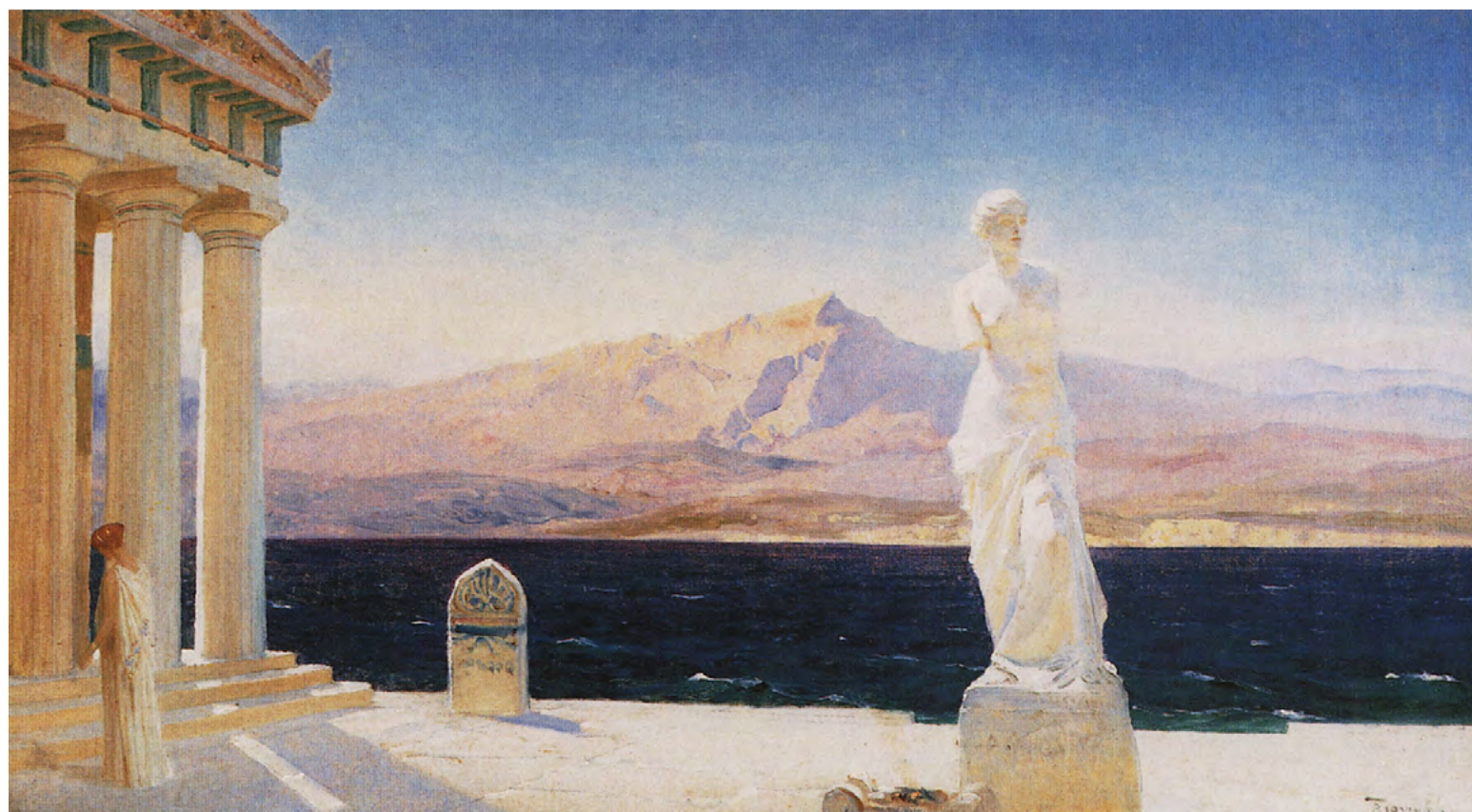
«Призраки Эллады» В.Д. Поленова как цикл произведений

До сих пор ряд произведений В.Д. Поленова, имеющих сходные или совпадающие названия — «Эллада», «Призраки Эллады», «Античный пейзаж» — и базирующихся на единой композиционной схеме, не рассматривался как цикл. Т.Л. Карпова в статье «Семирадский и Поленов» (2020) дает обобщенное указание на ряд живописных произведений, которые упоминает в контексте работ мастера в области музыкального театра. Поленов, пишет Карпова, «опираясь на свои эскизы декораций к этой опере (опере В. Поленова «Призраки Эллады»³. — Прим. А. М.), исполняет несколько вариантов картины “Античный пейзаж” (СХМ): “Эллада” (частное собрание), “Призраки Эллады” (в частном собрании и ОИХМ им. И.Н. Крамского)» [4, с. 206]. Знатор творчества Поленова Э.В. Пастон в статье «Образы “эллинизма” в творчестве Василия Поленова» (2016) подходит к этому ряду поленовских работ еще более обобщенно: указана лишь одна из них, обозначенная как «Призраки Эллады. Вариант эскиза

³ Опера «Призраки Эллады» была написана В.Д. Поленовым на либретто С.И. и С.С. Мамонтовых и поставлена на сцене Большого зала Московской консерватории в 1906 году в декорациях, написанных Поленовым.



1. **В.Д. Поленов.**
Эллада.
1890-е.
Холст, масло.
72 × 142.
Частное собрание,
Москва.
Источник: artlebedev.com



2. **В.Д. Поленов.**
Призраки Эллады.
1890-е.
Холст, масло.
55 × 100.
Частное собрание,
Москва.
Источник: art-catalog.ru

декорации для живой картины “Афродита” и для оперы “Призраки Эллады”. 1890-е гг. Холст, масло. 55 × 100. Частное собрание. Москва» [5, с. 91]. В другой статье, написанной в связи с юбилейной выставкой Поленова в Государственной Третьяковской галерее (2019), Э.В. Пастон упоминает еще одну картину, определяя другие в ряду как авторские повторения: «На основе эскизов декораций к “Афродите” в 1890–1900-е годы Поленов исполнит картину “Эллада” (частное собрание),

или “Античный пейзаж” по другому ее названию, выполнив фон по натурному этюду и решив передний план в декоративном ключе. Этот сюжет будет пользоваться большой популярностью у любителей живописи, коллекционеров, и художник сделает несколько авторских повторений картины» [6, с. 31].

Известны четыре станковые картины с названиями: «Призраки Эллады», «Эллада», «Античный пейзаж», на которых изображен один и тот же

3. **В.Д. Поленов.**

Призраки Эллады.

Вторая пол. XIX в.

Холст, масло.

78 × 126.

Острогжский

историко-

художественный музей

имени И.Н. Крамского.

Госкаталог, № 14332428.

Источник: goskatalog.ru



4. **В.Д. Поленов.**

Античный пейзаж.

1906.

Холст на картоне, масло.

53 × 106.

Севастопольский

художественный музей

имени М.П. Крошицкого.

Госкаталог, № 36728333.

Источник: goskatalog.ru



мотив. Из них две (ил. 1–2) находятся в московских частных собраниях, две другие (ил. 3–4) — в Острогжском историко-художественном музее имени И.Н. Крамского и Севастопольском художественном музее имени М.П. Крошицкого. Все они написаны в конце 1890-х — начале 1900-х годов (более точная датировка невозможна), имеют схожий «фризовый» формат и близкие размерные

параметры: 1–1,4 м по горизонтали. Известна также и еще одна работа, из собрания Астраханской картинной галереи (ил. 5), которая в Госкаталоге Музейного фонда РФ числится как «Эскиз декорации к опере С. Танеева «Орестея»» (№ 7200138), но, вне сомнений, воспроизводит композиционную схему вышеназванных картин. Это маленький «набросок» маслом, великолепный по цвету, но, прямо



5. **В.Д. Поленов.**
Эскиз декорации
к опере С. Танеева
«Орестея».

Конец XIX – начало XX в.
Холст на картоне, масло.
14,5 × 24.

Астраханская
государственная
картинная галерея имени
П.М. Догадина.
Госкаталог, № 7200138.
Источник: goskatalog.ru



6. **Почтовая открытка**
с репродукцией
картины В.Д. Поленова
«Призраки Эллады»,
1910-е.

Музейно-краеведческий
центр «Дом Позняковых»
— филиал
ГБУК Калужской области
«Калужский
объединенный
музей-заповедник»,
инв. Док 620/1.
Госкаталог, № 36559619.
Источник: goskatalog.ru

говоря, невыразительный в плане композиции; его не следует рассматривать в одном ряду с названными выше более крупными холстами.

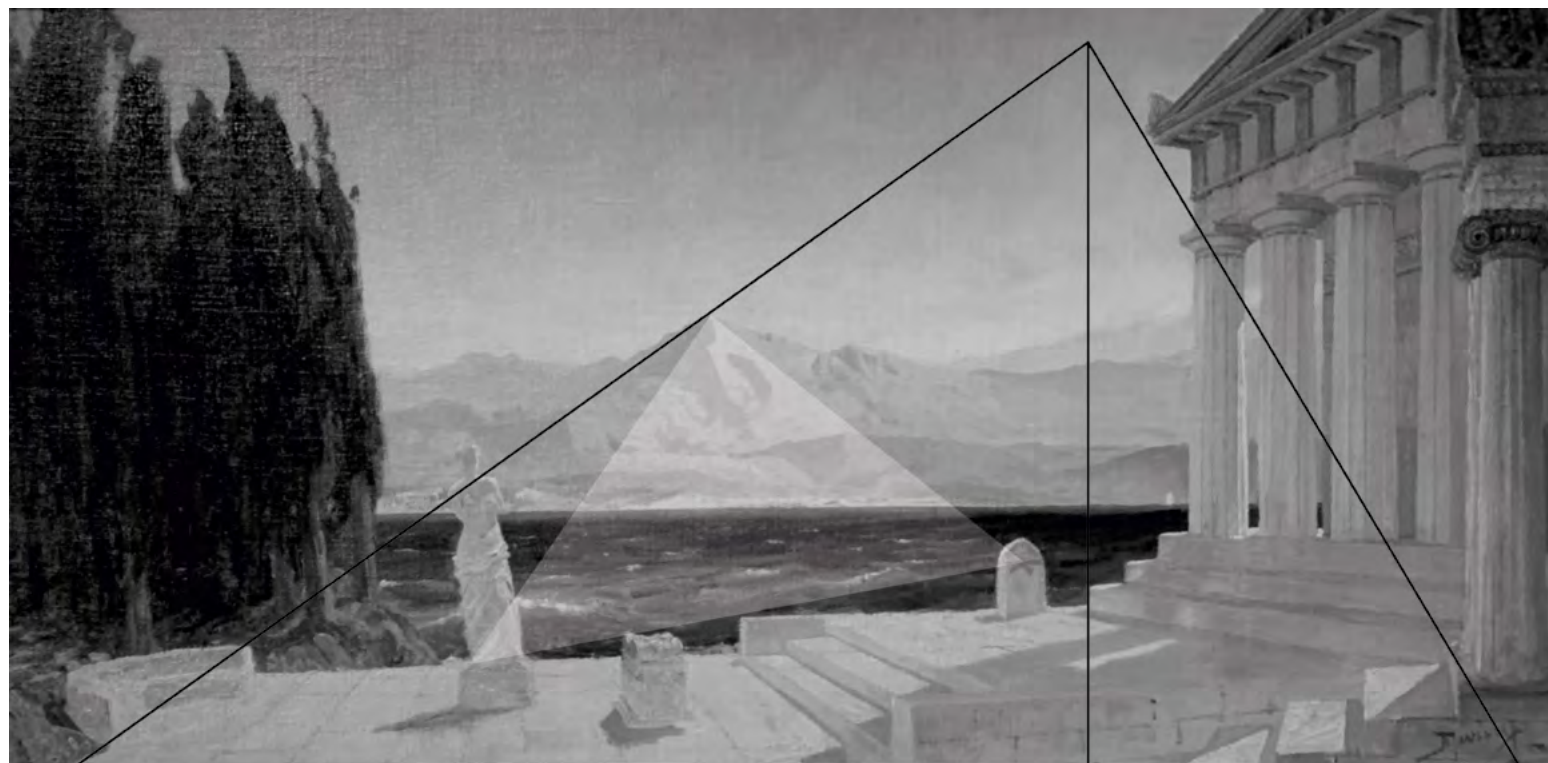
Художественная концепция Поленова в этих картинах явно предполагает максимальную обобщенность и значительную меру условности в изображении Античности. Можно предположить, что это связано с самим названием — «Призраки Эллады» — общим и для оперы, написанной Поленовым, и для картин, созданных в одном ключе с декорацией к этой опере. Помимо полотен, написанных маслом, существует и ряд реплик на бумажных носителях. Одна из них, известная по репродукции на почтовой открытке, по-видимому, наиболее точно отображает театральную декорацию, созданную Поленовым для представления живой картины «Афродита» (1894) и использованную в постановке собственной оперы (ил. 6).

Эта графическая реплика представляется наиболее соответствующей (в сопоставлении со всеми иными вариантами — и графическими, и живописными) именно театально-декорационным задачам, то есть первоисточнику всех творческих поисков Поленова в рамках данного художественного проекта. Композиция явно ориентирована на сценографическую модель; фрагмент развернутого под углом портика со ступенями справа и край занавеса с орнаментальным бордюром слева, несомненно, соответствуют кулисам. Стена кипарисов и портик с четырьмя видимыми колоннами образуют симметричные группы относительно жертвенника, поставленного на авансцену прямо посередине. В целом композиционная схема явно тяготеет к сценическому portalу. Скругленный край мощной площадки и установленный в фокусе этого скругления постамент статуи напоминают об оркестре с подиумом для декламатора.

Изображение, по сравнению со станковыми работами, гораздо более насыщено деталями. В частности, обратим внимание, что образцом для статуи Афродиты художник здесь выбрал не Венеру Милосскую (как во всех прочих вариантах и репликах), а другой античный подлинник, скорее всего, «Венеру из Капуи» (Неаполь, Национальный музей). Об этом можно судить не только на том основании, что у статуи не утрачены руки, но и по наклону головы — к плечу, как и у неаполитанской Венеры, в то время как у Венеры Милосской голова имеет противоположный наклон. Так силуэт фигуры больше напоминает не хрестоматийно известную (в том числе и своей, тоже ставшей классической, фрагментарностью) статую, а живого человека, что, по-видимому, являлось для художника значимым моментом. Это наблюдение еще раз подтверждает непосредственную связь данной акварели со сценической постановкой (напомним, в своей первоначальной формации

осуществленной в жанре *живой картины*). Эта работа Поленова создана вполне в русле его театально-декорационного творчества и отчасти напоминает декорацию «Кладбище среди кипарисов» для оперы К. Глюка «Орфей и Эвридика», выполненную, согласно пожеланию Мамонтова, «вроде Беклина» [7, с. 572] (имелся в виду, конечно же, «Остров мертвых», с его кипарисовыми кущами).

При работе над станковыми «Призраками Эллады» логика художественной концепции приводит Поленова к ограничению числа изобразительных элементов. Каждый из них становится символическим объектом, который следовало бы именовать с прописной буквы: Небо, Море, Горы, Статуя, Стела, Храм, Алтарь. Закономерно, что сам «сортимент» этих объектов в станковых версиях картины инвариантен. Во всех четырех композициях разыгрывается одна и та же объемно-пространственная модель. Художник уходит от «портальной» схемы, с ее последовательно удаляющимися планами. Пространство всех картин решается, по сути, в двух планах: ближнем — «архитектурном» и дальнем — «природном». Центральный план, на котором в классицистской модели и разыгрывается главное действие, здесь отсутствует. Художник сознательно допускает разрыв между двумя основными планами — в противоположность постепенно убывающим «регистрам» театральной декорации. У зрителя возникает ощущение, что волны моря, как в плавательном бассейне, плещут на уровне площадки с храмом и статуей. Или, иными словами, художник намеренно формирует иллюзорное представление: площадка находится непосредственно на уровне моря. Разумеется, это было бы топографически недостоверно — тяжелое каменное строение не могло бы стоять на столь зыбкой основе, на песке пляжа. На самом деле площадка устроена на плато, возвышающемся высоко над морем, на обрывистом берегу; уровень воды значительно ниже. Поленов апеллирует к визуальному эффекту, знакомому каждому человеку, когда-нибудь созерцавшему морской простор: глаз как бы сбивается в своей привычной, «сухопутной» аккомодации и «считывает» область водной глади, значительно удаленную от наблюдателя, как непосредственно близкую. В «Призраках Эллады» из московского частного собрания и из Острогжского музея Поленов изображает первую ступень лестницы, спускающейся к воде; остальные ступени невидимы в силу ракурса (даже в очень бегло написанном астраханском эскизе есть намек на эту ступень), что позволяет сделать вывод: художник задумывался, пробовал, искал варианты решения данного композиционного «узла» — как именно организовать стык двух пространственных планов; это было для него профессиональной задачей.



7. Схема ритмического
согласования
элементов
изображения в картине
«Эллада»

(из архива

А.Н. Мережникова)

В «Элладе» из московского частного собрания, которая из всего рассматриваемого ряда холстов ближе всех других к театрально-декорационной «модификации», превышение террасы над уровнем моря визуализировано с гораздо большей определенностью и наглядностью: между краем площадки и поверхностью моря вклинивается мыс берега с кипарисами. Но в «Античном пейзаже» 1906 года из Севастопольского музея — а это, предположительно, самая поздняя версия — любой намек на спуск к воде исключен; можно представить, что площадь с храмом и статуей, как некий плот, плавает по поверхности моря — «поверх текучих вод», подобно пушкинской Лебеди. Несомненно, это усиливает суггестию в картине, эффект призрачности, невесомости искусственных объектов, контрастирующих с массивностью горного хребта и плотностью морских волн — «водяного мяса», если использовать метафору И. Бродского⁴. Напрашивается вывод, что минимизация пространственной модели, разрыв между двумя основными планами, создающий амбивалентное впечатление у зрителя, — это авторский художественный прием, от одной версии к другой применяемый всё более демонстративно.

Строя композицию станковой картины, Поленов — художник академической школы — закономерно прибегает к пирамидальной модели. Этот универсальный метод, последовательно разрабатывавшийся мастерами Ренессанса, барокко,

классицизма, академизма, позволял добиваться структурной целостности произведения при поразительном комбинаторном многообразии компоновки изобразительных элементов. Пирамидальные построения в классической станковой живописи можно, пожалуй, сопоставить с современной архитектурной практикой, известной как параметризм; в сущности, формальный метод в том и в другом случае схож: создание пластических структур на основе изопространственного модуля, способного к трансформации по всем своим параметрам. Подтверждение того, что пирамидальный принцип в рамках академического метода композиции интерпретировался именно таким образом, можно найти в интереснейшем документе XVIII века — учебно-методическом пособии для учащихся класса исторической живописи, написанном выдающимся художником и педагогом И.Ф. Урвановым: «Располагать же фигуры надлежит по планам, где которой быть пристойнее, стараясь дать красоте картины через соединение или разделение оных, ставя их приятно и прилично, и наблюдая от середины картины по сторонам ея некоторую ответственность их целых или частей их, что симитрии или равнообразию называется, которой можно помогать и другими предметами. Притом надлежит изъявлять лучшия части фигур, делая из них целых или частей их образы пирамиды, также наблюдая во всём противоположность, разноту и взаимную связь, без всякого упущения

⁴ Из стихотворения И. Бродского «Одиссей Телемаку» (1972): «...глаз, засоренный горизонтом, плачет, и водяное мясо застит слух...».

в разсуждении той натуры, какой требует изображаемое деяние, например, благородной ли, простой ли, или гнусной и безобразной» [8, с. 51–52]. Примечательно, что Урванов здесь не только декларирует сам принцип пирамидоподобия, но и предлагает прием компоновки, так сказать, «ноу-хау». Отметим: речь не идет только лишь о том, чтобы наметить на эскизе схему пирамиды и вписывать в нее элементы изображения; напротив, предлагается свободно сопрягать различные части фигур, «помогая им другими предметами», в множественные сочетания пирамидального характера, «от середины картины по сторонам ея» (то есть центробежно, а не центростремительно; не от краев внутрь, а от центра к краям). Такой подход соответствует закономерностям, которые изучаются современной научной дисциплиной — фрактальной геометрией⁵ (лежащей в основе упомянутого «параметризма»). Параметрическую архитектуру сегодня создают компьютерные программы; пространственные построения в классической живописи моделировались «вручную», и весь каскад пирамидальных композиционных форм в картине осмысливался, переживался в сознании художника не только чисто пластически, но и образно-символически.

В холсте «Эллада» пирамидальная модель еще не наполнена смысловым содержанием, она играет лишь роль чисто формального упорядочивающего начала; это в большей степени треугольник, нежели пирамида. Художник здесь вполне отчетливо тяготеет к сценической «портальной» модели, для которой главный структурный принцип — фронтальность. Все объекты — экседра, статуя, жертвенник, портик храма — нанизаны на одну ось, однозначно параллельную картинной плоскости. Преобладают дробные, осколочные ритмы, напоминающие античную интарсию — *opus sectile* (ил. 7). Картина написана в духе декоративного панно (что точно отмечено Э.В. Пастон в процитированной выше статье); но очевидно, что декоративизм, вполне органичный для театральной декорации, противоречил тому архитектурно-художественному пониманию композиции, которое стало для Поленова определяющим в станковой формации его «античной» идеи.

В следующих вариантах Поленов решительно отходит от фронтальности. В «Призраках

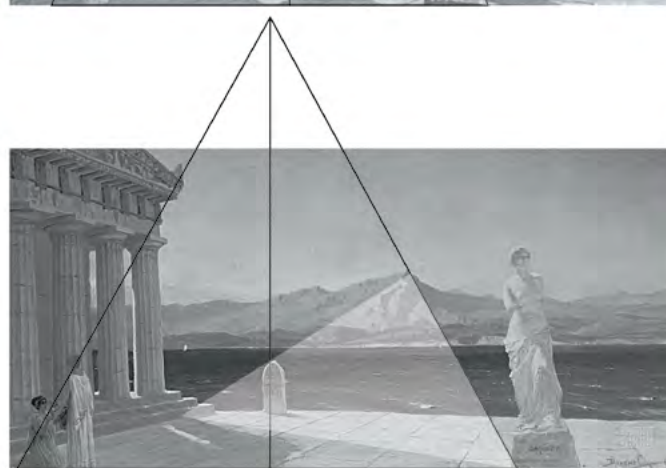
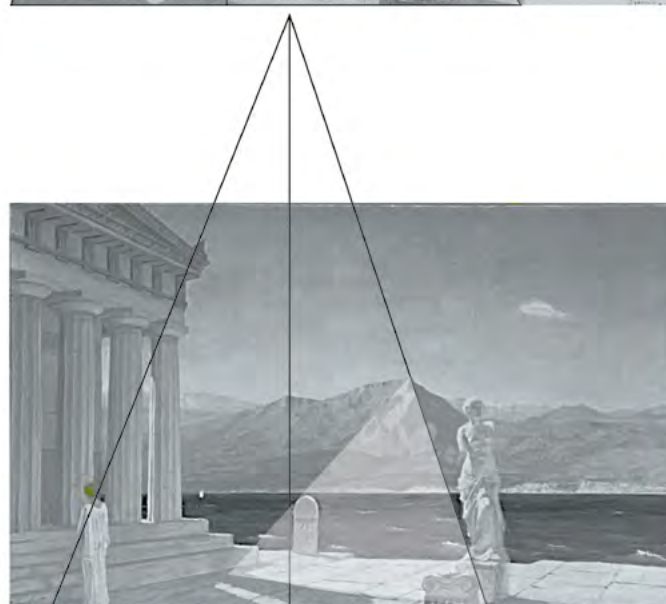
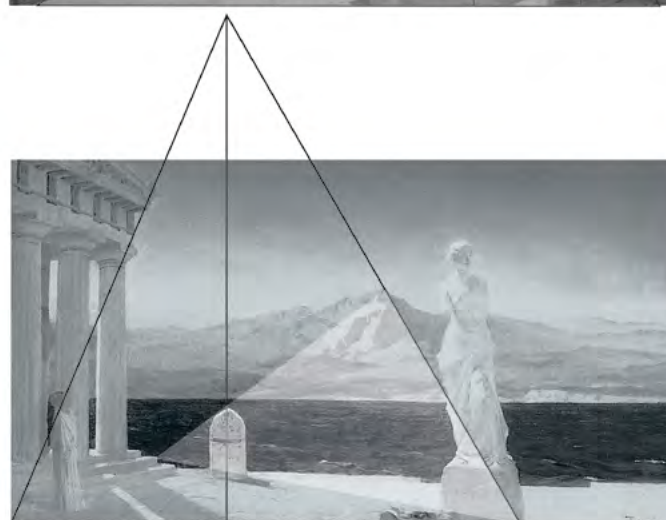
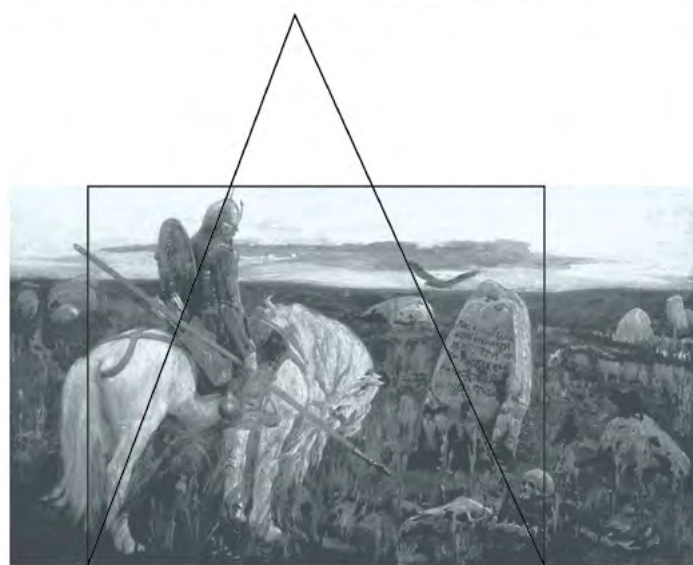
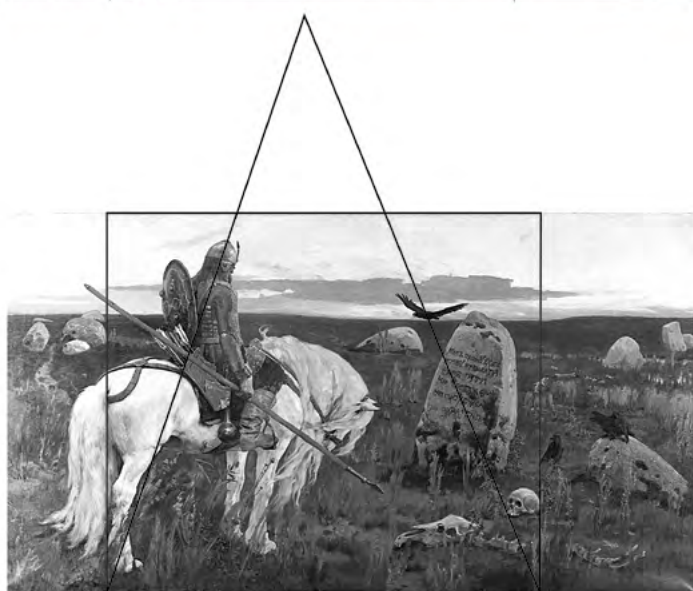
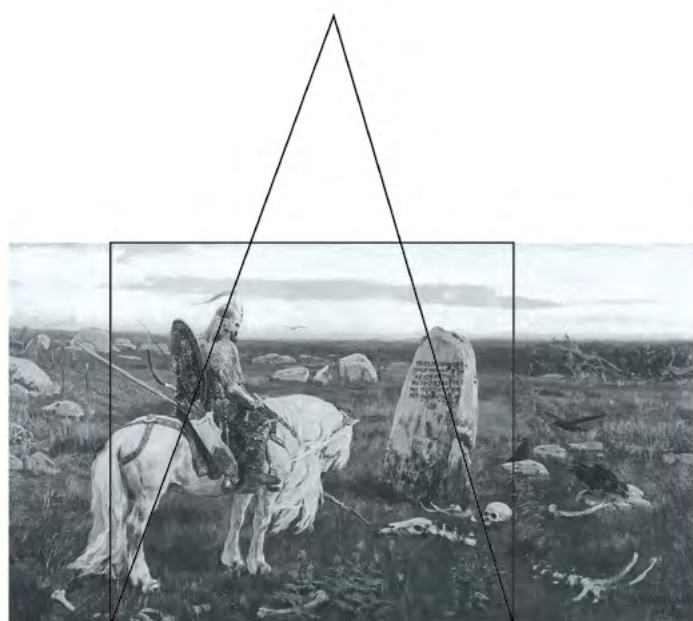
Эллады» из собрания Н.К. Федяевской и Севастопольском «Античном пейзаже» он выдвигает цоколь статуи вперед вплоть до предела предметного пространства, до совмещения с картинной

плоскостью; жертвенник вообще срезан линией основания картины, то есть, если интерпретировать композиционное решение в категориях перспективистского метода изображения, следует сказать, что он полностью вытеснен из предметного пространства картины в область «мнимого пространства»⁶ — смелая фрагментация, почти что модернистский прием, необычный для художника-академиста! Стела, напротив, «до отказа» отодвигается в глубину, оказываясь на самой кромке площадки, нависая над обрывом к морю. Плоскость треугольника, объединяющего главные смысловые акценты — статую, стелу и вершину горы, становится резко диагональной, она, как острый осколок, врезается в картинную плоскость. Этот треугольник видится зрителю обособленным, лишь одной гранью, отделенной от тела пирамиды, что придает особую остроту пластическому решению. Но эта грань включена, как отдельная деталь, в другую, более крупную и статичную пирамидальную форму, установленную фронтально к картинной плоскости (ил. 8, поз. 2, 4). Ее вершина вздымается гораздо выше края формата, что укрупняет масштаб изображаемых форм до степени космизма. Здесь пирамида, в отличие от композиции «Эллады», — уже не просто формальный элемент, а полноправный объект, символическая форма. Еще один чрезвычайно интересный в своей композиционной трактовке вариант (тот, что ныне — в собрании Острогжского музея) подобен вышеописанному по своей пространственной организации, но отнюдь не дублирует его (ил. 8, поз. 3). Объем храма здесь укрупнен, и ступени крепиды пересекают ленту морской воды, подобно орнаментальному бордюру задавая энергичный шаг подъема от края платформы к линии водного горизонта. Статуя, жертвенник на ближнем плане и вершина горы на дальнем — оказываются сближенными, они почти что сошлись «в створе», что резко усиливает чувство проникновения в глубину пространства; треугольная композиционная форма, пронизывающая углом плоскость картины, сокращается в своей проекции, но обретает еще более острый перспективизм.

В различных вариантах решения темы Поленов сохраняет общую схему расположения объектов в предметном пространстве картины. Изменяется их пространственная взаимосвязь. Это каждый раз создает новую систему смысловых акцентов, причем в роли главного акцента оказывается то вершина горы, то стела, то морская гладь. Тот метод, которым пользуется Поленов, вызывает

⁵ Термин «фрактал» введен французским математиком Бенуа Мандельбротом (1924–2010) для обозначения принципа самоподобных структур. Самоподобие в данном случае подразумевает распространение в пространстве объемного модульного элемента с его свободной трансформацией по всем трем изометрическим параметрам.

⁶ Мнимое пространство — термин из области теории перспективы; обозначает область пространства между картинной плоскостью и точкой зрения, не отображаемую в перспективной проекции.



8. Сравнение
композиционных схем
вариантов картины
В.М. Васнецова
«Витязь на распутье»
и **«Призраки Эллады»**
В.Д. Polenova
(из архива
А.Н. Мережникова)

1

2

3

4

представление о шахматисте, разыгрывающем этюд эндшпиля, когда на доске расставлены немногочисленные фигуры белых и черных, и игрок последовательно апробирует разные варианты окончания партии — ведь шахматный этюд, в отличие от задачи, имеет не одно, а ряд возможных решений.

Эта особенность поленовских композиций становится более явной, если «Призраки Эллады» сопоставить с еще одним рядом работ, принадлежащих другому художнику; их, безусловно, можно рассматривать как хрестоматийный пример авторского повторения. Речь идет, конечно же, о современнике В.Д. Поленова — В.М. Васнецове и его картине «Витязь на распутье». Если сопоставить картину 1878 года (ныне в собрании Серпуховского историко-художественного музея), вариант 1882 года из собрания Государственного Русского музея и его повторение 1919 года из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств, то становится очевидным линейный характер изменений композиции картины от одного варианта к другому (ил. 8). Группа объектов — конь, всадник, камень-«вещун», человеческий череп, валун в глубине, замыкающий группу в некое подобие циклопического свода, — последовательно, от холста к холсту, укрупняется, так что в варианте екатеринбургского музея конь практически становится задними копытами на нижний срез формата, а шолом богатыря упирается в верхний. Это ре-масштабирование, несомненно, имеет целью усиление монументальности предметной группы и драматизацию образа. При этом композиционная схема (разумеется, пирамидальная) в васнецовских «Витязях на распутье» инвариантна, в отличие от поленовских «Призраков Эллады», где наблюдается комбинаторика в чередовании пирамидальных моделей.

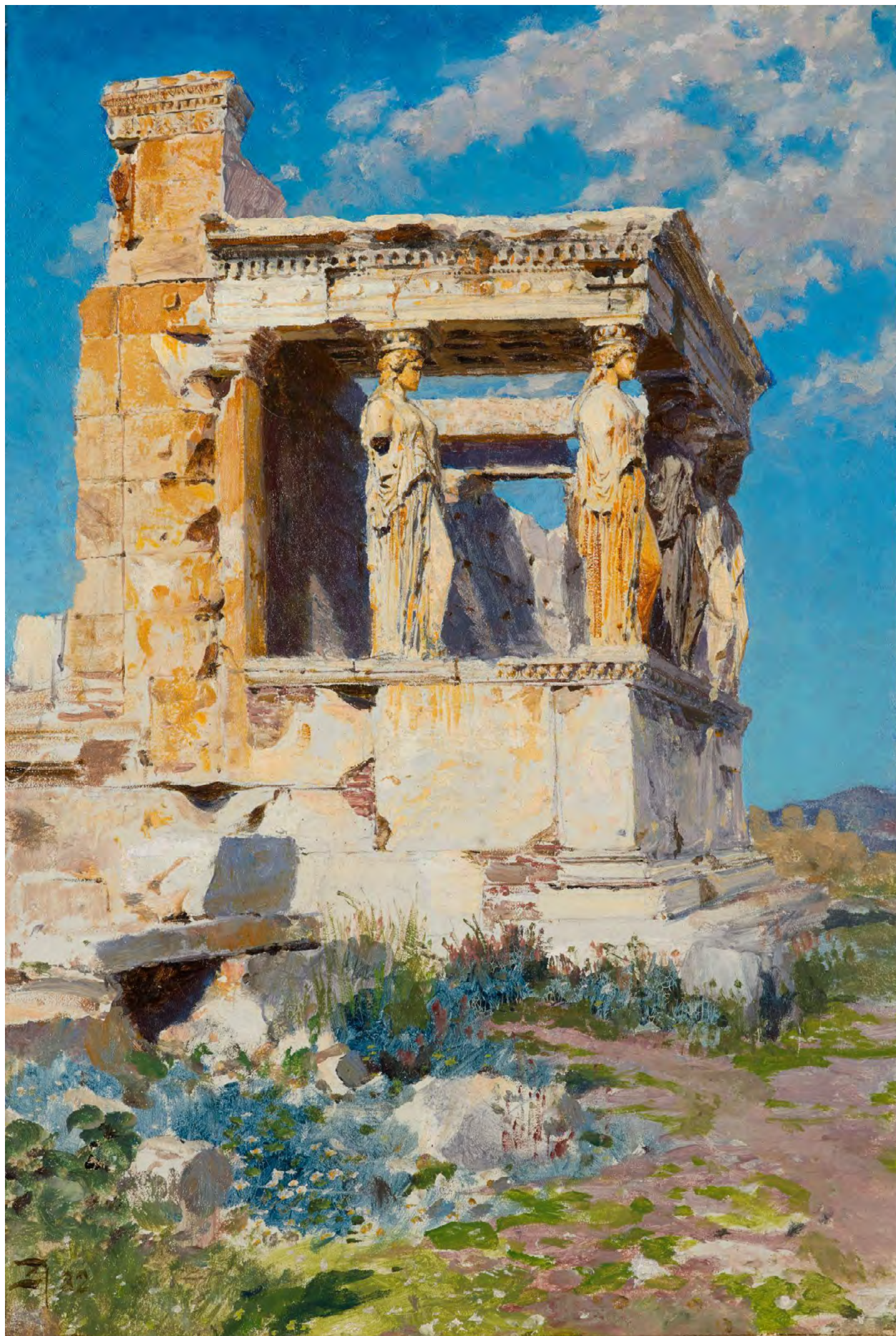
Сравнительный анализ дает основание видеть в «Призраках Эллады» не просто ряд авторских повторений, а гроссмейстерский этюд с ограниченным набором фигур, серию, в которой объединяющей идеей является не развитие, от одной картины к другой, сюжетной фабулы, а художественное исследование взаимодействия образа и композиции, предполагающее поливариантность, комбинаторику. Можно вести речь и о цикличности, которая усматривается в усилении станковых качеств: от фронтального декоративизма «Эллады» до глубинно-пространственной архитектоники «Античного пейзажа» 1906 года.

Рецепция античной полихромии как художественная программа

Т.Л. Карпова в своей статье замечает: «Если Семирадский занимается реконструкцией античных нравов, быта, произведений прикладного искусства, скульптуры и архитектуры, то Поленов стремится быть объективным. Позиция ученого-археолога, историка искусства, архитектора превалирует в его подходе к материальной культуре Древней Греции. В 1890–1900-е годы, отталкиваясь от натуральных впечатлений и воспоминаний, работая над оформлением живой картины “Афродита”, постановкой оперы “Призраки Эллады” собственного сочинения, Поленов создает символический образ Античности. Он не сокращает (как Семирадский), а, наоборот, увеличивает дистанцию между реальностью и стародавними временами. Античная Греция — мечта и недостижимый идеал гармонии, естественной и совершенной красоты, слияния искусства и жизни, не превзойденных в веках, явлены в его обобщенном, сочиненном пейзаже “Эллада” (1890-е, частное собрание) [4, с. 206–207]. Памятники Античности мастер писал в ходе своих поездок (1882–1911) — они в его этюдах неимоверно витальны, от них прямо-таки исходит животворная энергия (ил. 9).

Это руины, но они существуют сегодня как полновесные материальные объекты. Иное дело — призраки. Они не памятники, а явленные образы древности, реальные исключительно в художественном пространстве картины; существующие в изображении, но не обладающие вещественным бытием в изображаемом ландшафте, который, в отличие от них, реален и в чисто физическом плане⁷. Они стерильны, лишены повреждений, вообще любых осязаемых признаков, налета времени, всего того, что и дает человеку, созерцающему их, ощущение подлинности, телесности; вместо этого они обладают всего лишь *обликом* — но тем, который имели, когда были живы их создатели. Вот в чем замысел Поленова: море, воздух, солнечный свет Греции в картине — изображение реальных явлений, *современных* художнику и его зрителю. Строения и скульптуры, все искусственные объекты — фантомы, но погруженные в световоздушную среду, отбрасывающие тени, разнообразно окрашенные цветными рефлексам. Колористическому гению Поленова, надо сказать, вполне по силам такая парадоксальная задача — создать фантомный объект, освещенный *реальным* солнцем; выполнить архитектурную реконструкцию средствами пленэрной живописи. Именно этой концептуальной задачей — сделать световоздушную среду более материальным, *телесным* элементом изображения, чем архитектурные

⁷ Для изображения противоположного скалистого берега Поленов использовал натуральный этюд «Троада (малоазийский берег, местонахождение древней Трои)» (1881, холст, масло, 19,8 × 38,4, Государственная Третьяковская галерея).



9. **В.Д. Поленов.**

Эрехтейон.

Портик кариатид.

1882.

Холст, масло.

40,5 × 27,7.

Государственная

Третьяковская галерея.

Госкаталог, № 4593062.

Источник: goskatalog.ru

и скульптурные массы, — и объясняется та отстраненность и обобщенность в их изображении, на которую указывает Т.Л. Карпова.

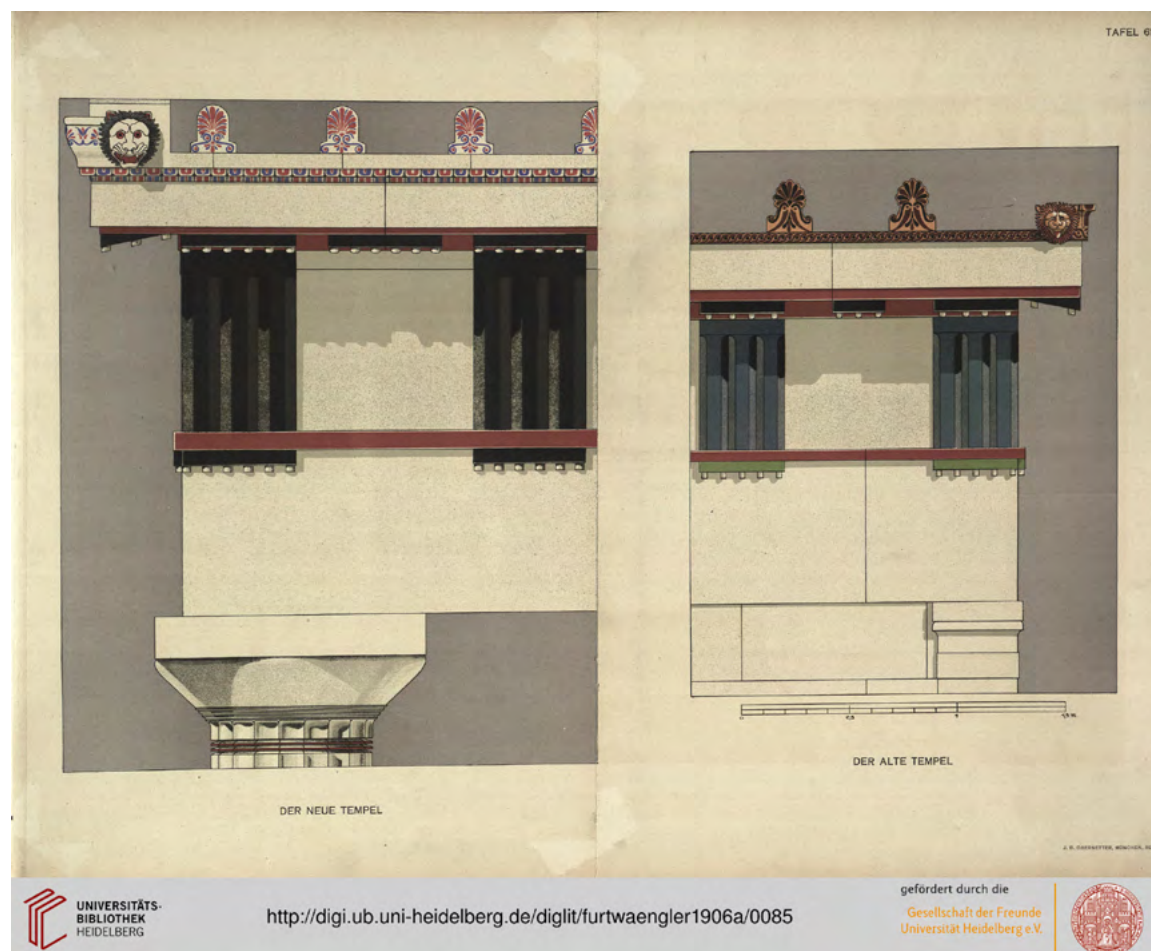
Чтобы осознать актуальность этой задачи — а ведь для современного зрителя, привыкшего к энергиям модернизма, эта актуальность неочевидна; умышленная бледность, анемичность мраморных форм в «Призраках Эллады» может быть принята попросту за творческую слабость, показаться авторской неудачей (особенно в сравнении с великолепными пленэрными этюдами)⁸ — необходимо увидеть античный проект Поленова в контексте общей культурной ситуации Европы конца XIX века, которая в указанный период во многом определялась обновленной картиной Античности. К. Вёрман, авторитетный историк искусств, в своем труде пишет: «Если исследование истории греческих художников после появления труда Брунна, положившего ей основание, установило сравнительно немного новых точек зрения, то количество греческих памятников, и именно оригинальных, разросло неимоверно. Считаем излишним возвращаться к раскопкам в Трое и областях распространения микенской культуры; но необходимо упомянуть, например, о немецких раскопках в древнем укрепленном городе Олимпии, предпринятых под руководством Курциуса и Адлера в 1875–1881 гг., о немецких раскопках Конце и Гуманна в 1878–1886 гг. в акрополе Пергама, столицы Атталидов, в Малой Азии; о французских раскопках на Делосе, острове Аполлона, и в Дельфах, городе славнейшего из оракулов древности; о раскопках, произведенных греческим археологическим обществом в афинском акрополе и в Элевзисе; о немецких раскопках на Приене и в Милете. Со времен этих раскопок, вызвавших к новой жизни массу оригинальных произведений, покоившихся в мертвенном сне в продолжении 1,5 тыс. лет, история греческого искусства совершенно преобразилась» [9, с. 326–327]. Впечатляет эмоциональный накал этого, казалось бы, сугубо академического текста, содержащего традиционную историографическую справку перед началом изложения истории греческого искусства; даже о сенсационных открытиях Г. Шлимана почтенный автор говорит как о чем-то уже ставшем обыденным, чуть ли не приевшемся («считаем излишним возвращаться...»). Но это и не удивительно: краткий, практически мгновенный период, 1860–1880-е

годы, можно с полным основанием считать «эпохой великих археологических открытий» (по аналогии с эпохой Великих географических открытий) в истории искусства Античности. Практически одновременно были «открыты» и архаика («персидский мусор»⁹), и ранняя классика (храм Зевса в Олимпии), и грандиозный пергамский фриз. Вдумаемся: ведь это равнозначно тому, как если бы на глобусе вдруг, единовременно, появилось три новых материка, в добавление к ранее обозначенным. Закономерно имело место резкое повышение интереса к реконструкции античности в изобразительном искусстве — теперь это не традиционная (и уже воспринимавшаяся рутинной) практика Академий и Салона, а ответ на актуальные запросы современности, искусство *contemporary*.

Пожалуй, самым серьезным из вызовов, брошенных академической живописи этими новейшими археологическими данными, стала гипотеза о полихромии античной архитектуры, разделявшаяся ведущими теоретиками изобразительного искусства и архитектуры, такими как А. Фуртвенглер, Г. Земпер, Дж. Хитторф. Окрепла уверенность специалистов в том, что Античность была многоцветной, насыщенной яркими, по-варварски пестрыми красками. В плане теории искусств это представление вступило в противоречие с одним из важнейших ее положений — интерпретацией ордерной системы, восходящей еще к Витрувию, согласно которой универсальность ордера обусловлена его тектоничностью, то есть максимальным соответствием формы каждой детали, вплоть до самых мелких (мутул, гупт, тений, элементов капителей и пр.), ее конструктивному назначению в системе деревянного «протоордера». Эстетика ордера, начиная с его реконструкции Ренессансом, и далее в барокко, классицизме, неоклассицизме, прямо-таки требовала от ордерных построек окрашенности в светлые, неконтрастные тона, не препятствующие зрению человека выстраивать в сознании объемную модель архитектурного сооружения преимущественно на основе оттенков светотени, мозаики собственных и падающих теней. Но новые археологические данные, свидетельствующие о том, что все эти архитектурные детали, вообще все поверхности, не были монохромными и сближенными по цвету, что они, напротив, окрашивались открытыми пигментарными цветами (а отнюдь не смешанными,

⁸ Подобная же позиция типична и в отношении другого национального гения — А.А. Иванова. Стало своего рода искусствоведческим «тропом» превозносить его (бесспорно гениальные) натурные этюды над полотном «Явление Христа народу» (1837–1857). Между тем и сама картина — грандиозное творение, великий шедевр. Но это шедевр не столько живописи, сколько *композиции*, что вполне соответствует классицистским и, соответственно, академистским нормам: всё в картине подчинено композиции, живописные эффекты не должны претендовать на равенство, оспаривать верховенство линейного рисунка и архитектурного построения.

⁹ Образное наименование многочисленных артефактов, найденных в 1860-х годах на территории Афинского акрополя. Они были захоронены (в качестве оскверненных святынь) в земле акрополя после того, как армия персов в 480 году до н. э. временно захватила Афины.



разбеленными колерами), — эти данные не могли не вызывать в умах теоретиков когнитивного диссонанса. Современный автор Ю.А. Грибер в монографии, рассматривающей роль колористики в градостроительстве, обобщенно характеризует противоречивость концепций, стремящихся примирить строгий тектонизм греческой архитектуры со стихийной «анархией» активных цветовых полей: «Ученые по-разному представляли себе структуру греческой полихромии. По мнению Ф. Куглера, цветом греки лишь подчеркивали архитектурные детали и красоту материала как такового. С точки зрения Дж.-И. Хитторфа, все плоскости фасадов полностью были покрыты тяжелым желтым цветом, уравновешенным звучными красными, синими и зелеными акцентами. Г. Земпер, соглашаясь с Дж.-И. Хитторфом в том, что окрашены были полностью все стены греческих построек, в отличие от него не был уверен в том, что все цвета равноправно участвовали в организации цветовых пространств, и выделял один, самый главный в иерархии, доминирующий цвет — красный» [10, с. 38].

Два проекта реконструкции одного и того же памятника — храма Афины-Афайи на о. Эгина, принадлежащие выдающемуся теоретику А. Фуртвенглеру и выдающемуся архитектору Ш. Гарнье (ил. 10–11), демонстрируют два разных подхода

к проблеме античной полихромии. Представление Гарнье явно в русле концепции Земпера и Хитторфа; предполагается тотальная окраска всех поверхностей яркими пигментарными цветами. Гарнье даже еще более радикален, окрашивая поверхности антаблемента целиком в оттенок пурпура, а детали — абак, триглыфы, регулы и мутулы — в цвет индиго. Фуртвенглер же, со всей очевидностью, стремится сохранить качество «беломраморности». Для него принципиально значимым представляется сохранение роли белой основы (будь то мрамор, порос или даже штукатурка) в качестве постоянного медиума; он, в отличие от Земпера, мыслит ее в качестве имприматуры, а не только грунта. При первом, прямолинейном и поверхностном сопоставлении, концепция Гарнье представляется более живописной. Однако, если выбирать, какая из концепций предпочтительнее, предложили бы живописцу (уточним — принадлежащему к академической школе), он, несомненно, остановился бы на модели Фуртвенгера. Она тоже в значительной мере живописна, но обращена, скорее, к методу классической акварели, который априори подразумевает ведущую роль белого — либо в виде так называемых живинок (незакрашенных прожилок бумаги между заливками), либо как светоносное «дно», лежащее под наслоениями лессировок; и в той и в другой

10. А. Фуртвенглер. Реконструкция полихромии храма Афины-Афайи на о. Эгина.

Хромофотография из издания «Aegina: das Heiligtum der Aphaia» [11]. Репродукция с сайта Гейдельбергского университета, Германия, digi.ub.uni-heidelberg.de

11. Ш. Гарнье. Реконструкция росписи храма Афины-Афайи на о. Эгина.

Хромофотография, выполненная на основе проекта Ш. Гарнье из издания «Revue générale de l'architecture et des travaux publics» [12, p. 205–214, pl. 33]. Репродукция из оцифрованных фондов Библиотеки имени Н.А. Некрасова, Москва, api.electro.nekrasovka.ru

ситуации массивность самого листа (а не только его белый цвет) играет структурообразующую роль в создании живописной поверхности — равно как и массив белой стены придает телесность и объем локальным цветовым пятнам в колористической модели Фуртвенглера.

Для художников (как живописцев, так и скульпторов) проблема античной полихромии должна была стоять еще более остро. Академическая школа рисунка и живописи базируется на светотеневой моделировке как главенствующем приеме. А светотень лучше всего выявлена на белой поверхности; напротив, активные цвета ее «съедают» — делают невидимой. Гипсовые слепки с античных скульптур — неотъемлемый компонент академического обучения. Сам естественный белый цвет гипса здесь становится эстетической ценностью: как в силу того, что белизна — знаковый признак гипса, материала, который, подобно Протею, бесчисленное число раз способен воспроизвести поверхность классических скульптурных форм; так и потому, что гипс по своим внешним качествам похож на мрамор античных подлинников. Да, бесспорно, мрамор имеет более привлекательную для живописца поверхность — теплую окрашенность, «живую» текстуру; гипс же излишне «простоват», лишен этой внутренней теплоты, патины. Но как классицизм видел собственное достоинство в том смирении, с которым преклонился перед классической Грецией, так и скромная честность гипса в том, что он не пытается скрыть — он всего лишь квазимрамор. В белизне мрамора заключен и символический смысл, также ставший важным аспектом новоевропейской культуры. Это и языческая, первобытная нагота человеческого тела, и вместе с тем самая сердцевина хтонической глубины, визуальное выражение *Terror Antiquus*¹⁰, воплощение довременного начала, абсолютно чуждого человеку. Пожалуй, наиболее полно эту антитезу выразил в своем великом романе американский писатель Герман Мелвилл (1819–1881): «Но и теперь не разгадали мы тайну магической силы в белизне и не узнали, почему так воздействует она на души; не узнали — что еще непонятнее и много чудеснее, — почему, как мы видели, она является многозначительным символом духовного начала и даже истинным покровом самого христианского божества и в то же время служит усугублению ужаса во всем, что устрашает род человеческий»¹¹.

Поленов как художник-интеллектуал, человек университетского образования, отмеченный печатью высокого европеизма, при этом сам великий колорист, не мог не сознавать художественной

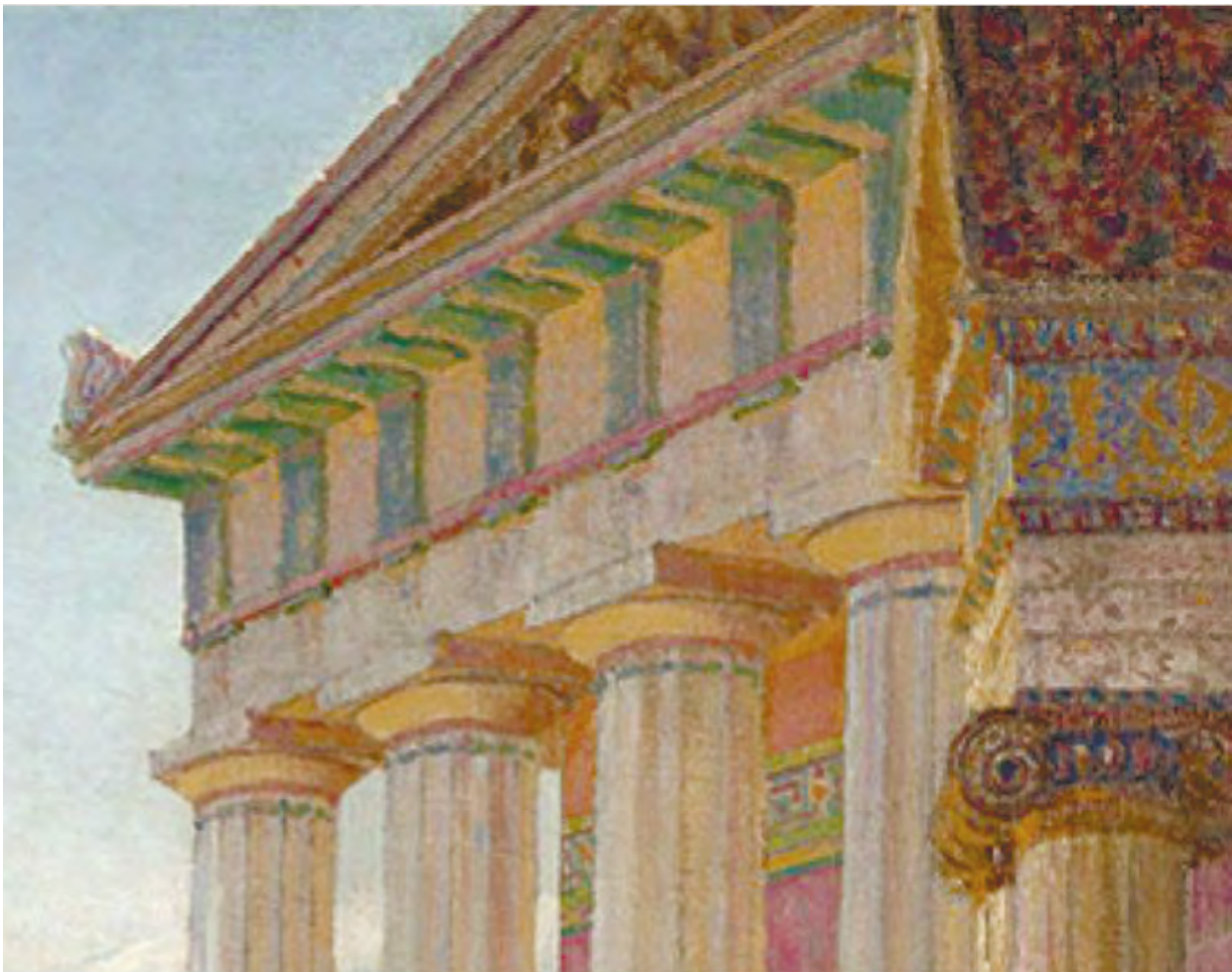
и общекультурной значимости рецепции античной полихромии в современной ему академической живописи. И в серии «Призраки Эллады» он намечает собственный оригинальный путь в решении этой задачи. Пожалуй, наиболее репрезентативным в этом плане следует считать полотно «Эллада» из московского частного собрания (ил. 1), экспонировавшееся на юбилейной выставке в Государственной Третьяковской галерее (2019). В своей картине Поленов изобразил шестиколонный амфипростиль, соответствующий эпохе высокой или поздней классики (судя по аскетичным профилям эхинов), обращенный к зрителю главным, восточным фасадом. Храм, несомненно, полихромный, и при этом Поленов в своей реконструкции явно ближе к модели Фуртвенглера — преобладает беломраморность, окраска деталей носит точечный характер, например, архитравы и абаксы капителей показаны неокрашенными. У колонн полихромия распространяется на эхины и врезки гипотрахелия; в антаблементе — на триглыфы, тении, гупты; в карнизе — на мутулы и симы, горизонтальную и наклонную. Скульптура фронтона тоже раскрашена; за колоннадой, на стене целлы, виден фрагмент ионического (как в Парфеноне) фриза, также полихромный. На ближнем плане, частично заслоняя дорический храм, фрагментарно изображен ионический портик с ярко расписанным фризом.

Сцена освещена ярким светом; очевидно, солнце от зенита уже сдвинулось в закатную сторону; фасады храмов в тени, тень от портика падает на площадку. Свет, заливающий и террасу со всеми объектами, и склон горы на противоположном берегу, везде написан сближенными оттенками серебристо-розоватого цвета. В области теней контрастно противопоставлены тени собственные и падающие. Собственные — окрашены в теплый, золотисто-коричневатый (его хочется назвать темно-оранжевым) тон, в силу отраженного света от залитой солнцем террасы, падающие — в холодный, из-за отражения в них безоблачно-голубого неба. Особенно отчетливо этот контраст проявлен на ступенях крепиды, где, в соответствии с перспективистской теорией теней, проступы — в области падающей тени, а подступенки — собственной.

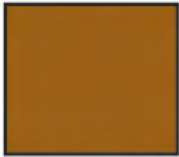
В колористике картины возникает конфликт цветовых контрастов: тонового — между оттенками окрашенных и беломраморных поверхностей и тепло-холодного, обусловленного игрой рефлексов и на тех, и на этих. Погруженность фасадов в тень для того и понадобилась, чтобы активизировать рефлекс, сделать их «конкурентоспособными» относительно полихромных архитектурных деталей; они (рефлекс) суть

¹⁰ «*Terror Antiquus*» — древний/античный ужас — название картины Л. Бакста (1908), Государственный Русский музей.

¹¹ Цит. по: Мелвилл Г. Моби Дик, или белый кит (роман) / пер. с англ. И. Бернштейн. М.: Художественная литература, 1981. С. 233.



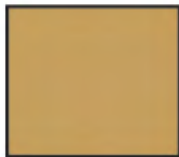
12. Колористическая
схема картины
В.Д. Поленова
«Призраки Эллады»
(из архива
А.Н. Мережникова)



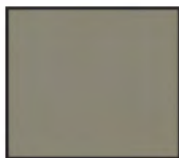
1



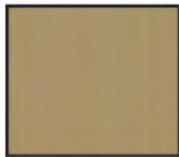
2



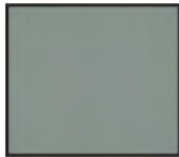
3



4



5



6

отраженный свет и проявляются именно в тени. Триглыфы фриза и эхины капителей, таким образом, предстают на картине и *покрашенными* (согласно реконструкции, предпринятой Поленовым), и *окрашенными* цветными рефlekсами

в силу пленэристского живописного принципа; иными словами, по воле художника они передаются на изобразительной поверхности окрашенными дважды: сперва — античными зодчими, затем — солнцем и небом Греции. Если бы мастер буквально

следовал натуроподобию, то активная окрашенность деталей, даже и в тени, должна была бы «съесть», поглотить рефлекс; контраст между яркой окраской и белой поверхностью мрамора визуально значительно сильнее, чем контраст между цветом собственной и падающей тени. В тени цвет покраски изменился бы; триглифы, окрашенные в цвет индиго и на ярком солнечном свету выглядевшие бы светло-синими, с сероватым оттенком, в тени стали бы глубоко-темными, почти черными. Но Поленов прибегает к условности: покрашенные детали как бы «изымаются» из области тени: тень утемняет только беломраморные части; а триглифы, хотя и находятся в тени, имеют тот цвет, который был бы у них на ярком солнце.

Поленов в данном случае пишет *колерами* (так живописцы называют преобладающие сочетания красок, заранее подобранные на палитре, подготовленные красочные смеси). Если сопоставить колеры, подготовленные художником для полихромных деталей фасада (ил. 12, поз. 3, 4) и те, которыми написаны ступени крепиды (ил. 12, поз. 5, 6), становится очевидным, что это одни и те же цветовые пары. Предположительно, такие оттенки могли быть получены смешением на палитре кадмия оранжевого с умброй жженой, с добавлением белил — для теплого колера и синего кобальта со жженой сиеной, также в разбеле — для холодного. И эта же пара колеров, только с меньшим количеством белил, использована художником, чтобы написать ионический портик на первом плане, где капитель, фриз и поверхность черепичной крыши написаны уже в иной технике, не локально, а с разделением мазков, в мозаичной манере (ил. 12, поз. 1, 2). Образ полихромии в картине осознанно формируется художником как амбивалентный. Зрителю предоставляется возможность множественной интерпретации: можно представить, что детали ордера раскрашены яркими красками, но при этом смягчены игрой теней и цветных рефлексов (импрессионистский подход); можно понять и так, что это сами античные мастера окрасили свою постройку в колеры, имитирующие оттенки светотени (и тогда уже они оказываются в роли, так сказать, протоимпрессионистов); наконец, сопоставление дорического антаблемента с более приближенным ионическим дает основание для того, чтобы воспринять смягченные колеры удаленного храма как результат оптического смешения пестрой мозаики ярких, но мелких, точечных цветовых модулей (а это уже, скорее, дивизионистский подход).

Эта умышленная амбивалентность особенно отчетливо сказывается в изображении метоп на фризе дорического храма. Участки между триглифами, маленькие по площади, даны при этом с цветовой градацией — от активно-золотистого

(такого же цвета, которым окрашены и эхины капителей) у верхнего края до нейтрально-мрамористого у нижнего. Площадки метоп слишком мелки для такой сильной цветовой растяжки — очень уж резок разгон между ее «полюсами». В этом опять-таки имеется вымысел, условность, отход от натуроподобия. Если в отношении остальных архитектурных поверхностей у зрителя всегда есть ясное понимание: вот это — покрашенная деталь, а это — обнаженный мрамор, то в отношении метоп такой определенности нет. Они могут быть «прочитаны» по-разному: либо как беломраморные, осененные золотистым рефлексом (который предстает подобием какой-то дымки, поднявшейся по фасаду, как нагретый воздух и сгустившейся под карнизом); либо как украшенные античными мастерами посредством полихромной техники, аналогичной обоим ионическим фризам (ближнему и удаленному), причем в верхней части метопы сосредоточены золотистые «инклюзии», а в нижней преобладают тусклые цвета. Мастер прибегает к сложному, чуть ли не алхимическому, синтезу, соединившему объективную реконструкцию, академический метод и достижения европейского пленэризма, колористические новации импрессионистов и дивизионистов.

Заключение

Утверждать, что серия картин «Призраки Эллады» В.Д. Поленова несет в себе черты программности, можно по ряду причин. Цикл написан на основе одноименной оперы, которая сама по себе является программным произведением, и поленовских же декораций к ней. То есть в данном случае мы имеем дело даже не просто с программой, а с *программной* программой. Столь основательно фундированный художественный проект вряд ли мог осуществляться художником только ради тиражирования композиционного и образного решения, однажды удачно найденного, просто как ряд авторских повторений. Представляется перспективной исследовательская гипотеза, согласно которой серия вариантов композиционных и колористических решений темы рассматривалась художником как творческая лаборатория для исследования значимой художественной проблемы. Поленов в своем цикле ищет собственный ответ на вопрос общехудожественного, культурологического и отчасти просветительского, культуртрегерского значения: как примирить обновленную картину Античности (и в особенности новейшие теоретические концепции античной полихромии) — с одной стороны, и систему ценностей, от которой человек (тем более художник академической школы), эстетический вкус которого сформировался в русле новоевропейской классической культуры,

ни за что не сможет отказаться,— с другой. Это дает основание рассматривать «Призраки Эллады» в качестве программного цикла и в том значении понятия, которое предполагает, что произведение, обладающее этим качеством, как бы выходит за пределы самого себя, генерируя и транслируя смыслы, превышающие как сюжетно-фабульное,

так и образно-символическое его наполнение. В поленовском цикле эта трансцендирующая сущность — соотношение реальной античности, оказавшейся доступной путем научной реконструкции, и Античности, как эллинистической парадигмы европейской культуры; феномена и идеи Античности.

Список источников

1. Тюхменёва Е.А. К истории сочинения и осуществления программ произведений искусства в России в первой половине – середине XVIII века // Русское искусство Нового времени : сб. ст. Вып. 9: Из истории Императорской Академии художеств / сост. и науч. ред. И.В. Рязанцев. М.: Памятники исторической мысли, 2005. С. 53–79.
2. Мамардашвили М.К. Философские чтения. СПб.: Азбука-классика, 2002. 832 с.
3. Сечин А.Г. «Утро помещицы» — программное произведение А.Г. Венецианова. К вопросу об академическом методе в теории и практике художника // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2021. Т. 11. № 4. С. 649–673.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.405>.
4. Карпова Т.Л. Семирадский и Поленов // Художественная культура. 2020. № 4 (35). С. 184–211.
5. Пастон Э.В. Образы «эллинизма» в творчестве Василия Поленова // Русское искусство. 2016. № 2. С. 86–95.
6. Пастон Э.В. Василий Поленов. От золотого к серебряному веку // Третьяковская галерея. 2019. № 3 (64). С. 4–35.
7. Сахарова Е.В. Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.: Искусство, 1964. 840 с.
8. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. [СПб.]: Типография Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. 156 с.
9. Вёрман К. Искусство первобытных племен, народов дохристианской эпохи и населения Азии и Африки с древних веков до XIX столетия. СПб.: ООО «Издательство Полигон», 2000. 944 с. (История искусства всех времен и народов. Т. 1).
10. Грибер Ю.А. Цветовое поле города в истории европейской культуры. М.: Согласие, 2012. 304 с.
11. Furtwängler A., Fiechter E.R., Thiersch H. Aegina: das Heiligtum der Aphaia. München: Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften, 1906. 130 Tafeln.
12. Revue générale de l'architecture et des travaux publics : journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des industriels et des propriétaires / Sous la direction de César Daly. Vol. 16. Paris: Bureau de la revue, 1858. 416 p., 60 pl.

References

1. Tyukhmeneva, E.A. (2005) 'On the history of the composition and implementation of art programs in Russia in the first half to the mid-18th century', in Ryazantsev, I.V. (ed.) *Russian Art of the New Time. Vol. 9: From the history of the Imperial Academy of Arts*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli Publ., pp. 53–79. (In Russ.)
2. Mamardashvili, M.K. (2002) *Philosophical readings*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika Publ. (In Russ.)
3. Sechin, A.G. (2021) 'The Morning of a Lady of the Manor as a programme work of Alexey Venetsianov. On the issue of the academic method in the artist's theory and practices', *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 11(4), pp. 649–673. doi:10.21638/spbu15.2021.405. (In Russ.)
4. Karpova, T.L. (2020) 'Siemiradzki and Polenov', *Khudozhestvennaya kultura = Art and Culture Studies*, (4), pp. 184–211. (In Russ.)
5. Paston, E.V. (2016) 'Images of "Hellenism" in the work of Vasily Polenov', *Russkoe iskusstvo = Russian Art*, (2), pp. 86–95. (In Russ.)
6. Paston, E.V. (2019) 'Vasily Polenov. From the Golden to the Silver Age', *Tretyakov Gallery Magazine*, (3), pp. 4–35. (In Russ.)
7. Sakharova, E.V. (1964) *Vasily Dmitrievich Polenov. Elena Dmitrievna Polenova. Chronicle of a family of artists*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
8. Urvanov, I.F. (1793) *A brief guide to the knowledge of drawing and painting of the historical genre, based on speculation and experiments*. Saint Petersburg: Tipografiya Morskago shlyakhennago kadetskago korpusa. (In Russ.)
9. Woermann, K. (2000) *The art of primitive tribes, the peoples of the pre-Christian era and the population of Asia and Africa from ancient times to the 19th century*. Saint Petersburg: Poligon Publ. (In Russ.)
10. Griber, Yu.A. (2012) *Urban color in the history of European culture*. Moscow: Soglasie Publ. (In Russ.)
11. Furtwängler, A., Fiechter, E.R. and Thiersch, H. (1906) *Aegina: das Heiligtum der Aphaia*. München: Verlag der K. B. Akademie der Wissenschaften. (In Germ.)
12. Daly, C. (ed.) (1858) *Revue générale de l'architecture et des travaux publics : journal des architectes, des ingénieurs, des archéologues, des industriels et des propriétaires. Vol. 16*. Paris: Bureau de la revue. (In French)

Информация об авторе

Мережников Андрей Николаевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, merejnikov7@rambler.ru, SPIN-код (Science Index): 1107-3115.

Information about the author

Andrey Nikolaevich Merezhnikov, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor of the Department of Art History, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, merejnikov7@rambler.ru, SPIN-code (Science Index): 1107-3115.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 16.12.2025; одобрена после рецензирования 14.01.2026; принята к публикации 16.01.2026.

The article was received by the editorial board on 16 December 2025; approved after reviewing on 14 January 2026; accepted for publication on 16 January 2026.