

Искусствоведческий текст: к проблеме жанра

В основу статьи положены наблюдения над «искусствоведческим письмом». Кавычки обнаруживают условность наименования, в котором, собственно, и заключена проблема: отношение текстов, содержащих информацию об искусстве и названных «письмами», к кодифицированным жанрам искусствоведческой литературы.

Искусствоведческая информация и искусствоведческий текст имеют отношение к миру искусства и искусствоведению, его изучающему. Искусствоведение состоит из трех взаимодействующих частей: теории и истории искусств, художественной критики. Собственными задачами каждой из них обусловлены области изысканий и жанры, иначе \square виды текстов, фиксирующих результаты интеллектуального поиска. Энциклопедическая справка содержит их перечень: «трактат; руководство для художников; теоретическое или историческое исследование, общее или специальное (монография); статья или доклад, посвященные теоретической или исторической проблеме; критический обзор или этюд, освещающий ту или иную проблему текущей художественной жизни» [3]. Видоизменяясь, они складывались в рамках развивающегося функционального стиля и одновременно с самой наукой как общепризнанные формы литературных произведений. «Письма» среди них нет.

Начнем рассуждение с того, что «письмо» - это продуктивный вид речевой деятельности и ее результат – письменный текст, рукописный или печатный. Созданный по определенному поводу, адресованный и целенаправленный, он имеет стилистическую маркировку и относится к определенной сфере человеческого общения, официального или неофициального. Общепризнанные письма личные и деловые. Остальные тексты, названные «письмами», следует отнести сегодня к области риторики.

Однако известно, что до XIX века научная литература существовала и в виде писем¹. Научные письма представляли собой печатную продукцию, выходящую малым тиражом. Они рассылались адресатам, лично известным автору, чем поддерживалась столь необходимая для развития науки связь между членами немногочисленного тогда сообщества ученых [11. С. 403-404]. Наименование «корреспонденция» для почтовых отправок научного содержания связывали с возникшей журнальной литературой, позволившей исследователю обращаться сразу ко многим, включая и неспециалистов. Такие публикации сопутствовали, а иногда и предшествовали литературе собственно научной, рассчитанной на узкий круг профессионалов. Направляя внимание читателя на достижения в определенной области научного опыта, они обеспечивали оперативный обмен информацией и ее общественное одобрение. Оценка могла содержаться в ответной корреспонденции, или «письме», активного читателя, свидетельствуя о факте «переписки».

Сообщество более или менее подготовленных к восприятию специфической информации читателей было адресатом с нечетко обозначенными границами, что требовало популяризации сообщаемого. А цель пропаганды нового знания и поддержания его престижа в обществе сближала научные произведения с публицистическими, которые, осуществляя свойственную им функцию воздействия, тяготели к беллетристике, имитирующей, в свою очередь, неофициальное межличностное общение, в том числе и в жанре письма.

Жанровые стереотипы воспроизводились или модифицировались пишущим в зависимости от конкретного замысла произведения, и успех предпринятой попытки во многом определялся писательским талантом автора. Высокая общественная репутация произведения и его автора-исследователя, просветителя, публициста – была одной из причин появления подражаний. Так жанр поддерживал культурную преемственность в научной литературе и публицистике, причем в первом случае наблюдалась тенденция к его кодификации, во втором – к размыванию условленных признаков.

Сказанное помогает осознать, что жанры печатной литературы, плоть от плоти «литературы» рукописной, относились к письму как первопричине, условию и форме

¹ Учеными зафиксировано, что первые высказывания об искусстве на Руси содержались в летописях, житиях, описаниях путешествий и письмах. Например, письмо Елифания с характеристикой творчества Феофана Грека или послание Иосифа Волоцкого, отстаивавшего традиционную иконопись (оба 15 века) [3].

существования лично и общественно значимой информации, которая, конечно, могла быть и искусствоведческой. Это положение подкрепляется примерами.

На рубеже 18-19 столетий в «Московском журнале» Н.М. Карамзина вышли его «Письма русского путешественника», где так много места уделялось впечатлениям от художественных произведений, увиденных автором в Европе, от ее культурного обустройства. В «Письмах» был герой и допускался вымысел, но Карамзин акцентировал внимание на документальной стороне своего сочинения. Установка на «подлинность» позволяла вводить в произведение самые разные явления действительности, усиливая его познавательный характер. Так, проезжая по Баварии, Путешественник набрасывал живописный портрет местной красавицы, намечал штрихом увеселительный замок Сан-Сузи на горе, очерчивал контур городка у ее подножия, зарисовывал уличные сценки. Но делал он это, как художник, не скрывая намерения украсить «картинную галерею» своего воображения [8. С. 72-73].

В основу сочинения писатель положил дневниковые записи, дополненные и уточненные многочисленными источниками, ссылки на которые рассыпаны в тексте [8. С. 9 -11]. Они свидетельствовали об осведомленности автора во многих областях знания, включая искусство. Оригинальные эстетические суждения отражали индивидуальный опыт общения пишущего с искусством.

Таким образом, Карамзин создал сложное по жанровым признакам произведение, придав ему внешнюю форму адресованных друзьям непринужденных дорожных писем, осложненных объемным «научным» комментарием, предназначенным для просвещенного читателя. Приступая к повествованию, автор оправдывал «шероховатость слога»: «Человек в дорожном платье /.../ не обязан говорить с осторожной разборчивостью /.../ профессора в шпанском парике, сидящего в больших ученых креслах» [8. С. 27]. Знакомство с произведением, однако, позволяет меняющуюся манеру изложения осознать как стилистический прием:

«...Пошел я в славную картинную галерею (Дрезденскую □ Г. М.), которая почитается одною из первых в Европе. Я был там три часа, но на многие картины не успел глаз оборотить; не три часа, а несколько месяцев надобно, чтобы хорошенько рассмотреть сию галерею. Я рассматривал со вниманием Рафаэлю Марию* (которая держит на руках младенца и перед которою стоят на коленях св. Сикстус и Варвара); Корреджию** «Ночь», о которой столько писано и говорено было и в которой наиболее удивляются смеси света с тьмою...» и т. д.***

Развернутые сноски образуют второй план, конкурирующий с первым:

*«Рафаэль, глава римской школы, признан единогласно первым в своем искусстве. Никто из живописцев не вникал столько в красоты антиков, никто не учился анатомии с такою прилежностью, как Рафаэль, □ и потому никто не мог превзойти его в рисовке. Но знания /.../ не сделали бы его таким великим живописцем, если бы натура не одарила его творческим духом, без которого живописец не что иное, как бледный копиист. /.../ Он родился в Урбино в 1483, а умер в Риме в 1520 году»;

**«Корреджо, первый ломбардский живописец, почти без всякого руководства достиг до высочайшей степени совершенства в своем искусстве, не выезжав из своего отечества и не выдав почти никаких хороших картин, ни антиков. Кисть его ставится в пример нежности и приятности. Рисовка не совсем правильна, однако же искусна; головы прекрасны, а краски несравненны. Нагое тело писал он весьма живо, а лица его говорят. Одним словом, картины его отменно милы даже и для незнатков; и если бы Корреджо видел все прекрасные творения в Риме и в Венеции, то превзошел бы, может быть, самого Рафаэля. /.../ Он родился в 1532, а умер в 1588 году»;

***«Рубенс по справедливости называется фландрским Рафаэлем. Какой пиитический дух виден в его картинах! Какие богатые мысли! Какое согласие в целом! Какие живые краски, лица, платья! Он никак не хотел подражать антикам и писал все с натуры. К совершенству его картин не достает той правильности в рисовке, которою славится римская школа. /.../ Он родился в 1577, а умер в 1640 году» [8. С. 84-87].

Автор соединял, сравнивал, прибегал к мотивировке данной оценки, указывая на сюжет, колорит, рисунок, особенности творческой биографии художника. В оформлении столь разных сведений только угадывались зерна будущих жанров и язык искусствоведения, не принявшего еще четких очертаний науки. «Письмо» как художественная форма поддерживало традицию европейской беллетристики, но получило интересное развитие в русской литературе об искусстве.

В 1814 г. К. Н. Батюшков поместил в петербургском «Сыне Отечества»² Н. И. Греча беллетризованный обзор выставки картин под названием «Прогулка в Академию художеств»,

² «Сын Отечества» регулярно печатал содержащие специальную информацию «письма» в разделе «Литература, наука, художества». А в разделе «Смесь» столь же регулярными были «письма к издателям», заключающие в себе отклик на появившиеся публикации, а также просьбы и благодарности. Об утрате

отличавшийся сугубо искусствоведческой направленностью. Для своей публикации Батюшков выбрал форму письма к другу, а главные мысли «вложил в уста» героев, разделивших с ним прогулку. Это разные типы собеседников: один – зрелых лет, почитаемый за знатока искусства, другой – начинающий художник с собственными взглядами на предмет внимания. Ситуация побуждала их высказывать замечания не только об экспонированных произведениях и академической школе, но и о состоянии современной живописи, об архитектуре, представленной впечатляющими петербургскими панорамами. Дадим слово второму:

«Единственный город! /.../ Сколько предметов для кисти художника! Умей только выбирать! И как жаль, что /.../ живописцы перспективы охотнее пишут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы. Я часто с горестию смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение и часто □ взоры наши. Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем? Надобно расстаться с Петербургом, /.../ надобно видеть древние столицы: ветхий Париж, законченный Лондон, чтоб почувствовать цену Петербурга. Смотрите, какое единство, как все части отвечают целому, какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями! Взгляните на решетку Летнего сада, которая отражается зеленью высоких лип, вязов, дубов! Какая легкость и стройность в ее рисунке! Я видел славную решетку Тюильрийского замка, отягченную, раздавленную, так сказать, украшениями – пиками, касками, трофеями. Она безобразна в сравнении с этой» [2. С. 248].

«Письмо» позволяло сопроводить мысленный диалог с адресатом воспоминаниями, объединить с их помощью прошлое (когда друзья «часто заводили жаркие споры о голове Аполлона Бельведерского, о мизинце Гебы славного Кановы, о коне Петра Великого, о кисти Рафаэля, Корреджо, даже самого Сальвадора Розы...»³) и настоящее; рефлексировав, углубить переживаемое путем цитирования стихов Тассо, Жуковского, собственных.

Между прошлым и настоящим самого Батюшкова был пожар Москвы, поход с русским войском за границу, обогативший поэта впечатлениями, в том числе и художественными, проясненными чтением Винкельмана⁴ и размышлениями, которые нашли отражение в его «письме».

Автор вел читателя через зал греческих и римских слепков, антиков, рассуждая о прекрасном наследии прошлого, яснее всех историков говорящего о просвещенности древних, их глубоких познаниях природы и человеческих страстей, утверждая возвышающую зрителя силу прекрасного и воспитывающее значение идеала для творца. Можно сказать, что это был сопровождаемый назиданиями обзор.

Автор выступал в качестве пропагандиста искусства, но роль его менялась, как только он переходил к анализу образца. Монолог заменялся диалогом то с одним, то с другим спутником, интерпретирующими содержание произведения (скажем, картины Егорова, изобразившего истязания Христа), выявляющими достоинства и недостатки работы признанного художника, традиционное и новаторское в живописной аранжировке известного мотива, заимствованное и уникальное. Перед читателями предстал критик и теоретик, осмысливающий задачи критики, возможности, язык.

конкретного адресата свидетельствовали обращения «М.Г.» («Милостивые государи» – Г. М.) и подпись «Ваш и проч.» (см. брошюры журнала № 1-26 за 1814г.). Текст же оформлялся именно как письмо, что говорило о его жанровой самостоятельности.

³ Вспомним и мы Карамзина, который сообщал своему читателю: «Сальвадор Роза, неаполитанский живописец, писал лучше ландшафты, нежели исторические картины. Фигуры его по большей части неправильны, однако ж в них видна смелая кисть и отменная живопись /.../» [8. С. 87].

Может, в обобщенном образе друга есть и черты Н. М. Карамзина, с которым Батюшков, «энтузиаст всего прекрасного», познакомился еще в 1809 году в Москве, восхищался его прозой, сблизился с молодыми поборниками его литературных реформ. А в 1813 году тесно общался с писателем в Нижнем Новгороде, куда оба «бежали» из Москвы, занятой французами [2. С. XIII-XVI].

⁴ Винкельман, Иоганн Иоахим (1717-1768) – знаменитый немецкий ученый. Главный труд – «История античного искусства», дополненный «Заметками об истории искусства». Первым проложил путь к пониманию культурного значения и прелести классического искусства, оживил интерес к нему в образованном обществе и явился основателем не только его истории, но и художественной критики [18. С. 419].

Несколько словесных партий в оркестровке автора – выигрышная сторона «письма» как подцензурного высказывания, в котором маска лояльного молчания или сомнения одного героя не мешала другому донести до читателя важную мысль:

«– Если кто-нибудь прочитает то, что я сообщал приятелю в откровенной беседе? /.../

– Разве вы обидели кого-нибудь из художников, достойных уважения? Выставка картину для глаз целого города, разве художник не подвергает себя похвале и критике добровольно? Один маляр гневается на рассуждения знатока или любителя; истинный талант не страшится критики; напротив того, он любит ее, он уважает ее, как истинную, единственную путеводительницу к совершенству. /.../ В Париже художники знают свою выгоду. Они живут в тесной связи с писателями, которые за них сражаются с журналистами, с знатоками и любителями и проливают за них источники чернил. /.../

□ Это все справедливо; но я могу ошибаться.

□ Что нужды, если без намерения!

□ Но я употребил в моем письме новые выражения, например: механический прием (в живописном деле), желая изъяснить то, что французы называют *le faïge*, и боюсь...

□ Пускай другие переведут лучше, исправнее; у нас еще не было своего Менгса⁵, который открыл бы нам тайны /.../ и к искусству живописи присоединил другое, столь же трудное, искусство изъяснять свои мысли. У нас не было Винкельмана...» [2. С. 264-265].

А. М. Эфрос, авторитетный художественный критик первой половины 20 века, сам тяготевший к усложненной текстовой форме, полифонии, образным эффектам, напишет много позже: «Батюшков создал новый литературный жанр... Живость воображения, тонкость вкуса, свободная манера письма и уверенность критического суждения кажутся нам пленительными даже спустя столетие» [9. С. 20-23].

Жанр писательской статьи об искусстве (художественная критика «вербовала свои силы» в среде литераторов), сама форма письма были привлекательны для современников К.Н. Батюшкова. В 1820 г. на последовавшую академическую выставку «Сын Отечества» откликнулся сразу двумя «письмами». «Письмо» поэта и переводчика Н.И. Гнедича, содержащее подробный рассказ о выставке, как и письмо Батюшкова, передавало разговоры и споры посетителей, но не обладало его концептуальной четкостью и литературным артистизмом. «Письмо к издателю» будущего беллетриста А.А. Бестужева уже не имитировало спора, а было репликой в реальном споре с Гнедичем.

В 1828 г. в «Московском вестнике» М.П. Погодина появилось «Письмо редактору...», подписанное «И.М.». Корреспонденция из Петербурга об очередной академической выставке принадлежала И.С. Мальцову, серьезному знатоку живописи и известному рисовальщику. Темпераментная статья подытоживала споры вокруг выставки. Содержание ее было наполнено критическим духом, искусствоведческой аргументацией суждений, предметом которых был живописный метод, концепция и красочная стихия портретов О. Кипренского и Дж. Доу, создателя галереи героев войны 1812 г. в Зимнем дворце. «Письмо» говорило о горячей заинтересованности пишущего в событиях художественной жизни, понимании актуальных ее сторон и было образцом полемической статьи, по существу, а не внешне продолжавшей традицию Батюшкова [9. С. 32, 39-40].

Название «письмо» для материала, присланного в журнал по почте, стало обычным явлением и сделало 19 век временем «correspondence» (А. Эфрос). В 40-е годы были популярны печатавшиеся в разных петербургских изданиях «Парижские письма» П.В. Анненкова [1], а в 90-е □ «Письма из Парижа» А.Н. Бенуа [4] и «Письма из Мюнхена» И.Э. Грабаря [5], регулярно появлявшиеся в «Мире искусства» С. П. Дягилева. Это были серии публикаций, которые сами авторы называли статьями, но среди них можно увидеть заметки, зарисовки, рецензии, обзоры, развернутые исторические экскурсы и даже их соединение в одном тексте.⁶

⁵ Менгс, Антон Рафаэль □ известный немецкий живописец (1728-1779); неоднозначно оцениваемый эклектик, пытавшийся соединить античную красоту с лучшими чертами творчества Рафаэля, Тициана, Корреджио. Прославлен Винкельманом, которому был близок по эстетическим принципам. Свои художественные воззрения Менгс проповедовал не только кистью, но и пером. Его статьи и большие сочинения долго пользовались уважением в кругу любителей искусства и художников [18. С. 79-80].

⁶ Данное явление не противоречит существующему в современной лингвистике представлению о статье как ряде текстовых реализаций научного и публицистического стилей, часто совмещающих жанровые и стилиевые признаки [11. С. 670; 17. С. 57].

Авторы названных выше «писем» информировали читателей о происходящем в мире искусства; профессионально комментировали сообщаемое; переосмысливали события, отыскивая их причинно-следственные связи с прошлым; давали компетентную оценку факту, представляли различные точки зрения на него, прибегая к дискуссии с воображаемым или действительным оппонентом. Статьи имели по преимуществу аналитический характер, но различались глубиной рассмотрения проблемы, объемом анализируемого материала, наличием или отсутствием теоретических обобщений, степенью субъективности исходной позиции и индивидуально-образного начала в логизированном изложении. В плане жанровой специфики от них принципиально не отличалась статья П. П. Муратова, под названием «Письма из Лондона. Художественные выставки», опубликованная в 1906 г. в московском журнале «Весь» [12], или «Письмо художника» Н. К. Рериха, появившееся в петербургской «Русской иконе» в 1913 году [14]. Обращение к читающей аудитории с «письмом» (прямых адресаций эти тексты не содержали) было призвано интимизировать общение, придать ему личностную окраску, обеспечить пишущему свободу от навязываемых «лоций» и «сухого» языка научного протокола. Через журнальную хронику авторы «писем», одновременно исследователи и публицисты, воздействовали на эстетическое развитие сограждан, в чем и видели цель.

Особой разновидностью письма как жанра аналитической журналистики были так называемые открытые письма. К ним относилось «Письмо по адресу И. Репина», написанное С. П. Дягилевым для одного из номеров «Мира искусства» за 1899 год [7]. Оно было письменным вариантом дискуссии с конкретным адресатом и одновременно приобщало к ней читателя, сочувствия которого искал автор, так как поводом к выступлению стал неоднозначно толкуемый факт искусствоведческой практики. В рамках общепринятой вежливости, усиленной выражением почтения, с большим количеством привлекаемых аргументов, с цитированием и сопоставлением двух разных по времени и далеко не бесспорных журнальных публикаций Репина велось расследование с целью выявления истины, как ее понимал редактор, защищавший и точку зрения своих сторонников. Открытые письма как жанр публицистики, научной в том числе, сохранили свою специфику до сих пор.

Большой притягательной силой для читателей, становившихся свидетелями доверительного неофициального общения, обладали письма художников и критиков, исследователей искусства, адресованные близким людям. Публикация делала личные письма таких «путешественников» явлением науки. Они представляли в качестве полноценного источника специального знания: тонких наблюдений, точных объяснений, неожиданных догадок и обдуманных выводов. Например, письма В.В. Стасова, написанные в начале 50-х годов 19 века родным из Рима, содержали не только случайные уличные впечатления, но и намеренно собранные сведения о русских художниках и итальянских музыкантах, об архитектурных памятниках и Сикстинских фресках. Со временем они приобрели статус научно зафиксированного факта, не изменив, конечно, жанровой принадлежности текста.

Частью высоко ценимого критического наследия стали письма И.Н. Крамского, адресованные деятелям культуры, в частности тому же В.В. Стасову. Их переписку Р.С. Кауфман метко назвал «эпистолярной художественной критикой». Как исследователь Крамской выступал в печати относительно редко, зато очевидна его потребность постоянно делиться волнующими вопросами и найденными ответами в письмах □ именно в них реализовался искусствоведческий дар русского Менгса. Многостраничные послания Крамского наполнены актуальной информацией, переданной профессиональным языком живописца, и примерами блестящей поэтической интерпретации конкретных полотен.

Поднимаемые темы обсуждались Крамским с личной заинтересованностью, но не были сугубо личного свойства. Так, обращение с одним из писем к А.С. Суворину, редактору-издателю петербургского «Нового времени», являлось реакцией на отзыв очевидца выставки В.В. Верещагина в Вене и корреспонденцию о ней в газете. Признавая талант, ум, образованность Верещагина, принимая во внимание его популярность в Европе, Крамской все же отказывал художнику в высокой оценке его творчества, выдвигая основания, по которым следует о нем судить:

«...Во-первых, на основании тех целей, которые художник сам себе поставил, которые он столь громко пропагандирует своими каталогами /.../; во-вторых, на основании того простого здравого смысла, которым наделено, к счастью, большинство людей, и в-третьих, на основании теории, нигде еще не записанной, но такой, которая, однако ж, проходит красной ниткой по всем художественным произведениям второй половины XIX столетия. В чем эта последняя теория

состоит, □ я формулировать не берусь, но путем вопросов по существу надеюсь хотя несколько ее обнаружить и наметить общее расположение» [10. С. 360-365].

Далее, апеллируя к произведениям Верещагина, последовательно и убедительно, путем развернутой аргументации Крамской отвечает на вопросы «что такое картина?» и «при каких условиях картина становится художественным произведением?». Сказанное в доверительном «полуофициальном» письме было законченным, ответственным суждением, которое, лишив обращения и подписи, легко представить частью не только публицистической, но и научной статьи.

Этот довод позволяет перейти к последнему из примеров, связанному с другими невидимыми нитями. Это книга современного философа, теоретика и историка архитектуры А. Раппапорта «99 писем о живописи», рекомендованная читателю как опыт «гуманитарной рефлексии» по поводу истории живописи, ее «языка», динамики стилей, но более всего ее философии.

Обратившийся, казалось бы, к «чужому» материалу, автор вводит в оборот множество новых интеллектуальных подходов и ракурсов его рассмотрения. Высокой значимости научную информацию, плод раздумий и озарений, он заключает в форму «нетребовательной переписки» с импонирующим собеседником, освобождаясь тем самым от жестких рамок искусствоведческого узуса. Обращение к реально существующему⁷, но молчащему адресату позволяет избежать полемики и этим удобно для автора, рассуждающего «наедине со всеми» и в выборе предмета идущего на поводу у собственного интереса. Освобожденные от обязательных обращения и подписи, снабженные тематическими заголовками и пронумерованные письма напоминают фрагменты длинной, часто меняющей свое направление беседы, сохраняя иллюзию неофициального общения, поддержанную стилем изложения: наличием неполноты в рассуждениях и формулировках, намекающей на общий интеллектуальный фон, свободное ассоциирование, парадоксальные аналогии, призванные уточнить ход размышления без желания его «упростить», сделать особо привлекательным для читателя, из-за чего подвергнуть редакторской правке.

Вот фрагмент из письма №4, озаглавленного «Цвет»: «...Александр Георгиевич Габричевский⁸ предпочитал термину “искусствоведение” □ “искусствоиспытание”. Делал он это отчасти потому, что ведение предполагает знание, а испытание опыт. Но опыт открыт, и его всегда мало, так что в опыте мы всегда идем к свободе и ищем свободы.

Отчасти в словах Габричевского видна критика отчужденности ученого от его предмета. “Искусствовед” звучит как “товаровед” □ человек, который занимается вещами исключительно с их внешней стороны, не имея представления, как они делаются, □ а Габричевский видел задачу исследователя в том, чтобы проникать в “кухню” художника. Он решал эту задачу с помощью категорий феноменологии, в частности с помощью “жеста”. Но его “жест”, дававший неплохие результаты в области скульптуры и архитектуры, в сфере живописи оказался малопродуктивным. Но и “касание” Флоренского для живописца остается, скорее, внешней категорией.

Я пытаюсь проникнуть в природу колорита и живописности с помощью категории “телесности” и “темпоральности”, которые на первый взгляд тоже нерелевантны цвету» [13. С. 15]

Опора на имеющееся знание и его критика, уточнение собственного предмета и метода, понятийный аппарат и терминология, мыслительный эксперимент и проч. □ все доказывает, что перед нами «научное письмо», превращенное в этуод.

Это персонифицированная научная проза, «героем» которой является сам автор-ученый, беседующий с другим ученым. Быть ли их собеседником, должен решить читатель, по отношению к которому в текстах нет никаких речевых провокаций. Таковыми, думается, можно считать только цифру 99 как символ незаконченности да стимул «письмо», предполагающий «ответ». Но кто продолжит размышление, автор или читатель, □ вопрос, содержащий даже некоторую интригу: важно ли это для не имеющего конца познания? Представленная таким образом форма «научного письма» требует от собеседника творческой смелости, свободы опыта постигать

⁷ Адресат А. Раппапорта □ Олег Игоревич Генисаретский, издавший том собрания сочинений ученого-энциклопедиста и священника П. А. Флоренского «Об искусстве». Это событие стало побудительной причиной для первого письма, оставшегося без ответа. Обращение «Дорогой Олег» имеет только это письмо. Подписью «Обнимаю тебя» надлено только последнее, девяносто девятое. Эти атрибуты можно воспринимать как посвящение трехлетней работы ее вдохновителю.

⁸ Габричевский А. Г. (1891-1968) □ искусствовед, философ и переводчик, крупнейший деятель русской культуры.

искусство, о которой говорит автор: пространство текста постоянно расширяется за счет аллюзий и ассоциаций в соответствии с возможностями и притязаниями читателя.

Кроме вывода о взаимопроникновении жанров, взаимодействии их форм, сделанные наблюдения могут подтвердить положение об отсутствии жестких границ между сферами общения, подчеркнут наличие выбора коммуникативной роли пишущим в зависимости от конкретно осмысливаемой ситуации, с учетом личной склонности к определенной фиксации и передаче мысли другому, от уровня словесного мастерства.

Библиографический список

1. Анненков П. В. Парижские письма [Текст] / П. В. Анненков. М.: Наука, 1984. 608 с.
2. Батюшков К. Н. Сочинения [Текст] / К. Н. Батюшков. М., 1898. 632 с.
3. Большая советская энциклопедия (БЭС) 1970-1977 [Электронный ресурс]. М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2003.
4. Бенуа А. Беседы художника. Письмо из Парижа // Мир искусства. 1899. № 11-12. С. 128-132.
5. Грабарь И. Письма из Мюнхена // Мир искусства. 1899. № 5. С. 30-34.
6. Зайцев Б. Письма из Италии. Флоренция // Перевал. 1907. № 10. С. 15-19.
7. Дягилев С. Письмо по адресу И. Репина // Мир искусства. 1899. № 10. С. 4-8.
8. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника [Текст] / Н. М. Карамзин; Сост., автор предисл. и примеч. В. А. Грихин. М.: Советская Россия, 1983. 512 с.
9. Кауфман Р. С. Очерки русской художественной критики. От Константина Батюшкова до Александра Бенуа [Текст] / Р. С. Кауфман. М.: Искусство, 1990. 367 с.
10. Крамской И.Н. Письма. В 2-х т. [Текст] / И.Н. Крамской. М.: Гос. изд-во изобр. иск-в, 1937. 492 с.
11. Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. Л.Ю. Иванова, А.П. Сковородникова, Е.Н. Ширяева и др. М.: Флинта: Наука, 2003. 840 с.
12. Муратов П. Письмо из Лондона. Художественные выставки // Весы. 1906. №7. С. 47-51.
13. Раппапорт А. 99 писем о живописи. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 344 с.
14. Рерих Н. Письмо художника // Петербургская икона. 1913. №1. С. 14-19.
15. Рождественский Ю.В. Теория риторики: Учебное пособие [Текст] / Ю. В. Рождественский; Под ред. В. И. Аннушкина. 3-е изд. М.:Флинта: Наука, 2004. 512 с.
16. Стасов В.В. Письма к родным. Т. 1. 1862-1879 [Текст] / В.В. Стасов. М.: Музиз, 1954. 407 с.
17. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2003. 696 с.
18. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Эфрона. СПб., 1896; Т. 11. С. 419, Т. 37. С. 79-80.