

ПРАВИТЕЛЬСТВО РФ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА ИЛЫИ ГЛАЗУНОВА
РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ Д. С. ЛИХАЧЁВА



СБОРНИК ТРУДОВ
международной научной конференции

«ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ РОССИИ: РЕТРОСПЕКЦИЯ,
СОВРЕМЕННОСТЬ, ПЕРСПЕКТИВЫ»

МОСКВА
2020

УДК 930.85
ББК 63.3(2)
Д85

Рецензенты:

- А. В. Окорков**, доктор исторических наук, заместитель директора по научной работе Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва
- И. А. Стеклова**, доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ им. М. В. Ломоносова.

*Издается по решению ученого совета
Российского научно-исследовательского института культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва*

Д85 **Духовные смыслы национальной культуры России** : ретроспекция, современность, перспективы. Сборник по материалам Международной научной конференции 27–28 ноября 2019 г. — М. : Институт Наследия, 2020. — 938 с. : ил. — DOI 10.34685/NI.2020.72.97.002. — ISBN 978-5-86443-328-7.

В многосоставной культуре России важен духовный стержень, выявить который, обращаясь к разным научным сферам, к различным видам творчества и деятельности, ставят перед собой задачей авторы данного труда. В сборнике читатель найдет обращение к духовным смыслам отечественной культуры от ее истоков до настоящего времени в оригинальных авторских работах, в новых ракурсах, через индивидуальные научные и творческие подходы исследователей — специалистов самых разных научных и творческих сфер, теоретиков и практиков, от академиков и докторов наук до аспирантов и студентов ведущих вузов России и зарубежья.

Таким образом, представлено масштабное разностороннее исследование, которое будет интересно не только специалистам, но и широкому кругу читателей, неравнодушным к историческому пути России, ее национальной культуре и тем извечным смыслам, которые в них заложены и актуальны.

УДК 930.85
ББК 63.3(2)

ISBN 978-5-86443-328-7

© Коллектив авторов, 2020
© Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, 2020

СОСТАВИТЕЛИ:

- Е. А. Скоробогачева**, доктор искусствоведения, директор музея, профессор кафедры всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований СГК им. Л. В. Собинова, член СХР, СПР, Международной ассоциации художественных критиков (АИСА), АИС (Ассоциация искусствоведов), член-корреспондент АРС;
- Н. В. Бицадзе**, кандидат исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова;
- О. Г. Чичварина**, научный работник музея РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

НАУЧНЫЕ РЕДАКТОРЫ:

- Ю. А. Закунов**, кандидат философских наук, доцент, руководитель отдела Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва;
- Д. Я. Романова**, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва;
- Е. А. Скоробогачева**, доктор искусствоведения, директор музея, профессор кафедры всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований СГК им. Л. В. Собинова, член СХР, СПР, Международной ассоциации художественных критиков (АИСА), АИС (Ассоциация искусствоведов), член-корреспондент АРС.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

- А. П. Альбов**, доктор юридических наук, член-корреспондент Академии естествознания, профессор по кафедре теории права и государства, профессор кафедры основ гражданственности РАЖВиЗ Ильи Глазунова;
- В. А. Волков**, доктор исторических наук, доцент по кафедре отечественной истории и международных отношений, профессор кафедры основ гражданственности РАЖВиЗ Ильи Глазунова;
- Н. В. Геташвили**, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой всеобщей истории искусств, профессор РАЖВиЗ Ильи Глазунова, почетный работник высшего профессионального образования, почетный член РАХ, сопresident российской секции Международной ассоциации художественных критиков (АИСА), председатель комиссии по терминологии АИС;
- Н. В. Жилина**, доктор исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова;
- В. В. Каширина**, доктор филологических наук, доцент по специальности «Русская литература», профессор кафедры основ гражданственности РАЖВиЗ Ильи Глазунова.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	11
Вступительные статьи.....	12
<i>В. Р. Мединский</i>	12
<i>И. И. Глазунов</i>	13
<i>Е. В. Бахревский</i>	14
<i>Л. Г. Ивашов</i>	14
<i>Д. Ш. Халидов</i>	15
<i>А. Н. Ковальчук</i>	16
<i>В. Стайков</i>	16

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ ИСТОРИИ

<i>В. С. Мясников</i> Некоторые исторические оценки современного состояния России.....	17
<i>С. В. Перевезенцев</i> Традиционализм: русский смысл.....	25
<i>В. Ю. Захаров</i> Между Западом и Востоком: к вопросу о духовных исканиях императора Александра I.....	31
<i>В. А. Волков</i> Осада Пскова польско-литовскими войсками в 1581 году и фантазия на эту тему австрийского художника Яна Алоизия Матейко в картине «Стефан Баторий под Псковом».....	42

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ ФИЛОСОФИИ, БОГОСЛОВИЯ, ПСИХОЛОГИИ

<i>А. Л. Казин</i> Искусство в судьбе цивилизации.....	47
<i>В. Н. Катасонов</i> Реализм в понимании Ф. М. Достоевского.....	51

В. Н. Расторгуев Цивилизационная идентификация России.....	58
М. К. Залесская Постмодернизм как орудие всемирного разрушения.....	65
К. А. Кокшениева А. И. Герцен — западник, разочаровавшийся в Западе/ об актуальности взгляда Н. Н. Страхова	80
А. Е. Чернова Образ родины в поэзии Ф. П. Савинова: метод преодоления духовного кризиса	96
Л. А. Бойко Проблема взаимосвязи духовной культуры и религии в философии И. А. Ильина.....	107
Д. Ш. Халидов Социокультура и искусство: историко-социологическое осмысление и вопросы геополитической проектности Запада и России.....	114
Ю. А. Закунов Русский национальный культурный код.....	141
ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ	
А. Засимова Возвращение забытых имен в истории русской культуры: композитор Георгий Львович Катуар (1861–1926).....	146
С. А. Гавриляченко «Дух времен» и историческая живопись И. Е. Репина	161
В. П. Сысоев Поэтика и структура художественного языка А. А. Пластова.....	178
Т. Ю. Пластова Сакральные скрытые смыслы работ А. А. Пластова и проблемы иконологического анализа живописи XX века	212
Т. И. Бойцова Современная тверская иконопись: пути возрождения древнего искусства	223
С. М. Грачева Постижение истории в современной петербургской академической живописи	234
А. И. Демченко Классическая эпоха русского реализма	245
И. В. Полозова К проблеме эволюции русской музыкальной культуры X–XVII вв.	255
Е. А. Скоробогачева Роль векторов духовно-художественных влияний в стенописи М. В. Нестерова	273
<i>Приложение</i>	279
Н. В. Геташвили Русь не ушедшая. Об одном фрагменте неоконченного полотна Павла Дмитриевича Корина.....	288
Н. В. Бицадзе Народное богословие русской иконы (к постановке проблемы).....	299

Л. А. Неменская Духовные смыслы военной темы в картинах народного художника России Бориса Неменского. К 75-летию победы в Великой Отечественной войне	304
О. М. Власова Основная проблематика русской храмовой пластики (на примере прикамских коллекций XVIII — начала XX в.)	315
С. А. Мозгот Пространство как категория национальной поэтики в изобразительном искусстве XIX века: приемы создания и ведущие смысловые функции	322
С. Г. Москвитин Роль гравюры в отечественной стенописи	332
Боначини Рита, В. А. Чёрный От занавеса Большого театра к Спасской башне Московского Кремля	338
Л. П. Баюра Международная ассамблея художников «Пластовская осень» и проблематика реалистического направления в современном искусстве	342
А. П. Крохалева Духовно-религиозные поиски в творчестве современных пермских художников	354
В. Г. Киселев Агитационно-оформительское искусство 70-х годов XX века в городах уральского региона	361
С. Н. Ивлева Композиционные трактовки образа Версальского парка в пейзажах... западноевропейских и русских художников	371
С. Г. Полегаев Лепка портрета с натуры	380
И. В. Макарова Эволюция трактовки формы — от двухмерности к объемному изображению	385
И. В. Дюков Упаковочный стиль	390
М. С. Бережная Влияние западных библий и увражей на формирование купольных росписей пятиглавых храмов XVII века, расписанных мастерами Гүрием Никитиным и Дмитрием Григорьевым Плехановым	394
Н. Д. Корина Новые аспекты творчества А. М. Корина и его педагогическая деятельность в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества	402
А. В. Хомякова Нидерландский след в позднем творчестве К. А. Сомова	414
М. Л. Будеева Петербургская ксилография как часть национальной культуры	427
Н. Н. Ваньчугова Темперная миниатюра Олега Вострецова (1990–2019). Технологии и смыслы	438
Е. Ю. Константинова Искусствоведческие концепции М. В. Алпатовой и В. Н. Лазарева в зеркале «Троицы» А. Рублева	460

Е. А. Глоба	
Национальные черты русской академической храмовой росписи середины XVIII — конца XIX века.....	468
<i>Приложение</i>	480
А. М. Грумбина	
Традиции Союза русских художников в контексте эволюции искусства России начала XX века.....	498
А. С. Сиренко	
Эволюция идеи Киммерийской школы в художественно-критических статьях М. А. Волошина.....	506
К. И. Шадчиев	
Единство архитектурного замысла и его деталей на примере скульптурного убранства фасадов Московского Сената (1776–1787 гг.).....	516
Ян И.	
Русская марина: прошлое, современность и перспективы	535
Д. В. Слеп	
«Театр есть училище нравственности»: влияние драматических произведений на особенности жанровых сцен П. А. Федотова	546
Се Юеюе	
Путь развития русского живописного искусства: самобытность и зарубежное влияние.....	548
А. В. Борисова	
Значение пенсионерских поездок в творчестве русских художников второй половины XVIII — начала XIX века.....	554
С. Н. Рубцова	
Проблема обращения к национальному наследию в оформлении пространства современного храма Русской православной церкви	556
Т. А. Светкина	
Самобытность этнических искусств в многогранной целостности культуры России. Златоустовская гравюра.....	568
П. Н. Казнина	
Образ Иисуса Христа в творчестве М. В. Нестерова.....	571
К. Ф. Кангин	
Выражение образа нации в живописи передвижников	573
Л. А. Кузмичева	
Картина Ивана Кузнецова «Призвание на царство Михаила Федоровича Романова» — к проблеме эволюции современного реализма.....	575
ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ КУЛЬТУРОЛОГИИ	
Г. В. Скотникова	
Классики русской философии — наши духовые учителя.....	577
В. И. Грачев	
Субстанциально-аксиогенная платформа духовности русской культуры.....	582

Е. В. Байкова, Н. А. Дидык Символы исторического центра города (на материале архитектурного декора особняка И. П. Шмидта в Саратове. Зооморфизм).....	596
С. А. Царенко Этнокультурные и геополитические перспективы Западного Русского Поля (Подолья) в контексте украинских идентичностей и историографических подмен.....	615
Е. В. Данилова Дионисий в XXI веке. Опыт многолетней авторской работы с культурным и духовным наследием Древней Руси в реалиях современности: проект «Свет фресок Дионисия — миру» (Фотопроект Юрия Холдина в соавторстве с Е. В. Даниловой).....	630
С. В. Кабаева М. П. Беляев: идея русской музыкальной культуры.....	645
О. Г. Чичварина Нравственный выбор в творчестве Н. В. Гоголя.....	654
И. А. Дидимова Песня в пространстве традиционной музыкальной культуры современных селкупов.....	659
Ян Чжи, Ван Юнчан Культурное наследие «китайского стиля» в России.....	664
Ю. В. Тюрякова Особенности развития регентского дела Казанского кафедрального собора г. Сызрани (рубежа XIX–XX вв.).....	672
Сюн Инвэнь Портреты-жизнеописания в операх «Виринея» С. М. Слонимского и «Лю Санджи»: к проблеме воплощения национальной идентичности в музыке.....	680
Ю. Н. Шамеева О сохранности драматургии свадебного обряда (на примере свадебного обряда Шемуршинского района Чувашской Республики).....	691
М. Ф. Азиханов Из истории собирания русского фольклора. Сборник Кириши Данилова: автор и текст.....	700
Ж. В. Русакова Классическая и современная национальная культура: обретение и сопряжение смыслов.....	707

ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ, СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Т. А. Лукьянова, Ю. М. Кукс Изучение древних технологических традиций в настенной живописи — путь сохранения памятников технологии в современном мире.....	710
А. Б. Прозова, Ю. Г. Кондратович Вопросы атрибуции иконы Божией Матери «Одигитрия».....	720
В. В. Близнак Художественная и документальная фотография как инструмент в сохранении исторического образа памятника. Соловецкий монастырь.....	725

А. И. Бушмина

Возвращение имени: атрибуционные исследования личности портретируемого в процессе реставрации картины «Портрет священнослужителя» неизвестного художника из собрания Музея-заповедника «Дмитровский Кремль»729

В. М. Неделли

Русские крепости XVI–XVII веков — изучение и графические реконструкции734

Приложение.....737

А. И. Томилова

Федоровский городок в Царском Селе — центр духовной и художественной культуры764

А. В. Власова

Храмовый комплекс в селе Степановское Московской области как пример сочетания русской традиционной и европейской архитектурных школ XVI–XVIII веков773

**ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ,
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ И ОРГАНИЗАЦИОННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ**

Д. Н. Тугаринов775

Профессиональное скульптурное образование в России: сохранение традиций, новации, перспективы775

С. А. Прохоров, А. В. Шадури, Н. С. Прохоров

Традиции и современность живописной составляющей в архитектурном образовании.....780

Е. А. Скоробогачева

Приоритеты научной деятельности и их значение в инновационном развитии научно-образовательной сферы Академии Ильи Глазунова787

В. А. Чёрный

Образ святого Георгия Победоносца на современном гербе и знамени Российской Федерации.....792

С. В. Анчуков

Магистратура факультета изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена — современность и перспективы.....796

Приложение.....801

М. Ю. Шаньков

О воспитании свободной личности в системе отечественного академического художественного образования806

М. В. Кузмичева

Специфика профессиональной подготовки художника-педагога в РГПУ имени А. И. Герцена.....820

Ю. М. Арсентюк

Копирование работ старых мастеров в контексте формирования личности художника827

И. Г. Кондратович Развитие современного христианского искусства в России и за рубежом	840
И. В. Лапин Проблемы построений выставочных экспозиций реалистического искусства на примере выставочной деятельности И. С. Глазунова.....	843
К. Тодоров Art and N-Dimensionality.....	849
С. Тодорова Акварель – графичная или живописная техника?.....	856
<i>Приложение</i>	867
Н. В. Лапко Новые технологии в современной экспозиционной практике художественных музеев.....	869
Ань Цзиньлинь Проблемы в преподавании масляной живописи в высших учебных заведениях Китая и меры их решения	878
Цзя Юньи Подготовка преподавателей художественного дизайна должна начинаться с формирования личности.....	882
Ли Бинь Развитие творческого мышления студентов средствами создания электронной музыки.....	892
Ляо Дума Воплощение темы окружающей среды в живописи под влиянием экологической концепции	901
Ма Синьгэ Ван Теню – ученик русской академической школы Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина	910
Т. Е. Редька Современная педагогика в художественной сфере: традиции, новации, авторские методики	914
А. О. Ворфоломеева Деятельность В. Д. Поленова как педагога Московского училища живописи, ваяния и зодчества	917
<i>Приложение</i> Фотографии с конференции в РАЖВиЗ им. Ильи Глазунова	919
Сведения об авторах	926
Сведения об авторах-учащихся	934



ПРЕДИСЛОВИЕ

В сборнике читатель найдет обращение к духовным смыслам отечественной культуры от ее истоков до настоящего времени, ее вневременным образам, к актуальным вопросам художественной, педагогической, научно-исследовательской жизни страны, ее истории и искусства. В чем заключаются основные духовные смыслы национальной культуры? Каждый раздел книги дает ответы в оригинальных авторских работах, в новых ракурсах, через индивидуальные научные и творческие подходы исследователей, точки зрения которых не обязательно совпадают с мнением организаторов конференции и редакционной коллегии.

По теме «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы» была проведена международная научная конференция при совместной организации Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова и Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва. Сборник включает тексты специалистов самых разных научных и творческих сфер, теоретиков и практиков, от академиков и докторов наук до аспирантов и студентов ведущих вузов России и зарубежья.

Таким образом, представлено масштабное разностороннее исследование, междисциплинарный характер которого позволил ответить на круг актуальных вопросов, определенных названием сборника. Книга будет интересна не только специалистам, но и широкому кругу читателей, неравнодушных к историческому пути России, ее национальной культуре и тем извечным смыслам, которые в них заложены и актуальны.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ СТАТЬИ

В. Р. Мединский

V. R. Medinsky

министр культуры Российской Федерации

ПРИВЕТСТВИЕ ОРГАНИЗАТОРАМ, УЧАСТНИКАМ И ГОСТЯМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ: РЕТРОСПЕКЦИЯ, СОВРЕМЕННОСТЬ, ПЕРСПЕКТИВЫ»

Уважаемые коллеги, дорогие друзья!

Сердечно приветствую вас и поздравляю со стартом Международной научной конференции «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы».

Особо отмечу, что церемония ее открытия проходит в стенах Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова — месте, где с особым трепетом относятся к богатым традициям русского изобразительного искусства, бережно хранят и приумножают культурное наследие нашей страны.

Участникам форума предстоит выступить по широкому спектру тем, затронуть вопросы духовного и культурного развития Российского государства, обсудить проблемы сохранения национальной идентичности в современном мире. Искренне рад, что среди вас присутствуют как именитые ученые, так и начинающие исследователи, студенты и аспиранты. Такое внимание к мероприятию со стороны молодежи говорит не только об интересе к своему прошлому, но и о растущем чувстве гражданской ответственности за настоящее и будущее Отечества.

Желаю вам успехов, плодотворных дискуссий и всего самого доброго!

И. И. Глазунов

I. I. Glazunov

*народный художник Российской Федерации,
ректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества
Ильи Глазунова, действительный член РАХ
и член Президиума РАХ, профессор, кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой композиции РАЖВиЗ Ильи Глазунова*

Уважаемые коллеги, дорогие друзья!

Мы рады приветствовать вас в этих стенах на нашей первой масштабной конференции, которая собрала, я думаю, лучшие силы и лучшие умы сегодняшней культурной жизни.

Меняется эпоха, меняются люди, меняется образование, меняются студенты от набора к набору, меняются устремления людей...

Искусство отражает то, что происходит. Искусство одновременно и отражает, и должно и может давать действительно духовные смыслы всему, что происходит. Этому посвящена наша сегодняшняя встреча...

Остаются такие осколки старой России, остаются осколки той великой культуры, которые мы все стремимся собрать в какую-то мозаику того понимания России, с которым мы все живем, которое нас всех мучает и которое нас всех собирает на такие мероприятия.

Русская школа – это то, что надо хранить, то, что надо беречь... Это школа, которая дает возможность человеку из абитуриента, студента стать большим художником, стать ученым. Поэтому школа сейчас как никогда сама по себе является светочем не только в образовании, но и вообще в отношении к жизни для молодых, наших замечательных и любимых студентов.

Е. В. Бахревский

E. V. Bakhrevski

кандидат филологических наук

Уважаемые коллеги, мне выпала честь выступить сегодня с приветствием на конференции от Института наследия. Мы являемся соорганизаторами данной конференции. Не буду останавливаться на тематике, всем понятны глубина и важность проблем, которые обозначены в названии. Для нас это прежде всего цивилизационный подход к наследию, искусству и культуре.

Хочу сказать о том, что для нас, людей, занимающихся вопросами природного и культурного наследия, одним из важнейших вопросов является вопрос трансляции традиций, актуализации наследия. Вопрос того, как сделать так, чтобы наше наследие, как бы мы его ни выявляли, ни изучали, ни популяризировали, действительно было бы нужно людям, которые являются наследниками этого наследия.

И, на наш взгляд, важнейшей проблемой является именно использование культурного наследия России в современном художественном творчестве.

Сегодня наши любезные хозяева устроили нам экскурсию по Академии, и мы увидели на самом деле великолепный механизм того, как культурная традиция живет и работает в новом поколении, которое растит Академия.

Еще раз спасибо нашим соорганизаторам и желаю всем интересной работы на конференции.

Л. Г. Ивашов

L. G. Ivashov

генерал-полковник, доктор исторических наук,

профессор, президент Академии геополитических проблем

Уважаемые организаторы и участники международной научной конференции «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы»!

От имени Президиума и ученого совета Академии геополитических проблем поздравляю вас с началом столь представитель-

ной и важной конференции! Проблемы, которые вы поднимаете на конференции, весьма жизненно важны для России и народов нашей страны именно сейчас, когда через культуру и искусство ведется необъявленная война с фундаментальными основами в жизни страны и ее народов, прежде всего русского народа. Сохраним и приумножим наше культурное достояние, духовное, интеллектуальное и нравственное — значит, сохраним историческую Россию с ее богатой культурой и традициями. Но для того, чтобы успешно противостоять угрозам и вызовам на культурно-духовном «фронте», надо четко представлять себе то, какую роль играет геополитика на этом «фронте»; как средствами искусства и культуры пытаются подменить, а то и радикально изменить культурный «код» молодежи и наших народов; как научить нашу молодежь различать добро от зла, светлое от низменного, нравственное от безнравственного, высокое от низкого и т. д. И в этой связи конференция и ваша деятельность в сфере науки и культуры имеют большое значение для культурно-цивилизационного возрождения России! Надеемся, что знание, опыт и авторитет участников конференции позволят сформулировать предложения для разработки конкретных программ и проектов по совершенствованию политики в сфере культуры и искусств, равно как и информационной политики в России.

Желаем участникам конференции плодотворной работы, самореализации, новых творческих успехов и плодотворных контактов!

Д. Ш. Халидов

D. Sh. Kxalidov

*кандидат философских наук, директор института
геополитики и историко-политических исследований
Дагестанского государственного университета (г. Махачкала),
член-корреспондент Академии геополитических проблем*

Добрый день, уважаемые друзья!

Рад вас приветствовать от имени моих коллег из Академии геополитических проблем и от имени ваших друзей из Дагестана! У нас очень много друзей, тех, кто поддерживает настоящее искусство, настоящую культуру, которая сейчас находится под угрозой.

А. Н. Ковальчук

A. N. Kovalchuk

*председатель Союза художников России, народный художник РФ,
лауреат Государственной премии РФ, академик РАХ, скульптор*

Уважаемые коллеги, искусствоведы и художники!

Я рад приветствовать участников и организаторов Международной научной конференции, которая поднимает столь актуальные для современности вопросы духовных смыслов национальной культуры России.

Эта тема волнует не только историков и теоретиков искусства, но и нас, живописцев, скульпторов, графиков, то есть большое число художников, которые живут и работают в различных городах нашей необъятной Родины. В наше время становится особенно важным высокое качество научной деятельности искусствоведов, что поможет представителям культуры лучше понять современную ситуацию и увидеть позитивные перспективы.

Желаю участникам и организаторам достигнуть целей, поставленных перед конференцией.

Успешной вам работы!

В. Стайков

V. Staikov

председатель Объединения «Славянский мир», г. Пловдив, Болгария

Уважаемый Иван Ильич!

Сердечно благодарю Вас и Оргкомитет за приглашение участвовать в Международной научной конференции на тему «Духовные смыслы культуры России».

Я принимаю Ваше приглашение не только как жест внимания, но и как необходимость развивать и консолидировать русскую духовность и культуру в современном мире.

Я убежден, что предстоящая конференция еще более убедительно будет способствовать восприятию русской культуры, той огромной роли, которую она сыграла и сыграет в социальном развитии не только в России, но и в Европе и в мире.

Желаю плодотворной и успешной работы этому важному международному форуму русской духовности.

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ ИСТОРИИ

В. С. Мясников

V. S. Myasnikov

академик РАН, доктор исторических наук, профессор

vsmyasnikov@yandex.ru

НЕКОТОРЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ОЦЕНКИ СОВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ РОССИИ

SOME HISTORICAL ASSESSMENTS OF THE CURRENT STATE OF RUSSIA

В настоящее время перед нашим народом стоит задача сохранения исторически сложившейся федерации. Общероссийский рынок сформировался еще в XVII в. Значит, есть политические и экономические условия для жизнедеятельности российского многонационального организма. Нужны идеологические и правовые императивы, которые обеспечивали бы защиту национальных интересов всех народов, сцементированных общностью исторических судеб в их совместном Отечестве.

Ключевые слова: *современное состояние России, точность терминологии, федерация, многонациональный организм, политические и экономические условия.*

At present, Russia faces the historical task of preserving the existing Federation. The all-Russian market was formed in the XVII century. So, there are political and economic conditions for the life of the Russian multinational organism. We need ideological and legal imperatives that would ensure the protection of the national interests of all peoples cemented by the commonality of historical destinies in their common Fatherland.

Keywords: *current state of Russia, accuracy of terminology, Federation, multinational organism, political and economic conditions.*

В нашей исторической науке исключительно важной является точность терминологии. В качестве примера приведу термины, которые сегодня широко используются для характеристики того, что произошло в нашей стране в начале 90-х годов XX в. Обычно пишут и говорят: СССР разрушился, развалился, распался и т. п. Как многоэтажное здание стояло-стояло и вдруг рухнуло? Чаще всего это бывает от того, что внутри газ взорвался. На всенародном референдуме 84 % населения высказались за сохранение Союза. Так что с «газом» было все в порядке.

На мой взгляд, в поисках правильного с исторической точки зрения термина важным представляется рассмотрение подлинных планов в отношении России, составлявшихся творцами внешней политики главных государств Запада и Востока, а также образа действий по осуществлению этих планов. Еще в середине XIX в. в начавшей свое движение к объединению Германии появляются планы **расчленения** Российской империи. Барон Август Гакстгаузен-Аббенбург, подготовивший трехтомный труд по аграрным отношениям с Россией, утверждал, что Польша, Прибалтика и Малороссия, если они будут едины с Россией, обеспечат русским «преобладание над остальной Европой»¹. Основываясь на подложном завещании Петра Великого, газета «Прусский еженедельник» публиковала материалы, исходившие якобы от царского двора, в которых «изображала Россию ведущей подрывную работу против всех государств с целью добиться мирового господства»². Группа политиков, сплотившихся вокруг «Прусского еженедельника», разрабатывала для прусского правительства «ответную» программу. «В качестве цели, — вспоминал впоследствии О. Бисмарк, — к которой надлежало стремиться Пруссии как передовому борцу Европы, там отмечалось: **расчленение** России, отторжение ее остзейских губерний, которые, включая Петербург, должны были отойти к Пруссии и Швеции, отделение всей территории Польской Республики в самых обширных ее пределах, раздробление всей остальной части на Великороссию и Малороссию, хотя и без того едва ли не

¹ *Бисмарк О.* Мысли и воспоминания. Т. 1. М., 1940. С. 92.

² Там же. С. 93.

большинство малороссов оказывалось в пределах максимально расширенной территории Польской Республики»³.

Планы эти не остались втуне. Объединенная Бисмарком Германия пыталась осуществить их в ходе Первой мировой войны: П. Гинденбург, Э. Людендорф и Х. фон Сект нацеливали имперские армии на реализацию именно этой программы. В воззвании главного германского командования к населению Царства Польского от 9 августа 1914 г. говорилось: «Поляки! Час освобождения от московского ига приближается. Союзные армии Германии и Австро-Венгрии скоро переступят границы Царства Польского. Москали уже отступают. Их кровавое господство, которое тяготело над вами более ста лет, падает. Мы приходим к вам в качестве друзей. Доверьтесь нам. Мы несем вам вольность и независимость, за которые столь много терпели ваши предки. Пусть восточное варварство падет перед западной цивилизацией, общей для вас и для нас. Поднимайтесь, помня о своем прошлом, столь великом и полном славы. Соединяйтесь с союзными войсками. Объединив наши силы, мы изгоним из границ Польши азиатские орды»⁴.

В теснейшей связи с этим заявлением стоят документы, казалось бы, совсем другого порядка. Спустя три года, 11 декабря 1917 г., сейм (тариба) Литвы провозгласил ее независимость. Это было в те дни, когда делегация РСФСР вела в Брест-Литовске переговоры о перемирии с Германией и ее союзниками, завершившиеся подписанием Брестского мирного договора. В первом пункте манифеста о независимости говорилось: «Литовский сейм, признанный литовцами, как живущими в стране, так и за границей, единственным полномочным представителем литовского народа, провозглашает на основе признанного права на самоопределение народов и на основании постановления заседавшей в Вильно с 18 по 23 сентября литовской конференции восстановление независимости литовского государства со столицей Вильно и с отделением его от всех государственных связей, которые существовали

³ *Бисмарк О.* Мысли и воспоминания. Т. 1. М., 1940. С. 92.

⁴ *Ключников Ю.В., Сабанин А.* Международная политика новейшего времени в договорах, нотах и декларациях. Ч. 2. От империалистической войны до снятия блокады с Советской России. М., 1926. С. 429–430.

с другими народами». Второй же пункт этого акта о независимости трактовал ее весьма своеобразно: «При воссоздании этого государства и для охраны его интересов при мирных переговорах сейм испрашивает защиту и помощь Германской империи. Во внимание к жизненным интересам Литвы, которые требуют скорейшего установления длительных и тесных отношений с Германской империей, сейм высказывается в пользу вечного и прочного союза Литовского государства с Германской империей, который должен, главным образом, найти свое воплощение в военном, транспортном, таможенном и монетном единении»⁵.

26 мая 1918 г. национальный совет Грузии принял Акт о ее независимости. А уже 28 мая между Германией и Грузией было подписано Потийское соглашение. По нему Грузия признала Брест-Литовский договор, а также предоставила свою железнодорожную сеть для перевозки германских войск. Руководить этими перевозками должна была германская военная комиссия в Тифлисе, грузинское правительство разрешало назначить германских консулов «в те места грузинского государства, в которые имп[ераторское] германское правительство найдет желательным назначение»⁶. Большого Германии в то время и не нужно было. Тогда она уже фактически оккупировала Украину.

Таким образом, планы расчленения России нашли отражение и в условиях Брестского мира⁷. Но революция в Германии позволила объявить недействительным Брест-Литовский договор и связанные с ним «уступки территорий и областей»⁸. Однако идея раскромсать «русское пространство» не осталась чисто германской. «Четырнадцать пунктов» президента США В. Вильсона, являвшиеся ответом на Декрет о мире, также предусматривали расчленение России (пункт 6).

Термин «Расчленение» Советского Союза есть и в дневнике фашистского пропагандиста Йозефа Геббельса.

⁵ Ключников Ю. В., Сабанин А. Международная политика новейшего времени в договорах, нотах и декларациях. Ч. 2. От империалистической войны до снятия блокады с Советской России. М., 1926. С. 96.

⁶ Там же. С. 435–436.

⁷ Там же. С. 123–126, 163–166.

⁸ Там же. С. 198–200.

Взаимосвязь и взаимозависимость внутренней и внешней политики отчетливо видны в том, что расчленители извне всегда стремились опереться на сепаратистов внутри страны.

Существовало и ответное тяготение. Карл XII и Мазепа нашли друг друга неслучайно. Сепаратистские тенденции, к которым советское руководство в последние годы существования СССР относилось по принципу непротивления злу насилеием, сыграли роковую роль в разрушении Советского Союза. Но они не были порождением нашего времени.

90 лет тому назад выдающийся русский мыслитель Георгий Петрович Федотов (1886–1951) поставил вопрос: «Будет ли существовать Россия?». С поразительной точностью, подтвердившейся в реалиях наших дней, историк и философ указал на признаки надвигающейся катастрофы. «Можно отмахнуться от этих симптомов, — горестно замечал он, — усматривая в них лишь новые болезни интеллигентской мысли. Но никто не станет отрицать угрожающего значения сепаратизмов, раздирающих тело России. За одиннадцать лет революции зародились, развились, окрепли десятки национальных сознаний в ее расслабленном теле. Иные из них приобрели уже грозную силу. Каждый маленький народец, вчера полудикий, выделяет кадры полуинтеллигенции интернационального коммунизма, в рядах самой Коммунистической партии складываются кадры националистов, стремящихся разнести в куски историческое тело России. Казанским татарам, конечно, уйти некуда. Они могут лишь мечтать о Казани как столице Евразии. Но Украина, Грузия (в лице их интеллигенции) рвутся к независимости. Азербайджан и Казахстан тяготеют к азиатским центрам ислама»⁹.

Эти строки написаны Георгием Петровичем Федотовым во Франции в 1928 г., спустя три года после того, как он покинул отечество. Они основаны не на интуиции пророка, а на глубоком знании истории России и ситуации в ней в первой половине 20-х годов прошлого века. Наблюдения Федотова настолько верны, что сегодня они просто поражают. «Момент падения коммунистической диктатуры, освобождая национальные силы России, в то же

⁹ *Федотов Г. П.* Будет ли существовать Россия? // О России и русской философской культуре. Философы русского постоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 450–451.

время является моментом величайшей опасности. Он, несомненно, развяжет подавленные ныне сепаратистские тенденции некоторых народов России, которые попытаются воспользоваться революцией для отторжения от России, опираясь на поддержку ее внешних врагов», — утверждал он. И добавлял, что «благополучный исход кризиса зависит от силы новой власти, ее политической зрелости и свободы от иностранного давления»¹⁰. Для анализа сегодняшней ситуации важно и замечание Федотова о том, что «из оставшихся в России народов прямая ненависть к великороссам встречается только у наших братьев — малороссов или украинцев»¹¹. И это «самый болезненный вопрос новой России».

Федотов был велик не только в своем прозрении, но и в том, что он, как бы обозревая просторы России, показывал, что есть конкретные пути преодоления кризиса, главным из которых он считал синтез культур русской и тех народов, что составляют Россию, включая и народ «древней матери нашей» — Малороссии. Именно не на политическом, а на цивилизационном уровне, без силовых решений, призывал он укрепить единство Великой и Малой России. «Россия — не Русь, — подчеркивал он, — но союз народов, объединившихся вокруг Руси. И народы эти уже не безгласны, но стремятся заглушить друг друга гулом нестройных голосов. Для многих из нас это все еще непривычно, мы с этим не можем примириться. Если не примиримся — т. е. с многоголосностью, а не с нестройностью, то и останемся в одной Великороссии, т. е. Россия существовать не будет»¹². Таков был ответ на вопрос, вынесенный в заглавие его работы. И, обращаясь к следующему поколению русской интеллигенции, историк призывал: «Это зависит от нас. Буди! Буди!».

«Молодое поколение варваризируется и в России, и в зарубежье, — с горечью замечал Федотов. — Для него подчас, кажется, не под силу поднять культурную ношу предков. Но надо не только поднять ее, но и нести дальше и выше, чем умели отцы. Ибо голос

¹⁰ Федотов Г. П. Будет ли существовать Россия? // О России и русской философской культуре. Философы русского постоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 459.

¹¹ Там же. С. 462.

¹² Там же. С. 461.

времени звучит неумолимо: “Всякое промедление смерти подобно”, — как говаривал Петр Великий. Наши творческие силы еще не иссякли. Мы верим в наше призвание и не миримся с мыслью о гибели. Нам нужна лишь школа аскезы — культурной, творческой аскезы, без которой не создаются ни духовные, ни материальные ценности культуры»¹³. Эти слова Г. П. Федотова намечали уже не только пути, но и программу выхода из кризиса. Думается, что над ней стоит размышлять и сегодня. И не только размышлять.

Я остановился столь подробно на труде Георгия Петровича Федотова, потому что он одним из первых разглядел опасность сепаратизма и уловил его разрушительную сущность. Известный философ Иван Александрович Ильин предупреждал о том, что распад России может сильно навредить мировой цивилизации¹⁴. Видя подлинную картину бедствий, принесенных стране сепаратизмом, мы с болью осознаем трагичность того, что голоса разума и совести, возвещавшие об опасностях для судеб Отечества, не были услышаны. Деструктивный национализм и его крайнее проявление — сепаратизм — слишком дорого обходятся народам.

Что же может противостоять сепаратизму? С одной стороны, правовые, конституционные нормы, с другой — национализм конструктивный. Образцом его можно считать подход к проблеме главного идеолога индийского национализма Махатмы Ганди. Он отмечал: «Национализм в моем понимании значит, что моя страна должна обрести свободу, что, если нужно, вся моя страна должна умереть, чтобы человечество могло жить. Здесь нет места расовой ненависти. Пусть это будет нашим национализмом... Целью государств мира является не изолированная независимость, а добровольная взаимозависимость. Лучшие умы мира желают сегодня видеть не абсолютно независимые государства, воюющие друг с другом, а федерацию дружественных взаимозависимых государств»¹⁵.

¹³ *Федотов Г. П.* Будет ли существовать Россия? // О России и русской философской культуре. Философы русского постоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 461.

¹⁴ *Ильин И. А.* Что сулит миру разрушение России? // Русский рубеж. По страницам «Литературной России». М., 1991. См. его же: «Основы борьбы за национальную Россию», 1938.

¹⁵ Цит. по: *Неру Дж.* Открытие Индии. М., 1955. С. 457.

Перед Россией же стоит историческая задача сохранения существующей федерации. Общероссийский рынок сложился еще в XVII в. Значит, есть политические и экономические условия для жизнедеятельности российского многонационального организма. Нужны идеологические и правовые императивы, которые обеспечивали бы защиту национальных интересов всех народов, сцементированных общностью исторических судеб в их совместном Отечестве.

С. В. Перевезенцев

S. V. Perevezentsev

профессор факультета политологии МГУ

имени М. В. Ломоносова, сопредседатель Правления

Союза писателей России, доктор исторических наук, профессор

serp1380@yandex.ru

ТРАДИЦИОНАЛИЗМ: РУССКИЙ СМЫСЛ

TRADITIONALISM: THE RUSSIAN MEANING

Традиционализм — сложное явление, которое в историко-политологической и философской литературе не имеет общепринятого определения и общепринятой оценки. В данном очерке традиционализм анализируется с точки зрения традиционалистско-консервативной методологии на материале русской истории, а также русских философских и духовно-политических учений. Ныне традиционализм занимает весомое место в современной российской социально-политической действительности, его идеи используются при формировании современной политической повестки дня.

Ключевые слова: *традиционализм, традиционалистско-консервативная методология, отечественная история, современная политическая повестка дня.*

Traditionalism is a complex phenomenon that has no generally accepted definition or evaluation in historical, political, and philosophical literature. Russian history, as well as Russian philosophical and spiritual-political teachings, is used to analyze traditionalism from the point of view of the traditionalist-conservative methodology in this essay. Now traditionalism occupies a significant place in the modern Russian socio-political reality. The ideas of traditionalism are used in the formation of the modern political agenda.

Keywords: *traditionalism, traditionalist-conservative methodology, national history, modern political agenda.*

Что же сегодня происходит в мире? Какое место занимает тот самый пресловутый традиционализм? В настоящее время

мы являемся не наблюдателями, а активными участниками двух мощнейших духовно-политических протестов, которые продолжаются уже длительное время. Процесс первый — это целенаправленное разрушение традиционных обществ, традиционных религий, традиционных культур, традиционного мировоззрения, что осуществляется в рамках борьбы за победу идеалов так называемого гуманизма. В итоге мы получаем учение трансгуманизма, который предполагает уничтожение естественной человеческой природы и замену его существом искусственным. Есть прогнозы, что к 2049 году небиологический разум во многом превзойдет биологический разум, и, естественно, человек будет не нужен просто-напросто. Этот процесс очень ярок, очень активен, его мы наблюдаем в нашей жизни. Происходит борьба и с традицией, и с религией. В ответ предпринимается попытка сохранить человека естественного, того человека, который на протяжении многовековой истории человечества сотворил эту историю. Наблюдается второй процесс — возрождение традиционной религии, традиционной нравственности, традиционных культур. Этот процесс свойственен практически всем странам Европы, Азии и нашей стране. Происходит противоборство двух процессов. При этом я бы хотел сказать об одной лжи, которая лежит в основе противников традиционализма, отрицая, всячески его порицая. В опубликованной уже в наши дни справочной литературе традиционализм характеризуется или как что-то уже отжившее, или как консервативно-реакционное учение. Это огромная ложь по одной причине. Борьба с традициями — это уже многовековая традиция. Борьба с традиционализмом не означает отрицание традиций, а означает насаждение иной традиции — нечеловеческой, не стремящейся сохранить жизнь человека, жизнь как таковую на Земле. В этом отношении тем более важно понять, что это за традиционализм, благодаря которому на протяжении веков нашей с вами истории, и мировой и нашей, страны созидалась. Поэтому мой доклад так и называется «Традиционализм. Русский смысл».

Так что же такое традиционализм? Его можно рассматривать в трех основных значениях. Прежде всего, это принцип существования всякого традиционного общества — те правила жизни, которые складывались в процессе существования у того или иного народа на той или иной территории, которая обеспечивала выживание и благосостояние народа. Они составляют ту самую

традицию экономики, традицию нравственности, традицию семейных отношений и т. д. Интересно, что носителем этой традиции всегда был народ. Именно он был главным борцом за традицию. В свою очередь, элита в любом обществе всегда выступала как тот круг, кто ломает традиции, предлагая новые традиции. Такая инициатива всегда исходила из элиты. В этой связи я часто задаю вопрос — кто главный модернист в русской истории? Обычно называют Петра I. На самом деле главный модернист русской истории — это Владимир Святой. Он сломал древнейшую языческую традицию, предложив своему народу совершенно новую христианскую традицию. И она была принята далеко не сразу, как минимум еще 250 лет утверждалась и окончательно утвердилась только во время татаро-монгольского ига. Второе значение традиции — это традиция как мировоззрение. В русском варианте во многих источниках термин «мировоззрение» будет сформулирован в трех словах — «жить по старине». Если мы посмотрим большинство народных бунтов, не революционных выступлений, а направленных на созидание именно народных бунтов, если посмотрим большинство текстов правителей, обращенных к народу в самые смутные времена, то в основе всех воззваний лежит простая идея — давайте вернемся к тому, как было. Жить по старине — это главный принцип традиционного общества и мировоззрения, которое возникает в нем. Традиционализм — это некое общественно-политическое направление, общественно-политическое учение, которое в третьей своей ипостаси возникает на рубеже XVIII–XIX вв. как реакция. В настоящее время во многих научных работах традиционализм как таковой или порицается, или отрицается. Хотя за последние годы в нашей стране появилась масса исследований, доказывающих иное положение традиционализма, иное понимание традиционализма и творческую сущность этого учения, поскольку жить по старине это не означает отрицать что бы то ни было.

Главным модернистом в России выступает Владимир Святой, созидатель новой традиции, а затем эта традиция созидает Россию. Второй главный модернист России — Сергей Радонежский, который вселенское православие превратил в национальное мировосприятие, в национальную религию. При нем приходит на Русь настоящее понимание образа Святой Троицы. Он первый, кто построил храм Святой Троицы на Руси. Такие храмы неизвестны до середины XIV столетия. Если проанализировать, кому

посвящались храмы русской православной церкви, то увидим, что на первом месте — Николаю Чудотворцу, на втором месте — храмы, посвященные Покрову Пресвятой Божьей Матери, на третьем месте — Троицкие храмы, на четвертом — посвященные образу Казанской Божьей Матери. Христианство стало в полной мере национальной религией и главной частью национального мировоззрения. Сегодня традиционализм продолжает существовать в разных обществах во всех трех своих ипостасях.

Традиционализм сохраняется как мировоззрение в различных обществах, но как общественно-политическое направление. В этом отношении можно выделить несколько характерных черт для традиционализма, чтобы понимать и отличать тот традиционализм, благодаря которому создается человек, человеческое общество, наше будущее, на основе созданного ранее и усвоения нового. Такой традиционализм следует отличать от того традиционализма, который стремится уничтожить реальную историю, реального человека. Во-первых, в основе традиционализма лежит признание религии духовным фундаментом общества, так как восприятие мира происходит через религиозные принципы, в нашем случае — через призму православного христианства. Это, наверное, самое главное, что дает основу для существования человеческого общества не только в настоящем и будущем, но и в истории. Это самое главное, поскольку христианство дает надежду на жизнь вечную. Эта надежда во все века спасала нашу страну. Если почитать тексты, написанные в кризисные времена, — прежде всего, это призыв обратиться к себе, своей греховной натуре, исправить ее, и тогда Господь поможет человеку исправить неисправимое, что возникает из-за греховности. Во-вторых, предпочтение традиции — это абстрактное следование историко-физическому развитию.

Представьте, приехал хорват в Россию написать проект о том, как устроены все славянские государства. Он написал абсолютно абстрактный проект, не имеющий отношения к русской реальности и русской действительности. Он не знал русскую историю, не любил русскую историю, не понимал. Большинство подобных проектов от людей невхожих, незнакомых с национальной традицией, оказываются абсолютно чуждыми. И в этом случае традиционализм противостоит таким проявлениям.

Интересно высказывание Василия Розанова: «Я понимаю, что должен повиноваться божественному закону, но почему я должен

повиноваться человеческому закону, я не понимаю. Закон — “надо мною”. Но как же, если он “человек” — надо мною. Разве я уже животное? Я человек и подчиняюсь лишь божественным законам» [1]. Это именно русское восприятие закона. Не говорю, что это — абсолютная истина, но характерная черта традиционного мышления. Итак, третья характерная черта отечественного традиционализма — повиновение именно божественному закону.

Четвертая черта — отстаивание традиционной самобытности своего народа, или группы народов, схожих по своим традициям. Пятая черта особенно характерна для современного традиционализма — признание права на свободное историческое развитие любого народа или цивилизации. В самом деле, мы в настоящее время находимся на этапе, когда происходит стирание грани между разными традициями, разными принципами жизни. Происходит такое насильственное насаждение — единый посыл в культуре, в экономике, в бытовой культуре. Уничтожение многообразия есть движение к смерти. Все, что однообразно, однотонно, — чаще всего смерть; то, что ведет к уничтожению вообще всего живого, — бессмысленность, безвинность. Малевич предвосхитил те тенденции, которые сейчас все больше и больше захватывают человечество. Отметим следующие две характеристики, казалось бы, противоречащие друг другу. Постулируются идеи преобладания общественных интересов над личными. Сохранение общности, сохранение рода, цивилизации в данной ситуации важнее сохранения личности, ибо сведение всего на личный уровень ведет к уничтожению целого. Следующая характеристика — утверждение идеала свободы нравственно ответственной личности. Личность в традиционализме воспринимается совсем иначе, нежели в либеральной идеологии, нежели в гуманистической традиции. Не как царь природы, а личность как существо, которое созидает во имя великих целей, во имя человечества, для сохранения того, что создано, а не для уничтожения.

Подводя итоги, хотел бы пояснить значимое положение. Современное общество, очень поверхностно относящееся к глубинным процессам в силу информационной войны, очень часто воспринимает мир не через слово, не через звук, а через образ. В этом отношении художественное творчество — обращение к людям с помощью кисти, образа — превращается в дело сохранения человека как такового. Я заметил, что в музеях в залах реалистического

искусства, импрессионизма, постимпрессионизма людей немало, они что-то рассматривают, что-то обсуждают. Дальше начинается зал абстракции. Линия — «Картина № 9», вторая линия — «Картина № 10». Когда идешь по таким залам, понимаешь, что пытаешься быстрее покинуть эти помещения. Тогда я понял действительное значение образа. Искусство может созидать человека, искусство может и уничтожить его.

Литература

1. *Розанов В.В.* Собрание сочинений: [в 11 т.] / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1994. [Т. 1.] Среди художников: Итальянские впечатления, Среди художников / сост., подгот. текста и вст. ст. А.Н. Николюкина, коммент. В.А. Фатеева («Итальянские впечатления») и А.Н. Николюкина («Среди художников»). 494 с.

В. Ю. Захаров

V. U. Zakharov

*доктор исторических наук, профессор кафедры истории России Московского педагогического государственного университета, профессор кафедры истории Московского авиационного института (МАИ), г. Москва
vz1974@yandex.ru*

МЕЖДУ ЗАПАДОМ И ВОСТОКОМ: К ВОПРОСУ О ДУХОВНЫХ ИСКАНИЯХ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА I

**BETWEEN WEST AND EAST:
TO THE QUESTION OF SPIRITUAL SEARCH
FOR EMPEROR ALEXANDER I**

В статье рассматриваются вопросы, связанные с духовными поисками императора Александра I — одной из наиболее сложных и противоречивых фигур на российском престоле. Автор анализирует три основных этапа его духовной эволюции: 1801–1812 гг. — рационалистический этап, на протяжении которого мировоззрение Александра I не выходило за рамки идеологии Просвещения; 1812–1821 гг. — увлечение внеконфессиональным мистицизмом; 1821–1825 гг. — возвращение к ортодоксальному православию. Высказывается авторская точка зрения о причинах неустойчивости его мировоззрения и его эволюции именно в такой последовательности и в таком направлении.

Ключевые слова: *Александр I, духовные поиски, идеология Просвещения, масонство, внеконфессиональный мистицизм, православие, А. Н. Голицын, Р. А. Кошелев.*

This article is about the questions of spiritual search for Emperor Alexander I — one of the most complicated and contradicted figure in Russian throne. The author analyses three main stages his evolution: 1801–1812 — rationalistic stage, when his spiritual views were in the system of Enlightenment ideology; 1801–1812 — the passion of

non confessional mysticism; 1821–1825 – the return to Orthodox Church. At the end the author expresses an opinion about reasons of the evolution of his spiritual views in this consecutively and this direction.

Keywords: *spiritual search of Alexander I, ideology of Enlightenment, free masonry, non confessional mysticism, Orthodox Church, A. N. Golitzin, R. A. Koshelev.*

Император Александр I является одной из самых сложных, противоречивых и неоднозначных фигур на российском престоле. По степени противоречивости и неоднозначности с ним может поспорить, наверное, только его предшественник и отец Павел I. Каких только эпитетов не удостоился Александр I от своих современников: «двуликий Янус», «многоликий Арлекин» (А. С. Пушкин), «Сфинкс, не разгаданный до гроба» (П. А. Вяземский), «Северный Тальма», «тонкий притворщик, хитрый византийский грек» (Наполеон), «изворотливый византиец» (Шатобриан), «сущий прельститель» (М. М. Сперанский), «коронованный Гамлет, над которым всю жизнь витала тень убитого отца» (А. И. Герцен). Или еще одна характеристика, данная шведским послом в Париже Лагербиельне: «в политике Александр тонок, как кончик булавки, остер, как бритва, и фальшив, как пена морская» [7, с. 124]. Все эти высказывания показывают, насколько сложным и разносторонним человеком был Александр I, какими противоречивыми чертами характера он обладал. Практически все биографы Александра I сходятся во мнении, что император не был цельной натурой, в отличие, скажем, от своего младшего брата Николая I. Со страниц их произведений предстает человек с богатым внутренним миром, мятущейся душой, постоянно сомневающийся, чего-то ищущий и не находящий этого [1; 5; 7]. Тема духовных исканий Александра I, которой посвящена данная статья, является как крайне интересной, так и не до конца разработанной и объясненной. Впрочем, таковой является и вся фигура этого императора в целом, от которой так и веет чем-то недосказанным и даже загадочным. Действительно, не совсем понятно, как в одном и том же человеке могли ужиться гуманистические идеалы, привитые его воспитателем Ф. Лагарпом, и откровенная жестокосердность, периодически проявлявшаяся на протяжении его правления (на-

пример, при подавлении восстаний в военных поселениях), стремление к свободомыслию (особенно в ранние годы) и проявления деспотических наклонностей в последние годы жизни, рационализм и прагматизм и в то же время склонность к мистицизму.

Парадоксальность Александра I (вспомним о «сфинксе, не разгаданном до гроба») проявилась даже в выборе друзей и приближенных. Члены Негласного Комитета и М. М. Сперанский — с одной стороны, и А. А. Аракчеев — с другой. Отсутствие цельности наблюдалось и во внутренней и внешней политике, где либеральные и прогрессивные черты соседствовали с консервативными и даже реакционными. Разгадка, на наш взгляд, находится в сфере психологии тех противоречий и изменений в духовном мире императора, которые происходили на протяжении его жизни и нашли прямое отражение в проводимой им политике.

Попробуем и мы внести свою лепту в разгадку сложного душевного состояния Александра I. Как нам кажется, ближе всех к этому подошел А. И. Герцен, считавший, что над Александром всю жизнь довлела «тьма убитого отца». И это действительно так. Многочисленные высказывания самого императора и свидетельства современников показывают, что обстоятельства прихода к власти в результате дворцового переворота и убийства Павла I буквально отравили все последующее царствование Александра I и постоянно довели над ним. Судя по всему, его постоянно преследовали *угрызения совести* за пусть и не прямое, но все-таки участие в убийстве собственного отца. Это была запретная тема, о которой император старался не вспоминать, но время от времени она напоминала о себе и вызывала очередное обострение комплекса вины, что часто оказывало прямое воздействие на принятие решений в сфере внутренней и внешней политики [6, с. 73–74]. В качестве примера можно привести случай с делом герцога Энгиенского в 1804 г. и письмом Наполеона в ответ на ноту протеста со стороны российского правительства, в котором содержались намеки на участие Александра в убийстве собственного отца [6, с. 93]. В результате Александр буквально возненавидел Наполеона и проявлял впоследствии просто удивительную твердость в борьбе с ним (отказы от перемирия в 1805–1807 гг. до Тильзитского мира и отказ от переговоров с Наполеоном в 1812 г. после взятия им Москвы, когда практически все окружение императора требовало обратного). В этой же связи стоит и удивитель-

ная *привязанность Александра I к А. А. Аракчееву*. Видимо, с точки зрения Александра, А. А. Аракчеев был чуть ли не единственным чиновником высокого ранга, который не участвовал в заговоре против Павла и до конца сохранял ему верность. Тем самым он как бы компенсировал то, что не сделал сам Александр. Отсюда и высочайшая степень доверия к Аракчееву, которую ничто не могло поколебать.

По нашему мнению, свое правление Александр I рассматривал как *своеобразное искупление вины* за совершенное преступление. Введение Конституции, отмена крепостного права, реформы в сфере образования должны были стать компенсацией за тот способ, с помощью которого он пришел к власти.

Что касается его духовных поисков, то, на наш взгляд, в своем развитии они прошли *три этапа*. Первый этап можно датировать 1801–1812 гг. и условно назвать *рационалистическим*. На этом этапе мировоззрение Александра I носило почти исключительно светский характер. Религией и всем, что с ней связано, он практически не интересовался, всецело находясь под влиянием *идеологии Просвещения* (в основном в ее вольтерьянском варианте), воспринятой под влиянием Екатерины II и ее окружения и особенно Ф. Лагарпа, оказавшего на своего ученика огромное влияние [5, с. 49–50]. Во многом благодаря именно Ф. Лагарпу Александр был твердо уверен, во всяком случае в первые годы своего правления, в огромной силе разумных законов, с помощью которых можно успешно реформировать общество и государство и вывести их на новый, более прогрессивный этап развития [4, с. 61–62]. Действительно, и реформаторская деятельность Негласного Комитета в 1801–1805 гг., и проекты государственных преобразований М. М. Сперанского 1809–1810 гг. прекрасно вписываются в это общее предельно рационалистическое направление. При этом нужно учитывать уже сказанное выше — проведение глубоких политических и социальных реформ Александр I рассматривал как компенсацию своего участия в убийстве отца. Наверное, это хоть как-то успокаивало на первых порах его совесть.

К религии в этот период он относился без особого интереса, рассматривая ее как один из способов просвещения народных масс и распространения среди них возвышенных нравственных начал [7, с. 81]. В различия между христианскими конфессиями он особо не вникал. К православному вероисповеданию от-

носился довольно скептически. Похоже, отдавая предпочтение протестантским и иезуитским священникам как более образованным и сведущим в науках. Фактически в первое десятилетие его правления в России де-факто существовала полная свобода вероисповеданий. К этому же времени относится и увлечение императора масонством, в котором его не могла не привлечь идея нравственного совершенствования общества через нравственное перевоспитание конкретной личности. В 1803 г. были окончательно отменены запреты на деятельность масонских лож, начинается очередной расцвет русского масонства. Вступил ли сам Александр I в масонское братство, сказать сложно, документальные подтверждения отсутствуют. Но можно вполне согласиться с Г. И. Чулковым, который считал, что масоны, несомненно, видели в нем своего человека, о чем свидетельствуют многочисленные масонские стихи, сочиненные в его честь, в которых он воспевался как «блага подданных рачитель, он — царь и вместе человек» [7, с. 80]. Кроме того, его портреты стояли на почетных местах во всех ложах, а все его «молодые друзья» по Негласному Комитету были масонами, так же как и М. М. Сперанский и скорее всего А. Н. Голицын [7, с. 80–81]. Вполне возможно, такую широкую веротерпимость Александр унаследовал от своего отца, который вообще был склонен к экуменизму [3, с. 199].

Тем не менее по ряду признаков к 1812 г. Александр I находился на пороге духовного кризиса. В силу ряда объективных и субъективных причин задуманные широкомасштабные реформы не удалось осуществить — вначале с Негласным Комитетом, затем и с М. М. Сперанским [4, с. 119–120]. Мало того, в марте 1812 г. под давлением консервативно настроенных дворянских кругов (рупором которых по иронии судьбы стал «главный историограф империи» Н. М. Карамзин, выразивший их общее мнение в знаменитой «Записке о древней и новой России») императору пришлось уволить М. М. Сперанского со всех постов и отправить в ссылку в Нижний Новгород, а затем в Пермь. Решение вполне понятное и логичное: в преддверии новой войны с Наполеоном требовалась консолидация общества, поэтому франкофилом М. М. Сперанским пришлось пожертвовать ради высоких общегосударственных целей. В любом случае отставка М. М. Сперанского означала прекращение, пусть, как оказалось, и временное, курса на глубокое реформирование страны. А зна-

чит, Александр лишался возможности самооправдания за участие в убийстве отца.

Окончательно душевный кризис произошел в разгар Отечественной войны 1812 г. после потери Москвы. По многочисленным свидетельствам современников, именно в этот период Александр начинает интересоваться религией. Вполне возможно, обрушившиеся несчастья (вступление огромных вражеских полчищ на территорию России, отступление русской армии вглубь страны, оставление и сожжение второй столицы Москвы) он рассматривал как наказание свыше за его грехи, включая и пресловутое отцеубийство. На фоне сплошных неудач и полной беспросветности требовалось хоть какое-нибудь утешение, что-то, что могло подать хотя бы лучик надежды на спасение страны и его самого от гибели. И этим чем-то стала вполне закономерно религия. Окончательно поворот к религиозности произошел в сентябре 1812 г. под влиянием его друга, обер-прокурора Синода, князя *А. Н. Голицына*, увлекавшегося к этому времени мистическими толкованиями Библии. Петербург спешно готовился к эвакуации, горожане находились на грани паники и начали вывозить свое имущество, и вдруг выясняется, что князь *А. Н. Голицын* никуда уезжать не собирается, мало того, нанимает рабочих для ремонта своего дворца. Сразу возник слух, что князь — скрытый поклонник Наполеона и ждет не дождется его прибытия в Петербург. Александр приехал к нему домой выяснить, в чем дело. По воспоминаниям секретаря императора *Жозефа де Местра*, *А. Н. Голицын* объяснил свое спокойствие верой в Божественное Провидение, которое не оставит Россию, судя по мистическим толкованиям нескольких мест из Библии. Как раз в разгар разговора Библия (на французском языке) упала на пол и раскрылась на 90-м псалме царя Давида, который по традиции читался при внутренней или внешней опасности. *А. Н. Голицын* с жаром стал доказывать, что это неспроста, что это явный знак свыше [2, с. 86]. Через несколько дней на церковной службе Александр еще раз услышал этот псалом, теперь уже на церковнославянском языке, и, видимо, посчитал, что такое совпадение явно провиденциально [7, с. 109–110]. С этого момента он заинтересовался Библией, и вскоре она превратилась в его главную настольную книгу. В ней он находил утешение и надежду, занимаясь толкованиями на свой лад библейских текстов при помощи *А. Н. Голицына* и *А. С. Шишкова*. А тут еще и наступил перелом

в войне, армия Наполеона покинула Москву, стала стремительно откатываться на запад и за какие-то несколько месяцев буквально «растаяла» на огромных просторах России. Это было воспринято как самое настоящее чудо, как исполнение библейских пророчеств, как особый знак свыше. «Господь шел впереди нас, — говорил Александр князю А. Н. Голицыну. — Он побеждал врагов, а не мы!» Эта же мысль была выражена и в Манифесте по случаю окончания войны от 25 декабря 1812 г.: «Итак, да познаем в великом деле сем Промысел Божий!» О том же было сказано в надписи на специальной медали, отчеканенной в честь победы над Наполеоном: «Не нам, не нам, а Промыслу твоему!» [6, с. 219–220]. Почти одновременно 6 декабря 1812 г. Александр I утвердил доклад А. Н. Голицына (по настоянию англиканского проповедника Дж. Паттерсона и при посредничестве бывшего духовного наставника Александра протоиерея А. А. Самборского) о создании в России *Библейского общества* с участием представителей всех христианских конфессий для распространения среди населения библейских знаний. За период с 1813 по 1825 гг. Библейским обществом было напечатано и распространено на территории Российской империи более 500 тыс. экземпляров Нового Завета Библии на 41 языке. Из них примерно 40 тыс. экземпляров Нового Завета — на русском языке [2, с. 87–89].

С этого момента начинается *второй этап* духовных исканий Александра I, продлившийся до 1821 г., который можно охарактеризовать как увлечение *внеконфессиональным христианским мистицизмом*, по образному выражению вел. кн. Николая Михайловича [1, с. 182]. Суть этого направления можно определить как стремление установить индивидуальный невидимый контакт с Божьим Промыслом, добиться сближения и единения с Творцом Вселенной, найти некую «внутреннюю церковь», с помощью которой можно было бы познать самого себя и приблизиться к пониманию смысла своего существования, а заодно и окружающего мира. Эти идеи в какой-то степени перекликались с мистическим направлением масонства и деятельностью протестантских сект. Недаром именно в этот период их деятельности ничто не препятствовало, и они переживают свой расцвет.

Главными собеседниками и единомышленниками Александра стали уже упоминавшийся князь А. Н. Голицын (с 1816 г. ставший министром народного просвещения, а с 1818 г. главой министер-

ства духовных дел и народного просвещения) и его друг, известный мистик Р. А. Кошелев. Их мнение сводилось к тому, что в религии главное не обряды, а внутренний духовный опыт. Что есть особые люди, одаренные свыше умением видеть скрытый аллегорический смысл не только библейских рассказов, но и современных событий. Александра это заинтересовало, и он действительно стал искать встречи с такими духовными провидцами. При этом он придерживался позиции *максимальной веротерпимости* и *свободы вероисповеданий*. В качестве примера можно привести строки из его письма рижскому губернатору Паулуччи от 9 мая 1818 г. с требованием прекратить нападки на госпожу Ю. фон Крюденер: «...какое Вам до того дело, кто как молится Богу! Каждый отвечает ему в том по своей совести. Лучше, чтоб молились каким бы то ни было образом, нежели вовсе не молились» [1, с. 178]. Данные слова вполне можно рассматривать как своеобразное религиозное кредо императора на тот момент.

С упомянутой выше баронессой *Юлией фон Крюденер* (внучкой фельдмаршала Б. Х. Миниха) Александр познакомился 4 июня 1815 г. в своей ставке в Гейльбронне на территории Германии. Она привлекла его своим религиозным экстазом, склонностью к мистицизму и талантом проповедницы. В ней он увидел духовную провидицу, которая может указать путь духовного очищения и сближения с Божественной сущностью. Австрийский канцлер К. Меттерних, приглашенный однажды в их компанию, вспоминал: «Нас было трое, но на столе стояло четыре прибора. Указывая на четвертый, император объяснил: “Он для господа нашего Иисуса Христа”» [6, с. 284].

Подобные люди в этот период постоянно привлекали Александра. Еще до встречи с Ю. фон Крюденер в 1813 г. в Силезии в местечке Гнаденфрей он познакомился с братством *гернгутеров* или *моравских братьев*, последователей учения Яна Гуса. Его заинтересовало их учение, основанное на духовном уединении, личном познании Бога без всяких посредников и обрядов, терпимом отношении к другим конфессиям, в которых тоже есть зерно истины. Все это перекликалось с тем, что он слышал от Р. А. Кошелева и А. Н. Голицына, а затем и Ю. фон Крюденер [7, с. 139–140]. В этой же связи находятся и его встречи с английскими *квакерами* У. Алленом и С. Грелье в 1814 г. во время визита в Лондон, германским князем-мистиком А. фон *Гюгенлоэ*, русской проповед-

ницей *Е. Ф. Татариновой* и другими. Наконец, создание в сентябре 1815 г. по инициативе Александра I *Священного союза* также можно рассматривать как результат развития религиозно-мистических настроений императора. Казалось, он нашел душевное успокоение, свою «внутреннюю церковь». В Европе установились долгожданные мир и покой. На этом фоне и в России Александр возвращается к возобновлению реформ, прерванных войнами с Францией. Разрабатываются проекты отмены крепостного права, конституционный проект Уставной Грамоты Российской империи 1818–1820 гг. Н. Н. Новосильцева. В 1820 г. Россия оказалась как никогда близко к введению Конституции [4, с. 169–177, 187–189]. Однако в 1820 г. в Европе начинается целая серия революций в Испании, Неаполе, затем Пьемонте, Португалии, национально-освободительное восстание в Греции, воспринятое императором как революция. Для Александра эти события стали настоящим потрясением. Мало того, что на глазах рушилась тщательно выстраиваемая система спокойствия и стабильности в Европе, базировавшаяся на принципах легитимизма, так вдобавок ко всему эти события показали, что сам факт введения в стране Конституции еще не является гарантией от новых революций. В результате у Александра I происходит настоящий *душевный надлом*, на волне разочарования во всем и вся он впадает в длительную депрессию, становится мрачным и недоверчивым, сворачивает все реформаторские планы и фактически самоустраняется от управления страной, передоверив все внутренние дела А. А. Аракчееву.

С этого момента начинается *третий и последний этап* его духовных исканий (1821–1825 гг.), характеризующийся очередным душевным кризисом, сопровождавшимся переоценкой ценностей, постепенным отказом от прежних взглядов и *возвращением к каноническому православию*. Во многом поспособствовала этому на волне общего разочарования встреча в июне 1822 г. с архимандритом *Фотием*, считавшимся почти святым подвижником с даром предвидения, к тому же прекрасно образованным, но отличавшимся крайней религиозной нетерпимостью на грани мракобесия и обскурантизма. Ему удалось запугать дезориентированного Александра I опасностью, исходящей от «тайных сатанинских обществ», от которых все беды и его, императора, и России, и Европы в целом, погрязшей в неверии, сатанинских соблазнах и революциях. Спасения же можно добиться только через единственную

истинную церковь Христову — православие [7, с. 157–159]. Считается, что именно под влиянием Фотия Александр 1 августа 1822 г. издает рескрипт о запрете всех тайных обществ в России, а в апреле 1824 г. отправляет в отставку с поста министра князя А. Н. Голицына. Постепенно сворачивается и деятельность Библейского общества. Сам Александр проводит все дни в молитвах, от чего, по словам его лейб-медика Я. Виллие, на коленях образовались огромные мозоли, постоянно ездит по монастырям и другим святым местам, соблюдает все православные обряды и посты [1, с. 274–275]. Но, видимо, ничто не помогало, и душевный кризис только углублялся. Усугубляли его и внешние события: скоропостижная смерть любимой дочери Софии и страшное наводнение в Петербурге в ноябре 1824 г. Судя по всему, император рассматривал эти события как звенья одной цепи, как наказание за его грехи, как признак того, что Бог отвернулся от него. К тому же теперь уже точно ничто не могло успокоить его совесть, почти все задуманные реформы провалились, облагодетельствовать Россию не удалось, и теперь не было никаких оправданий, ни внутренних, ни внешних, в участии в убийстве собственного отца. Возобновились разговоры об отречении от престола. Бремя власти, похоже, действительно тяготило его. Александр все больше впадал в состояние полнейшей апатии. Поэтому его смерть в далеком Таганроге при весьма загадочных обстоятельствах 19 ноября 1825 г. хоть и выглядела внезапной, но мало кого удивила. Александр в последние годы своего правления действительно был лишь тенью самого себя и фактически самоустранился от исполнения обязанностей главы государства. В то же время странные обстоятельства его смерти, разговоры об отречении, которые он вел со своими близкими, общее мрачное умонастроение привели к появлению *легенды о старце Фёдоре Кузьмиче*, о том, что Александр I, терзаемый угрызениями совести, исполнил свое давнее желание, тайно отрекся от престола, инсценировал собственную смерть и отправился бродить по стране, замаливая грехи отцеубийства. Мы не будем сейчас останавливаться на анализе этой легенды, это тема отдельного исследования, но отметим, что ее появление вполне закономерно, оно является отражением тяжелейшего душевного кризиса, который он пережил в последние годы, и в то же время отражением крайней сложности его натуры, его духовного мира.

Подводя итоги, следует отметить, что в своих духовных исканиях Александр I проделал сложный путь от вольтерьянского рационализма западного типа к внеконфессиональному мистицизму и далее к каноническому православию восточного типа. Все его правление прошло под знаком поиска смысла жизни, успокоения для своей совести из-за участия в убийстве отца. Есть в этом что-то экзистенциальное. Всю жизнь он провел в поисках идеала, но, похоже, его так и не нашел. Закончить же статью хотелось бы констатацией того факта, что в отечественной истории мы вряд ли найдем еще один случай, когда у власти находился человек со столь сложным духовным миром и такими духовными запросами и деятельностью которого была бы столь неоднозначна.

Литература

1. Великий князь Николай Михайлович. Император Александр I: биография. М.: Захаров, 2010. 320 с.
2. *Зазулина Н. Н.* Князь А. Н. Голицын: неизвестный во всех отношениях. М.: Бослен, 2019. 288 с.
3. *Захаров В. Ю.* Особенности религиозной политики Павла I // XVII Пасхальные чтения. Материалы Семнадцатой Междунар. науч.-метод. конф. «Гуманитарные науки и православная культура» (6–7 мая 2019 г.). М.: МПГУ, 2019. С. 194–200.
4. *Захаров В. Ю.* Российский и зарубежный конституционализм конца XVIII – первой четверти XIX вв.: опыт сравнительно-исторического анализа. М.: Прометей, 2017. Ч. II. 648 с.
5. *Ляшенко Л. М.* Александр I: самодержавный республиканец. М.: Молодая гвардия, 2014. 347 с.
6. *Троицкий Н. А.* Александр I и Наполеон. М.: Высшая школа, 1994. 304 с.
7. *Чулков Г. И.* Императоры: психологические портреты. М.: Московский рабочий, 1991. 286 с.

В. А. Волков

V. A. Volkov

доктор исторических наук, профессор кафедры

основ гражданственности

РАЖВиЗ Ильи Глазунова

**ОСАДА ПСКОВА ПОЛЬСКО-ЛИТОВСКИМИ
ВОЙСКАМИ В 1581 ГОДУ И ФАНТАЗИЯ
НА ЭТУ ТЕМУ АВСТРИЙСКОГО ХУДОЖНИКА
ЯНА АЛОИЗИЯ МАТЕЙКО В КАРТИНЕ
«СТЕФАН БАТОРИЙ ПОД ПСКОВОМ»**

THE SIEGE OF PSKOV BY POLISH-LITHUANIAN
TROOPS IN 1581 AND THE FANTASY OF THE
AUSTRIAN ARTIST JAN ALOYSIUS MATEYKO
IN THE PAINTING «STEFAN BATORY NEAR PSKOV»

Высокое предназначение исторической живописи состоит в воссоздании в художественной форме событий реального прошлого, что невозможно без обращения к накопленным знаниям и фактическим материалам. Когда нарушаются принципы историзма и объективности, то даже талантливое произведение становится либо карикатурой, либо искажением исторической действительности. В качестве показательного примера следует привести хорошо известное полотно Яна Алоизия Матейко «Стефан Баторий под Псковом» (1872).

Ключевые слова: *Матейко, историческая живопись, историческая правда, искажение действительности, воссоздание событий прошлого.*

The high purpose of historical painting is to recreate in an artistic form the events of the real past, which is impossible without recourse to accumulated knowledge and actual materials. When the principles of historicism and objectivity are violated, even a talented work becomes either a caricature or a distortion of historical reality. As an illustrative example, we should cite the well-known painting by Jan Aloysius Mateyko «Stefan Batory near Pskov» (1872).

Keywords: *Mateyko, historical painting, historical truth, distortion of reality, reconstruction of past events.*

Высокое предназначение исторической живописи состоит в воссоздании в художественной форме событий реального прошлого, а также изображения имеющих культурный подтекст мифологических сюжетов, ставших неотторгаемой частью народной памяти. Такая серьезная работа невозможна без обращения к накопленным знаниям и фактическим материалам, беспристрастной и досконально точной прорисовке не только значимых исторических объектов и персонажей, но и самых мелких бытовых и предметных деталей. Когда нарушаются принципы историзма и объективности, то даже самое талантливое и яркое произведение становится либо карикатурой, либо, что страшнее, издевательством над исторической действительностью, искажая до неузнаваемости представление о ней. К сожалению, такое пренебрежение исторической правдой случается. И не так уж редко. В качестве показательного примера следует привести хорошо известное полотно Яна Алоизия Матейко «Стефан Баторий под Псковом» (1872), многими считающееся вершиной его творчества.

Упомянутый Ян Матейко (1838–1893) — это, безусловно, талантливый австрийский художник, осененный божьей искрой, но истративший свой чудесный дар не на благое дело. По отцу Ян Алоизий был чехом, став тем не менее гордостью не чешского, не австрийского, а именно польского изобразительного искусства. Все его творчество — страдание по утраченному величию Речи Посполитой. Близко к сердцу воспринимал он тревоги и обиды польского народа, разделенного еще в конце XVIII в. между тремя державами — Россией, Пруссией и Россией. К сожалению, со свойственными обиженному зарождавшемуся национальному искусству болезненными фантазиями и вывертами. К сожалению, потому что утешая польские обиды, коверкая пласты исторической реальности, Матейко без особых сомнений посягнул на национальное чувство другого народа — русского.

А ведь для россиян оборона Пскова от осадивших его полчищ Стефана Батория — эпическое событие русской истории уровня Невской битвы, Ледового побоища, Козельской обороны и сражения на Куликовом поле. Отстояв город на реке Великой, русские воины смогли остановить очень опасное вражеское нашествие.

После этого стали ничтожными прошлые победы польского короля и его надежды дойти до Москвы и овладеть ею¹. Но огнестрельные пушки, оставлявшие пепелища на месте сожженных русских городов, оказались бессильны против твердынь Псковского Крома. Это прекрасно понимали и понимают не только в нашей стране. В Польше об упущенных под Псковом возможностях также тосковали и тоскуют поныне.

Обратимся к сюжету, запечатленному Матейко, точнее к «смысловому узлу сцены», как определил центр композиции лучший до нашего времени отечественный исследователь творчества художника Григорий Семенович Островский. Там присутствуют три значимые фигуры — торжествующий Баторий, посредник на переговорах легат-иезуит Антонио Поссевино и Киприан, ошибочно названный Островским не архиепископом, а митрополитом².

На самом деле владыка Киприан — настоящий герой и мученик, никогда бы не ставший на колени перед Степаном Обатуром, как называли тогда на Руси польского короля. Он был не митрополитом, а архиепископом Полоцким и Великолуцким. За два года до осады Пскова он находился не в этом городе, а в Полоцке. Когда враги пошли на штурм города, он укрылся в соборе Святой Софии и, не желая сдаваться врагу, приказал взорвать пороховой склад. Однако из его замысла ничего не вышло. Владыка Киприан был схвачен изменниками и выдан полякам³. Больше его имя в документах не встречалось. Скорее всего, он до смерти был заточен в темницу. Естественно, в Пскове владыки быть не могло, и представить его подносящим хлеб Баторию — глупая и нелепая выдумка Матейко.

Доказывая «объективность» Матейко, исследователи его творчества обычно ссылаются на то, как художник изобразил двух других главных персонажей своей картины — короля Стефана Батория и иезуита Антонио Поссевино, ставшего посредником на переговорах о мире между Московским государством и Речью Посполитой.

¹ *Вержбовский Ф. Ф.* Отношения России и Польши в 1574–1578 годах, по донесениям папского нунция В. Лаурео // ЖМНП. 1882. № 222. С. 235.

² *Островский Г. С.* Ян Матейко. Монографический очерк. М., 1965. С. 54.

³ *Филлюшкин А. И., Кузьмин А. В.* Когда Полоцк был российским. М., 2017. С. 127.

При этом забывая, что с обоими у художника были свои счеты. Многим патриотически настроенным полякам не нравилось, что, будучи избранным королем Речи Посполитой, Баторий не стал учить польский язык (объясняя это тем, что не хочет быть попугом). С подданными новый король общался исключительно на латыни, хорошо освоенной им во время обучения в Падуанском университете. Своей резиденцией он выбрал белорусский город Гродно, где и умер. Самого короля Стефана, как и всех его родственников, отличала жестокость, переходящая в зверство. Среди них наиболее известна его племянница Эржбета (Елизавета) Батори. Она по праву считается одной из самых страшных серийных убийц, получив говорящее прозвище «Кровавая графиня».

Поссевино, виновный, по мнению многих поляков, в том, что не дал Баторию окончательно разгромить Россию и овладеть Москвой, изображен еще гадостней. Это почувствовали и отметили поклонники творчества Яна Алоизия. По признанию одной из них Киры Васильевны Мытаревой, в этом произведении Матейко «особо выделяется иезуит Поссевино, выступающий посредником между победителями и побежденными. Его полная вкрадчивости, чуть наклоненная вперед фигура, старающийся проникнуть в душу убеждающий взгляд, очень выразительные, как будто бескостные пальцы рук, вызывающие ассоциации с лапами паука, настороженно ждущего жертвы — все разоблачает истинные намерения интригана, исполнителя воли своего ватиканского владыки»⁴.

Но образ иезуита Поссевино, созданный Матейко, весьма далек от действительного облика этого незаурядного человека. И первый экземпляр — в наброске (1), и в окончательном виде — на известной картине, хранящейся в Королевском замке в Варшаве на Замковой площади (2).

Следует отметить и еще один важный момент. Пытаясь обосновать историчность творчества своего кумира, вышеупомянутый Григорий Островский утверждал, что «прежде всего он (Матейко. — В. В., далее нами выделены самые поразительные утверждения автора) **историк, объективный** (хотя и не беспристрастный) **летописец дней и деяний наших предков**»⁵. Но даже

⁴ Мытарева К. В. Матейко. Л., 1963. С. 32.

⁵ Островский Г. С. Ян Матейко. М.: Искусство, 1965. С. 50.

этот апологет художника вынужден были признать — все, «что касается фабулы картины, то эпизод, изображенный Матейко, **не во всем соответствует историческим фактам**. Героический гарнизон Пскова, поддержанный жителями, выдержал осаду превосходящих сил Батория: город не капитулировал. Таким образом, об униженных мольбах русского посольства не могло быть и речи...». Но дальше Островский начинает оправдывать Матейко: «Конечно, **мы должны учитывать эту недостоверность картины**, но в данном случае **для нас важнее другое: ее художественные достоинства, мастерство Матейко как психолога**, его отношение к своим героям»⁶.

С нашей точки зрения, грубейшая ошибка таится в самом замысле картины Матейко. На самом деле после неудач поляков под Псковом начавшиеся переговоры о мире шли вовсе не под стенами этого города, а в 140 км от него, в деревне Киверова Гора, в настоящее время уже не существующей. Предположительно она находилась у деревни Артюшкино Дедовичского района Псковской области⁷. Баторий в этих переговорах не участвовал. Не сидел с надменным видом, положив на колени саблю.

Кстати, на одном из набросков к задуманной картине Баторий эту злосчастную саблю зачем-то держал поднятой, как бы грозя русской делегации, а возможно и всей России.

Подводя итог нашему небольшому исследованию, предположим, что кто-нибудь из известных российских художников решит написать картину, на которой изобразит начальника Польского государства Юзефа Пилсудского, в 1920 году вручающего ключи от Варшавы Михаилу Тухачевскому. Рядом — поставит на колени примаса Польши (в то время Эдмунда Дальбора), подносящего хлеб красному военачальнику. И к тому же похожим изобразит только Тухачевского! Как к такому полотну отнесутся поляки? Будут ли они говорить о мастерстве художника или все же станут осуждать такое глумление над реальной историей?

⁶ Островский Г. С. Ян Матейко. М.: Искусство, 1965. С. 52.

⁷ Лурье З. А., Смирнова С. С., Филюшкин А. И. К вопросу о месте проведения переговоров о перемирии России и Речи Посполитой в 1581–1582 гг. // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana; Петербургские славянские и балканские исследования. 2011. № 2. С. 194–195, 198.

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ ФИЛОСОФИИ, БОГОСЛОВИЯ, ПСИХОЛОГИИ

А. Л. Казин

A. L. Kazin

*доктор философских наук, профессор,
и. о. директора Российского института истории искусств,
заведующий кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского
Института кино и телевидения*

ИСКУССТВО В СУДЬБЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ

THE ART IN THE FATE OF CIVILIZATION

Статья посвящена анализу основных движущих сил цивилизации, анализ проводится на религиозно-философском, культурологическом и социально-политическом уровнях. Подчеркивается единство духовного ядра отечественной истории при радикальной смене ее внешних форм; показываются три основные парадигмы искусства — классика, модерн и постмодерн. Классическое искусство — это всеобщее, данное в единичном, конечная модель бесконечного мира, символика Божественного присутствия, модерн предстает как антропоцентрическая норма искусства, переносящая смысловой центр культуры на человека (автора); другая позиция — это постмодерн, игроцентричная версия искусства, его направленность на самое себя.

Ключевые слова: *искусство, культура, классика, модерн, постмодерн, религия, православие, философия искусства, культурология.*

The article is devoted to the analysis of the main driving forces of civilization, the analysis is carried out at the religious-philosophical, cultural and socio-political level. It emphasizes the unity of the spiritual core of Russian history with a radical change in its external forms. Three main paradigms of art are shown — classic, modern and

postmodern. Classical art is universal, given in a single, finite model of an infinite world, the symbolism of the Divine presence, modernity appears as an anthropocentric norm of art, transferring the semantic center of culture to a person (author); another position is postmodern, a game-centric version of art, its focus on itself.

Keywords: *art, culture, classic, modern, postmodern, religion, Orthodoxy, philosophy of art, cultural studies.*

Целесообразно коснуться проблемы «традиции», и в этом аспекте хотелось бы сослаться на знаменитого немецкого композитора Густава Малера, которому приписывается одна очень точная, на мой взгляд, фраза: «Традиция — это передача огня, а не поклонение пеплу». Это совершенно точно, и в этом плане интересно проследить, каким образом эти традиции, лучшие традиции или, наоборот, худшие традиции, передаются в некоторых основных цивилизациях нашего времени. Речь идет об европейской цивилизации и православной, русской, западно-христианской и восточнохристианской. Необходимо отметить, что обе они происходят из одного и того же христианского Благовестия, но Благовестия по-разному понятого, по-разному осмысленного, в том числе на разных языках.

Ядро цивилизации — вера и язык, и язык — это один из способов общения цивилизации с Богом и с самой собой, т. е. способ Богопознания и самосознания цивилизации. Западное восприятие христианства было основано, прежде всего, на рационально-юридических терминах и латинском языке. Рационально-юридическое восприятие христианского Благовестия и латинский язык определили во многом матрицу дальнейшего развития западнохристианской культуры.

Начиная с того принципа, который впоследствии получил название человекобожества или антропоцентризма и который начинается не с чего иного, как с обожествления Папы. Он есть человек, хотя и безгрешник — *Ex cathedra*. Это антропоцентрическое начало, которое потом развивалось и в форме индульгенции, и в форме юридических отношений между Богом и человеком, и в форме схоластики — рационального учения, восходящего к Аристотелю. Названные факторы породили ситуацию кризиса западной церкви, который привел к расколу на католическую

и протестантскую ветви западного христианства. Это катастрофа во многом наших христианских братьев на Западе.

Дальнейшее развитие западного антропоцентризма прошло по всем основным уровням европейской культуры, начиная с данной эпохи, которая была первой попыткой модернистского изменения западноевропейской цивилизации. Достаточно вспомнить величайших гениев Ренессанса, начиная с Леонардо. Его «Мона Лиза» — «Джоконда» являет собой не что иное, как портрет прекрасной женщины на фоне космического пейзажа, т. е. мы имеем дело с иконой человека, которая заменяет собою икону Бога, во всяком случае начинает конкурировать с ней на уровне художественного произведения. Я уже не говорю о северном Возрождении, Босхе и Брейгеле, которые показали человека, личность эпохи Возрождения в ином плане.

Эта ситуация продолжалась и на уровне самосознания, на уровне рефлексии западной цивилизации — знаменитого выражения Декарта: «*Cōgitō ergō sum*» (Мыслю — следовательно, существую). Сущность этой парадигмы: весь мир со всем его наполнением является продуктом моего мышления, и далее интерпретация Кантом той же мысли, учение Гегеля о том, что мои мысли, суть мысли самого Бога, как они существовали еще до сотворения мира. Сущность такой позиции: гордыня человеческая — от ума, от гениального человеческого ума; мои мысли — мысли самого Бога, как они существовали еще до сотворения мира, и далее, следуя логике идеи Ницше, для которого Бог умер. «Бог умер», — сказал Ницше. «Ницше умер», — сказал Бог. Кто из них прав? Ну и далее концепция Хайдеггера «*Sein zum Tode*» — «Бытие к смерти». Достаточно прозрачная и достаточно логичная линия развития антропоцентрической интерпретации христианского Благовестия.

То же самое происходило в области художественной культуры, в том числе в области изобразительного искусства, начиная от Возрождения, через барокко, все постренессансные методы вплоть до сюрреализма и абстракционизма. И в этом смысле знаменитый «Фонтан» Дюшана и «Черный квадрат» Малевича есть не что иное, как завершение определенного антропоцентрического этапа западноевропейской культуры. Дальше по этому пути двигаться невозможно. Это закат Европы, по Шпенглеру.

Шпенглер в этом смысле совершенно прав. Но поскольку жизнь продолжается и надо что-то делать, и возникает такая си-

туация, как постмодерн после модерна. А что, собственно, после модерна может быть? После модерна может быть игра в модерн. Постмодерн и есть игра в модерн. Можно играть в классику, можно играть в модерн, и то и другое вместе и будет ситуация постмодерна, т. е. искусство перед лицом игры. А поскольку игра не имеет цели трансцендентной по отношению к себе, игра имеет цель внутри себя. И мы имеем дело с иным видом деятельности, осуществляемой с помощью художественных средств. Вот эта проблема стоит перед современной западной культурой. Если классика — это искусство перед лицом Бога в широком философском смысле этого слова, а модерн — это искусство перед лицом человека, то постмодерн — это искусство перед лицом игры. Если называть вещи своими именами, то искусство перед лицом — ничто: игра не имеет цели вне себя, она имеет цель внутри себя, т. е. в этом смысле она есть ничто.

Сравним эту ситуацию в русской культуре, которая возникает на совершенно иных основаниях, не на логико-юридических, а на мистико-эстетических началах. Вспоминаются свидетельства посланца князя Владимира, которые побывали в царьградской Софии и сказали: «Красота такая, княже, что мы не знаем, где мы были, на небе или на земле». Это мистико-эстетическое восприятие христианства, это восприятие духовной красоты, учения, личности и всего того духовного пространства, в которое погружается человек, воспринимающий это послание. Это и есть та основа, та матрица православной русской культуры, которая сохраняется вплоть до сегодняшнего дня.

В. Н. Катасонов

V. N. Katasonov

*доктор философских наук, доктор богословия,
Общecerковная аспирантура и докторантура
имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия,
заведующий кафедрой философии
Email: vladimir15k@mail.ru*

РЕАЛИЗМ В ПОНИМАНИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

HOW DID DOSTOEVSKY UNDERSTAND REALISM?

В статье обсуждаются многогранность и глубина в понимании реализма у Ф. М. Достоевского. Показывается укорененность этого понимания в духовном опыте и богословском осмыслении православия. Рассматриваются основания использованием Ф. М. Достоевским феноменологического метода в своем многогранном творчестве.

Ключевые слова: *реализм, православие, христианская герменевтика, феноменология, наука и религия.*

The paper deals with the versatility and depth in the understanding of realism in F. M. Dostoevsky. It is shown that this understanding is rooted in the spiritual experience and theological understanding of orthodoxy. The reasons for Dostoevsky's use of the phenomenological method are discussed.

Keywords: *realism, orthodoxy, Christian hermeneutics, phenomenology, science and religion.*

«Какие страшные трагедии устраивает с людьми реализм!» — проговорил Митя в совершенном отчаянии в произведении Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

«Меня зовут психологом, — писал Ф. М. Достоевский в черновых записях к “Дневнику писателя” за 1881 г., — неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [1, т. 27, с. 65]. К этому *реализму в высшем смысле* достоевсковеды беспрерывно возвращаются [6], хотя вся его фило-

софско-религиозная глубина и нечасто опознается. Впрочем, и сам контекст этого высказывания — «психолог», «реалист», а также и общая духовная атмосфера этого времени с его характерным позитивизмом также занижают смысл этого понятия. Достоевский, конечно, критиковал этот позитивизм и сциентистские соблазны своего времени, однако полностью быть свободным от духа своего времени обычно не удается никому..

К приведенной цитате примыкает и другая: «При полном реализме найти в человеке человека» [1, т. 27, с. 65]. И здесь мы также чувствуем все те же коннотации психологизма. Однако, естественно, на ум приходит и другое, вспоминаются слова апостола Петра: «Да будет украшением вашим, — обращается он к женщинам, — не внешнее плетение волос, не золотые уборы или нарядность в одежде, но *сокровенный сердца человек* в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа, что драгоценно пред Богом» (1 Петр. 3, 4. Курсив мой. — В. К.). Думаю, эта христианская аллюзия неслучайна. Весь раздел, из которого мы приводим цитаты, неслучайно начинается со слов: «Формула. Русский народ весь в православии и в идее его. Более в нем и у него ничего нет — да и не надо, потому что православие все. Православие есть церковь, а церковь — увенчание здания и уже навеки» [1, т. 27, с. 64]. Интуиции позднего Достоевского тесно связаны с духовным опытом православия и с его религиозной онтологией. Именно в этом контексте понимает русский писатель термин *реализм*. На уяснение этого понимания и направлена предлагаемая статья.

Говоря о реализме как о художественном методе, мы, следовательно, так или иначе говорим о *реальности*. Мы говорим о реализме Достоевского, и значит, о его понимании реальности, об онтологическом горизонте его произведений. Вся парадоксальность произведений великого писателя можно понять, только если мы поймем, какой смысл он вкладывает в понятие *реальности*.

Реальность очень непростое философское понятие. Вот, например, традиционно в православии на иконах святых изображается нимб, но спроси обычного человека, что это, реальность или просто условность, далеко не каждый православный ответит.

Если это условность, то вместо нимбов можно бы было просто подписать «святой». Мы видим, в частности в католической традиции, особенно в Возрождении, где мельчает духовный опыт, художники как бы не знают, что делать с этими нимбами, и они по-

степенно превращаются в своеобразные шляпки, «котелки». Для православного мировоззрения эти нимбы обозначают *действительное излучение* вокруг головы святого, свечение, реальность которого показал, в частности, прп. Серафим Саровский в знаменитом разговоре с Мотовиловым [4]. С этим фактом связано целое богословское учение свт. Григория Паламы о действии Божественных энергий в мире, о возможности видеть их чувственными очами (учение о Фаворском свете) [5].

Реальность представлена в произведениях Достоевского многообразно и разнородно. В частности, писатель подробно описывает сны своих героев, например, сон Раскольникова, сон Ипполита в романе «Идиот», сон Дмитрия Карамазова о том, что «дите» плачет, наконец, сон героя «Смешного человека». Есть ли сон только художественный прием писателя, чтобы образно показать некоторую идею, идеологему, или же это нечто более глубокое?

Тексты Достоевского изобилуют снами, догадками, пророчествами, исповедями, «выяснениями отношений», предчувствиями, неожиданными прозрениями (падение старца Зосимы перед Дмитрием Карамазовым!), а то и прямым разговором с нечистой силой.

Все эти особенности творчества писателя говорят нам, что его понимание реальности было очень отлично от господствующего *позитивистского контекста* в философии 70–80 гг. XIX в.

Что же понимал великий русский писатель под словом *реальность*? Парадокс заключается в том, что, постоянно работая со словом, Достоевский тем не менее этому слову не очень порой и доверял, он не доверял доказательствам, науке, доктринерству (вспомним глубокую иронию по поводу искусства адвокатов в «Братьях Карамазовых»...). Достоевский был слишком искушен в искусстве слова, чтобы доверять доказательствам, «...если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»¹. Доказательства апеллируют к логике, но логика, формальная аристотелевская логика отнюдь не охватывает всего бытия и не может быть средством описания *всей* реальности. Как говорится, «в жизни все сложнее...». Неслучайно уже в своем раннем произведении Достоевский выводил героя,

¹ Из письма Н. Д. Фонвизиной 1854 г. [1, т. 28, с. 176].

мечтавшего о новой науке, о соединении науки и искусства². Достоевский использует все формы слова, все жанры речи, включая различные объяснения и доказательства, однако он сознательно воздерживается от объяснений именно потому, что действительно «жизнь сложна» и не вкладывается целиком ни в какие объяснения, и в особенности в своих самых значимых моментах. И тогда здесь возможно только описание, чем более тщательное и чем более целомудренно отстраняющееся от какого-либо рационализирующего объяснения, тем более адекватно передающее реальность происходящего. Образ, непосредственно *феноменологически данный*, говорил для него часто гораздо больше всяких слов, нужно только было уметь видеть и слышать...

Вспоминаются Евангельские слова Христа: «Кто имеет уши слышать, да слышит...» (Мф. 11:15). По существу, Достоевский как мыслитель работал уже *феноменологическим методом*, который будет открыт в философии лет на 20–30 позднее [3]. И ему была дана способность создавать подобные образы. Сам он прекрасно осознавал фундаментальность собственных размышлений о человеке, которая не исчерпывалась ни психологическим контекстом, ни социологией, ни этнографическими особенностями русского народа. Так, «человека из подполья» он считал одним из главных своих открытий³.

В этих своих исследованиях человеческой души, проводимых на жизненных судьбах своих героев, Достоевский нередко наткнулся на примеры удивительных противоречий, которыми полна человеческая жизнь. Эти реальные противоречия он умел мастерски изображать и скрупулезно изучать. Поэтому Достоевский, конечно, по справедливости может быть назван исследователем и философом.

Достоевский принадлежал к писателям воистину *милостью Божией*. Писатель глубоко чувствовал и умел гениально изображать, что есть множество событий, смысл и генезис которых непонятен, но которые играют решающую роль в жизни; что в жизни

² См. *Достоевский Ф. М.* Хозяйка [2, т. 1].

³ «Подполье, подполье, поэт подполья — фельетонисты повторяют это как нечто унижительное для меня. Дурачки. Это моя слава, ибо тут правда», — пишет Достоевский в черновиках «Подростка» [1, т. 16, с. 330].

человеческой есть *тайна*, недоступная человеческому рассудку. Как тайна она не поддается объяснению и рационализации, на нее можно только указать, представить ее в виде образа. Достоевский совершенно сознательно часто использует для обозначения этих моментов жизни выражение «не знаю».

Так, в одном из своих рассказов «Сон смешного человека» герой, купив револьвер, ждет минуты, когда сможет пустить его в дело, убить себя, однако «...прошло уже два месяца, а он все лежал в ящике; но мне было до того все равно, что захотелось наконец улучшить минуту, когда будет не так все равно, для чего так — не знаю» [1, т. 25, с. 106]. Но вот в дождливый ноябрьский вечер в разрыве облаков этот герой увидел звездочку, «...и я положил, что это [самоубийство. — В. К.] будет непременно уже в эту ночь. А почему звездочка дала мысль — не знаю» [1, т. 25, с. 106]. После пробуждения от сна герой начинает свою проповедь. «Кроме того, — восклицает он, — люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных. Почему это так — не знаю и не могу объяснить, но пусть так и будет» [1, т. 25, с. 118].

Для Достоевского обыденная действительность сама по себе была активна, она небезразлична к человеку, она говорит с ним! Она поражает своей значимостью, хотя чаще всего речь ее недостаточно артикулирована, чтобы понять ее однозначно и сразу... Как в средневековом сознании текст реальности имеет свою глубину, несколько уровней. Христианское богословие, начиная с Оригена и Августина, сформулировало принципы своей герменевтики: текст имеет несколько уровней своей значимости — чувственно-физический, морально-нравственный и духовный.

У Достоевского так же: вещи, обстоятельства, сны, природа, все окружающее человека говорит с ним, объясняет, указывает, предупреждает, намекает... Все бытийное обстояние человека имеет смысл, все смотрит на него и ждет от него ответа! В жизни Достоевский был не слишком церковным человеком. Однако его интуиция реальности была глубоко укоренена в православном опыте русской культуры.

Реальность в понимании Достоевского гораздо глубже чисто материально-физического или психологического уровня, и даже морального, и именно эта подразумеваемая глубина реальности создает в произведениях писателя своеобразный «фантастический фон».

Гениальность писателя заключалась в том, что он умел изображать эту неевклидову реальность, эти «глубины души человеческой», реальность, скрытая жизнь которой время от времени прорывается на уровень обыденности, громко заявляя о том, что жизнь не исчерпывается только чувственно воспринимаемой материальной поверхностью, что духовные глубины ее намекают и пророчествуют о грядущих событиях, что само время как бы ткется в глубинах человеческого сердца.

Сердце — это нравственный центр личности. Содержанием этого центра должно быть Царство небесное, которое, по слову Спасителя, «внутри вас есть» (Лк. 17:21). Но «где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. 6:21). Достоевский умел показывать, как эта глубинная ориентация сердца, это «сокровище сердца» определяет все решающие повороты жизни человека, порой неожиданные и парадоксальные, но абсолютно логичные и неизбежные в силу зависимости от главных ценностных координат человека. Он изображал духовных *прозорливых* людей русского православия, умеющих читать в сердцах и предсказывать грядущие события (вспомним архиеерея Тихона из «Бесов», старца Зосиму из «Братьев Карамазовых»). Писатель показывал, как человек, не зная своего сердца, постоянно ошибается в своих предпочтениях и отвержениях, впадает в соблазны и искушения, поддаваясь ложным и чуждым для себя идеалам, как с изумлением иногда открывает, что любил то, что ненавидел, и чужд тому, что считал дорогим для себя...

Перед всеми главными героями Достоевского стоит задача обретения истинной реальности, истинных ценностей и истинного видения мира в свете этих ценностей. Эта задача есть стремление увидеть мир, людей и самих себя в свете последней Истины, *sub specie aeternitatis*, в конце концов, с точки зрения Бога. Эта задача не поддается решению ни психологии, ни науки в широком смысле слова, ни философии, это есть задача религиозного соединения человека с Богом. Для решения этой задачи и существует христианская церковь. Воспитанный в русском православии, Достоевский глубоко понимал это, и его видение реальности постоянно опиралось на тысячелетний опыт православной церкви.

Литература

1. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 30 томах. М., 1984.
2. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в 35 томах. М., 2013–2014. Т. 1.
3. *Катасонов В.Н.* Достоевский и философская феноменология // Достоевский и мировая художественная культура. 2014. № 31.
4. Отечник. Серафим Саровский. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Serafim_Sarovskij/beseda-prepodobnogo-serafima-s-n-a-motovilovym/ (дата обращения: 12.2019).
5. *Свт. Григорий Палама.* Триады, в защиту священо-безмолствующих. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Palama/triady-v-zashhitu-svjashhenno-bezmolvstvujushhih/ (дата обращения: 12.2019).
6. *Степанян К. А.* «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. URL: <http://cheloveknauka.com/realizm-v-vysshem-smysle-kak-tvorcheskiy-metod-f-m-dostoevskogo#ixzz65AE6mzMO> (дата обращения: 10.2019).

В. Н. Расторгуев

V. N. Rastorguev

*доктор философских наук, профессор кафедры философии
политики и права МГУ имени М. В. Ломоносова*

rv1812@yandex.ru

ЦИВИЛИЗАЦИОННАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ РОССИИ

CIVILIZATIONAL IDENTIFICATION OF RUSSIA

Россия как государство-цивилизация неразрывно связана со всеми ныне существующими цивилизационными мирами и прежде всего с западнохристианской цивилизацией. Цивилизацию России характеризует ряд существенных признаков, объединяющих ее с другими цивилизациями и одновременно выделяющих ее из общего круга. Соответственно, и формы нашей цивилизационной идентичности, за которой стоит реальная миссия России, определяющая ее положение в мире, а также способы идентификации и самоидентификации (самообраз русских и России) имеют существенные отличия.

Ключевые слова: *цивилизационная идентичность, коллективная самоидентификация, конфессиональное согласие, международная политика.*

Russia as a state-civilization is inextricably linked with all the existing civilizational worlds and, above all, with the Western Christian civilization. The civilization of Russia is characterized by a number of essential features that unite it with other civilizations and at the same time distinguish it from the General circle. Accordingly, the forms of our civilizational identity, which is the real mission of Russia, which determines its position in the world, as well as the ways of identification and self-identification (self-image of Russian and Russia) have significant differences.

Keywords: *civilizational identity, collective self-identification, confessional consent, international politics.*

Русская восточнохристианская, или российская, цивилизация восходит к византийским цивилизационным и вероучительным

истокам, что позволяет ее называть православной цивилизацией. Само многовариантное название нашей цивилизации связано с тысячелетней российской историей, которая наполнила каждое из определений множеством смыслов, в том числе и новых, возникших в советскую эпоху и придающих представлению о цивилизации несвойственную ему «оценочно-идеологическую коннотацию», разделяющую граждан даже на уровне языкового общения. Очевидно, потребуются многие годы целенаправленной просветительской работы и специальные образовательные программы, чтобы очистить русский язык от влияния политической конъюнктуры.

Цивилизация России неразрывно связана не только с цивилизациями прошлого, но и со всеми ныне существующими цивилизационными мирами, и прежде всего с западнохристианской цивилизацией, переживающей глубокий кризис своей идентичности, что позволило А. Тойнби назвать ее постхристианской. Русскую цивилизацию характеризует ряд существенных признаков, объединяющих ее с другими цивилизациями и одновременно выделяющих ее из общего круга. Соответственно, и формы нашей цивилизационной идентичности (имеется в виду реальная миссия России, которая определяет ее положение в мире), идентификации (оценка нашей самобытности «со стороны») и нашей самоидентификации (самообраз русских и России) имеют существенные отличия. Все многообразие отличий можно условно свести к 10 основным:

1. Международные отношения и межнациональное согласие внутри стран все в большей степени зависят от уровня и характера взаимодействия между мировыми цивилизациями, что предполагает уважительное отношение к традициям, ценностям и цивилизационной идентичности всех народов. Цивилизационная идентификация и самоидентификация русского народа сохраняется в течение веков. Главная ее особенность заключается в том, что русские в подавляющем своем большинстве осознают себя как народ-государственник, для которого служение своему Отечеству составляет одну из высших ценностей, во имя которой люди готовы на любые жертвы. Таким же образом воспринимаются (идентифицируются) русские в глазах мирового сообщества, хотя эта особенность оценивается совершенно по-разному — в зависимости от политических и идеологических предпочтений, от коллективной

исторической памяти каждого из народов, сохраняющей свой уникальный многовековой опыт межкультурного взаимодействия, от текущих событий и их медийного освещения. Характерная для русских преданность своей стране-цивилизации объясняет способность России выстоять в великих испытаниях. Это качество является одновременно и причиной восхищения перед мужеством нашего народа, который неоднократно ценой огромных жертв спасал европейские страны от порабощения, и причиной подспудного, но вполне объяснимого страха перед мощью России и сплоченностью ее народов, который культивируется и используется в политических целях, что порождает русофобию, распространенную среди западных элит. Преданность идее государства характеризует политическую культуру не только русских, но и других народов, принадлежащих к числу стран-цивилизаций. Это сближает Россию с такими государствами, как, к примеру, Индия и Китай, что важно учитывать в сфере международной политики.

2. Цивилизационную идентичность России отличает удивительная верность религии предков, свойственная большей части этнических групп и, что особенно важно, единому русскому этносу (суперэтносу), а также самому многочисленному народу России — великороссам, или «этнически русским» (эвфемизм, укоренившийся в языке в советский период). О том, насколько глубоко цивилизационная самоидентификация проникла в сознание нашего народа, свидетельствует тот факт, что ее не смогли сломить ни откровенно богоборческая государственная идеология, ни жесточайшие репрессии по отношению к верующим и духовенству (вплоть до массового физического истребления). Сломать ее не смогли ни «отделение церкви от государства», а точнее — полный запрет на всеобщее духовное образование и просвещение, ни тотальная государственная цензура, которая распространялась даже на русскую классическую литературу и сам русский язык. В конце XX в., на рубеже тысячелетий, сразу после падения господствовавшей богоборческой государственной идеологии, Российское государство вернуло себе свою наиважнейшую функцию защиты цивилизационной идентичности России.

3. Наша цивилизационная идентичность впитала в себя бесценный опыт межкультурного согласия. Это качество привилось благодаря неизменной исторической позиции Русской православной церкви, воспитывавшей не терпимость к чуждым

нравам и культурам, а искреннее уважение к инославным одновременно с нетерпимостью к собственным порокам, среди которых наихудший — гордыня, в том числе этнонациональная. По этой причине установка на уважительное отношение к православию сформировалась и в других конфессиях, представленных в России и во всем мире.

4. Важная особенность российской цивилизации — единое языковое и образовательное пространство. Его становление было основано на том, что все разноязычные этнические группы получили в России защиту своих родных языков и культур (многие народы приобрели благодаря этой политике свою письменность и создали собственную литературу) и благодаря этому внесли свой воистину безмерный вклад в становление русского языка как языка межнационального общения. Именно русский язык, имеющий статус государственного на всей территории страны, и культура билингвизма, распространенная на значительной части территории России, являются всеобщим цивилизационным достоянием и условием успешного развития.

5. Российская цивилизация формировалась под влиянием множества природных факторов, которые в значительной степени предопределили особенности цивилизационной идентичности. В первую очередь следует отметить уникальную ресурсную базу России, которой принадлежит львиная доля всех стратегических ресурсов планеты, а также ее пространственные и географические характеристики, начиная с бассейнового принципа организации пространства, диктующего масштабы «государственного тела», и особое геостратегическое положение между Западом и Востоком. Россия была и остается самым крупным государством планеты, причем большую часть державы составляют ее северные территории, что отразилось на менталитете, образе жизни и национальном характере многих народов России, предопределив их способность выживать в самых суровых условиях, их высокий уровень доверия, межэтническую и цивилизационную солидарность.

6. Уникальность цивилизационного пути России и, соответственно, главная особенность русской, или российской, цивилизационной идентичности заключаются в ее универсальности, или «вселенскости», а также в неограниченном потенциале развития. На эту особенность нашей идентичности обращали внимание многие отечественные и зарубежные ученые и мыслители, предлагая

самые различные объяснения данного феномена. Если следовать цивилизационной теории Н. Я. Данилевского, который видел будущее в едином развитии славянского культурно-исторического типа, наиболее полно выраженного в русском народе, специфика этого типа заключается в том, что он «будет первым полным четырехосновным культурно-историческим типом». Все другие локальные цивилизации (культурно-исторические типы) относятся, по его мнению, к одноосновным, двухосновным и трехосновным, т. е. развивают по преимуществу какую-либо одну сторону народной деятельности или в сочетании с одной или двумя другими сторонами, «которые обнимали бы собой все разнообразные обнаружения исторической жизни, обозначаемые словами “культура” и “цивилизация”». По его мнению, культурно-исторический тип России в исторической перспективе в первый раз представит синтез всех сторон культурной деятельности в обширном значении этого слова.

7. Подлинная личностная, гражданская и цивилизационная идентичность проявляется в час испытаний, в эпохи глубокого кризиса. В тот момент, когда приходится делать выбор между ценностями и приносить в жертву все, что, казалось бы, составляет неотъемлемую часть жизни — комфорт и благополучие, выгоду и престиж, а иногда и саму жизнь во имя более высоких целей. И никто заранее не может сказать, каким будет этот выбор. То, что западная постхристианская цивилизация, отождествляющая себя с общечеловеческой, погружается в хаос и разложение, уже давно является едва ли не основной темой научно-цивилизационного, публицистического и политического дискурса. Точкой отсчета стала Первая мировая война, которая привела к крушению основных империй, разрушила сакральные смыслы власти и превратила политические идеологии в реальные конкурирующие проекты конструирования «нового мира», «нового человека» и «новой цивилизационной идентичности», не имеющей преемственной связи с «проклятым прошлым».

8. Цивилизационная идентичность многогранна и требует самопознания, но любой узкодисциплинарный подход позволяет раскрыть лишь один ее аспект, открыть взору одно из возможных цивилизационных измерений и в любом случае будет недостаточен. В мире науки, так же как в искусстве, ценится и мастерство владения пером или инструментом (методологическим инстру-

ментарием), и уникальность авторского стиля, а также «эффект полифонии», который достигается только в «оркестре» — в рамках междисциплинарных программ, где особую роль играет «режиссер» (руководители программы). Для того чтобы получить этот эффект полифонического, или объемного, видения цивилизации с учетом ее русской идентичности, используются различные модели координации и синхронизации работы исследовательских групп над основными измерениями программы, каждое из которых дополняет общую картину. Среди основных измерений цивилизационной идентичности следует выделить философско-методологическое и богословское, конфессиональное и этнокультурное, историческое и культурологическое, социологическое и лингвистическое (в том числе лингвострановедческое), художественное и эстетическое, территориально-средовое и ресурсное, экологическое, социально-экономическое и технологическое, а также геополитическое и военно-политическое.

9. Наша цивилизационная идентичность определяется, прежде всего, личностным измерением цивилизации. Личностное измерение — это творцы: светочи духовности, наместники Бога на земле, вожди и герои, властители дум, т. е. вся славная галерея великих русских писателей, поэтов и художников, ученых и мыслителей. Этим людям мы обязаны нашей способностью творить и мыслить на русском языке, который вошел в узкий круг мировых языков, вобравших в себя все богатство мировой цивилизации и многообразие культур, сохранив свою глубину и открытость для постоянного обновления. Их именами называют переломные моменты и даже эпохи отечественной и мировой истории, а также новые идеи, изменяющие со временем самосознание и самоидентификацию многих поколений и наполняющие неземным смыслом все сферы социальной и политической жизни. С именами людей, «персонифицирующими русский цивилизационный тип», остальной мир впитывал в себя непохожий духовный опыт России. Это позволило А. Тойнби, полагавшему, что творческое меньшинство находит ответ на вызовы окружения, в результате чего и происходит рост цивилизации, назвать русским вкладом в становление современной западной цивилизации творчество русских писателей, выделяя особо наследие Достоевского и Толстого. Каждое имя в этой галерее имен — не только великороссов, но и всех, кто стал лицом русского многонационального мира, будучи телесно

и духовно связанными с другими национальными культурами, — является самоценным, поскольку именно личностное измерение цивилизации наполняет ее образ живыми и неповторимыми чертами, позволяя преодолеть схематизм восприятия.

10. Русская цивилизационная идентичность — это, прежде всего, творчество народа, которое не знает ни временных, ни словесных, ни профессиональных границ. Как бы ни был велик личный вклад А. С. Пушкина в развитие литературного русского языка, в формировании его литературного дара бесспорна и роль няни великого поэта.

Вывод из сказанного может быть лишь один: наследники великой цивилизации должны быть ее достойны, чтобы вступить в права наследования.

М. К. Залесская

M. K. Zaleskaya

историк, музыковед, издательство «Молодая гвардия»,

первый заместитель главного редактора

zaleskaya@gvardiya.ru

alanzal7@mail.ru

ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ОРУДИЕ ВСЕМИРНОГО РАЗРУШЕНИЯ

POSTMODERNISM AS A TOOL OF WORLD DESTRUCTION

В настоящей статье предпринята попытка рассмотреть проблему влияния постмодернизма на искусство в историческом аспекте. Насколько прогрессивной была эта идея в период ее становления? Почему искусство пришло к современному упадку? В чем опасность продолжения господства постмодернизма? Каковы пути выхода из создавшегося кризиса?

Ключевые слова: *Константин Леонтьев, Освальд Шпенглер, Илья Глазунов, постмодернизм, искусство, живопись, традиция, религия, профессиональная школа.*

In this paper, an attempt is made to consider the problem of the influence of postmodernism on art in a historical aspect. How progressive was this idea during its formation? Why has art come to modern decline? What is the danger of continued domination of postmodernism? What are the ways out of the crisis?

Keywords: *Konstantin Leontiev, Oswald Spengler, Ilya Glazunov, postmodernism, art, painting, tradition, religion, professional school.*

Сегодня мы живем в эпоху так называемого «постпостмодернизма» (употребляем данный термин в кавычках, так как понимаемое под ним *состояние* культуры находится только в процессе формирования и развития, и давать ему окончательную оценку еще рано). «Постпостмодернизм» — это следует из самого термина — получил в наследство от постмодернизма все основные со-

ставляющие эстетики. И если полноценно анализировать текущий период время еще не пришло, то последствия постмодернизма нам придется преодолевать долго и тяжело.

Более того, постмодернизм до сих пор продолжает главенствовать в творениях многих деятелей культуры, отказывающихся видеть в нем виновника культурологической катастрофы — да, собственно, и катастрофу таковой не признающих и по-прежнему считающих это явление прогрессивным. Необходимо сразу оговориться, чтобы избежать обвинения в тенденциозном и одностороннем изображении состояния современной культуры. Безусловно, в наше время порой ставятся наполненные глубоким смыслом спектакли и снимаются фильмы, открываются высокохудожественные выставки, пишутся замечательные книги и прекрасные музыкальные произведения. Но речь пойдет не о них. Расследуя преступление, — а доведение искусства до его нынешнего состояния является именно идеологическим преступлением! — приходится забывать, что законопослушных граждан априори больше, чем преступников. Анализируя «историю болезни» культуры, придется оставить за скобками все проявления здорового духа, сосредоточиться на «болезнетворных вирусах» и нарисовать довольно мрачную картину.

Культура ныне нуждается не столько в поиске чего-то нового любой ценой, сколько в защите того ценного, что было веками накоплено человечеством. И. С. Глазунов недвусмысленно предупреждал: «Молодых необходимо вернуть из мира обмана, фальши и псевдоискусства в мир подлинных высоких идей. Как говорил великий Врубель: “будить современников величавыми образами духа”. Эти изумительные слова Врубеля нужны нам сегодня как никогда! Как и слова Васнецова: “Все мое искусство — это свеча, зажженная мной перед Ликом Божиим”. А вокруг происходит сознательное уничтожение искусства. Человек — это образ и подобие Божие. И если я рисую нос на виске, ухо на шее, а глаз на лбу, то это мой сатанинский дух ропщет против образа и подобия Божия. Неслучайно я всегда говорю: мы за идеалы нашей христианской цивилизации на ее греко-римской основе. Классика в переводе — значит “совершенство”. А совершенство возможно достичь только мастерством. Мы являемся последним мощным бастионом русской культуры и европейской, которая *растоптана, размазана, изгажена* [курсив мой. — М.З.]. И мы сегодня — Европа! И свет идет от нас!» [4].

Илья Сергеевич наметил в этих словах сразу несколько ключевых проблем, с которыми мы сталкиваемся на сегодняшний день: агрессивная тирания псевдоискусства, его антихудожественность и богоборческая основа, наконец — потеря *Школы*, того мастерства, без которого невозможно возрождение культуры, а стало быть, и само противоборство постмодернистскому произволу. И формировались эти проблемы не за один день, но на протяжении как минимум целого столетия!

Еще во второй половине XIX в. русский философ Константин Николаевич Леонтьев (1831–1891), прекрасно осознавая опасность начавшихся в Европе процессов либерализации, стремления к достижению социального, полового и прочего равенства и ослабления роли религии в обществе, вывел понятие «среднего европейца», «среднего человека», другими словами — представителя «агрессивной серости», для которого потребности тела превалируют над потребностями души. «Средний европеец» видит смысл своей жизни в бесконечном отстаивании своих прав и свобод, совершенно игнорируя при этом какие бы то ни было обязанности со своей стороны; его идеал — технический прогресс, делающий жизнь как можно более *удобной*, а также достижение личного богатства. Религиозные ограничения воспринимаются им как посягательство на «свободу совести» и возмущенно отвергаются.

В своей работе «Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения» (1888) К. Н. Леонтьев писал: «*эти люди прежде всего не знают и не понимают законов прекрасного, ибо всегда и вездешно этот средний тип менее эстетичен* [курсив мой. — М.З.], менее выразителен, менее интенсивно (т. е. высоко) и экстенсивно (т. е. широко) прекрасен, менее героичен, чем типы более сложные или более односторонне крайние» [5, с. 158].

Следовательно, «средний европеец» в первую очередь противопоставлен *всему художественному*, другими словами — эстетике искусства.

Далее Леонтьев резюмирует: «*однообразие* лиц, учреждений, мод, городов и вообще культурных идеалов и форм распространяется все более и более, сводя всех и все к одному весьма простому, *среднему*, так называемому “буржуазному” типу западного европейца [не эту ли картину мы в точности наблюдаем сегодня под влиянием всемирного глобализма? — М.З.]; <...> *смешение* более против прежнего *однообразных составных частей* вместо

большей солидарности ведет к разрушению и смерти (государств, культуры)» [5, с. 159].

При этом «граница невозврата» проходит, по Леонтьеву, как раз через религиозный и эстетический аспекты. «Материализм есть бесспорно система, но, конечно, *самая простая*, ибо ничего не может быть проще и грубее, малосложнее, как сказать, что все вещество и что нет ни Бога, ни духа, ни бессмертия души, ибо мы этого не видим и не трогаем руками. <...> *Материализм, со своей стороны, есть последняя из систем последней эпохи: он царствует до тех пор, пока тот же реализм не сумеет и ему твердо сказать свое скептическое слово* [курсив мой. — М. З.]» [5, с. 74–75].

По Леонтьеву, русская цивилизация еще сравнительно «молода» и *имеет право на будущее*, век европейской цивилизации подошел к концу. Таким образом, к 1890-м гг. именно в России сформировалась философская концепция «заката Европы», основанная на анализе опять же культурологических аспектов. Впоследствии она была поддержана уже западными историческими философами, среди которых, в первую очередь, выделяется фигура Освальда Шпенглера (1880–1936) с его монументальным трудом «Закат Европы» (1918–1922).

Здесь следует сделать одно отступление. Парадоксально, но знакомое каждому образованному человеку название несет в себе принципиальную ошибку перевода. Шпенглер предрекает Европе — Западу не закат, а гибель: *Der Untergang des Abendlandes*. Можно провести параллель с аналогичной, если не сказать «зеркальной», принципиальной ошибкой, связанной с традицией перевода на русский язык названия музыкальной драмы Рихарда Вагнера *Götterdämmerung*, известной нам сегодня как «Гибель богов». В России довольно долго переводили это название как «Закат богов» или «Сумерки богов». Последний вариант является *единственно правильным* и в философском, и непосредственно в переводческом смысле: *нем. Dämmerung* буквально переводится как «сумерки, вечерние сумерки, рассвет, предрассветный полумрак», т. е. это *и закат, и рассвет одновременно*. Ведь если бы Вагнер, серьезно интересовавшийся филологией, хотел подчеркнуть трагическую составляющую сюжета, он бы напрямую использовал в названии, как Шпенглер, *Untergang* — «гибель», или *Tod* — «смерть». Но он остановился на *Dämmerung*, а значит, переводить название музыкальной драмы как «Гибель богов» никак нельзя. Это значит

не понимать глубинный скрытый смысл, заложенный в сюжете композитором: *смерть одновременно несет в себе возрождение*, таким образом, Вагнер оставляет надежду, Шпенглер — нет!

Что же касается перевода *Abendlandes* (букв. «вечерние земли») не как «Запад», а как «Европа», то это как раз вполне понятно и оправданно: таким образом подчеркнута «преемственность» концепции Шпенглера от «среднего европейца» Леонтьева, да и всего традиционного противопоставления «Россия и Европа». При этом следует обязательно учитывать, что термин «Европа» употребляется не как географическое понятие, а как культурологическое — Западный мир (по аналогии с Русским миром), к которому в данном случае относится и «цивилизация США».

Таким образом, с точки зрения современного человека, точный перевод книги Шпенглера — «Гибель Запада» — звучит и актуальнее, и злободневнее. Шпенглер, как и Леонтьев, предрекает гибель европейской цивилизации. Характерно, но даже сам термин «цивилизация» употребляется Шпенглером в значении «кризисного исхода», «последней стадии» умирания именно культуры. Как пишет философ, историк и социолог Федор Августович Степун: «Противоположность культуры и цивилизации — главная ось всех шпенглеровских размышлений. Культура — это могущественное творчество созревающей души, — рождение мифа, как выражения нового богочувствования, — расцвет высокого искусства, исполненного глубокой символической необходимости, — имманентное действие государственной идеи среди группы народов, объединенных единообразным мироощущением и единством жизненного стиля. Цивилизация — это умирание созидающих энергий в душе, проблематизм мироощущования, замена вопросов религиозного и метафизического характера вопросами этики и жизненной практики. *В искусстве — распад монументальных форм, быстрая смена чужих входящих в моду стилей, роскошь, привычка и спорт.* [Курсив мой. — М.З.] В политике — превращение народных организмов в практически заинтересованные массы, господство механизма и космополитизма, победа мировых городов над деревенскими далями, власть четвертого сословия» [12, с. 12–13].

Попробуем выделить основные черты «последних времен», которые будут, кстати, практически общими и по Леонтьеву, и по Шпенглеру.

В первую очередь, это атеизм и материализм.

Во-вторых, технократия, стремление к материальному благополучию.

В-третьих, разрушение, распад традиционных форм искусства.

«Оскудение религиозного чувства, распад монументальных форм искусства <...>, утрата органического чувства бытия, бесконечный проблематизм жизни, подмененной россыпью мертвых переживаний, обезличенье человека механизмом, превращение его души в накипь его профессий, смерть нации в космополитизме, — вот задолго до Шпенглера указанные черты перерождения культуры в цивилизации» [12, с. 29–30].

В XX век человечество — все «цивилизованное» человечество! — вступило с полным багажом вышеназванных признаков «перерождения культуры в цивилизацию». Различные культурные стили — пресловутые «-измы» — сменяли друг друга с поразительной быстротой (по сравнению с периодами господства в искусстве, к примеру, классицизма или романтизма). Само время ускорило свой бег — нет ли в этом ускорении символической картины стремительного падения в пропасть? Религия фактически уже окончательно сдала свои позиции, перестала быть *обязательной* частью жизни общества. А как известно, между Богом и дьяволом третьего не дано...

Наступала эпоха, *состояние постмодернизма*.

«А XX век особый. Это уже открытое восстание против традиции на всех уровнях жизни, включая религию и искусство. Русский философ Иван Ильин неслучайно назвал XIX век веком демонизма, а XX — веком сатанизма. В XIX столетии шло это брожение в умах и душах, но демоническое начало, о котором пишет Ильин, тогда скорее романтизировалось. А двадцатое столетие с самого начала заявило о себе словами Маяковского: “Вместо вер — в душе электричество, пар”. Это восстание против всей традиции человечества. Начался массовый отход от веры. Авангард в искусстве XX века нельзя назвать стилем, это — антистиль. <...> Сегодня мы живем во времена постмодернизма, самого лукавого и скверного эпохального антистиля искусства и жизни. Его интонация — глумливая, ерническая. <...> Критерием искусства стала эклектика. Термин, ранее имевший негативное значение, в постмодернизме принят как хвалебный. Выражением лукавого бытия стала вертлявая интонация искусства и жизни. Она учит человека разболтанности. Для чего? Чтобы человек был подготовлен при-

нять антихриста, чтобы в вихре относительности разучился отличать истину от лжи, красоту от безобразия, добро от зла» [8].

Очень точные и глубокие замечания и размышления об искусстве XX в. оставил композитор и глубокий философ Георгий Васильевич Свиридов. В первую очередь он отмечал: «Если охарактеризовать одним преобладающим словом то, что делается в искусстве, надо отметить именно эту *вопиющую вульгарность*, бесцеремонность в обращении с классикой, с великим. *Желание унижить, умалить все: героя, автора, событие, саму историю, лишить людей опоры в прошлом и какой-либо надежды на будущее, тем самым завладеть ими и превратить в рабов, не имеющих ни Бога, ни жизненной идеи — одно вытекает из другого* [курсив мой. — М.З.]» [11, с. 205].

За словами Свиридова кроется емкая и точная характеристика определенного течения, набиравшего силу во второй половине XX в. и получившего название «постмодернизм». Наметим несколько вех его становления, если не сказать воцарения.

В 1967 г. французский философ, литературный критик и теоретик Ролан Барт (1915–1980) написал одно из своих самых знаменитых эссе под характерным названием «Смерть автора» (*La mort de l'auteur*). И хотя посвящено оно сугубо области литературы, очень скоро «смерть автора» была взята на знамя и в других сферах искусства.

Барт выступил против того, чтобы личность писателя (автора) и, главное, его авторский замысел как-то влияли на интерпретацию текста читателем. Он утверждал, что авторский замысел — категория абстрактная, его вообще невозможно постичь, а следовательно, и не нужно! Интерпретация зависит исключительно от впечатления и ассоциаций читателя. *Таким образом, «смертью автора» оплачивается «рождение читателя».* Именно это утверждение Барта дало возможность вскоре устранить автора не только в литературе, но и в театре, где *«смертью автора» оплачивается «рождение режиссера».* К чему это привело, мы сегодня имеем возможность наблюдать во всей красе. Но Барту этого мало. В своем отрицании он пошел еще дальше: «Тем самым литература (отныне правильнее было бы говорить письмо), отказываясь признавать за текстом (и за всем миром как текстом) какую-либо “тайну”, то есть окончательный смысл, открывает свободу контртеологической, революционной по сути своей деятельности, так как *не останав-*

ливать течение смысла — значит в конечном счете отвергнуть самого Бога и все его ипостаси — рациональный порядок, науку, закон [курсив мой. — М.З.]» [1, с. 390].

С легкой руки Барта провозглашена не только «смерть автора», но и, вслед за Ницше, «смерть Бога», т.е. «смерть» двух *супероснований*, на которых базировалось не только все искусство, но, пожалуй, и вся «предзакатная» европейская цивилизация. Неслучайно идеологи постмодернизма в первую очередь провозгласили, что религиозные и моральные ценности *есть препятствующие творческой реализации цепи тоталитаризма*. Младший современник Барта, французский философ и теоретик литературы Жан Франсуа Лиотар (1924–1998) в своей книге «Состояние постмодерна» (*La condition postmoderne*), увидевшей свет в 1979 г., определяет зарождение постмодернизма: «Предметом этого исследования является состояние знания в современных наиболее развитых обществах. Мы решили назвать его “постмодерн”. Это слово появилось на свет на американском континенте из-под пера социологов и критиков. Оно обозначает состояние культуры после трансформаций, которым подверглись *правила игры* [курсив мой. — М.З.] в науке, литературе и искусстве в конце XIX века» [6, с. 9].

Вообще, сам термин «постмодернизм» отнюдь не означает определение какого-либо конкретного стиля в искусстве. Это именно *состояние*, присущее не только искусству, но и науке, и политике, и образованию. Кстати, Лиотар выводит еще одну характеристику «состояния постмодерна»: *коммерциализацию всех сфер человеческой деятельности*.

В частности, рассматривая проблему «постмодернистского» образования, он пишет: «Явно или неявно, но вопрос, задаваемый студентом, проходящим профессиональную подготовку государством или учреждением высшего образования, это уже не вопрос “Верно ли это?”, но “Чему это служит?”. В контексте меркантилизации знания чаще всего этот последний вопрос означает “Можно ли это продать?”. А в контексте повышения производительности — “Эффективно ли это?”. Однако распоряжение производительной компетенцией должно быть, по всей видимости, “продаваемым” при описанных нами выше условиях; она эффективна по определению. *А прекращает существовать как раз компетенция, определяемая по другим критериям: истин-*

ное — ошибочное, справедливое — несправедливое и т.п. [курсив мой. — М.З.]» [6, с. 124].

Ровно то же самое отмечает и Свиридов: «Всевозможные пропагандисты американизма, прелестей и свобод рассеялись в Москве и Ленинграде по всем клубам, по всем домам культуры. <...> Если ты интересуешься живописью, надо следовать образцам антиискусства. За “это” платят!» [11, с. 490].

Позиции «среднего европейца» и в обществе, и в искусстве XX в. решительно укрепились. И вот уже Свиридов с горечью констатировал: «искусство XX века, что говорить, внесло свой вклад в снижение уровня духовности культуры, в насаждение цинизма, *скотоподобный человек стал в центре внимания искусства* [курсив мой. — М.З.]. Обгадить человека стало первой задачей искусства, тогда как искусство прошлого идеализировало русскую старину, веру, народ русский и его исторические деяния» [11, с. 622].

Другими словами, *человеческая личность окончательно обесценилась в духовном смысле*. Именно вера, как уже было отмечено выше, в идеологию постмодернизма никак не вписывалась, более того, объявлялась ему чуждой. «Средний европеец» сам себя объявил свободным от Бога. Характерно, что с этого момента и само понятие культуры как таковой фактически кардинально изменяется. Как писала Надежда Борисовна Маньковская в работе «Эстетика постмодернизма»: «Культура постепенно подменяется идеей культуры, ее симулякром, знаковой прорвой» [7, с. 60].

Постмодернизм провозгласил *единственной непререкаемой ценностью ничем не ограниченную свободу самовыражения художника, основывающуюся на принципе «все разрешено»*. При общем упадке духовности это привело к разрушительным последствиям для искусства. Стало считаться незазорным заимствование чужих произведений, дописывание от себя или переделывание классических произведений — автор же умер! *Постмодернизм обращается к готовому, к прошлому, с целью восполнить недостаток собственного содержания*.

В этой связи очень характерным примером является пресловутая речь художественного руководителя театра «Сатирикон» Константина Райкина на Всероссийском театральном форуме СТД, произнесенная 24 октября 2016 г. Райкин весьма эмоционально ратовал за абсолютную неприкосновенность и независимость (читай *безответственность*) искусства «от государства, от

общества, от религиозной критики». По его мнению, «искусство до такой степени способно к саморегулированию и самокритике, что для него должен быть установлен режим полной вседозволенности и неподчинения никаким существующим правилам. Это искусство должно указывать стране, обществу и государству и критиковать их, а наоборот — никак нельзя. Общество и государство не имеют права указывать искусству, что ему делать» [9].

Позволим себе процитировать слова маститого деятеля культуры, чтобы потом серьезно задуматься над их смыслом (особое внимание следует обратить на риторику), тем более что это выражение мнения не одного, пусть и известного человека, но целого движения, имеющего серьезное влияние в обществе: «Меня очень тревожат эти, так сказать, “наезды” на искусство и на театр в частности. Эти совершенно незаконные, экстремистские, наглые, агрессивные [заявления], прикрывающиеся словами о нравственности, о морали и вообще всяческими благими и высокими словами: “патриотизм”, “Родина” и “высокая нравственность” [вот, оказывается, что вызывает идиосинкразию у мэтра театрального искусства! — М.З.]. Не верю я этим группам возмущенных и обиженных людей, у которых, видите ли, религиозные чувства оскорблены. Не верю! *Верю, что они проплачены.* [Видимо, для Райкина только деньги являются движущей силой в современном мире; как же это по-постмодернистски! — М.З.] Это группки мерзких людей, которые борются незаконными мерзкими путями за нравственность, видите ли [по comments. — М.З.]. Искусство само в себе имеет достаточно фильтров из режиссеров, художественных руководителей, критиков, зрителей, души самого художника... Вот эти группки якобы оскорбленных людей, которые закрывают спектакли, закрывают выставки, нагло себя ведут, к которым как-то очень странно власть нейтральна — дистанцируется от них... Мне кажется, что это безобразные посягательства на свободу творчества, на запрет цензуры» [9].

А вот теперь задумаемся: о закрытии каких выставок столь рьяно негодует Райкин? В качестве нашумевших примеров можно назвать выставки: «Осторожно, религия!» (2003 г., общественный центр им. Андрея Сахарова); «Запретное искусство — 2006» (2007 г., общественный центр им. Андрея Сахарова); «Джок Стердженс. Без смущения» (2016 г., Центр фотографии имени братьев Люмьер).

Что касается последней, то не «группки мерзких православных активистов», а Роскомнадзор признал детской порнографией «творчество» американского фотографа; кстати, общественность США в свое время также выступала против экспозиции Стердже-са. О первых же двух экспозициях лучше и яснее всего сказал Патриарх Московский и всея Руси Кирилл (правда, его слова относятся к организаторам выставки «Запретное искусство» Андрею Ерофееву и Юрию Самодурову, но в полной мере их можно отнести ко всем аналогичным проявлениям провокационного «творчества»): «Когда мы видим, что художник пакостничает, причем эту пакость и грязь, есть такое современное слово — чернуху, выплескивает из себя, то он этим заражает других... *Общество должно себя обезопасить от их творчества, если у самих художников не хватает чувства стыда, совести, такта.* [Здесь и далее курсив мой. — М.З.] Это все не игрушки. Очень хрупкий мир сегодня. Люди перегружены стрессом, особенно в крупных городах. *Такого рода вещи провоцируют агрессию, нарушают духовно-нравственный климат в обществе*» [10].

Ах, как же сковывают свободу творчества пресловутые Десять Заповедей! Вот ведь незадача — еще находятся «группки мерзких людей», по выражению г-на Райкина, для которых, несмотря на все усилия постмодернистов различных родов, они до сих пор не пустой звук!

Что же касается «проплаченности», то, как говорится, «на воре и шапка горит»! Как отмечает философ и теоретик искусства Борис Ефимович Гройс: «Возникает иллюзия, что, будучи производством, искусство противоположно капиталу. Но по меньшей мере со времен Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте. <...> А это значит, что искусство действует так же, как капитал. Ведь капитал оперирует как раз посредством отбора, перегруппировки, нового упаковывания, детерриториализации, ретерриториализации и так далее. Капитал — величайший художник нашего времени. И если художник хочет быть столь же велик, он начинает подражать ему — его внимание смещается с самого продукта на способ его территориального и временного размещения. <...> *Но художник наших дней — это не производитель, а апроприатор.* [Здесь и далее курсив мой. — М.З.] <...> Современное искусство обращается с художественным наследием в целом, как

Дюшан с писсуаром: *оно помещает это наследие в другие условия, чтобы привлечь новую публику к старому продукту*» [2].

Именно неспособность создавать что-то новое, оригинальное и творчески значимое приводит постмодернизм к необходимости прибегать к «цитированию», вернее было бы сказать, к копированию прошлого, а еще проще — к плагиату. Следовательно, это априори тупиковый путь, так как бесконечного копирования, самоповторения, «игры в симулякры» быть не может, и в итоге постмодернизм должен неизбежно изжить сам себя.

Но этого мало! Отсутствие каких бы то ни было критериев художественности, возможность абсолютно любой объект представить в качестве произведения искусства, стремление к абсолютной свободе — согласно принципу «все разрешено» — парадоксально приводит «свободное» постмодернистское искусство к самому непосильному рабству — диктату коммерции. И тут уже напрасны вопли о какой-то цензуре, «зажимании» и т. д. и т. п. Нынешний (читай постмодернистский) художник находится в тотальной зависимости от сиюминутного спроса потребителя, который платит. *Деньги — главный цензор нашего времени!*

Но и это еще не все! Пожалуй, самый страшный итог многолетнего господства постмодернизма на ниве культуры — это, что уже отмечалось, полная потеря *Школы*, потеря мастерства; *потеря художественных критериев «что такое хорошо и что такое плохо»*.

Илья Сергеевич Глазунов говорил: «Школа — это крылья для художника. Внедрение безумия под видом современного искусства и есть то, с чем мы боремся, противопоставляя ему школу, которая может передать красоту Божьего мира» [4].

Почему это так важно? Теперь можно совсем не уметь рисовать, петь, сочинять музыку или стихи. Либо за человека все делает компьютер, либо неумение и творческая несостоятельность будут скрыты под заумными теоретизированиями и «глубокомысленными» псевдоконцепциями. Гениально и наглядно раскрыл суть этого явления Андре Моруа в коротеньком рассказе «Рождение знаменитости», написанном в 1957 г.:

«— Вот что, старина, всякий раз, как тебя попросят что-либо объяснить, ты, не торопясь, молча зажги свою трубку, выпусти облако дыма в лицо любопытному и произнеси эти вот простые слова: “А видели вы когда-нибудь, как течет река?”»

— А что это должно означать?

— Ровным счетом ничего. Именно поэтому твой ответ покажется всем необычайно значительным».

Другими словами, Малевичу, к примеру, не нужно было мастерство художника для создания «Черного квадрата», но нужен был изворотливый ум, чтобы подменить красоту пустотой, заставить массы безоговорочно поверить в грандиозную мистификацию, в обман, чтобы в итоге высоколобые искусствоведы писали многотомные труды на тему «А что же он хотел этим сказать?». Малевич был одним из тех, кто открывал «ящик Пандоры»... Ныне все искусство оказалось погребено во мраке черного квадрата!

Кстати, отметим еще раз одну тенденцию, которую мы уже упоминали, являющуюся производной от тотальной коммерциализации искусства и на сегодняшний день, увы, ставшей его неотъемлемой частью. *Имеется в виду достижение максимального успеха через скандал, для которого все средства хороши.* Если результат получится максимально провокационный, вызовет волну возмущения, а следовательно, заставит говорить о себе, цель будет достигнута. «Цензуру» морали и здравого смысла отмечаем как досадную помеху свободе творчества.

Итак, обещанная вначале мрачная картина нарисована. Значит ли это, что в ближайшем будущем культуру ожидает «летальный исход»? Позволим себе все же добавить несколько светлых оттенков в наш «черный квадрат». Именно тогда, «когда душу начинают преследовать мысли о смерти, не значит ли это всегда, что в ней пробуждается, в ней обновляется религиозная жизнь?» [12, с. 33].

Можно добавить: «*Искусство, в котором присутствует Бог как внутренне пережитая идея, будет бессмертным*» [11, с. 60].

Находясь в стенах Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, понимаешь, что далеко не все еще потеряно. И возрождение искусства после тяжелой болезни постмодернизмом не только возможно, но и реально происходит.

Парадокс нашего сегодняшнего времени заключается в том, что для дальнейшего прогресса (читай *существования*) искусства необходимо остановиться и оглянуться *назад*. Не упрямо обманчиво стремиться вперед подобно брейгелевским слепцам, но обратиться к наследию великих титанов прошлого. Необходимо осознать, что сделанное ими не есть отжившая свой век и, если

можно так выразиться, запыленная история, пусть даже и великая в свое время, но ныне годная лишь на то, чтобы тешить амбиции кучки интеллектуалов. На самом деле это руководство к действию, пример, достойный подражания и актуальный особенно теперь. Многие гении прошлого ясно видели опасность и напрямую заявляли, что в искусстве власть «антихриста» — коммерции и моды — приведет к гибели. Не их вина, что их голоса так и не услышали, и мнимый прогресс, основанный на господстве индустрии в вагнеровском понимании этого слова, заставил человечество пойти по пути, ведущему в пропасть. Для искусства ныне есть только один выход: *отойти назад от опасного края, на котором оно уже стоит, или же неизбежно пасть в эту бездну*. Русский философ Арсений Владимирович Гулыга писал: «Культура сегодня возможна только как освоение традиции» [3, 4].

В свое время Иван Крамской (1837–1887) говорил: «Нет такого понятия, как “современное искусство”, есть понятия “искусство” и “неискусство”». Этот афоризм как никогда актуален именно сегодня. Пожалуй, им и следует закончить эту работу, сделав всего-навсего один вывод: «постпостмодернизм» вполне в состоянии выйти из тупика, куда привел его постмодернизм, нужно лишь честно и *неподкупно* делать выбор — добро или зло? На этот вопрос однозначно отвечает любой вид *настоящего* искусства.

Литература

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М., 1989.
2. Гройс Б. Е. Капитал. Искусство. Справедливость // Политика поэтики. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/1023631/33/Groys_-_Politika_poetiki.html (дата обращения: 21.03.2017).
3. Гулыга А. В. Немецкая классическая философия. М., 1986.
4. Илья Глазунов. Личность в истории // Телеканал «Россия24». URL: <http://glazunov-academy.ru/videogallery.html> (дата обращения: 15.08.2019).
5. Леонтьев К. Н. Средний европеец как идеал и орудие всемирного разрушения // Леонтьев К. Н. Избранное. М., 1993.
6. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М.-СПб., 1998.
7. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

8. *Медушевский В.* Музыка неопровержима // Фома. 2017. № 4. URL: <https://foma.ru/muzyika-neoproverzhdima.html> (дата обращения: 19.11.2019).
9. *Нарышкин А.* Почему негодует Райкин. О свободе и цензуре в искусстве // Политическая Россия: общественно-политический интернет-журнал. URL: <http://politrussia.com/society/raykin-deklaratsiya-o-490/> (дата обращения: 28.12.2016).
10. Патриарх осудил Ерофеева и Самодурова за отсутствие любви к людям // Lenta.ru. 23 июля 2010. URL: <https://lenta.ru/news/2010/07/22/condemn/> (дата обращения: 09.05.2017).
11. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. М., 2002.
12. *Степун Ф.А.* Освальд Шпенглер и Закат Европы // *Бердяев Н.А., Букишпан Я.М., Степун Ф.А., Франк С.Л.* Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922.
13. *Шпенглер О.* Закат Европы. Т. 1–2 / пер. с нем. и прим. И. И. Маханькова. М., 1998.

К. А. Кокшенева

К. А. Koksheneva

*главный научный сотрудник, доктор филологических наук,
руководитель Центра наследования русской культуры
Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва
omega125@yandex.ru*

**А. И. ГЕРЦЕН – ЗАПАДНИК,
РАЗОЧАРОВАВШИЙСЯ В ЗАПАДЕ /
ОБ АКТУАЛЬНОСТИ ВЗГЛЯДА Н. Н. СТРАХОВА**

**A. I. HERZEN-WESTERNER, DISAPPOINTED
IN THE WEST / ON THE RELEVANCE
OF THE VIEW OF N. N. STRAKHOV**

Александр Иванович Герцен (1812–1870), писатель и публицист, основатель бесцензурного русского книгопечатания (за рубежом), последовательный критик крепостного строя России, был запрещенным писателем вплоть до 1905 г. Тем не менее русский критик и философ Николай Николаевич Страхов (1828–1896) именно с него начал свой знаменитый труд «Борьба с Западом в нашей литературе». Именно здесь он доказал, что Герцен был первым русским западником, полностью разочаровавшимся в своих кумирах и самом Западе.

Ключевые слова: *русская литература, век классиков, Герцен, Страхов, Россия и Запад, западничество, нигилизм, русская критика.*

Alexander Ivanovich Herzen (1812–1870), writer and publicist, founder of uncensored Russian printing (abroad), a consistent critic of Russia's serfdom, he was a banned writer until 1905. Nevertheless, the Russian critic and philosopher Nikolai Nikolaevich Strakhov (1828–1896) began his famous work «the Struggle with the West in our literature» with him. It was here that he proved that Herzen was the first Russian Westerner, completely disillusioned with his idols and the West itself.

Keywords: *Russian literature, the age of classics, Herzen, Strahov, Russia and the West, Westernism, nihilism, Russian criticism.*

Проблемы нигилизма и скептицизма занимали Николая Николаевича Страхова (1828–1896) всю его творческую жизнь. Такие значимые и «запрещенные» для современников фигуры, как А. И. Герцен, находящийся в политической эмиграции, или Э.-Ж. Ренан (и его книга «Жизнь Иисуса»), безусловно, волновали, смущали, соблазняли своими идеями мыслящую Россию. Именно этим персонам посвятил свою первую книгу «Борьба с Западом в нашей литературе» Н. Н. Страхов. В 1881 г. в письме к Л. Н. Толстому, с которым дружил всю жизнь, философ так пишет о нигилистах и нигилизме: «Этот мир я знаю давно, с 1845 года, когда стал ходить в университет. Петербургский люд с его складом ума и сердца, и семинарский дух, подаривший нам Чернышевского, Антоновича, Добролюбова, Благосветлова, Елисеева и пр. — главных проповедников нигилизма, все это я близко знаю, видел их развитие, следил за литературным движением, сам пускался на эту арену и прочее. Тридцать шесть лет я ищу в этих людях, в этом обществе, в этом движении мыслей и литературы — ищу настоящей мысли, настоящего чувства, настоящего дела — и не нахожу, и мое отвращение все усиливается, и меня берет скорбь и ужас, когда я вижу, что в эти тридцать шесть лет только это растет, только это действует, только это может надеяться на будущее, а все другое глохнет и чахнет» [44].

Александр Иванович Герцен (1812–1870) придерживался социальной философии «западников».

В 1882–83 гг. начинает выходить главное философское и публицистическое сочинение Николая Николаевича Страхова «Борьба с Западом в нашей литературе. Исторические и критические очерки» (сначала появляются два первых выпуска, затем они переиздаются с дополнениями, а третий выходит только в 1896 г.). Книжка первая разошлась достаточно быстро, Страхов готовил новые издания. Доход его от издания книг был очень невелик — 200–300 рублей в год составлял «прибыток». Страхов никогда не получал за свой литературный труд достойного вознаграждения, — интерес читающей публики к его книгам не был значителен, что, конечно, свидетельствует не о его «недостаточности», а о том, что современники не читают национальных гениев, и проходит

иногда и столетие (как в случае с самим Страховым), прежде чем их значение становится понятно и начинает верно оцениваться, входит в научный оборот¹.

Три книги «Борьбы с Западом» Страхова — это, как сказал бы Данилевский, «критика современных источников европейничанья», по преимуществу в области *религиозной и исторической*. А саму «борьбу с Западом» Страхов-критик понимал как постоянное личное внимание к тем западным **нигилистическим идеям**, которые **оказывают серьезное воздействие на отечественную литературу и на современные умы**.

Одной из особенностей духовной жизни Европы Страхов полагал **всеобщий скептицизм (нигилизм)**. Он был столь тотален, что существеннейшим образом воздействовал и на большие литературные дарования, какими были, например, Ренан или Тэн. Кроме того, он видел влияние этого скептицизма и на русских западников — скептиком, в сущности, был И. С. Тургенев², скептицизм был преимущественной чертой мировоззрения А. И. Герцена.

С другой стороны, «борьба с Западом» должна была проходить на некоторых *твердых основаниях*, т. е. на понимании самого Запада, на понимании его отношения к России. Но во всех литературных и публицистических статьях Страхова существует настоящая свобода и трезвость взгляда на Запад и его идеи, в том числе отчетливое понимание, что **Запад всегда будет готов поддержать обличение России, что Европа испытывает к России презрение**.

В автобиографических «Воспоминаниях о Ф. М. Достоевском» Страхов говорит: «С детства я был воспитан в чувствах безграничного патриотизма; я рос вдали от столиц, и Россия всегда являлась мне страной, исполненной великих сил, окруженной несравненной славою, первою страной в мире, так что я в точном смысле слова благодарил Бога за то, что родился русским. Поэтому я долго потом не мог даже вполне понимать явлений

¹ Наиболее весомый и глубокий вклад в изучение наследия Н. Н. Страхова внес Н. П. Ильин. См. его книги: «Трагедия русской философии» (М., 2008) и его предисловие «Последняя тайна природы» к переизданию труда Н. Н. Страхова «Мир как целое» (М., 2007).

² См. *Страхов Н. Н.* Последнія произведения Тургенева (1871). В кн.: Критическія статьи. Томъ первый. Изданіе пятое. Объ И. С. Тургеневъ и Л. Н. Толстомъ (1882–1885).

и мыслей, противоречивших этим чувствам; когда же я, наконец, стал убеждаться в презрении к нам Европы, в том, что она видит в нас народ полуварварский и что нам не только трудно, а просто невозможно заставить ее думать иначе, то это открытие было мне невыразимо больно, и боль эта отзывается и до сегодня. Но я никогда и не думал отказываться от своего патриотизма и предпочесть родной земле и ее духу дух какой бы то ни было страны. Если мне часто казалось, говоря словами Тютчева, что

Умом Россию не понять,

.....

В Россию можно только верить, —

то, с другой стороны, я, однако же, начинал все яснее уразумевать, как и почему

Не поймет и не заметит

Гордый взор иноплеменный,

Что сквозит и тайно светит

В нагоде ее смиренной.

Презрение европейцев было только постоянным жалом, сильнее возбуждавшим и преданность народному духу, и понимание этого духа» [15, с. 447–448]. Таким образом, «презрение европейцев» не вызывало в Страхове желания ответить тем же презрением, но, напротив, определило в нем еще более устойчивый интерес к пониманию своего — пониманию народного духа. Но понимание России (это впервые было замечено у Страхова Н. П. Ильиным) неотделимо для него от веры в Россию, от преданности русскому народному духу. Страхову был глубоко чужд внешний лоск (аристократизм) европейской образованности. Он видит, что зло может содержаться и в таком вроде бы благородном и очевидном деле, как просвещение, а потому критик делает очень русский вывод: «...иногда лучше отстать в культуре, но сохранить духовное здоровье и не попасть в тот безвыходный разлад стремлений и чувств...», в котором находятся европейцы [15, с. 448].

России не понять умом чужим — «иноплеменным». Но это еще не главное, не самое существенное. Опасность в том, что мы сами **«не умеем жить своим умом, что вся духовная работа, какая у нас совершается, лишена главного качества: прямой связи с на-**

шей жизнью, с нашими собственными духовными инстинктами»³; «Мы избалованы обилием чужого ума», чужих учений, идей и проектов, не умея при этом отличить того, что имеет настоящую силу, от того, что только принимает вид силы»⁴. Не современно ли звучат эти слова — не теми ли болезнями мы по-прежнему больны? Задача же работы над своим умом, над восстановлением связи его с нашими «духовными инстинктами» невыполнима без веры в русского человека, русский народ, Россию. Всякое понимание для Страхова начинается как понимание необходимости веры: «Если мы не понимаем веры в Россию, то мы ровно ничего не поймем в русской литературе... не только все большие русские писатели, от Ломоносова до Льва Толстого, проникнуты верой в Россию, но эта вера была существенным, главным условием их деятельности»⁵.

Все тенденции духовного состояния Запада, проанализированные в книге Страхова, связаны с **положительной задачей**: понять их. Но и была задача **отрицательная** — понять, чтобы отвергнуть порочное; понять *их*, чтобы уяснить, отчетливо увидеть *нашу* реакцию, «которую история и дух Запада уже вызвали в нашей литературе» [32, VIII], например, в Карамзине, в славянофилах, в Герцене. С главы об А. И. Герцене, повторим, критик и начнет свою первую книгу «Борьбы с Западом», а сами названия глав указывают на последовательное развертывание главной мысли Страхова: «Литературные произведения Герцена», «Потеря веры в Запад», «Борьба с идеями Запада. Вера в Россию» и др.

Смерть Герцена в 1870 г. вновь подняла бурные споры в отечественных журналах и газетах: вновь разошлись оппоненты, направив друг в друга грозное оружие идей. Одни кричали о политической деятельности Герцена и в ней видели его главную роль (подчеркивали отрицательное воздействие на молодое поколение). Другие полагали, что Герцен совсем не пребывает в мире с русскими «заграничными красными», что в нашей публицистике нашлись люди, уже разрушившие политический авторитет Герцена (Кат-

³ В данном случае цитируется 2-е издание книги «Борьба с Западом в нашей литературе». Кн. 1. Изд. 2-е. СПб., 1887. С. 1.

⁴ Там же. Кн. 2. СПб., 1883. С. 15.

⁵ Там же. С. 31–32.

ков, Чичерин). Страхов ставит вопрос иначе и для времени выхода статьи достаточно самостоятельно и оригинально. Он исходит из того, что Герцен не был «простым агитатором», но прежде всего был литератором, следовательно, высказывал определенные мысли. Именно его литературная деятельность для Страхова является более прочной и живучей, нежели его публицистика (и Страхов оказался, как мы теперь понимаем, прав). Развертывая перед нами постепенную картину герценовских идей, мыслей и настроений, Страхов с присущей ему определенностью с первых же страниц говорит о том, что было «нечто», что налагало отпечаток на всю (от начала и до конца) деятельность Герцена. Это *нечто* критик называет **пессимизмом**. Это значит, что «темная сторона мира открывалась ему яснее, чем светлая; болезненные и печальные явления жизни он воспринимал с несравненно большей живостью и чуткостью, чем всякие другие» [32, с. 3]. Но при этом безотрадном и мрачном воззрении на мир Герцен для Страхова обладал и положительным качеством — «*мужеством* перед истиной».

Свой литературный анализ герценовских сочинений Страхов начинает с «Записок одного молодого человека» («Отечественные Записки», 1840, декабрь) и продолжения «Записок» (там же, 1841, август). Впрочем, не будем забывать, что Страхов своей критикой произведений и взглядов Герцена вступал в духовную борьбу с совершенно иной, глубоко враждебной и чуждой ему по духу прагматически-революционной критикой, которую мы уже называли выше. Уже существовала «традиция» таких людей, как Герцен и друг его Н. П. Огарев (1813–1877), называть «людьми будущего», перед которыми любое поколение «с изумлением преклонится», что и делал демократический критик Н. Добролюбов. «Эти люди, — утверждал Добролюбов, — почерпнули жизненный опыт в своей непрерывной борьбе и умели его переработать силою своей мысли; поэтому они всегда стояли вровень с событиями».

Вообще это, конечно, удивительно, что атмосфера родного дома была тягостна и Герцену, и Огареву: «Дом мне был тюрьмой», — твердой рукой напишет позже Огарев («Вы выросли, любя отца и мать...»). Огарев начнет через гувернантку (Анну Егоровну Горсеттер и ее подругу Елизавету Евгеньевну Кашкину, а также своих учителей) получать «запрещенные стихи» и «передовые идеи» времени. Оба друга зафиксировали такой момент, что восстание декабристов 1825 г. стало переломным в их жизни:

«Да! — утверждал Огарев в своей исповеди, — 1825 год имел для России огромное значение. Для нас, мальчиков, это было нравственным переворотом и пробуждением. **Мы перестали молиться на образа и молились только на людей, которые были казнены или сосланы.** На этом чувстве мы и выросли» (Выделено мной. — К. К.). Летом 1826 г. «в виду всей Москвы», на Воробьевых горах, они дают друг другу клятву и принимают решение пожертвовать «жизнью на избранную <...> борьбу» — этот день стал для них «днем сознания своей дороги».

В эти сороковые годы господствовало увлечение (поклонение) Гёте, молодые умы питались его могучим, спокойно-величавым пантеизмом, его обожествлением земной человеческой жизни. «Передовые люди» того времени, как Станкевич и Белинский, были этой, *гётевской веры*. Герцен тоже принадлежал к этому же кругу мыслящих людей, следовательно, разделял их пристрастия, но (считает Страхов) уже имел, в отличие от других, «свои мысли» по поводу великих авторитетов Гёте и Гегеля. Он сделал это в образах своих героев, их устами. В «Записках» выведен некто Трензинский — познанский поляк. Но дело не в том, что он поляк, — Герцен подчеркивает его, так сказать, *международное* положение. Ему более пятидесяти лет, он выведен человеком «*несчастливым без всякой вины*» (Страхов полагал, что это вообще любимый герценовский тип). Дальше следует рассказ героя о днях юности, когда он в одном из салонов встретился с Гёте. И вся характеристика Гёте-поэта и философа совершенно критически дается Герценом через акцент, который делает герой в своем рассказе. Поэт примиряет с жизнью. Трензинский с жизнью ничем не может примириться. Трензинский упорно полагает, что человеку нигде и **незачем искать примирения, утешения, покоя, так как он страдает в жизни без вины, нелепо, без смысла.** «Идея такого страдания, — заключает Страхов, — есть главная идея Герцена» [32, с. 11]. А это значит, что в мире есть горе, которое не может быть исправлено и излечено никакой философией.

Тему «страданий без вины» продолжает роман Герцена «Кто виноват» (появился в «Отечественных Записках» в декабре 1845 г.). Конечно же, этот роман тоже связан с «трудными вопросами» современности — с так называемым «женским вопросом». Сюжет прост: счастливый брак Круциферских разрушен любовной страстью жены к Бельгову. Что же (с точки зрения Страхова),

собственно, изображает роман? Главное в нем — это убеждение писателя в чрезвычайной непрочности какого-либо счастья, совершенная невозможность отвращения бед, несчастий, которые не зависят от нашей воли. Герцен, говорит Страхов, в этой истории «юридически» никого не считает виноватым. Но все же он более всех, пожалуй, оправдывает человека (Бельгова), который и стал источником беды. Почему? Любовь Круциферского к своей жене Герцен описывает самым положительным образом, но и показывает, что вся жизнь, весь ее смысл, все корни бытия этого героя находились в жене, в ее сильной натуре (любовь Круциферского исключительна, но оттого и бесконечно эгоистична). Круциферский мучится ревностью, т. е. «эгоистическим требованием от любимой женщины такой же исключительной любви, какую сам к ней питает» [32, с. 19]. Но, естественно, мучается и Круциферская, и Бельгов. А на вопрос «Кто же все-таки виноват?» ответ в романе Герцена звучит вполне отчетливый: сама жизнь, сама человеческая натура, не умеющая, не желающая отказаться от счастья, а следовательно, всегда подверженная ударам, разрушениям.

Сравнивая роман со статьей Герцена «По поводу одной драмы» («Отечественные Записки» за 1843, июль), Страхов находит в них ряд суждений Герцена, важных для понимания его личности. Например, он дает следующую цитату: «Там, где жизнь подчинена чувствам, подчинена частному и личному, там ждите бурь и горестей...». Но если так велико значение случайностей в человеческой жизни, если так велика сила незаслуженных бед, то вполне естественно искать выход или, по крайней мере, как-то все объяснить. Герцен рассматривает три «выхода»: «стоический формализм, религия, общие интересы». Предпочтение Герцена вполне определено: человек должен иметь «положительную сферу во всеобщих интересах», тем самым теряется важность его личных страстей. Тем самым происходит *обуздание страстей* и жизнь становится достойной человека. Страхов же отмечает, что постановка вопроса в данном случае принадлежит Герцену, но вот решение его **заимствовано из немецкой философии**. Но, справедливо подмечает Страхов, разве не очевидно и другое: если к личным интересам в жизни человека добавляются еще и интересы общие, то трудности отнюдь не уменьшаются, но, совсем напротив, значительно увеличиваются. И дело даже не в этом замеченном Страховым «противоречии» — дело в том, что он видел самого Герцена нату-

рой довольно незаурядной: он не мог и не хотел довольствоваться ничтожными целями и мелкими благами. Его мало удовлетворяли и этот мир, и жизнь в мире. **У него в душе присутствовал идеал, но это не был идеал церковный.** Отсюда и особая восприимчивость к темным сторонам явлений. Естественно, судить об этом герценовском идеале можно, обращаясь к его философским и историческим статьям, что Страхов и сделал.

«Легко понять, — пишет Страхов, — что со своим глубоким пессимизмом он сразу схватил то, что было всего безотраднее, всего болезненнее в современном ему строе европейской мысли и европейской истории. Фейербахизм, философское воззрение, с которым так благодушно и спокойно уживаются немцы, был понят Герценом в смысле самом суровом и безнадежном. Скажем заранее — это понимание мы считаем вполне правильным, вполне соответствующим делу» [32, с. 43]. Известно, что Герцен еще в России был западником. Уехав из России, он стал всматриваться в Запад пристально, пытаясь как-то вмешиваться в жизнь западную. К какому же результату пришел он? Он увидел, что Запад и сам «страдает смертельными болезнями», что в нем больше нет тех живительных сил и начал, что могли бы спасти его от гибели. Страхов говорит, что это было главное открытие Герцена: **«России он не понимал; как Чаадаев, он ничего не умел видеть ни в ее настоящем, ни в ее прошедшем.** Но Запад он знал хорошо; он был воспитан на всех ухищрениях его мудрости, он умел сочувствовать всем движениям тамошней общественной жизни, был зорким и чутким зрителем нескольких революций. Он пришел к тому убеждению, что нет живого духа на Западе, что все его мечты обновления не имеют внутренней силы, что одно верно и несомненно — смерть, духовное вымирание, гибель всех форм тамошней жизни, всей западной цивилизации» (выделено мной. — К. К.) [32, с. 44]. Именно такой опыт Страхов полагал очень важным для России — опыт понимания Запада русским западником, и в этом плане Страхов ценил литературную деятельность Герцена.

Страхов подчеркивает, что Герцена читали и знали, когда он писал статьи, приправленные «революционным перцем», но читали поверхностно, не обдумывая его мнений и взглядов. Но лучшая его книга «С того берега» прошла совершенно «бесследно для умов». Герцен дважды из писателя, литератора превращался в действителя — во время французской революции 1848 г. и во

времена отечественной «воздушной» (как называл ее Страхов) революции 1857–1863 гг. В этом самонадеянном увлечении деятельностью, по мнению Страхова, Герцен «дважды изменял самому себе» [32, с. 48]. В чем состояла эта измена?

Эпоха, когда складывались взгляды Герцена, называется Страховым «самой цветущей эпохой *западничества* в русской литературе» [32, с. 48]. Конец 30-х — начало 40-х гг. были временем Грановского, Белинского, Станкевича. Герцен был среди них, пожалуй, самым заметным. Он, по мысли Страхова, был не просто поклонником Запада, подражателем, но именно *западным человеком*, «который слился всею душою с западной жизнью, вполне и до конца жил идеями этой жизни» [32, с. 48]. Но, собственно, и Запад в ту пору переживал свою блестящую эпоху, мыслил и действовал сильно, так что Герцен «примкнул» к живым струям мысли и жизни вполне закономерно. Он знал *лучшие* времена Запада. Сам Герцен, в силу последовательности своей натуры, отнюдь не оказался на Западе в роли пустого поклонника и подражателя. Нет, он «возвысился до самостоятельности, стал наравне со своими учителями» [32, с. 51]. Именно поэтому в силу его личной зрелости он оказался способным выразить свои независимые о Западе мнения.

Европа тех лет действительно обладала мощной философией (наукой наук). Гегелевская философия влияла на все умы. (У нас, по мысли Страхова, *и западники, и славянофилы тоже были рождены гегельянством*). Будучи последовательным, Герцен примкнул к той ветви левой гегелевской школы, что нашла свое продолжение в Фейербахе, а потому для Страхова «заблуждения Герцена суть заблуждения тогдашнего Запада» [32, с. 61]. Для этого течения мысли было характерно пантеистическое понимание человека и мира, обожение жизни и истории, а в самой немецкой мысли (словами Гейне) было нечто прямо противостоящее *идее христианства*. Самое уязвимое место в немецкой философии Страховым было обозначено как отождествление Бога и мира, отождествление человеческих понятий и понятий божественных, что сугубо извращало истину. Последователь Фейербаха естественно приходил к мысли, что «в человеке природа сознает сама себя, что вся цель, весь смысл природы заключается в человеческой деятельности» [32, с. 66]. Именно эти мысли глубоко поселились в Герцене, он питался *горечью* этих мыслей. Герцен очень честно, до конца, глубоко воспринял все «новые мысли» Европы: «Учение об имма-

нентности, о полной независимости человека от всяких внешних для него авторитетов, и учение о непрерывном обновлении человечества, о глубоком прогрессе, который в нем совершается, были, по-видимому, радостными учениями, располагавшими людей к надежде и бодрости» [32, с. 77].

Перед революцией 1848 г. в Европе царило радостное умственное возбуждение. Но, увы, в Герцене оно отразилось несколько иначе, он довел **все эти постулаты учений до конца**, в результате чего плюс сменился на минус — веру, оживленную радость сменили весьма мрачные взгляды. Герцен смотрел «на печальную сторону этих учений», на нее бросил все свои умственные силы. В результате, говорит Страхов, *«он дошел до полной безнадежности еще раньше, чем совершилась революция 1848 года»* (32, с. 77). Сам Герцен не мог быть **деятелем** революций, так как именно никакой **программы действий у него не было** — в книге «С того берега» он и сам признал себя **зрителем**. Он хотел исследовать и познавать, он искал истины и отрекался от действий. Но он вступал в крайние противоречия со всем окружающим его миром. Все ему виделось совершенно неправильным, неразумным, почти варварским, он больше не мог ни во что верить, он не имел и надежды на будущую «лучшую жизнь». И если это так, то каким мог быть его личный выход? — Сочувствие и соучастие всему тому, что носило характер **разрушительный** по отношению к неприняемому им миру.

Еще раз подчеркнем, что Герцен, его мысли, его сочинения интересовали Страхова как имеющие чрезвычайную важность для «вопроса, который нужно считать самым главным, самым существенным из наших вопросов: для вопроса о нашей духовной самобытности» [32, с. 87]. Снова задает Страхов главный вопрос: «Что такое мы, русские?». «Составляем ли мы племя самостоятельное в умственном и нравственном отношении, обнаружившее в своей истории особые начала и предназначенное произвести особую культуру, — или же мы должны оставить подобные притязания, во всем подчиниться Европе и стать в отношении к ней, как, например, Бельгия к Франции?» [32, с. 87]. Именно с этих вопросов и стоит начинать наше понимание истории нашей литературы. 25 лет идет борьба западников и славянофилов. Страхов предвидел не утихание ее в грядущем, а напротив, «широкую будущность». Это упорство борьбы есть свидетельство того, что она является **органически развившимся** явлением нашей литературы,

причем появилась она (о чем писал еще и А. Григорьев) с самого начала новой литературы, с Петровской эпохи. «Славянофилы только сознательно выразили внутренний процесс, бессознательно совершавшийся и созревавший в русских душах» [32, с. 89]. Вопрос о самобытности абсолютно законен. Страхов со всей прямоотой говорит, что каждому мыслящему и пишущему человеку не избежать этого вопроса — он *обязан* объявить себя или западником, или славянофилом. Между тем со времен Карамзина талантливый русский писатель, как замечает Страхов, проходит достаточно повторяемые в общих чертах *этапы умственной перемены*. Начинают, как правило, с увлечения европейскими идеями, затем испытывают разочарование и часто занимают враждебную позицию по отношению к западным началам. Происходит «возвращение к своему, более или менее просветленная любовь к России и искание в ней якоря спасения, твердых опор для мысли и жизни» [32, с. 90]. Этот процесс, полагает Страхов, тоже составляет характерное явление для русской жизни, т. е. входит в ее самобытный культурный тип.

Герцена Страхов назовет *«отчаявшимся западником»* («Вера в Россию — спасла меня на краю нравственной гибели», «За эту веру в нее, за это исцеление ею — благодарю я мою родину. Увидимся ли, нет ли, — но чувство любви к ней проводит меня до могилы», — писал Герцен). Никто из русских до Герцена столь сильно не любил Европы, но и никто из них не разочаровывался в ней с герценовской силой: «Было время, когда в ссылке, вблизи Уральского хребта, я облакал Европу фантастическими красками; я тогда верил в Европу и особенно во Францию. Я воспользовался первую минутою свободы, чтобы лететь в Париж. Это было до февральской революции. Я ближе познакомился с положением дел и покраснел за свой предрассудок» [Vom anderen Ufer, 1850, s. 179]. Кончилось все, как известно, «актом возмущения» против Европы и «лучшим деянием» — разрывом.

Таким образом, самым существенно значимым в литературной деятельности Герцена будет для русской литературы и ее читателей разочарование в Европе. Этот глубокий разрыв с Европой (переход от пламенной веры в глубокое неверие), картинки разочарования, оставленные Герценом, его главный принцип («истина для истины») вызывали в Страхове глубочайшее уважение. Но Герцен оставался нигилистом, причем, как видно из предшествующих размышлений критика, этот нигилизм в нем жил в «наилучшей и наи-

благороднейшей своей форме» [32, с. 108]. **Он отрекся от своего, потом столь же последовательно отрекся от чужого.** Именно там, на «другом берегу», он понял всю степень строгости своей в отношении к России и стал столь же честно и последовательно, столь же строго судить Францию. Той же мерой. Но при всей мыслительной чистоте, при всем искреннем усилии мысли Герцен не мог вырваться из «мудрости настоящего нигилизма», которая есть сомнение и безысходность мрака, при всем том, что «нигилизм Герцена есть одно из проявлений напряженной идеальности русского ума и сердца» [32, с. 116]. Он действительно был человеком свободомыслящим, вольнодумным и очень последовательным. В результате вольнодумия, например, Герцен потерял религию, «очистил ум» от религиозных «предубеждений». Он добился от себя такого умственного состояния, что все религии стали для него равны, но... **объективно он отдавал «предпочтение православию»:** «Я считаю за великое счастье для русского народа, столь впечатлительного и кроткого по характеру, что он не был испорчен католицизмом. Вместе с католицизмом его миновало и другое зло. Католицизм, подобно некоторым злокачественным болезням, может быть излечен лишь ядами; он ведет за собою протестантизм, который освобождает умы, с одной стороны, с тем, чтобы, с другой, снова их поработить» [32, с. 117]. И если отрицание русских самобытных начал было всем современникам Страхова хорошо известно в «домашних условиях», то герценовское отрицание европейских начал было чрезвычайно значимо и лично ему стоило многими страданиями. Он боролся с европейскими понятиями со всей строгостью своего чистого нигилизма. Он «сверг иго» мысли о необычайном величии Европы и особенном безобразии нашей русской жизни. Страхов первым смог посмотреть на Герцена в «истинном свете». Он увидел в нем первого глубоко разочарованного в Западе западника. Совершенно ясно, что сами по себе эти две фигуры в русской литературе XIX в. — Герцен и Страхов — представляли собой совершенно противоположные типы: Герцена Запад разочаровал, Страхова он никогда не мог очаровать. Герцен изначально воспринимал западную жизнь «гиперболически» — мечтательно и вдохновенно, преувеличенно и фантастически.

Страхов всегда мог критически, а значит и реалистически относиться к западным идеям и жизни. Герцен слишком долго был идеалистом. Страхов предпочитал всегда быть трезвомыслящим.

«Отчаявшийся западник превратился в нигилистического славянофила, а во многих отношениях оказался истинно русским человеком» [32, с. 131], — таков итог статьи Страхова о Герцене, цель которой, конечно же, была и в правильном понимании роли Герцена в нашей литературе, — «примера и поучения для всех наших литературных партий» [32, с. 131].

Литература

1. *Авдеева Л.Р.* Русские мыслители: Ап.Г. Григорьев, Н.Я. Данилевский, Н.Н. Страхов. (Философская культурология второй половины XIX века). М.: МГУ, 1992.
2. *Авсеенко В.Г.* О журнале «Заря» // Исторический вестник. 1909. Май.
3. *Антонович М.А.* Воспоминания // Шестидесятые годы. М.: Academia, 1933.
4. *Антонович М.А.* Асмодей нашего времени // Критика 60-х годов XIX века. М., 2003.
5. *Астафьев П.Е.* Вера и знание в единстве мировоззрения // *Астафьев П.Е.* Философия нации и единство мировоззрения. М., 2000.
6. *Бакунин П.А.* Основы веры и знания. СПб., 1886.
7. *Балуев Б.П.* Несостоятельность обвинений Вл. Соловьевым Н.Я. Данилевского в заимствовании идей теории культурно-исторических типов у г. Рюккерта // Очистительный гений славянства: сб. ст. Ростов н/Д., 2002.
8. *Белов А.В.* Культура глазами философов-органицистов. Ростов н/Д., 2002.
9. *Белов А.В.* Спор Вл. Соловьева и Н.Н. Страхова о теории культурно-исторических типов // Очистительный гений славянства: сб. ст. Ростов н/Д., 2002.
10. *Время.* СПб., 1861. № 6.
11. *Гулин А.В.* Война и мир Льва Толстого. Вступит. статья к кн.: Л.Н. Толстой «Война и мир». М., 2003.
12. *Грот Н.Я.* Памяти Н.Н. Страхова. Вопросы философии и психологии. Кн. 32. 1896.
13. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. Изд. 5-е. СПб., 1895.
14. *Дебольский Н.Г.* О начале народности // В кн.: Русское самосознание. СПб., 1995. № 2.
15. *Достоевский Ф.М.* в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1990. (Ссылки даются на статью Н.Н. Страхова «Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском», написанные в 1883 г.).

16. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнения. Православие и русская литература XVII–XIX вв. М., 2003.
17. Елисеев Г. З. О романе «Преступление и наказание» // Критика 60-х годов XIX века. М., 2003.
18. Елисеев Г. З. Воспоминания // Шестидесятые годы. М.: Academia, 1933.
19. Ильин Н. Этика и метафизика национализма в трудах Н. Г. Дебольского (1842–1918) // Русское самосознание. СПб., 1995. № 2.
20. Ильин Н. П. Два этюда о Н. Н. Страхове (1828–1896) // Русское самосознание (философско-исторический журнал). СПб., 1996. № 3.
21. Ильин Н. П. Трагедия русской философии. Часть I. От личности к лицу. СПб., 2003.
22. Катков М. Н. Роман Тургенева и его критики. О нашем нигилизме по поводу романа Тургенева // Критика 60-х годов XIX века. М., 2003.
23. Катков М. Н. Имперское слово. М., 2002.
24. Критика 60-х годов XIX века. М.: АСТ, 2003.
25. Мещерский В. П. Воспоминания. М.: Захаров, 2001.
26. Никольский Б. В. Н. Н. Страхов. Критико-биографический очерк // Исторический вестник. 1896. Т. 64.
27. Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. СПб., 1914.
28. Писарев Д. И. Базаров // Критика 60-х годов XIX века. М., 2003.
29. Розанов В. В. Литературные изгнанники. Воспоминания. Письма. М., 2000. (По данному изданию цитируется статья В. В. Розанова. «Н. Н. Страхов, его личность и деятельность».)
30. Скатов Н. Н. Н. Н. Страхов (1828–1896) // Н. Н. Страхов. Литературная критика. М., 1984.
31. Страхов Н. Н. Толки об Л. Н. Толстом // Страхов Н. Н. Воспоминания и отрывки. СПб., 1892.
32. Страхов Н. Н. Герцен. Милль. Парижская коммуна. Ренан. Историки без принципов // Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. I. Изд. 3-е. Киев, 1897.
33. Страхов Н. Н. Письма о нигилизме // Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 2. Изд. 3-е. Киев, 1897.
34. Страхов Н. Н. Новая выходка против книги Н. Я. Данилевского (1890). Исторические взгляды Г. Рюккерта и Н. Я. Данилевского (1894). Заметки о Белинском. (1869) // Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. 3. Изд. 2-е. Киев, 1898.

35. *Страхов Н.Н.* *Ход нашей литературы, начиная от Ломоносова (1873). Ряд статей о русской литературе (1864) // Борьба с Западом в нашей литературе.* Кн. 2. Изд. 3-е. Киев, 1897.
36. *Страхов Н.Н.* *Литературная критика.* М., 1984.
37. *Страхов Н.Н.* *Мир как целое.* Изд. 2-е. СПб., 1892.
38. *Страхов Н.Н.* *Из истории литературного нигилизма. 1861–1865.* СПб., 1890.
39. *Страхов Н.Н.* *Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом: 1862–1885.* Изд. 3-е. СПб., 1895.
40. *Страхов Н.Н.* *О методе естественных наук.* СПб., 1865.
41. *Страхов Н.Н.* *Воспоминания и отрывки.* СПб., 1892.
42. *Толстой Л.Н., Толстая С.А.* *Переписка с Н.Н. Страховым / сост. Л. Д. Громовой и Т. Г. Никифоровой.* М., 2000.
43. *Толстой Л.Н.* *Исповедь // Не могу молчать.* М., 1985.
44. *Толстой Л.Н., Страхов Н.Н.* *Полное собрание переписки: в 2 т. Москва–Оттава, 2003. Т. 2. С. 606.*

А. Е. Чернова

A. E. Chernova

*кандидат филологических наук,
старший преподаватель кафедры филологии,
Перервинская духовная семинария, Москва
litsot@yandex.ru*

ОБРАЗ РОДИНЫ В ПОЭЗИИ Ф. П. САВИНОВА: МЕТОД ПРЕОДОЛЕНИЯ ДУХОВНОГО КРИЗИСА

THE IMAGE OF THE HOMELAND IN POETRY
F. P. SAVINOV: METHOD OF OVERCOMING
THE SPIRITUAL CRISIS

Русский поэт Феодосий Савинов (1865–1915), скорее всего, известен современному читателю по стихотворению «Родное», строки которого легли в основу известной песни «Вижу чудное приволье...». В статье впервые подробно анализируются и другие его произведения. Пользуясь методами филологического, сравнительно-сопоставительного и мифопоэтического анализа, мы выявляем своеобразие и типичность его художественного опыта, что помогает глубже понять особенности кризисных явлений эпохи, а также методы их преодоления.

Ключевые слова: *художественный образ, поэзия, романтизм, символизм, национальная картина мира, типизация, народное творчество, песня, мотив, лирический герой.*

Feodosiy Savinov, the Russian poet of the late 19th century, most likely, is known to the modern reader from the poem «Native», the lines of which formed the basis of the famous song «I see a wonderful spree...». For the first time, the article also analyzes in detail his other works. Using the methods of philological, comparative, comparative and mythopoetic analysis, we reveal the originality and typicality of his artistic experience, which helps to better understand the features of the crisis phenomena of the era, as well as methods for overcoming them.

Keywords: *artistic image, poetry, romanticism, symbolism, national picture of the world, typification, folk art, song, motive, lyrical hero.*

В начале XX в. новые культурные веяния становятся все откровеннее и все настойчивее. Валерий Брюсов уже выпустил несколько сборников «Русские символисты», Александр Блок вот-вот приступит к «Стихам о Прекрасной Даме», К. Бальмонт пишет свое знаменитое воздушно-невесомое стихотворение «Безглагольность». Кажется, сама атмосфера чуть не трещит от изобилия новых токов — оригинальных рифм, творческих экспериментов, сплетения самых причудливых сюжетов.

В это самое время — кричащего разнообразия, новизны, мажор — поэт из Вологодской губернии, из уездного города Тотьмы, Феодосий Савинов выпускает свой второй и главный поэтический сборник. Пишет он так, словно и знать ничего не желает про новые литературные веяния и звучные приемы современников. Даже свой сборник называет подчеркнуто скромно и прозаично — «Стихотворения». И хотя издания с таким названием встречаются (можно вспомнить первый поэтический сборник Ивана Бунина, который тоже назывался «Стихотворения», 1891 г.), стойкое ощущение неброской деловитости сохраняется. Так, словно автор ничего не обещает заранее, не дает подсказку, намек — что же именно, какого рода поэзию читатель найдет под обложкой. Современники не поняли и не приняли (а то и не заметили) труды Феодосия Петровича. Так, в отрицательной рецензии на «Стихотворения» отмечается общая унылость и депрессивность.

Мы же для начала просто приведем статистику.

Жизнь, смерть, любовь и война — пожалуй, главные темы поэзии. Так вот, слово «жизнь» встречается в небольшом сборнике Савинова 101 раз, «любовь» — 97 раз, а «смерть» — всего 8, «битва» — 3 раза, «война» — ни разу. И это всего лишь статистика. Савинов ставит перед собой очень трудную, почти невыполнимую задачу. Он принципиально не учитывал творческие открытия своего времени, их кричаще-красочные приемы, но обращался к популярным лирическим темам с набором типичных художественных средств. В этом случае приходится балансировать на грани пошлости, избитой образности — и вечно живого, настоящего начала — того бытийного одухотворения (назовем это так), что выше любых поэтических изобретений и виртуозной художественной игры.

Такое же балансирование находим в поэзии Георгия Иванова. Своеобразие книги «Розы» (1931 г.), например, заключалось более всего... в отсутствии видимых «своеобразных» приемов. По определению самого поэта, пафос «Роз» — пафос «прекрасной банальности». Иванов совершает невозможное: «составив книгу почти из одних штампов, предельно изношенных поэтами всех времен и народов, иногда вызывающих в памяти “красивости” жесткого романса, он возвращает им прежний поэтический аромат» [5, с. 394]. Слова, которые использует Иванов, самые что ни на есть расхожие, составляющие арсенал любого посредственного поэта. «Розы», «звезды», «соловьи», «весна», «вечная любовь», «счастье», «свет» и др. Не поражают оригинальностью или глубиной любимые эпитеты: «печальный», «прекрасный», «нежный», «небесный», «грустный», «холодный», «безнадежный и др. Поэтических откровений читатель здесь не найдет... И будет разочарован, если ожидал соприкоснуться с неведомыми горизонтами... Не открывает Иванов Америки, когда пишет: «И, конечно, жизнь прекрасна, и, конечно, смерть страшна...» [3, с. 279]. Однако музыка, тончайшая мелодия приподнимает все эти образы над болотом «прекрасной банальности».

Если стихи Иванова спасает и преображает мелодия, то какой же выход найдет Савинов?

Музыкальность фразы для него далеко не на первом месте... Она если и присутствует, то в более сглаженном виде, на уровне фразы, некоторой общей певучести, ритмической организованности строки, а не звукописи, мелодичного «водопада слов».

Во-первых, думается, Савинова выручает смелость. Нужно определенное мужество, чтобы писать стихи так, словно видишь мир впервые — искренне, от всей души, без игры и масок. Во-вторых, приверженность основам народного творчества и фольклорного сознания. Подобно народной песне, стихи Феодосия Петровича построены на широчайшем обобщении. Автор, который творит в таком направлении, абсолютно открыт и незащищен.

Он словно выходит в мир к равнодушным читателям один, с тонкой книжечкой стихов и открытым сердцем. Именно поэтому критика будет восприниматься особенно остро и болезненно. А самим литераторам будет непросто разобраться в характере стихов: никаких привычных зацепок, за которые можно похвалить.

Но этот тот случай, когда на кону буквально все. Автор не оставил себе тайных комнат и отходных путей. И это чувствуется. В нем лишь спокойная уверенность и творческий максимализм.

И... именно так создаются стихи, которым суждено стать любимыми народными песнями. Их образы выражают тайное, сокровенное начало в душе. Именно такие стихи живут вечно... По страницам небольшого сборника «Стихотворения» рассыпаны «грезы» и «мечты». Они, словно сверкающий многоцветный бисер, перед... конечно, перед толпой, которой чужды возвышенные идеалы.

Мечта и греза для Савинова близкие синонимичные понятия, имеющие исключительно положительное значение. Вот какие эпитеты он использует к слову «грезы»: светлые, счастливые, радужные, чудные, волшебные, безумные, золотые, яркие, честные и даже... святые. Сравним эпитеты к «мечте»: светлая, заветная, восторженная, любимая, тревожная, былая.

Если конфликт поэта и толпы и — шире — конфликт двух противоположных миров, высоких устремлений и обыденности, созерцательной тишины и суеты, великодушия и корысти произрастает из романтической эстетики начала XIX в., то пристальное внимание к мечте — это уже фирменный знак символизма. Сами символисты в своих манифестах провозглашали, что, в отличие от реалистов, они из грубой действительности творят сладостную мечту и легенду.

Согласно словарю Даля, «мечтать» — это значит «играть воображением, предаваться игре мыслей, воображать, думать, представлять себе то, чего нет в настоящем; задумываться приятно, думать о несбыточном» [2, с. 324]. Тем самым мечта противопоставляется настоящему, уводит от суровой реальности в нежно-розовую даль...

*Мы улетели на крыльях мечты,
Чтоб исцелить наболевшие раны
И позабыть этот мир суеты.* [8, с. 149]

Мечта побуждает действовать, а также дарит покой и счастье:

*Мы свою мечту любимую
Возрастили, как могли,
Лишь ее одну, родимую,
Пуще жизни берегли...*

*Сохранилась желанная,
Сила мощная в груди,
Это — вера богоданная,
Вера в счастье впереди...* [8, с. 59]

Такая мечта, несмотря на свою воздушность, вполне ограничена земными горизонтами, представлениями о земном счастье. В другом стихотворении Савинов пишет прямо: «...и тревожная / Встала о счастье мечта...» [там же, с. 50]. Обращает на себя эпитет «тревожный». Тревожная мечта. Подобного сочетания в отечественной словесности не знали ни до, ни после. Например, в словаре «Эпитетов русского литературного языка» К. С. Горбачевич и Е. П. Хабло (1979 г.) такого определения мечты не зафиксировано. Следовательно, Савинов не только первый употребил такое словосочетание, но и остался, возможно, единственным...

Тревожная мечта о счастье — это очень тонкое понятие с оттенком пророчества. Сама по себе мечта отрывает от реальности, уносит в безоблачную даль, а значит, тревожность ей, вроде бы, не свойственна. Сочетанием несочетаемого, оксюмороном, Савинов обозначил духовный кризис, едва намечающийся, но уже ощутимый. Явных признаков еще нет, однако уже что-то тревожит, не дает безоглядно отдаться мечте. Лирический герой Савинова ощущает неустойчивость, случайность грезы:

*Гласившему: «живи без горя и волненья!..»
Я в грезе счастьем жил, не мучимый тоской,
Но снова день настал, и скрылось вдохновенье,
И скрылися мечты, дарившие покой...* [там же, с. 152]

Мечта своенравна. Сегодня она здесь, а завтра может скрыться так же неожиданно, как появилась. Что же тогда наступает? Прозрение. Трезвение духа. Подобно тому, как поэзия Блока, вскормленная небом, бесплотная и чисто музыкальная, соприкоснувшись с реальностью, испытает «роковую пустоту», грезы Савинова не скрасят суровую жизнь. Так он придет к новому пониманию:

*Наша жизнь — не мечта, не мираж, что влечет
И чарует в пустыне безлюдной,
Жизнь — есть подвиг; она всюду громко зовет
Нас к работе, тяжелой и трудной...* [там же, с. 138]

Такое видение несет глубокую скорбь, но одновременно и прозрение. Уж лучше признать ошибочность туманных исканий, чем всю жизнь воспевать иллюзию. В Библии к мечте и грезе отношение однозначное — сонные, лукавые, пустые. Грезы тревожат, обманывают, «окрыляют глупых», поэтому как точен был Савинов, употребив сочетание «тревожная мечта»! Оно находится в согласии с Библейскими словосочетаниями:

Пс. 72:20 ...так Ты, Господи, пробудив их, уничтожишь мечты их...

Иер. 14:14 ...и пустое, и мечты сердца своего...

Иер. 23:16 ...они обманывают вас, рассказывают мечты сердца своего...

Прем. 18:17 ...Тогда вдруг сильно встревожили их мечты сновидений...

Сир. 3:24 ...и лукавые мечты поколебали ум их...

Сир. 34:1 ...и сонные грезы окрыляют глупых...

[1, <https://bible.by/symphony/word/12/652/>].

Самое страшное, что может сделать мечта, — это отнять у человека его настоящую жизнь, подменив ее миром бесплодных фантазий.

Мотив потерянной мечты и разбитой грезы станет в сборнике одним из центральных, так же как и переживание тотального одиночества. Процесс закономерный. Там, где есть греза, мечта, обязательно будет и одиночество. Исаак Сирин писал: «...Мечтательность да не разлучает тебя с обществом, и парение мыслей да не уязвляет душу твою» [4, с. 18]. Причем одиночество будет испытывать не только лирический герой Феодосия Савинова, но и многие поэты XX в. Это видно даже по названиям стихотворений: «Одиночество» (Брюсов, Блок, Бунин, Гумилев), «Трилистник одиночества» (Анненский), «Один» (Белый), «Одинокий лицедей» (Хлебников), «Одинокая» (Ходасевич), «Одиночество в любви» (Мережковский). Перед нами не просто распространенное явление, но своего рода болевой узел, концентрация «духа времени».

Одиночество — состояние души, испытывающей равнодушие толпы. Возможно, именно поэтому так и рвется лирический герой ее обличать. Тайно он все же ждет сочувствия, отзывчивости, сострадания... Герой Байрона тоже был одиноким. Но при этом неза-

висимым, гордым, холодным. Здесь несколько иная ситуация и настроение. Почти никакого высокомерия, только боль и страшные признания, только слезы, мольбы и... надежда.

Лирический герой Савинова пройдет через страдания, через страшный опыт погружения в одиночество, прежде всего социальное; общество не откликнется на нужды, ближний не улыбнется в ответ, а мечта предаст. Со слезами на глазах он смотрит по сторонам. И вдруг восторг, удивительный, небывалый, захватит сердце.словно сама Русская Земля поднимется навстречу поэту. Со всеми своими нивами, полями, хороводами. Чудное приволье окутает душу. Так он покажет возможные пути выхода из духовного кризиса, но не прямолинейно, не дидактическим размышлением, а чудом самого стихотворения ...

*Вижу чудное приволье,
Вижу нивы и поля...*

В стихотворении «Родное» Савинов несколько подчеркивает небывалый размах пространства: «чудное приволье», «русское раздолье», «нескончаемый простор». Тем самым пространственная характеристика широты и приволья становится одной из главных для пониманий образа Родины.

Любому народу свойственны свои представления о родной земле. Например, З. А. Кучукова, автор книги «Онтологический метакод как ядро этнопоэтики: карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии», модель мира, свойственную народам Кавказа, выстраивает вокруг единой идеи «вертикали». *Вертикальный* ритм проявляется на разных уровнях. Бескрайнее раздолье, которое так вдохновляет Савинова, жителя гор, напротив, удручает и пугает. «Лейтмотивом многих поэтических текстов является неизбывное стремление героя найти в иноприродной среде какую-то вертикальную твердь, не гонимую ветром опору. Широкое хождение в народе имеет песня о старике-балкарце, который прижимает к груди и целует камень, найденный им в степи. Известна песня о девушке, обсаживающей двор кукурузой, чтобы «перебить» степную бесконечность» [6, с. 25].

Мы привели такой контрастный пример, чтобы подчеркнуть специфику русской модели мира. То самое «чудное приволье», которое воспевает Савинов, — это не просто общечеловеческое наблюдение, но деталь, связанная с глубинными установками на-

ционального мирозерцания. Даже упомянутые в стихотворении горы-исполины не вверх тянутся, создавая вертикаль, как это было бы, например, в стихотворении кабардино-балкарского поэта, но простираются вширь, поскольку даны на одной линии с лесами и реками.

Лирический герой постигает Родину всеми возможными способами: он слышит («Слышу песни жаворонка. / Слышу трели соловья...»), видит (чудное приволье, нивы, поля и т. д.), чувствует («трепет жизни»). Но самое главное, то, что Россию делает русской землей, это не бескрайние ландшафты, не пение птиц или пляска мужиков, но **«русский Бог»**, которого поэт воспринимает чутким ухом:

*Внемлю всюду чутким ухом,
Как прославлен русский Бог...
Это значит — русским духом
С головы я и до ног!.. [8, с. 45]*

Эта финальная строфа оказалась снятой из песни, так же как и другие строфы, расширяющие представление о родине, поскольку в них описываются не только внешние детали, но и черты народного характера.

«Русский Бог» в контексте стихотворения может звучать непривычно, вычурно. Разве у Бога есть национальность? Однако это тот самый случай, когда народность входит в поэтический сюжет не через поверхностные приемы и стилизацию, но на уровне мировосприятия. Подобно древнерусскому книжнику, Савинов мыслит слова «русский» и «православный» как синонимы.

Еще одно отличие от песенного варианта — это последовательность строф. Савинов начинал со строки:

*Слышу песни жаворонка.
Слышу трели соловья...*

И только затем он начинает видеть. Вслушивание в реальность словно приближает зримые картины. Думается, для песни перемена последовательности строф вполне оправдана. В основе логики автора лежит принцип поэтический: поэт, когда пишет, слушает мелодию, явление красочного видимого образа — дело вторичное. Массовому же читателю или слушателю удобнее сначала дать конкретную представимую картину.

Тем временем лирический герой слышит «песни хоровода» и «звучный топот трепака»:

*Слышу песни хоровода,
Звучный топот трепака...
Это — радости народа,
Это — пляска мужика!* [8, с. 45]

Эти строки отсылают нас к стихотворению Лермонтова «Родина»:

*И в праздник, вечером росистым,
Смотреть до полночи готов
На пляску с топаньем и свистом
Под говор пьяных мужичков* [7, с. 460].

Далее Савинов пишет:

*Коль гулять, так без оглядки,
Чтоб ходил весь белый свет...
Это — русские порядки,
Это дедовский завет!* [8, с. 45]

Здесь уже чувствуется максимализм А. К. Толстого:

*Коль любить, так без рассудка,
Коль грозить, так не на шутку,
Коль ругнуть, так сгоряча,
Коль рубнуть, так уж сплеча!..* [9, с. 27]

Характерно, что именно эти строки, которые вбирают голоса других писателей, в песенный вариант не вошли. Произошла своеобразная кристаллизация смысла. Однако само по себе обращение к известным мотивам не только допустимо в литературном творчестве, но и нередко расширяет смысловой диапазон, вновь актуализирует классическое наследие. В творческом диалоге, в сплетении самых главных мотивов, рождается полнокровный образ Родины. Пространство земное и небесное оказываются едиными, а праздничное настроение не противоречит переживаниям религиозного характера. Пляска, топот трепака и хоровод никак не мешают, не заглушают сокровенный трепет жизни и прославление русского Бога. Это есть русская гармония. В отличие от античной гармонии, которая представляет единую красоту телесного и душевного

начала, Савинов основу гармонии видит в широте и максимализме телесных, душевных и духовных проявлений. Приволье охватывает всевозможные уровни. Географический («нескончаемый простор»), поведенческий («Коль гулять, так без оглядки, / Чтоб ходил весь белый свет») и религиозный, духовный («...русским духом / С головы я и до ног!..»).

Простор Родины отмечал еще Лермонтов: «...лесов безбрежных колыханье, / Разливы рек ее, подобные морям», но Савинов сделал этот принцип основным и довел до кульминации художественное развитие темы.

Бесконечный простор охватывает всю Россию. При этом конкретной местности Савинов не упоминает. Все очень обобщенно: нивы, реки, леса, горы-исполины... Такими предельно крупными штрихами вырисовывается образ родной земли. Широчайшая типизация характерна для народного песенного творчества. Обобщая, Савинов создает универсальное описание России, которое подойдет для любого края, будь то север, юг или средняя полоса.

Увидеть. Воспринять. Полюбить. Таков завет нам оставил Феодосий Савинов. И дал ключи — поэтические образы из сборника «Стихотворения». Некоторые из них мы рассмотрели в этой статье. Как человеку своей эпохи, Савинову были свойственны некоторые духовные «болезни» времени, и все же он сумел прорвать пелену мечтательности и одиночества, сумел выйти на «чудное приволье» родной земли. В своей основе его творчество содержит пушкинское начало и — шире — истоки классической традиции. Пушкин, А. К. Толстой, Тютчев, Фет не только принимали этот мир, но признавали, что над ним «абсолютно царит нравственный закон». Они плакали и сострадали, проявляли милость к падшим, были уверены в своем творческом призвании, а также в особом пути всей Русской земли...

Литература

1. Библия в синодальном, современном и других переводах. Симфония, словари, собрание толкований и комментариев. Сайт: БИБЛИЯ онлайн — читать и изучать: <https://bible.by/> (дата обращения: 27.12.2019).
2. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. Т. 2. М.: Русский язык, 1989. 780 с.

3. *Иванов Г.В.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Согласие, 1993. 657 с.
4. *Исаак Сирин Ниневиийский, преп.* Путь в жизнь вечную // Интернет-портал «Азбука веры». https://azbyka.ru/otechnik/Isaak_Sirin/put-v-zhizn-vechnuyu/ (дата обращения: 27.12.2019).
5. История русской литературы XX века. Первая половина: в 2 кн. Кн. 1 / под ред. Л. П. Егоровой. М.: Флинта, 2014. 450 с.
6. *Кучукова З.А.* Онтологический метакод как ядро этнопоэтики: карачаево-балкарская ментальность в зеркале поэзии. Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2005. 312 с.
7. *Лермонтов М.Ю.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Наука, 1979. 655 с.
8. *Савинов Ф.П.* Стихотворения. М.: Скоропечатня, А.А. Левенсонъ, 1900. 155 с.
9. *Толстой А.К.* Стихотворения. М.: Художественная литература, 1976. 158 с.

Л. А. Бойко

Л. А. Бойко

*доцент, кандидат философских наук,
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»,
доцент кафедры философии
boyko-larisa@inbox.ru*

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОСВЯЗИ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ И РЕЛИГИИ В ФИЛОСОФИИ И. А. ИЛЬИНА

THE PROBLEM OF INTERRELATION OF SPIRITUAL CULTURE AND RELIGION IN I. A. ILYIN'S PHILOSOPHY

В статье рассматривается вопрос взаимодействия духовной культуры и религии в философском учении И. А. Ильина. Философ уверен в необходимости религиозного отношения к жизни. Он считает, что религия есть первооснова формирования человеческой личности и духовной культуры. И. А. Ильин предлагает свою трактовку религии, раскрывает ее сложную структуру, а также рассматривает роль и место религии в системе культуры. И. А. Ильин убежден, что духовный опыт личности связан с культурой народа. Делается вывод о том, что нравственное предназначение культуры — в возможности духовного обновления человека.

Ключевые слова: *духовная культура, духовный опыт, научное мировоззрение, нравственное обновление, религия, религиозное мировоззрение, сознание.*

The article considers the interaction of spiritual culture and religion in the philosophical teachings of I. A. Ilyin. The philosopher is convinced of the need for a religious attitude to life. He believes that religion is the fundamental basis for the formation of human personality and spiritual culture. I. A. Ilyin offers his interpretation of religion, reveals its complex structure, and considers the role and place of religion in the system of culture. I. A. Ilyin is convinced that the spiritual experience of the individual is connected with the culture of

the people. It is concluded that the moral purpose of culture is in the possibility of spiritual renewal of a person.

Keywords: *spiritual culture, spiritual experience, scientific worldview, moral renewal, religion, religious worldview, consciousness.*

Подчеркивая национальную определенность духовного опыта, русский философ И. А. Ильин утверждал, что сверхнациональная сущность духовной культуры становится конкретной только в национальных рамках, в пределах духовного бытия всего народа. «Философ, подобно поэту, художнику и ученому, подобно политику и пророку, питается — сознательно или бессознательно, *volensautnolens* — духовным опытом своего народа. Он имеет родину, т. е. национальную духовную культуру, в которой сложился его индивидуальный дух, с его любимыми и ведущими предметными содержаниями, с его творческим актом, с его жизненными убеждениями; от этой-то духовной культуры питается — и положительно, и отрицательно — его личный опыт и его личное познавательное творчество. Личный духовный опыт философа в глубине своей связан происхождением, подобием и взаимодействием с опытом его родного народа...» [5, с. 57].

Вопрос о религиозном смысле культуры в понимании Ильина тесно связан с проблемой определения самой сущности религиозного мировоззрения. Можно сказать, что именно эта проблема стала своего рода «камнем преткновения» для западноевропейской мысли Нового времени. Уже в философии Просвещения складывается представление о религии как об архаичной и примитивной форме восприятия мира, неспособной правильно объяснить сложные явление природной и человеческой жизни. Французские просветители противопоставляют «предрассудкам и суевериям» религиозного сознания силу и мощь «разума», высшим проявлением которого они считают науку. Последняя рассматривается в качестве наиболее целостной и совершенной формы духовного творчества человека. Подобная «сциентистская» тенденция в понимании роли и места религии в системе культуры сохраняется и в немецкой классической философии. Отмечая важность и необходимость религиозного отношения к жизни, немецкие мыслители стремились максимально рационализировать данную форму духа, сблизить ее с другими началами общественного сознания

(например, моралью или искусством). Кант рассматривает религию «в пределах только разума», Фихте делает акцент на ее субъективных, нравственно-психологических особенностях. Даже Гегель — мыслитель, всегда стремившийся соизмерять свои философские изыскания с догматами христианского вероучения, отводит религии только второе место в системе форм абсолютно духа, оставляя первое за философией, т. е. все той же наукой [1, с. 4]. До некоторой степени исключением являются немецкие философы «Веры и Откровения» — Якоби и Шеллинг, пытавшиеся «прорваться» через отвлеченно-рационалистическую культуру Запада к «положительной» и конкретной религиозной философии мифа. Однако эти единичные попытки сами были не лишены некоторого заряда рационалистического духа и потому не нашли своего продолжения и завершения в последующей западноевропейской философии. Классический немецкий идеализм тут же породил свою противоположность — философские системы диалектического и исторического материализма, которые отличались внешне-натуралистическим пониманием жизни и, как следствие, отрицательным отношением к религии. В результате европейская культура нарушила взаимосвязь со своим жизненным духовным первоисточником — христианским мировосприятием и встала на путь исключительно светской, «человекобожеской» религии гуманизма [2, с. 35].

Принципиально иных мировоззренческих позиций придерживалась русская философия. Она отстаивала необходимость понимания религии как *жизненной первоосновы* всей человеческой личности. Об этом говорили славянофилы И. Киреевский и А. Хомяков, называвшие «верующее мышление» источником цельности и целостности духа, об этом же писал и В. Соловьев в своих трудах по философии религии (например, «Чтениях о Богочеловечестве», «Духовных основах жизни» и др.). Последователи Соловьева — братья Трубецкие, П. Флоренский, С. Булгаков, Л. Карсавин, Н. Бердяев, С. Франк и др. — также обосновывали универсальность и значимость религии как истинное *основание человеческого бытия*.

В то же время создание целостной и систематической концепции *философии религии* (и соответствующей ей религиозной интерпретации предмета философии) так и оставалось задачей для русской мысли Серебряного века. Одной из самых значительных

попыток ее решения как раз и являлась философия Ильина. Этот яркий и оригинальный мыслитель всю свою творческую жизнь обращался к религиознофилософской проблематике, результатом чего стал его знаменитый двухтомный труд «Аксиомы религиозного опыта» — уникальное произведение как по глубине исследования проблемы, так и по оригинальности ее решения. В этой работе Ильин не только предлагает собственную трактовку понятия религии, но и раскрывает ее чрезвычайно сложную структуру.

Прежде всего, он указывает на «опытный» мистико-эмпирический характер религиозного мировосприятия: «Религия как человеческое состояние есть прежде всего религиозный опыт. Она существует в тех формах, которые присущи самому человеку; иными словами: способ бытия, присущий человеку, передает религиозному опыту свои свойства и законы» [3, с. 41].

По словам Ильина, религиозный опыт имеет всецело духовную природу, природу «духовной очевидности». Его основная задача заключается в достижении человеком Божественного совершенства, т. е. максимальной полноты как духовного, так и телесного бытия. «Религиозность, — пишет Ильин, — это прежде всего живая и искренняя воля к совершенству, и эта воля должна неизбежно захватить все существо человека и привести в движение все стороны его души, все сферы его деятельности» [3, с. 97].

Говоря о синтетическом характере религиозного сознания, русский философ подчеркивает, что религия представляет собой живую духовно-энергетическую связь Бога и не-Бога, т. е. человеческого инобытия. Именно в этом и заключается его внутренняя диалектичность, способность преодолевать многочисленные антиномии человеческой жизни.

По словам Ильина, религия есть «*всежизненная* (в смысле охвата жизни) и *живая* (по характеру действия) связь человека с Богом; или иначе: *человеческого субъекта с божественным Предметом*» [3, с. 40]. В данном определении раскрывается универсальная природа религиозного миропонимания, истинная задача которого заключается в жизненном самоутверждении человеческой личности в Абсолюте. Характерно, что именно такая трактовка религии является общим мотивом всей русской философии, от А. С. Хомякова до А. Ф. Лосева. Вполне естественно, что отечественные мыслители не стремились противопоставить религиозное и научное мировоззрение, так как понимали, что

эти формообразования выражают разные уровни человеческого духа и, следовательно, не могут противоречить друг другу. Религия играет роль жизненного первоисточника духовной культуры общества и существования человека, имея своей целью «субстанциально утвердить его личность в вечности» [6, 7]. Поэтому она и не претендует на полноту знания о мире, уступая это право науке, которая определяет деятельность разума. В свете этого положения становится понятным, что всякое сравнение науки и религии, их «познавательного совершенства», изначально противоречиво и бессмысленно. Наука, т. е. рациональная форма духа, всегда будет иметь гносеологическое «преимущество» над религией. Однако это вовсе не говорит о какой-то ущербности, отсталости последней. Напротив, именно факт существования религии как *абсолютного* начала самой жизни человека (ее онтологического «корня») только и делает возможным развитие всех *относительных* форм духовной деятельности, в том числе и научно-познавательной.

Ильин справедливо подчеркивает, что отрыв духовной культуры от своих жизненно-религиозных корней имеет разрушительный характер. Он опустошает творчество человека. Примером такого разделения культуры на церковные и светские формы служит процесс секуляризации современного христианского человечества. Путь выхода из этого исторического тупика русский мыслитель видит только в обращении человека к духовному опыту религиозного бытия. Этот опыт должен быть хорошо осознан, адекватно интерпретирован и свободно принят. Вопрос о взаимодействии духовной культуры и религии у Ильина тесно связан с другим, не менее важным как для его учения, так и для всей современной ему общественной мысли вопросом об отношении философии к науке. Русский мыслитель не дает на него однозначного ответа. Для Ильина философия — это наука в том смысле, что она основана на предметном опыте и глубоко связана с логическим постижением жизни. Несомненно для него и то, что если философия является наукой, то это весьма специфическая наука, требующая от философа духовно-религиозного и нравственного опыта и интеллектуальной ответственности за результаты своих исследований.

Ильин полагает, что в основе культуры лежит систематическая практика духовного и нравственного опыта. Но, с другой

стороны, он отмечает, что истинная философия духа может возникнуть только у народа со зрелым духовным опытом. Так, для появления учения о добре необходимо, чтобы общенародная нравственность выработала в себе устойчивый уровень не только порока, но и добродетели. Он утверждает, что при низком уровне добродетели и нравственности у народа невозможно возникновение и развитие учения о добре и зле. Однако это не значит, что для такого народа закрыто философское познание. Как справедливо отмечает И. Н. Смирнов, «саму возможность философского познания И. А. Ильин не отделяет, а напротив, тесно увязывает с потребностью человека в духовном обновлении и возрождении» [8, с. 13].

В этом и заключается нравственное предназначение культуры: она дает возможность человеку углубиться в свою духовность, пережить очищение души и встать на путь духовного обновления (основная идея православной антропологии). С точки зрения Ильина, философский опыт дается только через самоотождествление познающего духа с предметом, поэтому он онтологичен во всех своих проявлениях. Такой безусловный онтологизм был определен основным мировоззренческим постулатом мыслителя, выразившего в нем реалистический и универсалистский характер русского духа и русской культуры: «...сначала — *быть*, потом — *действовать*, и лишь затем из осуществленного бытия и из ответственного, а может быть, и опасного, и даже мучительного желания — *философствовать*» [4, с. 505–506].

Литература

1. Бойко Л.А. Идея гегелевской методологии в осмыслении И. А. Ильина: Диалектика интуитивно-феноменологического и спекулятивно-моментов философствования // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2008. № 5 (42). С. 2–6.
2. Бойко Л.А. Идея религиозного опыта в философии У. Джеймса и И. А. Ильина: от прагматизма к христианской феноменологии // Проблемы национальной безопасности России: уроки истории и вызовы современности. 29 Адлерские чтения: сб. ст. междунар. конф. 2016. С. 33–37.
3. Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. М., 1993.
4. Ильин И.А. Путь к очевидности // Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., 1994. С. 381–560.

5. *Ильин И.А.* Религиозный смысл философии. Три речи. 1914–1923 // Собр. соч.: в 10 т. Т. 3. М., 1994. С. 15–88.
6. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М., 2001. 558 с.
7. *Новгородцев П.И.* Об общественном идеале. М., 1991.
8. *Смирнов И.Н.* Жизненный и творческий путь И.А. Ильина // *Ильин И.А.* Аксиомы религиозного опыта. М., 1993. С. 3–23.

Д. Ш. Халидов

D. Sh. Khalidov

кандидат философских наук,

директор Института геополитики

и историко-политических исследований Дагестанского

государственного университета (г. Махачкала),

член-корреспондент Академии геополитических проблем

dhalid@mail.ru

**СОЦИОКУЛЬТУРА И ИСКУССТВО:
ИСТОРИКО-СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ
ОСМЫСЛЕНИЕ И ВОПРОСЫ
ГЕОПОЛИТИЧЕСКОЙ ПРОЕКТНОСТИ
ЗАПАДА И РОССИИ**

SOCIO-CULTURE AND ART: HISTIRICAL
AND SOCIOLOGICAL UNDERSTANDING
AND ISSUES OF GEOPOLITICAL DESIGN
OF THE WEST AND RUSSIA

В статье анализируются контркультурные тенденции на Западе и в «раннем» Союзе ССР с позиций культурной и идеологической проектности, выявляются связи между идейно-концептуальной, геополитической проектностью и сферой культуры (включая социокультуру и искусства). В работе кратко отражена связь между победой большевиков и бурным всплеском контркультуры и антиискусства в 20-е годы в советской России. В статье также отражено влияние работ ученых франкфуртской школы на социальную этику и образ жизни, моду в сфере культуры (включая и социокультуру) и искусства на Западе; выявлены системные связи между геополитической проектностью — с одной стороны, и сферой искусства — с другой. Автор раскрывает причину поражения бывшего Союза ССР от Запада на культурном «фронте» в «холодной» войне (50–80-е гг.). Кратко раскрывается потенциальная возможность создания русского (русскоязычного) «сигнала» с универсальными смыслами в современной России.

Ключевые слова: контркультура, сексуальная и культурная революция, антиискусство, геополитическая проектность, «культурное ядро» и гегемон, «франкфурты» (франкфуртская школа), негативная диалектика и «авторитарная личность» (Т. Адорно), репрессивная цивилизация, принцип реализма и принцип удовольствия, универсальные смыслы (в культуре и искусстве).

The article analyzes the countercultural trends in the West and in the «early» Union of the Soviet Socialist Republics, from the standpoint of cultural and ideological design, reveals the relations between ideological and conceptual (and geopolitical) design and the sphere of culture (including socio-culture) and art. The paper briefly reflects the connection between the victory of the Bolsheviks and the booming surge in counterculture and anti-art in the 1920s in Soviet Russia. The article also presents the influence of the Frankfurt School scientists' work on social ethics and lifestyle, fashion in the field of culture (including socio-culture) and art in the West; discovers systemic links between geopolitical design on the one hand, and the field of art on the other. The author reveals the reason for the defeat (from the West) of the former Soviet Union on the cultural «front» in the process of the «cold» war (50–80s). The potential possibility of creating a Russian (Russian-speaking) “signal” with universal meanings in modern Russia is briefly diagnosed.

Keywords: counterculture, sexual and cultural revolution, anti-art, geopolitical design, «cultural core» and hegemon, «Frankfurt» (Frankfurt school), negative dialectics and «authoritarian personality» (T. Adorno), repressive civilization, the principle of realism and the principle of pleasure, universal meanings (in culture and art).

Постановка проблем. Сама историко-социологическая динамика предмета нашего анализа подведет нас в экзистенциальном смысле к главным вопросам: какие смыслы несет культура и искусств на Западе и в России и как это связано с политикой? Эти вопросы мы рассматриваем в контексте геополитической (концептуальной) проектности исторической России (СССР), реализованной ранее, и потенциальной возможности в будущем трансляции универсальных смыслов в культуре и искусстве.

В культуре мы выделяем то, что составляет ядро образа и стили жизни: ценности семьи и брака, отношения между полами, деть-

ми и родителями и т. д. Разные направления в искусстве мы рассматриваем, с одной стороны, с точки зрения их инструментальной роли в геополитическом соперничестве Запада и бывшего Союза ССР, с другой стороны — с точки зрения ценностного подхода.

1. Период раннего СССР

На страницах курсов истории КПСС и марксистско-ленинской философии старательно обходили страницу истории искусства и культуры периода после Октябрьской революции до начала 1930-х гг. Это было время не просто освобождения людей труда от власти капитала, время ликвидации сословно-классовых перегородок и социального освобождения, а эпоха тотального освобождения от «пут буржуазного общества», важным элементом которого считался институт «принудительной» семьи. Семья в теории марксизма рассматривалась как институт эксплуатации (женщины мужчиной) и как продолжение системы буржуазных ценностей. Потому ее следовало радикально разрушить. Но примерно с 1923–1925 гг. стали понимать, что разрушить легко, а строить очень тяжело; что моногамная семья — это не столько буржуазный институт, а естественно-исторически сложившаяся социальная ячейка со своим распределением ролей и ответственности. Продолжали делать упор на коллективное воспитание детей с обязательным посещением детских садов и т. п., но постепенно стали вносить изменения в законодательство для укрепления института семьи. Теперь уже никто не заикался об однополых браках.

В. Райх с сожалением писал, что «культурная и сексуальная революция в СССР сворачивается», что большевики так много надежд подавали для всех левых сил Европы и Америки, но с конца 1920-х «реакция стала побеждать». Анализируя причины «регресса», он назвал «отсутствие теории сексуальной революции» (?!). Так понималось им социалистическое равноправие полов.

Хотя ранний СССР явился первым провозвестником «сексуальной революции» за полвека до ее победного шествия в странах Запада, здравый смысл и приверженность традиционным ценностям новой плеяды большевиков из народной гущи (качественно отличавшихся от радикальных борцов за «всеобщее счастье мирового пролетариата») позволили к середине 1930-х гг. вырулить ситуацию и с семьей, и с сексуальными отклонениями, грозивши-

ми приобрести легитимный характер, и, наконец, положить конец спорам о семье и роли женщины. Возродились традиционные для нормальной семьи табу относительно детской сексуальности и половом воспитании. «Сексуальные революционеры» были поспрамяны, что и отмечал с сожалением неофрейдист и неомарксист в одном лице В. Райх».

2. Дьёрдь (Георг) Лукач и Антонио Грамши: неомарксизм и «культурная» революция

Когда в советской России «русские» марксисты занимались практическим воплощением идей Маркса и Энгельса в жизнь, в Европе продолжались теоретические поиски более эффективных способов воплощения этих идей в жизнь. Одним из таких продвинутых адептов оказался венгерский еврей Дьёрдь Лукач, автор «Истории и классового сознания». *«Я считал революционное уничтожение общества единственно возможным и верным способом действий, — писал Д. Лукач. — Всемирное изменение человеческих ценностей не могло произойти без уничтожения ценностей прежнего мира и без создания новых революционных ценностей».* Как заместитель народного комиссара по культуре в правительстве Бела Куна, Лукач на практике применял свои «демонические» воззрения, и его методы впоследствии получили прозвище «культурный терроризм» [см. 4, с. 48].

В 1919 г. Д. Лукач, будучи заместителем и. о. наркома просвещения Венгерской Советской Республики, которая просуществовала недолго, успел поэкспериментировать, введя в школьную программу радикальный курс сексуального воспитания венгерских подростков. Их учили свободной любви, преподавали идеи об отмирании прежних форм моногамной семьи, а также о незаконности религии [4, с. 49]. Но его экспериментам положили конец венгерские националисты. Европа, Запад в целом еще не прошли через этап достаточной контркультурной «прополки», чтобы так легко усвоить и принять новую нормативную систему, взрывающую двухтысячелетнюю христианскую культуру. Это время наступит позже.

Вторым последователем Маркса был Антонио Грамши, итальянский коммунист, крупнейший теоретик неомарксизма XX в. В 1922 г. он был избран депутатом парламента. Можно предпо-

ложить, что, в отличие от многих американских и европейских писателей, журналистов и политиков левых взглядов, поддавшихся обаянию новой советской власти, Грамши не был в восторге от СССР и видел существенные огрехи в том, что касается легитимности нового режима. Такие понятия, как «земля» и «вера», «семья» и «родина», не так-то легко было победить в сознании русского человека (и не только русского) пропагандой идей «пролетарского интернационализма». *«Цивилизованный мир почти 2000 лет пребывал под игом христианства, — писал Грамши, — так что режим, основанный на иудео-христианских верованиях, нельзя уничтожить, не искоренив эти верования»* [13, р. 2].

В 1926 г. решением суда Грамши был посажен в тюрьму на 20 лет. Пока фрейдомарксист В. Райх подводил неутешительные итоги сексуальной революции в советской России, Антонио Грамши, находясь в тюрьме, думал и работал над тем, как левые силы могли бы более успешно бороться с буржуазным строем в Европе, конкретно в Италии. Свои идеи он изложил в «Тюремных тетрадах» (начало 1930-х гг.), которые произвели настоящую интеллектуальную революцию в неомарксизме и во франкфуртской школе психоаналитиков, социологов и философов.

К каким же выводам пришел А. Грамши?

1. Недостаточно освободить труд от эксплуатации капиталом. Надо освобождать буржуазное общество от власти привычных ценностей и образцов поведения. Надо освобождать сознание людей от груза буржуазных ценностей и социальных установок. А это задача посложнее, чем эмансипация от власти капитала. Здесь важно обеспечить влияние в СМИ и сфере искусства, в церкви и школе, в университетах и профсоюзах, муниципалитетах и пр., везде, где человек в повседневной жизни сталкивается с носителями в той или иной мере буржуазных идей. Нужна новая культура.

«Создавать новую культуру означает... — критическое распространение уже открытых истин, их, так сказать, “социализацию” и тем самым превращение в основу практической деятельности, в фактор ее координации, духовного и нравственного упорядочения, — писал А. Грамши. — Масса людей, приведенная к единому и последовательному способу осмысления реальной действительности, — это “философский” факт, куда более значительный и “оригинальный”, чем открытие каким-нибудь философским

“гением” новой истины, остающейся достоянием узких групп интеллигенции» [см. 4. Примечание 4 // Несколько предварительных замечаний (Введение в изучение философии и исторического материализма)].

2. Бросить вызов привычным устоям нелегко. Левым силам нужны нонконформисты, способные разрушить порочный круг буржуазных ценностей и институтов. В буржуазном обществе государство, обслуживая классовые интересы, обеспечивает социальный порядок и согласие по ключевым социальным ценностям. Такое согласие основывается на грубой силе, с одной стороны, и легитимности сложившегося порядка, с другой [см. 4. Несколько предварительных замечаний (Введение в изучение философии и исторического материализма)]. Но легитимность обеспечивает тот тонкий слой интеллектуального класса, который является «законодателем мод» в сфере ценностей и традиций, моды и господствующей морали, которые и составляют суть культурного «ядра» данного общества. Носитель комплекса идей, составляющих суть «культурного ядра» общества, и есть *гегемон*, который неявно обслуживает аппарат буржуазного строя, с одной стороны, и выступает в качестве манипулятора общественного мнения, с другой. Задача настоящего социалиста (коммуниста) заключается в том, чтобы пробить брешь в этом первом оборонительном «редуте» буржуазного строя, расшатав гегемона, его культурное «ядро», занять его место: *«Сознание, что ты являешься частью определенной силы гегемона, ... — это первая фаза дальнейшего и прогрессирующего самосознания, в котором в конечном счете соединяются теория и практика... Вот почему следует подчеркнуть, что развитие политической концепции гегемонии означает огромный прогресс, а не только прогресс в практических политических действиях, потому что оно с необходимостью влечет за собой и подразумевает интеллектуальное единство и этику, соответствующую такой концепции действительности, которая преодолела обыденное сознание и стала... критической»* [4. Несколько предварительных замечаний (Введение в изучение философии и исторического материализма)].

3. И здесь главная заслуга Грамши в том, что он выдвинул новую концепцию *«тихой революции»* и *«молекулярных атак (малых шагов)»* на культурное «ядро», которые постепенно должны подтачивать основание буржуазного общества

и государства. Он был первым, кто предложил, применяя психологические методы воздействия, ломать традиции и верования, мораль и волю гегемона, опережая его возможность сопротивления. Конечная задача — формирование нового культурного «ядра» и нового гегемона. Это и есть революция «сверху», которая позволит воздействовать на «маленькие» мысли современного человека. Разумеется, главное действующее лицо в установлении и/или подрыве гегемонии — левая интеллигенция.

4. Таким образом, расшатываются позиции гегемона буржуазного строя, на общественной арене может появиться социально-политический и культурный конкурент — носитель новой моды и новых социальных установок, транслятор новых ценностей и представлений о жизни. Только этот авангардный слой нового гегемона и способен взорвать буржуазное общество изнутри, пробить «трещину» в монолите культурного «ядра» «старого» гегемона, продвигать новые ценности, разрушать многовековые социальные институты и на их обломках формировать новые, социалистические по духу и по форме институты для новой жизни. Именно благодаря этому социальные массы постепенно, по мере того, как ими овладевают новые идеи, могут легко принять социалистический строй.

Промежуточные выводы. Безусловно, идеи А. Грамши предвосхитили многое из того, что стало доминирующим в среде «левых» на Западе в 1950–1960-е гг. Но и Грамши не избежал привычного для атеистического сознания коммунистов сведения всего богатства человеческой культуры современного им общества исключительно к буржуазному компоненту. Для них смена формаций означала «сброс» всего старого и генезис нового на обломках «старого». Может, А. Грамши и понимал незримую диалектическую связь между общечеловеческим (всеобщим) и особенным (характерным исключительно для капитализма) в социокультуре (в сфере смыслов, идей и социальных установок), но в конкретном анализе это знание куда-то улетучивалось; все или почти все релятивизировалось, приобретало особенный характер в зависимости от эпохи и крайне негативный оттенок — как непрменный атрибут капитализма. Хотя на вопрос «как можно вывести тот или иной признак и культурный аспект из природы капитализма?» вряд ли бы он и ему подобные смогли бы ответить логически удовлетворительно.

«Я думаю, сегодня можно говорить о трагедии Грамши, — писал Сергей Кара Мурза [см. 7, гл. 4, 2. Учение о гегемонии А. Грамши)]. — Почти все из его гениальных мыслей и предупреждений, с которыми он обращался к товарищам ради того, ...мобилизовать их способности к завоеванию “освободительной гегемонии” — почти все было изучено и использовано противником (имеется в виду Запад. — Прим. Х. Д.) в совершенно противоположных целях. Для эффективной манипуляции его сознанием, ... Вершиной этой “работы по Грамши” была, конечно, перестройка в СССР».

3. Идеи франкфуртской школы «взрывают» Запад

3.1. Предварительные замечания. В историю социальной мысли Запада под названием «франкфуртская школа» вошло сообщество ученых Института социальных исследований (ИСИ) во Франкфурте-на-Майне, которое было создано в 1923 г. После прихода к власти Гитлера большинство ученых-«франкфуртцев» эмигрировали в основном в США. Влияние этой плеяды ярких интеллектуалов из неомарксистов и неофрейдистов вышло далеко за пределы Америки, охватило всю Западную Европу (к концу 1950-х — началу 1960-х гг.) и, более того, проникло за «железный занавес» — в восточный (социалистический) блок во главе с СССР. Уже в 1940–1950-е гг. идеи «франкфуртцев» — в русле атеизма и космополитизма, сексуальной эмансипации и подрыва авторитета отцов (под лозунгом «долгой авторитаризм патриархальной семьи») и т. д. — проникли в систему школьного образования и колледжи США.

Американские интеллектуальные круги из патриотического «лагеря» забили тревогу, но мало что могли противопоставить сплоченной «воле» интеллектуально-культурных кругов Западного и Восточного побережья Америки. Они увидели в этом заговор, «злую волю» франкфуртских «культурных марксистов».

Вот что писали, к примеру, американские исследователи феномена влияния франкфуртской школы на американскую систему образования, включая и военное (в конце 1990-х гг.): *«Так кто же сегодня в Америке работает над разрушением наших традиций, наших семейных уз, наших религиозных начал и вообще всей нашей культуры? Наблюдения за проектом “культурный марксизм в Военно-морской академии США” говорят о существовании группы*

проектировщиков. В том, что касается Военно-морской академии, события непосредственно связаны с деятельностью этой группы — членов «франкфуртской школы»...» [13, р. 1–2].

В аналогичном духе рассуждал и другой американский патриот, экс-сенатор и экс-помощник президента Рональда Рейгана Патрик Бьюкенен в своей знаменитой книге «Смерть Запада»: «Один из adeptов этой (критической. — Прим. Х. Д.) теории определил ее как обоснованную критику всех без исключения элементов западной культуры, в том числе христианства, капитализма, авторитета семьи, патриархата, иерархической структуры, традиции, сексуальных ограничений, верности, патриотизма, национализма, этноцентризма, конформизма и консерватизма» [3, с. 51].

Но могла ли группа ученых, сколь бы они ни были талантливы и плодовиты в плане публикаций, столь радикально изменить культурный ландшафт Америки за короткий срок? Какие еще факторы повлияли на победное шествие по американскому континенту «культурного марксизма», скрещенного с идеями неофрейдизма?

Американские патриоты-интеллектуалы, не будучи в строго научном смысле социологами, вполне могли упустить из виду очень важные культурные, геополитические и политические факторы. Попробуем восполнить этот недостаток.

Во-первых, сама предвоенная атмосфера и критический настрой американских масс-медиа против нацистской Германии, которой к тому времени объявил войну Международный сионистский конгресс, не могли не повлиять на общественные настроения. Так что идеи «франкфуртцев», изложенные в популярной форме — о связи авторитаризма в патриархальной (христианской) семье с фашизмом и шовинизмом, о конформизме и некритичных стереотипах мышления как сопутствующих (фашизму) психологических факторах, о важности свободного от авторитета и подавляющей воли отца воспитания подростков и молодежи и пр. — падали на относительно благодатную «почву», прежде всего на Восточном и Западном побережьях Америки. Американская патриархальная (христианская, сельская и предприимчивая) «глубинка» для них была недоступна, как она была недоступна и для либералов.

Во-вторых, к концу 30-х — началу 40-х гг. прошлого века на обоих побережьях США всюду диктовали свою волю новые те-

чения в музыке (джаз) и театре, все решительнее подавали голос феминистские движения. Культурная богема и ученые, писатели и поэты, драматурги и режиссеры, весь этот слой властителей дум хотя все еще внешне и демонстрировал верность американским идеалам (вера в бога, американская мечта, патриотизм, верность традициям пионеров Америки), но в глубине души они жили уже в другом культурно-психологическом пространстве. Они были далеки от «глубинной» протестантской Америки, и этот конфликт не имел никакого расового оттенка. Этот культурно-интеллектуальный слой нуждался в настоящих интеллектуальных поводах, чтобы, говоря языком марксистов, более четко выразить свою классовую позицию. В воздухе просто витал либерально-ревизионистский дух и нужна была сильнейшая встряска, «дрожжи», которые бы запустили процесс переформатирования культурного «ядра» и культурного гегемона (если рассуждать в терминах А. Грамши).

И, наконец, *в-третьих*, корпоративные масс-медиа и медиакратия — еще один важный фактор, без которого «франкфуртцы» оставались бы неизвестными широким кругам. Все эти три «родственных» и близких по духу и ценностям фактора сыграли свою выдающуюся роль в формировании культа «франкфуртцев» в Америке.

«Франкфуртцы», никак не связанные с американской «почвой», тем не менее свободно оперировали революционными для американского сознания понятиями — «фашизм», «шовинизм», «авторитаризм», «патриархальность», «свобода (от отцовской воли)», «сексуальная свобода» и пр. — для характеристики американских реалий. И делалось это вне всякой связи с культурным, религиозным и психологическим контекстом. Впрочем, этот контекст относительно благоприятствовал, безусловно, на Западном и Восточном побережьях Америки, где наблюдалась наибольшая концентрация культурно-интеллектуальной элиты.

«Франкфуртцы» явились тем недостающим звеном, который и позволил качественно видоизменить облик культурного гегемона США, придав ему в концептуально-идеологическом плане законченный вид к началу 1960-х гг. Новый гегемон посрамил осколки «старой» традиционной культурной элиты Америки с их патриотизмом и верой в бога, приверженностью американским

ценностям (трудолюбие и семья, предприимчивость и честность, бережливость и социальный оптимизм).

Но и это еще не все. Идеи «культурных марксистов» А. Грамши и Д. Лукача, наряду с идеями «франкфуртцев», оказались особо востребованы в англосаксонском Западе именно после Второй мировой войны. В условиях «холодной» войны и жесткого геополитического конфликта Запада с СССР в англо-американском разведывательном и аналитическом сообществе стали уделять пристальное внимание задачам в рамках новой геополитики — геополитики, основанной на влиянии, формировании и контроле общественной психологии и сознания. Соответственно, неизмеримо большое внимание оказывалось социально-психологическим, психоаналитическим и социальным исследованиям, влиянию СМИ и искусства на молодежное сознание и т.д. Исследования ученых франкфуртской школы как нельзя лучше соответствовали этим новым задачам.

3.2. Методологические огрехи «франкфуртцев» и культурная революция на Западе.

Анализируя историю идей и их влияния на массы, в особенности на молодежь, не покидает ощущение того, что эта история есть не что иное, как цепь социологических научно значимых ошибок вождей (сознательных или бессознательных, это уже другой вопрос), ведущих к релятивизации научной истины. Нет, они, конечно, верили в свои идеи, но закрывали глаза на методологические огрехи в собственных идеях.

Первый момент. Как правило, продвигаемые теории в той или иной мере отражают «партикулярные» ценности и чаяния меньшинства, того сообщества людей, которое академик Игорь Шафаревич обозначал термином «*малый народ*». «*Малый народ*» *везде и всегда искренне убежден в своей избранности («вменяемые среди невменяемых»)*, — писал И. Шафаревич, — *а также в своем праве и предназначении разрушать окружающий «свинарник» до основания — естественно, во имя светлого идеала. Духовные корни нации, традиционное государственное устройство и уклад ему враждебны и ненавистны. Народ — лишь «материал», причем всегда плохой «материал». Отсюда ложь как принцип и, при возможности, массовый террор»* [12]. Не важно, какие реалии мы обсуждаем: на американской или российской «почве». Важна фундаментальная

основа, на которую опираются в данном случае революционеры в сфере культуры.

Отказ от социологического позитивизма (ценности — по одну сторону, социологически значимые факты — по другую) у неомарксистов и неофрейдистов обернулся, таким образом, тем, что на место общезначимых ценностей были поставлены ценности особенные («частные»). Под видом общезначимого, под маркой интересов целого, в общество продвигались идеи особенного, и всеобщезначимое (целое) должно было «прогнуться» под давлением «общественного мнения». А последнее, как правило, формируют представители «малого народа» (в терминах Игоря Шафаревича). Тут уже не истина важна, важен принцип толерантности в интересах меньшинства, пусть даже он и несет разрушительное зерно.

Второй момент. Абсолютизация историчности неомарксистами вслед за классиками, хотя они этот принцип довели до логического конца в рамках безбожной (атеистической) парадигмы. Идея — все относительно, ничего абсолютного, потому что нет бога, все исторически подвижно: какой общественный строй, такова мораль и господствующие ценности. Буржуазный строй — не исключение. Идея релятивизации всего и вся, тотального плюрализма, где уже невозможно найти зерно истины — это уже модернизм и просвещение наизнанку, постмодернизм.

Третий момент. Этот круг культурных революционеров из первой волны неомарксистов (А. Грамши, Д. Лукач, Т. Адорно, М. Хорхмайхер) все-таки старался придерживаться научной логики. Затем эти идеи переводились на язык публицистики, а пропагандисты внедряли их в сознание масс.

Но мало кто обращал внимание на то, что «король-то если и не совсем голый, но ему явно не хватает привычных атрибутов». То есть теоретически обоснованная идея не подвергается строго научной верификации и проверке на практике. А тех, кто на то осмеливался, замалчивали, не давали ходу их критическим анализам. Таким образом, они становились господствующими, что становилось уже дополнительным фактором, добавляющим авторитета идее и автору, с одной стороны, и останавливающим робкие голоса критиков, с другой.

Именно так и получилось с ключевыми теориями «франкфуртцев», повлиявшими на умы и сердца людей, на всю систему образования и социализации молодежи на Западе: теорией

«авторитарной личности» (Теодора Адорно), «фашизма» (Эриха Фромм, в книге «Психология масс и фашизм»), «сексуальной революции» (В. Райха), «репрессивной цивилизации и роли эроса» (Герберта Маркузе, «Эрос и цивилизация»), «негативной диалектики» (Т. Адорно) — теоретического обоснования постмодернизма и апологии особенного (частного) в ущерб целостности.

3.3. «Исследования авторитарной личности» (Т. Адорно) и антисемитизм (и фашизм) в Америке.

Это исследование в послевоенной Америке стало своеобразной библией для социологов и психологов. Нас интересует то, как результаты этого исследования: 1) использовались для качественной реформы системы образования и социализации молодежи в Америке, а впоследствии и в Западной Европе; 2) насколько в теоретическом плане они были безупречны.

Начнем с ответа на второй вопрос. В чем суть главных выводов авторов исследования? Вот основные моменты (в виде нарратива).

Для немалого числа молодых американцев характерен авторитаризм и конвенционализм (поддержка ценностей американского среднего класса), культ силы и неприятие всего субъективного, склонность к авторитарной агрессии и стереотипность мышления [см. 5]. Однажды усвоив (в виде стереотипа) какой-то комплекс идей, они с трудом от них отказываются. Он уже сжился с комплексом этих идей, пусть даже они ущербны, и он сам себя перестанет уважать, если в его картине мира не будет хватать какого-то звена, с которым он уже на бессознательном уровне сжился.

Как правило, такой молодой человек воспитывается в патриархальной религиозной (христианской) семье, где на молодого человека давит авторитет отца. Подавленный комплекс (преимущественно садомазохистского толка) вытесняется вовне и рационализируется в терминах ненависти к другим. Таким образом, этот тип молодых респондентов — потенциальные, а то и актуальные (реальные) нацисты и расисты.

«В психодинамике “авторитарного” характера частично абсорбируется ранняя агрессивность, преобразуясь в мазохизм, частично она остается в виде садизма, который ищет питательную среду в тех, с которыми индивид себя не идентифицирует, т. е. в чуждой группе, — пишет Т. Адорно в своем исследовании. — Часто еврей становится заменой ненавистному отцу и в вообра-

жениии приобретает свойства, которые вызвали сопротивление по отношению к отцу... Амбивалентность проявляется прежде всего в одновременно слепой вере в авторитет и готовности нападать на то, что кажется слабым и в общественном отношении приемлемо в качестве “жертвы”» [см. 2, с. 281, 283–284].

Но и это еще не все. Вся система социализации и воспитания (обучения) в школе носит репрессивный характер. К примеру, система балльных оценок, поощрений и наказаний в школе и семье репрессивна и подавляет волю молодого человека. Все это вместе формирует невротический характер, авторитарный синдром и вредно влияет на психику молодого человека.

Что нужно сделать, чтобы нейтрализовать авторитарный синдром и направить социализацию в правильное русло («правильное» с точки зрения авторов исследования. — Прим. Х. Д.)?

Прежде всего, надо поменять систему ролей в семье. Молодой человек должен быть свободен от опеки и влияния авторитета отца. Авторитет отца связан с приверженностью христианским ценностям. Но вера в Бога сугубо дело личное. Наука (теория Дарвина), на их взгляд, доказала земное происхождение человека, то, что нет никаких оснований верить в креационизм, бессмертие души и загробное воздание. Поэтому будь свободен от социальных оков, и ты избавишь себя от вредных комплексов и стереотипов.

Далее необходимо ликвидировать репрессивную систему воспитания и обучения. Его задача — не накопление знаний, а получение «правильного представления о жизни».

Но и этого недостаточно. Авторитет отца зиждется на послушании жены. В современной же семье (речь идет о 40-х гг.) муж и жена должны иметь равные права, так перераспределить свои обязанности, чтобы не ущемить интересы друг друга. Более того, женщина в силу исторического ущемления своих прав в рамках патриархальной семьи, освященной церковью, имеет право на новый, более высокий, нежели у мужчин, статус.

В чем лукавство такой постановки проблем и задач?

1. Исследование велось в неявной форме, с этноцентричных позиций и принципов, с позиций безусловного социокультурного комфорта и/или «режима наибольшего благоприятствования» для этнических и расовых меньшинств. Пока так, это потом (в 60–80-е гг.) принцип будет распространен уже и на другие

меньшинства из сообщества ЛГТБ: лесбиянок, гомосексуалистов, транссексуалов и бисексуалов.

2. Исследование игнорировало социально-политические и социально-экономические корни нацизма (фашизма), расизма. Вся совокупность факторов, провоцирующих эти явления, сводилась к «чистой» психологии и отношениям в семье (авторитаризм отцов порождает авторитарный синдром, а авторитарный синдром проецируется вовне на «чужого», чаще всего еврея). Лишь вскользь анализировались социально-экономические факторы, провоцирующие антисемитизм (к примеру, в Германии), в условиях, когда немцы воочию видели, что еврейский бизнес в тех же условиях процветает.

3. Весь пафос исследования сводился к тому, что надо разрушать институт «традиционной для американцев патриархальной, основанной на авторитете отца и церкви семьи», чтобы, не дай бог, в обществе не взращивались семена антисемитизма, фашизма, расизма, чтобы воспитать и дать путевку во взрослую жизнь молодому человеку, сознание которого эмансипировано от предрассудков и стереотипов прошлого.

3.4. Герберт Маркузе: принцип удовольствия против принципа реальности («Эрос и цивилизация»).

Но больше всего шума наделала блестяще написанная, с ультрареволюционных позиций, подрывающих основы западной (и не только) цивилизации, книга Герберта Маркузе «Эрос и цивилизация» (1955 г.). В кратком изложении трудно передать все содержание революционной концепции Маркузе. Но главные выводы из его труда следующие.

1. Вся история человечества — это всевозрастающая репрессивная роль культуры (принципа реальности) по отношению к Эросу, принципу удовольствия — к тому, что дает жизнь, чувственному влечению. История человека, согласно Фрейд, есть история его подавления. Перемену в системе ценностей в истории человечества З. Фрейд определял на основе следующего принципа «от» — к «к»: *«немедленное удовлетворение — задержанное удовлетворение; удовольствие — сдерживание удовольствия; радость (игра) — тяжелый труд (работа); рецептивность — производительность; отсутствие репрессии — безопасность. Эту перемену Фрейд описал как трансформацию принципа удовольствия в принцип реальности»* [9, п. 1. Скрытая тенденция психо-

анализа // Ч. I. Под властью принципа реальности]. Такая взаимосвязь — суть исторически преходяща, и она детерминирована постоянной нуждой.

2. На современном этапе развития человеческого общества принцип реальности и связанная с ним репрессивная организация общества приобрели тотальный характер. Чем больше прогресса, тем больше репрессивности. Грань между публичным и частным стерта, человек превратился в винтик предельно заорганизованного общества. Нет отличия в этом плане между советским обществом и западным. При том, что достигнутое изобилие и отсутствие необходимости в «борьбе за существование» в современном обществе, а также достижения науки и технологий делают избыточными репрессивные процедуры. Принцип реальности, которым руководствовались люди в прошлом, теперь требует модификации в сторону эмансипации. Сублимированный (в труде и достижительной мотивации) Эрос должен быть легализован в рамках новой модели цивилизации.

3. Эксплуатация человека человеком, тотальный контроль и лишение человека свободы, его частного пространства — это несмыслимый «грех» господства и власти меньшинств и социальных институтов, которые набрали историческую инерцию умножения репрессий и нормативного регулирования. Таким образом, человек отчуждается от своей исконной природы, своей сущности, превращаясь в несчастное существо, социальное содержание (с избыточной регламентацией) которого подминает человеческую сущность. А человеческая сущность не сводится только к социальному, оно, в глубинной своей основе, также биологическое, основанное на Эросе — инстинкте жизни и принципе удовольствия.

4. Поэтому единственный путь спасения для западного мира — переход к альтернативному типу культуры — **«нерепрессивной цивилизации»**. Репрессивная цивилизация — это исторически преходящий этап в развитии человечества. И она должна уступить место новой модели, соответствующей подлинной природе человека, в которой в гармонии сосуществуют *принципы удовольствия и реальности*, а труд должен быть свободным выражением творческих сил человека. Должен произойти великий отказ от несвободы.

Промежуточный вывод. Г. Маркузе был не просто мыслителем, пытавшимся «скрестить» неомарксизм с фрейдизмом, и яр-

ким публицистом — властителем дум послевоенной молодежи начала 1960-х гг. Он, по косвенным признакам, выполнял функцию носителя и транслятора определенного месседжа для молодежи. Маркузе все 1940-е гг. работал в разведывательном сообществе США: сначала в Управлении военной информации США (OWI); затем, с 1943 г., в Управлении стратегических служб (OSS), предшественнике ЦРУ. В 1945 г. Госдеп США нанял Маркузе уже на пост главы центральноевропейского отделения, вплоть до 1951 г.

Ясно, что такому мыслителю обеспечивался режим наибольшего благоприятствования в продвижении его идей и образа идейного вождя социального протеста на Западе. Молодежь в странах Запада выходила на протестные акции с лозунгами «*Маркс, Мао, Маркузе!*», «*Да свободному сексу и наркотикам!*». Именно идеи Маркузе послужили теми «дрожжами», на которых была возвращена контркультура сексуальной революции и молодежного движения в глобальных масштабах, известная под названием «*хиппи*». И именно глобальные масс-медиа, управляемые (бесструктурно) с англосаксонского Запада, создали мощный промоушн и для хиппи, и для идей нового «пророка» [см. 8, с. 69–76].

3.5. Теодор Адорно: теория «негативной диалектики», музыка и искусство. Мало кто догадывается о той роли, которую сыграл Т. Адорно в продвижении новой музыкальной моды на рок-н-ролл (в 1950-е гг.) и группы «Битлз» (с 1964 г.) на Западе. Адорно был не только мыслителем высокой пробы, но и музыковедом-культурологом. Как пишет экс-разведчик британской спецслужбы Дж. Колеман в «Комитете-300», Т. Адорно был связан с Тавистокским институтом человеческих отношений (ТИЧО) в Англии — одним из ключевых мозговых центров глобальных структур. Именно ТИЧО поставил перед Т. Адорно задачу: создать новый музыкальный культ, развращающе и отупляюще действующий на молодежь. Термин «рок-н-ролл», буквально в переводе с английского «качайся и катись», был придуман в ТИЧО [см. 8, с. 135].

«Адорно говорил, что только через свою “разъедающую неприемлемость” (так он называл звучание своей музыки. — Прим. Х. Д.) для коммерчески ориентированного восприятия среднего класса новое искусство способно бросить вызов господствующим культурным парадигмам, — писал Дж. Колеман. — ... Адорно написал 18 альбомов для “Битлз”. “Битлз” были составной частью ...

ввода чрезвычайно разрушительного элемента в большую целевую группу населения, сознание которой планировалось изменить против ее воли. ... система (музыки «Битлз». — Прим. Х. Д.) состояла из тяжелых повторяющихся звуков, взятых из музыки жрецов культов Диониса и Ваала и подвергнутых “современной” обработке Адорно, близким другом королевы Англии...» [см. 8, с. 127, 130].

Таким образом, шел поиск неких универсальных сочетаний ритмов и мелодий, коими достигается эффект возбуждения и сильного воздействия на эмоциональную сферу человека. Были получены любопытные данные, подтверждающие «чудесные» способности специально подобранных ритмов на сознание вне зависимости от расового, этнического или социального происхождения. Исследования (в США и Англии) щедро финансировались по рекомендациям спецслужб. Как результат, синтез африканских ритмичных (отключающих сознание) мотивов с некоторыми примитивными мелодиями. Была выстроена целая система — из рекламы и социальных проектов, шоу-бизнеса и науки, ориентированная на глобальный музыкальный рынок.

Но не только музыка «Битлз», а затем и «Роллинг Стоунз», и «Лед Зепелин», и других поп-групп несла в массы «сигналы», примитивизирующие музыкальные вкусы молодежи. Они несли в массы нечто большее: новый стиль в одежде и поведении, идеи легализации (и легитимизации) наркотиков, сексуальной распущенности и ее нетрадиционных форм. Революцию, произведенную «Битлз» в этом плане, трудно переоценить.

Особенное против целого. В своем главном научном труде «Негативная диалектика» Адорно, выступая как апологет особенного, претендует на конструктивную ревизию диалектики Гегеля.

В чем смысл основных идей негативной диалектики Адорно применительно к культуре и искусству? Он выражен в коротком определении, которое предложил сам Адорно: *«Если в эстетических спорах юности речь шла об антидраме и антигероях, то негативную диалектику, весьма далекую от любых эстетических тем и мотивов, можно было бы назвать антисистемой. Последовательно используя логические приемы, негативная диалектика рассматривает вместо принципа тождества и всевластия возвышающегося над миром понятия идею того нечто, которое избежало заклатья и чар единства»* [1. Негативная динамика (Введение)].

Идеи «Негативной диалектики», которую Адорно считал итогом всей предшествующей научной деятельности, как нельзя лучше характеризуют методологию социального познания и культурного позиционирования неомарксистов-неофрейдистов. Это апология особенного («частного») как альтернатива репрессивной цивилизации, это отрицание целого как нетождественного «частным» социальным и социокультурным реалиям. Как следствие, это право на манифестацию и достойную жизнь любым меньшинствам, пусть даже они не вписываются в общественное целое в культурном плане, это отрицание иерархии (моральной, цивилизационной) культур, тотальный плюрализм и толерантность. А применительно к сферам культуры и искусства идеи «негативной диалектики» означали уже подведение философского и культурологического оправдания под альтернативное творчество в духе контркультуры: альтернативный антиинституциональный театр, провокативные течения в современном искусстве.

4. Искусство и культура. Почему Союз ССР проиграл Западу?

4.1. Поп-музыка: борьба за молодежь. Англосаксы диктовали моду в этой сфере и теснили более приемлемых и «симпатичных» южноевропейцев, не говоря о советских поп-группах и певцах. На советском поп-рынке (магнитофонные аудиокассеты, пластинки) западные (англоязычные) группы стали теснить советские группы, постепенно подавали голос и завоевывали свой «кусочек» рынка (пока в полуподпольном режиме) ученики и подражатели западного рока (группа «Машина времени» и пр.).

Но ни они, ни «советское начальство» в сфере культуры и искусства Союза ССР не ставили задачу выхода за пределы Союза ССР своеобразной универсализации советского музыкального «меседжа» в сфере поп-музыки.

Отдельные исключения в виде популярных за пределами Союза ССР песен, вроде «Подмосковных вечеров», «Катюши», некоторых цыганских песен, не «делали погоды». Они лишь подтверждали общее правило ограниченной сферы востребованности советской поп-музыки, и то такая популярность объяснялась высоким авторитетом Союза ССР в послевоенный период.

На этом «фронте» политическое руководство Союза как бы признавало свое поражение и вело исключительно арьергардные бои в рамках охранительной (запретительной) политики.

Совершенно иная картина наблюдалась в сфере классической музыки, народных (фольклорных) ансамблей (ансамбль И. Моисеева, дагестанская «Лезгинка» и др.), которые действительно несли миру вполне приличный «сигнал» советского искусства. Здесь, пожалуй, нам равных не было, и в этом смысле советская культурная экспансия несла в себе здоровый заряд универсальных смыслов (высокого искусства, как классического, так и традиционного). Нам было чем гордиться в этом плане.

Но в чем же причина поражения на «фронтах» популярной музыки? Ведь речь идет о более важных «материях» — об образе Союза ССР, о симпатиях и антипатиях среди широких слоев европейской молодежи, о нейтрализации антисоветской (скрыто, антирусской) пропаганды. Мы не должны забывать, что, несмотря на антисталинистскую политику Хрущёва, в Европе были сильны просоветские настроения, а Союз ССР среди широких слоев воспринимался как оплот социализма в мире. Советское руководство, во всяком случае его немалая часть, прекрасно понимало ограниченность охранительной политики. Ибо тот, кто обороняется, непременно проигрывает. Советский проект был универсальным антиимпериалистическим (антизападным) проектом для «мира трудящихся и обездоленных». Другое дело, что бюрократизм, коррупция, эрозия веры в социалистические идеалы самих верхов и интеллектуально-культурный догматизм и ригидность подтачивали советско-коммунистический «организм» изнутри.

На этом фоне бледно выглядели и русские традиционалисты, писатели-деревенщики, представители искусства, потому что могли говорить (и вещали) исключительно с позиций охранительных, россия-центрических: *«никакой всемирной отзывчивости и интернационализма, хватит, мы (русские и другие коренные народы России) хотим пожить для себя!»*. Понять можно, но с геополитических стратегических высот это заранее проигрышная позиция. Потому что такой взгляд на Россию не опирается на подлинное знание миссии страны «внутри» и «вовне», на социологическое и философское осмысление истории России. Россия может быть только социально ориентированной и «имперской» в силу и истории, и геополитики, и геоэкономики, и геокультуры.

4.2. Киноиндустрия и геополитика. Отдельного разговора требует судьба советского кино с этих же (геополитических) позиций как «инструмента» трансляции и «экспансии» русскоязычных советских ценностей, советской культуры «вовне». Могло ли оно конкурировать со всемирной «фабрикой грез и зрелищ» в лице Голливуда? Вообще, была ли поставлена задача перед советскими режиссерами и сценаристами: создать такую продукцию, которая могла бы завоевать свой весомый «кусок» кинорынка в мире? Тут и вопросы экономики с рекламой, и вопросы идеологии. Голливуд эти задачи решал на индустриальной основе: производство фильмов на все вкусы, в особенности на не очень взыскательные, но зато с лихо закрученными сюжетами на профессиональной основе, было поставлено на поток. Причем главным (неявным) заказчиком, как стало известно позже, выступали Пентагон и ЦРУ [см. 6].

Рынок особенно охотно брал то, что хорошо продавалось, а хорошо продавалось, как правило, то, что возбуждало страхи и ненависть. Хотя Голливуд уделял внимание и «светлой» продукции. Но законодателем мод в мире и монополистом в сфере трансляции «универсальных» смыслов и «сигналов» Голливуд выступал только один и никто другой.

Что касается содержания отечественного кино, то оно, за редким исключением, было вписано в советский социальный и культурный контекст (неявно и в политический) с некоторой этнокультурной спецификой. Если иметь в виду целевую аудиторию «вовне», то, в лучшем случае, это некоторые страны социалистического блока Восточной Европы, возможно, Вьетнам и Монголия.

Трудно представить, чем могли быть интересны лучшие произведения студий «Мосфильм», «Грузия-фильм», такие фильмы, как «Гараж», «Джентльмены удачи» и им подобные, если зритель не может представить себе того социального и культурного контекста, в который погружен сюжет фильма. Надо было пропустить через «сердце и мозги» советскую реальность во всем ее многообразии, чтобы понять «сигналы» режиссеров и сценаристов. Я не имею в виду классику советского кино, вроде фильмов «Тихий Дон», «Война и мир», «Преступление и наказание» (экранизацию русских классиков). Тут все понятно. Но в советской кинопродукции в основном трудно было найти те общезначимые (универсальные) смыслы и «сигналы», которые могли захватить воображение

европейского или азиатского зрителя в странах, с которыми мы дружили и которым еще недавно помогали. Возможно, и задача такая не ставилась кураторами советского кинопроизводства, смирившись с поражением на этом очень важном «фронте». Между тем, именно об этом «фронте» еще Ленин говорил, что «важнейшим из искусств для нас является кино».

4.3. Причины поражения Союза ССР на культурных «фронтах». Но есть еще одна важная причина поражения Союза на культурном «фронте», помимо когнитивно-концептуальной недостаточности главных руководителей этого «фронта». Такая «недостаточность» — это следствие неспособности проектного мышления в стратегическом плане и в геополитике. Имеется в виду большой советский проект.

Другой аспект (в порядке рабочей гипотезы) — это скрытые наследники поколения «оттепели 1950-х», а по сути — потенциальная «агентура влияния» Запада (термин Александра Панарина), которая могла неявно блокировать постановку проблем (и задач) в рамках большого советского проекта на «фронтах» культуры и искусства. На некоторых участках этого «фронта» удавались отдельные прорывы (в особенности в том, что касается музыкальной классики и фольклора, нередко советского театра, писательского и поэтического творчества, очень редко — кино), но это были не более чем эпизоды на общем фоне отсутствия наступательной стратегии и привычной (для исторической России) охранительной реакции.

Третий аспект связан с общим догматизмом в сфере идеологии и теории марксизма-ленинизма, с блокадой подлинно научных поисков в социологии, психоанализе (сферы бессознательного) и отдельных направлениях социальной психологии за исключением психофизиологии, педагогической и возрастной психологии. Советская гуманитарная наука «варилась в собственном соку», не смея выходить за пределы исторического материализма и марксистской диалектики. Когда на Западе полным ходом велись исследования по психологии человека, включая бессознательную его сферу, психологии больших и малых групп с применением новых «технологий» и инструментариев исследований (с 1940-х г.), в Союзе ССР ограничивались изучением исключительно сознательной сферы.

4.4. Взгляд в советское прошлое: театр и поп-музыка. В 1970-е — начале 1980-х гг. советское начальство в сфере музы-

кального искусства пыталось как-то нейтрализовать агрессивное влияние англосаксонских поп-групп на советскую молодежь. Некоторые его ходы действительно выглядели разумными и представляли адекватную альтернативу в плане позитивного воздействия на музыкальные вкусы и, следовательно, правильной культурной («музыкальной») социализации. Это, прежде всего, активное продвижение европейских певцов и групп, работавших в жанре поп-музыки: итальянцев — Al Bano, Ricchi e Poveri, Umberto Tozzo, Toto Cutugno; французов — Joe Dassen, Charles Aznavour, Mireille Mathieu, Alain Souchon; греков — Demis Roussos; шведской группы — ABBA и др.

Но все поменялось с началом перестройки в середине 1980-х гг. Группы влияния вокруг двух ключевых членов политбюро КПСС М. С. Горбачева и А. Н. Яковлева, по всем косвенным признакам, сумели продавить смену ориентиров и культурной стратегии в сфере поп-музыки. Куда-то «исчезла» итальянская и французская эстрада, а англоязычная поп-музыка шаг за шагом стала захватывать советский музыкальный рынок.

И это тоже была политика, в полном соответствии с установками глобальных структур, в которую никак не вписывались культура и искусство (в данном случае поп-музыка) с созидющим (позитивным) началом, но вписывалась поп-музыка с разрушительным и развращающим посылом.

Что касается театрального искусства, то, как пишет С. Карамурза: «...совершенно в логике учения Грамши велся либеральной интеллигенцией подрыв гегемонии социалистических сил в странах Восточной Европы. В США сделаны диссертации о роли театра в разрушении культурного ядра этих стран ... Так, например, рассмотрена работа известного в ГДР театра Хайнера Мюллера, который в своих пьесах ставил целью “подрыв истории снизу”. Это типичный пример явления, названного “антиинституциональный театр» ... Согласно выводам исследования, постановщики сознательно “искали трещины в монолите гегемонии и стремились расширить эти трещины...”. Концом истории издавна было названо желаемое крушение противостоящего Западу “советского блока”» [7 (Гл. 4. § 2. Учение о гегемонии А. Грамши)].

В этом отношении советский театр был более защищен от культурной «диверсии» с Запада. В целом советский театр сеял разумное, доброе и «будил» светлые чувства, в чем автор убеж-

дался десятки раз, когда посещал спектакли московских театров в 80-е гг. Умная цензура работала безупречно.

4.5. «Вызовы» (на культурном «фронте»): возможны ли адекватные «ответы». Между тем «холодная война» требовала нетривиального подхода в контрпропаганде и культурной политике в борьбе за умы и сердца советской интеллигенции и молодежи.

Как популяризировать советский образ и стиль жизни, на какие тончайшие психологические струны воздействовать и как, чтобы пропаганда не «осточертела»?

Как удачно организовать экспорт культурной продукции за рубеж?

Как «мягко» и ненавязчиво вести творческий процесс в сфере изобразительного искусства в русле позитивной эстетики, свободной как минимум от грубого эпатажа, трансляции аморализма и оскорблений народных и государственных символов?

Здесь сформулированы вопросы, которые следовало поставить в рамках советской (исторической России) проектности. Они прямо или косвенно упираются в психологию восприятия и творчества (в сфере культуры и искусств), в «социо» и психотехнологию продвижения культурной продукции на разных «фронтах».

Все эти вопросы, может быть в другой упаковке, ставились и решались на Западе на порядок успешнее, чем в бывшем Союзе ССР. И здесь (важное примечание) залогом успеха явилась опора на науку: на широкий комплекс психологических и социологических исследований, в том числе и прежде всего на исследования ученых франкфуртской школы.

Вместо заключения: русская альтернатива и универсальные смыслы. Между тем русские эксперты из патриотического «лагеря» — кулибины от природы, говорят, что вполне под силу поставить на поток такое музыкальное (да и в других направлениях с элементами скрытой социальной рекламы) творчество, которое будит в человеке светлое, созидательное и доброе (в детях и молодежи в особенности). И такие проекты вполне могут быть коммерчески выгодными. Здесь буквально один шаг до такого проекта, как русская (русскоязычная) музыка и русское песенное творчество, которое творится не только для русских, но и других народов; это наш, с позитивным содержанием, «сигнал» человечеству — как антитеза глобальной музыкальной примитивизации, построенной на рецептах англосаксонской школы. Аналогично можно и нужно

поставить вопрос как минимум в сфере анимационного искусства, возможно, и в сфере документального и художественного кино.

Скольких союзников можно было бы приобрести среди нерусской молодежи, детей и подростков? Русский язык и культура, музыкальное и кинотворчество поднялись бы в глазах мирового общественного мнения на такую высоту, которая недоступна, по определению, для господствующего мейстрима.

Причем не стоит опасаться негативной реакции в Европе. США и страны Британского содружества — не в счет. Наш хорошо спланированный музыкальный и киношный «месседж» был бы направлен на огромный развивающийся мир, уставший от засилья всего англосаксонского. Поскольку всех трудно охватить сразу, то сосредоточиться на странах и народах, где еще живы светлые воспоминания о России и Союзе ССР.

Разумеется, проект должен реализовываться в комплексе: научное исследование (некоторые наработки имеются в наличии), музыкальное и кинотворчество, менеджмент, маркетинг и брендинг. Здесь все взаимосвязано и ничто не должно выглядеть как политический заказ. Подобный проект на порядок важнее, чем «русский автопром», все еще буксующий и в принципе обреченный на провал.

Утопия? Да нет. Все это вполне реально, лишь бы был заказ. Пока же заказ на псевдопроекты типа в недавнем прошлом дуэта «Та-ту», оскорбительный для русских и других народов страны. То, что происходит в кинопроизводстве либеральной России, требует отдельного разговора и является задачей государственной важности, однако абсолютно не нужно для той социальной анти-системы, которая прочно оккупировала отечественное кинопроизводство, ТВ и шоу-бизнес. «Не формат» (?) — стандартный ответ на подобного рода инициативы. Другие перед ними стоят задачи: не только упрощение и извращение вкусов, но и «варваризация» смыслов, стилей поведения и моды. Ибо цивилизация как антитеза варварству началась с «табу» — целой системы, действующей и в сфере поведения (вербального и невербального), и в стиле одежды (или в отказе от обнажения тела). Мы нынче наблюдаем обратный (регрессивный) процесс, который многим представляется как «веление времени», как «рок, от которого никуда не убежишь», и как мода, которой «безусловно» надобно следовать. Полная инверсия понятий! И это тоже результат, глав-

ным образом засилья социальной антисистемы в сфере культуры и искусства, которое стало возможным с начала перестройки и победы неолибералов.

Задача, таким образом, заключается в системной трансформации идейно-концептуального багажа политики в сфере культуры и искусства в России, вытеснении монополистов из сферы масс-медиа, кинопроизводства и шоу-бизнеса. Эта задача тесно связана с другой задачей, упирающейся в ключевой вопрос: «Кто в доме хозяин (в политэкономическом смысле)? Компрадорская крупная буржуазия, главный заказчик и меценат в этой сфере или национально-ориентированный капитал?». Этот вопрос уже выходит за рамки поставленной темы, но от его решения зависит вся «анатомия» и «физиология» социальной системы в сфере культуры и искусства России.

Литература

1. Адорно Т. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003. 374 с.
2. Адорно Т., Сэнфорд Р.Н., Брюсвик Э.Ф., Левинсон Д. Дж. Исследования авторитарной личности. М.: Академия исследований культуры, 2001. 417 с. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Sociolog/Adorno/index.php
3. Бьюкенен П. Смерть Запада. М.: АСТ, 2003. 217 с.
4. Грамши А. Тюремные тетради // Электронная библиотека гражданского общества России. URL: <http://www.civisbook.ru/files/File/Gramshi,tetradi.pdf>. 360 с.
5. Гулевич О. Теория авторитарной личности // Психология межгрупповых отношений. М.: Московский психолого-социальный институт, 2007. 432 с. URL: <https://ru.sott.net/article/2463-teoriya-avtoritarnoy-lichnosti>
6. Духанов С. Правда Голливуда: «Фабрика грез» под колпаком ЦРУ и Пентагона. URL: <https://svpressa.ru/culture/article/177899/>
7. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием. М., 2000. URL: http://www.kara-murza.ru/books/manipul/manipul12.htm#hdr_16
8. Колеман Дж. Комитет 300. М.: Алгоритм, 1992. 242 с.
9. Маркузе Г. Эрос и цивилизация (1955 г.), Одномерный человек (1964 г.) // Бесплатная электронная библиотека Royallib.ru. 447 с.
10. Райх В. Сексуальная революция // Электронная библиотека Royallib.ru. 177 с.

11. *Румянцева Л.* Почему в СССР провалилась сексуальная революция. 12 марта 2019 г. URL: <https://zen.yandex.ru/media/history1ru/pochemu-v-20h-godah-v-sssr-provalilas-seksualnaia-revoliuciia-5c8697bd6508fd00b373d355>
12. *Шишкин И.* Борьба продолжается. 2 марта 2017. URL: https://zavtra.ru/blogs/bor_ba_prodolzhaetsya
13. *Atkinson G. L.* What Is the Frankfurt School? August 1, 1999. URL: http://www.newtotalitarians.com/index_files/FrankfurtSchool.htm

Ю. А. Закунов

Yu. A. Zakunov

кандидат философских наук, доцент,

руководитель отдела Российского НИИ

культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва

РУССКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ КОД

RUSSIAN NATIONAL CULTURAL CODE

Тезисы

Национальный культурный код (или, другими словами, «национальная идея») есть то, что делает народ тождественным самому себе, определяет его выбор, а значит его самобытие, индивидуальность. Как лицо или характер человека не сводится к отдельным чертам его внешности (росту, цвету глаз), особенностям ума, нрава и т. п., но образует целостность, так и в отношении народов. В отличие от законов физики, где одноименные полюса отталкиваются, в законах духовных, наоборот, подобное стремится к подобному. Но общность каждого из отдельных признаков (территории, хозяйства, верований, языка, расовых особенностей, государственных режимов) отнюдь не гарантия совместного мирного проживания. Напротив, каждый из них может стать причиной разногласий и вражды, войн и конфликтов. И только лишь особая сила, объединяющая людей в одну историческую этнополитическую культурную целостность, делает возможным ей постоянно воспроизводиться и возрождаться как феникс из пепла.

Эта сила пронизывает время, является духовным стержнем, связующим разные поколения и культуры, образует главный смысл, в котором сосредоточены непреходящие вечные ценности, отвечающие на вопросы ЗАЧЕМ и КУДА мы идем? Как и почему? Это не что иное, как ценности любви, свобода, красота, истина, добро, благо, справедливость, труд, вера, надежда. Их набор образует уникальный мощный духовный центр, ведущий за собой все остальное, формирует в народе необходимые нравственные качества и добродетели.

Как писал отечественный философ Вл. Соловьев, «Идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог

думает о ней в вечности». Для славянских народов такой главной объединяющей силой стало христианство, а для русских — православие. Христианские семена, как известно, падали на разную этническую почву. Идеалы любви и духовного совершенства, правды, свободы и добра вели народы разными историческими путями, давали разные всходы и плоды.

В культуре славянского и русского мира в лучших своих проявлениях национальная идея осуществлялась в национальной культуре, пронизывая все сферы общества и формы культуры: экономику и политическую жизнь, искусство и литературу, семейные традиции, быт, фольклор, обряды и пр. Христианская истина, как и наша отечественная история и культура, для сторонних глаз часто кажется противоречивой и во многом загадочной. Здесь совмещаются для сугубо рационального сознания, казалось бы, несовместимые вещи:

- с одной стороны, это устремленность ввысь, религиозность, духовность, неприятие накопительства, а с другой — утверждение культурно-материальной мощи и силы, мироприятие;
- утверждение государственного единства, жесткое единоначалие, но при этом требующие свободы воли, добровольной отдачи;
- умение воевать, мужественность и героизм, но и одновременно миролюбие, жертвенная любовь, милосердие.

Всегда важна была «не буква, но дух». Главное — это смысл, т. е. духовно-нравственная оценка, которая не под силу плоскому бессердечному уму, закрепощенному в постоянных антитезах, конфликтах. Спасение в цельности и любви, духовно-нравственном совершенстве. Все беды (войны, соц. настроения, болезни, воровство, убийства) от повреждения нравов: гордыни, зависти, жадности, лжи, лени, блуда, сладострастия, гнева и прочих пороков — об этом говорит весь наш исторический опыт, духовно-философская традиция и символы национального единения — от иконы Пресвятой Троицы (неслиянной и нераздельной) А. Рублева до наших великих национальных святых, пророков и героев.

Слова «цельность», «цель» неслучайно в русском языке однокоренные с целителем, т. е. настоящим врачом, который лечит не по частям, но в нераздельности их друг с другом.

К равновесию между Красотой, Истиной и Добром предназначены данные человеку силы души. Так, чтобы чувства удовлетворялись только прекрасным, а не пошлостью, ум питался Истиной, а не Ложью, Воля была доброй, а не завистливой и злобной. В противном случае — расчлененность (подобно Лебедю, Раку и Щуке из басни Крылова, где ум, чувства и воля (и соответствующие им социальные институты) обрекаются на то, чтобы каждый тянул в свою сторону, а в итоге к смерти).

В истории России это проявлялось как раскол между государством, церковью и народом.

Сегодня наука и философия не должны быть на службе прагматических интересов, политика — обслуживать интересы толстосумов, внутренняя религиозная жизнь — заменяться внешним обрядом.

Единение рационального и сверхъестественного в познании и творчестве великолепно выразил А. С. Пушкин, который призывал к тому, чтобы «веленью божию» муза «была послушна», который написал знаменитые строки:

*«О, сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух,
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель».*

Последняя строка в боготорческое советское время часто вычеркивалась у классика.

Одним из ключей к пониманию национального кода может быть наш «великий и могучий, свободный и правдивый русский язык». В своих письмах другой великий русский писатель И. С. Тургенев писал: «Берегите чистоту русского языка как святыню. Никогда не употребляйте иностранных слов. Русский язык так богат и гибок, что нам нечего брать у тех, кто беднее нас».

Язык отражает наш национальный характер, душу народа в единстве формы, звучания и смысла.

Интересно, что само слово «человек» в русском языке распадается на две части: «чело (т. е. разум) — век (сколько ему жить)», а также созвучно «словек», т. е. к слову — одному из главных, что отличает человека от животного. «В начале было слово, и слово было бог». Отсюда и самоназвание «славяне», и «слава» — от «сло-

ва». Сравним: «slave» в английском языке значит «раб». Или, например, благодарность звучит как «спаси — бо (Г)».

Данные Богом дары природы, талант могут быть закопаны в землю. Отсюда «творец», «творчество», но без Бога, как говорится, можно много чего натворить...

С одной стороны, «Без Бога не до порога», но, с другой стороны: «На Бога надейся, а сам не плошай!», или русская пословица «Молилась Фекла, да Бог не вставил стекла».

Все дело в том, что Бог для нашего спасения взывает к нашей воле. Вся история человечества есть богочеловеческий процесс, цель которого — преображение, восхождение к первообразу божественного совершенства. С одной стороны: «Богатство от слова Бог», но, с другой стороны: «Легче верблюду через угольное ушко пролезть, чем богатому попасть в рай!». Дело в том, что богатство может повредить душе, если оно добыто нечестным путем, «корысти ради». Об этом говорит вся наша история и традиция. Украденные молодильные яблоки приводят к смерти героя, и только жертвенная любовь и покаяние приводят к чудесному оживлению. Если богатство — результат труда, реализованного Богом данного таланта, то это благо. Так же и в отношении бедности. Это вовсе не значит, что она хороша. Если ты бедный, потому что ленивый, это одно, но если ты щедрый или убогий, то совсем другое.

Так народная мудрость и поучения св. отцов учат различать добро и зло, между которыми не может быть компромисса. Нельзя, например, одновременно служить Богу и Мамоне, так сказать, невинность соблюсти и капитал приобрести. Грех и порок (гордыню, жадность, лень и т. п.) любить нельзя. Здесь вспоминается образ Георгия Победоносца, символ непримиримости со злом. «...не мир пришел Я принести, но меч», — говорит Христос и выгоняет бичом торгующих из Иерусалимского храма. Но, с другой стороны, «Блаженны миротворцы», «Возлюби врага своего!», «Если ударили по одной щеке — подставь другую» (правда, народная мудрость добавляет: «Но не дай ударить!»). Митрополит Филарет дает пояснение: «Гнушайтесь убо врагами Божиими, поражайте врагов отечества, любите враги ваша».

Нравственный выбор, т. е. свободное осуществление лучшего, должного, совершенного, полноценно может быть осуществлено только в порядке любви. Любви свободной, невынужденной, жертвенной и благодатной. Христианская любовь, с одной стороны,

тверда и воинственна, но, с другой, жертвенна и долготерпелива, смиренна и целомудренна, бескорыстная и непоказная. Воплощением этой стороны истины является образ Богородицы. Символы этой идеи — два храма домонгольской Руси: в Юрьеве Польском храм св. Георгия — героизма и мужества, и церковь Покрова пр. Богородицы на р. Нерли близ Боголюбово — символ чистоты и целомудрия. Это как бы две стороны одной медали.

Исторически эта идея была выстрадана нашим народом, историософски осознана и проговорена нашими духовными подвижниками и пророками, художественно воплощена народными творцами, закреплена в национальном культурном наследии.

Итак, наш национальный культурный код (или идея) состоит в том, чтобы, говоря словами философа Ивана Ильина, «жить во всем самобытном многогласии своем в глубочайшей цельности и искренности — божественными содержаниями — в совершенной форме». Здесь утверждается целостная синтетическая формула в противовес двум крайностям — поклонению только Богу, но с принижением человека, или поклонению человеку, но без Бога. Она есть утверждение гармонии Богочеловеческого. Это деятельностная преобразующая идея и сила, объединяющая всяческая во всем: и в пространстве, и во времени, и в поколениях, в поступках и всех сферах культуры, сосредоточенная в самой глубине национальной души — совести народа (а совесть, как известно, есть голос Бога в человеке).

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

А. Засимова

Dr. Anna Zassimova

доктор философии,

доцент Высшей школы музыки Карлсруэ

info@annazassimova.com

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЗАБЫТЫХ ИМЕН В ИСТОРИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: КОМПОЗИТОР ГЕОРГИЙ ЛЬВОВИЧ КАТУАР (1861–1926)

THE RETURN OF LESSER-KNOWN FACES IN RUSSIAN CULTURE: THE COMPOSER GERORGES CATOIRE (1861–1926)

Статья посвящена задаче привлечения внимания к творческому наследию композитора Катуара (1861–1926), которая рассматривается автором в русле широкого контекста восстановления интереса к малоизвестным именам богатейшей истории русского искусства рубежа XIX–XX вв. В выразительном строе сочинений Катуара ярко проявлено эмоциональное напряжение эпохи, переданное оригинальным и самобытным стилистическим музыкальным языком. Творчество русского композитора Г. Л. Катуара — значительное явление, которое остро нуждается в современной интерпретации.

Ключевые слова: *Катуар, эпоха русского музыкального модерна, проблемы интерпретации.*

This article is dedicated to bringing attention to the musical heritage of Georges Catoire (1861–1926), which is studied by the author with the context of bringing back interest in the lesser-known names

contributing to the rich history of Russian music during the 19th and 20th centuries. Emotionally, Catoire's works are brightly colored with the passion of the era, which is transmitted through original, stylistic musical language. The music of Catoire is a major phenomenon, which demands a new, modern interpretation.

Keywords: *Georges Catoire, Russian modernism, Russian music, Problems in interpretation.*

В русском искусстве переломной эпохи конца XIX и начала XX столетия, на сравнительно небольшом отрезке времени, обращает на себя внимание необычайная сконцентрированность крупнейших и интереснейших явлений и ярчайших индивидуальностей — великих поэтов, художников, актеров, режиссеров, музыкантов. Художественная жизнь этого противоречивого времени огромных исторических перемен была отмечена смелыми поисками нового и в целом связана со стилистикой модерна. Но проявления художественной эстетики исключительно вариативны и зависят как от специфики вида искусства, так и от особенностей индивидуального творчества, в котором стиль, как правило, отражается лишь частично и избранно.

Музыкальное искусство того времени исключительно многолико и отмечено редким богатством и разнообразием, в котором переплелись как поиски художественной стилистической новизны, так и развитие глубоких традиций русского романтического искусства. Чтобы понять это, достаточно сравнить черты художественной эстетики в поздних сочинениях Чайковского или у Лядова, Глазунова, Танеева, Метнера, Скрябина, и совсем иные у раннего Стравинского или Прокофьева и др. Величайшим произведениям их композиторского гения по праву посвящены многочисленные музыковедческие исследования, их сочинениям отдают должное лучшие мировые исполнители.

Но невероятно богатая история русской музыки включает еще и другие имена, которые по разным причинам привлекали значительно меньше внимания: это композиторы так называемого второго ряда — А. Аренский, С. Ляпунов, В. Калинников, М. Ипполитов-Иванов, В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский, Э. Направник, С. Василенко, А. Гречанинов, М. Глиэр, А. Гедике, Г. Катуар...! Их творчество в целом, может быть, и не принадлежит к вершинам русского искусства, но его роль в исто-

рии музыки тем не менее очень значительна! И, сопряженное с противоречивой эпохой рубежа XIX–XX вв., оно органично вплетено в многообразную картину музыкальной жизни России и заслуживает самого пристального внимания и изучения!

Еще недостаточно изученными как музыкантами-исследователями, так и исполнителями до сих пор остаются сочинения Георгия Львовича Катуара, мастера своеобразного и самобытного, обладающего только ему присущим музыкального языка. И представляется очень ценным постепенное возрождение внимания и интереса к фигуре композитора в последнее время¹, так как его творческий путь является примером глубочайшей любви и служения музыке и исключительной профессиональной честности.

Композитор Г. Л. Катуар (1861–1926) принадлежал к старинному французскому роду, одна из ветвей которого в XVIII в. обосновалась в России. Его дед, Жан Катуар де Бианкур, стал российским подданным в 1825 г., и к концу XIX в. семья Катуаров уже входила в высшие деловые круги Российской империи: отец Георгия Львовича — Лев Иванович — с 1876 г. являлся гласным Московской Городской Думы и позднее участвовал в Купеческой Управе Биржевого Общества; братья композитора — Лев и Андрей — продолжали предпринимательскую деятельность отца, причем Лев стал весьма заметной фигурой и проработал в МГД вплоть до 1917 г. Конечно, предполагалось, что Георгий Львович, как и его братья, тоже будет участвовать в предпринимательской деятельности семьи, поэтому на его стремление стать музыкантом смотрели больше как на прихоть, а в дарование особенно не

¹ *Щеславская М. В.* Оценочные критерии в музыкальной культуре России рубежа XIX–XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 1996. *Anna Zassimova: Georges Catoire — seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung.* SSM 49 Studia slavica musicologica. Verlag Ernst Kuhn, Berlin, 2011.

Anna Zassimova: Briefwechsel zwischen P. I. Tschaikowsky und Jegor (Georgij) L. Catoire. Deutsche Gesellschaft Tschaikowsky, Mitteilungen 15. Tübingen, 2008.

Двоскина Е. Е. Подлинный служитель искусства. К 90-летию со дня смерти Г. Л. Катуара и 150-летию Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 4 [27].

верили. В результате случилось так, что будущий композитор занимался музыкой лишь частным образом и получил прекрасное естественно-научное образование. Он с золотой медалью окончил математический факультет Московского университета, затем работал в коммерческом деле своей семьи. Поэтому профессиональный «путь в музыку» с самого начала складывался у Георгия Львовича исключительно трудно.

Интересно, что на решение стать композитором повлияла личная встреча с П. И. Чайковским. Высокая оценка и дальнейшие напутствия великого русского композитора, перед гением и обаянием личности которого Катуар преклонялся, стали определяющими и вселили уверенность в правильности такого шага. Об этом знаменательном событии для начинающего автора есть и упоминание в переписке Чайковского с Н. Ф. фон Мекк: «... на сей раз я напал на молодого человека, одаренного крупным творческим талантом. Это сын известного в коммерческом мире Москвы бывшего соседа Вашего по дому, Катуара. Ему 24 года, и время еще не ушло. Я уговорил его приняться серьезно за учение, и он, кажется, едет в Берлин» [11, с. 45].

С 1885 г. Катуар берет уроки в Германии: музыкальной теории и композиции у Отто Тирша и Филиппа Рюфера, фортепианной игры у Карла Клиндворта, который прочил ему исполнительскую карьеру. Но уже в следующем году возвращается в Россию — сначала в Петербург, где по совету Римского-Корсакова короткое время занимается с Лядовым, затем в Москву. К этому времени относится его женитьба на Софии Редлих, которой посвящен первый изданный опус композитора — «Четыре романса для голоса с фортепиано». В эти годы закладываются основа будущих творческих успехов, укрепляются профессиональные контакты, завязывается дружба с С. И. Танеевым, творческая человеческая близость и безусловный музыкальный авторитет которого имели несомненное влияние на Катуара.

Известны любопытные факты, касающиеся оценки профессионального мастерства Георгия Львовича уже в начальный период творчества: когда в 1904 г. в Петербурге был объявлен конкурс на сочинение струнного квартета и Катуар послал туда свой соль-минорный квартет, А. К. Глазунов, будучи экспертом при жюри конкурса, признал в этом сочинении исключительное мастерство и приписал его Танееву. В свою очередь, Сергей Ива-

нович делает в дневнике такую запись: «Письмо Глазунова. Он, по-видимому, предполагает, что квинтет Катуара, присланный на конкурс под девизом “Suum cuique”, сочинен мною...» [10, с. 117]. А в самом этом письме Глазунова к Танееву об этом так: «Не может быть и речи о том, что квинтет под девизом “Suum cuique” не был бы издан фирмой Беляева. На нашем последнем заседании (Римский-Корсаков, Лядов и я) мы делали смету стоимости издания имеющихся на очереди произведений, в том числе квинтета “Suum cuique”, в полном виде. Остается лишь подождать, когда откроется имя автора» [2].

Современники Катуара отмечали широту его взглядов и музыкальных вкусов, самостоятельность суждений, независимость в оценке художественных явлений. И невероятную музыкальную открытость и увлеченность, которые были определяющими на протяжении всей профессиональной жизни композитора и очень обогащали его разностороннее творческое самообразование.

Известно, что общепринятого систематического музыкального образования и консерваторского диплома Георгий Львович не получил. И глубокой музыкальной эрудицией и профессиональными знаниями был обязан прежде всего самому себе, учась не столько в академических классах, сколько самостоятельно изучая партитуры всех сильных художников. Может быть, поэтому в профессиональной музыкальной среде к нему относились несколько свысока. (Известен описанный А. Б. Гольденвейзером эпизод, когда, поделившись восторгом от сочинений Катуара с Рахманиновым, услышал от него пренебрежительное: «Он же дилетант».) Но очень показательно, что позднее Сергей Васильевич, познакомившись с присланным ему на просмотр струнным квинтетом Катуара и будучи удивленным красотами и техническим мастерством квинтета, счел своим долгом написать об этом автору и выразить свое восхищение ему лично [3, с. 190–195].

В связи с несколько скептическим отношением, с которым приходилось сталкиваться композитору в академической среде, тем более интересным представляется тот факт, что Г. Л. Катуар стал признанным автором теоретического курса гармонии и исследования музыкальной формы. По научности и полноте подхода, по масштабу и современности анализируемых образцов этот курс до сих пор занимает достойное место в русской музыкально-педагогической литературе.

До революции 1917 г. жизнь Катуара протекала относительно спокойно. В бытовом отношении он часто бывал занят управлением делами семьи, как потомственный Почетный Гражданин Москвы принимал активное участие в жизни города. Но главным оставалось сочинительство. И его произведения печатают, нередко они звучат в концертах. Георгий Львович общается с коллегами-композиторами: С. Рахманиновым, А. Скрябиным, А. Аренским, особенно близко с С. Танеевым, Н. Метнером, Л. Конюсом, А. Гольденвейзером, А. Гедике. В 1917 г. принимает должность профессора Московской консерватории.

Но уже в первые послереволюционные годы жизнь композитора кардинально меняется. Все более трудными становятся условия существования семьи. В это тревожное время Георгий Львович переживает смерть жены, а затем и разлуку с сыном, который покинул Россию навсегда. В 1922 г. и сам композитор пробует обосноваться в Париже, в этом «признанном доме для иностранных художников». Но Катуар слишком русский по образу мыслей, чтобы сполна оценить всю притягательность мировой художественной столицы и начать жизнь в новом месте и заново. В письмах тех лет к родным и друзьям читается искренняя надежда на то, что именно в родной Москве будут лучше условия для всегда остающейся для него главной музыкальной деятельности. И А. Б. Гольденвейзер, в то время исполнявший обязанности директора Московской консерватории, помогает композитору вернуться. С 1924 г. Катуар снова преподает в Московской консерватории. В этот период среди его многочисленных учеников — С. Евсеев, Л. Мазель, В. Фере, Д. Кабалевский, Л. Оборин и др. Из их воспоминаний видно, как увлеченно и искренне Георгий Львович заботился о музыкальном развитии своих студентов, как много времени и сил отдавал педагогике.

После неожиданной смерти Катуара в 1926 г. А. Б. Гольденвейзер пытался организовать в консерватории концерт памяти композитора. Вечер не состоялся — публики собралось так мало, что музыканты разошлись не играя. С этого времени начинается период сначала относительного, а потом едва ли не полного забвения музыки этого замечательного композитора. Но в наше время его произведения начинают возвращаться на концертную эстраду.

Сегодня представляется невероятным, что прекрасные произведения Катуара так долго оставались незамеченными. Сейчас это вызывает недоумение и желание понять причины.

Думается, что одна из причин кроется в противоречии идейной эмоциональной направленности творчества Катуара и новизне собственно музыкального воплощения. Творческие корни Катуара — в позднем романтизме. И в то время, когда в искусстве над идеей передачи эмоционального состояния и впечатления стала превалировать интеллектуальная концепция и появились такие композиторы, как Шенберг, французская «Шестерка» и др., Катуар оставался верен найденному стилю. Он продолжал развивать его, совершенствовал, но задачу изменения идейного и эмоционального содержания перед собой не ставил, «сбрасывать с корабля современности» своих предшественников — великих романтиков — не собирался никогда. И это несмотря на то, что писать, как они, тоже было для него уже невозможным, и в языке все яснее проявлялась новая стилистическая смелость и «непохожесть» на привычные и достаточно устойчивые «нормы», господствующие в академической музыке тех лет. Свободные формы и оригинальное мышление в построении музыкальной фразы Катуара не укладывались в общепринятые каноны и не способствовали пониманию. Еще долго воспитанному в старых традициях музыкальному слуху оставалась непривычной ритмическая и гармоническая языковая новизна, которая неизбежно становилась на пути художественного восприятия его музыки.

Но было еще одно особенно досадное обстоятельство, с которым неоднократно сталкивался Георгий Львович: к его оригинальной звуковой стилистике часто бывали не готовы не только публика и музыкальные критики, но и исполнители, по вине которых произведения не могли иметь должного успеха в концертах. «Провалам» новых сочинений способствовали неподготовленность исполнителей и их слабое ориентирование в новой языковой стилистике. Это странное, на первый взгляд, обстоятельство имеет еще и такое объяснение: дело в том, что установка на высокое профессиональное исполнительское качество тогда только начинала утверждаться, и некоторая небрежность игры оставалась в порядке вещей. В статье «Из русского музыкального прошлого» об этом весьма откровенно высказался Л. Сабанеев: «Я хорошо помню мои отроческие впечатления от квартетных

выступлений Квартета Русского музыкального общества; это было исполнение не на высоте: с неустойчивой интонацией, несыгранностью — у меня даже создалось мнение, что камерное исполнение не может быть иным, как “фальшивым”. ... и русские дирижеры почти всегда были тогда (включая и бр. Рубинштейнов) только приблизительными исполнителями» [9, с. 102].

А требования, которые предъявляют к музыкантам сочинения Катуара, действительно высокие. Интересно, что и А. К. Глазунов в связи с квинтетом Op. 16 обращался к Георгию Львовичу с просьбой «кое-что изменить» в тексте, так как «...даже профессиональные музыканты, несмотря на сделанную репетицию (мне даже пришлось дирижировать), не могли разобраться в технических трудностях, а также усвоить частые перемены ритма» [1, с. 249]. Безусловно, не могла такая ситуация положительно влиять на продвижение новой музыки в концерты.

Кроме того, «прирожденная скромность» (Л. Сабанеев) и удивительное благородство Георгия Львовича не позволяли ему как-то специально рекламировать свои сочинения. Его известный «изысканный аристократизм» и нежелание идти навстречу ни публике, ни исполнителям также затрудняли расширение круга слушателей.

Как бы то ни было, творческий путь Катуара действительно оказался очень сложным. Композитор болезненно переживал непонимание своих стилистических поисков и, не видя так необходимого художнику внимания и поддержки, иногда находился в состоянии серьезного нервного напряжения. В такие периоды уходила вера в признание творчества, и бывали моменты, когда Катуар даже собирался отказываться от сочинительства. Так, почти полным композиторским молчанием были отмечены годы с 1902-го по 1904-й. Но временные перерывы были исключительно внешними, и именно после 1904 г. мастерство достигло зрелости и музыка обрела совершенно самостоятельный особенный язык.

Музыкальная стилистика Г. Л. Катуара развивалась в творческом преодолении различных художественных тенденций, подчас кажущихся взаимоисключающими. Композитор испытал заметное влияние Чайковского, Танеева, Вагнера, Шопена, Франка, французских импрессионистов. В собственном оригинальном его языке в исключительном единстве переплетаются особенности

русской романтической лирики, острый хроматизм и мелодизация всей музыкальной ткани, красочность и утонченность фактуры. Так, характерное для композитора внимание к деталям фактуры выражено в усложненности, свободе мелодического и гармонического языка, в своеобразии ритмического рисунка, в богатстве красок и поисках нового фона звучания, а в фортепианном изложении еще и в смелом использовании педали.

Мелодика Катуара типична оригинальным сочетанием диатоники и хроматизма, она чрезвычайно порывиста и импульсивна. А вся ткань сочинений полифонически насыщена и наполнена множеством полифункциональных созвучий. Ее оригинальные метроритмические комбинации необыкновенно разнообразны, но никогда не просты и не симметричны. Больше того, они нередко производят впечатление нестабильных и как бы «парящих в воздухе», так как опорой для их построения часто является пауза или задержанная нота, а не звук.

Но смелая новизна языка Катуара ни в коем случае не искусственно изобретенная и рассчитанная на внешний эффект. Совершенно особенной и запоминающейся музыку Катуара делают не только ее мелодическая экспрессия, неожиданность и красота гармонических и ритмических сочетаний, но прежде всего глубочайшая искренность! Это признавали и всегда обращали внимание публики именно на эту сторону творческого наследия композитора ведущие музыкальные критики прошлого (Вл. Держановский, С. Кругликов, Гр. Прокофьев, Л. Сабанев и др.). В их рецензиях, опубликованных в Русской музыкальной газете, в журналах «Театральная Россия», «Музыкальный современник» и других изданиях тех лет, признавалось, что, несмотря на особенную и непривычную музыкальному слуху того времени новизну и сложность, сочинения Катуара бесспорно ценны в смысле настроения, и композитор вне всяких споров является величиной, заслуживающей сочувственного внимания. К примеру, Гр. Прокофьев пишет: «Катуар дорог мне прежде и больше всего как резко очерченная индивидуальность. ... В этой музыке есть что-то совсем особенное, оторванное от повседневной жизни. ... В этой музыке элемент надуманности отсутствует. ... сочинения Катуара обладают удивительной способностью звучать, если исполнители будут в свою очередь способны в ней разобраться» [6, № 59].

И еще примеры характеристики композитора. С. Кругликов: «У Катуара тонкий и разборчивый вкус. Что-то аристократическое в манере. Он мыслит, чувствует искренне, но укладывает думы свои и порывы в изысканные тирады... Он всегда ищет и потому неразлучен с изысканностью. Вкус никогда не покидает его, и потому так изящна его музыка» [6, № 63]; Г. Габрилович: «В произведениях Катуара нет погони за новизной, нет стремления во что бы то ни стало выделиться из ряда других оригинальностью формы или экстравагантностью гармоний. Ему в этом нет надобности. У него есть большее: это настоящий талант, говорящий сам за себя и не нуждающийся в том, чтобы прикрыть бледность мысли кричащими особенностями изложения. Его гармонии свежи, богаты, разнообразны, но в них всегда бодрствующее чувство красоты и меры, уберегающее его от ненужных преувеличений и крайностей» [6, № 58]; Л. Сабанеев: «Это композитор бесконечно далекий от каких-либо признаков банальности, ординарности» [6, № 62].

Позднее, уже в советское время, Н. Я. Мясковский неоднократно указывал на то, насколько несправедливо редко имя Катуара появляется в концертных программах и насколько это неоправданно! Он восторженно отзывался о «превосходных по музыке и по тонкости и остроте выражения» «Стихотворениях для голоса и фортепиано», о фортепианном «Трио» Op. 14, о «Поэме для скрипки и фортепиано» Op. 20. Мясковский писал, что даже затруднился бы определить, какие именно качества способствовали созданию впечатления — «... превосходная ли инструментовка, или тончайшая полифония и мастерское и своеобразное изложение мыслей, или, наконец, самые эти мысли, — то благородно лиричные, то мечтательно страстные, то возвышенно патетические» [8, с. 228–229].

Творческое наследие Г. Л. Катуара составляют 36 опусов, и среди них — симфонические, камерные произведения, фортепианные и вокальные циклы. Рамки доклада ограничивают возможность рассмотрения всех значительных сочинений композитора. Но среди них есть те, на примере которых можно наиболее выпукло показать путь его художественного развития и главные стилистические принципы.

Произведениям для голоса с фортепиано в творчестве Катуара принадлежит место исключительное. Именно с ними пришло

признание: уже юношеский Ор. 1 был высоко оценен Чайковским, а первый большой успех у публики и музыкальной прессы принесла публикация «Стихотворений для голоса и фортепиано» Ор. 9 на слова А. Апухтина. И в дальнейшем к этому любимому жанру композитор не оставался равнодушным и обращался на протяжении всей творческой жизни.

В вокальных сочинениях выразились сильнейшие стороны таланта композитора: совершенное владение формой миниатюры, глубокое понимание поэзии и исключительное чувство слова, а также удивительно тонкий, безошибочный вкус. Уже само название — «Стихотворения для голоса и фортепиано» — говорит об абсолютном слиянии слова и музыки. Катуар обходится без привычной куплетной формы, повторов, и музыкальное развитие оказывается мастерски сцепленным с текстом от начала и до последней ноты.

Показательно, что одним из самых любимых авторов у композитора был Фёдор Иванович Тютчев. Его глубокая поэзия оказалась особенно близкой композитору философской направленностью, но одновременно и исключительной чувственностью, которые у Катуара невероятно органично и естественно сочетаются в благородной сдержанности звучания. На стихи Тютчева созданы вокальные циклы Ор. 18, Ор. 19, Ор. 29.

«Шесть стихотворений Э. Верхарна и П. Верлена для пения и фортепиано Ор. 22» изданы немецким отделением Русского Музыкального Издательства на трех языках — на оригинальном французском, немецком и русском (английский на роль «языка искусства и культуры» в те времена не претендовал, и перевод на него не понадобился).

Критики музыку «Шести стихотворений» оценили не сразу. Показательна одна из рецензий Вл. Держановского, опубликованная под псевдонимом Ф. (Флорестан) в газете «Утро России»: «... вслед за Дебюсси он (Катуар) дал музыку расплывчатую, не лишенную общих мест (хотя бы и благородного тона), а главное, и от Дебюсси, который в своих романах прежде всего мелодист, для которого выразительная “декламация” — лишь побочное средство, а вся суть заключена именно в мелодических линиях, затканых соответствующей изысканной гармонией...». По его мнению, романсы Катуара «... представляются своего рода фортепианными пьесами, в которых приписан текст, читаемый нараспев» [4, с. 5].

Эти сочинения, которые современникам Катуара казались такими непривычно «другими», теперь «не поднимается рука» вслед за Держановским называть романсами. Их музыка очень оригинальна. Обращает на себя внимание не просто свобода речитатива, а именно точное проникновение, погружение в художественную стилистику поэтического высказывания. Отсюда изощренность гармонических красок, свободно льющиеся линии фортепианного изложения и невероятно точно передающая ритм и фразировку французских поэтов вокальная партия. Тематика стихотворений, их настроения, ассоциации, недосказанность и загадочность и, может быть, некий аромат «преходящести», поэзия не только жизни, но и страдания, смерти — это искусство символизма, заставляющее и нас, слушателей вокального цикла Ор. 22, вспомнить полотна Одилона Редона, Артура Хьюза, Арнольда Беклина, тяжесть темных веток сирени у Врубеля или «Крик» Мунка, некоторые картины Марии Якунчиковой. Обращение к Богу, к Творцу в «Молитве» (предпоследний, пятый номер в цикле, на слова Верхарна) — это не «светлая», облегчающая душу молитва. Скорее, она схожа с обращением к религиозной тематике Врубеля или к картинам на библейские сюжеты Гюстава Моро.

Вокальная лирика Ор. 32 и Ор. 33 на стихи К. Бальмонта и Вл. Соловьева, который в не меньшей степени, чем поэзией, известен своими философскими воззрениями. В этих поздних циклах можно увидеть, как менялось направление размышлений Катуара в трудные 20-е гг. В выбранных стихотворениях Бальмонта преобладает нота отчаяния, в то время как в стихотворениях Соловьева — очищение от «поэтического декаданса модерна». В них красота мироздания, светлая мудрость спокойствия и приятия, любовь к жизни и к бесконечности пути человеческой души. Символично, что последнее написанное Катуаром вокальное сочинение («В тумане утреннем» Ор. 36/6) говорит как раз об этом: о начале нового пути в неизведанной стране. О пути, который и труден, и радостен, и прекрасен!

В поздних вокальных циклах Катуара в сжатой форме миниатюры ярчайшим образом выразились его новые смелые идеи, касающиеся формы и гармонии. И в то же время именно эти тонченные произведения оказывались способными «захватить»

даже неподготовленных слушателей или консервативно настроенных критиков.

Как в камерно-вокальной лирике, так и во всех других ансамблевых сочинениях с участием фортепиано нельзя не отметить его исключительно развитую партию, в манере изложения которой особенно ясно ощущаются особенности оригинального стиля композитора в самых характерных его чертах. Катуар был прекрасным пианистом и очень тонко чувствовал особенности инструмента, который давал ему максимальную возможность композиторских экспериментов.

Творческая манера Катуара, его палитра — постоянная взволнованность, «полетность», изысканная динамическая тонкость, благородная хрупкость ритма и сложное полифоническое переплетение мелодических линий — ощутимы уже в ранних фортепианных сочинениях, и особенно в одном из первых фортепианных циклов — *six morceaux pour Piano Op. 6*. Но как далека еще эта музыка от поздних сочинений, в которых ясно проявляется и новое понимание автором гармонии, и та необыкновенная свобода, с которой создана их ткань и форма.

Замечательный пример поздней фортепианной музыки Г. Л. Катуара — его «Поэмы» Op. 34. В миниатюрной форме они представляют все элементы художественной манеры композитора в их наивысшей полноте и совершенстве не только внутреннего мира его музыки, но и исключительного композиторского мастерства.

При первом взгляде на текст свободные линии музыкальных фраз графически производят впечатление импровизации. Но то, что вначале может показаться импровизационным, на самом деле оказывается свободной и отточенной речью мастера. В том числе мастера паузы, говорящего будто бы только с самим собой, настолько эта музыка лишена всякой позы и внешнего эффекта, настолько «говорящими» написаны фразы, настолько свободно их возникновение из тишины и развитие до пика большой кульминации. Иногда это могут быть только две линии, только два голоса, будто свободно нарисованных в пространстве. Сказать так много столь «экономным» способом — всегда чудо.

Найденные в черновиках и изданные посмертно «Поэмы» Op. 34 представляют собой, с одной стороны, полное выражение оригинального стиля композитора. С другой же стороны, едва

уловимый, «ускользающе-бесплотный» рисунок изысканных длинных мелодических линий, будто парящих в разреженном «воздухе» музыкальной ткани, создает впечатление приоткрытого выхода в иное, новое пространство, новое качество.

Музыка Катуара должна как бы рождаться в исполнении, а не представлять собой пусть даже великолепный и отточенный, но лишь оттиск заранее приготовленной и доведенной до совершенства идеи. И в этом таится и красота, но и безусловная сложность. Не всем исполнителям эти черты легко покоряются. При всем совершенстве и логике формы в сочинениях Катуара остается особенно много пространства для естественной (а не театральной!) импровизационности, без которой они, несомненно, теряют свою хрупкую прелесть.

Творчество Г. Л. Катуара — это замечательные произведения, полные искреннего, глубокого, яркого чувства и возвышенности мысли. Мастерски задуманные и воплощенные, они несут на себе печать личности автора — артиста высочайшей культуры. Современники, близко знающие композитора, отмечали, что это был человек замечательной глубины и невероятного обаяния. У Н. К. Метнера читаем: «Я знаю его еще со своего 12-го возраста... [...] Он был тогда еще совсем молодым, но таким же молодым он казался мне на протяжении всей его жизни. В нем не было того, что больше всего старит и придает так называемую маститость, то есть удовлетворенности достижения... это был редкий человек и художник, настоящий артист, каких осталось сейчас совсем немного» [7, с. 228].

И знаменательно, что в наше время восстанавливается справедливость: после долгого забвения имя Г. Л. Катуара вновь обретает известность, а его произведения все чаще звучат в концертах и записях!

Литература

1. Глазунов А. К. Статьи, письма, воспоминания. М.: МГИ, 1958.
2. Глазунов А. К. Письмо С. И. Танееву от 25.02.1904: РГАЛИ, фонд 2743, опись 1, 308.
3. Гольденвейзер А. Б. Воспоминания о Катуаре // *Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания.* М.: Музыка, 1969.
4. *Держановский Вл.* Музыка Е. Катуара // Утро России. 1915. № 96.

5. *Евсеев С.В.* Г.Л. Катуар и его творчество // Музыкальное образование. 1926. № 3, 4.
6. Материалы архива ГЦММК им. М. И. Глинки. Фонд 107.
7. *Метнер Н.К.* Письма. М.: Музыка, 1973.
8. *Мясковский Н.Я.* Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2. М.: Музыка, 1960.
9. *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о России. М.: Классика XXI, 2004.
10. *Танеев С.И.* Дневники. Т. 3. М.: Музыка, 1985.
11. *Чайковский П.И.* Письма. М.: Советская музыка, 1945. № 3.

С. А. Гавриляченко

S. A. Gavrilyachenko

МГАХИ им. В. И. Сурикова,

профессор, народный художник РФ

«ДУХ ВРЕМЕН» И ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ И. Е. РЕПИНА

«SPIRIT OF THE TIMES»

AND HISTORICAL PAINTING I. E. REPIN

Воспринимая творчество Ильи Ефимовича Репина как камертон, по которому периодически настраивается отечественная культура, осознаешь неизбежность необходимой каждому времени-эпохе культурологической актуализации фундаментально изученного и не единожды истолкованного репинского наследия [1]. Волонтаризм кардинально сменявших друг друга интерпретаций отчасти предопределен склонностью Репина к прецедентной, перенасыщенной аллюзиями трактовке истории [2].

Ключевые слова: *И. Е. Репин, отечественная культура, культурологическая актуализация, полярность толкований.*

Perceiving the work of Ilya Repin as a tuning fork, which periodically adjusts the national culture, you realize the inevitability of the necessary cultural actualization of each time-the epoch of cultural actualization of the fundamentally studied and not once interpreted Repin's heritage. The voluntarism of radically changing interpretations is partly predetermined by Repin's penchant for a precedent-based, allusive interpretation of history.

Keywords: *I. E. Repin, domestic culture, cultural actualization, polarity of interpretations.*

Воспринимая творчество Ильи Ефимовича Репина как камертон, по которому периодически настраивается отечественная культура, осознаешь неизбежность необходимой каждому времени-эпохе культурологической актуализации фундаментально изученного и не единожды истолкованного репинского наследия [3].

Волюнтаризм кардинально сменявших друг друга интерпретаций отчасти предопределен склонностью Репина к прецедентной, перенасыщенной аллюзиями трактовке истории [4]. Ограничивая ареал репинского историзма в очередной надежде выявления некой объективной срединности, полезно предварительно означить полярности, сформулированные его конгениальными современниками. Если для В. И. Сурикова, погрузившегося в переживание родового прошлого, главное, чтобы «дух времени» соблюден был [5], то идейно более близкий Репину И. Н. Крамской программно сформулировал максимум: «...историческая картина постольку интересна, нужна и должна останавливать современного художника, поскольку она параллельна ... современности... Серьезно говоря, чем не теория?» [6]. Одним из примеров распространенных мнений о прецедентной пользе истории для искусства звучит высказывание современника Репина и Крамского академика-филолога Ф. И. Буслаева: «Только тот исторический сюжет годится для искусства, который затрагивает современные художнику интересы, который связывает настоящее с прошедшим сродством идей» [7].

Фиксируя характерную для седьмого-восьмого десятилетий XIX в. актуализацию истории через искусство, фиксируешь и нарастающее отторжение подобных идей. Я. А. Тепин в своих воспоминаниях о Сурикове точно подмечает волновые изменчивости русской культуры: «В 80-х годах искали в его картинах демократических идей, в 90-х годах — исторической правды, а наше время видит в Сурикове живописца чистой крови» [8]. Репин в большей степени, чем Суриков, менялся, можно даже решиться утверждать — метался, ощущая перемены тенденций, осознанно-проектно, чаще интуитивно реагируя на них. Опасаясь категоричности оценок, считая полемическую безапелляционность позволительной лишь современникам, обратимся к оценке репинского творчества близкого к Сурикову В. А. Никольского: «...Репин, в сущности, навязывал искусству те же идеи гражданского служения, как передвижники. Крупный живописец от природы, одаренный к тому же большим темпераментом, Репин всю жизнь боролся с велениями этого темперамента, пытаясь подчинить их стремлениям отражать задачи своего момента. Отсюда растерянность художника, то преклоняющегося перед идейным искусством и не хотевшего даже смотреть на “старое, детское” искусство великих итальянских мастеров, то определенно заявлявшего: “Никакие

благие намерения автора не остановят меня перед плохим холстом” и признававшегося, что ему кружат голову “глубокие проявления искусства в самом себе: тональность, гармония общего, таинственный блеск неясных мерцаний и артистическая виртуозность кисти”. Отсюда же и неуравновешенность репинского творчества: прекрасные сами по себе художественные ценности он нередко приносит в жертву идее, и притом идее очень неглубокой, подчас даже просто фельетонной. Лихорадочно ищет Репин сюжетов, вечно стараясь “отразить” злобу дня во всем... Идеи гражданского служения искусством в значительной степени умалили громаднейший талант Репина как живописца, и только в некоторых картинах он вырастает как истинный богатырь живописи, для того чтобы снова свернуть в сторону и стать передвижником... Он искал правды жизни, находил, увлекался ею, но когда наступало время писать картину, Репин непременно хотел быть мыслителем, ему надо было отражать момент» [9]. В основу оценки Никольского краеугольным камнем легла передвижническая социальная идейность — тот чисто русский культурный феномен, по которому не единожды будут переформатироваться сущностные представления об отечественном искусстве.

Обращая внимание на противоречивости репинского творчества, очевидные из его собственных высказываний, пространной мемуаристики и суждений современников, необходимо хотя бы эскизно зафиксировать социокультурную тектонику времени, те напряжения и разряжавшиеся энергии, что подспудно сформировали Репина как особо значимого художника, коему было дано противоречиво, в плодотворной конфликтности с немногими сопоставимо равными, отразить и воплотить вечные, порой завуалированные сиюминутным обличем национальные жизненные смыслы. Время, избравшее Репина своим выразителем, — эпоха «великих реформ», эпоха первого *сосредоточения* (памятуя декларацию «Россия сосредотачивается» из дипломатического циркуляра канцлера А. М. Горчакова) в череде волновых процессов, порождаемых иницируемой извне цивилизационной изоляцией России [10]. Унизительное поражение в Крымской (Восточной) войне перевело дотоле умеренно-теоретическую полемику западников со славянофилами о возможности особого «русского пути» в реальность кардинальных социально-государственных трансформаций, одним из следствий которых стало совокупное твор-

чество писателей-композиторов-художников, фиксируемое как русский вклад в европейский культурный контекст (если пользоваться терминологией XIX в., в «европейский концерт»). Идеократическая перенапряженность времени сфокусировалась в многообразии разновекторных толкований понятия *народ*. Дезавуация ампирно-совершенной «уваровской триады» породила противоречивые прагматические и проектные концепции в диапазоне от народнических до охранительных, от государственных до демократически революционных, с многочисленными ветвлениями славянофильских, почвенических, либерально-прогрессистских идей. В. В. Стасов в поисках идеологической стабильности утверждает собственную триаду — «реализм, народность и национальность». При этом национальное противопоставлялось космополитичному [11]. Но что следовало понимать как национальное? П. Н. Милюков в своем труде «Очерки по истории русской культуры», развивая дискурс «всемирной отзывчивости русской души» и ее особенностей, назвал «наиболее выдающейся чертой русского национального характера <... > полную неопределенность и отсутствие резко выраженного собственного национального обличья», способность русского человека «приспосабливаться и усваивать черты любой национальности» [12], что с некоторой осторожностью следует учитывать применительно к творчеству Репина.

Можно и дальше цитировать противоречиво-идеологизированные, менявшиеся в течение репинского полувека коннотации к понятиям *народ*, *национальное* в связи с историей как формой их проявления, но важно подчеркнуть, что Репин сам, будучи активным полемистом, утверждает свой собственный «хохлацкий», «казацкий» взгляд, не мешавший стремиться к столь им ценимой «культурности», «интеллигентности». Впрочем, эти противоречивые начала парадоксально субстанционально соединил П. Б. Струве в своей ключевой статье «Интеллигенция и революция» в сборнике «Вехи» (1909), определяя казачество как антигосударственную силу — основной источник периодических смут. Струве фиксирует, что с поражением пугачевщины «народные массы в своей борьбе остаются *одинокими*, пока место казачества не занимает другая сила. После того как казачество в роли революционного фактора сходит на нет, в русской жизни зреет новый элемент, который — как ни мало похож он на казачество в социальном и бытовом отношении — в политическом смысле

приходит ему на смену, является его историческим преемником. Этот элемент — интеллигенция <...> В облике интеллигенции, как идейно политической силы в русском историческом развитии, можно различать постоянный элемент, как бы твердую *форму* <...> Идейной формой русской интеллигенции является ее *отщепенство*, ее отчуждение от государства и враждебность ему <...> Для интеллигентского отщепенства характерны не только его противогосударственный характер, но и его безрелигиозность. Отрицая государство, борясь с ним, интеллигенция отвергает его мистику не во имя какого-нибудь другого мистического или религиозного начала, а во имя начала рационального и эмпирического» [13]. Изолируя, вычленяешь понятия «хохлацкая кровь», «интеллигентность», «культурность» из репинской глоссолалии с целью использовать эти проговорки в качестве диагностических маркеров, полезных для понимания, исследования как отдельных произведений, так и всего репинского творчества в непрерывно изменчивом процессе становления-развития-угасания.

Вторая половина XIX в. — время историзма, время сокрушения моноцентричной, заложенной Н. М. Карамзиным традиции однозначно монументально кодифицировать прошедшее. Историзм утрачивает единство, становится «авторским», идеократически аккумулирующим стратифицированные представления различных социальных слоев, включая и «немотствующие», через дотоле небывалый интерес к в то время еще живой, почти неизвестной народной культуре, к народным преданиям. «Правда истории» дробится, поляризуется. Скрупулезный, напоминающий броуновский хаос позитивизм «Истории России с древнейших времен» С. М. Соловьева почти одновременен и концептуальной эскизности В. О. Ключевского, и концентрированной увлеченности «бытом» московских историков во главе с И. Е. Забелиным. Обилие исторических концепций в диапазоне от официально-государственнических до революционно-народнических предваряет полистилизм трактовок истории через искусство. Одновременно с ампирическим историзмом Карамзина несвоевременным становится эквивалентный историзм в различных искусствах, атомизирующий на позднеромантические рефлексии, знаточески позитивистский реализм, на поиски «духа» прошедших времен, на декларативно-аллюзивные интерпретации. Фиксируя почти одновременную параллельность историзмов научного и худо-

жественного применительно к исследованию скрытых смыслов исторической линии в творчестве Репина, необходимо учитывать его интерес к националистической, полонофильской и украинофильской историографии. Знакомство и консультативное общение с Н. И. Костомаровым, Д. И. Иловайским, особенно с Д. И. Яворницкий (Эварницким), с собирателями фольклорно-материальной казацкой старины, родственное пребывание в среде украинских интеллигентов-«будителей» с их культом Тараса Шевченко, трактовавшееся в советской искусствоведческой традиции как прогрессивное народно-революционное (еще раз вспомним диагностику Струве), трансформируется в современных нам контекстах в латентный культурный сепаратизм [14]. Принимая как данность тему полярности оценок репинского творчества, пытаюсь уразуметь скрытые смыслы, каждое новое время, перетрактовывая историю, апроприирует, перекомпоновывает объективно-данное наследие художника вполне в соответствии с репинским взглядом на историческую событийность как протограф поучительных неизбежностей.

«Царевна Софья» — первая картина после возвращения из Европы, своеобразная декларация постоянно обсуждавшейся «национальности» в искусстве и разрешения принципиальных теоретических несогласий, возникших между Крамским и Репиным по поводу итожившей европейское пенсионерство Репина и неудовлетворившей тщеславные надежды на признание Салоном картины «Парижское кафе» (1875). Не видя «Парижское кафе», а только узнав о сюжете от А. И. Куинджи, учительствующий «слобожанин» Крамской пишет Репину: «Я думал, что у Вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств и специально народная струна... Оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму, а если и есть космополитические, международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят. ... Что касается теперь текущей жизни, то человек, у которого в жилах течет хохлацкая кровь, наиболее способен ... изобразить тяжелый, крепкий и почти дикий организм, а уж никак не кокоток» [15]. После последних слов почему-то на память приходит «Неизвестная» (1883). Ответ Репина симметричен: «Теперь относительно “глав-

ных положений искусства, его средства”... Средства искусства еще более скоропреходящи и еще более зависят от темперамента художника... Как же тут установить “главные положения искусства, его средства”; не говоря уже для других, сами мы иногда бросаем завтра, как негодное, то, чему вчера предавались с таким жаром, с таким восторгом. И почему человек, у которого в жилах течет хохлацкая кровь, должен изображать только дикие организмы?!... “Специально народная струна”? Да разве она зависит от сюжета? Если она есть в субъекте, то он выразит ее во всем, за что бы он ни принялся... Диких организмов здесь нет, истории я пока все еще не люблю (т. е. нерусской), а русскую здесь писать нельзя» [16]

Сверхчуткий к веяниям времени Репин не мог не отразить характерную для второй половины XIX в. мифологему сущностного противостояния старой и новой столиц, конфликтно плодотворившую русскую культуру в период дискуссий о возможности особого «русского пути». Поиски корневой правды побуждают Репина обратиться к московской старине. По приезду в Москву, крайне огорченный неприязнью москвичей, группировавшихся вокруг В. Г. Перова (прежде всего И. М. Прянишникова и В. Е. Маковского), Репин преимущественно общается с В. Д. Поленовым и В. М. Васнецовым, увлеченных московскими древностями. Совместные путешествия по столичным окрестностям, интерьеры кремлевских соборов, Теремного дворца, древнерусское обличье монастырей повлияли на Репина, побудили посоревноваться в «историческом роде» с будущими основателями «русского стиля». Выбирая сюжет из прошлого, Репин связывает его с одной из основных тем в своем творчестве этого периода — с темой «узости». Одновременно с «Софьей» и в ее продолжение задумываются, эскизируются, пишутся программные «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди», «женский» вариант «Не ждали». По свидетельству А. В. Жиркевича, «Царевна Софья» написана поверх картины «Узник» [17].

Аллюзии, скрытые и очевидные в первом историческом полотне Репина, не ограничиваются намеками на современность, требуют от зрителя детального знания отечественной истории. Чрезмерная, зафиксированная названием повествовательная канва возвращает к традиции пространственных академических программ с последующей проверкой на скрупулезное воплощение. Смотрящему картину недостаточно общей знаковости, а необхо-

димо интересоваться — что произошло через год после заточения царевны, включиться в позитивистскую «дурную бесконечность» событий, случайно выделяя «один день» из жизни заключенной. Такой подход к истории исключает сосредоточение на событии, а предполагает фокусирование на психологии страстей и переживаний, на личностных аффектациях.

Пытающемуся разгадать «Царевну Софью» следует учитывать особый интерес репинского времени к двум стержневым темам-идеям — к «женской судьбе» на сломех русской истории и к «русскому бунту». Репин связывает выбранный сюжет с актуальными контекстами женской эмансипации и нараставшей революционной перевозбужденности. Разрабатывая тему «передовой русской женщины», квинтэссенцией которой для репинского поколения была «Вера Павловна» Н. Г. Чернышевского, Репин ищет образ Софьи среди прогрессивных современниц. Ему позировали писательница Е. И. Баламберг-Апрелева, В. С. Серова, С. А. де Бове и выпадавшая из этого ряда «молодая толстая портниха, жившая во дворе, во флигеле» [18]. Рисуя мать В. А. Серова Валентину Семеновну, Репин обращал внимание на ее фигуру «восточного типа», выделяет как главное проявление «презрительной строгости» и то, что «имела много дерзости... во взгляде и манерах» [19]. Постоянный интерес к женскому свободолюбию засвидетельствован воспоминаниями о совместном со Стасовым пребывании в Париже в 1883 г. и посещением собрания «революционно настроенных женщин» [20]. Путешественники восхитились выступлениями «лектрис» Юбертин Оклер и Марии Дэрэм: «...нечто вроде Сары Бернар по силе, страстности и увлеченности» [21], отмечая при этом, что «...обе совершенные *chefe d'oeuvre*'ы женского пола современного. Обе дурны собою, первая, впрочем, лучше и стройнее, ... а вторая очень полная и даже толстая, в роде m-me Европеус, с широким таким лицом и толстой тальей» [22].

Зная по историческим свидетельствам, как выглядела Софья, добавляя в ее гневливость ярость взгляда царя Петра, следуя за собранными и изученными изобразительными протографами, Репин обостряет дискуссию о «правде истории», выбирает позитивистскую объективизацию, родственную материализму Г. Курбе. Это отличает его, к примеру, от конгениального Сурикова, создавшего свой образ-антитезу в картине «Посещение царевной женского монастыря» (1912) и полемично высказавшегося о репинской

«рыхлой бабе», за которой вряд ли пошли бы стрельцы, которых на бунт могла повлечь красота, «взмах бровей», почти символистская «вечная женственность» [23].

Обращаясь к истории стрелецких волнений, Репин прикасается к основному нерву русской жизни — к «бессмысленному и беспощадному» «русскому бунту». Через эту тему, сверхчутко введенную в искусство А. С. Пушкиным, возможно понимание-переживание неизбыточностей народной судьбы. Воля-разбой-покаяние-казнь — краеугольные основания любой бунташной истории [24]. Художественное разрешение темы остро ставит вопрос о границах физиологизма в искусстве. Реалии XIX в. были таковы, что современники не единожды могли быть свидетелями казней. Репин описал свое присутствие при повешении покусившегося на цареубийство Дмитрия Каракозова, а позже, в 1881 г., ходил смотреть последнее в России публичное исполнение приговора над «первомартовцами», что, как считается, послужило первотолчком к написанию картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1883–1885). Отношение к «крови», к казни определяет «порог чувствительности» времени, позднее стирающийся, утрачивающий трагизм, превращающийся в репортажную обыденность. Но еще раз повторимся, для времени Репина это вопрос экзистенциально пограничный. Если Суриков утверждает: «Кто видел казнь, тот ее не нарисует» [25], то Репина, Л. Н. Толстого или, к примеру, В. В. Верещагина, просившего М. Д. Скобелева повесить для натуры пленных башибузуков, влекла «кровь», что впоследствии приводило к пацифизму и морализаторству, свидетельством чему поздние статьи Репина «О смертной казни» (1908) и «Царство смерти» (1910).

Для исторической живописи второй половины XIX в. характерен обостренный интерес к пограничным, потаенным, цензурируемым периодам родового прошлого. Государственные реформы всколыхнули историческое вольномыслие. Репина интересовали власти и властители, их личностная психология, искривленная деспотизмом. Сразу следует отметить, что современная Репину критика чаще недоумевала по поводу возможности считать его исторические картины именно историческими, склоняясь к их определению как психологических драм в исторических декорациях. Для истинного понимания первопричин создания «Ивана Грозного» важно учитывать еще одно искреннее признание Репи-

на, связанное с впечатлениями от поездки со Стасовым в Европу и их активными полемичными обсуждениями выставочных новинок: «Несчастья, живая смерть, убийства и кровь составляют такую влекущую к себе силу, что противостоять ей могут только высококультурные личности. В то же время на всех выставках Европы в большом количестве выставлялись кровавые картины. И я, заразившись, вероятно, этой кровавостью, по приезде домой сейчас же принялся за кровавую сцену “Иван Грозный с сыном”. И картина крови имела большой успех» [26]. Очевидно, Репин имеет в виду полотна чрезвычайно интересовавшего его Анри Ренно «Казнь без суда при мавританских королях Гренады» (1870) и Жоржа Рошгросса «Андромаха, борющаяся с греками из-за отнятого от нее Астиоакса» (1883) с лужами крови, ставшими возможными протографами кровавого пятна на ковре.

Можно решиться утверждать, что в «Грозном» Репин соревновательно победно итожит свое увлечение Фортунни (которого помещал в пятерку самых значимых художников вместе с Апеллесом, Рафаэлем, Брюлловым, Мейсонье) и Матейко. Нелишне процитировать репинские строки, воспринимая их как позднее разъяснение живописных задач, увлекавших его в момент работы над «Грозным»: «Фортунни поразил всех современных художников Европы недостижимым изяществом в чувстве форм, в колорите и силе света» и далее, полемизируя с теми, кто не видит достоинств в «праздных забавах», добавляет: «Все замечательные музеи Европы, в самых лучших образцах, представляют только эти безыдейные драгоценные камни, вставленные в золотые тончайшей работы сосуды, короны, сбруи, вазы и прочие ненужные редкости» [27]. В апологии Фортунни проявляется тот тактильный восторг, который, видимо, испытывал Репин, работая над ранней экспериментальной «Негритянкой» (1875–1876) и «Иваном Грозным», восторг властвования над драгоценными материальностями. Соперничая с Фортунни, Репин утверждает свои представления о драгоценностях (почти в прямом смысле) формы, опять же в неартикулированной полемике с Суриковым, открывшим, по словам А. Н. Бенуа, «странную красоту древнерусского колорита, вычурно декоративного настоящего русского “стиля”, чисто русскую гамму красок, которой воспользовались Репин и Васнецов...» [28].

К числу увлечений Репина, несомненно, относился и Матейко. Обращая внимание на репинский восторг по поводу «цветисто-

сти» Фортуни, следует выделить заключенное в полуфразе точное определение живописи Матейко. Сравнивая «славянина» Матейко с полуитальянцем Андриолли, Репин отмечает: «...трагичен своей чернотой, как Матейко» [29]. Плодотворно конфликтное сочетание «трагической черноты» и «ковровой» цветистости — ключ колористической партитуры «Ивана Грозного». Фиксируя стилевые, формальные, технические изменчивости в живописи Репина, относись это не столько к непоследовательности и отсутствию единства, сколько к чрезмерной заинтересованности творчеством европейских знаменитостей и желанию в сопоставимом соперничестве с ними утвердить достоинства русской национальной школы.

Летом 1878 г., гостя у С. И. Мамонтова в Абрамцево, Репин впервые услышал текст послания-апокрифа запорожских казаков турецкому султану Махмуду IV. Исторический анекдот настолько заинтересовал Репина, что он сразу же набросал лично датированный 26 июня 1878 г. графический эскиз, ставший основанием последующих многолетних разработок. Сюжет давал повод обратиться к родовой казацко-хохлацкой старине, к теме, к которой он подступался в костюмированных портретах (написанная в Париже «Украинка» (1875) — первая попытка интерпретировать модный ориентализм как искомое национальное) и картине «Вечорниці» (Досвітки) (1881) — сцене из детства памятного народного праздничного быта, но во многом, видимо, фиксировавшей атмосферу петербургских «збіговщин» земляков, на которых Репин порой и сам пускался «выкозулювати» ногами [30]. В этнографическом сюжете картины «Вечорниці» скрыт политический подтекст, так как она написана в год отмены пункта Эмского указа, запрещавшего театральные представления на украинском языке, что привело к наплыву в Петербург фольклорных ансамблей.

Работа над картиной «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880–1891), вернее над ее вариантами, растянулась на двенадцать лет, перебиваясь отвлечением на другие масштабные картины, сопровождалась тщательным сбором подготовительных материалов во время специально задуманных поездок на Украину и Кубань. Не только Репину, но и большинству художников последней четверти XIX в., за исключением, пожалуй, лишь Сурикова, свойственно было постоянно обсуждать еще только создававшиеся произведения, превращая их в общественные события до появления на выставках, выслушивать предварительные мне-

ния, консультироваться со специалистами, особенно когда тема касалась истории. Сам Репин считал посещение Толстым в 1880 г. его мастерской окончательным толчком к активизации работы над «Запорожцами». В этом же году он вместе с Серовым едет на Украину, в Запорожье, надолго останавливается в Кочановке у ревнителя украинской истории, собирателя казачьей старины В. В. Тарновского и на хуторе у Н. Н. Ге.

Известно, что план-маршрут поездки Репин согласовывал с историком Н. И. Костомаровым, одним из первых украинских интеллигентов-«будителей», участником тайной организации Кирилло-Мефодиевское братство и автором текста «Закон Божий (Книга бытия украинского народа)». В 1847 г. братство было разгромлено, его участники попали под следствие, по завершении которого Т. Г. Шевченко был отдан в солдаты, Костомаров выслан в Саратов, создатель искусственной версии украинского языка «кулишовки» П. А. Кулиш — в Вологду, а арестованный по делу братства славянофил Ф. В. Чижов — на Украину. Родственная судьба постигла и других членов тайной панславистской по своей идеологии организации. Можно предположить, что во время общения обсуждались не только исторические реалии, но и идеология окрепшего к этому времени украинофильства, идеология «Киева» как центра славянского мира. Позднее, после смерти Костомарова, в 1885 г. Репин напишет его натуральный портрет на смертном одре, который вкупе с его же эпитафальным образом Тараса Шевченко (1888) и картиной «Смерть Ф. В. Чижова» (1877) вошел в стихийно сформировавшийся иконографический пантеон деятелей украинской культуры. Пользовался Репин и советами В. М. Белозерского, редактора журнала «Основы» — еще одного из членов Кирилло-Мефодиевского братства.

Особую роль в консультировании, подборе исторических свидетельств и материальной запорожской вещи сыграл Д. И. Яворницкий (Эворницкий), познакомившийся с Репиным в 1885 г. по приезду в Петербург после запрета преподавать в Харьковском университете. В своих поздних воспоминаниях о сотрудничестве с Репиным Яворницкий несколько преувеличивает свою роль в возникновении замысла «Запорожцев». Попутно следует отметить характерную для репинского времени близость историков и художников в их понимании значения изобразительного искусства для исторического просвещения, близость без опаски, что художе-

ственная историография может приобретать ту степень мифологизированной достоверности, что станет неприемлемой для будущей непрерывно развивающейся исторической субъективности.

Несомненно, профессиональные советы Яворницкого в чем-то превосходили влияние Стасова при работе Репина над «Царевной Софьей» и «Иваном Грозным». Примерно в эти же годы Яворницкий во многом содействовал созданию подзапретной оперы Н. В. Лысенко «Тарас Бульба». Неслучайно Репин в 1927 г. в письме к Яворницкому, вспоминая плодотворные общения, назовет его своим «Вергилием». Небесполезно поинтересоваться, по каким кругам водил художника историк. В качестве иллюстрации можно сослаться на один пример. Уже в то время, когда Репин стал профессором ранее ему ненавистной Академии художеств, по приезду Яворницкого из Туркестана, где он пребывал после запрета преподавать русскую историю во всех без исключения учебных заведениях и перешедшего на службу в военное ведомство, в котором были «еще живы либеральные традиции эпохи Милютина», его друзья Ц. А. Балиловский, Солодило, Бабченко, Панас Сластьон, Бондаренко и Репин решили «пошанувати вечерю» в ресторане «Большой медведь» на Большой Морской, во время которой «и пили, и ели, и на кобзе играли» [31]. В конце «вечери» Яворницкий предложил Репину новую тему для «новой картины более широкого размера и глубокого значения: Раду или Совет шведского короля Карла XII, гетмана малорусского казачества Ивана Мазепы, кошового атамана Кости Гордиенко, близ славного местечка Диканьки, о том, как победить русского царя Петра, снять с головы его царскую корону, надеть ее на голову шведского короля, поделить Россию между Швецией и Польшей, а Украину сделать совершенно независимой» [32]. И хотя далее Яворницкий говорил о поражении сговорившихся под Полтавой, об унижении Польши и несокрушимости Российской державы, Репин возмущенно упрекал «ополячившегося» историка. Характерно поучительно завершение горячих прений: «один из компании, сидевший рядом со мной [Яворницким. — Прим. авт. ст.], тихо шепнул мне на ухо: “Нехай що хоче, то й пише, аби тилько наше, а не чуже”» [33]. «Запорожцы» — своеобразный групповой портрет известных репинских современников, достаточно демонстративно осознававших свое «украинство». Репин хорошо был знаком с трудами Яворницкого, возможно, и с публиковавшейся

в интервале 1892–1897 гг. трехтомной «Историей запорожских казаков», с историей, документировавшей тектонику раскола украинского казачества на «левобережное», «тянувшее» к Москве, и «правобережное», ориентировавшееся на Польшу. Не единожды признаваясь в почтении к польской «культурности», Репин остается левобережным слобожанином со всем комплексом восстановленной из полузабвения исторической памяти.

Историческое значение «будительства» в том и заключается, что, начиная с малого, продвигая безобидные идеи «культурно-национальной автономии», просвещая забывший славное родовое прошлое народ, «будители» выступали запальщиками националистической радикализации в обозримом будущем. Сам Репин станет свидетелем, но уже не участником, развития латентно-националистических идей украинского просветительства в практику создания в 1917 г. Центральной Рады под председательством профессора М. С. Грушевского, автора десяти томной острополемичной монографии «История Украины-Руси», с последующим стремительным переходом от идей автономизации к провозглашению в 1918 г. независимой от России Украинской Народной Республики.

И во время работы над «Запорожцами», и после Репин не единожды будет обращаться к историческим сюжетам, хотя они и не близки самому художнику, который «после доброй порции этюдов с натуры и восхищения красотой жизни посылал к черту “все исторические воскрешения мертвых, все эти сцены народно-этнографические”» [34]. Такие эскизы и картины, как «Выход патриарха Гермогена» (1881), «Инок Филарет в заточении в Антониево-Сийском монастыре», «Выбор царской невесты» (1884), «Борис Годунов у Ивана Грозного» (1890), «Кузьма Минин» (1894), «Боярин Ф. И. Романов в заточении» (1895), «Приезд царей Иоанна и Петра Алексеевича на Семеновский потешный двор в сопровождении свиты» (1909), два варианта темы «Пушкин на акте в Лицее 8 января 1815 года читает поэму», «Воспоминания о Царском Селе» (1911), «В осажденной Москве в 1812 году» (1912), своей необязательностью, за исключением, пожалуй, «Пушкина», свидетельствуют не только об угасании репинского интереса к историческому жанру, но и общей тенденции угасания концептуально-политизированного историзма, его мельчание, деление на петербургский куртуазный пассаизм и московское безыдейное любование детализированным историческим бытом.

Репин практически единственный из русских художников «первого ряда» откликнулся на события Первой мировой войны, создав репортажные картины «Бельгийский король Альберт в момент взрыва плотины в 1914 году» (1914), «Козьма Крючков» (1914) (написан поверх законченной картины из истории Русско-японской войны «В разведке. Гибель сотника А. А. Зиновьева» (1906)), «Сестра Иванова ведет в атаку» («В атаку с сестрой») (1915–1917). Характерна рецензия, которую напечатала «Петербургская газета» от 25 февраля 1915 г.: «В Петрограде, в ОПХ, открылась 44 выставка ТПХВ <...> Как ни плоха картина Репина “В атаку с сестрой”, но все же это единственная вещь, написанная под впечатлением переживаемых <...> ужасов» [35].

Из холстов последних двадцати пяти лет репинского творчества программно выделяются «Черноморская вольница» (1908) и «Гопак» (1927). Первая — прямая реакция на события революции и картину Сурикова «Степан Разин» (1907–1910). «Гопак» (1927), как и «Черноморскую вольницу», трудно отнести к историческому жанру. Это, конечно же, исторический символизм, знаково фиксирующий свойственные репинскому «духу времени» представления. «Гопак» — память о любимом «Мусорянине» М. П. Мусоргском, о его музыке и конкретно о «Гопаке» из оперы «Сорочинская ярмарка», память о «ридной няньке Украине», и по-прежнему это «гопак» бунташной революционности.

Масштаб личности в истории искусств во многом определяется обилием или скудостью последующих полярных толкований. Некогда Грабарь отметил, что репинский «Иван Грозный» был воспринят «и слева, и справа — как знамя борьбы» [36]. «Знаменем борьбы» остается и ныне творческое наследие Репина, не поддающееся однозначной идеократической кодификации, наследие, открывающее каждому новому времени новые актуальные, дотоле не востребованные смыслы, периодически разрушающие фундаментализм предыдущих итожащих определений.

Литература

1. *Морозов А. И.* И. Е. Репин сегодня // *Материалы междунар. науч. конф. «Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения. Государственная Третьяковская галерея».* М., 2015. С. 337–354 (далее — *Творчество И. Е. Репина*).

2. Мутья Н.Н. Аллюзивный аспект в исторической живописи И. Е. Репина. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» // Творчество И. Е. Репина. С. 71–84 (далее – Мутья Н. Н. / Творчество И. Е. Репина).
3. Морозов А.И. И. Е. Репин сегодня // Материалы междунар. науч. конф. «Творчество Ильи Репина и проблемы современного реализма. К 170-летию со дня рождения. Государственная Третьяковская галерея. М., 2015. С. 337–354 (далее – Творчество И. Е. Репина).
4. Мутья Н.Н. Аллюзивный аспект в исторической живописи И. Е. Репина. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» // Творчество И. Е. Репина. С. 71–84 (далее – Мутья Н. Н. / Творчество И. Е. Репина).
5. Волошин М. Суриков В.И. Письма. Воспоминания о художнике. Вступит. ст. Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн. Сост. и коммент. Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. Л.: Искусство, 1977. С. 188 (далее – Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике).
6. Крамской И.Н. Письма, статьи. В двух томах. М., 1966. С. 167 (далее – Крамской И. Н. Письма).
7. Цит. по: Мутья Н.Н. Творчество И. Е. Репина. С. 72.
8. Тепин Я.А. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 205.
9. Никольский В. История русского искусства: Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. С. 230–231.
10. Гавриляченко Е.Э. Новая фольклорная волна и молодежное фольклорное движение // Науч. альманах «Традиционная культура». М., 2007. № 4. С. 11–22; Гавриляченко Е.Э. «Народная» составляющая в социокультурной структуре российского общества // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: сб. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. Саратов, 2009. С. 252–258.
11. Юденкова Т.В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М.: БуксМАрт, 2015. Гл.: Осмысление национального начала в художественной практике 1870–1880-х. С. 155–164.
12. Там же. С. 164.
13. Гавриляченко С.А. И. Е. Репин – В. И. Суриков. Близкие – далекие // С. 202 (далее – Гавриляченко С. А. Репин – Суриков / Творчество И. Е. Репина).
14. Денисенко О.И., Шевченко Т.Г. Репин И. Е. / Творчество И. Е. Репина. С. 9–12.
15. Грабарь И. Репин. Т. 1. М., 1963. С. 152 (далее – Грабарь И. Репин).

16. Там же. Т. 1. С. 154.
17. *Бродский И. А.* Новонайденные и малоизвестные произведения И. Е. Репина // Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Ред.-сост. И. А. Бродский, В. Н. Москвинов. Л.: Художник РСФСР, 1969. С. 368 (далее – Новое о Репине). К примеру, Флавицкий игнорирует документальное свидетельство, что по приказу Екатерины II в каземате с узницей неотлучно находились три стражника. Репин же информативно помещает испуганную фигурку служанки с зафиксированной в названии судьбой – «пыткой всей ее прислуги», находя в достоверности и дополняющую нарративность, и пластическую колористическую композиционность.
18. *Зильберштейн И. С.* Новые страницы творческой биографии Репина // Репин. Редакция И. Э. Грабарь и И. С. Зильберштейн. М.-Л.: Изд-во АН СССР. Т. 1, 1948; Т. 2, 1949. Т. 1. С. 156–158 (далее – Репин. 1948–1949).
19. Там же. С. 158.
20. *Зильберштейн И. С.* Путешествие Репина и Стасова по Западной Европе в 1883 году / Репин. 1948–1949. Т. 1. С. 463.
21. Там же. С. 465.
22. Там же. С. 463.
23. Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 188.
24. *Гавриляченко С. А.* Образ русского разбойника в творчестве В. И. Сурикова. М.: ГИИ – ГТГ, 2009. С. 120–131 (далее – Гавриляченко С. А. Образ русского разбойника).
25. *Тепин А. Я.* Суриков В. И. Письма. Воспоминания о художнике. С. 201.
26. *Репин И. Е.* Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1986. С. 289 (далее – Репин. Далекое близкое).
27. Репин. Далекое близкое. С. 313.
28. *Бенуа А.* Изд. Товарищества Р. Голике и А. Бильборг. 1904. С. 82.
29. *Репин И. Е.* Далекое близкое. С. 383.
30. *Яворницкий Д. И.* Как создавалась картина «Запорожцы / Репин. 1948–1949. Т. 2. С. 83 (далее – Яворницкий / Репин. 1948–1949).
31. Там же. С. 88.
32. Там же. С. 89.
33. Там же. С. 90.
34. Там же. С. 72.
35. Цит. по: *Андрущенко Л. И.* Произведения Репина в годы Первой мировой войны / Творчество И. Е. Репина. С. 153.
36. *Грабарь И.* Репин. Т. 1. С. 276.

В. П. Сысоев

V. P. Sisoev

*профессор, действительный член РАХ,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
кандидат искусствоведения,
председатель комиссии по искусствоведению
и художественной критике Союза художников России
vpsysoev@mail.ru*

ПОЭТИКА И СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА А. А. ПЛАСТОВА

POETICS AND STRUCTURE

A. A. PLASTOV'S ARTISTIC LANGUAGE

В данном исследовании рассматриваются вопросы, тесно связанные с созданием произведений выдающегося советского художника А. А. Пластова. В произведениях мастера всегда явственно ощущается присутствие конкретного исторического фона, растворен воздух данной эпохи, вибрирует нерв положительного идеала, близкого и понятного народу. В созданных А. А. Пластовым образах собраны существенные типические черты крестьянского сословия, сконцентрированы выразительные достоинства природы, нередко олицетворявшие врожденные и родовые свойства — свойства людей.

Ключевые слова: *русская художественная культура, духовная сущность, идеал, А.А. Пластов, живопись, уникальность, художественная техника.*

This study addresses issues that are closely related to with the creation of works by the outstanding Soviet artist A. A. Plastov. In the works of the master it is always clearly felt the presence of a particular historical background, the air of the era, vibrates the nerve of a positive ideal, close and understandable to people. In the images created by A. A. Plastov significant, typical features of peasant class are collected, expressive advantages of nature are concentrated, which often personified inborn and generic properties of people.

Keywords: *Russian artistic culture, spiritual essence, ideal, A.A. Plastov, painting, uniqueness, artistic technique.*

Аркадий Пластов — представитель первой генерации советских художников, вместе с братьями по живописному цеху заложивший основы генеральной линии реалистического искусства новой эры. Своим творчеством мастер поднял смысл и значение дорогих его сердцу сюжетов крестьянской жизни на общечеловеческий уровень, отобразил истинную сложность и красоту человека земли, вовлеченного в процесс небывалых социальных преобразований. Его малая родина, объединяющим центром которой стала расположенная вблизи Большой Волги деревня Прислониха, снабжала его эстетически полноценным, идейно насыщенным жизненным материалом. Собственный смысл окружавшей действительности был объективно прекрасен и значителен, менее всего нуждался в каких-то добавочных украшающих атрибутах и смысловых надстройках, обладал способностью выражать естественные идеальные стремления и душевные переживания всей человеческой семьи. Неповторимая индивидуальность отдельного лица, особенная красота пейзажного мотива вызывали в нем лавину чувств, мыслей, формировали в сознании почву для широкого всеобъемлющего охвата беспредельного содержания жизни, побуждали говорить со зрителем языком внутренней реальности, достигать поэтического воплощения очевидных и незримых достоинств конкретной природы. «Наше село — напишет в своей творческой автобиографии Пластов, — лежало на большом Московском тракте, и, сколько себя помню, мимо нашего дома вечно тянулись бесконечные обозы, мчались пары и тройки с ямщиками-песенниками. Кони были сытые, всяких мастей, гривастые, в нарядной сбруе с медным набором, с кистями, телеги и сани со всякими точеными и резными балясинами, дуги расписные, как у Сурикова в “Боярыне Морозовой”. С тех пор запах дегтя, конское ржанье, скрип телег, бородастые мужики приводят меня в некое сладкое оцепенение»¹ [8, с. 396].

¹ Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки. Составители П. М. Сысоев и В. А. Шквариков. М.: Искусство, 1951. С. 396.

С юных лет очарованный божественной красотой крестьянского мира Пластов развил присущую ему способность к живописному выражению чувственных качеств явлений до всеобъемлющей полноты и завораживающей взор наглядной очевидности. Редко у кого из современных живописцев можно увидеть в картинах такое богатство градаций и оттенков природы. Опосредующие свойства пластовской живописи удивительны. С помощью уникальной художественной техники ему удается передавать скрытые от глаз душевные порывы данного человека, переводить на язык зрительных ассоциаций и специфических ощущений выразительные достоинства природы, добытые осознанием, обращенные к слуху и обонянию.

Попробуйте представить его знаменитый «Сенокос» (1944) без участвующей в создании образа обширной гаммы чувственных представлений и соответствий, без всей совокупности звучаний и таинственных излучений, исходящих из потаенных сфер человеческого бытия, и картина превратится в сухую констатацию обыденного факта.

Судьба благоволила к творческим устремлениям художника, его твердому желанию обрести настоящее мастерство, необходимое для раскрытия смысла и красоты крестьянского бытия, при всей внешней простоте и естественности обладающего сложным многослойным содержанием. За необходимыми каждому серьезному художнику профессиональными знаниями А. А. Пластов отправится в Москву. В преддверии Первой мировой войны 1914 г. и грянувшей затем Февральской революции московская художественная жизнь изумляла контрастами и многообразием творческих исканий. В предреволюционные годы возникли радикальные течения, несовместимые с законами и принципами живого образного искусства, адепты которых вели решительную борьбу с самим естеством художественного творчества, зачастую не располагали средствами раскрытия духовной сущности явлений составляющего высший смысл и главную цель искусства любой исторической эпохи. Будущий художник из села Прислониха мечтал о таком уровне творческой свободы и независимости, который возможен при наличии у данного субъекта природного таланта и совершенного мастерства. Твердое намерение пройти серьезную школу, обрести положенную начинающему мастеру сумму профессиональных знаний и навыков подвигли его на

поступление в Строгановское художественно-промышленное училище, готовившее квалифицированных мастеров декоративно-прикладного профиля. Специфическая направленность учебного заведения побудила А. А. Пластова поступить в следующем, 1914 г. на скульптурное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества, где его наставником становится известный скульптор С. М. Волнухин.

Помимо специализации у названного педагога, будущий блистательный колорист посещает занятия в головном и натурном классах, постигает драгоценный опыт предшественников под руководством талантливых живописцев и не менее одаренных педагогов А. Е. Архипова, А. М. Васнецова, А. М. Корина, Л. О. Пастернака, А. С. Степанова.

Носители идеалов и принципов русской художественной культуры, названные учителя прививали своим воспитанникам веру в неисчерпаемые возможности реалистического искусства, развивали в учениках им самим присущую способность видеть и оценивать явления духовным зрением, в понятиях внутренней красоты и Высшей Правды. Заложенная в учащихся прочная идейная и профессиональная основа помогла им успешно противостоять набиравшей силу тенденции дегуманизации искусства, подмены гармоничной целостной образности формальным трюкачеством. По словам учившейся в одно время с Пластовым на скульптурном отделении О. М. Мануйловой, личный пример наставников, завещанные ими новым поколениям мировоззренческие проблемы и способы их разрешения определили здоровую направленность учебного процесса и дальнейшей художественной практики выпускников училища. «Все наши преподаватели..», — читаем мы на страницах воспоминаний в дальнейшем известного скульптора, — «...вошли в большую историю искусства. Мы знали великое счастье учиться у А. М. Корина, Н. А. Касаткина, Л. О. Пастернака, С. А. Коровина, А. Е. Архипова. Именно этим преподавателям я обязана тем, что меня, начинающую художницу, не захлестнула футуристическая волна, которая прокатилась по училищу в начале десятых годов. Мы все переболели кубизмом. После посещения выставок разнообразных направлений начинали кромсать и резать свои этюды на плоскости с острыми углами. Бюсты и фигуры раскрашивали самыми дикими красками — синей, желтой, зеленой. Но велико-

ление природы и духовная красота человека победили формалистические измышления»² [7, с. 113].

Отсутствуют данные, говорящие об отношении А. А. Пластова к авангардистским течениям начала прошлого века. Основываясь на стилистике его произведений ранней и зрелой поры, допустимо предположить, что из новейших направлений тех лет его могли заинтересовать творческие практики, продолжавшие традицию эстетического познания и отражения окружающей действительности, вносящие свежую струю в решение собственных актуальных проблем современного искусства.

Студенты училища были неплохо осведомлены о достижениях европейского импрессионизма, не чурались творчески осваивать технические арсеналы таких креативных объединений, как «Союз русских художников», «Голубая роза», «Бубновы валет» и ряда других. У А. А. Пластова был стойкий иммунитет к леваческим крайностям. Любые соблазны псевдореволюционной культуры меркли, теряли всякую привлекательность при сопоставлении с произведениями, открывавшими ему чувственное и эстетическое богатство реальных форм, потаенный смысл живого человеческого бытия. Восхищение неотразимой красотой родных мест, исполненное жизненным очарованием обликом односельчан, сливалось в его сознании с чистейшей любовью к высокому искусству, к передающей мысли чувства, верования автора многозвучной полифонии прекрасного выразительного языка. На учебу в Москву он ехал с одним желанием — постигнуть законы прекрасного, усвоить навыки, необходимые для образного отражения истинной красоты природы и человека. О возникшем в юности восторженном отношении к искусству сам Пластов говорил: «Видимо, я до старости буду чувствовать и глубоко волноваться, как и в дни юности, благоуханным дыханьем искусства, в чем бы и у кого бы это ни проявлялось. И едва только душа у меня почувствует это тонкое ароматное веяние прекрасного, ей-богу, я делаюсь сам не свой, становлюсь мечтателен и порывист, точно мне семнадцать лет и будто у меня впереди вся жизнь, и мне впервые и скоро-скоро придется увидеть Третьяковку, Москву, Василия Блаженного,

² Мануйлова О. М. Страницы воспоминаний. Фрунзе: Кыргызстан, 1980. С. 113.

Царь-колокол, Иверскую и проч. и проч. — всю Русь, родную, великую, несокрушимую...»³ [10, с. 13].

Длившийся чуть более трех лет период ученичества содействовал развитию лучших задатков и свойств пластовского таланта, настроил художника на волну художественного реализма, внутренне и технически подготовил к встрече с исключительным по своей новизне содержанием грядущей эпохи. Венчавшие учебный год летние каникулы Пластов проводит в родной Прислонихе за писанием этюдов, что нравилось ему несравненно больше практикуемого в училище скучного рисования с гипсов. Ему казалось, что после во всех отношениях новаторской деятельности передвижников к преобразившей живописное творчество методологии работы с натуры на открытом воздухе уже нельзя писать по-старому, пользуясь типовыми схемами и готовыми рецептами. Вместе с тем ему еще придется оценить по достоинству полученное в Училище живописи, ваяния и зодчества художественное образование, позволившее ему со временем отыскать обязательные элементы собственного оригинального мастерства, передать поэтическое содержание, чувственное звучание исторической реальности, возникшей под влиянием масштабных преобразований. В изобразительном слое пластовских этюдов двадцатых — начала тридцатых годов нетрудно уловить признаки нового мироощущения, отзвуки менявшегося отношения крестьян к окружающей природе и своему труду, всегда обладавшему высокой эстетической и нравственной ценностью, получившему в советский период государственный статус важнейшего общего дела.

В этюде начала тридцатых годов «Ноябрь. Первый снег. Борзая» отсутствуют приметы нового социального быта, зародившегося в процессе коллективизации. Ни виднеющиеся в глубине у самого горизонта традиционного вида строения, ни облик крестьян, везущих с мельницы на обычных телегах мешки с мукой, ни конструкция старого ветряка, никакие иные элементы изображенной предметной среды не ассоциируются с колхозной деревней. Да и бегущая по запорошенному первым снегом полю породистая гончая скорее воспринимается атрибутом царской

³ Аркадий Александрович Пластов. Л.: Художник РСФСР, 1979. С. 13.

охоты, нежели дворовым псом из соседней деревни. Тем не менее разлитое в художественном пространстве настроение отвечает изменившимся условиям существования, соответствует высоте самосознания людей коллективистского общества. Композиция пейзажа наполнена ощущением бескрайнего простора, выражает через художественный материал и преисполненную духовной новизны систему живописно-пространственных отношений реально возросший уровень личной и общественной свободы тружеников села, получивших в ходе социальной эволюции новые стимулы и возможности для собственного развития.

Пластов безоговорочно честный, искренний художник, глубоко познавший и верно отразивший душевную жизнь своего народа. Как творческая личность он сформировался в конкретных исторических обстоятельствах, наложивших на его искусство явственный отпечаток, который может оцениваться по-разному в зависимости от политической конъюнктуры текущего времени.

Кроме того, при смене парадигм общественного развития в силу рентабельности новых субъективистских подходов может меняться смысл произведений, следует ожидать появления экзотических интерпретаций, затрудняющих путь к познанию истинной сути художественных объектов.

При анализе пластовских картин следует в первую очередь ориентироваться на коренные характерные черты и особенности, составляющие ядро отображенной зрительной правды. Все, что мастер хочет сказать своему зрителю, вытекает из пластически ясной структуры изображения, излагается посредством не допускающей кривотолков конкретной предметности.

Напрасный труд искать в зримом рельефе сотворенного Пластовым художественного изображения какие-то скрытые сюжетные ходы, особые смысловые надстройки, вызывающие аллюзии с чем-то противоположным непосредственно выраженному в чувственно конкретных формах реальности богатому жизненному содержанию. Свое отношение к окружающему миру мастер демонстрирует с предельно вразумительной ясностью и безусловной определенностью. Впрочем, простота и наглядная очевидность его изобразительного языка, как уже отмечалось выше, сопряжены с безграничной пространственной широтой авторского высказывания: редкой глубиной и сложностью в эстетическом истолковании человеческой жизни.

Найденный Пластовым принцип координации форм, созданная им система цветовых и тональных градаций характеризует действительность с всеобъемлющей полнотой, охватывающей напрямую и в не меньшей степени подспудно, через обобщающие свойства художественного материала, радостные и трагические стороны земного существования.

Однако свой путь в искусстве художник начал с попыток освоить остроактуальную революционную тематику, определившую контекст деятельности многих советских художников старшего поколения, ставших свидетелями и активными участниками масштабных событий, изменивших судьбу всех социальных групп и сословий. Объективно ценным содержанием исторического процесса сделалось практическое осуществление завоеванного симпатии большинства социалистического идеала.

Выдвинутый В. И. Лениным после победы революции план развития монументального искусства как средства просвещения и коммунистического воспитания народных масс в первую очередь был адресован замечательной плеяде советских скульпторов. При самой скромной государственной поддержке в двадцатые годы в обеих столицах и других городах России открывались памятники, бюсты, мемориальные доски в память революционеров и прогрессивных деятелей культуры всех времен и народов. Не забыв о своей первой специальности скульптора, А. А. Пластов решил попробовать свои силы в создании памятников. В 1925 г. он участвует наряду с другими конкурсантами в разработке проекта памятника жертвам революции и Гражданской войны для Ульяновска. По условиям конкурса, объявленного специальной комиссией при Ульяновском губернском исполкоме, памятник должны были установить в самой красивой части города, на Новом Венце, в том месте, где осенью 1918 г. были похоронены красноармейцы, погибшие при освобождении города Симбирска от белочехов и белогвардейцев. В июле 1925 г. А. А. Пластов представил свой проект на рассмотрение комиссии. Из-за нехватки средств конкурс был остановлен на стадии эскизов. Потемневшая любительская фотография дает некоторое представление о характере пластовского замысла. На ней изображена фигура крестьянина, одной рукой поддерживающего раненого рабочего, другой сжимающего древко развевающегося знамени. В объяснительной записке, прилагавшейся к проекту, автор следующим образом изложил суть буду-

щего монумента. «1918 год ни в коем случае не был годом одних лишь безоблачных апофеозов, а положение пролетариата было таково, что не “ура — наша взяла” приходилось ему кричать, а в нечеловеческом безумном напряжении противостоять бешеному натиску белогвардейщины. Только этот момент даст возможность сохранить колорит эпохи 18-го года и понятно рассказать, кому и за что воздвигнут монумент, только этот момент в достаточной степени характеризует идею борьбы за диктатуру пролетариата эпохи 1918 г.»⁴.

К избранному фрагменту недавней истории автор высказывания относится как к неустоявшемуся Бытию, находящемуся на промежуточной стадии остродраматичной борьбы за новое, более совершенное состояние общественной жизни. Зная, чем завершилась Гражданская война, художник не склонен переходить в освещении ее итогов на праздничный пафосный тон, словно инстинктивно догадываясь, что у социальных конфликтов не бывает однозначно благополучных развязок и на каждом счастливом мгновении исторического бытия лежит тень неизбежных сомнений и отрицаний.

Светоносные жизнеутверждающие пластовские картины тридцатых и последующих годов являются квинтэссенцией многомерной правды, изображают человека в реальных жизненных связях и ситуациях, способных многое поведать о судьбе, внутренней жизни целого народа. В бесконечной реальности Пластов отыскивает близкие ему черты и качества, говорящие об истинных стремлениях и ожиданиях советского крестьянства, воплощающие лучшее, самое высокое из того, что он знал о своем поколении, чем дорожил и во что неколебимо верил сам. Содержание его произведений включает множество сторон и аспектов, частично закодированных в элементах художественной формы, дающих верное представление о сущности жизни и сложности человека. При этом он тонко нащупывал грани, соединяющие индивидуальное и типическое, единственное в своем роде и скрытое в таинственной глубине естественного факта идеальное начало. Реальное величие природы и ее творений дает повод задуматься о происхождении этой слитой, с неповторимой авторской интонацией, эмоциональ-

⁴ Государственный архив Ульяновской области. Ф. 585, оп. 1, ед. хр. 1.

но насыщенной идеальности. Сам Пластов вряд ли делил вечную нетленную красоту Божьего мира на земную и небесную, для него прекрасное, возвышенное, реально существующее в многослойном бытийном пространстве неотделимо от духовно-нравственных начал, составляющих ядро «Божественного проекта». Разве не об этом следующее высказывание художника: «сегодня, когда встал после работы над последним этюдом... и оглянулся кругом на драгоценнейший бархат и парчу земли, на пылающее звонким золотом небо, на силуэты фиолетовых изб, на всю эту плащаницу вселенной, вышитую как бы перстами ангелов и серафимов, так опять в который раз подумал, что наши иконописцы только в этом пиршестве природы черпали всю нетленную и поистине небесную музыку своих созданий, и нам ничего не сделать, если не следовать этими единственными тропами к прекрасному»⁵ [10, с. 13].

Но даже если отвлечься от нередко слишком восторженных речений мастера, всей внутренней сущностью и образной геометрией его творения утверждают идеал просветленной человечности и выходящей за рамки привычной обыденности динамичной животворной духовности. Уместно вспомнить о том, что Пластов появился на свет в художественно одаренной семье. Его дед был сельским архитектором, занимался иконописью. Свою любовь к искусству он передал сыну, а через него и внуку. Для последнего самым ярким воспоминанием юности был приезд в село артели иконописцев, приглашенных подновить росписи местной церкви, некогда изукрашенной отцом и дедом.

С восхищением наблюдал юноша за таинственными приготовлениями богомазов, ставивших леса, растиравших краски, варивших олифу, а затем принявшихся чудодействовать разноцветными кистями в вышине у самого купола. Именно тогда, обозревая вместе с отцом возникшие в куполе и боковых стенах образы Саваофа и крылатых ангелов, он про себя твердо решил «быть только живописцем и никем более!». В дальнейшем, следуя семейным заветам, А. А. Пластов поступает в Симбирскую духовную семинарию, где на уроках рисования встретит своего первого учителя, впоследствии неразлучного друга Д. И. Архангельского. С детских лет будущий живописец воспитывался

⁵ *Пластов Н. А., Сысоев В. П.* Аркадий Александрович Пластов. Л.: Художник РСФСР, 1979. С. 13.

в атмосфере глубокого уважения к идеалам и ценностям православия, корневым традициям русской национальной культуры. Выдвинутая ходом самой истории идея построения справедливого и свободного общества была созвучна его представлениям о модели идеального существования, совпадала с очевидными сдвигами, наметившимися в отношениях отдельного человека и общества. Зоркий художник сразу заметил важные изменения в социальном положении человека земли, произошедшие под влиянием зародившейся коллективистской цивилизации. Вернувшись после 9 октября 1917 г. в родную Прислониху, он не только наблюдал, но и активно участвовал в процессах реформирования материально-духовного уклада крестьянского бытия. В 1929 г. в Прислонихе создается колхоз, в организации которого Пластов принимает непосредственное участие, избирается односельчанами его председателем. К перегибам, допущенным в ходе колхозного строительства, Пластов испытывал резкое неприятие и однажды по абсурдному навету сам оказался в симбирском узилище, где провел несколько месяцев и был отпущен ввиду отсутствия состава преступления. Первоначально ему инкриминировались где-то высказанные им сомнения по поводу намеченного партией технического перевооружения села, обвинение, сегодня изумляющее своей нелепостью, в те далекие годы звучавшее весьма зловеще. И все-таки сколько-нибудь правомерно ли говорить о том, что А. А. Пластов не принял новых форм общественной жизни и втайне исповедовал иные убеждения, далекие от социальной истины века? В его случае всякое двоемыслие исключалось по определению как психологический фактор, фатально препятствующий свободному развитию творческих способностей личности, пресекающий попытки создать нечто прекрасное, совершенное, необходимое для духовного блага и земного счастья людей.

А. А. Пластов — натура цельная, не знавшая разлада с окружающей действительностью, для своего самоосуществления в полной мере использовавшая возможности, предоставленные обществом. Перемены в социальном положении односельчан и выходцев из обширных сельских районов страны представлялись ему началом пути к достойному человеческому уделу. Из этой ключевой мировоззренческой предпосылки вытекали верховные принципы созданной им художественной формы, весь репертуар

глубоко волновавших его тем и сюжетов, органичные для него, созвучные качеству новых общественных отношений нормы живой красоты и гармонии.

Случившийся в Прислонихе летом 1931 года большой пожар унес с собой значительную часть ранних произведений мастера. Вместе с его домом сгорел огромный сундук, до отказа набитый этюдами, зарисовками, начатыми эскизами. Но то немногое, что уцелело в московской мастерской, свидетельствовало о заявленной с самого начала реалистической направленности его искусства. Впрочем, подлинную свободу в реализации замыслов художник обрел не сразу, пройдя через этап несколько хаотичных исканий, добившись более строгой дисциплины в организации творческого процесса. Накопленный опыт позволит А. А. Пластову воспроизвести многофигурное, «разбитое» на множество эпизодов действие в картине «Колхозный праздник» (1937) с должной мерой законченности и образной цельности, лично знакомые автору персонажи размещены на «сценической площадке» в непринужденной последовательности, в позах и движениях, сопутствующих живому общению. Однако лишь на первый взгляд их облик, поведение, окружающая среда кажутся «слепком» с частного случая привычного крестьянского быта. Изображенные в реальных связях и земных отношениях, они существенно отличаются от образцов, взятых из жизни, обнаруживают черты, присущие художественной модели существования. Их индивидуальность не только не исключает, но в значительной мере является носителем идеального смысла, собирательного представления о стоящей за ними большой исторической действительности.

Преобладающий в изложении темы праздничный тон — своего рода антитеза более сдержанной деловой атмосфере трудовых будней. Впрочем, ничего необычного в переживаниях героев картины мы не обнаружим, их состояние соответствует характеру жизненной ситуации и ничем не омраченной драматургии праздника по случаю собранного урожая. Много лет проживший рядом со своими героями художник по опыту знал, что традиционные застоля односельчан под открытым небом не имеют заранее составленного сценария, подразумевают свободное добровольное участие в событии, вовлекают в орбиту всеобщего веселья всех жителей деревни от мала до велика. «На таких вот пирах, — писал Пластов, — сам черт не поймет, где самое главное и важное и что

надо смотреть прежде всего. Шум, толчея, гам, песни... Хотелось, чтобы зритель растерянно оглядывался — куда бы ему и самому присесть и с кем чокнуться?»⁶ [8, с. 407].

Духовно осваивая окружающую реальность, Пластов ясно сознавал огромность ее внутреннего содержания, стремился распознать в облике отдельного факта выразительные достоинства, поднимающие его значение до всеобщих понятий и категорий человеческого бытия. В живущих рядом крестьянах он увидел подлинных героев большой истории, кровно связанных с общей судьбой советской страны, с коренными интересами и потребностями всего человечества.

Всеобъемлющим чувством действительности пронизана сама живописная плоть и архитектоника его произведений, выступающая материальной основой для образного слияния особенных, неповторимо индивидуальных черт конкретной природы и незримым идеальным ядром художественного изображения. При этом перспективные построения, гармонические соразмерности, вариации тона и цвета, ритмические порядки направлены на устранение любых помех между нами и сотворенной художественной реальностью, каждое касание кисти содействует установлению подлинного контакта чувств зрителя с изображенным событием.

В картине «Колхозный праздник» формально-конструктивные особенности изображения не бросаются в глаза, представленная нам жизнерадостная ситуация при всей идеальности является сгустком жизненной правды, четко воспринимаемым средоточием существенных свойств, типических черт народных характеров и типов. Происходящее на полотне исполнено глубокой естественной человечности и, как следствие, внутренней значительности, захватывает красотой непринужденного общения, искренностью переживаний крестьян, на время забывших о неотложных делах и заботах, целиком отдавших порывам и влечениям сердца, эмоционально насыщенной атмосфере дружеского единения, возможного в данном конкретном качестве при наличии у собравшихся определенного социального опыта, своего личного отношения к объединяющим идеям и настроениям века.

⁶ Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки / сост. П. М. Сысов, В. А. Шквариков. М.: Искусство, 1951. С. 407.

Наблюдающему царящую праздничную суету на полотне может показаться, что в изображенной сцене нет элементов особой важности, фигуры взаимодействуют без привязки к заранее известному сценарию, не связаны дисциплиной единого идейного центра. При близком рассмотрении возникает стойкое ощущение четкой выстроенности композиции, благодаря которой групповая сцена обретает смысловую глубину и психологическую напряженность, душевные качества, привнесенные в облик фигур современностью, становятся еще определеннее, выпуклее от слияния с неремными чертами крестьянского архетипа. Многомерность портретных характеристик — отличительная особенность пластовского подхода к изображению конкретных лиц.

Острое художественное чутье позволяло ему выделять из множества признаков модели наиболее существенные, заряженные ценной «информацией» свойства, наделяя их посредством живописной интерпретации полноценной эстетической выразительностью.

Принцип группировки, использованный в картине «Колхозный праздник», восходит к композиционным приемам, выработанным старшими «передвижниками». Так, в знаменитой картине И. Е. Репина, прославляющей народное вольнолюбие, «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1878–1891), драматические взаимоотношения персонажей напоминают непринужденную взаимосвязь людей, существующую в реальной жизни, особенно в моменты, когда их действия никто не контролирует и у них есть возможность свободно выражать свои мысли, эмоции языком тела и слов. Каждый из участников изображенной сцены представляет собой колоритную личность, дорожащую правом на собственное мнение и самостоятельное деяние, готовую в любую минуту встать на защиту Отечества. Их естественные позы, невольные жесты, неожиданные повороты лишены строгой системности и словно перенесены на холст без каких-либо исправлений и вмешательства со стороны художника. Но это кажущееся невмешательство. Попробуйте изменить хотя бы один штрих в компоновке фигур или поменять местами действующих лиц, как заметно изменится вся образная структура произведения, окажется под большим вопросом его завершенность и целостность. Это же сочетание свободы и упорядоченности мы наблюдаем в «Колхозном празднике».

Распределенные по картинному полю в свободном порядке и непредустановленной последовательности разнообразны эпизоды весьма скромного, если не аскетичного, по современным меркам, крестьянского пиршества организованы по законам гармонии и художественного порядка. Состоящее из ритмически упорядоченной череды статичных и динамичных мгновений сюжетное действие напоминает волнообразно развивающийся процесс со множеством ответвлений и самоценных сценок, разбросанных по всему периметру картинного поля. Благодаря целенаправленным композиционным усилиям автора единичные эпизоды, сюжетные линии в определенной точке приведены к фокусному сосредоточению, позволяющему воспринимать отдельные части, взаимоотношения между людьми, физическими предметами и окружающей средой как единое целое. Чувственная достоверность подвижной народной стихии неотделима от эволюции эстетической формы, от взаимодействия цветовых масс, движения холодного тона к теплоту, размещения и координации изобразительных элементов в глубоком пространстве. Динамика сельского праздника, достигающая апогея в средней части композиции, заполненной танцующими людьми, нарастает от зрительно тяжелого низа к более легкому и как бы слегка развеившемуся от воздействия яркого солнечного света верху картины. Здесь кипение земных жизненных сил получает незримое продолжение в небесной сфере, где вниманием зрителя завладевает как бы парящий в воздухе портрет И. В. Сталина, приветливо с высоты взирающего на участников праздника, воплощающего всем своим видом и поведением дух живого человеческого единства. Портрет закреплен на двух деревянных шестах, притороченных к боковой стенке огромной зерновой молотилки — детали, говорящей о привлечении в коллективные хозяйства современной техники. Ниже портрета развернуто красное полотнище, на котором крупными буквами воспроизведен текст известного сталинского изречения «жить стало лучше, жить стало веселее», думается, для лиц, так или иначе затронутых политическими репрессиями 1937 г., звучавшего с оттенком злой иронии. Наличие в произведениях сталинской эпохи официальной атрибутики давало повод писавшим об искусстве авторам, уличавшим создателей в потворстве культу личности и предосудительном заигрывании с тоталитарным режимом. Однако негативное отношение к Сталину, а затем и ко всему советскому прошлому —

продукт позднего времени. Тот же Сталин или Ленин на момент создания картин являлись объектом искреннего почитания, фактором сплочения граждан советской страны. И дело было не только в извечной склонности широких масс творить богов и кумиров, но и в осязаемых результатах деятельности названных персон. Наличие в составе предметного содержания картины «Колхозный праздник» реликвий, глубоко укоренившихся в народном сознании, входивших повсеместно в антураж официальных мероприятий, плановых торжеств и праздников тридцатых-сороковых годов прошлого века, скорее привычная деталь исторического фона, нежели вынужденная уступка требованиям текущей политической конъюнктуры. К тому же зрительный вес в изображении указанной атрибутики весьма незначителен, снівелирован воздействием световоздушной среды. По сравнению с осязаемой материальностью первоплановых фигур телесность портрета более эфемерна, имеет слегка размытые очертания.

В целом жизненная достоверность представленной сцены не вызывает сомнений, вызывает чувство живой непосредственной сопричастности. С годами не слабеет уверенность в том, что именно все так и было на площади рядом с двухэтажным зданием правления колхоза, как об этом поведал нам местный житель, всемирно известный художник А. А. Пластов. Однако к этому переживанию высокой жизненной правды в современных условиях присоединяются и другие, в чем-то неожиданные ассоциативные линии и аллюзии. Ярко, энергично изложенная на холсте тема сельского праздника некоторыми сторонами и аспектами стала напоминать эпическое сказание о земле обетованной, на которой живут и трудятся счастливые люди, познавшие красоту и высокий смысл нового общественного бытия.

В творческой практике советских живописцев изначально уживались разные концепции крестьянского мира, зато у государственных мужей в вопросе обустройства села были свои четкие приоритеты. На будущее аграрного сектора они смотрели сквозь призму научно-технического прогресса. Избранный курс на сближение уровней жизни города и деревни казался им единственно правильным. Они скорее не одобряли стремлений писателей-«деревенщиков» и солидарных с ними художников увековечить лики исконной России, отразить с предельно возможной полнотой духовную сущность человека земли.

История, поведанная мне художником В. И. Ивановым, тому красноречивое подтверждение. С его слов произошло следующее: на «проходившей в столичном Манеже выставке “Советская Россия” образца 1964 года экспонировалась картина А. А. Пластова “Мама”. В одном из залов висела моя “Молодая мать”, схожая по сюжету и формальному строю. Главным персонажем в обоих случаях была сидящая в деревенском интерьере крестьянка, ухаживающая за младенцем, лежащим в люльке-качалке, подвешенной к потолку. В крестьянской среде за данным изобретением закрепилось название “зыбка”. В шестидесятые годы подобный мотив не был редкостью, встречался в домах жителей русских селений. Самобытный облик написанной с натуры модели дал повод посетившим выставку партийным работникам подвергнуть мое “Святое семейство” суровой критике, также было подчеркнуто, что антураж сцены и в особенности упомянутая “зыбка” указывают на апологетическое отношение к бытовому укладу, не отвечавшему требованиям современности. Критиковать маститого классика фактически за то же самое важные гости не стали. Не дожидаясь окончания визита членов Московского горкома КПСС, я в расстроенных чувствах спустился в гардероб Манежа. Навстречу мне шел Пластов. Дружески пожав руку, он поздравил меня с удачной картиной. На Масловку в свои мастерские мы возвращались вместе, обсуждая насущные проблемы нашей профессии»⁷ [6].

А. А. Пластов искренне радовался успехам собратьев по цеху, готов был принять самые смелые новаторские искания, если в них чувствовалась природа истинного таланта, страстное желание поновому сказать о чем-то живом и важном. Обостренная восприимчивость к прекрасным типическим чертам родной природы позволяла ему хорошо ощущать грань, за которой жизнестроительная деятельность людей переходит в свою противоположность, становится разрушительной, губительной для человеческого естества и органического мира. Герои его произведений не склонны к бесконтрольному самоутверждению, не выказывают намерений добиваться господства силами природы. В этом пункте позиция А. А. Пластова не совпадала со взглядами художников, работавших над темой индустриального труда и промышленной революции.

⁷ Из беседы с художником. 27 февраля 2019 г.

В картинах А. А. Пластова следы человеческой жизнедеятельности, рукотворные объекты органично встроены в естественный круговорот природного бытия, оттеняют нетленную красоту земли и вечного неба. Облегчающие труд машины, трактора, комбайны изображают логику инженерной конструкции для настройки строения продуктов машинного производства с гибкими пластичными формами растений, узором цветных теней и рефлексов, играющих на поверхности земли, отраженных от материальной оболочки вещей и предметов.

Родная сторона, прислонихинская земля казалась ему местом, изначально приспособленным для деятельного существования людей. Эстетическое отношение к окружающей действительности было свойственно многим жителям Прислонихи, но только подлинному художнику дано выразить его с вразумительной ясностью и полнотой. В картине «Купание коней» (1938) изображенная ситуация сама по себе наделена высокой эстетической ценностью, аккумулирует стремления и порывы нового восходящего поколения советских людей. Созерцание развернутой предметности, восприятие телесной красоты юношей, управляющих красавцами-рысаками, превратившими речную гладь в бурлящий поток, формируют образ свободного энергичного бытия. При ином принципе организации художественных материалов тот же мотив отражал иные настроения. Так, стиль и внутренняя атмосфера картин В. Серова «Купание лошади» (1905), К. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912) возникли в определенной общественной и культурной среде. В содержании обоих произведений улавливаются переживания, интонации, не сулящие России спокойной размеренной жизни, предрекающие неизбежные перемены. Пробуждаемые изображением эстетические чувства слиты с ощущением надвигающейся социальной бури, назревающего сдвига в судьбе страны.

Еще до официального оглашения на Съезде писателей в 1932 г. доктрины «Социалистического реализма» у многих талантливых живописцев возник естественный интерес к новым социальным темам. В среде художников, сыгравших видную роль в расцвете русского авангарда начала XX столетия, наметилось движение в сторону реалистической образности. В 1928 г. один из основателей креативного объединения «Бубновый валет» (1910–1916) П. П. Кончаловский картину «Купание красной конницы» пишет

по этюдам, используя богатую гамму градаций и оттенков разных цветов, собранных в единый, слегка форсированный аккорд. По сравнению с его пейзажами и натюрмортами «бубнововалетского» периода естественная видимость форм в упомянутой композиции стилизована без визуального нажима, с учетом выразительных качеств, объективно присущих избранному мотиву. Дерзкая живопись пластовского «Купания...» чем-то сродни раскованной манере П. П. Кончаловского, поэтому допустимо говорить, что если бы не было первой картины, то и второе произведение, возможно, стало бы другим.

В зрелый период А. А. Пластов раскрывает красоту явлений тем классическим методом, который несводим к сумме формальных приемов и типовых композиционных схем. Лежащая в основе его художественная техника доносит до зрителя через комплекс цветовых отношений эстетически значимый смысл человеческой жизни, свечение духа в облике людей. Присущая пластовским образам жизненная достоверность не отменяет их высокого статуса поэтической ценности, возникшей в итоге художественной реконструкции земных объектов и ситуаций. Избранный жизненный материал художник пропускает через призму определенного общественного и эстетического идеала, сохраняющего формирующую силу на известном отрезке истории. Раскрывая сущность природы и человека, мастер неизбежно что-то сокращает, заостряет те стороны и качества реальности, которые с его точки зрения представляют для современников несомненную ценность. Причем эти стороны могут быть как положительными, так и ущербными, заслуживающими осуждения. На бичевании пороков современного общества базировалась практика старших передвижников.

Не утратила творческой актуальности методология критических реалистов, создававших произведения, обличавшие социальное зло с идейной определенностью и образной выразительностью. Именно полноценная художественная образность позволяла таким критикам действительности, как В. Г. Перов, И. Е. Репин, Н. В. Неврев, В. М. Максимов, строить эстетически ценный образ мира на живой взаимосвязи противоположных качеств и черт реальности, сочетать показ отрицательных неприятных явлений социального быта с пронизывающим структуру изображения дыханием народного идеала.

На сравнении с опытом передвижников хорошо видно то новое, что привнес А. А. Пластов в разработку крестьянской темы. Художники-реалисты XIX в., вскрывавшие реальные источники человеческих конфликтов и драм, считали альтернативой «темному царству» первозданную естественную природу. Ее прекрасные проявления служили тем волшебным зеркалом, в котором отражались добрые чувства и светлые надежды людей, авторские мысли о разумно устроенном гармоничном обществе.

В произведениях А. А. Пластова мы не найдем явных признаков противопоставления прекрасной, чаще всего солнечной природы, коллективной жизнедеятельности людей, их новой общественной сущности. А. А. Пластов был сторонником колхозной идеи, главную пользу от ее реализации видел в расширении творческих возможностей и развитии гражданского самосознания человека земли. Как и природа в отношении собственных жизненных сил, возникшая на началах солидарности человеческая общность создавала простор для раскрытия лучших способностей каждой отдельной личности и народа в целом. Избавившись от унижительной приставки, подневольный труд не превратился в необязательную игру или забаву, как и прежде, требовал больших напряженных усилий, серьезного отношения. Образные концепции трудовой деятельности в картинах К. Савицкого «Ремонтные работы на железной дороге» (1874) и А. А. Пластова «Колхозный ток» (1949) отражают два разных по смыслу и психологическому наполнению состояния людей, осуществляющих общее дело. В первом случае совместная работа бывших крепостных, отлученных от земли и обреченных перебиваться случайными заработками, несет на себе печать тяжкого бремени, изнурительного вынужденного занятия. Во втором — работающие на колхозном току крестьяне реализуют завоеванное право на свободное независимое деяние, испытывают чувства от коллективных действий, сопоставимые с эстетическими переживаниями. В работе К. Савицкого идеал свободного творческого труда для пользы трудящегося большинства подразумевается, выступает как альтернатива принуждению и социальному гнету. Все элементы пластовской композиции, от исполненных человеческого достоинства персонажей и красоты их энергичных движений до лучезарного колорита и вихревой ритмической круговерти форм, линий, направлены на раскрытие человеческой поэтической сущности освобожденного радостного

труда, торжествующего здесь и сейчас. Особая специфика художественного произведения не позволяет принять изображенное в нем событие или явление за зеркальное отражение существующего в реальности. Воссозданный мастером эпизод покоряет своей жизненностью, по крупицам собранной в окружающем мире подлинной красотой содержания и живописного воплощения. Тем не менее участники трудового процесса не копии живых людей, а в значительной степени плод авторского воображения, идеальная реконструкция конкретной натуры, осуществленная с опорой на эстетические качества и поэтически ценные элементы действительности, упорядоченные согласно авторскому замыслу.

Глубоко и всесторонне познавшему крестьянскую жизнь А. А. Пластову не требовалось извлекать заинтересовавший его прекрасный объект из природной взаимосвязи и бесконечной игры активно действующих динамических сил. Художник инстинктивно улавливал в бесконечном многообразии градаций натуры закономерности, необходимые для создания живой гармоничной формы. В произведениях мастера всегда явственно ощущается присутствие конкретного исторического фона, растворен воздух данной эпохи, вибрирует нерв положительного идеала, близкого и понятного народу. В созданных А. А. Пластовым образах собраны существенные типические черты крестьянского сословия, сконцентрированы выразительные достоинства природы, нередко олицетворявшие врожденные и родовые свойства людей.

Образ, обретший в воображении сверхжизненную художественную конкретность, мастер воплощал с неистовой страстью, вкладывая в каждое касание кисти энергию воли и проникновенного чувства. Палитра мастера почти не знает приглушенных, под сурдинку звучащих красок. Своими выразительными свойствами его живописная манера «генетически» близка внутренне напряженной экспрессии вангоговской живописи, обнаруживает собственный индивидуальный характер столь же ярко и заразительно.

Интенсивно развивавшийся опыт радостного смотрения на предлежащее в родных пенатах земное великолепие А. А. Пластов воплощал посредством яркого подвижного света, поднятыми до полного звучания и словно усиливающими друг друга цветовыми отношениями. Наряду с эмоционально активными особенностями колорита, линейного и пространственного ритма особый эстети-

ческий эффект создает фактурно выраженная «вязь» динамичных мазков, оформляющих энергию автора, окрашенных его переживаниями.

Внимательный взгляд обнаружит в самобытном облике искусства А. А. Пластова глубоко усвоенные и приспособленные к творческим нуждам современной эпохи универсальные свойства высокой европейской живописной культуры. Колористические завоевания великих эпох расширили возможности правдивого раскрытия природы и человека.

В фундаментальном исследовании Н. Н. Волкова «Цвет в живописи» автор убедительно прослеживает глубинную связь русской живописной школы двух последних веков с классическим опытом предшественников, в первую очередь с творчески актуальным наследием величайших мастеров Тициана, Веронезе, Веласкеса, Рембрандта и других мировых гениев. Заслуживают внимания суждения исследователя о национальной специфике так называемого «русского импрессионизма». «Русские колористы последней четверти XIX и начала XX века, — пишет ученый, — испытывая прямо или косвенно влияние импрессионизма, шли в целом по тому же пути, по которому шел А. Иванов. Они никогда не теряли ясности восприятия предметного цвета, никогда не приносили “материальные” ценности видимого в жертву “световым” ценностям. Их подход к цветовым гармониям природы был синтетическим»⁸ [3, с. 263].

Чистота, звучность цвета, возведенная импрессионистами в творческий принцип, несомненно, импонировала А. А. Пластову, служила ему определенным ориентиром в нахождении живописного метода, отвечающего на эстетические запросы советской эпохи. Сама фабула общественного развития при всем драматизме давала поводы для яркого живого отображения действительности. Связь с большой историей страны отчетливо прослеживается в сюжетах и формах пластовских картин. Характерная для творчества мастера жизнерадостная тональность проистекала из объективной поэтической ценности жизненной ситуации и социального контекста деятельности людей.

В картине «Сенокос» (1944) естественная красота природы претворена в чарующий образ живого одухотворенного Бытия.

⁸ Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984. С. 263.

В процессе реализации замысла автор испытывал наслаждение от самого процесса работы, с неподдельным азартом нанизывал темпераментные мазки на нити сложившегося представления.

Непосредственным поводом к созданию шедевра явилась поэтическая реакция на жизненную сцену, увиденную в конкретный момент в определенном месте. По воспоминаниям художника, лето 1945 года выдалось на редкость жарким и щедрым, трава вымахала в рост человека. Однако «косец пошел иной: наряду с двужильными мужиками-стариками вставали в ряд подростки, девочки, бабы. Ничего не поделаешь — война. Кто покрепче, был в армии. Но несказанно прекрасное солнце, изумруд и серебро листвы, красавицы березы, кукование кукушек, посвисты птиц и ароматы трав и цветов — всего этого было в избытке»⁹ [8, с. 411].

По укоровившейся в реалистической живописи логике осуществления большого замысла работу над своей картиной А. А. Пластов начал с накопления необходимого этюдного материала.

В довоенные годы художник часто писал этюды про запас, не преследуя конкретных целей. Подготовительная работа к «Сенокосу» проходила по новому плану, была тесно увязана с целенаправленным отбором эстетических черт и качеств, обеспечивающих полноту выражения образного содержания будущей картины.

Если композиция раннего «Колхозного праздника» при всей ее цельности напоминает стилистически единое собрание натуральных этюдов, то художественная структура «Сенокоса» представляет собой сотворенный на одном дыхании художественный организм, чувственно представленный обширной суммой цветотональных вариаций и тончайших оттенков. Созвучная духовным стремлениям народа интенсивная звучная красочная гамма полотна включает целый комплекс градаций, специфических отношений, связанных между собой по закону подобия и контраста, распределенных по поверхности холста в определенной последовательности, подобно тому, как следуют друг за другом звучащие ноты в музыкальном сочинении, рождающие в единстве выразительную мелодию.

⁹ Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки / сост. П. М. Сысоев, В. А. Шквариков. М.: Искусство, 1951. С. 411.

В произведениях А. А. Пластова основной смысл сосредоточен в точках пересечения процессов, совершающихся в природе и происходящих в человеческой жизни. Общественный смысл натуральной природы проступает с особой отчетливостью, когда она становится средой человеческой деятельности. Подтверждение тому можно найти, сравнив обжитой пейзаж «Овцы пасутся» (1944) и знаменитую пластовскую картину «Немец пролетел» (1944). В обоих случаях изображена конкретная местность, прилегающая к селу Прислониха. То, что в ней привлекло внимание художника в первой картине, интерпретировано в рамках интимной лирики с легким привкусом осенней элегической грусти. Ни вид солнечной природы под ясным бирюзовым небом, ни облик мирно пасущихся животных и деревенского паренька, опершегося на пастушеский посох, взволнованного чарующей красотой открывшихся далей, ничто, кроме даты создания произведения, не отсылает нас к трагическим событиям войны. Впрочем, есть в содержании работы скрытый идейно-образный план, намекающий на симбиоз добрых и злых начал. Разумеется, в структуре изображения эта линия не главенствует, дана едва заметным пунктиром, но при этом является необходимой гранью образной правды.

В картине «Немец пролетел» эстетические качества пейзажной среды — своего рода критический комментарий к трагической ситуации, которая со стороны жизненной морали является абсолютным злом, не имеющим оправдания. В соответствии с иной творческой задачей перекомпонованный пейзаж служит образному изображению последствий обыденного для фашистских летчиков злодеяния. Мгновение назад над мирной землей пронесся вражеский самолет, его силуэт смутно различим над линией горизонта. После его смертоносного пролета на земле остались лежать трупы расстрелянных с воздуха домашних животных. Изобразительным символом варварских преступлений немецких захватчиков воспринимается образ убитого пастушка, размещенный в ракурсе, связывающем фигуру с пространством и временем зрителя. Истолкование сцены сопровождается поток интимных авторских переживаний и тончайших живописных ощущений не только не чуждых общественным чувствам, но как бы естественно перетекающих в широкий исторический контекст, рождающих гамму правдивых утверждений и масштабных представлений и всеобъемлющее чувство действительности.

Слияние индивидуальных и общественных чувств мы видим в эмоциональном содержании картины «Трактористки» (1944). Центральное место в ней отведено обнаженным фигурам девушек-трактористок, после работы решивших искупаться в местной речке. В атмосфере мирных дней подобный сюжет не имел бы той человеческой и эстетической значимости, которую ему сообщает причастность персонажей к эпохе военного лихолетья.

Величавым фигурам трактористок, чем-то схожих с языческими богинями, «аккомпанируют» ритмические порядки, цветовые гармонии окружающего пейзажа, залитого светом, но совсем не благостного, несущего на себе печать сурового напряженного времени. Уходящее по диагонали к низкому горизонту пространство земли с узкой полоской воды на первом плане и чередой вспаханных полей, расположенных за рекой, напоминает часть гигантской окружности, охватывающей всю Вселенную.

Может быть, впервые в живописи априори не располагающий возможностями исторической темы, по сути, частный, камерный мотив столь решительно выведен за узкий горизонт людской повседневности, переживается и оценивается зрителем в контексте общечеловеческой исторической драмы.

В отличие от традиционных «ню», где основная эстетическая нагрузка падает на собственное значение обнаженной модели, а весь остальной антураж выполняет функцию «пассивного» фона, обнаженная натура у А. А. Пластова всегда вовлечена в активное взаимодействие с окружающей средой, окружена не только поэтической аурой, но овеяна дыханием большой истории, погружена в атмосферу масштабных деяний и важных событий. От сложившихся в прошлом типов женской красоты пластовских трактористок отличает не столько их телесное строение, близкое классическому канону красоты и гармонии, сколько тесная связь пластической структуры образов с определенным способом существования, реальными условиями труда и быта крестьянских тружениц. В связи с достигнутым автором изобразительным эффектом уместно указать на то, что увиденный в жизни сюжет дошел до зрителя в измененном виде, причем измененном в той мере, в которой это было необходимо для воплощения мыслей и чувств самого художника. При всей натуральной естественности облика воссозданного явления оно не есть простая копия жизненного прототипа, а представляет собой сложную материально-духов-

ную субстанцию, накрепко привязанную к самобытному таланту и единственному в своем роде мировидению автора.

Из всех возможных комбинаций линий и форм мастер выбирает одну-единственную, которую без колебаний может назвать своей, адекватно выражающей его замысел и внутреннее состояние. На основе конкретного жизненного материала А. А. Пластов создает художественную модель, наделенную обобщающими свойствами, связывающую отдельный единичный факт с широким течением жизни, коллективными интересами людей.

Эмоционально тонко настроенная образная геометрия лежит в основе другой композиции военной поры «Суббота» (1944). Художественное пространство в ней организовано таким образом, что сначала взгляд устремляется в глубину, к горизонту, а затем от линии схождения земли и неба возвращается в обратном направлении к переднему плану, попутно нащупывая другие сюжетные ходы, выводящие восприятие за пределы изображения в безграничное ассоциативное поле. Оценивая предметное содержание картины, мы одновременно прослеживаем эволюцию эстетической формы, накапливаем впечатления, составляющие в сумме основу истинного наслаждения.

Под воздействием художественных и психологических факторов самые обычные вещи начинают светиться одухотворяющим светом человеческих стремлений и чаяний, превращаются в объекты образного созерцания. Среди слагаемых частей изображения есть элемент особой важности, пленяющий яркой эмоциональной окраской и поэтической красотой. Занимающая центральное место в композиции выделенная цветом фигурка обнаженной девушки с накинутой на плечи телогрейкой сразу завладевает нашим вниманием, выступает камертоном, определяющим звучание остальных слагаемых образа, кинутой раньше, она вышла из расположенной на задворках села ветхой низенькой баньки и зашагала по протоптанной в снегу тропинке к своему деревенскому дому. Наличие сюжетной линии стимулирует развитие предметного рассказа во времени и пространстве. Проникая в структуру изображения, взгляд встречает на своем пути разнообразные объекты в виде узенькой речки, наклонившегося над водой осокоря с торчащими во все стороны ветками и сучьями. Холодная белизна слежавшегося снега оттеняет предметный цвет сараев и бань, размещенных вдоль невысокого тына, усиливает декоративную окраску фраг-

мента с рыжей лошадкой, заботливо укрытой тулупом. В окружении плотных, чуть приглушенных красочных пятен обнаженное тело молодой крестьянки обретает сходство с излучающим свет драгоценным кристаллом. В изображенном человеческом существе индивидуальное и типическое, природное и общественное образуют нерасторжимый сплав, сгусток опыта, особенно ценного в свете серьезного времени.

В годы войны и послевоенной разрухи жизнь большинства советских людей подчинялась суровому требованию обеспечить нужды разоренной страны, в тяжелейших условиях нарастить потенциал, достаточный для отражения новых угроз и вызовов. И прежде не знавшее избыточного довольства русское крестьянство в указанный период находилось за чертой бедности, страдало от нехватки самого необходимого. Разумеется, от взора А. А. Пластова не ускользали горестные заметы крестьянского быта, судя по его работам, материальное положение односельчан оставляло желать лучшего. По-настоящему значимой для него была внутренняя жизнь вещей и явлений, именно в ней он отыскивал зерно высокой поэзии и живой выразительной образности, скромность и скудность существования нередко служили фоном, оттеняющим благородство душевных порывов, красоту человеческих отношений. Простая, незатейливая, если не сказать бедная обстановка сцены в картине «Весна» (1954) еще рельефнее выявляет то состояние счастья, в котором пребывают молодая мать и ее маленькая дочка, обращенные друг к другу, связанные между собой внешним действием и душевными движениями, происходящими внутри близких художнику людей. В поэтическое содержание жанровой сцены вплетается эхо открытого пейзажного пространства, так же хорошо узнаваемого, как и портретные образы картины. Памятуя о реакциях официальных лиц на суровую правду жизни, художник на всякий случай держал в голове второе название картины «Из прошлого», которое, к счастью, не пригодилось.

Картина «Весна» увидела свет, когда в среде живописцев наметился интерес к индивидуальным особенностям повседневного быта людей, более внимательным стало отношение к душевным качествам и характерному облику личности. Жанристы охотно выступали в роли наблюдательного рассказчика, обставляли общение персонажей немалым количеством подробностей, предметных деталей. У А. А. Пластова были работы подобного плана, но

в подавляющем большинстве случаев он в изложении темы делал упор на выразительность и образность эстетической формы. Над героиней послевоенной «Весны» уже не тяготеют законы суровой поры, ее жизнь вернулась в нормальное русло, засверкала новыми красками.

В другой работе под тем же названием «Весна», написанной в середине 1942 г., самого тяжелого года военной страды, ощущается присутствие сил, угрожающих существованию людей и природы. Архитектоника пейзажа словно испытает на себе воздействие агрессивных стихий, драматичных процессов. Ощущение выжидательного беспокойства исходит от самой расстановки форм в пространстве, эмоциональное напряжение усиливают взаимодействие наклонных плоскостей и диагональных осей, тревожный прерывистый ритм ломких извилистых линий, перепады освещения и переливы цвета, в которых одновременно с музыкой весеннего пробуждения улавливаются суровые веяния военной эпохи.

Эволюция творчества А. А. Пластова примечательна интонациями, которые появились в эмоционально-образном строе произведений вслед за изменениями в социальной структуре общества и психологическом укладе людей. Исползованная в трактовке жизненного материала, лежащего в основе образного содержания картины «Ужин тракториста» (1952), мера гармонии и контраста отвечала эстетическим качествам новой исторической ситуации. Ослабло давление обстоятельств, превращавших труд в повинность, не оставлявших места свободной самодеятельности. Если отдых трактористок в одноименной картине 1944 г. — всего лишь короткая передышка в трудовом процессе, не предполагающем длительной паузы, то для героев поздней картины драматичные коллизии войны остались в прошлом. Им уже ничто не мешает наслаждаться красотой окружающей природы, сопереживать мыслям и чувствам близких людей, ощущать себя первородным существом на своей земле. Внутренний диалог участников крестьянской трапезы не ограничен во времени и пространстве, напоминает о ценностях, необходимых каждому новому поколению.

Тракторист и двое его детей ужинают под открытым небом на фоне уходящего за горизонт свежего вспаханного поля. Расцвеченный горячими рефlekсами от заходящего солнца черный бархат пашни сближен по цвету с фрагментом трактора. Из моторного отсека тяжелой машины вьется легкий дымок, модулированная

окраска которого обеспечивает тональный переход от лазоревой выси вечернего неба к яркой белизне халата девушки, наливающей в миску молоко. Проникающий свет слегка развеивает оболочку предметов, обогащает внутреннюю жизнь цветowych пятен суммой оттенков и рефлексов. В создании общей живописной симфонии активно участвуют все элементы изображения. Взаимодействуя друг с другом, они образуют художественное единство, с изумительной точностью выражающее земной, человеческий и сокровенный возвышенный смысл народного бытия, составляющий нетленное ядро подлинного искусства.

Развиваясь по своим непреложным законам, творчество А. А. Пластова было открыто для новых плодотворных веяний и тенденций, возникавших в искусстве. Делая повторы с ранних работ, он корректировал стилистику художественного языка с учетом сформированного обществом новых, объективно ценных норм эстетической выразительности.

В качестве примера сошлемся на поздний вариант картины «Ужин трактористов» (1961), в общих чертах совпадающий с конфигурацией форм в ранней работе. Зато более обобщенным и собранным в цвете выглядит облик персонажей, обрели большую определенность декоративные качества формы. Стилистически новая редакция знакомой жанровой сцены перекликалась с творческими исканиями молодых художников, составивших костяк направления под названием «суровый стиль». Некоторые из его представителей прошли фронт, другие, по малолетству оказавшиеся в тылу, постигали общий смысл грозной эпохи через общение с фронтовиками и сводки информбюро. Впечатления и переживания военных лет стали частью существа многих «суровостильцев», определяли глубину их внутренней жизни. Их отношение к творческой практике рядом работавших мастеров старшего поколения было избирательным. Их привлекали достижения реалистической живописи, способные служить примером раскрытия высшей, глубинной сущности бытия, яркого воплощения поэтического чувства. Так, для одного из лидеров «сурового стиля» В. И. Иванова, создавшего свою художественную модель крестьянского мира, эталоном богатого целостного раскрытия сложнейшего эстетического объекта, каким является человек земли, служит индивидуальный опыт А. А. Пластова. Для него произведения выдающегося мастера стали критерием правды, истинной полноты выражения

современной жизни русского крестьянства, его индивидуального и родового своеобразия. При схожей идейной направленности оба художника представляли собой стилистически разные ответвления советской реалистической живописи. Достаточно сравнить свободно пульсирующую текучую стихию колхозного праздника в одноименной картине А. А. Пластова 1937 г. с ритмически строго упорядоченной многофигурной композицией В. И. Иванова «Под мирным небом» (1982), чтобы почувствовать разницу между двумя типами построения и стилистического оформления сюжета. В первом случае многомоментность действия доминирует над системностью, децентрализация изображения обусловлена стихийным характером крестьянского пиршества. Во втором движении, позы и жесты односельчан подчинены ритму четко выстроенной формальной структуры, выражающей общие переживания, коллективное сознание социально однородной группы людей. В характеристике образов родовые черты преобладают над единственными в своем роде особенностями отдельной личности. В крестьянских образах А. А. Пластова нет осязаемой границы между индивидуальностью и типом, всеобщим и уникальным, жизненным принципом и формальным элементом. С той же мерой художественной конкретности трактована среда, в которую помещены персонажи. В картине В. И. Иванова обстановка в большей степени наделена функцией декоративного фона, способствующего раскрытию душевного состояния человека.

К исканиям «шестидесятников», входивших в когорту мастеров «сурового стиля», А. А. Пластов относился с большим интересом, видел в их достижениях продиктованную социальным нервом времени убедительную попытку переосмыслить великую традицию европейского реализма, выработать принципы тематической картины, отвечающие духовным стремлениям эпохи. Сам А. А. Пластов воплощал свои душевные порывы и представления средствами традиционного классического реализма, естественно возникающего из непосредственного восприятия и прямого отображения реального мира. По словам великого русского художника Г. М. Коржева: «Пластов рисовал с натуры, и много рисовал, и тем не менее сумел выразить и время во всей сложности, и свои восторги, и Родину, и будущее, и все, что только чувствовал, видел и мыслил художник. И все это вполне устаревшим методом — методом реализма. И если взглянуть на Пластова, то за нежеланием

поучать, философствовать, поражать стоит высокая нравственная сила, уходящая в глубины народной жизни»¹⁰ [5, с. 29].

Занимаясь любимым делом, А. А. Пластов не испытывал сомнений в том, призван осуществить высшую миссию искусства раскрыть перед современниками истинную ценность и красоту жизни, показать человека во всей полноте его существенных черт и качеств.

Вера в неограниченные возможности реалистической живописи позволила ему дать высшее выражение материальной и духовной индивидуальности русского крестьянина, показать его новую статью в счастливые моменты свободного творческого труда и внутреннего подъема. В картине «Лето» (1959–1960) внешнее действие отражает динамику внутренней жизни персонажей. В правой части композиции доминируют домашние животные в главе с могучим быком, опекуном стада, в центре которого девочка-подросток угощает хлебом лежащую на земле корову. В левой пространственной зоне также есть свой композиционный центр. Его функцию выполняет старое дуплистое дерево, явно доживающее свой век, но еще не утратившее зеленой кроны. Под ним и вокруг его ствола расположились фигуры молодых доярок и отдыхающих на теплой земле пастухов. Одна из девушек наливает в протянутую мужиком железную кружку парное молоко. На удалении окружность кольца замыкают фигуры купальщиц, облюбовавших берег узенькой речки. Находясь в родной стихии, участники сцены ведут себя естественно и свободно, как люди, наделенные волей и правом распоряжаться своей судьбой, кровно связанные со всем значительным из происходящего в главном русле народной истории. В их социальном и психологическом укладе мало что осталось от былой изолированности и замкнутости. Культурная революция и успехи всеобщего просвещения изменили их внутренний облик, сделали восприятие мира более светлым и радостным. Общественные отношения, основанные на человеческой солидарности и уважении человека труда, породили новую манеру общения, свободную от лицемерия и классовых предрассудков. Эти признаки личности с развитым чувством собственного достоинства и творческим отношением к делу рельефно проступают наружу при сравнении образов пластовских односель-

¹⁰ Гелий Коржев. Иконотека. М., 2016. С. 29.

чан с представителями трудового народа в картинах могучих реалистов XIX столетия: Г. Курбе, Ж. Милле, В. Ван Гога, В. Перова, И. Репина, Г. Мясоедова. В свое время крупный советский ученый-эстетик В. В. Ванслов, сопоставив всеобщую правду, заключенную в собирательных образах картины Ван Гога «Едоки картофеля», и людей из народа, действующих в офортах из серии «Восстание ткачей» Кете Кольвиц, с человеческим содержанием образов, созданными трудящимися советскими художниками, «Делегатка» Г. Рижского, «Глеб» Т. Яблонской, констатировал существующее между ними большое различие. «В первом случае перед нами изможденные люди, доведенные нуждой и непосильным трудом до полуживотного отупения. Во втором — люди, полные человеческого достоинства, радости жизни, свободно отдающие себя целенаправленной жизнедеятельности»¹¹ [1, с. 204–205].

Чтобы отыскать заветную дорогу к высшей красоте крестьянского мира, А. А. Пластову не требовалось прерывать естественное течение жизненного процесса, изолировать запечатленную ситуацию от кипения человеческой жизни и трудовой деятельности людей.

А. А. Пластову великолепно удавались многофигурные композиции, основанные на живом равноправии частей, активном взаимодействии персонажей и разнообразных эпизодов, объединенных общим пафосом. С таким принципом организации сюжетного действия, предметных форм и среды знакомит картина «Ярмарка» (1945). В чем-то логика ее композиционного построения созвучна схеме разомкнутой кругообразной композиции, реализованной П. Брейгелем Младшим в картине «Ярмарка с театральным представлением». Разбирая в книге «Композиция в живописи» многофигурную композицию нидерландского мастера XVI в., Н. Н. Волков отнес ее художественную конструкцию к типу многофигурной композиции со множеством отдельных эпизодов, как бы ведущих «хоровод» вокруг композиционного центра, функцию которого выполняет балаган с подмостками, где идет представление. «Единства действия в узком смысле слова здесь нет. Изображенное множество сцен не только не предполагает одномоментности, но, напротив, реализует развитие отдельных сюже-

¹¹ Ванслов В. В. Проблема прекрасного. М.: Госполитиздат, 1957. С. 204–205.

тов в любой последовательности, допускающее поэтому и любую последовательность рассматривания по ходам в глубину — справа или слева, огибая балаган. Именно разбросанность сцен выражает общее представление о деревенской ярмарке»¹² [2, с. 193]. По схожему принципу развернута сцена ярмарочного гулянья в картине А. А. Пластова. В ней роль узлового элемента, собирающего вокруг себя отдельные части изображения, играет «вращающаяся» карусель, до отказа заполненная людьми, украшенная атрибутами праздничного оформления.

С «вихревым» движением карусельного диска, естественной раскованностью поз и жестов шумной многоликой толпы на создание образа активно работает контрастное освещение, многоголосая симфония красок в сочетании с композиционной дисциплиной, необходимой для достижения завершенного творческого результата. Предметные формы в композиции Брейгеля Младшего моделированы плотным телесным цветом, контрастным по отношению к цвету прозрачной среды. Изобразительные элементы в картине А. А. Пластова связаны между собой двуединым потоком излучений, рефлексов от поверхности предметов и разнообразных по своей окрашенности оттенков, вибраций, возникающих в процессе взаимодействия предметного цвета со светоносной средой. Не упускавший возможность воплотить радость и красоту жизни, мастер культивировал и оттачивал приемы, обеспечивающие полноту выражения, широкий эмоционально-смысловой охват внутренней жизни человека и общества.

Замечательный нидерландский живописец наблюдает за действиями персонажей издали, искусно обыгрывает колоритные особенности типажа и быта своего народа.

Характерные самобытные крестьянские образы А. А. Пластова представляют собой художественный сплав индивидуальных черт и коренных сущностных свойств народного характера, раскрывают общественную природу личности, выносят высокую, поэтически справедливую оценку всему крестьянскому сословию. Художник изображает своих героев с близкого расстояния крупным планом, тем самым способствуя их тесному общению со зрителем. Живые полнокровные образы пластовских односельчан располагают

¹² Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. С. 193.

к активному длительному взаимодействию, при каждой встрече обнаруживают новые черты и грани. Заключенная в них волнующая правда помогает понять, кто мы и откуда, каковы наши подлинные интересы и нужды, в чем смысл достойного человеческого удела.

Литература

1. *Ванслов В. В.* Проблема прекрасного. М.: Госполитиздат, 1957.
2. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977.
3. *Волков Н. Н.* Цвет в живописи. М.: Искусство, 1984.
4. Государственный архив Ульяновской области. Ф. 585, оп. 1, ед. хр. 1.
5. *Коржев Г.* Иконотека. М., 2016.
6. Из беседы с художником. 27 февраля 2019 г.
7. *Мануйлова О. М.* Страницы воспоминаний. Фрунзе: Кыргызстан, 1980.
8. Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки / сост. П. М. Сысоев, В. А. Шквариков. М.: Искусство, 1951.
9. *Пластов Н. А., Сысоев В. П.* Аркадий Александрович Пластов. Л.: Художник РСФСР, 1979.

Т. Ю. Пластова

T. U. Plastova

*кандидат филологических наук, доцент,
заведующая кафедрой гуманитарных наук МГАХИ
имени В. И. Сурикова, профессор
plastov@mail.ru*

**САКРАЛЬНЫЕ СКРЫТЫЕ СМЫСЛЫ
РАБОТ А. А. ПЛАСТОВА И ПРОБЛЕМЫ
ИКОНОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА
ЖИВОПИСИ XX ВЕКА**

**SACRED HIDDEN MEANINGS
OF A. A. PLASTOV'S WORKS AND PROBLEMS
OF ICONOLOGICAL ANALYSIS
OF TWENTIETH-CENTURY PAINTING**

Статья посвящена проблеме иконологического анализа живописи XX века на примере творчества А. А. Пластова. Руководствуясь принципами Э. Панофского, автор обосновывает возможность такого анализа на основании изучения религиозных, философских, биографических источников, характеризующих личность художника.

Ключевые слова: *А. Пластов, иконология, скрытые значения, евангельский сюжет, сакральные смыслы, «Немцы идут», «Фашист пролетел».*

The article is devoted to the problem of iconological analysis of the twentieth century painting on the example of A. Plastov's art. Follow the principles of E. Panofsky, the author prove the possibility of such analysis basing on religious, philosophical, biographical sources, that characterize the artist's personality.

Keywords: *A. Plastov, iconology, hidden meanings, gospel story, sacred senses, «The Germans are coming», «The fascist flew by».*

Проблема сакральности, «скрытых смыслов» традиционно не ставилась в отношении русского искусства советского периода.

Анализируя лишь то, «что доступно глазу», «первичное или естественное значение» [3, с. 29] (по Э. Панофскому), искусствоведы отказывали этому искусству в наличии глубокого внутреннего содержания, связи с религиозными, философскими смыслами, формальном и содержательном единстве. Вместе с тем возможность многоуровневого анализа, выявление и интерпретация внутренних смыслов, согласно тому же Э. Панофскому, должны иметь определенные основания. «Искусствоведу необходимо сверять то, что он считает внутренним значением исследуемого произведения или группы произведений, с тем, что он считает внутренним значением как можно большего числа документов цивилизации, исторически связанных с этим произведением или группой произведений, которые он может освоить, — документов, свидетельствующих о политических, поэтических, религиозных, философских и социальных тенденциях, характеризующих изучаемую личность, эпоху, страну» [3, с. 42].

Долгие годы (а во многом и по сей день) искусствоведы с точностью до наоборот пытались интерпретировать творчество художников (в частности А. А. Пластова), исходя исключительно из «документов цивилизации», исторических контекстов, идеологем советской эпохи, игнорируя (или отказываясь изучать) конкретные факты биографии, религиозные, философские взгляды художника. Если в советскую эпоху это могло быть оправдано общей идеологической направленностью и несвободой, то сегодня это выглядит намерением сознательно лишить национальное искусство XX века содержательности и семантической глубины, расценивать его как некое маргинальное явление, оторванное как от национальной, так и от мировой традиции.

А. А. Пластов принадлежал к поколению художников, сформировавшихся в дореволюционные годы, огромное влияние на него оказала как русская, так и европейская культура, традиционный уклад русской жизни.

О нем можно было бы сказать словами из чеховского «Архирея»: «весь род его, быть может, со времен принятия христианства, принадлежал к духовенству, и любовь его к церковным службам, духовенству, звону колоколов была у него врожденной, глубокой, неискоренимой».

Дед художника Григорий Гаврилович Пластов, архитектор и иконописец, построил и расписал храм в селе Прислониха

Симбирской губернии, где был крещен Аркадий Пластов и где пятнадцатилетним подростком, глядя на работу богомазов, подновляющих старинные росписи, решил быть «живописцем и никем больше».

Важный фактор его становления — учеба в Симбирской духовной семинарии, дававшей не только православное, но и прекрасное гуманитарное образование и которую художник вспоминал как основополагающий этап своего личностного становления. Евангельское слово, ставшее частью его самосознания, и убежденность в богосозданности мира можно считать одними из главных духовных императивов его творчества.

«Я сегодня, когда встал после работы над последним этюдом и оглянулся вокруг на драгоценнейший бархат и парчу земли, на пылающее звонким золотом небо, на силуэты фиолетовых изб, на всю эту плащаницу вселенной, вышитую как бы перстами ангелов и серафимов, так опять в который раз, все с большей убежденностью подумал, что наши иконописцы только в этом пиршестве природы черпали всю нетленную и поистине небесную музыку своих созданий, и нам ничего не сделать, если не следовать этими единственными тропами к прекрасному» (А. А. Пластов — сыну Н. А. Пластову, 30 сентября 1949 г.).

В творчестве А. Пластова органично возникают композиции на библейские и евангельские сюжеты, связанные как с русской иконописной традицией (в двадцатые годы художник писал иконы), так и с изучением европейских образцов живописи на ветхозаветные и евангельские темы, которые волновали художника не только интерпретацией канонических текстов, но и воплощением пластических сущностей.

Потребность в новом постижении религиозных смыслов в искусстве Серебряного века, как и творчество православных философов этого периода (В. Соловьева, С. Булгакова, Н. Бердяева, В. Розанова, П. Флоренского, Л. Толстого), была связана с глобальным процессом, получившим название кризиса религиозного сознания, отраженного в художественных произведениях Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого как некая свершившаяся реальность. Известно, что работы М. Врубеля, М. Нестерова, В. Васнецова вызывали возражения как церковных деятелей, так и богословов, в частности П. Флоренского. С тем же сталкивался С. В. Рахманинов, создавший «Литургию св. Иоанна Златоуста».

Пластов, в силу своего православного образования хорошо знакомый с канонами, тем не менее практически во всех своих ранних иконописных работах стремился по-своему интерпретировать сюжеты и ориентировался скорее не на канонические нормы, а на традицию интерпретации сюжета, в том числе и в европейской живописи.

В двадцатые годы, по воспоминаниям жены художника, он пишет иконы, в частности для Германовского храма в Симбирске. Одну из них — «Воскресение» — описывает в своих воспоминаниях Н. А. Пластова. «Христос был необычайно светоносный в лимонноватых одеждах. Поверженная стража ниц, отваленный камень, один воин отшатнулся в ужасе. Справа был виден ангел. На Врубеля не похоже, на Ге тоже». Икона не была принята из-за излишне экспрессивной трактовки. Что и понятно — художник пользовался не каноническими образцами церковной живописи, а стремился создать свой собственный образ великого события по аналогии с образцами великих мастеров (Джотто, Тициана, Тинторетто, Веронезе, Рембрандта). В те же годы для жены Натальи Алексеевны Пластов пишет образ Святой мученицы Наталии. Образ был освящен.

До пожара 1931 г. была сделана композиция «Воскрешение Лазаря». По воспоминаниям Н. А. Пластовой: «Грот черный, вечернее небо. На фоне грота в белом Лазарь простирает руки к Христу в темно-малиновом хитоне. Справа — толпа. У ног Христа — Марфа и Мария. Называлась композиция “Лазарь! Гряди вон!”. Необычно было лицо Христа и его величественный жест» [1]. По свидетельству сына художника, Наталья Алексеевна рассказывала это со слезами. Существовали и варианты этой композиции.

По-видимому, художнику были известны репродукции работ Джотто ди Бондоне, Рембрандта, Ван Гога.

О том, что этот евангельский сюжет волновал художника и в последующие (1930–1940-е) годы, причем скорее в экзистенциальном, философском смысле, свидетельствует его переписка с женой: «Сегодня — Лазарева суббота. Лазарева — в этом названии для меня какой-то волнующий смысл, преддверие каких-то озаренных нездешним светом дней. Я весь как в огне сейчас, ибо подходят дни потрясающих переживаний. Как-то я читал, что 33-й год — это 19 веков ровно смерти и воскресения Христа. На каких рубежах мы живем.

Сейчас вот достану Евангелие, и сегодня и вообще в эти дни, по давнему обычаю моему, сделаю эскизы на страстные дни. Чего мне безумно жаль, так это моих композиций... на бессмертные страницы (*сгорели в пожаре 1931 г. — Т.П.*). Сейчас развернул Евангелие и попытаюсь сделать композицию на тему “Воскрешение Лазаря”. Я все думаю, что к этой работе, к этому труду надо подойти с величайшей искренностью и простотой. И это дело сокровеннейших движений нашего сердца, где всякий внешний эффект, нарочитость будут бить по нежнейшим и глубочайшим движениям...» (Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 26.04.1933).

В эти дни был сделан сохранившийся маленький эскиз «Воскрешение Лазаря». По свидетельству Н. А. Пластовой, «была композиция на библейскую тему “Самсон и Далила”, был эскиз “Рождества”: светится утренняя заря, около пещеры овцы и пастухи, в яслях — светоносный младенец, над ним как бы дымка света, сзади — темным силуэтом — Иосиф, мать склонилась к яслям. Писано далеко не на иконный лад» [2]. Замечание «Писано не на иконный лад» еще раз подтверждает, что знакомство с произведениями европейской живописи, среди которых были такие великолепные образцы, как «Самсон и Далила» Ван Дейка, Рубенса, Яна Стена, для Пластова были источником композиционных и пластических решений. Неслучайно он копировал их сам и призывал копировать своих учеников (в частности В. В. Киселева и Н. А. Пластова).

Известно, что композиции 20-х — начала 30-х гг. — «Воскрешение Лазаря», «Воскресение», «Нагорная проповедь» погибли в пожаре 1931 года. Возможно, некоторые из сделанных в 50-е гг. композиций стали повторением или вариантом утраченных. Библейские эскизы 1950-х гг. небольшого размера (до 50 см) выполнены на бумаге в технике акварели или гуаши.

Сюжет Троицы Ветхозаветной, к которому обращается художник, в русской живописи имеет богатую иконографию: «Явление Аврааму у дуба Маврийского» К. Брюллова, «Три странника, возвещающих Аврааму рождение Исаака» А. Иванова, «Троица Ветхозаветная» М. Нестерова, К. Петрова-Водкина... По художественной стилистике Пластов здесь ближе всего к А. Иванову. Однако его образы ангелов Авраама и Сарры еще менее материальны, чем в легчайшей, безусловно сгармонированной в цвете акварели Иванова.

Совсем по-иному решена художником композиция «Увенчание терновым венцом» («Поругание Христа»), относящаяся также к 1950-м гг. К этому одному из самых драматичных сюжетов священной истории обращались величайшие мастера мирового искусства: И. Босх «Увенчание терновым венцом» (1509–1509, Лондон), Тициан «Коронование терновым венцом» (1542, Лувр, Париж; 1572–1576, Старая Пинакотека, Мюнхен), А. Ван Дейк «Коронование терновым венцом» (1618–1618, Прадо), М. Караваджо «Коронование Терновым венцом» (1602–1604, Музей истории искусств, Вена).

Евангельский текст, который всегда являлся источником художественной интерпретации в мировом искусстве, был для Пластова подчас более значимой реальностью, чем окружающая жизнь.

Живя в Москве в 1930–1970 гг., он каждую субботу и неизменно по большим праздникам стоял среди верующих в Богоявленском соборе в Елохове, в храмах Сергиева Посада.

«В воскресенье зашел около полшестого на Дмитровку. Пели что-то, потом батя сказал проповедь, а потом говорит: “Ну, братие, будем сейчас прощаться по христианскому обычаю, а в это время споем пасхальный Канон”. И запели, правда нестройно, “Воскресения день...”, а потом взялся за это дело хор, и на два клироса с одного на другой запорхал Канон светлого Христова Воскресения. С начала — до “святися, святися Новый Иерусалиме” включительно. Я стоял и чуть не плакал. Ты поймешь, какое было невыразимое от этого на душе чувство печали и радости. Больше, конечно, печали, т. к. этот торопливый пережат, бесконечную ласковость, ангельское веселье, весеннюю голубизну и светозарность этих стихир просто нельзя было даже с усилием воспринять как что-то реальное осязаемое, что вот взял бы и унес с собой. Все казалось сном, невьюю; ежеминутно и ежесекундно просыпался в ужасающую рядом с этим действительность, и опять, и опять, увлекаемый нежным порханьем и благоуханьем, не знал, что лучше — продолжать это слушать, не отрываясь, или скорее-скорее умереть и ничего-ничего не чувствовать. В конце концов, воспоминания и ассоциации стали душить невыносимо, и я, когда последняя стихира с певучим шелестом замерла в воздухе, вздохнул свободнее. Запели потом что-то длинное, печальное и торжественное. Люди молча нагибались, кланяясь друг другу, и так же молчаливо цело-

вались — и все это тихо, медленно, степенно и печально невыразимо» (А. А. Пластов — Н. А. Пластовой. 18 марта 1935 г.).

В данном контексте вопрос о сакральных скрытых смыслах станковых работ мастера, безусловно составляющих единую художественную систему со всем его творчеством, выглядит, на наш взгляд, вполне обоснованным, а разрешение его представляется значимым для понимания истинного авторского замысла и открывает возможности нового «прочтения» значительной части его творчества.

Справедливо сказать, что работа над каждой картиной была для художника исполнена сакрально-духовных смыслов: «Мне хочется в будущей картине путем соответствующей композиции, ритма, общего колорита передать словами непередаваемый момент в природе, когда вдруг лицом к лицу встаешь с первозданной красотой, с неизреченным чудом небес, и на это мгновение вдруг падают с тебя оковы твоего ничтожного бытия, и душе, освобожденной и внезапно просветленной, на краткие мгновения приоткрываются заветные двери райских обитателей. Мне хочется, чтобы, взглянув на эту вещь, человек вздохнул бы вздохом какого-то освобождения — пусть на мгновенье — и то хорошо бы» (Пластов А. А. Письмо Пластовой Н. А. 19.11.1935).

Именно религиозное отношение к миру, стремление видеть и изображать мир не просто в богосозданных формах, но в божественной логике вечных смыслов обозначило непреодолимую грань между Пластовым и многими его современниками-художниками, с романтическим воодушевлением воспринимавшими эпоху революции и строительства «новой жизни». Почти каждая его картина (помимо прямого сюжетного смысла) обращена к исторической и художественной памяти, опыту сакрального переживания.

Один из убедительных примеров — написанная в первые месяцы войны картина «Немцы идут» («Подсолнухи», 1941). Здесь присутствуют смысловые и пластические цитаты и реминисценции мировой живописи. Так, младенец — пластическая цитата картины Рембрандта «Похищение Ганимеда» (1635, Картинная галерея, Дрезден). Символический смысл в пластовской картине несут подсолнухи как утверждение жизни, солнца. Увлеченный жизнеутверждающей пластикой этого цветка, художник помнил о подсолнухах Ван Гога, одного из самых любимых своих живопис-

цев и мыслителей. И, конечно же, для Пластова, потомка священников и иконописцев, бывшего семинариста, подсолнух — это традиционный символ Богородицы в религиозном искусстве (здесь можно вспомнить, например, «Мадонну с куропатками» А. Ван Дейка, 1630–1632, Эрмитаж). В этом контексте женщина, спасающая младенцев среди мощных прекрасных цветов, воскрешает в памяти и пластические формулы сюжета «избиения младенцев», одного из самых великих новозаветных сюжетов — умерщвление Иродом невинных младенцев и отчаяние их матерей. Удивительно, что спустя годы Витторио де Сика снимет фильм о прошедшей войне с Софи Лорен и Марчелло Мастрояни, символом которого станет цветок подсолнуха.

Картина «Немец пролетел» (название затем было заменено на «Фашист пролетел») не основана, конечно же, на реальных впечатлениях. В основе образно-композиционного решения лежат сложные переосмысления сакральных смыслов русской культуры — от Достоевского (с его ставшей уже хрестоматийной темой «русского мальчика») до нестеровского пастушка в «Видении отроку Варфоломею».

Знакомство с М. В. Нестеровым весной 1941 г. стало одним из самых важных впечатлений в жизни Пластова. Он живет с мыслью о Нестерове, переписывается с ним, обращается к его работам. Кажется, особо — к «Видению отроку Варфоломею». Написание осенью 1942 г. картины «Немец пролетел» почти мистически совпадает с уходом М. В. Нестерова (он скончался 18 октября 1942 г.).

Картина наполнена нестеровской поэтикой: и образ мальчика-пастушка, и пейзаж, и вырастающий из него эпический образ Родины... Пластов, удивительно точный в деталях, словно цитирует фрагменты нестеровского полотна, помещает на первом плане молодые сосенки, оброненный кнут, ассоциирующийся с конной упряжью в руках отрока Варфоломея... Нестеровский отрок — будущий Сергей Радонежский — получает из рук старца-черноризца частицу просфоры в знамение благодати Божией и разума Святого Писания. Это символ духовного возрождения, означающий надежду на будущее, воскрешающий торжество святого сплочения народа.

В контексте «Видения отроку Варфоломею» пластовская картина приобретает еще более страшный и высокий смысл.

Сюжет «женщина с ребенком», обычно обозначавшийся в советской традиции как тема «материнства», у Пластова (например в картинах «Мама», «Вести из Кореи»), несомненно, связан с традицией изображения мадонны; такое звучание сюжета подержано колористически и композиционно. Важным примером воплощения сакральных смыслов является картина «Из прошлого» (1969–1970).

Картина «Из прошлого» воплощает в национальных формах традиционный для мировой живописи сюжет «отдыха на пути в Египет». Этот сюжет, имеющий апокрифическую основу, был любим многими художниками (Я. Бассано, М. Караваджо, А. Ван Дейком, Н. Пуссенем) и был хорошо знаком Пластову. Известно, что картина, задуманная ранее, была воплощена в большом станковом полотне лишь в последние годы жизни мастера по настоянию сына художника — Н. А. Пластова. Желание не связывать картину с современностью, а «прошлое» трактовать не этнографически и исторически, а метафорически и художественно, вытекало из той новой поэтики «бессобытийного жанра», которая утверждается в творчестве художника в послевоенный период.

Само название, как это часто бывает у Пластова, глубоко метафорично: «прошлое» — это и вполне конкретное (во многом идеализированное и поэтизированное) прошлое русской деревни (что подчеркнуто в деталях — одежда, люлька, лоскутное одеяло), и «вечное», «абсолютное» прошлое, метафорическое «прошлое в прошедшем», ассоциирующееся не просто с образом жизни, но с духовной сущностью изображенных людей, которые, по мнению художника, могли олицетворять «вечный сюжет».

Первое указание на символическую связь с сюжетом «Отдых на пути в Египет» — это, конечно же, красные тона в одежде женщины. Юбка, кофта и даже носки женщины, ткань, виднеющаяся в колыбели, — все разные оттенки красного цвета — цвета богоматеринства (что соответствует как репрезентации данного сюжета в мировой живописи — М. Караваджо, А. Ван Дейка, Н. Пуссена, так и иконописной традиции).

Пластов не показывает младенца в колыбели, но «символом» его присутствия, опять же, выступает красный цвет.

Тема льющейся воды соответствует апокрифической легенде: младенец велел родниковой воде излиться. Присутствие лошади в картине также символизирует тему «пути». Все персонажи на-

ходятся в состоянии отдыха и расслабления, что, безусловно, соотносится с семантикой сюжета.

Живописная поэтика в этой картине более всего соотносится с работами Рембрандта, изображавшего события священной истории с достоверностью бытовых сюжетов современной ему голландской жизни. Так сделано «Святое семейство» (1645, Эрмитаж), и «Возвращение блудного сына», и «Отдых на пути в Египет» (1647, Национальная галерея, Дублин), где бытовой сюжет — отдых у костра — вырастает до высоких смыслов благодаря сакральному переживанию поэтичнейшего ночного пейзажа.

Символически могут быть прочитаны и отдельные детали картины — например, серп в художественной системе Пластова символизирует смерть, как и, скажем, в картине «Жатва» (авторское название: «Жатва. 1943 год»), и в работе «Колхозный праздник» («Праздник урожая»).

Скрытая символическая семантика присутствует и в портретах Пластова.

В работе «Рисующий у окна (Портрет сына)» (1945), пятнадцатилетний Николай Пластов копирует акварелью репродукцию иконы «Илья Пророк» начала XV в. из третьего тома сборников «Русская икона», изданных товариществом Р. Голике и А. Вильборг в Петрограде в 1914 г. И это является для художника очень важной деталью в характеристике портретируемого.

В портрете матери «За старинной книгой» (1933–1936) также ясно читается истинный смысл образа. Ольга Ивановна Пластова — просвирия, жена пономаря прислонищенской церкви, изображена читающей Евангелие. Казалось бы, тот же смысл имеет портрет Е. А. Шарымовой (1964). Близкий к семье Пластовых человек — Екатерина Андреевна Шарымова на самом деле была неграмотной крестьянкой, и ясно узнаваемое здесь Евангелие с киноарной буквицей красной строки, безусловно, призвано выразить внутреннюю сущность этой женщины, неизменно соотносящей свою жизнь с христианскими заповедями. Оба эти портрета, по-видимому, восходят к рембрандтовскому портрету «Читающая старуха» («Пророчица Анна» (1631)).

Таким образом, работы А. Пластова обладают, как правило, внутренним скрытым смыслом. И постижение целостного визуального образа часто возможно лишь через прохождение трех этапов анализа: предиконнографический («смысл феноменов»),

иконографический («идентификация сюжета»), иконологический («обнаружение внутреннего смысла»).

Символическими смыслами, уже не связанными с традиционными сакральными сюжетами, обладают и другие картины Пластова, начиная от работ 1930-х гг. — «Праздник урожая» и «Купание коней» до «поэсий» 1950–1960-х гг., таких как «Лето», «Юность», «Весна». Так, именно многоуровневый анализ работы «Праздник урожая», включающий как формальный анализ самой работы и графического эскиза (на котором ясно видно, что центром композиции является жерло молотилки, венчаемое портретом Сталина и словно втягивающее в себя ликующую толпу), так и изучение многочисленных документов, связанных с историей создания и «характеризующих изучаемую личность, эпоху, страну», дает право рассматривать эту картину не как апологию «колхозного счастья», а как свидетельство и, в определенном смысле, обвинительный документ...

«Ведь всем известно, что не то правда, что существует или не существует с натуралистическим правдоподобием, но что может существовать по логике своего внутреннего бытия в определенных условиях, и я ни в одной вещи не только не пренебрегал этой непререкаемой истиной, но и, напротив, только об этом и думал, останавливаясь только на той или иной идее».

(Пластов А. А. Письмо В. И. Костину. 20.03.1956)

Литература

1. *Пластов Н.А.* Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых.
2. *Пластова Н.А.* Воспоминания. Рукопись. Архив семьи Пластовых.
3. *Панофский Э.* Этюды по иконологии. СПб.: Азбука-классика, 2009.

Т. И. Бойцова

T. I. Boytsova

*заслуженный деятель искусств РФ,
почетный член Российской академии художеств,
член Союза художников России
informsh@mail.ru*

СОВРЕМЕННАЯ ТВЕРСКАЯ ИКОНОПИСЬ: ПУТИ ВОЗРОЖДЕНИЯ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА

MODERN TVER ICON PAINTING: WAYS OF REVIVAL OF ANCIENT ART

Пути возрождения тверской иконописи в постсоветское время отличались от того, как проходили эти процессы в других русских городах, бывших столицах древних княжеств. Пострадавшая в советское время от гонений на церковь и церковное искусство тверская культура была лишена специалистов-реставраторов, через которых сохранялись знания локальных особенностей древних икон и навыки их написания. В 1990-х гг. возрождающаяся Русская православная церковь нуждалась в новом убранстве храмов. Открывающимся церквям требовались росписи и иконостасы. Миссию возрождения древнего ремесла взяли на себя талантливые и просвещенные художники. Таким был Андрей Запруднов, основатель первой в России школы церковных ремесел в Твери, просуществовавшей с 1990 по 2000 гг.

Ключевые слова: *икона, церковь, православие, возрождение, школа, ремесла, иконописец, Запруднов, традиция, духовность, искусство, тверская икона, современная иконопись.*

The ways of revival of Tver icon painting in the post-Soviet period differed from the way these processes took place in other Russian cities, the former capitals of the ancient principalities. Suffered in Soviet times from the persecution of the Church and Church art, Tver culture was deprived of specialists-restorers, through which the knowledge of local features of ancient icons and skills of their writing were preserved. In the 1990s, the reviving Russian Orthodox Church needed

new decoration of churches. Opening churches required paintings and iconostases. The mission of reviving the ancient craft was undertaken by talented and enlightened artists. Such was Andrey Zaprudnov, the founder of Russia's first school of Church crafts in Tver, which existed from 1990 to 2000.

Keywords: *icon, Church, Orthodoxy, revival, school, crafts, icon painter, Zaprudnov, tradition, spirituality, art, Tver icon, modern icon painting.*

Как известно, тверская иконопись приобрела широкую известность еще в XIII–XIV вв. В период великого княжения в Тверь, как верховную столицу, стягивались лучшие мастера Древней Руси. В этот период здесь сложились весьма благоприятные условия для развития ремесел и всяческих искусств. Расцвело и церковное творчество.

Тверская икона — предмет интереса многих исследователей. Этой теме посвящено немало трудов историков и искусствоведов. Тверские мастера сохраняли авторитетную роль на значительных пространствах Древней Руси. Свою художественную значимость в контексте всей русской средневековой иконописи сохранили и их творения. При разности мнений, существующих в среде специалистов, черты тверского письма, вобравшего вкусы новгородской и московской школ, весьма определены. Тем не менее этот вопрос по настоящее время продолжает дискуссироваться. Высокое мастерство и художественность, несмотря на определенное стилевое воздействие той или иной эпохи, сохраняли тверские мастера и в последующие столетия.

Революционные события в России начала XX в. и последовавшая затем государственная политика, направленная на искоренение религии, прервали естественный ход развития церковного искусства в нашей стране. В этот период в Калинин (имя города Твери в советское время), в отличие от ряда других древнерусских городов (Ярославля, Владимира, Костромы), произошли наибольшие разрушения храмов и монастырей. По сути, почти полностью была уничтожена уникальная тверская православная архитектура, стерты с лица земли памятники историко-культурного значения. Значительнейшую лепту в разрушения внесла оккупация тверского края фашистами во время Великой Отечественной войны. В итоге архитектура тверской школы фактически перестала су-

ществовать. Единственным примером можно считать храм в селе Городня, который дошел до нас в измененном во время перестройки виде. Использованное здесь шатровое перекрытие напоминает нам о характерной черте тверского храмового зодчества. Вместе с разрушением церквей и монастырей гибли и многочисленные фрески, иконы и декоративно-прикладное искусство православных храмов. Распалось и ремесло иконописцев.

Истребление древней иконописи имело место и в более позднее, послевоенное время, в 1960–1970-е гг., когда в стране уже формировалась новая политика, направленная на сохранение памятников истории и культуры. Но здесь ситуация складывалась иначе. В эти годы разворачивалось движение по сохранению и консервации памятников старины, повсеместно создавались музейные заповедники. Было учреждено Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры. Возникли первые музеи древнерусского искусства. В картинных галереях и художественных музеях страны открылись отделы древнерусского искусства, стала экспонироваться иконопись. Большой размах приобрело коллекционирование икон и других видов древнерусского искусства столичными и периферийными музеями, начавшими экспедиционную работу в старинных русских городах и на Русском Севере. В этот период активную собирательскую деятельность на территории бывшей Тверской губернии вели Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея, Загорский государственный художественный музей-заповедник. Сотрудники этих музеев сделали и опубликовали крупнейшие исследования на данную тему.

В те же годы большой урон сохранению памятников тверской иконописи нанесло вошедшее в моду частное собирательство икон, в массе своей — простой сбор по русским деревням уникальных артефактов для перепродажи, что повлекло за собой утрату многочисленных образцов древней живописи. Такие собиратели чаще всего реставрировали иконы самостоятельно, непрофессионально, самыми неподходящими примитивными технологиями, что наносило огромный ущерб ценнейшей живописи. Теневая торговля иконами приобрела характер криминального бизнеса: множество икон было подпольно перепродано за границу и вывезено из страны. Таким образом, было потеряно огромное количество тверских

икон высокого художественного уровня, подлинных шедевров древнерусского письма.

Активизировавшаяся работа музеев на местах, итоги местных экспедиций требовали вмешательства реставраторов. В стране началось формирование региональных реставрационных мастерских в древних русских городах. Такие мастерские на местах имели федеральное подчинение и финансирование. Их возглавляли крупные ученые-реставраторы страны. В таких мастерских воспитывались, учились под руководством известных российских ученых-исследователей древнерусского искусства местные кадры, которые становились высокопрофессиональными реставраторами.

В Твери в силу небольшого объема сохранившихся памятников иконописи, а также незначительного количества дошедших образцов древнего зодчества, такая мастерская хоть и была создана, но не превратилась в крупный научно-реставрационный центр, как это произошло в Новгороде, Ярославле, Владимире, Пскове. В Твери стационарно работали только местные специалисты. В силу этого исследовательская работа велась весьма ограниченно. Что касается областной картинной галереи, то реставрационная мастерская была создана здесь уже в более позднее время.

В постперестроечные годы, когда к жизни были вновь востребованы специалисты по иконному письму, первой в России иконописной школой-мастерской, существовавшей вне церковных структур, стала Тверская школа церковных ремесел. Особых предпосылок для ее возникновения не было. Куда более благоприятными были условия Ярославля, Владимира или других древних городов, где существовали сильные реставраторы, опытные мастера — знатоки иконного письма, которые в постперестроечное время и стали выполнять заказы для церкви и частных лиц. В Твери таких мастеров не было. Потребность же в выполнении икон возникла. Этим объясняется то, что именно здесь в 1990 г. и возникла первая школа. Она выросла из небольшого круга молодых людей, обучающихся иконописи у интеллектуала-художника А. Б. Запруднова в его домашней мастерской. До 1992 г. школа существовала при Обществе православной культуры «Благовест», которое, в свою очередь, было создано при Тверском отделении Российского Фонда культуры. Сам Запруднов к тому времени уже имел довольно большой опыт в создании икон, написании фресок, а также немалый круг общения со священниками и при-

родную склонность к работе с учениками. Создание школы было для него естественным переходом от частных уроков к систематическому и многостороннему воспитанию мастеров. Эта небольшая артель юридически оформилась как школа к 1992 г. К середине 1990-х она накопила богатый опыт, в значительной степени отражающий спектр характерных особенностей, свойственных всему возрождавшемуся русскому иконному делу тех лет.

Зарегистрировавшись и получив помещение, Запруднов сразу же открыл два отделения — дневного и заочного обучения. Учащиеся первого из них ежедневно работали в школе, а второго — приходили на занятия два-три раза в неделю. Широко практиковался принцип наглядного обучения у мастера, восходящий к традициям эпохи Андрея Рублева. Продуманное артельное обустройство школы соответствовало древней традиции и убеждениям ее членов — быть не авторами, а проводниками воли Божией. «Мы не подписываем свои работы, — говорил А. Б. Запруднов, — и придерживаемся принципа: “Едиными устами да хвалим Господа”». Ученики работали в одном помещении бок о бок с опытными мастерами. Теоретические дисциплины, уроки Закона Божия, в то время необходимые для учащихся, проводились здесь же. Над иконой всегда работали несколько живописцев. Коллективное соборное писание позволяет избежать случайных субъективных трактовок. Истоки тяготения к соборности, причастности к древней русской традиции видятся в той склонности к общинно-соборному укладу жизни, которая охватила часть современного общества в постсоветское время.

В начале девяностых возрождающиеся из руин храмы ждали приложения рук различных мастеров. И школа Запруднова, кроме иконописцев, объединила труд столяров, плотников, левкасчиков, резчиков по дереву и т. д. Одновременно с открытием учебного процесса уже имеющие опыт мастера начали совместно с А. Б. Запрудновым выполнять заказы различных храмов. К середине 1990-х эта тверская артель была известна от Прибалтики до Сибири. Выполненные ею иконостасы и срубленные традиционные деревянные храмы стоят на Чукотке, в Анадыре, Нарве, в Смоленской и Калининградской областях, в Татарстане, в Дивеевском монастыре, стоят они в Твери и Тверской епархии.

Среди возрождавшихся в 1990-е гг. церквей было немало построек с ярко выраженным архитектурным стилем своей эпохи.

Расписывая их, тверские мастера шли по пути создания стилистического единства архитектурных и живописных элементов храма.

Икона создается мастерами в молитве, и сама она предназначена для молитвы. Задача иконописца — донести до молящихся свидетельство Церкви о Христе, об ином мире. Передача этого свидетельства должна быть свободной от субъективного видения мастера вне зависимости от выбранного им художественного языка, но может содержать переживания мастером образа, над которым работает. Ведь канонические иконы старых выдающихся мастеров всегда были отмечены индивидуальными чертами, т. е. религиозным переживанием мастера. К этим традициям, к стилистическому языку живописи XV — начала XVI в. и обратились тверитяне в своих опытах возрождения древнего искусства, тем самым отразив широкий интерес русских мастеров конца XX столетия к живописи этой эпохи.

Немалую роль сыграло в этом процессе творчество известного современного иконописца Зинова. Своим страстным увлечением высоким стилем классического русского Средневековья он невольно объединил на некоторое время поиски большинства российских иконописцев 1990-х гг., направив их в единое русло. В ранних работах Зинова, как и в последующем обращении к истокам отечественной иконы — греческому письму, можно проследить историю поисков целой ветви иконописи 1990-х, ориентированной на работу этого крупного мастера.

Первые и лучшие постреформенные тверские иконы были написаны именно А. Б. Запрудновым. И уже в них сказался пристальный интерес к тверскому и новгородскому письму XV–XVI вв. Эти иконы и обозначили направление в развитии художественного стиля артели на несколько лет вперед, определили ее творческую ориентацию. «Иконография образа должна зиждиться на древних традициях. Это же касается и храмовой архитектуры, и пения, и всего церковного искусства», — говорил А. Б. Запруднов. Однако это убеждение не мешало иконописцам сочувственно относиться к другим развивающимся традициям обширной истории русского иконописания. Существовавший в церковной живописи в XVIII–XIX вв. и возродившийся вновь в наше время симбиоз канонического традиционного письма и европейской академической линии члены артели воспринимали благоговейно — чтили, вне зависимости от художественного языка, все сви-

детельства о Боге и рассказы о Христе. Многослойное и обширное понятие традиций воспринималось ими как единство духовной сферы жизни, художественного стиля, основ канона и собственных представлений о красоте. Учениками школы становились преимущественно выпускники Тверского художественного училища им. А. Г. Венецианова, но работали здесь и воспитанники Московской художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова, Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица и других учебных заведений. Как уже упоминалось, в Тверской школе церковных ремесел делались попытки возродить не только иконопись. Вдумчиво изучались и другие ремесла: резьба по дереву, церковное столярное, кузнечное дело, возрождалась басма. Все это было необходимо для убранства вновь открывающихся церквей. В школе изучали древнерусское деревянное зодчество. Нередко случалось, что работа над заказом начиналась с проектирования самого храма. По проектам мастеров Тверской школы церковных ремесел было возведено несколько традиционных русских деревянных церквей. Активная жизнь школы привлекала внимание специалистов. За годы своего существования артелью было выполнено столько работ, что стало возможным сделать первый обзор ее деятельности глазами искусствоведов и музейных работников.

Именно с этим связано проведение в городе в марте 1995 г. первой выставки современной тверской иконописи. Кроме выставки, в проект вошли и другие ознакомительные и научные программы — осмотр убранств храмов и монастырей Тверской епархии, научная конференция и т. д. Важно было проанализировать первые итоги развития современной иконописи в Твери и составить дискуссию о дальнейших путях ее развития. Поскольку к тому времени практически все начинания в этой сфере сконцентрировались в рамках школы А. Б. Запруднова, решено было выстроить первую экспозицию на ее материалах. В итоге были выставлены иконостасы, иконы для дома, декоративно-прикладное искусство. В экспозиции стремились воссоздать атмосферу храма. Здесь же прошла трехдневная конференция, в рамках которой участники смогли познакомиться с деятельностью мастеров, с работой школы, ее организационным построением, проанализировать увиденное. В конференции участвовали специалисты ГТГ, Московской Патриархии, журналисты федеральных изданий и т. д. Кроме того,

была предоставлена возможность увидеть уже смонтированные в церквях на территории области иконостасы, в том числе на Селигере в Мужском монастыре Нило-Столобенская Пустынь. В процессе обмена мнениями с докладами выступили искусствоведы Института теории и истории изобразительного искусства Российской академии художеств, Государственной Третьяковской галереи, местные специалисты, представители высшего духовенства. Это был один из первых опытов проведения конференций по церковному искусству в новой России. Какие-либо оценки художественной деятельности мастеров давать было рано, однако были отмечены их значительные успехи и глубокое изучение традиций. В то же время на конференции остро обозначились некоторые кризисные черты в старом искусствоведении, занимающемся изучением русской иконы.

Прошло полтора года, и по инициативе Православного Свято-Тихоновского Богословского Института прошла первая большая научная конференция «Проблемы современной церковной живописи», где были зачитаны яркие интересные доклады и сообщения. Однако и небольшая конференция в Твери дала свои плоды. Мастера школы многое переосмыслили в своей деятельности, не отступив от своих убеждений. Расширился объем их деятельности и круг решаемых задач. Старое название уже не совсем отражало жизнь коллектива. «Школа православной культуры» — такое новое наименование обозначила для себя артель, переехавшая в новое помещение в центре города. Изменился и живописный почерк мастеров. Его можно было определить как поиски общерусского стиля, уход от элементов копийности, от имитации и подражаний. Все меньше становилось этих качеств, все больше проявлялись, пока еще слабые, отражения религиозного переживания, проступал интерес к греческому письму, весьма популярному у иконописцев 1990-х. Ощутима стала и переоценка старого постулата о том, что лишь древняя икона «наиболее точно и верно отражает горний, Божий мир» — позиция, породившая волну копийного искусства. Лояльнее стало отношение к развитию других ветвей в русском иконописании, вдумчивее — отношение к результатам своего труда.

Одной из важных установок в артели было сопротивление коммерциализации своего ремесла. Эта черта позволяла школе наращивать доверие к своей деятельности. К сожалению, результа-

том такой позиции являлись постоянные финансовые трудности. Работа велась в основном для открывающихся храмов с весьма бедными, еще не сложившимися приходами, часто по себестоимости. Нередко мастера школы не получали зарплаты, а ученики — стипендии. Наверное, можно было бы найти пути, по которым в мастерскую ручейками стекались бы желанные средства для ремонта, для обустройства помещений и для зарплат. Но руководитель школы твердо и последовательно избегал всякого рода коммерческих сделок, считая главной своей заботой художественный уровень всего, что создается в ее стенах.

На взлете своего развития, после гибели в 2000-м ее руководителя Андрея Борисовича Запруднова, Тверская школа православной культуры перестала существовать. Новый лидер в школе не сформировался. Мастера и иконописцы распались на отдельные группы и начали работать в одиночку. Сейчас, спустя годы, становится ясно, сколь велики роль и значение для возрождения тверской иконописи персональное творчество и общественная деятельность самого А. Б. Запруднова, первоклассного мастера иконописи и реставрации. Огромную роль в этом процессе сыграла созданная им школа. Деятельность А. Б. Запруднова и его школы — одна из ярких страниц в истории тверской культуры конца XX столетия. Андрей Борисович заложил основу, базу для дальнейшего поступательного движения в становлении современной тверской иконописи. Практически все ведущие современные мастера прошли его школу и следуют устоям, которые некогда выработали совместно с ним.

По-разному организованы и существуют мастерские иконописи и других церковных ремесел в городах нашей страны. Различна их художественно-стилевая ориентация. В богатом наследии русского искусства все они нашли свою тропу. Однако при внешней разобщенности артелей и отдельных мастеров многих объединяют общие предпочтения и общие проблемы. Их деятельность подтверждает неизжитость традиций, потребность в них на новом историческом витке.

В XXI столетии тверская иконопись обрела весьма противоречивые и неоднозначные черты. Успешно существуют официально оформившиеся иконописные мастерские Валерия и Наталии Колтовых, Ирины Румянцевой, Елены Антоновой, братьев Мельников. В них работают опытные мастера. Одни из них получили

образование в школе А. Б. Запруднова (Н. и В. Колтовы, И. Румянцева, В. Михайловский и т. д.), другие — в иконописной школе при Московской Духовной Академии в Троице-Сергиевой Лавре (братья Мельники, Елена Антонова, иеромонах Никодим Соболев). Ведущую роль в тверской иконописи продолжают играть указанные выше иконописцы, а также протоиерей Сергей Чивиков, иеромонах Никодим Соболев и др.

Новый этап развития современной тверской иконописи тоже требовал своего анализа и расстановки приоритетов. Вставшие перед тверской православной культурой проблемы вновь нуждались в профессиональной оценке. Таким образом, выставки тверской иконописи стали регулярными и повторяются каждые 10 лет.

Путь, который прошли современные тверские иконописцы, сходен с проживанием всей истории иконописного дела в сжатые, предельно короткие сроки. Это непростой процесс, но в самом начале 1990-х гг. существовала только такая дорога. Благодаря самоотверженности А. Б. Запруднова и всей его артели тверская православная икона стала последовательно возрождаться, а в наши дни все более обретает местные художественные особенности.

Литература

1. Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации: в 2 т. М., 1963.
2. Борзакровский В. С. История Тверского княжества. СПб., 1876.
3. Бусева-Давыдова И. Л. К проблеме канона в православном искусстве // Искусствознание. 2002. № 2.
4. Горбунова-Ломакс И. Опыт введения в христианское искусствознание. СПб., 2012.
5. Евсеева Л. М., Кочетков И. А., Сергеев В. Н. Живопись древней Твери. М., 1974.
6. Икона рождается из литургии. Беседа И. Языковой с архимандритом Зином / Феодоровский собор: официальный сайт. URL: <http://feosobor.ru/1970/01/икона-рождается-из-литургии-беседа-с-и/> (дата обращения: 05.05.2016).
7. Кутейникова Н. С. Иконописание России второй половины XX в. СПб., 2005.
8. Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 2000.

9. Мусин А., *диакон*. Богословие образа и эволюция стиля. К вопросу о догматической и канонической оценке церковного искусства // Искусствознание. 2002. № 2.
10. Овсянников В. Н. О новгородском и московском культурном влиянии на Тверь в эпоху самостоятельности Тверского княжества. Тверь, 1904.
11. Попов Г. В. Пути развития тверского искусства в XIV – начале XVI века (живопись, миниатюра). – «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв.». М., 1970.
12. Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV–XVI века. М., 1979.
13. Сергеев И. Наследники древней тверской иконописи // Тверские ведомости. 02.12.2011. СССР. Древние русские иконы. Серия ЮНЕСКО «Мировое искусство» (вступ. слово И. Грабаря, вступ. ст. В. Лазарева и О. Демуса). Нью-Йорк, 1958.

С. М. Грачева

S. M. Gracheva

*доктор искусствоведения, декан факультета теории
и истории искусств, профессор кафедры русского искусства
Института имени И. Е. Репина
grachewasvetlana@yandex.ru*

ПОСТИЖЕНИЕ ИСТОРИИ В СОВРЕМЕННОЙ ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

COMPREHENSION OF HISTORY IN MODERN ST. PETERSBURG ACADEMIC PAINTING

В исторической живописи современных петербургских художников-академистов очевидно присутствие нескольких тенденций. Во-первых, сохраняется интенция к большой картине. История воспринимается нашими современниками скорее через эпические сказания, символические образы, эмоциональные переживания, частные случаи. Калейдоскопичность восприятия мира нашими современниками, отмечаемая в трудах культурологов и философов, подтверждается и историческим жанром, переживающим определенные трудности в наши дни.

Ключевые слова: *современная академическая живопись, петербургское искусство, историческая картина, постижение истории, исторический жанр.*

Several important trends are present in the historical painting of contemporary St. Petersburg artists-academicians. The intention for the big picture is continue. History is perceived by our contemporaries rather through epic tales, symbolic images, emotional experiences, special cases. The kaleidoscopic perception of the world by our contemporaries, noted in the works of cultural scientists and philosophers, is also confirmed by the historical genre, which is experiencing certain difficulties today.

Keywords: *contemporary academic painting, St. Petersburg art, historical painting, comprehension of history, historical genre.*

Крупнейший мыслитель и культуролог А. Тойнби утверждал, что «в каждую эпоху и в любом обществе изучение и познание истории, как и всякая иная социальная деятельность, подчиняются господствующим тенденциям данного времени и места» [7]. Не исключением является и историческая живопись, которая подчинена трендам современности. В академической живописи постижение реальности, проникновение в сущность, ее отражение остается одной из главных задач. По-прежнему не утратила своей значимости сюжетная картина, здесь будем иметь в виду произведения, в основе которых имеется тот или иной сюжет, повествование, представление (традиционная классификация сохраняется и сейчас — религиозный, мифологический, исторический, бытовой жанры и т. д.). Требования явной концептуальности, четко сформулированного месседжа, которого ждут зрители от отдельно взятого произведения искусства или от кураторского проекта, заслонили на время интерес к картине как таковой, как к традиционно высшему явлению изобразительного искусства. Художники, занимающиеся сюжетной живописью, должны в остросовременной, чаще либо в публицистической, либо в гипертрофированной манере выражать свои замыслы, как бы опрокидывая первоначальную сущность этого жанра. Задача не из простых. Либо, если они сохраняют приверженность традиционным идеалам, их однозначно заносят в разряд аутсайдеров, пишущих как полвека назад. Тем не менее позволим себе не согласиться с этим.

В петербургской академической школе сохраняется приверженность сюжетному произведению с развернутым повествованием как таковому. Выставки последних лет постоянно демонстрируют, с каким упорством работают авторы над картинами разных типов. Безусловно, что в общем потоке встречаются произведения разного уровня, но хотелось бы встать на защиту тех, кто достигает на этом пути определенных успехов. Как известно, только время сможет все расставить по местам, но уже сейчас хотелось бы определить некоторые тенденции развития разных типов сюжетной живописи на исторические и религиозные темы, также нередко трактуемые в историческом ключе.

Конечно, корифеями сюжетной картины в академической школе Петербурга второй половины XX в. считаются педагоги Института имени И. Е. Репина — Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников, Ю. М. Непринцев, Б. С. Угаров, В. М. Орешников, О. А. Еремеев, В. В. Соколов, А. Д. Романьчев. Невозможно представить развитие ленинградско-петербургской сюжетно-тематической живописи без З. П. Аршакуни, В. В. Ватенина, Г. П. Егошина, Л. В. Кабачека, Л. Н. Кирилловой, А. П. Левитина, В. А. Леднева, В. М. Петрова-Маслакова, В. И. Тюленева, А. А. Яковлева и других замечательных мастеров. Важным жанром остается сюжетно-тематическая картина в разных ее типологических проявлениях.

Современные сюжетные произведения во многом зависят не только от предмета изображения, денотата, но и от коннотации, связанных с несколькими высказываниями: перформативными, нарративными, паралогичными [5]. Сюжетность проявляется не только в реалистическом искусстве, но и в абстрактных формах. Часто произведения, «формально относящиеся к абстрактным, <...> таковыми не являются в полной мере» и несут «опознавательные знаки человеческого духа, времени, сути жизни», «символ человеческого бытия» [6]. Безусловно, расширился круг художественных проблем и возможностей их решения. Другое дело, что не все мастера качественно способны решать сложные задачи.

Кто же сейчас из петербургских художников-академистов продолжает и развивает традицию исторической живописи? И как изменилась историческая картина в последнее время? Каково отношение к истории? С одной стороны, в академической традиции сохраняется стремление к историческому жанру — как к наивысшей квинтэссенции поисков художников, как к жанру, к которому логически подводит вся система многолетней подготовки художников. Рассмотрим отдельные примеры.

Один из представителей нынешнего старшего поколения художников-академистов А. Н. Блюк в 1971 г. выполнил дипломную работу «Спуск корабля. Петр I» (х., м., НИМ РАХ). В ней монументальная фигура Петра в окружении его свиты дана на фоне прекрасного пейзажа строящегося Петербурга и, конечно же, в облаке парусов великолепных кораблей. Этой композиции присуще романтическое настроение и чувство пафоса, свойственное подобному рода произведениям. Развитием этой темы стала его фреска «Петровские корабель» (1972) в здании Василеостровской

администрации. В дальнейшем А. Блюк будет неоднократно обращаться к образу Петербурга, одного из самых прекрасных для него мест на Земле. Причем трактовать свои пейзажи он нередко будет именно в историческом ключе. Его полотна «Свежий ветер» (1983), «Смольный» (1987), триптих «Ленинград («Атланты», «Смольный», «Крюков канал»)» (1988), «Стрелка Васильевского острова» (2002) хотя и не содержат исторического повествования, но глубоко пронизаны атмосферой исторического города, в котором каждый камень буквально «дышит» историей.

А. К. Быстров — автор многих монументальных мозаичных и витражных композиций для станций Петербургского метрополитена. Именно своими многофигурными мозаичными историческими панно он задал определенный вектор в развитии исторического жанра петербургского искусства последних десятилетий. Он считает, что «именно классика способна сегодня являться частью жизни... Именно она может помочь реализовать стремление многих наших современников к красоте, такой необходимой...» [4, с. 50].

Его картины «Междоусобица» и «Ратное поле» представляют собой современную модификацию батального жанра. В них академическая школа рисунка и живописи сочетается с композиционными принципами иконописи, ее лаконичностью и обобщенностью. «Плаха Пугачева, «Черный ворон» и «Заговор Софьи против Петра» (обе — 2008, х., м.) посвящены вечной русской теме — бунту. А. К. Быстров не боится возникающих аллюзий и параллелей с известными решениями этой темы.

Казачеству посвящены холсты А. К. Быстрова «Снег выпал» и «Атаман» (обе — 2014, х., м.). В «Атамане» создан суровый темпераментный типаж человека безудержной страсти, бескомпромиссного героя, способного на самые решительные действия. При этом художник использует приемы парсунного письма, отсылая нашу память к русской истории.

Важному событию русской истории был посвящен живописный диплом В. Ю. Грачева, ныне заслуженного художника России, ведущего живописца Нижнего Новгорода, академика живописи Российской академии художеств. В 1989 г. Вячеслав Грачев, заканчивая мастерскую А. А. Мильникова, представил экзаменационной комиссии свою монументальную дипломную композицию «Нижегородское ополчение», связанную с героической освободи-

тельной борьбой русских горожан и крестьян под руководством Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского с польской интервенцией в 1612 г. Она была отмечена медалью Российской академии художеств «за лучшую дипломную работу». В 2004 г. сын Вячеслава Грачева, Константин, готовился к защите дипломной работы, обучаясь в этой же мастерской. А. А. Мыльников и слышать не хотел о другой теме. Он твердо настаивал, что молодой человек должен обязательно написать картину на тот же сюжет, что и его отец. И как бы Константин ни пытался сопротивляться, мэтр всякий раз деликатно подталкивал его к этому решению. В итоге диплом «Нижегородское ополчение» Константина Грачева, который теперь преподает в Академии, был защищен с отличной оценкой. А в 2016 г. состоялось знаковое событие: Институт имени И. Е. Репина передал обе картины, хранившиеся в фондах вуза, Нижегородскому государственному художественному музею. Теперь картины Вячеслава и Константина Грачевых «Нижегородское ополчение» висят в одном зале, рядом с шедевром русской живописи — полотном академика Константина Маковского «Воззвание Минина», созданным в 1896 г. Так, А. А. Мыльников буквально «ввел» в историю искусства и Вячеслава, и Константина Грачевых, словно «расписав по нотам» их творчество.

В дипломной работе Николая Дмитриевича Блохина «Масленица», выполненной в 1995 г. под руководством В. И. Рейхета, есть русская удаль, мощный темперамент веселья, яркость красок. Эффект присутствия при масленичном гулянии с его безудержным шутовским весельем достигается сложной многофигурной композицией, в которой зритель словно сверху (может с крыльца, а может с колокольни) смотрит на происходящее действие. Уже в дипломной работе Н. Д. Блохин, ставший одним из самых заметных педагогов Института им. И. Е. Репина, продемонстрировал свой талант прекрасного рисовальщика, безукоризненно владеющего академическим рисунком. Живопись тоже отличается легкостью и виртуозностью, «фешинской» то пастозной, то, наоборот, почти прозрачной и свободной манерой письма. Г. Тулузакова, характеризуя творчество Н. Блохина, говорит, что «типично блохинскими мотивами становятся серии последних лет, где основные темы — это темы личины и маскарада — ряженые, шуты, шарманщики; “галантная” тема — дама и кавалер, королева и паж, испанки, цыганки; тема театральная — балет, варьете, ар-

лекины и коломбины. Несложно заметить, что это подчеркнуто канонические темы классического искусства» [8].

Если в живописи А. К. Быстрова, Н. Блохина прорывается народный темперамент, сила характеров, то в творчестве Н. Н. Репина — иной взгляд на историю, взгляд, наполненный пассажемом и некоторой ностальгией по ушедшим эпохам. В первую очередь художника волнует поэзия А. С. Пушкина и его биография. Через его произведения он всматривается в нашу историю, в ее духовные истоки. Произведения Н. Н. Репина — скорее не завершённые академические исторические композиции, а легкие, с этюдной свежестью написанные небольшие холсты, «на одном дыхании». В них ощутимо романтическое настроение, узнаваемы персонажи, есть дух времени, но практически отсутствует бытописание. Репина интересуют не столько исторические детали, но настроение героев, их отношения, передаваемые через позы, жесты, пейзажные образы («Пушкин в Михайловском», 1998; «Пушкин и Керн», 2014). В этом смысле Н. Н. Репин продолжает линию, намеченную его старшими коллегами еще в XIX столетии — Б. С. Угаровым, В. Ф. Рудневым, А. Д. Романьчевым.

Выпускники Института им. И. Е. Репина нередко пишут выпускные дипломные многофигурные композиции на исторические сюжеты, практически ежегодно появляются произведения исторического жанра. Как и прежде считается, что историческая картина — своеобразная вершина академического образования, к которой стремятся все. Об этом свидетельствуют и защиты дипломных работ, и выставки [1]. Далеко не все художники потом, уже в самостоятельном творчестве, решаются работать над большими историческими картинами, требующими серьезной подготовительной работы и специфического подхода. Не будем отрицать, что важна еще и роль заказчика для таких произведений. Поэтому на выставках не часто встретишь качественные работы исторического жанра. Заявившие себя во время учебы художники, склонные к исторической картине, чаще уходят потом в область более камерную, особенно часто это пейзаж.

Но все же есть мастера, которым исторический жанр важен, и они сохраняют ему верность. Так, выпускная работа ныне педагога и известной художницы А. Г. Николаевой-Берг, закончившей мастерскую А. А. Мыльниковой, называлась «Первое торжественное заседание Российской академии наук» (1996) для Менделеев-

ского зала здания Академии наук на Университетской набережной в Петербурге. Это многофигурная композиция в духе исторических полотен XIX в., представляющих значительное событие в развернутом повествовании.

В 2009 г. появилось полотно «Российской империи быть!» (х., м., 250×750), посвященное Петру Первому, в котором, несмотря на некоторый схематизм образов, продемонстрировано замечательное композиционное мышление автора и умение организовывать такое огромное пространство холста. Продолжила А. Николаева-Берг создание таких масштабных произведений грандиозным по размеру полотном «Коронация Екатерины II в Успенском соборе Московского Кремля» (2011, х., м., 4500×6500). Впечатляет замысел такой грандиозной сцены, размер и масштаб ее воплощения. Историческое событие для художницы — возможность вспомнить великолепие былых времен, восхититься красотой и статью, сильным характером Екатерины Великой, рассмотреть каждую деталь ее окружения: покрытый великолепными росписями и мерцающий позолотой интерьер Успенского собора, торжественные облачения священников, роскошь туалетов придворных. Возможно, в этой картине не так много психологических характеристик, поскольку здесь исповедуется другой, но не менее распространенный ныне подход к истории — как к реконструкции событий. Именно стремление реконструировать события, отошедшие от нас в далекие времена, и становятся для А. Г. Николаевой-Берг своего рода стихией.

Чтобы получить не «книжные» или «театральные», а жизненные, реальные впечатления об исторических событиях, Анастасия Николаева-Берг три года ездила на Бородинское поле изучать реконструкции Бородинского сражения (2012–2014 гг.). «Мне повезло побывать на празднике “Бородино” на Бородинском поле под Москвой. Я как художник всегда мечтала перенестись в другое время, и вот благодаря реконструкторам это произошло. Я три года ездила на реконструкции боев, делала зарисовки» [2]. Автор рассказывает, что буквально втянулась в эту историю, стала много общаться с людьми, погруженными в историю, которые открыли ей много тонкостей и подробностей исторических моментов, это подтолкнуло художницу к созданию целой серии произведений. Результатом стали 20 живописных работ и 50 рисунков, среди которых: «Атака французской кавалерии», «Клином идут»,

«Мужичок-казачок», «Вечерний дозор», «Железные люди», «Кто кого», «Молебен перед боем», «Всадники». Для художницы важно воспринимать историю своей страны как реальность. Именно реальность обстановки, историзм костюмов, амуниции, убедительность эмоций, проникновение в исторические тонкости событий отличают эту серию, написанную с пленэрным размахом, сочно, свободными динамичными мазками. В каждом произведении ощущается не вымученная сочиненность, но убедительность натурального восприятия, радость сопричастия увиденным сценам, гордость за героев, воскрешение исторической памяти. Есть даже ощущение какой-то сопричастности самой художницы этим совсем не женским сценам. В некоторых композициях она намеренно сохраняет черты фрагментарности, увлекаясь этюдной свободой, легкостью натурального письма. Картинной завершенности достигает «Молебен перед боем» (2015, х., м., 120 × 200), в котором найден кульминационный момент исторической силы «истины страстей, правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Для Анастасии Николаевой-Берг Отечественная война 1812 г. — событие исключительного масштаба и величия. Ей интересны исторические детали, атмосфера минувших событий, погружение в историю. Но при этом она не ищет в военных событиях 1812 г. трагических событий и кровопролития, ей важнее воинский героизм и эстетизация Бородинского сражения. Как это ни звучит парадоксально, война для нее — факт культуры. Исторический жанр не оставляет ее, она все время работает над новыми и новыми сюжетами, перенося свое увлечение событиями, биографиями и судьбами и в современные портреты — «Автопортрет в костюме боярышни XVII века» (2015, х., м.), и в портреты исторических деятелей — «Портрет адмирала Г. А. Спиридова» (2014, х., м.), «Портрет А. Г. Орлова-Чесменского» (2013, х., м.).

Есть в академической школе художники, для которых история — это неотъемлемая часть современной живописи. По их мнению, без сюжетной основы невозможно создание полноценного масштабного произведения. М. Кудреватый много и плодотворно трудится над проблемой современной «композиционной картины», этому посвящена и его монография [3]. Неслучайно все рождаются и рождаются из-под кисти живописца образы из русской истории... От «Народовольцев», «Самозванца» (1987) и «Степана Разина» (1989) к историческим картинам 1990–2000-х гг.,

в которых переданы разные моменты из прошлого: трагическая история семьи последнего императора («В Царском Селе», 1991; «Екатеринбург. Семья», 1995); тревожные события русской революции (триптих — «Братья», «Сестры», «Графская пристань», 2006—2007); непростые судьбы русских поэтов — А. Пушкина, С. Есенина, А. Ахматовой, Н. Гумилева («Зимняя дорога», 1997; «Танец Айседоры», 1993; «Поэты и судьбы»). К произведениям на историческую тему можно отнести и триптих «Античность» (1995), состоящий из работ: «Гомер», «Диоген», «Архимед». Здесь известные фигуры античной культуры представлены с характерными для них атрибутами в момент размышлений над своими сочинениями.

М. Г. Кудреватый, создавая триптих «Ренессанс» (2016, х., м.), объединил в динамичных «спиралеобразных» композициях таких знаменитых персонажей флорентийской истории, как Лоренцо Медичи, Савонаролла и Леонардо. В этом произведении акцент сделан именно на рисунке и нарочито «коллажных» композиционных построениях, живопись же выполняет подчиненную роль, способствуя формированию своеобразного «плакатного» языка. Этот «плакатный» язык получает дальнейшее развитие в одной из последних композиций «Партия» (2017, х., м.), посвященных знаменитому эпизоду на выставке в Московском Манеже — дискуссии Н. С. Хрущева и Э. Неизвестного. Современным художникам приходится вырабатывать все более экспрессивные средства живописи, чтобы привлечь внимание зрителя, увлечь его своими идеями.

Популярностью на выставках современного искусства пользуются произведения Ф. А. Иванова, ученика и последователя А. А. Мыльникова. Его исторические картины полны символизма и иносказаний. В них узнаваемы конкретные герои и ситуации, но они имеют вневременной характер и заставляют размышлять о вечных проблемах бытия. Картина «Последний император» (2013, х., м.) — размышление о судьбе Николая II. Царь стоит спиной к зрителю на берегу реки Великой, держа за руку царевича Алексея. Царь молится о спасении России. Его жест символичен и глубок. Алексей бросает спокойный, но будто прощальный взгляд на зрителя. Вдали зимний псковский пейзаж с узнаваемыми приземистыми храмами. Перед ним — плывущие по страшной черной воде льдины. Их очертания напоминают зловещие саваны,

а вода — штыки солдатских винтовок. Разлом случился. Спасения нет. Ледящей душу трагедией веет от этого полотна. Художнику удалось очень скупым, лаконичным языком выразить свое отношение к этому неоднозначному моменту российской истории.

Определенные попытки к созданию исторических полотен делают Л. Б. Васильев («Противостояние», 2013–2014), М. Ю. Моляков («Петр I на флагманском корабле “Ингерманланд”», 2013). Нужно сказать, что здесь есть и древнерусская битва, и петровское время, и Пушкин — традиционный набор привычных сюжетов для рассказа о русской истории. Однако для полноценных образов не хватает пока более целостной картинной завершенности, точности авторских высказываний.

В исторической живописи современных петербургских художников-академистов очевидно присутствие нескольких тенденций. Во-первых, сохраняется интенция к большой картине. Однако она реализуется далеко не в полной мере и представлена редкими произведениями, среди которых совсем нечасто встречаются удачные вещи. История воспринимается нашими современниками скорее через эпические сказания, символические образы, эмоциональные переживания, частные случаи. Калейдоскопичность восприятия мира нашими современниками, отмечаемая в трудах культурологов и философов, подтверждается и историческим жанром, переживающим определенные трудности в наши дни. Тем более что, как известно, «Россия — страна с непредсказуемой историей». Однако центр активности переместился в другие сферы — религиозный жанр и военную проблематику. Безусловно, эти жанры имеют общие корни с историческим, поэтому преждевременно говорить о кризисе сюжетно-тематической картины как таковой.

Литература

1. Воспитанники Академии пишут Россию. Историческая живопись из собрания Института имени И. Е. Репина. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2012. 59 с.
2. Интервью с А. Николаевой-Берг. URL: <https://ok-inform.ru/obshchestvo/642-novoe-pokolenie-poteryalo-istoricheskuyu-pamyat.html> (дата обращения: 20.10.2019).
3. *Кудреватый М. Г.* Композиция. Путь к образу. СПб.: Артиндекс, 2015. 224 с.

4. *Кутейникова Н.С.* Религиозные темы в работах мозаичной мастерской Российской академии художеств. 1990-е годы // Русь православная: сб. науч. ст. СПб.: Институт имени И. Е. Репина, 2000. С. 50.
5. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. СПб.: Алетейя, 1998. 159 с.
6. *Станюкович-Денисова Е.Ю.* Среди титанов. Тондо Вячеслава Михайлова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. VI сб. науч. ст. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 861.
7. *Тойнби А.Дж.* Постижение истории. URL: <http://lib.ru/HISTORY/TOYNBEE/history.txt> (дата обращения: 10.12.2019).
8. *Тулузакова Г.* Статья к новому каталогу Н. Блохина. URL: <http://www.nikolay-blokhin.com/publications/articles> (дата обращения: 20.05.2017).

А. И. Демченко

A. I. Demchenko

*доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова,
главный научный сотрудник и руководитель
Центра комплексных художественных исследований
alexdem43@mail.ru*

КЛАССИЧЕСКАЯ ЭПОХА РУССКОГО РЕАЛИЗМА

CLASSICAL AGE OF RUSSIAN REALISM

Весь XIX век нередко называют веком романтизма. В какой-то степени это действительно так. Его вторая половина непосредственно наследовала первой половине столетия. Однако в это время произошло перемещение акцентов в сторону того, что в искусстве обычно именуют *реализмом*. На передний план выдвигается объективное, общезначимое, и в целом все в художественном творчестве становится более сдержанным и уравновешенным, проясненным и гармоничным.

Ключевые слова: *романтизм, реализм, объективное в художественном творчестве, классическое искусство.*

The whole XIX century is often called the century of Romanticism. To a certain extent, it is, indeed. Its second half directly inherited the first half of the century. At this time, however, there was a shift in emphasis towards what is commonly referred to in art as realism. The objective, generally significant is brought to the fore, and in general everything in art becomes more restrained and balanced, clarified and harmonious.

Keywords: *romanticism, realism, objective in artistic creation, classical art.*

Весь XIX век нередко называют веком романтизма. В какой-то степени это действительно так. Его вторая половина непосредственно наследовала первой половине столетия. Однако в это время произошло перемещение акцентов в сторону того, что в искусстве обычно именуют *реализмом*. На передний план выдвигается объективное, общезначимое, и в целом все в художественном творчестве становится более сдержанным и уравновешенным, проясненным и гармоничным.

ется объективное, общезначимое, и в целом все в художественном творчестве становится более сдержанным и уравновешенным, просненным и гармоничным.

Оттесняемый на периферию художественного процесса романтический образ мышления продолжил свое существование, но чаще всего трансформируясь в разного рода *романтику* как смягченное выражение романтической настроенности (представим себе, к примеру, приключенческие романы таких авторов, как *Жюль Верн* и *Марк Твен*) либо в форме отдельных эпизодических вспышек романтической образности.

Пожалуй, самое важное в происходивших переменах состояло в следующем: если в первой половине XIX в. романтическое воспринималось как общераспространенное, типичное, то теперь, во второй половине столетия, оно выглядело скорее как локальное, специфичное, приобретая порой характер аномалии, т. е. своего рода отклонения от нормы.

Совершенно осязаемые свидетельства тому находим в изобразительном искусстве. Начнем с пейзажной живописи, которая никогда еще не приобретала такой значимости и именно в то время пережила свой высший расцвет.

Определяющей причиной этого расцвета было стремление художников второй половины XIX в. воссоздать *реальную* среду обитания *реального* человека. Но возникали и сугубо романтические ракурсы видения этой среды — например, совершенно новый и особый тип представлений о мире природы выдвинул в своих пейзажах Архипа Куинджи.

К выразительным ресурсам романтического толка искусство второй половины XIX в. обычно обращалось именно тогда, когда требовалось отобразить нечто из ряда вон выходящее: портретировать натуру особого типа, обрисовать экстремальную ситуацию или воплотить некую символическую идею. Время от времени подобная потребность возникала и у сугубых «стопроцентных» реалистов, что произошло, к примеру, в картине Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван» или в «Апофеозе войны» Василия Верещагина.

Как известно, главные бои за утверждение обновляемого мироустройства развернулись в 1860-е гг. Именно тогда выдвинулось основное поколение творцов искусства второй половины XIX в. (их стали называть *шестидесятниками*). Процесс обновления ми-

роустройства был сложным, противоречивым, что с наибольшей явственностью отразилось на состоянии русской культуры — для нашей страны главное и зачастую мучительное состояло тогда в изживании патриархального крепостнического уклада и в переходе к ускоренной капитализации. Эта противоречивость естественным образом порождала резко выраженную критическую настроенность.

Вот почему такое распространение получил *критический реализм*, т. е. реализм, нацеленный на критическую оценку и обличение социального зла. Одним из ведущих выразителей критической настроенности в русской литературе стал Николай Некрасов, как никто другой выразивший глубокую искреннюю боль за народ, что было лейтмотивом русской литературы этого времени. Другим ее лейтмотивом стало гневное обличение сановных самодуров, держиморд и царских опричников, менее всего озабоченных судьбой трудовых низов. Более чем кто-либо другой, всеобъемлюще и беспощадно разрабатывал эту тему Михаил Салтыков-Щедрин, говоря о котором, обычно в первую очередь имеют в виду «Историю одного города» как обобщение многого из административного «опыта» российского самодержавия, как убийственную пародию на него.

Критический реализм с его обличительным пафосом произрастал в России на почве неравнодушия, боли за страну. Он был нацелен на то, чтобы искоренить пороки и социальное зло, помочь людям подняться к достойной жизни. И это было выражением не слабости, а силы нации, смело анализирующей свое реальное состояние.

Россия могла позволить себе самую жесткую самокритику, поскольку в это время она стала ведущей мировой державой, достигла своего максимального территориального расширения (Кавказ, Средняя Азия, Прибалтика, а кроме того, в состав Российской империи входили тогда Польша и Финляндия).

Ярким свидетельством мощи страны был и поистине «золотой век» русской культуры, которая стала лидирующей в мировом художественном процессе — достаточно сказать, что фигур такого масштаба, как Толстой в литературе, Репин в живописи, Чайковский в музыке, искусство второй половины XIX в. в других странах выдвинуть не смогло.

Идею России как могучей державы, позитивные стороны ее государственности, пожалуй, лучше всего раскрыты в музыкаль-

ном эпосе Александра Бородина, а это, прежде всего, его симфонии и опера «Князь Игорь».

Великолепное раскрытие отмеченных линий художественного творчества дают многочисленные образцы изобразительного искусства. Вначале о явлениях *критического реализма*, который не только обнажал язвы социального миропорядка, но и обращался к житейской стороне существования, подмечая человеческие слабости, вскрывая подноготную обыденной жизни.

Родоначальником такого ответвления критического реализма стал Павел Федотов. Его картины уже с конца 1840-х гг. открывали то направление, которое всесторонне развернулось в русской живописи второй половины XIX в. В работах, подобных «Завтраку аристократа», был зафиксирован поворот реалистически настроенных художников середины XIX в. к сугубо обыденной повседневной жизни, в связи с чем происходит расцвет *бытового жанра*.

Федотов предстал мастером яркой характеристической подачи материала, причем облакаемого в формы остросюжетной сценки. В этом хорошо заметно активное воздействие литературы, которая становится в те времена, безусловно, лидирующим видом художественного творчества (кстати, совершенно очевидно ее воздействие и на музыкальное искусство).

Происходивший в середине XIX в. поворот к реализму вообще и критическому реализму в частности был продолжен и закреплён в 1860-е гг. в творчестве Василия Перова. Причем усиление обличительного пафоса доводится им до мыслимого предела, что в определенном смысле делает его «Некрасовым в живописи».

Понятно, что этот сильнейший заряд социального критицизма и глубокого сострадания к *«униженным и оскорбленным»* принесли с собой так называемые разночинцы, составившие основной костяк русской демократической интеллигенции второй половины XIX в.

Если бы мы захотели представить типичный облик разночинца, то обратились бы к «Автопортрету» молодого Ивана Крамского (1837–1887). Надо признать, что в сравнении с прежним героем русского портретного жанра здесь в известной мере утрачено благородство внешнего облика, однако несомненны черты вдумчивости, ищущей натуры, а также тот критический, недоверчивый, все проверяющий взгляд, который невольно вызывает ассоциации с образом Базарова из романа И. Тургенева «Отцы и дети».

Перед нами типаж, олицетворявший тот слой общества, который отеснил в духовной жизни России дворянскую элиту — опять-таки из только что названного тургеневского романа припомним поражение Павла Петровича в его духовном поединке с Базаровым.

И именно этому «шестидесятнику» суждено было стать вождем передвижничества, оказавшегося самой яркой вспышкой художественного радикализма и демократизма 1860-х гг., которое со временем выросло в наиболее значительное течение русского изобразительного искусства.

Передвижники воссоздали всю панораму жизни России, в том числе отразили и революционные настроения, которые свое самое явственное выражение получили в народническом движении. И какой смелостью нужно было обладать, чтобы в тех условиях рассказать в красках о самоотверженных подвижниках идеи!

Илья Репин такой смелостью обладал и создал целую серию картин подобного содержания, в которых настойчиво портретировал тех, кого можно назвать изгоями, по собственной воле презревших то, чем жило большинство (из породы людей, подобных тургеневскому Рахметову в романе «Накануне»).

Как уже говорилось, при всей силе оппозиционных настроений не менее существенным для русского искусства второй половины XIX в. было утверждение положительных ценностей (то, например, что выше отмечалось в музыке А. Бородина). В том числе это касалось и образа России, обретавшей тогда статус ведущей мировой державы. Характернейшая в этом отношении иллюстрация — памятник «Тысячелетие России», установленный в Новгородском Кремле. Как помним, то был плод коллективного труда: монумент по эскизу художника-рисовальщика Михаила Микешина выполняла целая группа ваятелей (позже таким же образом был воздвигнут памятник Екатерине II в Петербурге).

Реализм, как господствующее направление в художественном творчестве второй половины XIX в., представлял очень многогранным. Прежде всего, заметим, что есть все основания для того, чтобы именовать его классическим. Дело не только в том, что само понятие *реализм* впервые вошло в лексикон искусства именно во второй половине этого столетия, главное — именно тогда были созданы эталоны соответствующей эстетической направленности.

В самом общем плане реализм того времени предполагал точность видения человека и окружающего его мира, безусловное знание житейского моря, что требовало от творцов искусства исключительной наблюдательности, глубокого вникания во все подробности и обстоятельства происходящего вокруг.

То, что именуется достоверностью отображения реалий бытия, зачастую называлось в те времена верностью *натуре*. Отсюда распространенность соответствующей терминологии в обозначении литературных течений, в том числе так называемая *натуральная школа* в русской словесности после Гоголя (Фёдор Достоевский, Иван Тургенев и др.).

Под верностью натуре нередко подразумевалось точное соответствие миру действительности, что вело порой к прямому жизненподобию, т. е. как в жизни — в формах, адекватных самой жизни.

Одна из граней такого «натурального» реализма была связана с обращением к самым обыкновенным, привычным, повседневным сторонам жизни, что так характерно представлено, к примеру, в работах Василия Поленова и Алексея Саврасова.

Итак, речь идет о том, что реализм второй половины XIX в. был связан с поворотом искусства к реальным насущным потребностям жизни, чаще всего жизни обычной, повседневной, с ее житейскими заботами и всем тем, что покрывается понятием *быт*.

Вот почему в живописи такое распространение получил так называемый бытовой жанр, что без труда модифицируется в другое понятие — *бытовой реализм*, и уже в этом качестве оно приложимо к любым другим видам художественного творчества (из показательных параллелей — опера Александра Даргомыжского «Русалка»).

С реализмом вообще и бытовым реализмом в частности в искусство широко вошла *проза жизни*. Одним из следствий этого стало то, что в литературе на безусловно господствующие позиции выдвинулись соответствующие жанры — проза и драматургия, основанная на прозаическом тексте.

Поэзия, которая так много значила в первой половине XIX в., отходит на второй план. И главенствует в ней то, что можно назвать некрасовским направлением. А оно в своей поэтике тяготело к тому, что следует определить как прозу в стихах. То есть сам по себе слог наделен ритмом и рифмой, но характер изъяснения уподобляется прозаическому, настолько сильны

в нем особенности конкретно-описательной, чисто повествовательной манеры.

Вошедшая в искусство проза жизни, порой оборачивающаяся откровенным прозаизмом, зафиксировала тот факт, что пришло время деловитости, практических надобностей. Один из штрихов жизненных перемен: на большие расстояния теперь начали перемещаться не в карете и дилижансе, а по железной дороге. И разве не символично, что жизнь персонажей романа Льва Толстого «Анна Каренина» и в первую очередь его главной героини так или иначе связана с железной дорогой!

В архитектуре на первый план выдвинулись сооружения практического назначения: железнодорожные вокзалы, крупные магазины, административные здания, корпуса заводов и фабрик, многоквартирные дома.

Базаров в романе *Ивана Тургенева* «Отцы и дети» говорит: «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник», т. е. демонстрируется трезвый, сугубо практический взгляд на мир.

Резко возросла деловая активность. Если воспользоваться именами героев романа *Ивана Гончарова*, Обломовых оттеснили деятельные рациональные Штольцы. Среди этих деятельных натур немало настоящих хищников — стяжателей, накопителей, дельцов различного масштаба. Целая галерея подобных типажей выдвинута в пьесах Александра Островского.

И еще об одной грани реализма. Это был по преимуществу *демократический реализм*, т. е. реализм, обращенный к жизни широких слоев общества, в том числе к низовой народной жизни. В таком масштабе и в столь многообразной обрисовке она, в сущности, впервые вошла в искусство.

Писатели, художники, композиторы научились мастерски передавать ее пестроту и многоголосие. Например, в отношении картин Ильи Репина и Василия Сурикова часто говорят о «*хорохом звучании*». Разумеется, это метафора, но уже совершенно напрямую подобную характеристику можно отнести к музыкальным драмам их современника Модеста Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Следует подчеркнуть, что хотя термин *реализм* вошел в европейский лексикон только с 1860-х гг., но он был для эстетической практики того времени настолько долгожданным, что сразу же обрел статус едва ли не закона. Иван Крамской, вождь передвижни-

ков, настаивал: *«Искусство должно быть идейным и содержательным, в его основе должен лежать художественный реализм»*. Как видим, в этих словах не просто декларируется приверженность реалистическому методу, но он напрямую связывается с требованием обязательной идейности и содержательности художественного творчества.

В этом состояла еще одна важнейшая сторона реалистического искусства тех десятилетий — искусства крупных идей и масштабного охвата действительности, искусства подлинно концепционного. Чтобы наглядно представить себе эту масштабность и концепционность, вернемся к образцам русской живописи.

Прежде всего, следует отметить тот факт, что в изобразительное искусство широко входит принцип историзма. Конечный смысл этого принципа заключался в раскрытии жизненных противоречий и драматических коллизий современности через призму созвучных событий прошлого.

Вот чем определялся расцвет жанра исторической картины, который наиболее капитальную разработку получил в творчестве Василия Сурикова, автора масштабных многонаселенных полотен, исполненных напряженной действенности и открытой конфликтности.

Главным героем подобных произведений становится именно народная масса — выше говорилось о свойственном им «хоровом звучании». Причем масса показывается не слитно, вообще, а через множество индивидуально очерченных типов, поэтому приходится говорить еще и о полифоничности этих многолюдных композиций.

Илья Репин ту же проблематику предпочитал осмысливать на современном материале, выдвинув особый тип жанровой картины с преобразованием ее в плоскость социально-бытового жанра, в рамках которого через показ сцен быта осуществлялся глубокий социальный анализ действительности. Допустим, в его живописной эпопее «Крестный ход в Курской губернии» внешне перед нами просто обрядовое шествие толпы с хоругвями во время большого церковного праздника. Но за этим «ходом» и за этой «губернией» встает вся Россия — от мала до велика и во всей своей иерархии (от столпов общества до последнего нищего).

Народ, нация, страна, история — с этими понятиями было сопряжено самое отчетливое выражение устремлений второй половины XIX в. к искусству больших идей и высокого проблемного содержания. По-своему, причем весьма выразительно, эти устремления преломились и в портретном жанре — через воссоздание образа значительной мыслящей личности.

Русская реалистическая живопись тех десятилетий запечатлела целую галерею деятелей национальной культуры — галерею огромную по числу, исключительную по художественным достоинствам. Именно с раскрытием облика лучших представителей русской интеллигенции и был прежде всего связан высочайший расцвет портретного жанра. В числе совершенно показательных работ — «П. М. Третьяков» Ивана Крамского, «Л. Н. Толстой» Николая Ге.

В отношении рассматриваемой масштабности и концепционности среди литературных жанров особенно существенную роль играл роман, который на данном этапе выделился в качестве ведущей формы осмысления человеческого бытия. Причем на самый передний план выдвинулся жанр *большого романа*, наиболее значительные образцы которого представлены в произведениях Фёдора Достоевского и Льва Толстого.

Именно эта самая развернутая повествовательная форма была наилучшим образом приспособлена к тому, к чему стремились многие писатели данного периода: многомерный охват и тщательный анализ действительности с выявлением ее всесторонней диалектики.

С этой точки зрения чрезвычайно показательна эпопея «Война и мир» как самый грандиозный памятник литературы второй половины XIX в. В ней воссоздана всеобъемлющая панорама русской и даже общеевропейской жизни, охвачены любые слои населения — от первых лиц общественной иерархии до последнего мужика и солдата. Разворачивая картину европейской действительности, писатель стремится со всей ясностью показать ее движущие силы, вскрыть внутренний механизм происходящего. Он настойчиво проводит идею объективной закономерности исторического развития и утверждает мысль о том, что в ходе этого развития свою роль играет каждый человек и любое обстоятельство.

Об аналогичном эпическом характере можно говорить и в отношении других видов отечественного искусства той поры — скажем, уже упоминавшиеся исторические полотна Василия Сурикова или музыкальные драмы Модеста Мусоргского.

Названные выше отдельные имена и произведения — только крошечная часть огромного айсберга русской художественной культуры второй половины XIX в., но, думается, что и отмеченное выразительно демонстрирует, каких высот достигло искусство того времени, своим определяющим методом избравшее реалистическое воссоздание картины мира.

И. В. Полозова

I. V. Polozova

*доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки,
проректор по научной и международной
деятельности Саратовской государственной
консерватории имени Л. В. Собинова
i.v.polozova@mail.ru*

К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ X–XVII ВВ.

ON THE PROBLEM OF EVOLUTION OF RUSSIAN MUSIC CULTURES OF X–XVII CENTURIES

Работа посвящена изучению процессов эволюции русского средневекового искусства X–XVII вв. В статье показано, как три волны южнославянских влияний способствовали обогащению и развитию отечественной церковно-певческой культуры и привели к мощному обновлению традиций русского богослужебного пения в XVII в. При этом процесс анализируется не с точки зрения однонаправленного влияния восточнославянских культур на русскую, но и с точки зрения взаимовлияния, взаимодействия этих родственных традиций.

Ключевые слова: *русская музыкальная культура, X–XVII вв., богослужебный обряд, юго-западные влияния.*

This study focuses on the processes of evolution of Russian medieval art X–XVII centuries. The article shows how the three waves of the South Slavic influences contributed to the enrichment and development of domestic Church-singing culture, and led to a powerful renewal of traditions of Russian liturgical singing in the XVII century. The process is analyzed not from the point of view of unidirectional influence of East Slavic cultures on Russian, but also from the point of view of mutual influence, interaction of these related traditions.

Keywords: *Russian musical culture, X–XVII centuries, liturgical rite, South-Western influences.*

Изучение любой культурной традиции средневековой эпохи сопряжено с рассмотрением ряда специфических и вместе с тем важных проблем. С одной стороны, средневековая культура характеризуется внутренней замкнутостью, определенной статичностью, ориентацией на воспроизведение уже хорошо известного. В представлениях средневекового человека отсутствуют такие понятия, как временное, изменяемое, новое, а происходящие изменения (точнее, обновления) на протяжении жизни одного поколения оказываются практически незаметными. Мысль обывателя Средневековья обращена к вечному, неизменному, каноничному. С другой стороны, Средневековье, следуя неизбежному течению времени, на протяжении своего существования так же, как и любая другая эпоха, отражает процессы эволюции, проявляющиеся часто в латентной форме. Кроме того, изменения, наблюдаемые в рамках средневекового искусства, носят исключительно кумулятивный характер: средневековая культура не создает ничего принципиально нового, она направлена на обновление традиции, а потому изменения, трансформации в области культуры не являются предметом рефлексии средневекового человека.

Древнерусская¹ церковно-певческая культура, которая также ориентирована на канон, отражает заявленную выше специфику. История древнерусской певческой культуры (X–XVII вв.) при первичном погружении представляется единым монолитом, не поддающимся расчленению и выделению в ней отдельных исторических периодов, выявлению стилевых изменений, обновлению языковых норм. Как известно, преемственность и отсутствие резких изменений есть константные признаки любой канонической культуры. Ориентированное на «эстетику тождества» (термин Ю. М. Лотмана), русское средневековое церковно-певческое искусство не стремится к изменению, однако оно не отрицает и обновления, но в рамках канона. При этом аккумуляция постепенно появляющихся обновленных стилевых признаков приводит к образованию нового уровня (витка спирали) в развитии богослужебного певческого канона. Поэтому исследователи древнерусского

¹ В искусствоведческой литературе термины «древнерусское» и «средневековое» искусство, в том числе и певческое, имеют синонимичное употребление, так как эти две фазы исторического развития в истории России «наложились» одна на другую.

церковно-певческого искусства подразделяют этот в стилевом отношении однородный, но вместе с тем и разнообразный период на отдельные фазы.

Принимая в качестве критериев периодизации разные стилевые параметры (тип литургического произношения, нотацию, развитие церковнославянского языка, тип богослужебного Устава и т. п.) либо культурно-исторические вехи и обращаясь к разным областям древнерусского искусства, исследователи вместе с тем проявляют определенное единодушие в обозначении хронологических границ периодов. Причем общность периодизации распространяется на разные области гуманитарных наук: музыкальной медиевистики, церковнославянской и великорусской филологии, истории русской литературы, живописи, архитектуры. В нашей работе мы попытаемся рассмотреть некоторые мотивы, способствующие более активному обновлению в рамках монолитной средневековой культуры Руси, что позволяет историкам искусства отличать один период от другого. Безусловно, мы не претендуем на полный и многогранный анализ факторов, стимулирующих эволюционные процессы в отечественной культуре Средневековья, а остановимся на одном, на наш взгляд, релевантном признаке: тесном взаимодействии русской церковно-певческой практики с другими славянскими культурами, прежде всего болгарской, а также македонской, сербской и др.

В качестве важного методологического инструмента мы опираемся на тезис Ю. М. Лотмана, который говорит о влиянии как диалоге культур, характеризующемся следующими признаками: попеременной активностью передающего и принимающего; выработкой общего языка общения, когда чуждой язык усваивается, адаптируется в соответствии с языковыми нормами «принимающего», а далее поток влияния перенаправляется, и принимающий становится передающим. «Причем, переходя из состояния принимающего в позицию передающего, культура, как правило, выбрасывает значительно большее число текстов, чем то, что она впитала в прошедшем, и резко расширяет пространство своего воздействия... Это, в частности, доказывает, что вторжение внешних текстов играет роль дестабилизатора и катализатора, приводит в движение силы местной культуры, а не подменяет их» [9, с. 229].

Другой значимой методологической установкой для нас является мысль о посреднической функции, которую выполняли бол-

гарская, сербская и другие юго-западные славянские культуры. Все они, так же как и русская, были ориентированы на византийский богослужебный канон. На столетие ранее приняв христианство «от грек», именно у них изначально складываются основы церковнославянского языка, формируются особенности певческого оформления службы, закладываются традиции славянского книгописания и т. п. Три волны южнославянского влияния в истории отечественной культуры, как отмечают исследователи, направлены на намеренную архаизацию богослужебного обряда и вызваны желанием привести русское богослужение в полное соответствие с греческим [9; 17]. Таким образом, эти влияния инспирированы не самостоятельным интересом к культурным традициям южных славян, а возможностью выполнения южнославянскими культурами посреднической функции в процессе византинизации Русской церкви.

Как хорошо известно, в русской истории были периоды, когда культурные контакты Руси с южными славянами были особенно интенсивными. Исследователи выделяют три волны южнославянского влияния: период христианизации Киевской Руси (X — начало XI в.), централизации земель вокруг Москвы (конец XIV—XV вв.) и переходную эпоху (середина XVII в.). Рассмотрим эти контакты более внимательно и попытаемся выявить взаимосвязь между интенсификацией культурных контактов русских с соседними славянскими народами и наступлением явных признаков обновления в рамках богослужебного певческого искусства Руси. Каким образом волна влияний, вызванная миграцией или прибытием на Русь выходцев из юго-западных земель, способствовала активизации развития отечественного искусства? Причем сразу заметим, что южнославянское влияние проявлялось не только в заимствовании чужого, но и в его адаптации и творческом претворении усвоенного опыта других культур.

Итак, первая волна южнославянского влияния связана с процессом принятия христианства Русью. Естественно, что в вопросе выбора веры принципиально важным оказывалась конфессиональная принадлежность и то, под чей протекторат вступали новообращенные. Поэтому в русских летописях вопрос избрания веры излагается подробно, в деталях описывается поиск обретения «правой веры». По легенде, которая, по мнению современных историков, не лишена основания, князь Владимир послал «мужи

добры и смыслены, числом десять» по разным странам для «испытания вер»: «в болгары», имевших тесные контакты с мусульманами; к хазарам, исповедовавшим иудаизм; «в немци», т. е. Папе Римскому и в Константинополь (Царьград) [1, с. 87; 13, с. 324]. В Константинополе послы восхитились красотой византийского богослужения, что, по интерпретации летописца, и стало ведущей причиной выбора веры по византийскому образцу: «И пришли мы в греческую землю, и ввели нас туда, где служат они Богу своему, и не знали — на небе или на земле мы, ибо нет на земле такого зрелища и красоты такой, и не знаем, как и рассказать об этом, знаем мы только, что пребывает там Бог с людьми и служба их лучше, чем во всех других странах. Не можем мы забыть красоты той, ибо каждый человек, если вкусит сладкого, не возьмет потом горького, так и мы не можем уже здесь пребывать в язычестве» [14, с. 74–75]. В реальности, конечно, контакты с Константинополем существовали и ранее, работали торговые связи, следовательно, о великолепии богослуженного пения в Византии должно было быть известно и до этой экспедиции. Кроме того, говорить исключительно об эстетическом критерии при выборе веры также не приходится, так как параллельно религиозным киевский князь решал и стратегические задачи. И. Гарднер указывает мотивы, которыми мог руководствоваться князь Владимир в решении вопроса веры: допущение в качестве богослуженного языка старославянского, что в значительной степени облегчало распространение христианства; высокий уровень социально-экономического, культурного развития Византийской империи, ее значительный политический авторитет; наконец, возможность породниться с дочерью византийского императора Романа II Анной и приобщиться к высшему кругу европейской аристократии [2, с. 189].

Византийский богослуженный канон, ставший основой русской литургической практики, не был механически перенесен на русскую почву, а был адаптирован с учетом специфики литургического произношения (необходимости перевода богослуженных текстов на церковнославянский язык), интонационного наполнения песнопений (адаптация напевов, вызванная серьезным отличием греческих и русских певческих традиций, спецификой манеры исполнения и т. п.), наконец, адаптации подвергается и нотация, учитывающая все вышеобозначенные изменения. В этом длительном и сложном процессе адаптации большую роль, как

предполагают историки, филологи и музыковеды, сыграла страна-посредница Болгария, с которой Русь имела множественные политические и экономические связи, и, что особенно важно, единый старославянский язык. Приняв крещение в 865 г., Болгарская церковь вела миссионерскую деятельность среди других славянских народов. Будучи автокефальной, т. е. не подчиняющейся юрисдикции Константинополя, она соперничала с Византией за сферы влияния. К концу X в. Болгарская церковь обладала достаточным штатом своего священства и могла поставлять служителей церкви в Киевскую Русь (так, Иоакимовская летопись свидетельствует о том, что первый на Руси митрополит, Михаил, был болгарин по происхождению). Кроме того, продолжая просветительскую деятельность свв. Кирилла и Мефодия, их ученики св. Климент, Наум и Ангеляр, которые после изгнания из Моравии обосновались в Болгарии, делали многие переводы богослужебных текстов [10, с. 86], а болгарская литературная школа вступает в блестящую полосу развития. Таким образом, тесные связи Киевской Руси с Болгарией установились в разных областях: церковной жизни (в том числе постоянные контакты русской и болгарской братии Афонских монастырей), певческого искусства, архитектуры (например, техника кладки) и др. Исследователи отмечают бесспорное влияние на древнерусскую культуру не только древнеболгарской литературы, но также древнечешской и других славянских народов. Например, влияние памятников святовацлавского цикла на борисоглебский и на житие Феодосия Печерского. «Таким образом, в период христианизации Руси и становления и развития в ней раннесредневековой культуры немалую роль в этом процессе сыграли родственные по происхождению и языку славянские страны. С их помощью Русь приобщилась как к византийской культуре, так и к великому кирилло-мефодиевскому общеславянскому наследию» [15, с. 223, 229].

Вместе с принятием христианства в Киевской Руси начинает активно развиваться богослужебное пение, инклюзивно включенное в литургический обряд. Исторические факты свидетельствуют, что в это время в разных городах ведется строительство храмов, обустраиваются клиросы, создаются певческие школы для подготовки опытных и грамотных певчих. Вероятно, в этот ранний период (конец X — начало XI в.) освоение византийского богослужебного канона проходило под сильным влиянием болгарской

церковно-певческой традиции: «Сейчас же после крещения Руси и организации церковной жизни в государстве св. Владимира стала преобладать болгарская православная церковная культура, т. е. византийская церковная культура в болгарской версии. Богослужбное пение, взятое болгарами от византийцев в конце IX в. и разработанное ими, было уже приспособлено к славянскому (собственно староболгарскому) и к музыкальному чувству южных и восточных славян» [2, с. 215].

Несмотря на то, что до нас не дошли однозначные свидетельства влияния болгарской традиции на древнерусское богослужбное пение, тем не менее косвенные данные позволяют сделать такое заключение. Так, в уже упомянутой Иоакимовской летописи говорится, что св. князь Владимир после своего крещения привез с собой в Киев «первого митрополита Михаила болгарина и иных епископов, иереев *и певцов*» [10, с. 86]. Древнейшие отечественные рукописи XI–XII вв. позволяют говорить о наличии в них родственных признаков с болгарскими певческими памятниками (например, «Драганова минея» XIII в. или Триодь X–XI вв., обнаруженная на территории Болгарии) [15, с. 210]. Исследователями неоднократно отмечалось соответствие первой русской рукописи «Остромирово евангелие» (1056–1057 гг.) лингвистическим признакам, свойственным северо-восточной части Болгарии, пограничной Руси [3, с. 102; 15, с. 212]. Из Западной Болгарии на Русь попала «Евгеньевская псалтырь» с толкованиями XI в. и Новгородские листки, которые должны были бы представлять остаток македонского царства кодекса конца X в. [3, с. 104; 15, с. 211] и т. п. Болгарское культурное влияние, вероятно, следует ограничивать только ранним периодом христианизации Руси, так как уже в начале XI в. Болгарское царство утрачивает свою независимость (1014–1019 гг.) и в русской церковной истории наступает эпоха доминирования греческой литургической традиции.

Начиная с XII в. можно говорить о первых шагах роста собственно национальных черт в развитии иконописи, книгописания, певческого дела. Если памятники X – начала XII в. свидетельствуют об усвоении норм византийского канона в болгарской редакции, то теперь, со второй половины XII – начала XIII в., наблюдается обратная тенденция: из русской письменности исчезают болгаризмы, тогда как болгарские памятники включают в себя элементы

русского языка, графики ряда букв; тератологический орнамент, получивший широкое распространение в балканской книгописи, восходит к элементам русского язычества; начиная с XII в. на Балканы идут русские переводы, а южнославянские рукописи нередко за образец берут русские протографы [15, с. 217–220]. Все это свидетельствует о постепенном накоплении русскими книгописцами опыта и мастерства. Аналогичные тенденции просматриваются и в певческом искусстве, где закладываются основы для будущего расцвета богослужебного знаменного пения.

В настоящее время исследователи предполагают, что первоначальный период русской певческой книжности проходил под влиянием культуры страны-посредницы Болгарии, откуда, вероятно, на Русь пришли первые гимнографические книги. Данная гипотеза подтверждается тем, что «Эти книги сохранились в достаточном количестве в южнославянских списках, а для русского извода достаточно ясно прочитываются южнославянские протографы» [4, с. 11]. Влияние болгарской книжной культуры исследователи усматривают и в том, что бóльшая часть русских певческих рукописей этого периода характеризуется не сплошным, а спорадическим (фрагментарным, частичным) невмированием — признаком, характерным для болгарских и других славянских рукописей [там же]. На этом же основании И. Е. Лозовая делает противоположные выводы, говоря о том, что «Южнославянские рукописи не были полезными в отношении нотации, так как в IX–X веках и впоследствии, вплоть до второй половины XIII ... или даже до XIV века, на славянских Балканах господствовала устная традиция гласового пения. Там преобладали книги или книги с так называемой фитной нотацией, знаки которой в “тайнозамкненной” форме обозначали моменты включения в распев мелизматических формул. В болгарских рукописях лишь в XIV веке появилась нотация, так называемая кукузелева, фиксировавшая мелос песнопений в полном объеме. Характер простановки знаков нотации в ранних болгарских списках, отличающийся нерегулярностью и явной невыработанностью письма, как и поздневизантийский тип нотации в рукописях следующего этапа, несомненно свидетельствуют о неодинаковых путях развития книжной певческой культуры у южных славян и Древней Руси. Последняя, как известно, начиная с границы XI–XII веков, обладала нотированными рукописями, преломившими традиции обеих развитых форм

палеовизантийской нотации, “куаленской” (Coislin) и “шартрской” (Chartres)..., и не позднее середины XII века создала образцы невменной каллиграфии высокого уровня» [8, с. 83]. Не опровергая мнение авторитетного ученого, заметим, что в отечественной певческой традиции, особенно на ее первоначальном этапе, роль устной передачи знания и устного бытования напевов была столь же значительна, как и в других церковно-певческих культурах, а фрагментарное невмирование и «фитная» нотация встречаются как в певческих рукописях болгарской, так и русской традиции древнейшего периода.

Вторая волна южнославянского влияния падает на конец XIV в., когда на Балканах установилось турецкое иго. В результате происшедшего многие представители южнославянского духовенства (прежде всего Болгарии и Сербии) вынужденно переселились на Русь и стали применять свои знания и мастерство в области древнерусского искусства. Так, крупнейшими деятелями отечественной культуры того времени становятся болгары митрополит Киприан, писатель и книжник Григорий Цамблак, серб Пахомий Логофет и др. Благодаря их творчеству на Руси осваиваются новые книжные почерки (например, старший полуустав сменяется младшим), вводятся иные правила правописания и литургического произношения, свой церковнославянский извод, новые типы книжного орнамента, приемы иконописи и музыкального развития, формируется оригинальная литературная манера. Митрополит Московский и всея Руси Киприан, «энергичный, образованный и умный адепт Тырновской школы», активно проводил реформаторскую деятельность в Русской церкви, вводя в практику Иерусалимский устав вместо Студийского, а также осуществляя «реформу официальной культуры вообще» [13, с. 139]. Значимыми для русской культуры оказались и воздействия сербской школы живописи, которая во второй половине XIV в. входит в пору своего расцвета. По мнению исследователей, некоторые храмовые росписи Москвы и Новгорода свидетельствуют об участии сербских мастеров в их создании [6, с. 13].

Реформаторская деятельность болгарских и сербских представителей охватила практически все сферы церковной жизни: как в области «духовного делания» (в это время на Руси большое распространение получает учение исихастов, одним из ярчайших представителей которого становится Нил Сорский), так и в обла-

сти церковного искусства. По мнению академика Д. С. Лихачёва, благодаря второму южнославянскому влиянию Русь знакомится с идеологией Возрождения, и хотя в отечественной культуре XV в. можно говорить лишь о признаках Предвозрождения, стимулом к ее обновлению и в данном случае оказывается южнославянское влияние [7, с. 83].

В рассматриваемый период на Руси существенно преобразуется литературная манера письма. Известно, что митрополит Киприан и Григорий Цамблак создают около двух десятков служб недавно канонизированных русских святых [2, с. 83]. Будучи учениками выдающегося болгарского книжника XIV в. Евфимия Тырновского, они применяют на практике технику «плетения словес», нашедшую свою реализацию в разных видах церковного искусства. В качестве основных стиливых приемов Тырновской школы исследователи называют: нагромождение синонимических выражений, усиливающих экспрессивность и эмоциональность повествования («устрашитесь страхом»...); обильное употребление однокоренных слов («насытите сытых до сытости, накормите кормящих вас, напитайте питающих вы...»); использование приемов аллитерации и ассонанса, делающих речь более звучной и колористически украшенной; появление словесных новообразований, составных слов, либо калькирование с греческого («всегорделивый», «каменноградный» и даже «высокоправдолюбоприятнейший» или «хвалебночинонебесноземнотрисвятовоспеваемый» [цит. по: 17, с. 284]). В качестве примера приведем фрагмент из Жития Стефана Пермского, созданного мастером «плетения словес» Епифанием Премудрым, в котором описывается техника этой школы: «Тем же что ты нареку: пророка ли, яко пророческая пророчения протолковал еси и гадания пророк уяснил еси, и посреде людии неверных и невегласных яко пророк им был еси; апостола ли ты именую, яко апостолское дело сътворил еси и равно апостолом, равно образуяся, подвизася, столпам апостолским последуя; законодавца ли ты призову или законоположника, им же людем беззаконным закон дал еси, и не бывшу у них закону, веру им уставил еси и закон положил еси» [цит. по 11, с. 90].

По мнению Д. С. Лихачёва, «Поиски слова, нагромождение эпитетов, синонимов исходили из тех же представлений о тождестве слова и сущности божественного писания и божественной благодати, что лежали и в основе реформы. Напряженные пои-

ски эмоциональной выразительности, стремление к экспрессии основывались на убеждении, что житие святого должно отразить частицу его сущности, быть написанным “подобными” словами и вызывать такое же благоговение, какое вызывал и он сам. Отсюда бесконечные сомнения авторов и полные нескончаемой тревоги искания выразительности, адекватной словесной передачи сущности изображаемого» [7, с. 88]. Употребление множественных литературных приемов «плетения словес» свидетельствует о стремлении последователей Тырновской школы к «извитию» слов, которое приводит к усложнению и «запиратьванию» смысла, чтобы «придать “мудрость”, заставить читателя искать извечный смысл за отдельными изречениями, сообщать им мистическую значимость ... Все приемы рассчитаны на приращение смысла, на создание в тексте некоего “сверхсмысла”» [18, с. 74].

Стилевые приемы Тырновской школы, получившие свое обоснование в технике «плетения словес», получают распространение и в других областях русского церковного искусства. Так, исследователями неоднократно проводились параллели между литературой и книжной графикой XIV–XV вв. Именно в рассматриваемый период в отечественной оформительской традиции в обиходе утверждается тератологический орнамент, ведущим элементом которого становится плетенка и мотив жгута, соединяющий разные графические символы. В результате один декоративный элемент переходит в другой, как бы непосредственно вытекающий из предыдущего. Орнамент плетенки, основанный на повторении, дублировании одного графического мотива, также направлен на усиление эмоционального и символического значения текста. Изящный, виртуозно плетеный орнамент пронизывает разные элементы книжного декора: заставки, вязь, инициалы, которые в это время оказываются весьма искусно оформленными. Помимо безусловной эстетической функции, они выполняют и важную смысловую нагрузку. В книжной графике этого времени вязь, а в некоторых случаях и сложно декорированный инициал приобретают признаки «тайнозамкнутости»: обозначения названия книги либо ее раздела приобретают закрытую форму — появляется сложно читаемая вязь, как бы нарочито утаивающая заложенную в ней информацию.

Принцип «извития», «плетения словес» находит свое воплощение и в церковно-певческой практике XV–XVI вв. Прежде всего

отметим, что в рассматриваемый период русское певческое искусство существенно обновляется и достигает поры своего расцвета. Исследователи единодушно говорят о формировании качественно нового этапа в развитии церковно-певческого искусства. Его принципиальным отличием становится усиление мелодического начала в церковном пении. Доминирование пространных мелизматических напевов в обиходе естественным образом приводит к нарушению изначального соотношения литургического текста и напева, в котором первое подчиняло себе второе. В богослужебных песнопениях времен своего расцвета собственно певческое начало постепенно приобретает большую независимость от литургического текста, а мелодическая организация песнопения во многом опирается на имманентные музыкальные закономерности развития. Напев как бы дублирует, эмоционально усиливает смысловое наполнение текста, аналогично тому, как это происходит в «плетении словес».

Как известно, знаменное песнопение в своей основе опирается на попевочную систему — развитый комплекс мелодико-ритмических оборотов, характерных для того или иного гласа. На комбинаторике этих попевок и основана структура песнопения (так называемая техника *centon*-композиции). Родственные в мелодическом отношении гласовые попевки, сцепляясь между собой, создают некий аналог технических приемов «плетения словес», образуя множественные арки между разными строками песнопения и реализуя принцип повтора попевок, но вариантно обновленных. В этой связи вспомним героя рассказа Лескова «Запечатленный ангел», который точно выражает суть творческого процесса средневекового мастера: «А у нас в подлиннике поставлен закон, но исполнение его дано свободному художеству» [5, с. 392] — именно таким образом на практике реализовывался характерный средневековый эстетический принцип — «творчество в рамках канона».

Назовем и другие примеры музыкального творчества, позволяющие проводить аналогии с техникой «плетения словес». Так, множественные варианты в изложении одной попевки вызывают ассоциации с приемом употребления однокоренных слов, мелодико-ритмическая близость и регистровая заданность напева — с синонимичными выражениями, наличие близких инципитных и каденционных попевок — с приемами аллитерации и ассонанса и т. п. Все эти элементы дублирования, с одной стороны, способствуют

воплощению ощущения неизменного, Вечного, а с другой — становятся приемами «приращения смысла», множественного, а потому и более точного его истолкования. В результате обогащения песнопений пространной мелизматикой они приобретают большую экспрессивность, эмоциональность, где музыка и чувство довлеют над текстом и рассудком.

Другим музыкальным феноменом XV–XVI вв. являются фиты и лица знаменного распева, которые также вызывают аналогии с техникой «плетения словес». Внешняя графическая условность фитных формул, когда знаки, включенные в этот графический комплекс, изменяют свое значение по отношению к их основному толкованию, приводит к невозможности прочтения этих формул без наличия специального ключа. Таким образом, фиты и лица являются носителями скрытой, «тайнозамкненной» информации, подобно сложной вязи или плетеному графическому орнаменту. Исключительное значение фитно-лицевых формул отражается как на композиционном уровне, так и на соотношении литургического текста и напева: они появляются на ключевых либо сакральных словах текста, подчеркивая их литургическое наполнение и значимость. Е. Мещерина предполагает, что «тайнозамкненные» фитно-лицевые формулы являлись аналогами «литературного “сверхсмысла”». Расположенные над словами, говорящими о труднодоступных для человеческого разума понятиях, фитные знаки указывали на особую роль, духовную вертикаль произносимых слов, привлекали внимание к тому, что полностью не может и не должно быть выражено словами» [12, с. 178–179].

Таким образом, даже краткий обзор новых стилевых признаков в рамках средневекового церковно-певческого искусства Руси XV–XVI столетий позволяет говорить о том, что большую роль в его обновлении сыграли реализация и развитие творческих принципов, заложенных в болгарской литературной школе Евфимия Тырновского. При этом заметим, что, на наш взгляд, не следует преувеличивать роль этого влияния, так как логика стилевого развития знаменного пения естественным образом шла в направлении обогащения музыкальной составляющей литургического песнопения. На протяжении всего предыдущего развития, как считают современные отечественные медиевисты, шел процесс постепенного развития внутрислоговой распевности, расширения диапазона песнопений, поисков собственно музыкаль-

ных закономерностей развития. В XV в. эти два вектора (второе южнославянское влияние и внутренняя подготовленность распевщиков к новым приемам музыкального развития) сошлись и оба способствовали существенному обновлению практики церковного пения на Руси, что привело к наивысшим достижениям в области истории знаменного пения.

Третье южнославянское влияние было инспирировано реформаторским движением Русской церкви в середине XVII в., возглавляемое патриархом Никоном. Церковная реформа была призвана привести русский богослужебный обряд в соответствие с современной греческой практикой отправления богослужения. Для этого необходимо было провести целый спектр изменений литургического порядка. Наряду с очередной попыткой византизировать богослужение Русской церкви, патриарх Никон способствовал введению в богослужебную певческую практику и новых стилевых веяний.

Проводниками этих «новин» в очередной раз выступили юго-западные славяне. Правда, если относительно первых двух волн мы говорили о взаимодействии с культурными традициями балканских славян, то в данном случае речь идет о влиянии представителей Юго-Западной Руси: украинцев, белорусов и отчасти поляков. В это время именно в Юго-Западной Руси поддерживаются тесные контакты с греками, так как Киевская митрополия находится под юрисдикцией Константинопольского патриарха. Вероятно, поэтому на Руси в XVII в. мы встречаем неожиданные подмены, когда греческие книжники или мастеровпевцы воспринимались за «киевлян» (как, например, произошло с Арсением Греком, которого в Москве называли «киевлянином»). Примером отождествления или замещения греческой и киевской певческих традиций может стать богослужебная практика вотчины патриарха Никона — Воскресенского монастыря, в котором певчие исполняли песнопения на греческом языке киевским распевом. Кроме того, третья волна южнославянского влияния принесла с собой не только грецизацию церковной жизни, но и образцы католической традиции, в том числе и певческой, что обусловлено объективными причинами тесных территориальных, политических и культурных контактов Украины и Польши с другими европейскими странами.

Третье южнославянское влияние охватывает все стороны церковной жизни: меняется характер иконописи и литературы,

в богослужебном пении утверждаются новые певческие стили и новый тип многоголосия — партесный, появляются новые певческие жанры, в основном паралитургические (например, псалмы, позже — канты и внебогослужебный хоровой концерт), вводится в практику нотопевиная система письма, создаются серьезные предпосылки для формирования светского искусства (так, распространившийся в середине века школьный театр подготовил создание первого официально действующего театра в Москве).

Новые певческие стили (греческий, болгарский и киевский), стремительно вошедшие в богослужебную практику Русской церкви в середине XVII в., получили распространение благодаря деятельности киевских певчих, прибывших на Русь по приглашению царя Алексея Михайловича и патриарха Никона. Этимология названия новых певческих стилей неясна, так как, по мнению исследователей, названия «греческий», «болгарский» и «киевский» не имеют явных стилиевых связей с певческими традициями этих стран. Так, болгарский распев «отличается и по строю, и по формам от богослужебного пения Болгарской церкви, в которой уже в XVII в. господствовала греческая иерархия и богослужебное пение по греческому, константинопольскому образцу ... Утвердилась точка зрения, что болгарский распев проник на Украину и Белоруссию в переходный период от средневековья к Новому времени и соответствовал двум основным культурно-историческим тенденциям: свойственной эпохе Ренессанса высокой оценке мелодической красоты (влияние с Запада) и стремлению к сохранению православной идентичности через восприятие разных балканских традиций — греческой, сербской, болгарской» [16, с. 643]. Современные исследователи сходятся во мнении, что эти распевы, одновременно вошедшие в русский певческий обиход в середине XVII в. и зафиксированные нотопевиной нотацией, имеют юго-западное происхождение.

При сравнении со средневековым знаменным распевом, новые певческие стили характеризуются иными стилиевыми признаками. Им свойственны: более скромное мелодическое развитие, нейтральное отношение мелодики напева к смысловому наполнению литургического текста, явные признаки централизации лада, причем с тяготением к мажору или минору, хотя и с чертами переменности, более осязаемое акцентирование кварто-квинтовых соотношений тонов, бинарность в организации ритмики напева

и даже элементы метрической организации, наличие точной повторности, близкой строфической организации, и др.

Значение третьего южнославянского влияния в истории отечественной музыкальной культуры исключительно велико, так как оно принесло с собой не только обновление стилевых основ знаменного пения, но, шире, способствовало изменению типа музыкального мышления, переходу от линейного монодического мышления, с принципами вариантного обновления, непостоянства интонационных опор, несимметричностью метро-ритмической организации к гомофонно-гармоническому типу с принципиально иными установками на симметрию, бинарную метро-ритмику, наличие тонального центра, внедрение принципа контрастности и т. д. Так позднее Средневековье подготавливало почву для культуры русского барокко.

Рассмотрев основные этапы развития отечественной церковно-певческой культуры Средневековья, мы выяснили, что на фазах перехода от одного периода к другому существенно усиливались взаимодействия русской и юго-западных славянских культур. Активизация этих культурных взаимодействий была инспирирована разными политическими, историческими и другими факторами, но во всех случаях проявляются общие тенденции. Во-первых, каждая волна южнославянского влияния связана с попыткой Русской церкви византинизировать богослужебный обряд, привести его в полное соответствие с греческой практикой. Это сознательное стремление к архаизации богослужения на самом деле влекло существенное его обновление: как «нельзя войти в одну реку дважды», так и намеренно остановить процесс развития культуры в естественных условиях практически невозможно.

Во-вторых, каждая волна южнославянского влияния на практике оборачивалась не столько транслированием заимствованных идей и стилевых приемов, сколько провоцировала активизацию эволюционных процессов в рамках русского средневекового церковно-певческого искусства. Не резким переломом и прямым усвоением чуждого опыта характеризуются качественные изменения, но творческим генеративным подходом, позволяющим при сохранении релевантных признаков старого способствовать его обновлению, что полностью соответствует церковной «эстетике тождества» периода Средневековья. И только третье южнославян-

ское влияние показывает «сбой» такого постепенного эволюционного преобразования. Новые тенденции в искусстве, пришедшие с третьей волной, способствовали не столько плавному эволюционному обновлению, сколько революционным преобразованиям, приведшим к культуре Нового времени, основанной на совершенно иной эстетике и идеологии.

Литература

1. *Верещагин Е.М.* Христианская книжность Древней Руси. М.: Наука, 1996. 208 с.
2. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Т. 1. Сущность, система и история. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. Т. II. История. 530 с.
3. *Голобовский С.* Русско-македонские музыкальные связи // Музыкальная культура Средневековья. Вып. 2. М., 1992. С. 101–108.
4. *Захарьина Н.Б.* Русские певческие книги. Типология. Пути эволюции: автореф. ... д-ра иск.: 17.00.02. Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2006. 36 с.
5. *Лесков Н.С.* Запечатленный ангел // *Лесков Н.С.* Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Правда, 1981. С. 341–403.
6. *Лихачёв Д.С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // *Лихачёв Д.С.* Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 7–56.
7. *Лихачёв Д.С.* Развитие русской литературы X–XVIII вв. Эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. 252 с.
8. *Лозовая И.Е.* Древнерусский нотированный Параклит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков. М.: Московская консерватория, 2009. 156 с.
9. *Лотман Ю.М.* Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. М., 1989. С. 227–236.
10. *Мартынов В.И.* История богослужбного пения: учеб. пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
11. *Матхаузерова С.* Древнерусские теории искусства слова. Прага, 1976. 145 с.
12. *Мещерина Е.Г.* Музыкальная культура Средневековой Руси. М.: Канон+, 2008. 320 с.
13. *Панченко А.М.* О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.

14. Повесть временных лет [подгот. текста, пер., ст. и коммент. Д. С. Лихачёва; под ред. В. И. Адриановой-Перетц]. 1-е изд. Ч. 2. Приложения. М.; Л.: Изд-во Акад. наук, 1950. 556 с. (Литературные памятники).
15. *Рогов А. И.* Культурные связи Киевской Руси с другими славянскими странами в период ее христианизации // Принятие христианства народами Центральной и Юго-Восточной Европы и крещение Руси. М., 1988. С. 207–234.
16. *Тончева Е.* Болгарский распев // Православная энциклопедия. Т. 5. М.: Церковно-научный центр Православная Энциклопедия, 2002. С. 643–646.
17. *Успенский Б. А.* История русского литературного языка (XI–XVII вв.). 3-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2002. 558 с.
18. *Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI–XVIII в. М.: Ладомир, 1996. 557 с.*

Е. А. Скоробогачева

Е. А. Skorobogacheva

*доктор искусствоведения, директор музея, профессор кафедры
всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова,
главный научный сотрудник Центра комплексных художественных
исследований СГК им. Л. В. Собинова, член СХР, СПР,
Международной ассоциации художественных критиков (АИСА),
АИС (Ассоциация искусствоведов), член-корреспондент АРС
Skorobogacheva@mail.ru*

РОЛЬ ВЕКТОРОВ ДУХОВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЛИЯНИЙ В СТЕНОПИСИ М. В. НЕСТЕРОВА

THE ROLE OF VECTORS OF SPIRITUAL- ARTIST INFLUENCES IN THE M. V. NESTEROV`S WALLPAINTING

В национальном изобразительном искусстве России, в выражении его духовных смыслов, одно из центральных мест занимает искусство М. В. Нестерова, в котором отображена связь жизни народа с православными истинами. Его художественный язык сложен, синтезирован, что во многом связано с индивидуальным претворением множества векторов духовно-художественных влияний. Персонажи картин М. В. Нестерова уподоблены философско-религиозным раздумьям художника, в которых одной из основных является идея обретения пути человека к Господу.

Ключевые слова: *монументальная живопись М. В. Нестерова, векторы духовно-художественных влияний, синтезированный художественный язык, православное мировоззрение народа, религиозно-философские идеи творчества.*

In the national fine art of Russia, in the expression of its spiritual meanings, one of the Central places is occupied by the art of M. V. Nesterov, which reflects the connection of the life of the people with Orthodox truths. His artistic language is complex and synthesized, which is largely due to the individual implementation of many vectors of spiritual and artistic influences. The characters of M. V. Nesterov's paintings are

likened to the philosophical and religious thoughts of the artist, in which one of the main ideas is the idea of finding the way of man to the Lord.

Keywords: *monumental painting by M. V. Nesterov, vectors of spiritual and artistic influences, synthesized artistic language, Orthodox worldview of the people, religious and philosophical ideas of creativity.*

В национальном изобразительном искусстве России, в выражении его духовных смыслов, одно из центральных мест занимает искусство М. В. Нестерова — «певца Святой Руси». Как никто другой он отобразил суть религиозно-философских исканий, неразрывную связь жизни народа, его идеалов и надежд с православными истинами. Однако при столь явно выраженной доминанте тем и идей в его творчестве художественный язык М. В. Нестерова сложен, синтезирован, многозначен [7; 8; 9]. Данные характеристики связаны, прежде всего, с глубокой и последовательной эволюцией творчества художника, с его исключительной требовательностью к себе и к результатам своего живописного труда, а также индивидуальным претворением, осмыслением им множества векторов духовно-художественных влияний [11, с. 47]. Проследить данные векторы, выявить преобладающие среди них, обосновать их генезис на примере одного из знаковых произведений М. В. Нестерова, монументальной картины «Путь ко Христу» (1911), — задача данного доклада.

Кратко обратимся к предыстории и истории создания этого выдающегося произведения, которые сопряжены с основанием и системой стенописи Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве на улице Ордынка. Данный монастырь был заложен по настоянию великой княгини Елизаветы Федоровны в 1907 г. — эпоху расцвета стиля модерн в нашей стране, как и по всей Европе, время становления не только неорусского стиля, но и периода, полного политических противоречий и исторических трагедий для России [2, с. 351]. Одна из них свершилась в 1905 г. — убийство великого князя Сергея Александровича террористами, супруга Елизаветы Федоровны, что исключительно глубоко переживалось ею, еще более укрепило ее в глубоком восприятии православия, в воцерковленности, в решении о необходимости основания обители милосердия и ведения благотворительной деятельности. Неизбывная душевная боль великой княгини рождает не скорбный

памятник, а исключительно светлое, «музыкальное», гармоничное творение, каким и стала Покровская церковь Марфо-Мариинской обители, проект архитектора А. В. Щусева, и ее цельная система стенописи и иконописного убранства, исполненная М. В. Нестеровым в 1907–1914 гг.

Среди произведений художника, здесь исполненных, одним из центральных стала монументальная живописная композиция «Путь ко Христу», размещенная в трапезной, в трансепте храма, прямо не связанная ни с посвящением Покрову Пресвятой Богородицы, ни с каноничным композиционным расположением сюжетов в системе росписи православного храма. По решению великой княгини Елизаветы Федоровны, трапезная данного храмового пространства должна была являться не только местом для богослужений и молений, но и выполнять роль своеобразного лектория, места собеседований священнослужителей и прихожан. Поэтому Елизавета Федоровна просила А. В. Щусева спроектировать этот интерьер светлым и просторным. Обсуждая с М. В. Нестеровым систему стенописи, великая княгиня настаивала на превалировании белого цвета, ставшего для нее наиболее ясным символичным воплощением чистоты, духовной просветленности, совершенства Божьего мира, жизни во Христе. М. В. Нестеров, продумывая живописную концепцию внутреннего убранства Покровского храма, опирался на знания символики цвета в древнем религиозном искусстве, в чем сказались **векторы воздействий искусства Византии и Древней Руси**. В целом художнику была предоставлена полная свобода в разработке системы живописного убранства, трактовке его композиций и отдельных образов.

Как сюжет композиции «Путь ко Христу», так и его решение являлись необычными для стенописи внутреннего храмового пространства, стали новаторством художника. Данная композиция при точном определении — не настенная живопись, а картина монументального формата, закрепленная на стене. Следовательно, очевиден **вектор влияния станкового реалистического искусства**, школы мастерства, пройденной М. В. Нестеровым в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в Москве и в Санкт-Петербургской императорской академии художеств. Вместе с тем, приступая к выполнению столь ответственного и масштабного заказа великой княгини, М. В. Нестеров опирался и на свой уже достаточно богатый опыт работы художника-

монументалиста — выделяем **вектор воздействия храмового монументального искусства рубежа XIX–XX вв.** К 1907 г. он уже был известен как автор фрагментов стенописи храма Святого Владимира в Киеве, исполненных им по заказу А. В. Прахова под руководством В. М. Васнецова, завершенных в 1895 г.; как автор стенописи Храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Санкт-Петербурге, построенного в 1883–1907 гг. в центре Северной столицы, на месте трагической гибели императора Александра II; храма Александра Невского в Абастумане (Грузия, 1898–1904), а также церковью Петра Митрополита в Новой Чартории (Украина, 1899–1902) и Св. Ипатия Гагрского в Гаграх (1903–1904). Однако художник с присущей ему требовательностью к себе довольно критически относился к результатам своего художественного труда, строго его оценивая, стремился реализовать неудавшееся, на его взгляд, ранее в Покровском храме.

Несомненно, художник преуспел в решении поставленных задач, что смог достичь во многом в результате работы сложным синтезированным художественным языком. Его цельная гармоничная живописная система включила в себя самые разные живописные интенции и духовно-художественные воздействия, что было им осознано, в чем заключались немаловажные устремления М. В. Нестерова, «психология его творчества» [14, с. 36]. Следовательно, множество векторов влияний позволило найти новаторский подход, наполненный глубинным содержанием. О значимости векторов воздействий различных традиций делает заключения в своих исследованиях И. В. Полозова [6]. К тому же следует учитывать, что стиль модерн, достигший расцвета в данный период, его особая «ветвь» — неорусский стиль — предполагают синтезированное воздействие различных стилей, направленностей, школ искусства [5; 6; 11].

В данном случае М. В. Нестеров опирался на художественный опыт своего старшего современника, друга, а во многом и наставника В. М. Васнецова, ставшего одним из наиболее ярких и многогранных выразителей неорусского стиля. **Воздействие самой личности В. М. Васнецова, интенций его творчества** — специфики найденного именно им синтезированного художественного языка и, что не менее важно, глубинного осмысления религиозно-философского опыта Древней Руси, явилось **одним из главных векторов духовно-художественных влияний**

на творчество М. В. Нестерова, в частности, при создании им храмовой композиции «Путь ко Христу». Влияние творчества В. М. Васнецова, по определению самого М. В. Нестерова, впервые сказалось в том неизгладимом впечатлении, которое произвела на Михаила Васильевича икона-картина Васнецова «Св. Сергий Радонежский», созданная для храма Спаса Нерукотворного в усадьбе Мамонтовых Абрамцево [2; 3; 6; 7], позднее было продолжено совместной работой художника над росписями киевского храма Святого Владимира.

Однако множество художественных воздействий нисколько не уменьшает степень самостоятельности работы М. В. Нестерова, ее художественного совершенства и глубокого философско-религиозного осмысления вневременных духовных основ национального мировоззрения, понимания народной веры. Одно из подтверждений тому — идейная завершенность и художественная гармония образов композиции «Путь ко Христу», вобравшая в себя и развившая предшествовавшие достижения Нестерова-станковиста в картинах «Девушка-нижегородка» (1887), «Пустытник» (1888–1889), в произведениях цикла, посвященного «молитвеннику земли русской» Сергию Радонежскому (1889–1899), «На горах» (1896), «Великий постриг» (1898), «Два лада» (1905) и др.

Особого внимания среди определения основных векторов духовно-художественных влияний в создании исследуемого произведения заслуживает последовательная работа с натуры, которая сопутствовала и созданию композиции «Путь ко Христу», и многим другим наиболее значимым творениям автора. Сохранилось множество подготовительных набросков, этюдов портретного и пейзажного жанров, которые позволяют судить, насколько вектор влияния натуры, самой жизни, отражения жизненной правды в живописи был важен для художника.

Первоначально М. В. Нестеров написал композицию «Путь ко Христу» на стене храма, стремился как можно быстрее приступить к работе, что привело к негативным технико-технологическим результатам. Второй вариант, композиция, исполненная на металлической пластине, стал гораздо более удачен, тем более что в ней М. В. Нестеров обращался к одной из главных тем своего творчества. Данную тему В. В. Розанов определял следующим образом: «Нестеров — не иконописец, не его дело писать Бога, но только как человек прибегает к Богу» [1, с. 243]. Действительно,

вышеобозначенные станковые картины художника — это именно воплощение пути к Богу, будь то нижегородская девушка, Радонежский Чудотворец — «радетель и печальник о русской земле», старообрядки из далеких скитов, в древней вере «на веках стоящие» [10, с. 74; 12, с. 188], соловецкие монахи или безымянные для нас странники. Таковы и персонажи монументальных многофигурных картин, уподобленных философско-религиозным раздумьям художника, выраженным языком живописи: «Святая Русь» (1905), «На Руси» («Душа народа») (1914–1916), «Сказание о невидимом граде Китеже. В лесах» (1918 (?)), «Отцы-пустынники и жены непорочны...» (1932), «Страстная седмица» (1933) [2–4].

Таким образом, очевидно, что тема пути человека к Богу уподоблена рефрену в «музыкальной» живописи М. В. Нестерова, неотделима от творческого пути самого художника с конца 1880-х по 1930-е гг. Настенная картина Покровского храма Марфо-Мариинской обители милосердия обрела одно из наиболее глубоких проникновенных звучаний в обращении художника к данной теме. Ее название, как и каждый композиционный образ — главные, второстепенные фигуры, пейзажный фон, выразили настроения, взгляды, веру самого автора, его путь ко Христу, к вершинам национального искусства и его духовным смыслам, к постижению величия православного Отечества, стали зримым подтверждением слов афонского старца Силуана: «Вы можете помочь России только любовью и молитвой...» [13, с. 134].

Приложение



Рис. 1. *М. В. Нестеров. Фотография. 1898*



Рис. 2. *Собор Святого Владимира в Киеве. Фотография начала XX в.*



Рис. 3. Главный неф собора Святого Владимира в Киеве.
Современная фотография



Рис. 4. Марфо-Мариинская обитель милосердия на ул. Ордынка в Москве. Фотография начала XX в.



Рис. 5. «Распятие». Рельеф на фасаде Покровского собора Марфо-Мариинской обители милосердия (Москва). Современная фотография

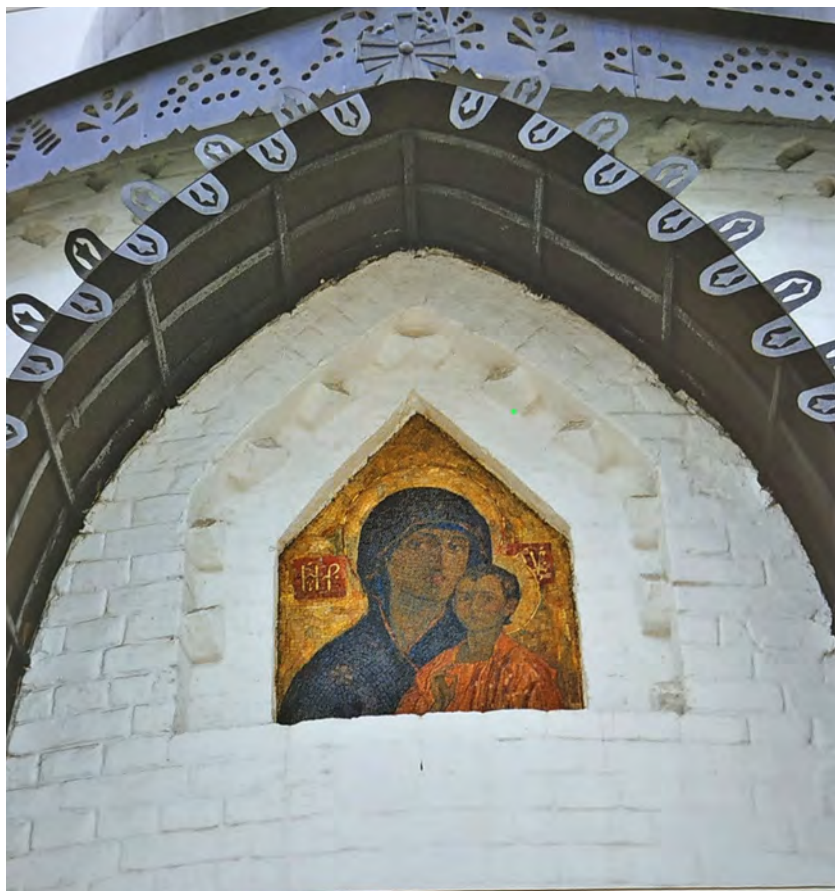


Рис. 6. Мозаичная «Казанская икона Божией Матери» на восточном фасаде Покровского собора Марфо-Мариинской обители милосердия (Москва). Современная фотография



Рис. 7. Нестеров М.В. Путь ко Христу. Фрагмент. 1911. Медь, масло.
Покровский собор Марфо-Мариинской обители милосердия (Москва)



Рис. 8. Нестеров М.В. Отечество. 1914. Фрагмент купола Покровского собора Марфо-Мариинской обители милосердия (Москва)



Рис. 9. Средокрестие в интерьере Покровского собора Марфо-Мариинской обители милосердия (Москва)



Рис. 10. Христос у Марфы и Марии. 1908.
Эскиз росписи северной стены Покровского собора
Марфо-Мариинской обители милосердия (Москва). Картон, гуашь. 23,5х38,8.
Государственная Третьяковская галерея (ГТГ), Москва. Инв. 5862

Литература

1. *Дурылин С. Н.* Нестеров. М.: Молодая гвардия, 2004. 541 с.
2. *Кириченко Е. И.* Русский стиль. М.: Галарт, АСТ – ЛТД, 1997. 432 с.
3. *Мамонтов В. С.* Воспоминания о русских художниках. М.: Музей-заповедник Абрамцево, 2006. 96 с.
4. *Нестеров М.* В поисках своей России. М.: ГТГ, 2013. 454 с.
5. *Нестеров М. В.* Давние дни. М.: Русская книга, 2005. 559 с.
6. *Полозова И. В.* О соотношении концептов «старообрядческая культура» и «эволюция» [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. URL: [CyberLeninka.ru»article...sootnoshenii...i-evolyutsiya](http://CyberLeninka.ru/article...sootnoshenii...i-evolyutsiya)
7. *Скоробогачева Е. А.* Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181–185.
8. *Скоробогачева Е. А.* Художественные традиции Русского Севера и их роль в эволюции национального искусства России: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов: СГК, 2018. 56 с.
9. *Скоробогачева Е. А.* Искусство Русского Севера. М.: Белый город, 2008. 303 с.
10. *Скоробогачева Е. А.* Искусство Выговской пустыни. К вопросу детерминирования феномена старообрядчества в культуре Русского Севера // Культура и искусство. 2016. № 1. С. 74–82.
11. *Скоробогачева Е. А.* Многовекторность как одна из ключевых характеристик искусства Русского Севера // Искусство и образование. 2018. № 2. С. 47–58.
12. *Скоробогачева Е. А.* Феномен старообрядчества в контексте культуры и искусства Русского Севера XVIII в. // Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. 2013. № 3. С. 188–198.
13. *Скотникова Г. В.* Византийский ассист. СПб.: Аргус-СПб., 2018. 375 с.
14. *Чичварина (Иванова) О. Г.* Психология творчества. «Вселенская мать» Евгения Кибрика. О работе художника над иллюстрациями к роману Р. Роллана «Очарованная душа» // Художественный совет. 2011. № 2 (78). С. 36–39.

Н. В. Геташвили

N. V. Getashvili

*кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой
всеобщей истории искусств, профессор РАЖВиЗ Ильи Глазунова,
почетный работник высшего профессионального образования,
почетный член РАХ, сопредседатель российской секции
Международной ассоциации художественных критиков (АИСА),
председатель комиссии по терминологии АИС
(Ассоциация искусствоведов)
ninagallery@yandex.ru*

**РУСЬ НЕ УШЕДШАЯ. ОБ ОДНОМ
ФРАГМЕНТЕ НЕОКОНЧЕННОГО ПОЛОТНА
ПАВЛА ДМИТРИЕВИЧА КОРИНА**

**RUSSIA IS NOT GONE. ABOUT ONE FRAGMENT
OF AN UNFINISHED CANVAS BY PAVEL
DMITRIEVICH KORIN**

Жизненный путь Тамары Марджанишвили (1869–1936), дворянки по отцу и отпрыска князей Чавчавадзе и Орбелиани по матери, — воплощение «дороги к храму». Приняв постриг в монастыре святой равноапостольной Нины в Бодбе под именем Ювеналия, в 1902 г. она стала в нем игуменьей, а в 1905 указом Синода переведена настоятельницей Покровской женской обители в Москве (в это время она сближается с великой княгиней Елизаветой Федоровной, создательницей Марфо-Мариинской обители). В 1912 г. был освящен основанный ею Серафимо-Знаменский скит под Москвой, где спустя три года она была пострижена в великую схиму с наречением имени Фамарь. После переворота 1917 г. подверглась репрессиям. В 2016 г. канонизирована в Грузинской православной церкви, в 2017 — в Русской православной церкви. В статье рассмотрены события, связанные с житием святой, проанализирована символика пространства и декора Серафимо-Знаменского скита, а также история и контекст создания «Портрета схиигумении Фамарь» Павла Корина.

Ключевые слова: *К.А. Марджанишвили, Т.А. Марджанишвили, схиизгумения Фамарь, Серафимо-Знаменский скит, П. Корин, «Русь уходящая», «Реквием».*

The life of Thamar Marjanishvili (1869–1936), a noblewoman by her father's side and a descendant of the Chavchavadze and Orbeliani princely families by her mother's side, is the embodiment of the «road to the temple». Having taken the veil along with the name Juvenalia at the monastery of St. Nina in Bodbe, she has become the abbess in 1902. Three years later, she has been transferred to the Pokrovskaya cloister in Moscow and appointed Mother Superior by the decree of the Synod. During this time, she drew closer together with the Grand Duchess Elizabeth Feodorovna, the founder of the Marfo-Mariinsky Convent. The Seraphim-Znamenskiy skete, which has been previously founded by Mother Superior near Moscow, was consecrated in 1912. In three years she took the great schema at that monastery, with the name Famar. Following the 1917 coup she suffered repression. Mother Thamar has been officially canonized by the Georgian Orthodox Church in 2016, and her name was included in the menologium of the Russian Orthodox Church a year after that. The present article examines previously unknown events in the life of Saint Thamar, analyzing the symbolism of spatial decor of the Seraphim-Znamensky Skete, as well as contextualizing the historic aspects related to the creation of the «Portrait of Mother Superior Thamar» (1935) by Paul Korin.

Keywords: *Thamar Marjanishvili, Konstantin Marjanishvili, the Seraphim-Znamenskiy skete, «Requiem» by Paul Korin.*

Настоящее сообщение — определенный дар памяти герою, имя и творчество которого стали на протяжении долгого времени объектом моего профессионального интереса и исследования: в далеком 1984 г. была защищена диссертация на тему сотрудничества реформатора грузинской сцены, выдающегося русского режиссера Константина Александровича Марджанова (Котэ Марджанишвили) с художниками. Между тем вопрос, что чувствовал замечательный режиссер, чьим именем названы одна из центральных площадей и проспекты, академический театр в столице Грузии, музей в доме, где он родился, отстранившись (как мне тогда виделось) от трагической судьбы своей репрессированной сестры, хоть и был за пределами сугубо научной проблематики, подспудным

фоном беспокоил меня. Лишь недавно стало известно, что он не переставал выступать ходатаем за облегчение ее участи. И, полагая, именно резкий отказ, полученный от властей, с формулировкой — у советского режиссера Константина Марджанова не может быть сестры-монахини, на просьбу о помиловании и стал причиной его преждевременной кончины.

Между тем его хлопоты не остались втуне. Но об этом ниже.

Полотно Павла Дмитриевича Корина «Русь уходящая» с полным правом может занять видное место в виртуальном «воображаемом музее» (понятие, столь актуализированное в последнее время) общемирового значения. Не только по грандиозности замысла (40 квадратных метров, **450 × 941 см**), но и потому, что никогда не было осуществлено, воплотившись лишь в эскизах общей композиции, этюдах интерьеров Успенского собора Московского Кремля и в портретах персонажей. Тем не менее без упоминания о нем не обходится ни одна даже самая краткая история русского искусства XX в.

Задуманную под впечатлением похорон патриарха Тихона в апреле 1925 г., собравших тысячи верующих¹ (беспрецедентное явление в стране победившего воинствующего атеизма, готовой за веру на жестокие кары), художник продолжал работу над ней несколько десятилетий (с 1925 до 1959²), создав десятки подготовительных полотен.

История создания полотна известна. В предыстории — страницы биографии: рождение в семье потомственных палехских иконописцев (1892), учеба в иконописной школе и Московском училище живописи, ваяния и зодчества, работа в артели «богомозов», в том числе и над росписями Марфо-Мариинской обители, где вместе с Н. Нестеровым он расписывал главный купол храма

¹ «Донской монастырь. Отпевание Патриарха Тихона. Народа было великое множество. Был вечер перед сумерками, тихий, ясный. Народ стоял с зажжёнными свечами, плач, зауспокойное пение. [...] Это же картина из Данте! Это “Страшный суд” Микеланджело, Синьорелли! Написать всё это, не дать уйти. Это — реквием!» (Корин П. Дневник).

² 1959 годом Корин обозначил последний эскиз композиции «Реквиема». Первый — «Исход в Иосафатову долину на Страшный суд» — был сделан в 1929 г. Имелся и утраченный вариант, в котором действие перенесено в зимнюю Россию.

Покрова Богородицы и, самостоятельно, — подкупольное пространство, своды окон и дверей, сохранявшаяся все время после большевистского переворота верность православию³.

Проповедь во время похорон произносил архиепископ Трифон⁴. Он не только стал первой моделью художника для будущего полотна, представ героем в горящем ярко-красном пасхальном облачении, но и, в свою очередь, дал рекомендательные письма другим иерархам⁵, которые и позировали художнику «по послушанию».

Максим Горький⁶ посодействовал допуску мастера в Успенский собор в то время, как и в другие храмы закрытого Кремля⁷. Помог получить мастерскую большей площади (ныне — Дом-музей П. Корина, филиал ГТГ) и заказать в Ленинграде огромный бесшовный холст для будущего полотна⁸, которое он же настоя-

³ Корин не боялся сделать продуктовую и вещевую передачу от монахинь Марфо-Мариинской обители для заключенного с 1922 г. в каземате Донского монастыря патриарха Тихона, получив от того фотографию и записку с благодарственными словами, которые свято хранил. Напомню, что аресту предшествовал опубликованный 28 марта 1922 г. список «врагов народа», включивший, прежде всего, патриарха Тихона «со всем своим Собором». Антирелигиозная пропаганда совмещала цели идеологические и корыстные: отбиралось, разграблялось церковное имущество.

⁴ Архиепископ Трифон: в миру — Борис Петрович Туркестанов, по отцу — князь Туркестанишвили, по матери — представитель рода Нарышкиных.

⁵ Отражение в искусстве жизни и деятельности этой выдающейся фигуры русского православия может представить отдельную тему исследования.

⁶ Горький позировал Корину для своего двухметрового монументального портрета (ныне в ГТГ).

⁷ Первые зарисовки в интерьере храма зафиксированы 1933 годом.

⁸ Расчет для подрамника делался по расчету Евгения Васильевича Кудрявцева, заведующего реставрационным отделом ГТГ. Полотно осталось нетронутым. В 2014 г. на выставке, посвященной эпопее создания картины, в Государственной Третьяковской галерее оно было выставлено как самостоятельный концептуальный объект.

тельно рекомендовал назвать «Русь уходящая»⁹, сменив авторское наименование «Реквием». Смерть «великого пролетарского писателя» в 1936 г. стала для Корина и прежде всего для его работы над *opus magnum* завершающей вехой. Критические стрелы, упреки в живописании «реакционной среды», «мракобесов», «фанатиков», «бывших княгинь и прочих подонков» (для конца 1930-х — определение, чреватое смертным приговором). Работа была остановлена.

Среди портретной галереи Корина для «Руси уходящей» по праву одним из лучших считается женский образ, выделяющийся белым апостольником¹⁰ — «Схиигуменья» (1935, холст, масло. 142 × 75).

Пастозные широкие мазки буквально лепят аскетический лик, карнации здесь тоже в белом спектре, а потому сам «персонаж» — схиигуменья Фамарь — светится. И во плоти, и озаренная внутренним светом. Художник писал свою необычную героиню, уже пережившую репрессии, ссылку, тяжелую болезнь (туберкулез легких и горла) и сохранившую твердость души и милость сердца, буквально за несколько дней до ее кончины.

Жизненный путь Тамары Александровны Марджанишвили — воплощение «дороги к храму».

К сожалению, в обширной и подробной биографии К. Марджанишвили, вышедшей в серии «Жизнь в искусстве», ее автор Этери Гугушвили не упомянула присутствие в ней сестры Тамары. И тем не менее отсылаю читателя к ее тексту как правдивому обзору той поистине высококультурной атмосферы, которая царила в доме и семье Марджанишвили, знакомству с теми участниками «ближнего круга», имена которых составляли яркие вершины культурного ландшафта Грузии конца позапрошлого века.

Тамара Марджанишвили родилась 1 апреля 1869 г. в Кварели, в дворянской семье. Ее отец полковник и инженер Александр Марджанишвили и мать Елизавета Соломоновна, урожденная княжна Чавчавадзе (по матери — Орбелиани), как глубоко верующие люди окормлялись у афонского священноиннока отца Иессея. Училась Тамара в тифлисском Закавказском девичьем институ-

⁹ По названию стихотворения Сергея Есенина.

¹⁰ Портрет находится в квартире-музее П. Корина.

те благородных девиц. Примечательно, что если смерть матери и двух сестер побудила молодого Котэ оставить гимназические занятия и полностью погрузиться в театральный мир, то его сестра оставила мысли об учебе в Петербургской консерватории по классу вокала (ей прочили большое будущее в качестве оперной певицы¹¹) и, несмотря на сопротивление семьи, определила себе будущее религиозной послушницы. Следует вспомнить, что один из четырех храмов в Кварели (не сохранившийся ныне), на родине Тамары, был возведен усилиями семьи Марджанишвили.

Уйдя в 1899 г. послушницей в женский монастырь во имя равноапостольной Нины в Бодбе¹², месте последнего упокоения святой, девушка приняла здесь постриг под именем Ювеналия.

Монастырская жизнь в Бодбе возрождалась под руководством игуменьи Ювеналии (Ловенецкой). Духовником Тамары стал ректор Тифлисской духовной семинарии Гермоген (Долганов)¹³. Святые подвижники Серафим Саровский, Иоанн Кронштадтский (предсказавший, что она будет игуменьей трех монастырей и схимницей), Игнатий Брянчанинов¹⁴ вдохновляли ее на пути к Богу. В 1902 г. она, несмотря на молодость, стала игуменьей в монастыре, в котором к этому времени подвизалось уже 300 человек.

В 1905 указом Синода матушку Фамарь перевели настоятельницей Покровской женской обители в Москве¹⁵. В это время она сближается с великой княгиней Елизаветой Федоровной, создательницей Марфо-Мариинской обители.

¹¹ Музыкальные способности Тамара унаследовала от матери, талантливой пианистки.

¹² Женский монастырь был открыт в селе Кедели Сигнахского уезда Тифлисской губернии в 1889 г. Во время нахождения Тамары Марджанишвили в Бодбийском монастыре св. Нины кроме нее (единственной грузинки) насельницами были 4 монахини и 10 послушниц.

¹³ Будущий священномученик, епископ Тобольский (†1918).

¹⁴ В музее Серафимо-Знаменского скита содержится его собрание сочинений с дарственной надписью от Ювеналии (Ловенецкой).

¹⁵ Поводом к тому стали неоднократные угрозы в адрес матушки, а во время посещений монастырского подворья в Тифлисе в день иконы Божией Матери «Знамение» (28 ноября 1905 г.) вооруженное нападение на экипаж, в котором находилась игуменья с сестрами «революционно настроенных горцев».

В 1912 г. с благословения старца Алексия Зосимовского, отцов Варсонофия и Анатолия Оптинских и получив окончательное благословение со властью от наместника Троице-Сергиевой Лавры отца Товии (Цимбала)¹⁶ основала Серафимо-Знаменский скит под Москвой, где спустя три года была пострижена в великую схиму с наречением имени Фамарь¹⁷.

Столь нелегкий, но прямой и благодоступный путь, осененный духовной дружбой с замечательными людьми, был прерван событиями 1917 г. В 1918 г. убита Елизавета Федоровна. Преданные ревнители веры подвергались жестокому преследованиям. Подверглась репрессии и матушка Фамарь, а обитель ее разорена (1924). В 1931 она была арестована и после заключения в Бутырской тюрьме сослана в Иркутскую область. Застарелая болезнь легких отозвалась острой вспышкой туберкулеза. Однако и в таком своем трагическом положении она находила силы поддерживать окружающих. Об этом вспоминает монахиня Серафима (Осоргина): «Главной чертой матушки было то, что она всегда была светла и радостна... При ее очень маленьком росте она поражала, прежде всего, какой-то значительностью и духовной силой. Многие боялись в первый раз к ней подойти, заговорить с ней. Но этот страх или, скорее, робость исчезали от взгляда ее, полного такой горячей любви и внимательности. У нее были большие прекрасные темные глаза. Лицо в старости еще носило следы необыкновенной красоты и отпечаток грузинского происхождения. Она очень любила Кавказ, любила встречать людей, близких ей по происхождению... Все в матушке поражаало какой-то красотой, изяществом, ослепитель-

¹⁶ Последнее благословение было воспринято ею как от самого преподобного Сергия. Однако для читателя, даже поверхностно знакомого с историей Русской православной церкви, должна быть ясна значимость каждого упомянутого здесь имени.

¹⁷ «Большинство сестер скита были духовными чадами наместника кремлевского Чудова монастыря епископа Серпуховского Арсения (Жадановского). В эпоху гонений на веру и церковь, по благословению патриарха Тихона, Владыка Арсений со своим духовным другом архимандритом Серафимом (Звездинским), будущим священномучеником Дмитровским, безвыездно жили в скиту в полузатворе с июля 1918 по 1919 г.». Владыка Арсений стал первым биографом матушки Фамари. И именно он тайно отпевал ее в 1936 г.

ной чистой... Еще в Перхушково¹⁸ я узнала от одной из сестер, что матушка носила вериги... что под белоснежным покрывалом на кровати — доски, на которых она спала. Да и много ли она спала... Она заботилась о своих “детях” до последней минуты земной жизни. А молитвой своей поддерживает и не оставляет их и теперь»¹⁹.

В 1934 г. тяжелобольную пожилую схиигуменью по ходатайству брата, к тому времени скончавшегося, выпустили на поселение. Именно после ее освобождения из заключения Корин создал портреты матушки Фамари и ее духовной дочери монахини Таисии (Татьяны Протасевой), одной из тех, кого матушка называла «детки мои любимые».

Упокоилась матушка Фамарь 23 июня 1936 г. Погребена на Введенском (Немецком) кладбище Москвы.

На общей композиции картины П. Корина светлая фигура Фамари контрастирует с темными монашескими одеяниями стоящих рядом Таисии и княгини Елизаветы Федоровны Романовой. Рядом с архиепископом Трифоном — патриарх Трифон. Вместе с живущими художник изобразил уже ушедших! Так, посвященному открывается главная идея полотна: картина представляет собой мистическое видение. В Успенском соборе проходит пасхальное предстояние; центральные фигуры собрания обратились, пораженные, на Запад. Туда, где в системе храмовой росписи размещается «Страшный суд», невидимый здесь зрителю, но в контексте задуманного — наступающий в реальности.

И не уходящая Русь на полотне, и не реквием по ней, а праведники, которым уготована вечная благая жизнь.

Нынешняя судьба главного детища схиигуменьи Фамари, утверждающего ее святую память в православии, показательна. Монастырская жизнь Серафимо-Знаменского скита стала возрождаться в январе 1999 г.: 15 января, в день памяти преподобного Серафима Саровского, прошла первая служба в храме Серафимо-Знаменского скита, 27 января — вторая служба в память св.

¹⁸ Село в Одинцовском районе Московской области, где нашла пристанище матушка Фамарь после закрытия скита. В скиту расположились попеременно больница, пионерлагерь и база отдыха завода «Криптон».

¹⁹ Детки мои любимые... Схиигуменья Фамарь. Письма. Стихи. Воспоминания / сост. С. Фомин. М.: Сепфора, 2016. С. 159–160.

равноапостольной Нины. А 14 мая третья служба — в честь св. благоверной Тамары.

Тяжело шли работы по восстановлению построек монастыря. И все же 6 октября 2012 г. состоялось его освящение. Здесь же в бывшей келье, которую занимала матушка Фамарь, открылся музей, ей посвященный, в котором любовно воссозданы вехи ее земной биографии.

Десятилетия назад на освящении храма митрополит Московский Владимир (Богоявленский), будущий священномученик, произнес: «Я считаю себя счастливейшим из людей, потому что Господь привел меня освятить чудный храм и побывать в уголке, напоминающем земной рай. Храм ваш к Богу зовет...»²⁰.

13 июня 2018 г. большая часть святых останков преподобно-исповедницы Фамари была перенесена и захоронена в основанном ею Серафимо-Знаменском скиту.

Архитектором церкви Серафима Саровского и Иконы Божией Матери «Знамение»²¹ (1910–1911), по сведениям сохранившихся проектных документов, стал московский архитектор Владимир Клементьевич Кильдишев²², воплотивший тип бесстолпного храма с огненным верхом. Однако фрагменты переписки игуменьи с архитектором Щусевым являются свидетельствами, что авторская идея принадлежит именно этому зодчему, самому яркому представителю русского модерна в церковном строительстве.

Храм невысок, и визуально его приземистое «тело» оказывается своеобразным подножием для высокого шатра с 24-мя выразительными килевидными островерхими кокошниками, создавая образ Небесного Иерусалима. Общий облик церкви легко позво-

²⁰ <https://monasterium.ru/monastyri/monastery/zhenskiy-monastyr-serafimo-znamenskiy-skit/>

²¹ В 1908 г. игуменья Ювеналия совершила паломничество в Саров — на родину преподобного Серафима Саровского. Молясь здесь в уединенном Царском скиту, приписанному к Серафимо-Понетаевскому монастырю, у чудотворной иконы Божией Матери «Знамение» она услышала глас Царицы Небесной, которая трижды повторила «Нет, ты здесь не останешься, а устраивай сама скит не только себе, но и другим». (<https://www.pravmir.ru/k-stoletiyu-obrazovaniya-serafimo-znamenskogo-skita-vash-xram-k-bogu-zovet/>)

²² 1882–1944.

ляет определить ее принадлежность к стилистике модерна. На угловых простенках в основе шатра — декор в виде крестов в кругах (в христианстве — символ святого причастия). Территория скита, вписанная в квадрат, обрамлена четырьмя стенами, каждая из которых составляет 33 метра, по годам земной жизни Иисуса Христа. Символика чисел важна не только в архитектурной планировке. По уставу здешней монастырской жизни скит принимал (и принимает) 33 насельницы. По внутреннему периметру к наружным стенам «прислонены» 12 домиков-келий. 24 кокошника несут память о 24-х апокалиптических старцах, и здешние сестры своими ежечасными — 24 часа — молитвами ратуют за воцарение мира и за победу добра над злом.

Важными святынями скита стали уцелевший и чудом обретенный список Серафимо-Понетаевской иконы Пресвятой Богородицы «Знамение», созданный в 1912 г. для скита, а также икона Пресвятой Богородицы «Покрывающая», которую матушка считала хранительницей скита и которая после его закрытия находилась в Новоспасском монастыре.

В церкви существует нижний храм, освященный во имя святой равноапостольной Нины.

В 2016 г., через 100 лет после принятия матушкой схимы и обретения имени Фамарь, она была канонизирована в Грузинской православной церкви в лике преподобноисповедников, а 28 декабря 2017 г. включена в месяцеслов Русской православной церкви²³.

Эти немногие изложенные выше факты еще раз подтверждают, что среди выдающихся деятелей Русской православной церкви имя схиигуменьи Фамари остается славным и почитаемым, а ее

²³ «Председатель Отдела внешних церковных связей митрополит Волоколамский Илларион выступил с докладом о канонизации преподобноисповедницы Фамари (Марджановой), совершенной в Грузинской православной церкви (журнал № 123).

С благодарением Господу восприняв известие о прославлении в лике святых преподобноисповедницы Фамари (Марджановой), члены Синода постановили включить имя святой в месяцеслов Русской православной церкви с определением празднования ее памяти 10/23 июня, как это установлено в Грузинской церкви» (<http://blagnews.ru/news/i35211-imya-prepodobnoispovednicy-famari-mardjanovoj-vklyucheno.html>).

образ из «непрозвучавшего Реквиема» и плоды ее деяний отзываются в русской культуре, светской и духовной.

Но частица родины жила и в этом кусочке русской земли. На иконе «Покрывающая» Богоматерь прикрывает платом Младенца, держащего в руке гроздь винограда. Эмблема Святого причастия, можно предположить, рождала для Тамары Марджанишвили, уроженки Кварели, воспоминания о родной Кахетии. А придел святой Нины в церкви ее скита — воспоминания о Бодбе, где началось ее подвижничество.

Н. В. Бицадзе

N. V. Bitsadze

*кандидат исторических наук, профессор кафедры
всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова
natikbi@mail.ru*

НАРОДНОЕ БОГОСЛОВИЕ РУССКОЙ ИКОНЫ (к постановке проблемы)

NATIONAL THEOLOGY OF THE RUSSIAN ICON

В статье рассматриваются различные аспекты такого явления, как икона, в контексте русской национальной культурной традиции. Наибольшее внимание автор уделяет Русскому Северу. Изучение народного богословия русской иконы дает возможность исследователю уточнить многие вопросы, касающиеся менталитета населения Русского Севера.

Ключевые слова: *русская икона, православие, христианство, Русский Север, народ, богословие.*

The article covers the various aspects of phenomena such as an icon in the context of Russian national cultural tradition. The author has concentrated mostly on Russian North. Study of folk theology of Russian icon gives the opportunity to the researcher clarify the many aspects of mentality of Russian North.

Keywords: *Russian icon, Orthodoxy, Christianity, Russian North, people, theology.*

Русская икона — это явление, которое, придя к нам вместе с православием из Византии, быстро приобрело самобытный характер и стало неотъемлемой частью культуры повседневности русского народа, превратившись сегодня в один из наиболее известных и популярных национальных брендов. Однако отношение к иконе в разных слоях общества и в разное время было неодинаковым и менялось под влиянием целого комплекса обстоятельств. Смена политических режимов, изменения в области идеологии, мода, конъюнктура, экономические причины — это и многое другое

определяло вектор отношения разных групп населения к русской иконе. Существует точка зрения, что особенно остро на эти изменения и подвижки реагировали представители правящих классов русского общества, которые постепенно перешли от почитания иконы как сакрального предмета как к предмету, обладающему высокой культурно-исторической, мемориальной и в том числе рыночной ценностью. Напротив, в сфере так называемой «низовой культуры» среди крестьянства благоговейное отношение к иконе сохранялось очень долго. Тем не менее необходимо отметить, что и в крестьянской среде отношение к иконе было достаточно сложным, порой противоречивым. Это было связано с комплексом воззрений, который в научной литературе получил название «народного богословия». В этой системе взглядов переплелись пережитки славянских языческих культов и представлений, посвоему понятых и трактуемых христианских постулатов, влияния религиозных сект и старообрядчества, отголоски верований тех народов, в тесный контакт с которыми входило русское население окраинных порубежных территорий. Это привело, с одной стороны, к стремлению закрепить в культуре архаизирующие религиозные формы и взгляды, с другой — к выработке своеобразных религиозно-нравственных представлений.

Русский Север является тем регионом, где были получены наиболее интересные материалы по интересующей нас теме. Это связано со спецификой его освоения и исторического развития.

Под Русским Севером понимают территорию, которая включает в себя Вологодскую область, Республику Карелию, Двинскую землю. Освоение этого региона началось в XII в., когда его экономический потенциал привлек внимание Великого Новгорода. Однако суровый климат здешних мест вплоть до XIV–XV вв. препятствовал активным переселенческим процессам, и осваивали данный регион промысловики, которые приезжали на Русский Север только для сезонной заготовки пушнины, рыбы и морского зверя, а также монахи, искавшие в этих необжитых и суровых местах возможность совершать аскетические подвиги, нести в этот край Слово Божие и просвещать светом Христовым немногочисленное коренное население. Возникшие с течением времени на Русском Севере монастыри и города тяготели к разным «метрополиям», экономически осваивавшим регион: Новгороду, Москве, Ярославлю и др. Довольно значительным было влияние традиций

сопредельных народов. Это привело к переплетению и закреплению на данной территории различных культурных традиций, которые надо было примирить между собой и адаптировать их к местным условиям. Отсутствие на данной территории монголо-татарского ига и крепостного права, сложные географические условия, малая плотность населения, значительный процент людей, исповедующих старообрядчество, активные контакты с представителями иной культуры и вероисповедания — все это привело к формированию на Русском Севере особого характера местных жителей. Среди его отличительных черт можно назвать умение адаптироваться к тяжелым условиям жизни, независимость, привычку вникать в сложные проблемы (в том числе и религиозного характера) и стремление составить собственное мнение по многим вопросам, не полагаясь на авторитеты. Все это нашло отражение в духовной культуре данного региона, в частности в формировании своеобразной религиозной традиции и, помимо всего прочего, в отношении местного населения к иконе.

Для анализа представлений «низовой культуры» об иконе требуется привлечение большого материала, накопленного искусствоведами, этнографами, филологами, такого как народная икона, зафиксированные специалистами в ходе экспедиций ритуалы, связанные с бытованием иконы, «былички», духовные стихи и предания об иконах и отдельных святых. Каждый из этих видов источников исследования дает богатый материал для анализа.

Так, стилистический анализ произведений северной иконописи позволяет говорить о том, что местные иконы отличались особой задушевностью, эмоциональностью, наивным простодушием, своеобразным лиризмом; большой популярностью пользовались иконы, на которых святые выглядели строгими, взыскующими, а в иконах Богородицы превалировало скорбное настроение. Экспрессивность рисунка и облика персонажей, цветовые контрасты, четкость контуров — все это делает северную икону близкой к произведениям народного декоративно-прикладного искусства.

Обращает на себя внимание излюбленный пантеон северных святых. Помимо повсеместно любимого и широко почитаемого по всей Руси Николая Чудотворца, это святые, которые в народном сознании превратились в покровителей отдельных отраслей хозяйства: свв. Флор и Лавр — покровители коневодства, свв. Козьма и Дамиан — «куриные боги» и т. п. Некоторые святые в результате

сложных процессов контаминации превратились в «заместителей» языческих богов, как бы «взяв» на себя их функции. Так, восхищенный на небо в огненной колеснице Илья-пророк стал ассоциироваться с богом Перуном, а св. Параскева Пятница почиталась как покровительница женщин и женского рукоделия, «заменив» собой богиню Макошь и др. Подобные примеры позволяют говорить о пережитках языческих верований, а также об определенной «утилитарности» религиозных представлений северян.

Старообрядческое влияние на северную икону проявляется в интересе местного населения к эсхатологической теме и обилию икон на темы Апокалипсиса, Страшного Суда. Вероятно, со старообрядцами связано и широкое бытование на Русском Севере икон назидательного и символично-догматического характера. Особо благоговейное (с оттенком магического) отношение северян к иконе, которое было отмечено этнографами, могло быть тоже результатом старообрядческого влияния. Известны случаи, когда старообрядцы беспоповских согласий возлагали на икону священнические функции: ей приписывали способность пресуществлять Святые Дары, перед ней вычитывали скитское покаяние, исповедались. Этнографы зафиксировали и своеобразное отношение местных жителей к иконам в быту. Так, нередко были случаи, когда на службу северяне приходили со своей иконой, на которую могли молиться только они сами, а по завершении службы «свою икону» снова уносили домой. Если же икона оставалась в храме, то под страхом наложения епитимьи на нее не мог молиться никто другой, кроме ее владельца. С этой целью икона могла подписываться, чтобы окончательно закрепить исключительное право ее владельца на «молитвенное общение» с образом. В некоторых регионах существовал обычай закрывать красный угол с иконами особой занавеской («от сглаза»), когда в дом приходил посторонний человек. В этих обычаях можно усмотреть пережитки языческого культа семейных богов или духов-покровителей.

Те наблюдения, которые можно сделать, анализируя произведения северной иконописи, прямо или косвенно подтверждаются данными фольклористики. В народной среде были популярны духовные стихи на сюжеты Ветхого и Нового Завета, в которых нетрадиционным образом осмыслялись описываемые события, иначе расставлялись акценты. В некоторых случаях в идентичных текстах прямо упоминаются языческие боги, в других — «за-

менившие» их святые. Иногда святые упоминаются в заговорах от болезней.

Особый интерес представляют собой «былички», которые посвящены отдельным святым или поясняют сложные иконографические изводы. Например, извод Богоматерь Треручица, связанный с чудесным исцелением отсеченной руки Иоанна Дамаскина, перелагался совсем иначе — по молитвам Богородицы третья рука выросла у нее для того, чтобы была возможность выхватить этой рукой из реки тонущего ребенка. Еще одна «быличка» дает ответ на вопрос, почему Николая Чудотворца поминают в церковном календаре несколько раз в году, а св. Касьяна — один раз в четыре года (29 февраля): таким образом святой был наказан за чванство, гордыню и нежелание снизойти до помощи простым людям — в отличие от св. Николы, который недаром считался «скорым помощником» во всех проблемах и земных трудах.

Изучение народного богословия русской иконы дает возможность исследователю уточнить многие вопросы, касающиеся менталитета населения Русского Севера, понять особенности его бытового уклада, проанализировать, насколько сильны были в данном регионе пережитки язычества.

Л. А. Неменская

L. A. Nemenskaya

доцент, кандидат философских наук, почетный член РАХ,

зам. руководителя управления непрерывного

художественного образования МЦРКПО

nemenskaya@yandex.ru

**ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ ВОЕННОЙ ТЕМЫ
В КАРТИНАХ НАРОДНОГО ХУДОЖНИКА
РОССИИ БОРИСА НЕМЕНСКОГО.
К 75-ЛЕТИЮ ПОБЕДЫ В ВЕЛИКОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ**

THE SPIRITUAL MEANINGS
OF THE MILITARY THEME
IN THE PAINTINGS PEOPLE'S ARTIST
OF RUSSIA BORIS NEMENSKY.
TO THE 75TH ANNIVERSARY OF VICTORY
IN THE GREAT PATRIOTIC WAR

Юность художника Бориса Неменского прошла на фронтах Великой Отечественной, и военная тема стала одной из ведущих в его творчестве. Однако его переосмысление темы войны проходит несколько этапов в своем развитии. Картины его юности искренние и правдивые, в них много бытовой конкретики и утверждения значимости человеческих качеств солдата, его ценностных установок. В картинах второго этапа нарастает метафоричность, образная выразительность формы и трагический пафос восприятия войны. И далее художник стремится к философскому углублению темы. Фронтная тематика теперь служит сценой драматического обострения жизненных ценностей. Мысли о войне превращались в поле раздумий о жизни.

Ключевые слова: *военная тема, станковая картина, этапы смыслового развития, визуальная метафора, изобразительный язык, трагический драматизм, утверждение человечности.*

The youth of the artist Boris Nemensky was held on the fronts of the Great Patriotic War and the military theme became one of the leading in his work. However, his rethinking of the theme of war goes through several stages in its development. The pictures of his youth are sincere and truthful, they contain a lot of everyday specifics and affirmations of the significance of the soldier's human qualities, his values. Metaphoricality, figurative expressiveness of form and tragic pathos of perception of war are growing in the paintings of the second stage. In the future, the artist seeks to philosophically deepen the topic. The front-line theme now serves as a scene of dramatic aggravation of life values. Thoughts about the war turned into a field of thoughts about life.

Keywords: *military theme, easel picture, stages of semantic development, visual metaphor, graphical language, tragic drama, affirmation of humanity.*

Осмысление Великой Отечественной войны стало важнейшей темой нашей культуры на протяжении всего XX в. и не только не потеряло значимость, но является важнейшей составляющей ментальности настоящего времени. Тема войны остается живым переживанием российского народа и сущностным объединяющим фактором. Оценка основных событий и итогов, образ войны как исторического события занимают важное место в духовной жизни общества и, несмотря на крайне дискуссионные, иногда неприемлимые подходы, сохраняются как одна из главных опор национального самосознания.

Историческая память является сложным многоплановым организмом, преломляясь через призмы личностных, индивидуальных восприятий, она постоянно развивается, актуализируя лишь то, что вызывает активный эмоциональный отклик, направленный на оценку дня сегодняшнего. В этом смысле историческую память можно понимать как рефлексию современности. Поэтому образ прошлого постоянно меняется, дополняется, обретая новое актуальное содержание.

В понимании событий Великой Отечественной войны наше общество прошло ряд этапов, в формировании и отражении которых большая роль, в том числе, принадлежит художественному творчеству во всех видах искусства. Военная тема для творчества художника Бориса Неменского имеет стержневое значение, и в те-

чение времени она наполнялась новым содержанием, новым значением, обретая новые духовные смыслы.

Борис Неменский утверждает, что как художника, а во многом и как человека, его сформировал фронт, куда он попал после ускоренного (в условиях начала войны) окончания художественного училища. Как одаренный студент он получил право поступить в Суриковский художественный институт, находившийся тогда в эвакуации в Средней Азии, но принял решение не ехать вглубь тыла, а идти на фронт. Однако его направили солдатом в Студию военных художников имени М. Б. Грекова — особую воинскую часть Политуправления Красной Армии (ПУР), где он оказался самым младшим и по возрасту, и по званию, и, конечно, по опыту. Военные художники Студии были участниками в качестве своего рода корреспондентов фактически во всех значительных военных операциях. Зарисовки, сделанные непосредственно на переднем крае войны, были фактическим натурным свидетельством, а со временем стали и бесценными историческими документами. В Смоленском художественном музее хранятся более сорока военных рисунков Б. Неменского, есть они также и в музеях некоторых других городов — Омска, Саранска, Пскова и др. Но большая их часть не сохранилась, ведь рисунки, рассказывая о фронтовой жизни, были участниками постоянных передвижных выставок военного времени. У Неменского это зарисовки боевых действий у городов Холм и Великие Луки, из-под Вязьмы, с Ленинградского фронта; далее путь художника был с войсками через Украину, а затем — со вторым Белорусским — от Одера до Берлина! На фронтовых дорогах возрастал его солдатский опыт и понимание событий, а одновременно активно росли профессиональные умения. Мастерство все более проявлялось в нарастании художественной образности натуральных зарисовок. Сегодня при наличии столь доступной цифровой фото- и видеотехники не всем сразу видно значение таких авторских рисунков. А между тем их реальная конкретика, остановленное во времени, внимательное и пропущенное через эмоциональное чувство автора изображение открывало особые аспекты реальности, незаметные даже в кинохронике. Например, впервые встретившись с «Берлинскими этюдами», меня удивил достаточно крупный и заверченный этюд Б. Неменского «Берлин. 9 мая 1945 г.», где изображено просвеченное солнцем, очень тихое и как бы остановленное во времени утро

очень пыльного города. Для меня День Победы — это людской восторг, крики радости, объятия, встречи..., а тут? Оказывается, это придет потом, а правда победного утра — это чувство почти растерянности, замирания после очень большого дела перед новым начинающимся этапом жизни. «Берлинские этюды» Б. Неменского (масло, холст на картоне, размер 40×50 см по большей стороне), написанные в период апрель — июнь 1945 г., наполнены этим ожиданием. Дыхание весны стало не просто весной, а дыханием мирной жизни, когда безотчетно казалось, что сразу после войны, вскоре, все на земле будет так хорошо, как еще никогда не было. Тяжесть победы видна в изображениях разрушенного города. Но именно светлые чувства и растущее в художнике право радоваться красоте, радость жизни пробиваются, а потом и ярко звучат в этих пленэрных красивых этюдах. Это было как открытие — радостное право любить живопись.

Победная весна сорок пятого была и личной творческой победой. Борис Неменский выступил с картиной «Мать» (1945, х., м. ГТГ). Картина не затерялась на большой Всесоюзной выставке, ее заметили, она всех затронула, о ней заговорили и критики, и зрители. Возможно, самые лирические произведения в истории искусства создаются не в тиши, а именно в периоды наибольшего напряжения, в периоды серьезной опасности и тревоги. Когда казалось естественным и правильным описывать подвиг солдатского бесстрашия, что и было основной темой искусства, молодой художник стал писать о любви к отеческому дому, о фронтовой тоске по матери, о спасительной нежности взаимного участия. Писать с пронзительной искренностью и правдивостью выражения этих естественных чувств, лежащих, по сути, в основе боевого героизма.

В картине «Мать» соединились традиция и правда, искреннее и общезначимое, она заняла свое особое место как в творческой биографии художника, так и в истории живописи. «Не раз замечал, — пишет Б. Неменский в своей книге “Доверие”, — что художника сперва привлекает внешнее, эффектное, броское. А сердцевина — сущность явления, нередко проходит почти незамеченной, как нечто естественное... Постепенно, шаг за шагом, подбираешься к сути и поражаешься: Ба! Да ведь это то самое, на что я не обращал внимания. Внешнее — это экзотика, поза. А сердцевина — это жизнь, простая, повседневная. Внешнее привлекает, а по-настоящему трогает только глубинное» [2, с. 28].

В послевоенный период Б. Неменский пишет ряд картин, которые стали хрестоматийными — нашей классикой, как сказал о них поэт Константин Симонов [3, с. 228]. Такие произведения Б. Неменского, как «Машенька. Сестры наши». (1952–1956. Х., м. ГТГ), «О далеких и близких» (1950. Х., м. Центральный музей вооруженных сил), «Дыхание весны» (1955. Х., м. Русский музей), тепло были встречены зрителями, постоянно репродуцировались в печати. И хотя их давно нет в экспозиции Третьяковки, на современных выставках к ним по-прежнему заинтересованно относятся зрители.

В этих произведениях присутствует традиция типического образа, в поисках которого Неменский пишет десятки этюдов. Он стремится к достоверности и убедительной правде простых человеческих переживаний солдата, его любви к отеческому дому, о фронтовой тоске по матери, восхищенное открытие весны как вера в возрождение жизни... И добивается пронзительной искренности и правдивости этих естественных чувств, лежащих, по сути, в основе боевого героизма.

Именно тогда сложились определенные черты творческого метода Неменского: от лично пережитого чувства готовность к долгому композиционному поиску для выражения в картине его общезначимого смысла.

Картина «Земля опаленная» означает новый этап его творчества. Это большое трехметровое полотно сразу поражает зрителя своим цветовым решением, в котором звучит подлинный драматизм зрительной метафоры.

Земля, недавняя пашня с золотыми колосьями, изуродована, превратилась в подобие чужой, непригодной для жизни планеты, в зону пустыни. Всю видимую плоскость выжженного поля, исцарапанную гусеницами танков, рассекает трещина темно-синего окопа, в расщелине которого крестьянин-воин держит на ладони несколько обгорелых зерен. Воронки от снарядов, похожие на лунные кратеры, обугленная земля с торчащими кое-где колкими колосками, напоминающими изломанные стрелы. И серые дымы пожарниц — свет, которого мирные дни не видят.

Н. А. Дмитриева пишет о своем первом впечатлении от картины на Всесоюзной юбилейной выставке 1957 г.: «Огненно-красный цвет замечался издали и предопределял настроение... В этом обнаженном цвете поражало что-то чрезмерно резкое: цвет кричал.

Он и должен был кричать — ведь это вопила сожженная земля» [1, с. 20].

Цвет приобрел художественную активность и стал одухотворенным началом живописи. От языка традиционной живописной школы, в которой ему удавалось обострять трепетность и задушевность интонации, Борис Неменский делает шаг в сторону повышенной метафоричности. Этого требует его внутреннее развитие, нарастание философичности в его творчестве.

Начиная с этой картины, Неменский мыслит образами масштабными, обобщенными. Сюжеты его картин часто по-прежнему непосредственно связаны с впечатлениями юности, прошедшей на дорогах Великой Отечественной войны. Но содержание их становится гораздо шире и обращено к вечным общечеловеческим проблемам. Ведь война — это крайнее пространство, где сталкиваются и обостряются до предела все те представления и чувства людей, в которых может быть выражен смысл жизни.

Все картины Б. Неменского заключают в себе исток реального личного переживания и активность лирической темы. Но в них все более усложняется образная структура, проявляется смысловое уплотнение образного пространства.

Чем дальше отходила в прошлое война, тем больше проступал в работах Неменского ее трагический аспект. Мысли о войне превращались в поле раздумий о жизни. Со временем меркли «бытовые» подробности и среди сохранившихся в памяти переживаний выходили на первый план те, которые позволяли ставить совершенно иного масштаба проблемы бытия людей. Фронтная тематика теперь служила сценой драматического обострения жизненных ценностей.

На выставке «30 лет МОСХ» (1962 г.) была представлена картина Б. Неменского «Безымянная высота». Двое погибших в бою юношей-солдат, почти мальчиков, русского и немца. Они упали в смертельной схватке, голова к голове, соломенно-светлая и рыжеватая. Война оборвала их жизни, распластав их тела на весенней земле. Один — в светлой, обесцвеченной потом войны гимнастерке, лицом к небу, раскинут в перевернутом распяты. Его враг уткнулся в землю носом, его тело неловко вытянуто, а ноги как бы запутались в тенях, упавших от невидимых нам веток. Они только что, по-видимому, бились врукопашную, патроны давно кончились, они оба упали и волосы их спутались.

Картина отнюдь не осталась незамеченной на той столь известной своими событиями выставке. Борис Неменский был обвинен в пацифизме и подвергся значительной и многолетней травле. А защитил его Константин Симонов — именно тот поэт, который в 1942 г. писал: «Так убей фашиста, чтоб он, А не ты на земле лежал... Сколько раз увидишь его, Столько раз его и убей!». К. Симонов вместе с известным писателем-фронтовиком, автором телеальманаха «Подвиг» С. Смирновым, организовали обсуждение картины Б. Неменского в Доме писателей. Сохранилась толстая папка расшифрованной стенограммы этой исключительно интересной дискуссии, в которой живая патриотическая мысль целого ряда писателей и деятелей культуры противостояла партийному догматизму. «... Я думаю о том, что именно личный опыт войны потребовал от Неменского создания этой картины, далекой от пацифизма, но властно напоминающей нам о том, что новой войны не должно, не имеет права быть», — написал поэт К. Симонов [4, с. 3].

Борис Неменский многократно возвращался к работе над этой темой. В художественном музее Омска находится другой вариант этой картины, с усилением трагического драматизма, более жесткий и лаконичный по живописи, более суровый, с двумя наползающими сверху темными силуэтами убитых фашистов.

В отечественном искусстве это был период сурового реализма, мастера которого работали рядом, они тесно сотрудничали в Правлении и Секретариате Союза художников СССР, куда Борис Неменский избирался со II Съезда 1963 г. (до этого был членом Правления) до 1988 г. — 25 лет. Однако что различало? Не вступая в короткой статье в длительные рассуждения, хотелось бы подчеркнуть одно важное обстоятельство. Художники сурового стиля были почти или фактически ровесниками Неменскому, но во время войны они были учащимися в эвакуации и не были на фронте. Из этого следовал другой опыт жизни. И можно сказать, что суровый стиль — это был традиционный для русской интеллигенции выход в народ. Обобщенный и лаконичный язык изображения «героики трудовых будней» был интересен Неменскому, но ему не требовалось «идти в народ», ездить по дорогам и стройкам в поисках народной правды. Он, будучи интеллигентом по рождению, глубоко сроднился с людьми фронта. И потому в шестидесятые годы ему, как художнику, не был близок трудовой романтизм.

В шестидесятые годы тема войны обернулась у Неменского трагической женской темой. Это повесть о женщинах военного поколения, ровесниц солдат, о девушках, лишившихся после войны естественного права иметь семью и, несмотря на все усилия, оставшихся одиночками. В поисках материала для картины Б. Неменский писал с натуры много различных женских лиц. Это в основном быстро сделанные короткие этюды. В них предстает поразительная портретная галерея очень наблюденных характерных женских образов, часто нескладных, грубоватых в своей суровой правде и очень узнаваемых для современников. Почти не верится, что они написаны тем же художником, автором «Машеньки», ибо так сильно изменился почерк. Эти усталые немолодые женщины, стареющие, иногда грубо накрашенные, провоцирующие на почти гротескную трактовку. В сдержанном, несколько прямолинейном лаконичном письме его проявляется обостренная болевая чуткость, нескрываемая боль за человека.

Постепенно из всего многообразия жизненных судеб выкристаллизовались три основных характера: тип «мужиковатой» сильной женщины, образ стареющей модницы и щемящий образ «вечной невесты» — безнадежной мечты, верности в ожидании ушедшего женского счастья.

Получилось несколько самостоятельных вариантов картины. Они сильно различаются по композиции, по трактовке темы и сделаны как бы на разных психологических уровнях.

В первом варианте подруги собрались, видимо, в комнатке женского рабочего общежития. Здесь присутствует целый ряд черт, характерных и для сурового стиля. Лаконичный грубоватый язык, несколько прямолинейно обобщенный характер образа, построенная по фризу композиция, такое предстояние людей труда. Детали быта, одежда, их позы, конкретные свидетельства своего времени, социальной среды — эта повествовательная интонация для нас сегодня очень убедительна, интересна и важна.

В картине той же темы «Женщины моего поколения» (1972), написанной позднее, бытовые характеристики подчинены более глубокому психологическому уровню. И характеры героинь становятся глубже и трагичнее. Напряженная динамика угловатых фрагментированных форм, беспорядочно сдвинутые силуэты посуды на столе, пространство, построенное по диагонали в глубину, — все здесь создает ощущение внутренней тревоги, неустро-

енности. А фигуры героинь неподвижны (слушают пластинку на проигрывателе), в глубокой сосредоточенности они сдвинулись друг к другу. Их образы сложны и драматичны и очень самобытны для нашей живописи. И активно-смысловое цветовое решение: отношения вишнево-красных и бледно-розовых оттенков, контрасты синих и золотых уравнивают экспрессию пронзительной боли и рассудочно-спокойное согласие с непреодолимостью судьбы.

Но есть и еще другой вариант решения темы. Художник стремится к еще большему обобщению, он пишет каждый образ отдельно: три женщины — три пути одиночества, дополняя четвертым холстом Утраты, который в том же символически приподнятом ключе конкретизирует сюжетную основу. Получается квадриптих — памятник, своего рода реквием перевернутому миру женских жизней предстает в форме перевернутого креста.

Тема войны явно и философски подспудно постоянно присутствует в творчестве Б. Неменского. Даже если сюжет совсем не связан с войной, опыт пережитого фронта присутствует в подтексте. Все картины Б. Неменского заключают в себе исток реального личного переживания и активность лирической темы. Но в них все более усложняется образная структура, проявляется смысловое уплотнение образного пространства. Художник ищет способ выражения, простой, строгий, но вмещающий в себя весь состав чувств, мыслей, скопившихся за годы. Среди разных направлений интересов художника есть такая тема, как отцовство. Тема отцовства — редкая, нечасто встречающаяся в живописи, хотя тоже имеет глубочайшую традицию. У Бориса Неменского она сформировалась как очень самобытная постоянная сюжетная линия. Ему очень дорог образ большого, загубелого в трудностях человека, в глубине души которого теплым освещающим изнутри огнем прячется доброе восхищение жизнью. Ему бесконечно нравится открывать сокровенную нежность за корявой, потемневшей в испытаниях внешностью бывалого человека. И это, конечно, тоже душевный опыт, принесенный с фронта. В семидесятых годах Неменский, опять же в нескольких вариантах, пишет картину «Солдаты-отцы». Сюжет, как всегда, основан на реальном эпизоде: в совершенно разрушенном фашистами городе Великие Луки среди развалин осталось всего одно живое существо — маленькая девочка, похожая на старушку, почти неспособная уже говорить.

Солдаты пригрели ее, как могли, пытались приласкать и накормить. Им, опаленным войной, очень хотелось согреть и успокоить этого несчастного ребенка. Через годы, вспоминая это, Неменский пишет картину, в которой солдаты в ночной пустыне разбитой снарядами земли согреваются душой вокруг маленькой выжившей девочки — такое своего рода «Поклонение волхвов».

Приходят 90-е годы, которые несут в себе дискредитацию всей прежней системы ценностей. Приходит ситуация нестабильности, непредсказуемости, кризиса реальности, которая уже не вмещается в человечески и художественно освоенные формы. Происходит переоценка всех событий XX века, пересмотр всей истории XX века, в результате чего она предстает как народная трагедия. Обнаружился скрытый и подчас непримиримый конфликт поколений. Мир ощущается как хаос, где отсутствуют какие-либо критерии смысловой ориентации. Ситуация постмодернизма становится ощущаемой реальностью.

В этот период Б. Неменский создает цикл картин, который не напрямую, но по сути также является переработкой военной темы, выражая своеобразный историко-философский взгляд на происходящее. Он называет цикл «Притча об инакомыслии». Притча как жанр характерна тем, что не имеет завершеного прочтения и позволяет совмещать несколько временных и пространственных пластов.

Цикл картин «Притча об инакомыслии» — это иносказание, отклики и отсылки к образам легко узнаваемым, но прямых цитат нет. Картины построены на отражениях в пространстве и во времени, на ритме вращений. Время одних событий отражается во времени других. Мельницы превращаются в радары. Современность и средневековые смотрятся друг в друга. Главный герой — Дон Кихот. Чист и добр его порыв, но он стал игрушкой всемирного ханжества, и ханжество торжествует за его счет. Великое в культуре творят «донкихоты», но управляют миром ханжи. Дон Кихот — искренний носитель светлых идеалов, но он же бывает орудием черных сил. Его используют, а затем казнят. Зло — в масках, за сорванной маской обнаруживается другая маска, под маской — следующая маска. Разрушен образ бытия.

Центральный в картине образ костра из книг. Во все века горели эти костры. С какой радостью жгут мысли прежних кумиров! Веселое дело жечь чужие мысли, чужую веру, пьянящее ощущение

ние своей силы, власти. Среди скачущей шпаны на холсте справа выделяется лицо, обращенное к нам — симпатичный паренек с вызовом сияющего бездумья. В рифму к его скачкам слева идет марш таких же, превращенных в орудие зла. Серебристо-синяя живописная среда создает настроение сосредоточенной тревоги, но картина не рассчитана на эффект страха: это раздумье в образах, многозначных, трудно переводимых в слова.

В этих холстах 90-х гг. художник со свойственным ему тактом и чувством меры создал образ своих представлений о событиях этого времени, тревожных и вопрошающих. Это исключительно самобытное, неожиданное метафорическое художественное размышление.

Но художник не хочет сдаваться и подчиняться хаосу и скептицизму. В его арсенале многие темы и задача утверждения культурной парадигмы русской культуры, ее незыблемых верховных ценностей: Смысл, Идеал, Человечность, Духовность.

Литература

1. *Дмитриева Н.А.* Борис Михайлович Неменский. М.: Советский художник, 1971. 112 с.
2. *Неменский Б.М.* Доверие. М.: Молодая гвардия, 1984. 246 с.
3. *Симонов К.М.* Сегодня и давно. М.: Советский писатель, 1974. 624 с.
4. *Симонов К.М.* Борис Неменский. Память сердца. М.: Советский художник. 1980. 56 с.

О. М. Власова

O. M. Vlasova

доктор искусствоведения,

Уральский филиал Российской академии живописи,

ваяния и зодчества Ильи Глазунова,

профессор кафедры живописи и композиции

VlasovaOM@yandex.ru

**ОСНОВНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА
РУССКОЙ ХРАМОВОЙ ПЛАСТИКИ
(на примере прикамских коллекций
XVIII – начала XX в.)**

**MAJOR PROBLEMS OF RUSSIAN TEMPLE
SCULPTURE (SHOWN ON THE EXAMPLE
OF THE PRIKAMYE COLLECTIONS
OF THE 18TH AND THE BEGINNING
OF 20TH CENTURY)**

В данной статье автор выделяет несколько ключевых проблем, наиболее существенных для современного исследования памятников русской храмовой пластики. Во-первых, это проблема архитектурно-скульптурного комплекса, лежащего в основе всего «храмового действия». Во-вторых, это проблема идентификации памятников из музейных коллекций с теми архитектурными объектами, сведения о которых сохранились в документальных источниках. В-третьих, это проблема храмового синтеза искусств, сложившегося в древнерусский период и претерпевшего метаморфозы в Новое и Новейшее время.

Ключевые слова: *пермская деревянная скульптура, архитектурно-скульптурный комплекс, храмовый синтез искусств.*

In this article the author identifies several key issues that are most important in his opinion for the modern study of the monuments of temple sculpture. First, it is a problem of architectural and sculptural complex, underlying the whole “temple action”. Secondly, it is the

problem of the identification of sites of museum's collections with architectural objects, details of which are preserved in documentary sources. Thirdly, it is a problem of synthesis of the temple art that emerged in the ancient period and had experienced metamorphosis in early modern and contemporary times.

Keywords: *perm wooden sculpture, architectural and sculptural complex, the temple art synthesis.*

Проблематика русской храмовой пластики определяется теми задачами, которые стоят перед исследователями этого уникального и по существу недооцененного вида искусства.

Во-первых, это проблема определения архитектурно-скульптурных комплексов, которая тесно связана с научной атрибуционной работой, когда, помимо исторических фактов, на первый план выходят задачи стилистического анализа.

Барочные архитектурно-скульптурные комплексы, сохранившиеся в музейных коллекциях Прикамья, свидетельствуют о разнообразии интерпретаций барокко в церковном искусстве. В коллекции Пермской государственной художественной галереи (далее — ПГХГ) такие комплексы, выполненные в стилистике барокко, происходят из Богоявленской церкви с. Нижнечусовские городки Чусовского района (1742), из церкви Рождества Богоматери с. Усть-Боровское Соликамского района (1756), из Свято-Троицкой церкви пос. Юго-Камский Пермского района (1834), из Знаменской церкви с. Шакшер Чердынского района (1835), из часовни д. Габово Карагайского района (до 1906). Всего автором статьи выделено 20 скульптурных комплексов, происходящих из разных церквей и часовен Прикамья [6, с. 277–424]. Наиболее ценными, на наш взгляд, являются немногие дошедшие до нашего времени комплексы, реконструируемые на основе документов и сохранившихся архитектурных объектов. Здесь самой ценной архивной находкой было описание церковного имущества Свято-Троицкой церкви пос. Пашия, сделанное в январе 1800 г., которое позволяет идентифицировать скульптуры из фондов ПГХГ с резными образами, упомянутыми в церковной описи [7, ед. хр. 1637]. Сохранилось также, хотя и в руинном состоянии, здание церкви, обладающее большой исторической и художественной ценностью.

Однако при утрате архитектурного памятника приходится говорить лишь о скульптурных комплексах, дошедших до нас в разной степени полноты и сохранности.

Почти все выявленные автором скульптурные комплексы, состоящие из нескольких композиций, выполнены в стилистике провинциального барокко, которое демонстрирует варианты, близкие профессиональным воплощениям стиля, и варианты, имитирующие этот стиль с достаточно большими отклонениями от «законодательных» норм европейской скульптуры. Хронологические рамки сохранившихся комплексов говорят о длительном существовании и своеобразном развитии стиля барокко в русской провинции: от конца XVII до начала XX в. (включая «второе барокко»).

Наиболее оригинальный вариант местной переработки барокко, на наш взгляд, представляет скульптурный комплекс так называемой «шакшерской школы» (около 50 произведений), отмеченный рядом типологических принципов в адаптации барокко к местным условиям, как-то: измельченность и уплощенность объемов, геометризация драпировок, однотипность ликов с пухлыми щеками и огромными миндалевидными глазами.

Значение реконструированных автором архитектурно-скульптурных комплексов весьма велико — они проясняют смысловые связи между разными элементами храмовых комплексов, помогают понять иерархию скульптуры в контексте храмового пространства, раскрывают количественный и качественный состав храмового декора в рассматриваемый период.

Вторая проблема, которая стоит перед исследователем храмовой пластики, — проблема идентификации. Самое сложное, с чем сталкивается исследователь при изучении архивных документов о храмовых комплексах, — это идентификация упомянутых в них произведений с памятниками из музейных, частных и церковных коллекций. Дело в том, что обычно не хватает одного из необходимых звеньев цепи. Или это архивный документ, фиксирующий давно утраченный памятник, или это памятник, не сохранивший документации. Слишком большие потери претерпело искусство храмовой пластики во время исторических перипетий XX в. Но поскольку и в наше время коллекции храмовой пластики постоянно пополняются, расширяются, реставрируются и изучаются разного рода специалистами, возможности для такой идентифика-

ции сохраняются. Как представляется, задачи подобного исследования — это задачи ближайшего будущего в изучении деревянной храмовой пластики разных регионов России...

Отдельная часть проблемы — идентификация сохранившихся произведений с именами мастеров, известных по документальным источникам. Определить авторов скульптур довольно сложно, поскольку подписи и надписи в скульптурах, за немногими исключениями, отсутствуют. Кроме того, труд резчиков, как правило, был коллективным, артельным, и в документах перечислялись фамилии резчиков, живописцев и позолотчиков безотносительно к конкретному памятнику.

Уже в конце XVIII — первой половине XIX в. в Прикамье сложился довольно обширный корпус мастеров, связанных с церковным искусством [4, с. 139–146]. Из них прямое отношение к созданию пермской храмовой пластики, с нашей точки зрения, могут иметь резчики: Водолеев, работавший во второй половине XVIII в. в с. Архангельское Пермской губернии, Василий и Николай Гайнцовы, Иван Поляков из г. Чермоза; Константин Девятков, Всеволод Малых, Иван Плюснин и Иван Тарин из с. Ильинское, Влас Иконников и Евдоким Тупасов из г. Дедюхина, Иван Котлецов из г. Кунгура, Михаил Кремлев из г. Соликамска, Емельян Ламанов из г. Чердыни, Андрон Судаков из с. Ныроб, Василий Хренов из г. Очера. Автором статьи найдено также упоминание о резчике, кунгурском мещанине Василие Андриюкове, работавшем в 1820-х гг. для Пермского кафедрального Спасо-Преображенского собора [3, л. 4, об.], где сейчас расположена ПГХГ, в собрании которой среди 400 скульптур могут оказаться и произведения В. Андриюкова.

Третья проблема в изучении храмовой пластики, причем одна из глобальных, — это проблема синтеза искусств. В сумме интерпретаций храм — это уникальное произведение многих искусств, вагнерианское *Gesamtkunstwerk* — некий совершенный образец синтеза, где все структурные элементы изоморфны друг другу, причем каждый из элементов несет в себе весь комплекс смыслов, сосредоточенных в православной культуре.

Иконостас, структурный элемент храмового пространства, также многозначен по смыслу. Это сакральный текст, воплощающий специфику православной картины мира; это многосоставная икона, участвующая в литургическом действе; это исторический

феномен, соединяющий разноуровневые и разновременные пласты истории — истории спасения, истории края, истории конкретного монастыря или прихода. Таким образом, иконостас воплощает в себе онтологический, космологический, исторический модусы миропредставления [5, с. 118].

Высокий многоярусный иконостас является средоточием храмового синтеза искусств, где произведения архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства в слитном единстве смыслов и структур поддерживают и усиливают друг друга. В идеале все составляющие храмового синтеза искусств должны быть равновелики по уровню и значению. В Прикамье предпосылки для создания качественного синтеза искусств в пространстве православного храма были обусловлены высоким уровнем его составляющих [2, с. 141–149]. Имеются в виду строгановская архитектура, иконы и «золотое» шитье, медное литье, искусство книжной миниатюры [1, с. 218–233]. Среди этих искусств важнейшее место принадлежит резной храмовой пластике, как правило, связанной со структурой иконостаса.

Исследованный автором материал — памятники в музеях и церквях Перми, Чердыни, Соликамска, Кунгура, Березников — убедительно показывает, что пластическая составляющая храмового синтеза искусств, а именно иконостасная резьба и скульптура, с течением времени изменяется. Наибольшее значение она имеет в периоды господства барокко и в меньшей степени классицизма. Однако, пережив более чем столетний период «равновесия» архитектуры, скульптуры и живописи, с середины XIX в. иконостасный синтез все ощутимее теряет свою скульптурную составляющую. Приоритет плоскостного выражается в уменьшении роли скульптуры, во все большем проявлении плоскостных форм иконостасной резьбы — барельефа и контррельефа. Эта тенденция яснее всего ощущается в архитектуре эклектики. Таковы и почти все варианты декоративных решений стиля модерн, в котором изначально господствует линейно-плоскостное начало.

Стилистическая, типологическая, функциональная, технологическая специфика резного иконостаса в пермском Прикамье наиболее ярко проступает на рубежах XVIII–XIX вв. и XIX–XX вв. Это время квинтэссенции развития пластических форм в первом случае и апогея плоскостной орнаментации — во втором.

Такая тенденция сохраняется и поныне. Несмотря на очевидное разнообразие художественных решений, следует заметить, что в современных иконостасах превалирует тенденция плоскостного декора. Современные иконостасы ориентированы в основном на традиции московского барокко XVI–XVII вв., до появления его наиболее пластичных вариантов. Плоскостность древнерусской барочной орнаментации и плоскостность декоративных решений стиля модерн где-то смыкаются и в сознании современных резчиков не имеют четких границ. Единство разнообразных авторских позиций зиждется на одинаковом «неприятии» объемной скульптуры, включая ее развитые декоративные формы. Однако вся история пермской иконостасной скульптуры говорит о ее широком распространении и глубоком почитании. Сохранившиеся иконостасы Прикамья свидетельствуют о необычайной развитости скульптурного декора. Похожая картина наблюдается в иконостасах Севера и Поволжья, тех регионах, с которыми у пермского Прикамья была давняя и постоянная связь.

Изучение и атрибуция сохранившихся иконостасов как высшего проявления храмового синтеза искусств, введение в научный оборот ранее неизвестных или малоизвестных памятников, а также дальнейшая популяризация материала должны способствовать привлечению широкого внимания к этой теме. Это особенно важно в современный период, когда идет идентификация региональных особенностей художественной культуры России, последовательная реконструкция утерянных православных реликвий и создание храмового убранства новых православных церквей.

Литература

1. *Власова О.М.* Древнерусское искусство в коллекциях Пермской государственной художественной галереи // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1992. М.: Наука, 1993. С. 218–233.
2. *Власова О.М.* Храмовый синтез искусств // Христианская культура пермского Прикамья / под ред. Н. З. Короткова. Пермь: Изд-во ПГПУ, 1998. С. 141–149.
3. Государственный архив Пермского края. Ф. 137. Оп. 1. Д. 3.
4. *Казаринова Н.В.* Живописцы и резчики, работавшие в Прикамье в XVIII – первой половине XIX века // Из истории художественной культуры Прикамья. Свердловск, 1988. С. 139–146.

5. *Мурина Е. Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории). М.: Искусство, 1982. С. 118.
6. Пермская деревянная скульптура конца XVII – начала XX века. Коллекция Пермской государственной художественной галереи / авт.-сост. О. М. Власова. М.: Арт-Волхонка, 2013.
7. Российский государственный архив древних актов Ф. Голицыных. Д. 1263. Оп. 10, ч. II.

С.А. Мозгот

S. Mozgot

*доцент, доктор искусствоведения,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена», профессор
prostranstvo30@yandex.ru*

**ПРОСТРАНСТВО КАК КАТЕГОРИЯ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ПОЭТИКИ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА:
ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ И ВЕДУЩИЕ
СМЫСЛОВЫЕ ФУНКЦИИ**

SPACE AS A CATEGORY
OF NATIONAL POETICS
IN THE FINE ART OF THE XIX CENTURY:
METHODS OF CREATION
AND LEADING SENSE FUNCTIONS

В статье исследуется воплощение в изобразительном искусстве XIX в. четырех величин — «своего обитаемого топоса», «великого», «необъятного» и «беспредельного» пространства. Делается вывод о том, что категория пространства в русском изобразительном искусстве предстает в виде объемной смысловой сферы, раскрывающей философские темы, тревожащие человека XIX столетия: особой ценности семьи; природы, где устанавливаются связи между мирами — внешним и внутренним; Родины как своего места жизни. Наполнение двух величин «великого» и «необъятного» пространства благодаря образам и архетипическим символам национальной поэтики субъективно объединяется в одну смысловую метаморфозу. Это пространство «великое для меня» — «моя необъятная Родина».

Ключевые слова: *пространство, русское изобразительное искусство XIX в., топонимы, смыслы.*

The article explores the embodiment in the art of the 19th century of four dimensions — «one's inhabited topos», «great», «immense»

and «boundless» space. The conclusion is made that the category of space in Russian fine art appears in the form of a voluminous semantic sphere, revealing philosophical topics that disturb a person of the XIX century – the special value of the family; nature, where links are established between the worlds – external and internal; Homeland, as their place of life. The filling of the two values of the «great» and «vast» spaces, due to national images and archetypal symbols of national poetics, is subjectively combined into one semantic metamorphosis. This space is «great for me» – «my vast Motherland».

Keywords: *space, Russian fine art of the 19th century, toponyms, meanings.*

По мнению многих философов, антропологов, исследователей отечественной традиционной культуры, чтобы понять систему мышления, шкалу ценностей, логику построения картины мира и в целом менталитет народа, необходимо знать его представления о пространстве и времени [3; 5; 7; 9]. Восприятие человеком пространства в большинстве случаев эмоционально. Попадая в незнакомое место, мы чаще всего оцениваем его в сравнении с собственными физическими параметрами, в соотношении больше/меньше, моментально определяя, комфортно или дискомфортно в нем находиться, оцениваем, нейтральна по отношению к нам окружающая среда или таит скрытую опасность и т. п. По мнению известного отечественного философа, поэта, психотерапевта В. Л. Райкова, оценочные функции, в том числе и окружающего пространства, в нашем сознании выполняет эмоциональное сознание. Эмоциональное сознание – это «сознание отношения». Оно функционирует и проявляет себя в эффекте эмоциональной оценки, «именно отношения к усвоенной информации» или «оценки ситуации через отношение» [9, с. 25]. Целью нашей работы является характеристика пространства как одной из главных смысловых категорий в изобразительном искусстве XIX в. с позиции отношения к нему человека¹.

¹ Такой антропологический подход к изучению пространства (через человека) стал фундаментом теории относительности А. Эйнштейна [12]; лег в основу исследований известного отечественного физиолога А. А. Ухтомского [11], чьи идеи развил в теории хронотопы М. М. Бахтин [1]; стал предтечей многих важных положений, выдвинутых отечественным архитектором, искусствоведом, эстетиком

Отечественное искусство XIX в. выбрано нами в связи с рядом факторов. Культурно-историческая ситуация, возникшая после войны 1812 г. и характеризующаяся созданием национально-го гимна (при активном участии В. А. Жуковского), открытием Александровской колонны в Петербурге, созданием корпуса русских исторических романов 1830-х гг., а также премьерой в 1815 г. оперы К. А. Кавоса «Иван Сусанин», обусловила взаимопроникновение трех начал — религиозного, государственного и народного [см. подробнее: 6]. Все это тесно увязывалось с утверждением национального сознания в русском искусстве. Соответственно, в задачи исследования входит установление того, как менялись смыслы, вкладываемые в понимание пространства на протяжении развития изобразительного искусства XIX в., а также выявление архетипических элементов, создающих *национальную* узнаваемость пространства в отечественном искусстве названного столетия.

В основе предлагаемого исследования понятия пространства — методология, апробированная французским философом, искусствоведом Г. Башлярмом [2]. Ученый предложил классификацию пространственных величин исходя из отношения к ним человека. Он ввел «пространство своего обитаемого топоса», «великого пространства», «необъятного пространства» и «беспредельного пространства». Опираясь на предложенные четыре величины, остановимся подробнее на каждой из них в отечественном изобразительном искусстве XIX в.

Пространство *своего обитаемого топоса* является одной из излюбленных тем для отечественных художников первой половины XIX в. [см. подробнее: 8] и обладает всеми характерными признаками идиллии, обоснованными М. М. Бахтиным [1, с. 258–264]. К таким картинам можно отнести живопись Ф. Толстого, например его «Семейный портрет» (1830), П. Соколова «Портрет Анны и Екатерины Васильчиковых в маскарадных костюмах» (1830), В. Тропинина «Портрет Дмитрия Петровича Воейкова

А. Г. Габричевским [4], теории исследования пространства французским философом, искусствоведом Г. Башлярмом [2]. Представляется, что предпосылками появления такой методологии в начале XX в. стал материал искусства XIX в., в котором пространство воплощено через отношение к нему человека, эмоционально насыщено и является не только «измерительным» механизмом.

с дочерью Варварой и англичанкой мисс Сорок» (1842); ряд портретов К. Брюллова и в частности «Портрет детей Волконских с арапом» (1843), Ф. Славянского «Семейная картина. На балконе» (1851). В музыкальном искусстве величина «своего обитаемого» топоса раскрывается благодаря творчеству П. И. Чайковского, А. К. Лядова. В фортепианных циклах, адресованных детям, композиторы создают образ своего желанного дома, наполненного ощущением уюта, простоты и счастья. Он раскрывается через воссоздание мира детства — сосредоточенной и безыскусной детской игры, образы детских игрушек в цикле «Детский альбом» П. Чайковского, пьесе «Музыкальная табакерка» А. Лядова; беготня и возня детей переданы в пьесе «Бирюльки» А. Лядова № 1; образы покоя и умиротворения раскрываются в многочисленных колыбельных песнях; защищенности — в пьесах «У камелька», «Святки» П. Чайковского.

Однако идиллия при воссоздании «своего обитаемого пространства» в жанре семейного портрета сохраняется недолго. Преобладание реалистических тенденций во второй половине XIX в., например в живописи К. Лемоха, из-за приближения к реальным прототипам и прописыванию мельчайших подробностей окружающей среды нивелирует эмоциональное ощущение «своего обитаемого топоса», превращая его в профанное пространство быта. Тем не менее благодаря глубокому освоению этой пространственной величины обозначились ее смысловые границы — пространство уютного семейного быта в узком смысле.

В широком значении смысловое наполнение величины «своего обитаемого топоса» представлено в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1823–1833), где намечены наиболее важные топонимы, выполняющие функции архетипических символов отечественной пространственной поэтики. Таковы Москва и Петербург — два географических центра, и периферия — русская деревня², что также подтверждается и живописными работами Ф. Алексеева, Т. Васильева, М. Воробьева, Г. Сороки, А. Венецианова.

² Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» начинается с жалоб молодого дворянина Евгения на болезнь своего дядюшки, из-за которой тот вынужден покинуть светский Петербург и приехать проститься с ним. Семейство Лариных в романе обитает в деревне, а Татьяну «на выданье» вывозят на балы в лучшие дома Москвы.

С постепенным снижением роли семьи как фундаментальной основы существования величины «свой обитаемый топос» в изобразительном искусстве второй половины XIX в. создаются предпосылки для поиска новых моделей отражения пространственно-го взаимодействия человека с миром. Поскольку потеря «своего обитаемого» топоса, наполненного теплом, заботой и любовью, равносильна потере своего места в жизни, возникает страх пустоты, одиночества, тоски (по дому и, шире, Родине). Отсюда вполне оправданное желание наполнить пространство изображением родных мест, отмеченных знаками национального.

Такова трактовка **великого** пространства — следующей величины, согласно Г. Башляру, в живописи русских художников XIX в. Ее исследование, на наш взгляд, связано с поиском своего места в природе, места блаженного одиночества, в котором «устанавливаются связи между сокровенным миром души и внешним простором» [2, с. 291]. Величие и естественная простота природы служат отражением внутреннего мира созерцающего ее человека.

Характерно, что для пейзажной живописи XIX в. также свойственна своя эволюция смыслов в воплощении «великого пространства». Для пейзажной живописи начала века типично преобладание координат горизонтали и глубины, подчеркнутых делением пейзажа на планы, и наполненность каждого из них разнообразными деталями, что создает ощущение полноты и щедрости жизни. Таковы картины А. Мартынова «Байкал», «Иркутск», «Вид реки Селенги в Сибири» (1817), Н. Крылова «Русская зима» (1827), Е. Крендовского «Площадь провинциального города» (нач. 1850-х).

Важной составляющей пейзажа является движение внутри планов, которое создается благодаря: а) низкой линии горизонта и открывающейся жизни неба, наполненного воздухом, простором, свободной игрой ветра и облаков; б) приему контраста между природной стихией и человеком в движении или наоборот, что создает объемное, стереоскопическое, но непротиворечивое видение мира. «Русский мир» наполнен национальными образами — бревенчатыми избами, из труб которых идет уютный дымок; женщин с корытцами, бредущими по воде; детских салазок, притулившихся в тени деревьев; повозки, запряженной лошадей, и собак, неизменно сопровождающих крестьян; зимней дороги с почти осяза-

емыми звуками бубенцов; куполов церквей и бездонной глубины неба, обнимающего это «великое пространство».

Координаты ширины и глубины русского великого пространства ярко контрастируют при сравнительном анализе с другими географическими территориями, запечатленными художниками в этом же столетии. Таковы картины М. Клодта «Швейцарский вид» (1869) и А. Мещерского «Дарьяльское ущелье» (1878). В их композиции намеренно преобладает вертикаль. Дальний план существует, но без деталей, и более того, скрыт туманной дымкой. Содержанию картин свойственно настроение сдержанной суровости и собранности, присущее человеку, покоряющему неподвластную ему природную стихию, в отличие от беспредельных просторов русского пейзажа с изобильной душой нараспашку.

К середине XIX в. восприятие русскими художниками внешнего мира приобретает меланхолический и даже депрессивный характер. Со второй половины XIX в. в пейзажную живопись полноправно входит тема жизненного пути, воплощенная в образах дороги. Так, в картинах П. Соколова «Проезжая дорога» (1865), А. Куинджи «Осенняя распутица» (1870), А. Саврасова «Зимняя дорога» (1870–1880), И. Прянишникова «Порожняки» (1872) появляются и характерные элементы эсхатологического чувствования действительности в образах стай воронья, кружащих в поле, путевых столбов, заката, заснеженных пустынных равнин, тумана, размытости, вязкости и неясности пути, распутицы. Примечательным для изменения мировоззрения русских живописцев середины XIX в. видится изображение Исаакиевского собора и памятника Петру I (1844) М. Воробьевым и «Вид памятника Петру I на Сенатской площади в Петербурге» (1870) В. Суриковым.

В картине М. Воробьева знаковое место для русской истории и культуры подчеркнуто ракурсом «сверху» солнечным освещением и функциями, которые выполняет набережная в жизни горожан — отдых, прогулки, беседы, наблюдение. На полотне В. Сурикова, написанном в ракурсе «снизу», подчеркивается могущество, массивность не столько самих сооружений, сколько государственной власти, символом которой является памятник Петру I. Световой акцент, сделанный при помощи изображения луны, придает пейзажу мистический характер, определяющийся неясным изменяющимся освещением, подчиненным стихии ветра и движению облаков; передвижение повозок возле собора усугубляет

внутреннее напряжение картины. Все это передает ощущение нестабильности, связанное с конкретными историческими процессами — военными, экономическими, образовательными, политическими реформами — стачками на мануфактурах, появлением народовольческих организаций и др. В целом В. Суриков в своей живописи очень тонко передал предчувствие государственных масштабных потрясений, страх будущего, осознание эфемерности бытия, выраженное общим понятием «*findesiècle*» — «конец века».

Мироощущение «*findesiècle*» в воплощении «великого пространства» в отечественном искусстве имеет свои особенности. С наибольшей отчетливостью в живописи конца XIX в. возникают две философские темы, актуальные для «обсуждения». Это тема сакрального места, или «утраченного ускользящего пространства», и тема Родины.

Тема сакрального места, в котором обитает Дух, удивительно точно передана И. Левитаном в картинах «Вечер. Золотой Плёс» (1889), «Тихая обитель» (1890), «Вечерний звон» (1892). На первый взгляд, пасторальный пейзаж передает чувства успокоения, отрешения от мирских забот и душевного отдохновения. Однако в величественной простоте, масштабе и спокойствии пейзажей воплощена гармония неспешности и красота божественной благодати, а также тишины как характерных признаков сакрального места. В отечественной живописи конца XIX в. атмосфера тишины и божественной благодати сакрального места обладает собственным комплексом смыслов, которые создают семантический объем «великого пространства». Даже вечерний звон воспринимается художниками не как нарушение тишины, а как «голос» сакрального места. Здесь, перефразируя мысль Г. Башляра, ощущение человеком жизни Духа становится максимально глубоким в силу того, что пространство сокровенного и пространство внешнего мира соприкасаются, смешиваются благодаря необъятности, свойственной им обоим [22, с. 293].

В то же время в картинах И. Левитана «Над вечным покоем» (1894) и М. Нестерова «Молчание» (1903) передано различное понимание сакрального места как «великого пространства», хотя данные трактовки дискуссионные.

В картине И. Левитана «Над вечным покоем» передано тревожное состояние, создаваемое движением ветра и массивов водного потока, воплощая смятение человеческого духа перед невозможностью остановить течение времени и неизбежностью

вечности. У М. Нестерова, наоборот, молчание передает силу и спокойствие духа, готового к любым испытаниям со смирением и верой в разумность устройства всего сущего. Вновь по мысли Г. Башляра, здесь человек «...освобождается от забот, от тревожных мыслей, освобождается от грез, он перестает быть пленником своего бытия» [2, с. 284].

Г. Башляр замечает, что у природы есть очень простой способ удивлять нас: она создает **необъятное** пространство [2, с. 191]. Это еще одно его измерение, воплощенное в изобразительном искусстве конца XIX в. в архетипических образах полей, равнин и лесов, раскрывает тему Родины (в картинах А. Васнецова «Родина» (1886), Н. Дубровского «Родина» (1905)).

Горизонтальные просторы Родины-России полны света и вольного воздуха, свободно парящих птиц и благодатного дождя, проливающегося на землю, щедро цветущей зелени и вспаханных пашен, крестьянских изб и церквей. Горизонтальные просторы раскрывают образ пространства как образ свободного и открытого мира, покоящегося в дружественной человеку стихии Земли-матушки — кормилицы. Соответственно, можно предположить, что необъятное пространство в отечественном сознании человека конца XIX в. смыкается с пониманием «великого пространства» и выступает в виде абстракции-идеализации при осмыслении своего места жизни — Родины.

Анализируя приведенные примеры, мы понимаем, что две величины — «великое» и «необъятное» пространство — по смысловому значению смыкаются и существуют в виде метаморфозы. «Великое» здесь выступает не столько в виде объективного измерения, сколько в виде субъективной «значимой для меня» духовно-идеальной абстракции, наполненной узнаваемыми национальными образами, раскрывающими типичное, характерное в восприятии и понимании Родины.

Таким образом, маркерами и «великого пространства», и «необъятного» пространства в отечественной живописи XIX в. становятся знаковые географические места — центр России (Москва, Петербург) и периферия (русская деревня), а также конкретные историко-архитектурные памятники, храмы, скульптуры, здания и места социального назначения, имеющие особую историческую ценность в культуре Отечества. Закономерен вывод, что в отечественном изобразительном искусстве XIX в. категория простран-

ства выступает как аксиологическая величина, зависящая от субъективного восприятия и наполнения личностно значимыми смыслами определенных географических мест, определенных в силу историко-культурного контекста человеком как «свое пространство жизни».

Закономерен вывод о том, что категория пространства в изобразительном искусстве XIX в. существует как весьма объемная смысловая сфера с присущим ей набором философских тем, актуальных для российского общества данного столетия. В начале века, безусловно, доминирует осмысление пространственной величины «своего обитаемого топоса» и семьи как ценности, противостоящей внешним, в том числе и военно-политическим угрозам. В середине века реалистические тенденции обуславливают обесценивание этой величины социальными контекстами и подтекстами, что создает предпосылки для выхода на авансцену новой размерности — «великого пространства». Оно простирается от широкого, почти панорамного запечатления координат горизонтали и глубины, приемами прописывания планов, подчеркивания движения низкой линии горизонта, контрастом между природой и человеком в действии и наполнением содержания картин национальными образами до эсхатологического прочтения символических знаков — распутицы и бездорожья, путевых столбов, стаи ворон, тумана и др.

Конец XIX в. в русской живописи также отмечен мироощущением «*fin de siècle*» и концептуализацией «великого пространства» в попытках сохранить уходящую натуру сакральных мест России. Признаками этого вида «великого пространства» становится запечатление жизни Духа в передаче величественной простоты природной композиции, божественной благодати и тишины пейзажа. В данном случае пространственность пейзажа, активизируя ассоциативное и синестезийное восприятие действительности, становится инструментом передачи иных смыслов, становясь языком моделирования художественной реальности [см. подробнее: 7, с. 443].

Начало XX в. в отечественной живописи отмечено новой величиной — «необъятное» пространство, которое смыкается по смыслу с «великим». Здесь репрезентируются представления о Родине в виде абстракции-идеализации, связанной с лучшим будущим — благодатной матушкой Землей-кормилицей, как основы «своего» места обитания, места свободы, труда и счастья.

Векторами исследования художников XX–XXI вв. становятся *беспредельные* трансцендентные пространства, которые в изо-

бразительном искусстве XIX в. еще никак не раскрыты. Это те разновидности пространства, которые человек не может видеть воочию, но может размышлять и художественно представлять их реальность. Таково беспредельное пространство космоса, других миров и вселенных, молекулярного, атомного мира и мира кварков, биологическое пространство организма. В таком контексте пространство в изобразительном искусстве XX в. будет представлять в виде вдохновенного эксперимента, проектирующего в визуальной форме новые миры.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе: литературно-критические статьи. М.: Худ. лит-ра, 1986. 542 с.
2. *Башляр Г.* Поэтика пространства. М.: Директ-Медиа, 2014. 356 с.
3. *Блинова М.П.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. М.: Музыка, 1974. 144 с.
4. *Габричевский А.Г.* Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства // *Архитектура СССР*. 1989. № 1 (янв.-фев.). С. 86–92.
5. *Гачев Г.Г.* Ментальности народов мира. М.: Алгоритм; ЭКСМО, 2008. 544 с.
6. *Лобанкова Е.В.* Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина Скрипсит, 2014. 416 с.
7. *Лотман Ю.М.* К проблеме пространственной семиотики // *Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. СПб.: Искусство, 1998. С. 224–446.
8. *Мозгот С.А.* Концепт «свой обитаемый топос» и его смыслы в отечественном искусстве XIX века // *Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре*. Краснодар: КГИК, 2019. С. 24–30.
9. *Райков В.Л.* Значение понимания сознания. М.: Синергия, 2005. 164 с.
10. *Станиславский К.С.* Собр. Соч.: в 8 т. М., 1955. Т. 3. 288 с.
11. *Ухтомский А.А.* Доминанта. Статьи разных лет 1887–1939. СПб.: Питер, 2002. 448 с.
12. *Эйнштейн А.* Теория относительности: избр. работы. Ижевск: Регулярная и хаотическая динамика, 2000. 224 с.

С. Г. Москвитин

S. G. Moskvitin

декан факультета живописи,

доцент по кафедре композиции РАЖВиЗ Ильи Глазунова,

член-корреспондент РАХ, заслуженный художник РФ

stanislavmoskvitin@gmail.com

РОЛЬ ГРАВЮРЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СТЕНОПИСИ

THE ROLE OF ENGRAVING IN RUSSIAN WALL PAINTING

Роль гравюры в отечественной стенописи — тема, волнующая умы исследователей на протяжении вот уже почти двухсот лет; влияние гравюры на произведения русских живописцев начали изучать еще в 90-е гг. XIX в. Среди специалистов, которые занимались этим вопросом, были выдающиеся историки-искусствоведы, историки, археологи, богословы, философы. Данная тема и в настоящее время изучена недостаточно. Работы, в которых анализируется данная тема, создаются до сих пор: пишутся диссертации, научные статьи, проводятся атрибуционные исследования.

Ключевые слова: *гравюра, отечественная стенопись, ярославские росписи, векторы художественных влияний, значение торговых путей.*

The role of engraving in Russian wall painting is a topic that has been exciting the minds of researchers for almost two hundred years; the influence of engraving on the works of Russian painters began to be studied in the 90-ies of the XIX century. Among the specialists who dealt with this issue were outstanding historians-art historians, historians, archaeologists, theologians, philosophers. This topic is still insufficiently studied. Works that analyze this topic are still being created: dissertations, scientific articles are being written, and attribution studies are being conducted.

Keywords: *engraving, domestic wall painting, Yaroslavl paintings, vectors of artistic influences, the value of trade routes.*

Роль гравюры в отечественной стенописи — тема, волнующая умы исследователей на протяжении вот уже почти двухсот лет; влияние гравюры на произведения русских живописцев начали изучать еще в 90-е гг. XIX в. Среди специалистов, которые занимались этим вопросом, были выдающиеся историки-искусствоведы, такие как Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) — исследователь и систематизатор русской гравюры и граверного портрета, а также лубка; Фёдор Иванович Буслаев (1818–1898) — фольклорист, историк литературы и искусства; археолог Николай Васильевич Покровский (1848–1917) и художник-искусствовед Игорь Эммануилович Грабарь (1871–1960).

Обозначенная тема доклада и в настоящее время изучена недостаточно. Работы, в которых анализируется данная тема, создаются до сих пор: пишутся диссертации, научные статьи, проводятся атрибуционные и реставрационные исследования.

Роль гравюры в стенописи затрагивалась Верой Григорьевной Брюсовой, преподавшей в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова в 1990-е гг., читавшей курс «Древнерусское искусство».

Первые серьезные научные изыскания в отношении заявленной темы начал в 1890 г. Н. В. Покровский. Он, исследуя программы росписей церквей Ярославля второй половины XVII в., отмечает нехарактерное для русской традиции использование католических изображений, почерпнутых из сборников гравюр различных авторов. Стоит отдельно сказать о перечне гравюр, которые попадали в Россию.

Поскольку Ярославль расположен на дороге, которая является торговым путем из Западной Европы в Россию, меха, лен, произведения художественных промыслов, которые интересовали западного потребителя, везли именно через Ярославль. Благодаря прохождению через город торговых путей огромное количество западных графических изображений поступало в Россию.

В частности, Евангелие Маттиаса Мериана, Евангелие Кристофа Вайгеля, Евангелие Иеронима Наталиса, лицевая Библия Борхта (составитель — Питер Ван дер Борхт), Библия Петера Схюта и Библия Пискатора (*Theatrum Biblicum*), составителем которой является Николас Иоаннис Пискатор. Впервые изданная в 1639 г. и именуемая в просторечии «Библией для бедных», она включает в себя работы различных голландских мастеров.

Для русского человека это была новая, непривычная глазу изобразительная манера, поскольку прежде в России сакральные образы и сцены на библейские сюжеты изображались в соответствии с византийской традицией иконописания.

Росписи, которые изучались исследователями, находятся преимущественно в Ярославле: это церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, церковь Ильи Пророка, церковь Богоявления, церковь Николы Мокрого. Также были изучены Воскресенский собор Романова-Борисоглебска (Тутаев, Ярославская область), Троицкий собор Ипатьевского монастыря (Кострома), церковь Троицы в Никитниках (Москва); список памятников достаточно обширен.

Те же черты влияния западноевропейской гравюры несколько позднее, в XVIII в., проявляются в иконописи, в результате чего возникает термин «Фряжское письмо» (самым известным среди иконописцев, работавших в технике фряжского письма, был, пожалуй, Симон Ушаков).

Таким образом, впервые затрагивается вопрос «художественного цитирования» в рамках православной традиции.

В Западной Европе система убранства храма другая, и принцип размещения сюжетов иной; в католических храмах не существует такой программы росписей, как повествования Библейского, Апостольского, Житийных и т. п. В России же это целый повествовательный цикл, сюжеты в котором располагаются рядами. Поэтому отечественные мастера копировали западные образцы достаточно вольно, меняя детали по своему усмотрению. По желанию иконописца в сюжете со Страстями Христовыми вполне мог неожиданно появиться, например, персонаж в русской рубахе. Этот прием был призван сблизить обычного прихожанина с действующими лицами библейских сказаний. То есть чтобы произошел контакт произведения со зрителем, требовалось добавить в рассказанную на непривычный манер историю хорошо узнаваемые русским глазом «родные» черты¹.

¹ Прим. автора — вероятно, ту же цель преследовал монах, поэт и переводчик второй половины XVII в. Мардарий Хоньков, когда сочинял цикл виршей к гравюрам Библии Пискатора. Эти вирши имели нравственно-поучительное содержание; в них, помимо изображений, присутствовал текст, близкий миропониманию русских людей того времени.

Итак, во всех работах, несмотря на заимствования, остается главное, на взгляд автора статьи: первостепенность образа. Не только в каждом портрете, в каждом отдельно взятом изображении, но образе храма в целом — благодаря сохраненной «повествовательной программе», в которой история на стенах начинается от сотворения мира. Подразумевалось, что, попадая в храм и видя развертывающуюся перед ним панораму событий, человек духовно настраивался на определенный лад, начинал размышлять о спасении своей души.

Здесь стоит отметить, что художники, которые работали в церквях, были отдельно почитаемым слоем населения, но, вместе с тем, они должны были являть собой образец благочестивой жизни.

Работали иконописцы артелью, в которую обычно входило до тридцати человек². Процесс росписи представлял собой четко спланированную последовательность действий, распределенных между небольшими группами художников. Основную работу выполняли *знáменщики* — располагали истории по циклам, продумывали композицию каждого сюжета, намечали на стенах предварительный рисунок. Также были *лiчники*, мастера личного письма, изображавшие головы, руки и ноги персонажей. Были и *долiчники*, писавшие все одежды; были *травники*, *словописцы*... В целом не наблюдалось такой персонификации искусства, как в западной традиции; вполне естественное для европейцев словосочетание «моя картина» для русских артельщиков прозвучало бы, скорее всего, странно. Они трудились во славу Божию и во имя великой цели — создания произведения, которое поразило и тронуло бы душу каждого прихожанина храма. С одинаковым тщанием они прописывали как детали, находящиеся на уровне глаз зрителя, так и детали на большой высоте, под самым куполом, которые после демонтажа строительных лесов ни один человек не смог бы различить.

Некоторые исследователи утверждают, что «настоящая иконопись» на Руси закончилась со смертью Дионисия, однако автор статьи находит это высказывание спорным. Потому что благода-

² Прим. автора — по материалам, предоставленным автору С. Е. Блажевской, заместителем директора Ярославского музея-заповедника (беседа состоялась 10 сентября 2019 г.).

ря взаимодействию русской и западноевропейской культур появились уникальные произведения, аналогов которым нет нигде в мире. Национальная живопись сохранила, несмотря на чужеземные влияния в России, свои традиции, свое обаяние в народной культуре и ремесле, в среде преданных традиции художников.

На художника всегда влияет время, в которое он живет. Ритм жизни и событий в любую эпоху передается и ритму искусства. В XVII в. время поставило отечественных художников перед непростой задачей, и они с ней справились. Для того чтобы настолько органично воспринять в себя неродную изобразительную традицию, нужно обладать удивительным мастерством, удивительной пластичностью восприятия мира.

Только основываясь на глубоком знании и изучении национальной традиции, истории, культуры (в частности в изобразительном искусстве), воспринимая веяния и изучая достижения других культур, исторические и современные, можно добиться значительных вершин в творчестве. Ведь если религия есть высшее проявление духовной жизни человека, то искусство есть высшая форма проявления культуры в человечестве.

Литература

1. Брюсова В.Г. Ипатьевский монастырь. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во. 1968. 103 с.
2. Брюсова В.Г. Новое о Гурии Никитине // Декоративное искусство СССР. 1965. № 4. С. 41–42.
3. Брюсова В.Г. Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века. М.: Искусство, 1969. 148 с.
4. Буслаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи: с 40 литографир. рис. на 15 табл. и с 5 политипажами в тексте / Соч. Ф. Буслаева. М.: в тип. Грачева и К, 1866. 106 с.
5. Грабарь И.Э. Стенные росписи в русских храмах XVII века. История русского искусства. Т. IV. СПб.: Кнебель, 1915. С. 481–513.
6. Забелин И.Е. Материалы для истории русской иконописи // Временник Московского ОИДР. Вып. 7. М., 1850. С. 111–128.
7. Успенский А.М. Царские иконописцы и живописцы XVII века. Т. 1–4. М., 1912–1916.
8. Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских / [Соч.] Н. Покровского. М.: тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1890. 171 с.

9. *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII века. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1903. 330 с.
10. *Сачавец-Федорович Е.П.* Ярославские стенописи и Библия Пискагора // Русское искусство XVII века. Сборник статей по истории русского искусства допетровского периода. Л.: Academia, 1929. 196 с.
11. *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII в. Словарь. М.: печ. А. И. Снегиревой, 1910. 66 с.

Боначини Рита

Bonacini Rita (Италия)

В. А. Чёрный

*доцент кафедры живописи и академического рисунка РАЖВиЗ
Ильи Глазунова, член Международной ассоциации изобразительных
искусств ЮНЕСКО, член Союза художников России, Международной
ассоциации художников*

ОТ ЗАНАВЕСА БОЛЬШОГО ТЕАТРА К СПАССКОЙ БАШНЕ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

**FROM THE CURTAIN OF THE
BOLSHOI THEATER TO THE SPASSIAN TOWER
OF THE MOSCOW KREMLIN**

После грандиозной реконструкции в настоящее время сцену Большого театра украсил уникальный занавес, восстановленный по образу и подобию исторического образца XIX в. В советское время предпринимались попытки реставрации. Воссоздать этот шедевр смогли только в 2009 г. По фотографии из музея Большого театра и гравюре 1859 г. художники В. Чёрный, Е. Кравцов, А. Пикалова написали заново картину с Мининым и Пожарским. Поскольку сохранившиеся документы находились в неудовлетворительном состоянии, была проведена значительная исследовательская работа в отношении трактовки архитектуры, оружия, деталей костюмов и быта.

Ключевые слова: занавес Большого театра, реставрация, Московский Кремль, Александр II.

After a grandiose reconstruction, the stage of the Bolshoi theater is now decorated with a unique curtain, restored in the image and likeness of the historical sample of the XIX century. In Soviet times, attempts were made to restore it. This masterpiece was recreated only in 2009. Based on a photo from the Bolshoi theater Museum and an 1859 engraving, artists V. Cherny, E. Kravtsov, and A. Pikalova painted anew a picture with Minin and Pozharsky. Since the surviving

documents were in an unsatisfactory state, considerable research was carried out on the interpretation of architecture, weapons, costume details, and everyday life.

Keywords: *curtain of the Bolshoi Theater, restoration, Moscow Kremlin, Alexander II.*

Театр начинается с занавеса. Архитекторы всех времен относились к этому неперемennomу атрибуту как к лицу театра и потому стремились сделать его необычным, единственным в своем роде, особенно если это касалось главной сцены страны. После грандиозной реконструкции сцену Большого театра украсил уникальный занавес, восстановленный по образу и подобию исторического занавеса XIX в.

В 1856 г. для создания парадного занавеса архитектор Большого театра Альберт Кавос пригласил итальянского художника Казроэ Дузи, также работавшего в России.

В начале XIX в. из Италии к нам пришла традиция изображать на основном занавесе главного театра города важнейшее событие из истории этого города. Казроэ Дузи написал знаковый для Москвы исторический сюжет: в город входят войска под руководством гражданина Минина и князя Пожарского. Это был необычный декорационный занавес, отделяющий сцену от зрительного зала. Это был занавес-картина, так о нем писали современники. Он очень понравился москвичам, его отметил император Александр II. Занавес со временем обветшал, и в 1896 г. его заменили новым.

В советское время предпринимались попытки реставрации. Однако по-настоящему воссоздать этот шедевр смогли только в 2009 г. По двум сохранившимся документам, фотографии из музея Большого театра и гравюре 1859 г. художники Владимир Чёрный, Евгений Кравцов, Алена Пикалова написали заново картину с Мининым и Пожарским. Исторический занавес был сшивной. Нынешний приобрел идеальную гладкость. Этот огромный кусок полотна высотой 17 метров и шириной 24 метра был соткан на мануфактуре в городе Сурске Пензенской области.

Поскольку сохранившиеся документы находились в неудовлетворительном состоянии, была проведена значительная исследовательская работа. Все подвергалось сомнению: архитектура, оружие, детали костюмов и быта.

При написании знамени Пожарского возник вопрос, каким мог быть изображен Спаситель. Было изучено большое количество ликов Спасителя того времени. Наиболее точным является рисунок академика Ф. Г. Солнцева со знамени князя Пожарского для собрания «Древности Российского государства». На лицевой стороне стяга Дмитрия Пожарского изображена сцена из Ветхого Завета: после смерти Моисея вождем Израиля стал Иисус Навин. Накануне штурма города Иерихона он встретил архангела Михаила с мечом в руке. Иисус Навин изображен на коленях и разуваящим сапог. На другой стороне — Господь Вседержитель в образе безбородого юноши. Данное изображение Иисуса Христа заметно отличается от большинства существующих, где Господь изображается с окладистой бородой. С целью изучения данного факта было организовано посещение хранилища Оружейной палаты. К сожалению, увидеть оборотную сторону знамени не удалось, так как из-за ветхости оно зафиксировано на планшете. Материалы фотофиксации также не были найдены. Тем не менее подробный рисунок Солнцева с юношей Иисусом позволяет предположить, что данное изображение было выполнено таковым намеренно. Этим знаменем, ведя за собой воинов, князь Пожарский как бы намекает на возможность призвать на царство шестнадцатилетнего Михаила Фёдоровича Романова.

Следующий вопрос заключается в том, что изображать в киоте над воротами Спасской башни, стал одним из самых интересных. В начале XVII в. башня выглядела и называлась иначе. Первоначальное название башни — Фроловская, или Фрололаврская, — происходит от церкви Фрола и Лавра на Мясницкой, куда вела дорога из Кремля через эти ворота. Переименовали ее по царскому указу от 17 апреля 1658 г. На момент описываемых на занавесе событий это было невысокое и приземистое сооружение с деревянным шатром, на котором висел часовой колокол. Однако Козрое Дузи пишет башню с декоративным завершением, которое она приобрела уже позднее, в 1624–1625 гг. Англичанин Кристофер Галлоуэй и помогавшие ему Виллиам Граф и русский мастер Бажен Огурцов соорудили на ней сложную надстройку из высокого восьмерика и восьмигранного шатра. Спасская башня украсилась стрельчатой аркадой по верху четверика, большими иконными киотами, острыми вытянутыми пирамидками. Известно, что до надстройки XVII в. на башне стояла скульптурная икона Василия

Ермолина с изображением Святого Георгия-змееборца. При надстройке на башне шатра икона была снята и перемещена в Вознесенский монастырь. После уничтожения монастыря в 1929 г. считалось, что скульптура Георгия утрачена.

При обнаружении фрагментов дирекция Музеев Московского Кремля по инициативе Г. Н. Померанцева подняла вопрос о реставрации скульптурной иконы. Однако работы по исследованию и реставрации древнего памятника были начаты лишь в 1980-х гг. по инициативе О. В. Яхонта, возглавлявшего тогда отдел Музеев Московского Кремля. Произведение частично сохранилось и теперь находится в Третьяковской галерее. Этот выдающийся памятник истории Древней Руси, упомянутый в летописи, со временем стал символом — гербом Москвы. Изображение данной скульптурной иконы и было перенесено на занавес в киот Спасской башни.

Прорабатывая верхнюю часть узорчатой части башни, художники задаются вопросом, какие скульптуры могли находиться в нишах, пустующих до сих пор. Среди ее убора есть и белокаменные фигуры львов и медведей, в резном оформлении пояса можно обнаружить изображения цветов и ракушек, а над курантами — фигуры павлинов. В нишах же аркады были помещены изваяния обнаженных человеческих фигур, или, как называли их в Московии, «болванов», но для целомудренных москвичей это было совсем уж непривычно, и фигуры пришлось одевать в суконные кафтаны-однорядки, на которые пошло «английского сукна» разного цвета 12 аршинов. В пожаре 1628 г. скульптуры испортились, их сняли и больше уже не восстанавливали. По одному из предположений, «болваны» олицетворяли символы власти: земли, воздуха, огня и воды, с чем связано много предсказаний.

Таким образом, все эти гипотезы требуют более глубокого изучения с целью установления документально подтвержденных исторических фактов. Только через детальное изучение истории можно постичь духовный мир предков, понять язык и культуру своей страны.

Л. П. Баюра

Л. Р. Ваура

кандидат искусствоведения,

ОГБУК «Ульяновский областной художественный музей»,

заместитель директора по научной работе

lbaura@mail.ru

**МЕЖДУНАРОДНАЯ АССАМБЛЕЯ ХУДОЖНИКОВ
«ПЛАСТОВСКАЯ ОСЕНЬ» И ПРОБЛЕМАТИКА
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ
В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

INTERNATIONAL ASSEMBLY OF ARTISTS
«PLASTOV'S AUTUMN» AND THE PROBLEM
OF REALISTIC TREND IN MODERN ART

В статье рассматриваются основные цели, задачи и результаты Международной ассамблеи художников «Пластовская осень», которая проходит в Ульяновске с 2011 г. Основное внимание обращено на вопросы, рассмотренные участниками научно-практических конференций. В рамках Ассамблеи важным явилось всестороннее осмысление творческого наследия А. А. Пластова и его последователей в художественной жизни XX–XXI вв. Теоретическому исследованию сообщества ученых подверглись проблемы реализма в изобразительном искусстве, соотношение реалистического и актуального в современной художественной практике.

Ключевые слова: *искусство, художник, творчество, наследие, произведение, выставка, проблема, реализм, традиция, термин.*

The article discusses the main goals, objectives and results of the International Assembly of Artists «Plastov's Autumn», which has been held in Ulyanovsk since 2011. The main attention is paid to the issues considered by the participants of scientific and practical conferences. In the framework of the Assembly, it was important to give comprehensive understanding of the creative heritage of A. A. Plastov and his followers in the artistic life of the XX–XXI centuries. The problems of realism in the visual arts, the correlation of the realistic and

the actual in contemporary art practice, have undergone a theoretical study of the scientific community.

Keywords: *art, artist, creativity, heritage, work, exhibition, problem, realism, tradition, term.*

Симбирский край богат именами великих деятелей в области культуры, литературы, искусства. Весь мир знает творения Н. М. Карамзина, И. А. Гончарова, Н. М. Языкова, Д. В. Давыдова и многих других. В этом ряду одно из ярких имен А. А. Пластова, народного художника СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий. Его творческое наследие — могучий пласт художественной культуры XX в.

С 2011 г. Ульяновск стал местом проведения своеобразных смотров современного реалистического искусства. Проект получил название «Международная ассамблея художников “Пластовская осень”». Цель проекта — возрождение интереса к творчеству А. А. Пластова и отечественной культуре XX–XXI вв., приобщение к традициям русского искусства на примере произведений А. А. Пластова, прямого наследника великих мастеров XIX столетия. За истекшие девять лет ассамблея приобрела характер масштабного явления, в многообразные события которого ежегодно вовлечены от 3000 до 5000 тыс. человек. В программе ассамблей многочисленные выставки (с 2011 по 2019 г. состоялось более 50 выставок в Ульяновске и районах области), выездные лекции, мастер-классы и иные формы работы с населением и прежде всего с молодым поколением. Большим успехом у молодежи и школьников пользуются массовые пленэры и скетчинги, которыми, как правило, открывается очередная ассамблея.

Важнейшей задаче художественного просвещения, продвижения современного реалистического искусства посвящены разнообразные выставочные проекты. В рамках «Пластовской осени» выставки разворачиваются в Ульяновске благодаря партнерской поддержке Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России», Санкт-Петербургского союза художников, Московского союза художников, Российской академии художеств, Фонда поддержки творческой молодежи имени А. А. Пластова.

Благодаря заключенному соглашению между Союзом художников России и Министерством искусства и культурной политики

Ульяновской области удалось создать целый ряд уникальных выставок современных российских художников, отразивших практически всю историю отечественного искусства второй половины XX — начала XXI в. Совместная работа по созданию новых экспозиций осуществлялась ежегодно, но всякий раз выставки приобретали особую окраску, посвящались той или иной актуальной теме.

Центральным событием каждой ассамблеи без исключения являлись выставки произведений А. А. Пластова. Благодаря неустанной творческой деятельности Н. Н. Пластова и Т. Ю. Пластовой, возглавляющих Фонд поддержки творческой молодежи им. А. А. Пластова, в Ульяновске экспонировались выставки, открывавшие новые грани творчества великого художника.

Начиная с 2018 г., Фондом поддержки творческой молодежи имени А. А. Пластова осуществляется многообещающий проект, в основе которого замысел показать произведения А. А. Пластова, находящиеся в более чем 50 различных музеях страны, дальнего и ближнего зарубежья. Наследие А. А. Пластова воспринимается ныне как всеобщая идея, объединяющая всех, кто готов, укрепляя традиции отечественной культуры, активно участвовать в многомерном современном художественном движении.

По инициативе губернатора Ульяновской области С. И. Морозова центральным и организующим событием ассамблеи стала церемония вручения Международной премии в области изобразительного искусства имени А. А. Пластова [1, с. 13–18]. Лауреатами Пластовской премии за истекшие годы стали более 30 выдающихся художников современности. Среди них художники с мировыми именами Т. Т. Салахов, З. К. Церетели, Д. Д. Жилинский; близкие Пластову по духу, по самоотверженной любви к русской деревне Е. И. Зверьков, В. И. Иванов, В. М. Сидоров, братья А. П. и С. П. Ткачевы; вышедшие на арену художественной жизни в 1970–1980-е гг. В. Н. Телин, В. А. Глухов, С. А. Гавриляченко, А. А. Любавин, А. И. Суховецкий, Д. А. Белюкин, М. В. Переяславец и другие российские мастера. Званием лауреатов Пластовской премии отмечены художники ближнего зарубежья С. У. Курбанов (Таджикистан) и В. П. Савич (Республика Беларусь).

Выставочные проекты, пленэры, мастер-классы, церемонии вручения Пластовской премии способствуют визуальному распространению и укреплению в сознании зрителей основных координат реалистического современного искусства. Но в этой сфере

не обойтись без теоретического осмысления парадигмы реализма. На первой «Пластовской осени» в 2011 г. состоялся круглый стол с изначально актуальной темой «Судьбы реализма в XX–XXI вв.». Круглый стол прошел под руководством председателя Союза художников России, народного художника России, академика РАХ Андрея Николаевича Ковальчука. А. Н. Ковальчук в своем выступлении подчеркнул сложность и неоднозначность задач, стоящих перед художественным сообществом: «Нам дороги национальные черты в искусстве, традиции наших предшественников, сформулировавших духовную составляющую культуры. Вместе с тем культура постперестроечной России в своем развитии обрела новые черты, по-своему переработав существующий мировой опыт. В стране большую роль стали играть процессы, связанные с интеграцией российского искусства в общеевропейское культурное пространство <...>. Ставя превыше всего духовность и профессионализм и отдавая предпочтение реализму, нельзя огульно относиться к опыту огромного сообщества коллег. Союз художников России в своей деятельности опирается на позиции реализма и профессиональности, понимая, что академическая школа практически сохранилась только в нашей стране» [2, с. 151].

В. П. Сысоев, секретарь ВТОО «Союз художников России», профессор РГГУ, академик РАХ, выразил уверенность в том, что первая Ассамблея художников «Пластовская осень» положит начало «системному обсуждению сложных проблем советского культурного прошлого и текущей реалистической практики. В перспективе она поможет распутать мало исследованные противоречия нашей недавней художественной истории, позволит разгадать тайну необычно высокой актуальности и значимости реализма в минувшие столетия и в наши дни» [2, с. 152–153].

«Вечная современность реализма» — так назвал свою тему выступления на круглом столе С. А. Гавриляченко, секретарь ВТОО «Союз художников России», народный художник России, профессор МГАХИ имени В. И. Сурикова. Он напомнил об истории возникновения термина «реализм»: «Привыкая связывать реализм исключительно с жизнеподобием, часто забываешь первооснову термина, кристаллизовавшегося в схоластических диспутах поздних платоников-реалистов с номиналистами. Первые отстаивали главенство идей, предопределяющих многообразие последующих материализаций» [2, с. 154]. С. А. Гавриляченко настаивал на от-

мене по отношению к «актуальному», лишённому, как правило, «рукотворных качеств», самого термина «искусство».

В. Г. Арсланов, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник НИИ РАХ, обратил внимание на следующий факт: «Чтобы завоевать культурное пространство, то есть власть над умами, США с середины XX века вкладывали деньги в абстракционизм, вытесняя из поля культуры европейцев с их сюрреализмом, французов с их кубизмом. <...>. Лишите современные произведения искусства материальной поддержки, и они лопаются как мыльные пузыри и представляют собой ничто, но, обеспеченные финансово, вызывают колоссальную реакцию. <...>. У нас великое наследие, сможем ли мы быть его достойными наследниками? Вот, по-моему, главный вопрос, который стоит перед современной Россией» [2, с. 158].

Т. Ю. Пластова, заведующая кафедрой гуманитарных и социальных наук МГАХИ им. В. И. Сурикова, кандидат филологических наук, напомнив о великих учителях А. А. Пластова, делает вывод, что наследие художника — «это сосредоточие многих живописных традиций. <...>. Пластов пытался запечатлеть каждое мгновение этой жизни в формах наиболее выразительных, язык живописи для него не мертвый и застывший, а нечто постоянно развивающееся. Найти свой язык, непрестанно совершенствуя мастерство, обращаясь к Богом созданной натуре — вот его завет художникам грядущих поколений!» [2, с. 161].

Таким образом, уже первое обсуждение сложнейших проблем, стоящих перед культурным сообществом, предопределило необходимость глубокого философского осмысления художественного процесса в его развитии и разнонаправленном движении.

В 2012 г. состоялась Первая международная конференция «Творческое наследие А. А. Пластова и проблемы искусства XX–XXI веков». Основной задачей научной дискуссии являлось определение тенденций развития реалистического искусства в мире современной арт-культуры. В конференции приняли участие известные искусствоведы, историки искусства, культурологи, представители музейного сообщества России, Франции. Выступающие сосредоточились на проблемах искусства советского периода.

Т. Ю. Пластова в докладе «Творчество А. А. Пластова послевоенного десятилетия и новые пути отечественного искусства» сказала об этом времени как о важнейшем в истории искусства

России, но недостаточно изученном. Главный признак десятилетия: «... подъем национального самосознания. Это было совсем другое поколение. Именно это поколение породило шестидесятые. И не только “суровый стиль”. Оно в корне изменило культурную ситуацию <...>. Так рождалось иное, более честное искусство, искусство, ищущее правды» [3, с. 99].

Чрезвычайно важное положение для понимания особенностей европейского взгляда на отечественную культуру прозвучало в выступлении историка искусства Жюльет Мильбах (Франция). В своем докладе «Проблемы изучения творчества А. А. Пластова в западноевропейском искусстве» она констатировала, что «...на Западе изучали русское искусство, никогда не забывая об идеологии, особенно во время “холодной войны”. Термин “советское искусство”, который применяется для всей совокупности художественных произведений этого периода» [3, с. 106], — уже есть политическое определение. Только в 1970-е, — утверждает Жюльет Мильбах, — «возникают попытки осмыслить русское искусство в терминологии эстетики, а не политики» [3, с. 107].

С. А. Гавриляченко в выступлении «Творчество А. А. Пластова в контекстах культуры советского и постсоветского периодов русской истории» настаивает на огромном значении народной культуры в искусстве Пластова: «Пластовская авторская стилистика, ее цветность настояны на реминисценциях народного искусства <...>. Творчество Пластова — кульминация замирающей народной традиции. Он последний художник-титан, свидетельствующий катастрофическое сокрушение крестьянского мира <...>. Творческое наследие Пластова — камертон, по которому неизбежно будет настраиваться, мобилизоваться самодостаточная почвенная традиция в русской жизни и искусстве» [3, с. 112–113].

А. У. Греков, заведующий отделом народного и декоративно-го искусства НИИ РАХ, главный редактор журнала «Художник», в статье «Народное искусство и современная российская живопись: поиски и свершения» поддерживает мысль Гавриляченко: «Современным российским мастерам необходимо быть ближе к народному искусству, изучать его памятники, беседовать с носителями живых традиций, запечатлевать не только их образы, но и передавать сам дух их искусства. Именно в таком активном взаимодействии коллективного народного и профессионального

индивидуального может содержаться потенциал дальнейшего расцвета отечественной культуры» [3, с. 124].

Интересную и необычную трактовку искусства периода сталинизма предложил А. С. Епишин, в 2012 г. аспирант НИИ РАХ, в 2013–2018 гг. кандидат искусствоведения, доцент Института искусств РГУ им. А. Н. Косыгина. В своей статье «Тема сталинского коллективизма в живописном пространстве раннесоветского искусства. Между мифом и утопией» он глубоко и убедительно трактует характерные черты искусства, так называемого соцреализма, стремлением воплотить в визуальные образы несбыточные политические и социальные мифы: «Историческая реальность не соответствовала утопической мечте и не поддавалась насильственной гармонизации, поэтому основные усилия были направлены на созидания прекрасной видимости. Эстетическое здесь в первую очередь позволяло явиться образу еще недостигнутого будущего как уже имеющегося, существующего. Утопия сделалась реальной в изобразительном искусстве, в самой реальности так никогда и не воплотившись» [3, с. 125]. Автор статьи видит в раннесоветских полотнах, несмотря на их кажущуюся гармонию, скрытый «внутренний драматизм», свойственный действительности. В этой особенности искусства эпохи сталинизма он усматривает источник более глубокого и адекватного познания и толкования исторической реальности. Продолжая развивать эту тему на конференции 2014 г. в статье «Наследие Аркадия Пластова. Смыслы, послания, интерпретации», А. С. Епишин предлагает «...метод реконструкции эпохи через ее художественную составляющую в силу того, что именно искусство дает возможность прикоснуться к фундаментальным проблемам человеческого существования, раскрыть бытийные секреты эпохи, исторической науке отчасти недоступные» [5, с. 116].

С иной точки зрения не менее оригинально и убедительно рассматривает искусство эпохи сталинизма А. М. Муратов, кандидат искусствоведения, доцент Петербургского государственного университета в своей статье «Пасторальные мотивы в отечественной живописи послевоенного десятилетия». Обращая внимание на то, что в советском искусствознании жанр пасторали рассматривается только на материале искусства XVIII в., автор утверждает: «В чистом виде этот жанр неуловим ввиду диффузии жанров в течение последнего столетия, но существует латентно как бахтинская па-

мья жанра <...>. Сельская жизнь, гармония человека и природы — лейтмотив пасторали» [3, с. 128]. Значимым для более глубокого и обоснованного толкования искусства 1930–1950 гг. и творчества выдающихся мастеров этих лет представляется заключительный вывод Муратова: «Пасторали, создававшиеся в советский период Кончаловским и Пластовым, относятся к классической традиции мирового искусства и не укладываются в парадигму социалистического реализма» [3, с. 133].

Стремлением увидеть и представить искусство, минуя идеологические штампы, глубоким знанием эпохи со всеми ее политическими и культурологическими реалиями, тонким прочтением глубинных смыслов привлекает статья известного историка искусства В. К. Якимовича, доктора искусствоведения, академика РАХ, «Раннесоветское искусство перед лицом политической власти». В авангардных творениях первого послереволюционного десятилетия, в фотографиях Родченко, Шаболовской башне Шухова, проектах Татлина, картинах Лабаса и Петрова-Водкина «...мы видим <...> — утверждает автор, — это именно мечты и мифы про великое будущее и про счастливых обитателей этого светлого будущего. Татлинские, и родченковские, и шуховские, и прочие шедевры мечтателей и проектировщиков будущего — это не про власть. Это про светлое будущее, а в этом будущем, скорее всего, этой власти как раз и не видно. Политические органы и инстанции страны смотрели на авангардистские утопические мечтания о прекрасном будущем с нарастающим неодобрением. <...> И в них есть немой вопрос, есть беспокойство, есть двусмысленность. Вот она, советская власть, могучая и неодолимая, и она наступает на страну и преобразует мир, и обещает многое, а что-то в ней не так. У художников есть какие-то не всегда явственные тревоги относительно судьбы страны и людей, есть вопросы и недоумения. Кто мы, куда мы идем? Что будет с Родиной и нами?» [8, с. 101, 105].

К актуальной для современного искусствознания теме терминологической точности и адекватности такого важнейшего понятия, как реализм, обратился В. Е. Калашников, доцент кафедры искусствоведения Института искусств РГУ им. А. Н. Косыгина в своей статье «К типологии современного классического искусства: Михаил Абакумов — декоративное и станковое». Обращая внимание на «схематизм и упрощенность» в определении реализ-

ма на современном этапе развития искусства, автор предлагает сам термин «реализм», который «...оброс столь значительной массой политических, идеологических, исторических аллюзий, <...> заменить в художественном обиходе понятием “классическая живопись”, конкретней — **“современная классическая живопись”**» [3, с. 145].

В 2013 г. в рамках конференции «Творческое наследие А. А. Пластова и проблемы художественной школы» В. П. Сысоев, академик РАХ, председатель комиссии по искусствоведению и критике ВТОО «Союз художников России», выступил с иным видением устойчивого, имеющего в настоящее время резко негативную окраску словосочетания «социалистический реализм». Он предложил в качестве «наиболее перспективного и жизненно необходимого направления» — **социальный реализм** [4, с. 128].

В 2014 г. на конференции «Творчество А. А. Пластова и роль традиции в изобразительном искусстве» С. А. Гавриляченко, секретарь по работе с молодыми художниками ВТОО «Союз художников России», профессор МГАХИ им. В. И. Сурикова, в статье «Апология современного классического искусства» поддерживает формулу В. Е. Калашникова «современная классическая живопись» и наполняет ее более сложным и глубоким содержанием, утверждая, так как в живописи «наиболее полно выразился русский гений, то позволительно выделить колорит как цвето-световую первооснову национального мировидения; <...>. Естественно, колорит-цветопись самодостаточен не сам по себе, а как единственно совершенная форма улавливания неуловимого — переживаний души, в отличие от рисуночного рационализма, столь пригодного совершенно расчислять “алгеброй” “гармонию”. <...> Один из маркеров классического искусства — качество. Уже в авангарде обнаружилась незаинтересованность в исполнительском мастерстве. Современное иное вообще снимает проблемы, низводя произведение до артефакта, “раскрашенного словом”» [5, с. 153, 154].

В 2015 г. эта тема противостояния современного и классического искусства получила дальнейшее развитие в статье А. С. Епишина «Contemporary art: pro et contra. О специфике и дефинициях современного искусства». Размышляя о свойствах современного искусства, автор, как и С. А. Гавриляченко, отмечает, что оно не

устремлено к художественному ремеслу, а ищет свой собственный радикализированный прием и средства коммуникации. «В этом аспекте, — утверждает Епишин, — традиционное и современное искусство можно представить как два разных опыта. И если в первом случае речь идет о чувственном эстетическом опыте, то во втором — об интеллектуальной игре со смыслами. Можно сказать, что современное искусство делает идею осязаемой, порождает тягу к интерпретации увиденного. <...>. Акцент также сместился с самого арт-объекта в сторону его восприятия “здесь и сейчас”. Можно диагностировать, что произведение изобразительного искусства в классическом понимании этого слова окончательно исчезло, а вместо него появились “проекции” человеческого сознания в живописном, объемном, цифровом или любом другом воплощении. Жизнеспособно contemporary или нет, покажет лишь время» [6, с. 152, 153].

В 2016 г. В. А. Лентяшин, академик и вице-президент РАХ, доктор искусствоведения, в материалах конференции «Реализм в отечественном искусстве XIX–XXI веков. Проблемы традиции и инновации» высказал свою точку зрения на состояние искусства реализма: «Реализм несет в себе некий сущностный эстетический ген, обуславливающий его стилистическую определенность, но он, безусловно, существует во времени и меняется, становится следующим неореализмом. Идея “правды жизни” не могла исчезнуть и не исчезла, ибо она самым очевидным образом оправдывает существование живописи как уникального формообразования, не сводимого к другим видам творчества» [7, с. 94].

Программы конференций, которые ежегодно проходили в Ульяновске, являясь неременной частью очередной Международной ассамблеи художников «Пластовская осень», конечно, не ограничивались только теоретическим обсуждением состояния современного художественного процесса. Важное место занимали выступления, посвященные творчеству А. А. Пластова. Здесь в первую очередь нужно назвать доклады Т. Ю. Пластовой, отличающиеся глубоким проникновением в творческие замыслы мастера благодаря использованию письменных, литературных источников бесценного архива семьи Пластовых, включающего значительное количество набросков, рисунков, этюдов и других художественных материалов мастера. Большой интерес представляют исследования творческого метода великого художника таких

уже цитированных авторов, как В. П. Сысоев, С. А. Гавриляченко, В. А. Лентяшин, А. М. Муратов. Творчеству А. А. Пластова и других мастеров второй половины XX — начала XXI в. посвятили свои исследования И. И. Филиппова — сотрудник Консультационно-методического центра художественных музеев РФ Государственного Русского музея, Л. В. Ширшова — доктор искусствоведения, академик РАХ, Ю. В. Мудров — директор Государственного музея-памятника «Исаакиевский собор», член ИКОМ, Европейского общества культуры, Л. А. Неменская — кандидат философских наук, почетный член РАХ, и другие авторы. Активное участие в изучении современного художественного процесса принимают ульяновские музейщики и архивисты.

Подводя итоги, следует сказать, в наше время, когда идут интенсивные поиски национальной идеи, способной объединить общество в единое целое, кажется особенно своевременным обращение к наследию А. А. Пластова. Великое гуманистическое жизнеутверждающее искусство Пластова представляется сегодня крайне необходимым в деле нравственного, духовного совершенствования современных людей.

Материалы научно-практических конференций, объединившие исследования ученых — представителей крупнейших творческих вузов и художественных музеев страны, свидетельствуют о стремлении определить сущностное для русского искусства понятие реализма, сконцентрироваться на важных вопросах соотношения современного реалистического и актуального искусств, высветить роль А. А. Пластова в культурном пространстве XX–XXI вв.

Литература

1. Большие имена. Лауреаты Международной премии в области изобразительного искусства имени А.А. Пластова. 2011–2018. Ульяновск, 2019.
2. Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24–27 сентября 2011 г. Ульяновск, 2011.
3. Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24–27 сентября 2012 г. Ульяновск, 2012.
4. Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 24–26 сентября 2013 г. Ульяновск, 2014.

5. Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 10–12 сентября 2014 г. Ульяновск, 2015.
6. Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 21–23 сентября 2015 г. Ульяновск, 2016.
7. Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 11–16 сентября 2016 г. Ульяновск, 2017.
8. Международная ассамблея художников «Пластовская осень». 9–15 сентября 2017 г. Ульяновск, 2018.

А. П. Крохалева

A. P. Krokhalleva

*кандидат искусствоведения, заместитель директора
по научной и творческой работе Уральского филиала
РАЖВиЗ Ильи Глазунова (г. Пермь)*

annakrohaleva@yandex.ru

ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ПОИСКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ПЕРМСКИХ ХУДОЖНИКОВ

SPIRITUAL-RELIGIOUS SEARCHES IN THE CREATIVITY OF MODERN ARTISTS FROM PERM

Современное пермское искусство отличает интерес к истории и православным основам русской культуры. Сегодня необходимы духовные опоры, которые могли бы придать устойчивость и прочность жизни людей. Обращаясь в своем творчестве к христианским сюжетам и темам, придавая им современное звучание, пермские художники вносят свой вклад в возрождение *духовно-религиозных поисков русских художников конца XIX — начала XX в.*

Ключевые слова: *современное пермское искусство, религиозно-духовные поиски, христианские темы и мотивы, молодые художники, традиции реализма.*

Contemporary Permian art has an interest in history and the Orthodox foundations of Russian culture. Today, spiritual support is needed that could give stability and strength to people's lives. Turning to Christian subjects and themes in their work, giving them a modern sound, Perm artists contribute to the revival of the spiritual and religious searches of Russian artists of the late XIX — early XX centuries.

Keywords: *Modern art of Perm, religious and spiritual searches, Christian themes and motifs, young artists, the tradition of realism.*

Искусство провинции всегда было прочно связано с христианской культурой. Одна из особенностей пермского изобразительно-

го искусства XIX — начала XX в. — приоритет религиозной живописи. В годы революции пермская традиция церковной живописи была прервана. И только в конце XX — начале XXI в. художники Перми вновь обращаются к религиозным темам и сюжетам, продолжая традицию *духовно-религиозных поисков русских художников XIX — начала XX в.* (В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, Н. Н. Ге, И. Н. Крамского, М. В. Нестерова, В. Д. Поленова, Н. К. Рериха), *творчество которых было отмечено особой философичностью, поиски красоты были тесно соотнесены с поисками духовности. Основными темами их произведений были: человеческое существование, судьба личности, вера и неверие, утрата и обретение смысла жизни. В их творчестве преобладали эсхатологические мотивы, оно было открыто для грядущего. Художники искали ответы на «вечные» вопросы христианской мысли [2]. Русское искусство рубежа XX–XXI вв. продолжает и развивает эту важную традицию.*

Среди современных молодых пермских художников можно отметить работы Татьяны Нечеухиной, разнообразного, тонко чувствующего и рефлексирующего мастера. В своем творчестве Татьяна Тимофеевна часто обращается к религиозной тематике.

Картина Нечеухиной «Постриг» (2013) посвящена важному церковному обряду — *посвящению в монашество, «второму крещению»*. Постриг символизирует смерть человека, погребение и возрождение его в новом качестве, с новым именем. Отсечение волос, которые издавна были символом воли, означает, что вступающий на путь монашества теперь должен жить по воле Божьей, должен полностью отречься от мирской жизни. В отечественном искусстве к этой теме обращался известный мастер историко-религиозного жанра М. В. Нестеров. В картине «Великий постриг» (1898) художник не смог пойти против христианских заповедей и нарушить духовный путь православного человека. Главная героиня произведения, девушка в черном облачении, полна смирения, она завершает свое пребывание «в миру». Нестеров выстраивает сложную многофигурную композицию, изображая медленно движущуюся процессию. Несмотря на приемы модер-на, картина выполнена в реалистической традиции.

Главной темой работы Татьяны Нечеухиной становится тема «столкновения» двух миров, размышление о границах этих миров, о переходе человека в другой мир, о жизни и смерти. Ее произ-

ведение — не реалистичный рассказ о проведении обряда, в нем присутствует иносказательность, символичность и особый художественный язык. В большеформатной картине крупно, почти в полный рост, изображены два персонажа: инок и священник, совершающий обряд. Голова инока склонена, руки расслаблены и покорно сложены на коленях. Над ним, напоминающий хищную птицу, стоит священник с раскрытыми ножницами в руке. Острые лезвия раскрытых ножниц являются продолжением его пальцев и указывают путь, по которому должен идти новопостриженный. Композиция динамична за счет резких диагоналей, центральная линия, напоминающая луч света, пронзает все полотно, отделяя один мир от другого, отсекая фигуру инока от фигуры священника, совершающего постриг. Монохромный колорит, темный фон, неконкретизированное пространство приносят ощущение тревожности и дисгармонии.

Нечеухину привлекает библейский образ Саломеи, дочери Иродиады. Она пишет большеформатную картину «Саломея» (2012). К этому сюжету обращались многие европейские живописцы: Сандро Боттичелли, Тициан, Рембрандт, Караваджо. Известный сюжет неоднократно интерпретировался в искусстве конца XIX — начала XX в. (Гюстав Моро, Франц фон Штук, Обри Бердслей).

Именно в этот период образ Саломеи начинает трактоваться по-новому. Рисунки Обри Бердслея настолько понравились писателю Оскару Уайльду, что он попросил молодого художника создать иллюстрации для его новой пьесы «Саломея» (1891). Уайльд относился к своей героине неоднозначно, представляя Саломею то воплощением чистоты, то вместилищем порока. *«Дело в том, — говорил Уайльд, — что я не могу представить себе Саломею, творящую свои деяния неосознанно, Саломею, которая была бы всего лишь пассивным инструментом...»* [3, с. 182]. Саломея Уайльда порочна, она манипулирует поклонниками, оставаясь холодной. Однако она влюбляется в странствующего пророка Иоанна Крестителя и требует, чтобы его доставили к ней либо живым, либо мертвым. «Уайльдовская», а не библейская Саломея в последующем столетии вдохновляла художников, композиторов и режиссеров.

В картине, где акцент также смещен на Саломею, Нечеухина создает сложный психологический портрет иудейской царевны. Саломея изображается в трех различных психологических состо-

яниях. Тонкие бледные лица, наклоны голов, жесты, длинные неестественно загнутые пальцы, преобладающие оттенки красного цвета — все это создает многозначный, постоянно меняющийся в восприятии зрителя образ.

*В январе 2018 г. в частной художественной галерее «Марис» Татьяна Нечухина представила на суд пермских зрителей необычный, глубоко авторский проект — выставку «Митривна». Митривна — это домашнее имя бабушки, Анастасии Дмитриевны [1]. В памяти Татьяны сохранились ее суровые черты лица, немногословная доброта, натруженные тяжелые руки и теплая родственная душа. Митривна была старообрядкой, потому и уклад в доме был соответствующий. Образ *пожилой суровой женщины, качающей младенца, становится образом-архетипом Матери, основательницы рода. Лаконичность, монохромность работ, использование дерева, покрытого паволокой, сближает их с народной иконой. В морщинистом лице, в ясных лучистых глазах Митривны Нечухина видит божественное начало.**

Обращаясь к религиозной тематике, пермское современное искусство часто вдохновляется местными традициями, прежде всего знаменитыми образами и сюжетами пермской деревянной скульптуры. В последние годы наиболее удачным можно считать проект «Экспозиция» (2013) двух известных пермских художников Михаила Павлюкевича и Ольги Субботиной, часто работающих в тандеме. Проект был представлен в музее современного искусства PERMM. Творческий и семейный дуэт «Павлюкевич — Субботина» — культовое имя в пермской художественной среде. Их работы находятся в Пермской государственной художественной галерее, во многих частных коллекциях, а также в экспозициях российских и зарубежных музеев.

Произведения, которые художники представили на выставке, были выполнены из текстиля с помощью ручного шитья, вышивки и аппликации. Были также показаны акварельные работы из более раннего проекта М. Павлюкевича и О. Субботиной «Пермские боги». Известные образы пермской деревянной скульптуры: *Христос в темнице, Распятие с предстоящими, трубящие ангелы, евангелисты* были созданы из суровой бязи, прошитой черной нитью. Необычная техника придала им новую материальность, родственную ощущениям от пластики «пермских богов», персонажи сами начали выстраивать среду.

К духовно-религиозным поискам обращался и пермский живописец, народный художник РСФСР Е. Н. Широков, известный зрителям как мастер светского портрета и исторической картины. В 1990-е гг., «переломную эпоху», когда были сняты религиозные запреты и началось возрождение православия, Евгений Широков создал своеобразный «алтарь» из 40 портретов исторических деятелей, знаковых для русской культуры, таким образом персонифицировав в лицах историю России. В этот цикл вошли портреты Сергия Радонежского, Андрея Рублева, Стефана Пермского, протопопа Аввакума, Александра Невского. Строгие, сдержанные лица остро индивидуальны, но их объединяют вера, благородство, напряженные духовные поиски. Портреты Сергия Радонежского и Стефана Пермского приближены к традиционным иконографиям святых не только сюжетно-тематически, но и через язык живописи. Образы *отличаются повышенной экспрессией*, оказывают сильное эмоциональное воздействие.

Работу Широкова «Божья Матерь Державная» (1993) отличают крупный формат, завершающийся в форме полукруглой арки, монументальность фигур, декоративность цвета и неглубокое замкнутое пространство. Тревожное движение света, акцентированное *на складках одеяния Богоматери и младенца Христа, жесткие остроугольные линии, контрасты интенсивного* холодного красного и зеленого цветов делают образы драматичными. *Созданные им образы* не вписываются в традиционные иконописные каноны, но не теряют главное — иконографическую и догматическую основу, не превращаются в светскую чувственную живопись.

Христианские темы и сюжеты представлены в произведениях совсем молодых пермских художников, выпускников и студентов пермских художественных вузов: Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова и Пермского государственного института культуры, где кафедру живописи долгое время времени возглавлял Е. Н. Широков.

Академическая школа невозможна вне религиозной тематики. По мнению В. А. Леняшина, известного искусствоведа, вице-президента Российской академии художеств, академическое образование сохраняет свои позиции и сегодня, всемерно подчеркивая фундаментальное значение общих законов красоты [4]. В дипломных работах студентов пермских художественных вузов, созданных

за последнее десятилетие, можно отметить особенное внимание к церковно-исторической тематике.

Проблемы веры, долга и любви к родной земле становятся предметом размышления при выполнении многих курсовых и дипломных работ, созданных за последние десятилетия. Значительны дипломные работы, посвященные Св. Стефану Пермскому, который имел огромное значение в христианизации Пермского края (работы Максима Каёткина, Алексея Фомичева, Натальи Дорохиной). При сохранении реалистичности форм авторы идут от иконописных традиций, используя не только композиционный ход иконы, но и особенности иконной, просветленной и «благолепной», характеристики.

Теме духовного подвижничества посвятила свою дипломную работу Татьяна Дубинова. Ее впечатлили события в Красноуфимске, сильнейшее наводнение, произошедшее в 1914 г., и то, какую роль сыграла в этом местная церковь. Сезон 1914 г. отличался катастрофическим разливом уральских рек. На картине «Батюшка» изображен священник, переплывающий на лодке широко разлившуюся реку. Его лодка направляется к Александро-Невскому храму. Художник создает собирательный образ сельского батюшки, который в любую погоду, в любых условиях остается для прихожан храма проповедником, духовным наставником и помощником. Его духовное подвижничество совершается каждодневно.

Дипломная работа Ольги Ярмухаметовой «Рассвет» посвящена теме трагического противостояния православной церкви и советской власти в годы революции. Название работы символично, рассвет не приносит радости и счастья, он является скорее символом гибели и заката православной церкви в сложную эпоху.

Совершенно новаторской является дипломная работа Олега Кириллова «А. А. Тарковский. “Страсти” по Андрею». Известный режиссер Андрей Тарковский представлен в окружении персонажей своего фильма. Картина имеет большой, почти квадратный формат, в который вписаны отдельные «мизансцены». Круговые ритмы объединяют все эти сцены в огромную панораму русского бытия, возрастания русского духа.

Тема крестного хода в дипломных работах Любви Малышевой («Крестный ход на Белой горе»), Алексея Швецова («Крестный ход в Великорецке»), Татьяны Котеговой («Крестный ход в Ныробе») — одна из самых сложных тем в современном искус-

стве. Здесь дипломники опираются на традиции русской реалистической живописи, в первую очередь живописи художников-передвижников И. Е. Репина и В. Г. Перова, однако без критической направленности их знаменитых произведений. Картины дипломников создают не столько картину русского религиозного шествия, сколько образ духовного возрождения народа. Они имеют явно оптимистическое, жизнеутверждающее значение.

Образы русской природы понимаются студентами пермских вузов как символы самой высокой и действенной любви к Отечеству. Евгению Путилову на создание двух больших, одинаковых по размеру пейзажей «Хохловка. Начало весны» и «Утро. Свято-Троицкий Стефанов монастырь» вдохновил образ ранней прикамской весны, связанной с духовным возрождением православной России.

Неравнодушное, трепетное отношение к теме православия молодых художников сказывается в личностном воплощении образов, в эмоциональности письма, в стремлении высказать свое представление о русской святости, о подвижниках православной церкви, о замечательных храмах, украшающих нашу землю.

Сегодня важным становится осмысление истории России как православного государства, тем более что религиозные темы в течение долгого времени находились под запретом. В современном постоянно меняющемся мире людям необходимы духовные опоры, скрепы, которые могли бы придать устойчивость и прочность их существованию. Обращаясь к прошлому, к православию, к его истории и ценностям, молодые художники говорят о настоящем, они воспринимают те ценности и транслируют тот духовный опыт, без которого невозможна современная эпоха.

Литература

1. *Баталина Ю.* Кто сказал, что ангел – мужчина? // Новый компаньон. URL: <https://www.newsko.ru/articles/nk-4547675.html> (дата обращения: 30.10.2019).
2. *Вагнер Г. К.* В поисках истины. Религиозно-философские искания русских художников сер. XIX – нач. XX века. М.: Искусство, 1993. 175 с.
3. *Ланглад Ж. де.* Оскар Уайльд, или Правда масок. М., 1999. С. 182.
4. *Леняшин В. А.* Реализм в отечественной живописи второй половины XX века – почва и судьба // Академические мастер-классы для художественных училищ России: материалы I Всерос. конф. (3–5 октября 2013 г.). СПб., 2013. С. 16–22.

В. Г. Киселев

V. G. Kiselev

кафедра истории искусств и гуманитарных дисциплин,
УФ РАЖВиЗ Ильи Глазунова, г. Пермь

АГИТАЦИОННО-ОФОРМИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА В ГОРОДАХ УРАЛЬСКОГО РЕГИОНА

CAMPAIGN DESIGN AND DECORATIVE ART 70-IES OF XX CENTURY IN THE CITIES OF THE URAL REGION

Анализируется опыт работы по совершенствованию агитационно-оформительского искусства в Пермской, Свердловской и Челябинской областях в годы вызревания системного кризиса советского общества. Показаны формы и методы хозяйственных и общественных организаций по пропаганде среди населения планов 9-й пятилетки, оформлению улиц и микрорайонов городов по обеспечению гласности и сравнимости результатов социалистического соревнования, трудовых инициатив передовиков. Опыт актуален в современных условиях, поскольку правящая элита России ставит задачи по созданию высокоэффективных отраслей экономики, а это требует наглядного оформления и широкого показа всеми средствами достижений и результатов в этой области.

Ключевые слова: агитационно-оформительское искусство, смотрь-конкурсы наглядной агитации, выставки лучших образцов производственной агитации и плаката, оформительское искусство в социалистическом соревновании, агитационно-массовая пропаганда.

The author analyzes the experience of improving agitation and decoration art in the Perm, Sverdlovsk and Chelyabinsk regions during the years of the systemic crisis of Soviet society. The forms and methods of economic and public organizations for the promotion of the plans of the 9th Five-Year Plan among the population, the design of streets and microdistricts of cities to ensure transparency and com-

parability of the results of socialist competition, and labor initiatives of leading workers are shown.

Experience is relevant in modern conditions, since the ruling elite of Russia poses tasks in creating highly efficient sectors of the economy, and this requires visualization and widespread demonstration by all means of achievements and results in this area.

Keywords: *propaganda design art, visual competition contests, exhibitions of the best images of production agitation and a poster, design art in socialist competition, mass propaganda.*

Прежде всего, уточним понятия. Мы разделяем точку зрения, что оформительское искусство — это область декоративного искусства, пользующееся выразительными средствами архитектуры, живописи, графики и т. д. Оно позволяет создать образцы массового синтеза искусств, отличающиеся ярким эмоциональным воздействием на участника или зрителя. В XX в., в советское время, оно существовало как агитационно-оформительское искусство или наглядная агитация.

Руководство наглядной агитацией в советское время полностью осуществлялось партийными комитетами всех уровней и от райкома до ЦК КПСС в структуре аппарата работал специальный инструктор по данному направлению. Анализ архивных материалов 70-х гг. уральских городов дает основание считать, что, несмотря на формализм и заорганизованность, наглядная агитация оказывала положительное влияние на трудовую активность трудящихся и мотивацию личных достижений на рабочем месте. Это наша история и писать о ней надо.

В истории нашей страны 8-я пятилетка была самой результативной и люди были полны решимости закрепить успех в 9-й. Застойные явления в обществе еще тогда только начали складываться. Это время по аналогии очень похоже на современность. Несмотря на успехи в начале 2000-х гг., Россия сегодня, по оценке экономистов, застряла на полустанке и реального движения вперед нет. Представляется интересным проследить настроения людей начала 70-х гг. XX в. через такую форму массово-политической работы, как наглядная агитация.

В 1971 г. для трудовых коллективов Урала центральной задачей была реализация планов 9-й пятилетки. Для усиления влияния средств наглядной агитации на производственную дея-

тельность коллективов в связи с пропагандой решений XXIV съезда партии в Свердловской области был объявлен IV областной смотр-конкурс под девизом «За повышение эффективности общественного производства». В проведении смотра активное участие приняли свердловское отделение Союза художников РСФСР, Уральский филиал Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики, областная организация общества «Знание», свердловский межотраслевой территориальный центр научно-технической информации и пропаганды, областной совет НТО [4. Оп. 79. Д. 12. Л. 30].

Смотр-конкурс способствовал повышению оперативности, конкретности, действенности наглядной агитации в мобилизации трудящихся на решение поставленных задач. Так, стенд «Орджоникидзевский район в 9-й пятилетке» в серии планшетов-плакатов рассказывал о росте производительности труда, выпуске товаров народного потребления в 1971–1975 гг. в районе, а затем отражал контрольные цифры пятилетки по «Уралмашу», свердловскому турбомоторному заводу имени К. Е. Ворошилова, заводу «Электротяжмаш» имени В. И. Ленина и другим предприятиям. Организаторы-оформители на промышленных предприятиях стремились конкретными цифрами и убедительными примерами привлечь трудящихся к борьбе за экономию и бережливость. Например, на Верхнепешминском медеэлектролитном заводе вывешивались во время смотра действенные призывы: «Уменьшение расхода газа на 500 куб. м на каждой плавке дает заводу экономию 8800 рублей в год. На эти деньги можно сделать полный текущий ремонт печи», или «Увеличение межремонтного срока кампании печи на 1 месяц дает заводу 2800 рублей экономии в год. На эти деньги дополнительно можно выдать 18 плавков». На Ревдинском метизно-металлургическом заводе красочно оформлялся щит-обращение: «Товарищ, помни! За 1 минуту наш завод производит продукции на 941 рубль, за 1 час — на 5600 рублей, за сутки — на 135 000 рублей. Трудовым минутам — строгий учет!».

В ходе смотра-конкурса в Свердловске по-новому были оформлены районы «Уралмаша», «Химмаша», площадь Коммунаров, проспект В. И. Ленина [4. Оп. 75. Д. 140. Л. 68]. В художественном оформлении города был сделан решительный поворот к использованию долговечных материалов — металла, бетона, естественного камня. Сам факт такого выбора направлял художни-

ков в сторону монументализации решений и накладывал особую ответственность за правильное использование художественной выразительности самого материала. Из металла и камня в виде пятиконечной звезды и молота по проекту художника В. Гусевского была выполнена Доска Почета Октябрьского района на углу улиц Белинского и Куйбышева. Интересными были панорамный стенд Орджоникидзевского района на площади Первой пятилетки по теме авангардности рабочего класса, созданный по проекту художника А. Макарова, панно художника М. Заводчикова на здании аэропорта Кольцово. Органично входил в ансамбль улицы Челюскинцев большой стенд художника П. Кожевникова [6. 1971. 24 окт.].

Итогом смотра-конкурса наглядной агитации под девизом «За эффективность общественного производства» в 1971 г. стала IV областная и свердловская городская выставка наглядной агитации, которая открылась в начале 1972 г. На выставке было представлено около 800 экспонатов из 57 городов и районов области [4. Оп. 75. Д. 175. Л. 89]. Триста художников-оформителей представили на выставку более 500 планшетов, альбомов, макетов. Более 90 процентов представленных на выставке работ были уже воплощены в конкретных материалах на предприятиях и в населенных пунктах. Более 40 работ рассказывали об использовании средств наглядной агитации в пропаганде научной организации труда, передового опыта, о рационализации и изобретательстве, о техническом прогрессе. Около 30 планшетов отражали борьбу трудовых коллективов за экономию и бережливость. Много интересного содержалось в материалах по освещению темы 50-летия образования СССР, праздничному оформлению городов и сел.

Таким образом, выставка стала школой передового опыта по совершенствованию агитационно-художественных средств для Свердловска, Первоуральска, Серова, Асбеста, Ревды, Карпинска и других городов [4. Оп. 75. Л. 90–91]. Выставку посетило более 15 тыс. человек. На базе выставки были проведены семинары заводских и сельских художников-оформителей [4. Оп. 75. Д. 62. Л. 34].

Смотры-конкурсы и областные выставки наглядной агитации проводились также в Пермской и Челябинской областях. Так, с апреля по декабрь 1972 г. смотр наглядной агитации, посвященный 50-летию образования СССР, прошел в г. Перми. В нем

приняли участие все районы города, коллективы промышленных предприятий, строительных организаций, проектно-конструкторских бюро и институтов, учреждений культуры. Финалом смотра стала городская выставка лучших образцов наглядной агитации [2. Оп. 83. Д. 6. Л. 44].

Городская смотровая комиссия, рассмотрев предложения выставочного комитета, отметила высокий художественный уровень представленных работ, многообразие форм и жанров, удачное композиционное решение и умелое использование новых материалов, присудила первое место Свердловскому району. По итогам выставки были утверждены рекомендации единых требований к наглядной агитации предприятий,строек, учреждений [7, с. 33–34].

Пермские художники также уделяли большое внимание монументальной агитации патриотической тематики. В 1975 г. 8 мая в г. Перми в торжественной обстановке был открыт мемориал, посвященный воинским формированиям Западного Урала. У гарнизонного Дома офицеров установили три монументальные стелы с наименованиями воинских подразделений и частей, сформированных на Пермской земле и отличившихся в боях за Родину.

В праздничные дни 1975 г. в Пермской государственной художественной галерее действовала выставка работ пермских художников, посвященная 30-летию Великой Победы. В залах галереи выставлялось около 400 художественных произведений 70 авторов [7, с. 40].

В канун Дня Победы в 1975 г. на воинском кладбище состоялось торжественное открытие мемориала «Скорбящая», заложенного здесь в память о бойцах, скончавшихся от ран в госпиталях областного центра.

В день праздника Победы в областном центре Западного Урала в городском саду имени М. Горького открылась выставка документов, фотографий, рассказывавших о трудовом подвиге тыла в годы Великой Отечественной войны.

Мемориальный комплекс и памятники-обелиски в честь погибших на фронтах земляков в дни празднования 30-летия Победы были на открытках в городах Березники, Чайковский, Чернушка, в рабочих поселках Верхне-Чусовские Городки, Лямино, Скальный [7, с. 41].

В 2020 г. наша страна будет отмечать 75-летие Победы в Великой Отечественной войне. В подготовке к этой дате есть необ-

ходимость осмыслить опыт предшествующих десятилетий, в том числе и советской эпохи.

Со времен первых пятилеток в нашей стране деятельность всех коллективов предприятий осуществлялась в рамках социалистического соревнования. Оно вытекало из экономической природы тогдашней модели социалистического общества. Агитационно-оформительское искусство было призвано максимально обеспечивать это массовое движение. В то время при въезде в город, район на стеле, несущей их название, лаконичной эмблемой или рисунком обозначалось, чем примечателен этот регион. Изображение серпа и молота, красной или золотой звезды, колоса реторты, шестерни или модели атома — не просто отражение рода занятий людей, а информация о включенности в общее дело, о настрое жителей города, села. За знаком-символом города непременно размещались плакаты, лозунги или целые художественные композиции, извещающие о принятых социалистических обязательствах, ходе их выполнения. По лозунгам, плакатам, девизам соревнования можно изучать историю нашей страны.

В годы 9-й пятилетки трудовые коллективы и профсоюзы уральских областей широко использовали наглядную агитацию в организации социалистического соревнования, обеспечения его гласности, сравнимости результатов, в распространении передового опыта новаторов производства, как того требовали постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении организации социалистического соревнования» (авг. 1971) и «О состоянии и мерах повышения роли наглядной агитации в коммунистическом воспитании трудящихся» (январь 1974) [8, с. 242].

Для повышения роли наглядной агитации в организации социалистического соревнования в Челябинской области в апреле-октябре 1974 г. был организован смотр-конкурс, а в декабре — IV Областная выставка наглядной агитации под девизом «Социалистическому соревнованию широкую гласность!». Областному смотру предшествовали районные выставки лучших образцов наглядной агитации. На них экспонировалось более 10 тыс. планшетов, альбомов и макетов, демонстрировавших самые различные средства наглядного показа трудового соперничества [9, с. 156–160].

Из 700 работ, которые были представлены на областную выставку, 12 экспонировались на Всесоюзной выставке лучших

образцов наглядной агитации. На IV Областной выставке в период ее работы побывало свыше 5 тыс. человек из всех городов и районов области. Здесь прошли семинары художников-оформителей, председателей городских и районных советов наглядной агитации. На выставке перед широким активом с лекциями и обзорами представленных работ выступали руководящие работники областного центра, известные художники г. Челябинска И. В. Талалай, Ю. И. Данилов, В. В. Войцеховский [10, с. 7–11]. Подготовка и итоги выставок наглядной агитации освещались в периодической печати, в выступлениях известных художников [13. 1974. 4 дек].

Выставки в уральских областях способствовали тому, что в производственной наглядной агитации стало больше конкретности и нацеленности на конкретный результат. В большинстве цехов Уралмашзавода в 1974 г. были оформлены стенды, которые отражали ход социалистического соревнования последователей починов А. И. Храмцова — за выполнение сменного задания за 7 часов вместо 8-ми и В. М. Нисковских — за составление инженерами личных творческих планов эффективности производства [5. Оп. 14 Д. 29. Л. 30–32].

В 1975 г. на Челябинском трубопрокатном заводе, например, висел лозунг-информация: «Трубопрокатчики! Снижение потерь на 01% позволит дать дополнительно 1000 тонн газопроводных труб!», «Товарищ! Помни! Уменьшение обреза на каждой трубе на 5 мм — экономия 370 т металла в год», «Экономия флюса на 0,1 кг на тонне труб составит в год 110 тонн металла» [11, с. 14].

Наиболее активно наглядная производственная пропаганда в 9-й пятилетке проводилась в Пермской, Свердловской и Челябинской областях в связи с реконструкцией действующих предприятий с минимальными капитальными вложениями [4. Оп. 83. Д. 22. Л. 4; 2. Оп. 300. Д. 27. Л. 143; 9, с. 160].

Лучших результатов в реконструкции добилась Свердловская область. Этот опыт был обобщен и представлен в 1975 г. на ВДНХ СССР. На выставке достижений народного хозяйства СССР в 1975 г. были представлены от Свердловской области 52 предприятия, 11 научно-исследовательских институтов и вузов. В экспозиции выставки находилось более 300 экспонатов, из них 25 макетов и людей, более 250 образцов продукции [4. Оп. 3. Д. 22. Л. 4–5].

В Москве выставку посетило более 135 тыс. москвичей и экскурсантов ВДНХ. На выставке демонстрировалось 10 кинофильмов об опыте реконструкции предприятий Свердловской области. В октябре 1975 г. экспозиции ВДНХ были размещены в Свердловском Дворце спорта.

Для реализации производственных задач в Свердловской области совершенствовался самый боевой жанр агитационно-образовательного искусства — политический плакат. По инициативе издательства и областного отделения Союза художников РСФСР в июле-декабре 1974 г. — областной смотр и областная выставка политического плаката [4. Оп. 83. Д. 21. Л. 19–48]. В период подготовки к смотру-конкурсу организовывались инструктивные семинары с художниками-оформителями в Свердловске, Верхней Салде, Каменске-Уральском. В смотре принимали участие свыше 700 самостоятельных и профессиональных художников. Ими было создано около 1000 плакатов о производственных достижениях, о победе советского народа в Великой Отечественной войне, об экономии и бережливости и развитии движения наставников.

В Нижнем Тагиле, Каменске-Уральском, Карпинске, Красноуральске, Алапаевске, Полевском и других городах области смотр-конкурс завершился проведением городских выставок политического плаката. В первой половине 70-х гг. наглядная агитация совершенствовалась не только на промышленных предприятиях, но и на селе. Во время полевых работ в сельских районах создавались пресс-центры для оперативного сбора информации и показа результатов передовых коллективов колхозов. Оперативное информирование тружеников сел осуществлялось через издание бюллетеней-«молний». Для поощрения передовиков села и жатвы использовались вымпелы, поднятие флагов на центральных усадьбах [12.1974. 13 авг.]. Положительной оценки заслужила наглядная агитация в хозяйствах Челябинской области в совхозах «Красноармейский», «Имени 50-летия СССР», в колхозах «Красный герой», «Калиновка», «Черноборский» Чесменского района, «Интересно государству» в Варненском районе. На самом видном месте в районе был оформлен красочный стенд «Варнинский элеватор». На стилизованном макете элеватора ежедневно помещались показатели выполнения районом плана хлебосдачи [1. Оп. 171. Л. 156].

Конечно, в деятельности хозяйственных и общественных организаций уральских областей по совершенствованию агитаци-

онно-оформительского искусства были и недостатки, и элементы формализма, назидательности и наивной веры в действительность привычных форм. Производственные виды наглядной агитации представляли порой увеличенные до гигантских размеров учетные тетради с бесчисленным множеством линеек, ячеек, столбиков, цифр, разобраться в которых было очень сложно.

Из приведенных фактов можно сделать следующие выводы. К агитационно-оформительскому искусству наглядной агитации всех форм было привлечено множество людей, тратились большие средства, но планы 9-й пятилетки в полном объеме не были выполнены. Хотя, по сравнению с нынешними темпами экономического развития России, результаты все равно высокие.

Ушла в историческое прошлое экономическая модель общества и вместе с ней социалистическое соревнование как воплощение идеи коллективизма, но необходимость передовых предприятий и достижений бизнеса осталась.

Изменились технические возможности создания агитационно-оформительских средств. Компьютерная графика и печать, панорамные мониторы на улицах городов коренным образом изменили профессию художника-оформителя.

В практике показа достижений производства и бизнеса прочно заняли место новые формы выставок и смотров-конкурсов. Вместе с тем перспективные идеи, реальные планы на будущее в формах агитационно-массового искусства отражаются крайне слабо. Разве что: «Счастье не за горами». Это композиция из 3-метровых букв на берегу реки Камы.

Литература

1. Объединенный государственный архив Челябинской области. Фонд П-288. Челябинский обком КПСС.
2. Пермский государственный архив социально-политической истории. Фонд 1. Пермский горком КПСС.
3. Пермский государственный архив социально-политической истории. Фонд 105. Пермский горком КПСС.
4. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Фонд 4. Свердловский обком КПСС.
5. Центр документации общественных организаций Свердловской области. Фонд 1020. Партком Уралмаша.

6. Уральский рабочий: газета Свердловского обкома КПСС и области совета народных депутатов.
7. Блокнот агитатора: орган Пермского обкома КПСС. 1973. № 2; 1975. № 10.
8. Об идеологической работе КПСС: сборник документов. М.: Политиздат, 1983.
9. Верным курсом. Из опыта идеологической работы партийных организаций Южного Урала. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1976. С. 156–160.
10. Политический информатор: орган Челябинского обкома КПСС. 1975. № 2.
11. Агитатор-боец партии / сост. П. А. Овинов. Челябинск: Юж.-Урал. кн. изд-во, 1978. С. 14.
12. Звезда: газета Пермского обкома КПСС и областного совета народных депутатов.
13. Челябинский рабочий: газета Челябинского обкома КПСС и областного совета народных депутатов.

С. Н. Ивлева

S. N. Ivleva

*доцент кафедры академического рисунка,
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
svetlanaivl@bk.ru*

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТРАКТОВКИ ОБРАЗА ВЕРСАЛЬСКОГО ПАРКА В ПЕЙЗАЖАХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

COMPOSITION INTERVIEWS OF THE VERSAILLES
PARK IMAGE IN LANDSCAPES OF WESTERN
EUROPEAN AND RUSSIAN ARTISTS

В статье проанализированы композиционные решения в изображениях Версальского парка в произведениях французских художников XVII–XVIII вв. и русских художников рубежа XIX–XX вв. Образы Версаля эпохи барокко олицетворяют символ идеального пространства, образ земного рая, характеризуются помпезностью, завышенным горизонтом и фотографической точностью деталей. Композиционные решения А. Бенуа в серии работ «Последние прогулки короля Людовика XIV» отличаются остротой, убедительностью художественного образа и символизмом. Обращение других русских художников рубежа XIX–XX вв. было единичным.

Ключевые слова: пейзаж, композиция, художественный образ, картина, парк.

The article analyzes compositional solutions in the images of Versailles Park in the works of French artists of the 17th–18th centuries and Russian artists of the turn of the 19th–20th centuries. The images of Versailles of the Baroque era personify the symbol of ideal space, the image of the earthly paradise, are characterized by pomposity, an inflated horizon and photographic accuracy of details. The compositional decisions of A. Benois in the series of works «The Last Walks of King Louis XIV» are distinguished by their sharpness, convincing

artistic image and symbolism. The appeal of other Russian artists of the turn of the XIX–XX centuries was single.

Keywords: *landscape, composition, artistic image, painting, park.*

Версаль, роскошная резиденция французских монархов с великолепным парком, привлекал внимание многих живописцев с момента своего создания, представлялся неким Эдемом, мечтой, земным раем.

Первые упоминания о Версале датируются эпохой Меровингов. В XI в. здесь было небольшое поселение, не более ста очагов, с несколькими трактирами у трех дорог, одна из которых вела в Париж, другая — в деревню Трианон, третья — в Сен-Сир [1, с. 24]. В начале XVII в. это была деревушка с пятьюстами душ населения, ветряной мельницей и полями, окруженными болотами.

Внимание Людовика XIII, страстного любителя охоты, привлекло обилие дичи тех мест, и, чтобы «не спать на соломе», он повелел в 1623 г. отстроить себе небольшой охотничий замок [1, с. 24]. Людовику нравилось уединение, где он мог скрыться от суетности столицы. Под окнами дворца возник небольшой партер с узорными клубами, на месте болот был разбит парк в традициях садового искусства эпохи Возрождения, с грабами и стриженными вечнозелеными деревьями [1, с. 25]. К этому периоду относится изображение дворца без сада, в первоначальном виде, на картуше гравюры.

При Людовике XIV, начиная с 1661 г., Версаль становится крупнейшей королевской резиденцией, сияние славы которой, по мысли ее владельца, должно было затмить все сооружения мира. Солнце становится эмблемой Людовика XIV, уподобляющего себя Аполлону. Ощущение Олимпа присутствовало во всем Версале, начиная с королевской опочивальни, салонов дворца, продолжалось в полотнах и плафонах Шарля Лебрена, развивалось в скульптурах сада, отражаясь в едва завуалированной аллюзии.

Охотничий домик под руководством Луи Лево превращается в великолепнейший дворец эпохи барокко, а парк Ленотра становится для всей образованной Европы на несколько столетий вперед образцом французского регулярного парка, задуманного как композиция из стриженных деревьев и кустарников в пространстве. «Это целый город из листвы, с широкими улицами и узкими

переулками, расположенными звездообразно и заканчивающимися открытыми площадями. В таком городе встречались галереи, театры, башни, ворота, купола и колоннады со смело очерченными сводами, опиравшимися на живые стропила; там были залы и кабинеты с окнами, дверьми и триумфальными воротами» [4, с. 71].

Земное детище Людовика XIV, возвращенное садовником Ле Буато, было полностью подчинено монаршей воле, изменено природное естество на идеальную правильность форм и геометризм. Совершилось торжество искусства над природой, причудливой искусственности над естественностью, театральной игры над простотой, манерности над природной красотой и гармонией Божественного мироздания.

В структуре парка дворец доминирует над садом, как властвует «король-солнце» над необозримыми просторами своей империи, которому подчиняются даже стихии. Вместо полей — сад с фигурными партерами, вместо лесов — растительная скульптура из самшита, гидравлические фокусы фонтанного искусства на месте болот. Эпоха Лейбница и Декарта, несомненно, оставила отпечаток на этой математически выверенной прекрасной пространственной композиции. Таково было представление о земном рае в глазах короля.

К 1660-м гг. относятся первые гравюры, изображающие Версальский парк, тщательно отрисованные Израэлем Сильвестром и Габриэлем Перелем, передающие его в том виде, как он выглядел в начале правления Людовика XIV. Работы, напоминающие чертеж с высоты птичьего полета, не отличаются художественностью исполнения, вероятно, перед автором в большей степени стояла задача картографа с мельчайшими подробностями передать ландшафт. Рисунки характерны диагонально уходящей перспективой к завышенному горизонту, практически упирающемуся в край листа. Гравюры с фотографической точностью отражают детали строений, создают впечатление архитектурных планов, которые несколько оживляют сцены торжественного выезда короля. Несмотря на то, что гравюры напоминают карту-схему, а фигуры изображены достаточно условно и стаффажно, ценность изображений в их историзме.

В настоящее время на первом этаже дворца выставлены произведения французских художников XVII–XVIII вв., посвященные исторической ретроспективе Версаля. Картины можно условно

разделить на две группы по технике исполнения — это гравюры и полотна, написанные маслом.

Графические виды парка, включающие небольшие сценки из жизни французского двора, выполнены панорамно, технически несколько однотипно, зачастую линейно, во многих произведениях прослеживаются некоторая сухость, симметричность в композиции, приподнятая линия горизонта. Судя по одинаковости композиционного и графического решений, вероятнее всего, работы заказные. Можно предположить, что гравюры были задуманы заказчиком как серия.

Ряд произведений Израэля Сильвестра содержит жанровые сцены с празднествами в Версале. Одна из гравюр «Удовольствия зачарованного острова, Третий день, остров Альцины», 1664 г., из собрания Лувра отображает представление в Версальском парке, блистательно устроенное юным монархом Людовиком XIV в одном из бассейнов. Композиция гравюры решена фронтально, декоративно, имеет традиционную для гравера мнимую симметрию. На переднем плане группа людей во главе с королем под балдахином прочитывается темным силуэтом на фоне воды, кулисы деревьев справа и слева уравнивают пейзаж. Верхний силуэт деревьев почти зеркально отражает низ композиции. Очень опосредованно, по внутренним композиционным линиям, образующим общий силуэт картины, эта гравюра отчасти перекликается с «Прогулкой короля» 1906 г. А. Н. Бенуа.

Среди гравюр Версальской серии встречается группа изображений, в центре которых расположен фонтан с высокой струей воды, делящей картинную плоскость на две половины. Сюжетное наполнение составляют прогуливающиеся придворные или резвящиеся герои античных мифов. Использование подобных композиционных решений становится тенденцией в изображении Версальского парка конца XVII в.

Живопись галереи Котелля Большого Трианона представляет большую серию картин второй половины XVII в., в простенках между окон и на противоположной стене изображающих уголки Версальского парка с водоемами и фонтанами, окруженные многочисленными мифологическими персонажами. Композиционно полотна вторят гравюрам, их отличает парадная пышность подачи сюжетов, характерная для эпохи барокко. Торжественность звучит в контрастных сочетаниях противоположных цветов, зеленых

и красных, желтых и почти открытых голубых. Проходя по галерее, кажется на первый взгляд, что это варианты одного полотна, настолько близки произведения друг другу по композиционному и колористическому решению.

Во второй половине XVII в. создается ряд картин маслом Версальского парка, где, как и в гравюрах, основное внимание уделяется пейзажу. По стилистике и композиционному решению живописные изображения практически идентичны рисункам того времени. В картинах много пространства, линия горизонта, как и на гравюрах, сильно завышена, активно используется ракурс с высоты птичьего полета. В пейзажах встречаются небольшие стаффажные сценки, в которых король теряется среди многочисленных придворных и лошадей. Верхний ракурс, идеализированность, условность в подаче передают зрителю ощущение карты, на которой стоят игрушечные картонные фигурки. Картины схожи теплым коричневатым колоритом, детали идеально выписаны, но ничто не трогает душу, художники как бы констатируют и зачастую приукрашивают реальность. В картинах нет жизненности, натурности восприятия.

Картина Адама Франса ван дер Мейлена «Вид строящегося Версаля», ок. 1679–1680 г., выполнена в традициях композиционного построения жанровых сцен на полотнах «малых» голландцев. Пейзаж переполнен большим количеством фигур, связанных между собой в небольшие натурные сценки, очевидно, зарисовки легли в основу полотна.

Покои первого этажа дворца украшают исторические полотна Юбера Робера, назначенного рисовальщиком королевских садов при Людовике XVI. Картина «Вход в сады Версаля» 1777 г. изображает вырубку садов в 1774 г., которой художник был свидетелем. Тогда пожертвовали боскетами Дофина, Жирандоль и Лабиринт, заменив наиболее старые деревья на несколько тысяч молодых. Парк изменил свое лицо. Дворец, как и парк, с каждым последующим владельцем терпит разнообразные изменения. «Способность Версаля к постоянному обновлению — это одна из наиболее характерных его черт» [1, с. 16]. Художник живо передает на полотне романтический пейзаж со срубленными деревьями, гуляющих придворных, Людовика XVI и Марию-Антуанетту с детьми. В стиле романтизма выполнена и другая картина Юбера Робера «Сооружение купален Аполлона» с развалинами и заросшим садом.

Версальский парк, олицетворяющий расцвет абсолютной монархии, сейчас представляется выражением романтического пейзажа, символом идеального пространства. Наверное, своей таинственной славе во многом Версаль обязан своему позднему и главному бытописателю А. Н. Бенуа. Версаль становится версальским в полном смысле слова, после того как оживают старинные образы его обитателей в бесчисленных рисунках и полотнах Бенуа.

Первое посещение в конце осени 1896 г. произвело на художника двойное впечатление. Юношеский восторг и влюбленность в Версаль перемежаются некоторым оттенком разочарования: на первый взгляд ему кажутся Царское Село и Петергоф даже более блестящими.

Александр Николаевич Бенуа в 1922 г. в предисловии к изданию своих литографий писал: «Ощущение чего-то лично близкого, давно знакомого, “родного” я почувствовал в еще большей степени, когда впервые наяву ступил на хрусткий гравий садовых площадей и улиц Версаля, когда меня овеяла его суровая, как морской воздух, атмосфера, пронизываемая неустанными ветрами, когда передо мной во все стороны раскинулись безграничные, опять-таки, как море, пространства» [2, с. 91].

Во время первого посещения создается множество рисунков, на основе которых в конце 1890-х — начале 1900-х возникает цикл произведений «Последние прогулки короля Людовика XIV». Картины Бенуа первой Версальской серии передают грусть уходящего блеска галантного века, закат империи и Людовика XIV, его последние прогулки, созвучные увядающей осенней природе, закат «короля-солнце».

Образ стареющего монарха, создателя всего этого великолепия, на многих картинах серии теряется среди темных силуэтов придворных и скульптур, на фоне водной глади. Пейзажи выполнены лаконично, почти монохромно. Картины наполнены ощущением ушедшей эпохи, характерной для русского символизма. В прогулках короля нет наигранной фальши, есть жизнь, король предстает не олимпийским божеством, а большим стариком, кормящим рыб, скрывающимся в непогоду от дождя.

В 1905–1906 гг. А. Н. Бенуа живет долго в Версале, застает все времена года, пишет этюды с натуры, свежие, необычайно раскованные, почти небрежные. Он использует различные техники,

смешивает их. Художник часто выстраивает пейзажи остро по композиции, «в обрез», причем нередко «режет» все четыре края, каждый раз меняет ракурс, общее композиционное построение, от диагонали, спирали, овала до фриза. Автор мучительно ищет убедительность художественного образа, для этого создает каждую следующую работу в немного другой технике, с другим тональным строем, в другой композиционной схеме.

В том же 1906 г. создается самая знаменитая работа серии «Прогулка короля». Перспективы осенних боскетов, геометрические линии которых тянутся горизонталями, контрастирует с гладью бассейна, украшенного скульптурами играющих мальчуганов. Неторопливое плавное движение процессии, которая движется мимо зрителя, не замечая его, создает особый ритм. Нам кажется, мы слышим только шуршание длинных шлейфов по гравию и тихий разговор. Образы очень музыкальны. Бенуа признавался: «Музыка является как бы основной стихией всего моего отношения к искусству и особенно к театру; музыка способна вызвать во мне наиболее сильные эмоции и потрясения» [2, с. 51].

Острые яркие композиционные решения А. Н. Бенуа всегда очень созвучны каждому мотиву изображения. Картины необычайно правдивы, убедительны, им веришь больше, чем современникам Людовика XIV. В создании исторических образов Бенуа всегда использует рисунки с натуры, заметно их поэтизируя. Особенно тщательно Александр Николаевич относился к отбору деталей: в картинах нет случайностей, каждая мелочь «работает» на создание большого цельного образа. Художник настолько точно передает эпоху, что мы слышим дуновение ветра, стук капель дождя по мраморным скульптурам, хруст дорожек, плеск воды в бассейнах, журчание фонтанов. Вживание в образ эпохи становится настолько убедительным благодаря тому, что автор душой переживает и «пишет» сердцем происходящее в картине; как творец, вдыхает душу в безлюдные аллеи стриженных боскетов, во все уголки огромного парка.

А. Н. Бенуа вспоминал: «Как художника меня вначале не удовлетворяло простое изучение видимости в Версале. Меня тянуло к известному украшению и обогащению того, что мне давала непосредственно действительность. Мне хотелось восстановить в своих изображениях его более роскошное прошлое и населить его ожившими тенями. Но постепенно я отошел от этой “ереси”;

я выучился отдаваться всецело и непосредственно чарам Версаля, и тогда еще сильнее стал ощущать в сложных его ароматах, в шорохе листьев, в плеске водоемов, в далеких трубных звуках и барабанном бое учащегося воинства <...> смутные и сладко щемящие «воспоминания»» [2, с. 92]. Александр Николаевич воспроизводит именно свои «воспоминания», те грезы, мечты о прекрасной эпохе, которые сроднились с его душой, стали для него явью настолько, что он писал исторические картины как с натуры.

Рубеж столетий дает новое восприятие живописи, меняется отношение художников к своим произведениям. Этюд становится картиной. Усиливается связь между русским и западноевропейским искусством после Всемирной выставки в Париже 1900 г., французский импрессионизм, стиль модерн и символизм прочно входят в российское изобразительное искусство.

Большинство произведений А. Н. Бенуа, посвященных Версалию, подчинено композиционным трактовкам, характерным для начала XX в., стилистическим предпочтениям модерна, с одной стороны, и символизму — с другой. Поэзия сада эпохи барокко выливается в его картинах и рисунках в удивительную по тонкости мелодию. Версальскую серию Бенуа можно смотреть бесконечно, каждый раз вдыхая с его полотен новые ароматы ушедшей эпохи, слышать новый изысканный мотив.

В 1922 г. Бенуа создает серию графических работ, вошедших в альбом «Версаль» [3, с. 7], отличающихся совсем другим духовным настроением, зрелостью и глубиной восприятия. Рисунки и литографии, подкрашенные акварелью, отличаются лаконизмом подачи из двух-трех цветов, но в почти монохромности звучит вечность, прорываясь сквозь щемящую сердце художника ностальгию.

Ему в революционной России, рушащей все старые устои, кажется невозможным возвращение в место, пленявшее его воображение в юности своими сладостными мечтами. Это своеобразный реквием тому счастливому времени, его грезам. Рисунки передают дух Версаля, иногда становятся обобщенным образом, гулким, как трубы органа. Мелодия этой серии минорная, почти мрачная, но бесконечно величественная, возвышенная, великолепная в своем утонченном отборе только нужных деталей, в их мастерски продуманном расположении, в пронзительном звучании и реализме образов.

К теме Версальского парка, несомненно, под непосредственным влиянием А. Н. Бенуа, обращались М. В. Якунчикова, А. П. Остроумова-Лебедева, З. Е. Серебрякова и многие другие, для которых Версаль не стал основной темой их творчества. В искусстве русских художниц версальские произведения единичны. В их работах виден композиционный поиск, но они менее яркие по меткости художественного образа по сравнению с картинами их вдохновителя, посвятившего Версалю многие десятилетия своей жизни.

Версальский парк в различные исторические периоды воплощался в полотнах и рисунках многих живописцев, но творения А. Н. Бенуа, бесспорно, являются лучшими произведениями, наиболее внутренне полно и тонко раскрывающими величие Версаля.

Литература

1. *Аридзоли-Клементель П.* Версаль. Т. 1. М.: Арт-Родник, 2010. 372 с.
2. *Бенуа А. Н.* Александр Бенуа размышляет... М.: Советский художник, 1968. 752 с.
3. Версальские грезы Александра Бенуа // Русский музей представляет: Альманах. Вып. 274. СПб.: Palace editions, 2010. 72 с.
4. *Регель А.* Изящное садоводство и художественные сады. Историко-дидактический очерк. СПб.: Изд. Г. Б. Винклер, 1896. XII. 448 с.

С. Г. Полегаев

S. G. Polegaev

доцент кафедры скульптуры РАЖВиЗ

Ильи Глазунова

sculptorpolegaev@mail.ru

ЛЕПКА ПОРТРЕТА С НАТУРЫ

MODELING A PORTRAIT FROM LIFE

Обращаясь к проблемам из сферы современной педагогики в художественных вузах, необходимо остановиться на вопросе недостаточной разработанности индивидуальных программ по преподаванию творческих дисциплин. В отношении обучения искусству скульптуры важно сохранить классические традиции, методики, школу мастерства, восходящую к западноевропейским и отечественным учебным заведениям, в частности к традициям Санкт-Петербургской Императорской академии художеств и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, что актуально.

Ключевые слова: *искусство скульптуры, реализм, лепка с натуры, преемственность традиций, школа мастерства, индивидуальные методики.*

Turning to the problems of modern pedagogy in art Universities, it is necessary to focus on the issue of insufficient development of individual programs for teaching creative disciplines. With regard to teaching the art of sculpture, it is important to preserve the classical traditions, methods, and school of skill that go back to Western European and domestic educational institutions, in particular, to the traditions of the St. Petersburg Imperial Academy of arts and the Moscow school of painting, sculpture, and architecture, which is relevant.

Keywords: *art of sculpture, realism, modeling from nature, continuity of traditions, school of skill, individual techniques.*

Обращаясь к проблемам сферы современной педагогики в художественных вузах, необходимо остановиться на вопросе недостаточной разработанности индивидуальных программ по

преподаванию творческих дисциплин. В отношении обучения искусству скульптуры важно сохранить классические традиции, методики, школу мастерства, восходящую к западноевропейским и отечественным учебным заведениям, в частности к традициям Санкт-Петербургской Императорской академии художеств и Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В Московском училище работе с натуры придавалось особое значение, как, например, в мастерской известного скульптора С. М. Волнухина, о чем, в частности, позволяет судить сохранившаяся архивная фотография начала XX в., в которой он показан за работой в мастерской МУЖВиЗ в окружении студентов.

В обозначенном процессе сохранения традиций в обучении мастерству скульптуры немаловажен творческий подход преподавателей, разработка ими индивидуальных программ, систем, методик преподавания. Далее привожу некоторые собственные практические рекомендации по лепке скульптурного портрета с натуры с обозначением основных этапов работы.

1-й этап. Станок поднимем до нужной высоты, так как центр работы должен находиться на уровне глаз. Материал для подобных работ, используемый особенно часто, — глина. Но, разумеется, для начала посмотрим, как может выглядеть каркас, как металлический, так и деревянный. Очень важно сразу распределить по кресту каркаса основные объемы глины для того, чтобы они держали глину. Необходимо сразу понять, где будет больше массы у головы (как правило, с лицевой стороны), каков объем будет у затылка, как в пространстве будет распределена масса головы по отношению к массе плечевого пояса.

Обозначенные вопросы важно решать уже в каркасе. Поэтому даже для изготовления каркаса нужно, чтобы модель присутствовала на сеансах. Приступим к лепке портрета с натуры. Следует сразу накладывать глину таким образом, чтобы кресты на каркасе были не примяты внутрь. Сначала набираем объем, придавливаем его крестами каркаса, тогда он уже будет держаться лучше. Наиболее распространена у скульпторов пулковская глина. Ясно по этимологии названия, что она добывается недалеко от Санкт-Петербурга. Считаю, что работа скульптора является одной из самых консервативных. Так, например, машинку, которую в настоящее время используют резчики по камню, изобрел Леонардо да Винчи, и принципиально с XVI в. она не изменилась. Если в других профессиях

очень важно вовремя осваивать новые технологии и современные разработки, то в работе скульптора столетиями ничего не меняется. Поэтому одна из основных традиций обучения — это передавать приемы мастерства буквально «из рук в руки».

2-й этап. Условно этот этап работы назовем прокладкой, одной из начальных стадий процесса лепки. Выглядит обозначенный процесс не совсем как работа над учебным портретом со всеми разметками и всеми пропорциями. При этом следует обратить внимание на соотношение основных объемов. Очень частой является ошибка, которую допускают те учащиеся, кто стремится быстро переходить к деталям, не найдя основных пропорций. Поэтому постараемся вести работу таким образом, чтобы подобных ошибок не совершать. Отмерим четыре одинаковых отрезка от подбородка до самой высокой точки на голове. Важно сохранять осевые линии, чтобы возникла некая система координат. Сразу видим, что размер носа и ушей если не совсем одинаков, то близок, и на их соотношения необходимо обратить особое внимание. Важно учитывать расположение козелка, где у человека крепится ухо. Эта точка является условным центром всей головы. Если мы голову условно разделим на две большие кости — череп и челюсть, то точкой пересечения будет являться именно середина уха. Соответственно, вертикаль, опущенная к шее, делит ее на две равные части. Важно не углубляться сразу в детали, а увидеть соотношение основных объемов. Шея подобна цилиндру. Ключицы и лопатки создают единую красивую плоскость, куда этот цилиндр вставляется. Необходимо уметь видеть простые объемы головы, чему учил еще в XIX в. своих студентов П. П. Чистяков в Императорской академии художеств Санкт-Петербурга согласно разработанной им системе преподавания, значимой и в наши дни. Приступая к лепке модели с натуры, к выполнению скульптурного портрета, важно понять, на что голова похожа — на шар или на яйцо, имеет шарообразную или эллипсоидную форму. Необходимо увидеть сначала простую форму и правильное соотношение объемов в пространстве.

3-й этап. Нагрузить, насытить работу деталями — это уже следующий этап, по моему убеждению, не такой важный, не перво-степенный.

Периодически отходить от своей работы на некоторое расстояние надо обязательно. Как говорили мне преподаватели, «кто не

отходит от станка — тому двойка, кто отходит немножко — тому тройка». Чем дальше находишься от модели, тем лучше и цельнее видишь ее. Желательно отходить на такое расстояние, чтобы одним взглядом видеть обе модели. Как завещал П. П. Чистяков, следует соблюдать основной принцип — работать от общего к частному и от частного к общему. На этом принципе построено обучение студентов на каждом курсе. Необходимо, чтобы они осознавали эту истину как можно глубже. Понять это просто, прочитав соответствующую литературу, но, я думаю, невозможно понять все, не попробовав сделать руками, т. е. процесс не только увидеть, но применить свои знания, использовать ранее полученный опыт. Как правило, тому, кто изучал конструкцию человеческого тела, основы пластической анатомии, проще увидеть особенности той или иной конкретной конструкции, в том числе при лепке с натуры.

Один из моих учителей говорил, что скульптура — это профессия молчаливых. Нужна максимальная концентрация внимания, когда пытаешься осознать весь объем. Работа с моделью является для любого художника накопительным обогащающим процессом. Борис Николаевич Какуев рассказывал о проекте Французской академии. Проект звучал так: Академия состоит из пятиэтажного здания, где на первом этаже работает первый курс, на втором — второй и, соответственно, на пятом — пятый курс. Все студенты делают абсолютно одно и то же задание — рисунок с натуры. Модель позирует только на первом этаже — на первом курсе. Следовательно, студенты второго курса делают то же самое задание, но этажом выше, студенты четвертого и пятого курсов работают на своих этажах. Алгоритм прост — надо спуститься на первый этаж и посмотреть, подняться, нарисовать. В таком подходе очень много рационального, чтобы понять, художнику необходимо работать с моделью для того, чтобы ее изучать, не просто срисовывать, а именно осознавать.

4-й этап. После завершения лепки модели с натуры, если работа может считаться удачной, следующим этапом становится ее формовка.

Заключение. В течение многолетней педагогической деятельности в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова мной был разработан ряд учебных и методических пособий по преподаванию дисциплин основного курса факультета

скульптуры. Одно из таких пособий — «Лепка скульптурного портрета с натуры». Его основные положения, практические рекомендации в сжатой тезисной форме представлены в этой статье. Таким образом, приходим к выводу, что именно последовательная, поэтапная работа позволяет получить необходимый результат — создать законченный, анатомически и пластически верно построенный узнаваемый образ. Он, исполненный по обозначенным рекомендациям, с соблюдением всех вышеуказанных этапов лепки, может расцениваться как самостоятельная либо как учебная работа этюдного характера, которая достойна стать подготовительной стадией при создании творческого профессионального произведения.

И. В. Макарова

I. V. Makarova

старший преподаватель кафедры

скульптурной композиции,

РАЖВиЗ Ильи Глазунова

mila_markina@mail.ru

ЭВОЛЮЦИЯ ТРАКТОВКИ ФОРМЫ — ОТ ДВУХМЕРНОСТИ К ОБЪЕМНОМУ ИЗОБРАЖЕНИЮ

EVOLUTION OF THE FORMATION OF FORM — FROM TWO-DIMENSION TO VOLUME IMAGE

Исследование посвящено теме истоков первоначальной идеи двухмерной иконы, которая в конечном итоге обретает сущность монументального трехмерного произведения из бронзы. Сопоставление ведется автором на примерах памятников Сергия Радонежского и жития Святого в иконописи, скульптурной композиции Георгию Победоносцу и изображения Святого на иконе. Аналогичные тенденции продолжены при реализации проекта памятника царской семье.

Ключевые слова: *Сергий Радонежский, памятник, композиция, Георгий Победоносец, царская семья, Николай II.*

The study focuses on the origins of the original idea of a two-dimensional icon, which eventually acquires the essence of a monumental three-dimensional work of bronze. Comparison is conducted by the author on the examples of monuments of St. Sergius of Radonezh and the life of the Saint in iconography, the sculpture of St. George and the image of the Saint on the icon. Similar trends have continued in the implementation of the project of the monument to the Royal family.

Keywords: *Sergius of Radonezh, monument, composition, George the victorious, the Royal family, Nicholas II.*

Сергий Радонежский — один из самых почитаемых на Руси святых, который прославился исключительно мирными под-

вигами, поднял на недостижимую высоту духовный авторитет своей обители, был знаком с византийским богословским учением исихазма — молчальничеством, сутью которого была идея внутреннего самосовершенствования. XIV век называют веком преподобного Сергия, он насыщен крупными историческими событиями. Это было напряженное время, земля Русская подвергалась различным бедствиям, была разобщена. Люди понимали, что отсутствие единения ослабляет Русь и делает ее более легкой добычей для врага, поэтому они прилагали все усилия, чтобы, положив конец взаимной розни, ненависти и братоубийству, освободиться от золотоордынского ига. Преподобный Сергий принимал активное участие в судьбе своего Отечества.

Во главу своего дела освобождения, собирания и укрепления России преподобный Сергий положил собственноручное создание в 1340 г. храма Святой Троицы, около которого и основалась потом его знаменитая Троице-Сергиева Лавра, залог единства земли и независимости Московского государства.

При рассмотрении памятника Сергию Радонежскому — скульптурной группы, изображающей житие православного святого, которая была установлена в Оренбурге 21 июня 2019 г., стоит отметить некоторые особенности материала, из которого создана эта арочная композиция. Бронза и камень, по замыслу автора композиции, московского скульптора И. В. Макаровой, в гармоничном сочетании материалов образуют монумент высотой шесть метров. Памятник Сергию Радонежскому расположен на пересечении улиц Чкалова и Степана Разина, вблизи Никольского собора — одного из самых известных в областном центре, и памятника, посвященного оренбургскому казачеству (в сквере Владыки Леонтия).

Работая над композицией памятника, автор частично опирался на вариант иконографии житийной иконы Сергия Радонежского, где святой изображается в среднике в полный рост в окружении двенадцати житийных клейм. Положение тела святого практически цитирует иконописный прообраз, однако форма трактуется принципиально иным способом — пропорции лица и фигуры реалистичны, складки одежд объемны и также решены в духе реализма. При этом житийные клейма, расположенные на двух опорах окружающей святого декоративной арки, композиционно и стили-

стически повторяют в рельефе упомянутую выше каноническую иконографию. Таким образом, автор ставит перед собой задачу совмещения в круглой монументально-декоративной скульптуре православной иконописной традиции и русской академической изобразительной манеры.

Птицы, парящие у левой руки преподобного Сергия, напоминают о чудесном видении, в котором ему явилось множество прекрасных птиц — предвестников неиссякаемого потока учеников и последователей.

Одним из наиболее известных и почитаемых христианских святых-великомучеников издревле являлся Георгий Победоносец. Множество вариантов его жития и сказаний о чудесах стали благодатной основой для создания художественных и религиозных произведений искусства.

Обращаясь к скульптурной композиции на тему «Чудо Георгия о Змии» (вместе с гранитным постаментом, высота которого достигает 5,5 метра), весьма интересно сопоставление созданного из камня и бронзы художественно-религиозного образа и лика Георгия на традиционных иконах. Вновь, как в случае с памятником преподобному Сергию Радонежскому, можно говорить не просто о смешении, но об органичном синтезе двух традиций: античная правильность черт Георгия гармонирует с его декоративно решенными локонами. Похожий способ «разделки»¹ волос можно увидеть, к примеру, на фресках храмов XVII в. в Ростовском Кремле.

Открытие в городе Бор Нижегородской области площади, которая получила название в честь Георгия Победоносца, было приурочено к 80-летию со дня присвоения Бору городского статуса.

Памятник «Георгий Победоносец» установлен на пожертвования жителей г. Бора 12 августа 2018 г. недалеко от духовно-просветительского комплекса «Сергиевская Слобода». Данная территория становится новым общественным пространством, за благоустройство которого борчане проголосовали в рамках проекта «Формирование комфортной городской среды».

«Новая площадь и памятник — прекрасные подарки к юбилею города. Георгий Победоносец всегда являлся символом победы

¹ «Разделка» — иконописный термин (прим. автора).

добра над злом для нашей страны, а сегодня его имя напрямую связано с памятью о Победе в Великой Отечественной войне. Установка такого монумента продолжает традиции, заложенные нашими предками, обозначает значимость нижегородской земли в историческом наследии России», — отметил в ходе церемонии открытия временно исполняющий обязанности губернатора Нижегородской области Глеб Никитин.

Тема страдания и мученичества в контексте создания произведений искусства проявилась в памятнике семье царя-страстотерпца **Николая II**, созданном скульптором И. В. Макаровой на народные пожертвования и установленном 31 июля 2017 г. в селе Дивеево Нижегородской области на Соборной площади Свято-Троицкого Серафимо-Дивеевского монастыря.

Спокойные сдержанные силуэты фигур святых царственных страстотерпцев в точности повторяют их наиболее распространенную православную иконографию. При этом большое внимание автор скульптуры уделяет деталям — сохраняющим портретное сходство лицам, узорам на одеждах, что, между тем, не нарушает целостность художественного образа. Кроме того, памятник органично вписывается в архитектурное пространство Соборной площади, ритмически перекликаясь с ее доминантой — Спасо-Преображенским собором.

Инициатором создания монумента стал митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский **Варсонофий**. В церемонии приняли участие губернатор Нижегородской области **Валерий Шанцев**, митрополит Нижегородский и Арзамасский **Георгий** и учредитель Фонда святителя Василия Великого **Константин Малофеев**. «Наверное, символично, что именно в святой Дивеевской обители установлен этот памятник, — считает Валерий Шанцев. — Мы помним, что семья **Романовых** имела прямое отношение к **Серафиму Саровскому**, а Николай II и вся его семья были глубоко верующими, они свято верили и соблюдали каноны православия». Со своей стороны, митрополит Варсонофий заметил, что «как только народ перестает почитать Царя Небесного, одновременно перестает почитать царя земного», и «чем больше мы будем верить в Бога, тем прочнее будет наше Отечество. Мы, конечно, никогда не говорим о том, каким должно быть наше политическое устройство. Об этом **Христос** не учил. Он не учил

менять путем революции государственный строй. Он учил меня «менять самих себя».

Поставив перед собой задачу переноса религиозно-художественного образа из пространства двухмерной иконы в трехмерное пространство монументального скульптурного произведения, автор постарался достичь верного баланса между условностью и живоподобием, декоративностью и реалистичностью, традициями и современностью.

И. В. Дюков

I. V. Djukov

доцент кафедры академического рисунка

Российской академии живописи, ваяния

и зодчества Ильи Глазунова

djukov@yandex.ru

УПАКОВОЧНЫЙ СТИЛЬ

PACKING STYLE

Преобладающий вид искусства в наши дни — дизайн. Через дизайнерскую призму теперь смотрят не только на предметы быта, но и на живопись, скульптуру и, конечно, архитектуру. Архитекторы превратились в разработчиков дизайнерских упаковок предназначенных к продаже пространств.

Ключевые слова: *современная архитектура, упаковочный стиль, культура, дизайн.*

Overwhelming with its popularity art style now days — design. Through the design point of view everybody looks not only on the household goods, but on the painting, sculpture and of course architecture. Architectures turned into slaves of the design packages, which meant only for selling design spaces.

Keywords: *contemporary art, packing style, culture, design.*

Всякий предмет и всякое явление, сопутствующие человеку, облакаются им в словесную форму, именно с момента наименования начинается познание мира. Через выявление конкретных явлений в понятии начинается наука. В статье предлагается новый термин к обозначению явления, которое ныне захватило пространства почти всех городов планеты, — **упаковочный стиль (Packing style)**.

Эпоха, в которую мы живем, равно как и любая другая, объективируется в формах искусства. Преобладающий вид искусства в наши дни — дизайн. Он окутал весь предметный мир — от спичек до грандиозных по своим размерам сооружений. Во времена

рыночных отношений именно дизайн стал важнейшим видом искусства. Собственно, рынок и является его родителем. Сегодня остальные виды искусства вынуждены считаться с дизайном. Через дизайнерскую призму смотрят не только на предметы быта, но и на живопись, скульптуру и, конечно же, архитектуру. Теперь картина является «дизайнерским» цветовым пятном, скульптура и архитектура — «дизайнерскими» арт-объектами. Особенно заметно влияние «художественного конструирования» в современной архитектуре, в которой явно произошла подмена собственно архитектуры принципами дизайнерских решений. Архитекторы превратились в разработчиков упаковок пространств, предназначенных для продажи. Современные города наполняются огромными незатейливыми, затейливыми и очень затейливыми коробками, в которые упакованы торговые центры, гостиницы, офисы, квартиры и все что угодно.

Город, всегда формировавшийся архитектурой, ныне формируется упаковками. В отличие от древних и старинных городов (где образ города ассоциировали с храмом, монастырем, дворцом), современный город ассоциируется с торгово-развлекательным центром. Сегодня дома-упаковки, находящиеся вблизи старинных сооружений, уподобляются коробкам, обернутым цветной бумагой, стоящим рядом с антикварными произведениями. Древние строения даже в виде руин вызывают к возвышенным чувствам, настраивая на созерцательный лад. Зато товарный вид нынешних домов в форме коробок и тубусов можно испортить одной царапиной, да что уж там царапиной, достаточно просто вовремя не смахнуть пыль. Современный дизайн строений, как любая упаковка, совершенно не выдерживает проверки временем. В древности обществами с религиозным мировоззрением пространство понималось сакрально, что и находило отражение в форме и образе города. Классические (греческие, византийские и древнерусские) города гармонично вписывались в природное пространство. Их создатели стремились избегать «конфликтов» с окружающей средой. Однако уже римские градостроители расценивали окружающее пространство иначе: человек есть хозяин. Антропоцентризм — вот причина подобного отношения.

Современная ситуация в комбинации «человек — город — окружающее пространство» во многом напоминает римскую ситуацию: тот же антропоцентризм с внешней римской религиозно-

стью (большинство людей и сегодня, согласно статистике, относят себя к той или иной конфессии). Сейчас, как и в римскую эпоху, центром города является не храм и даже не замок или дворец, а место для торговли и развлечений — торгово-развлекательный центр. «Хлеба и зрелищ» — вот девиз современного общества, которое, подобно римскому плебсу, с наслаждением взирает на кровавые сцены смерти, правда, не в Колизее, хрустя морковкой, а в кинозале, хрустя попкорном и запивая его кока-колой. Впрочем, между римским обществом и современным есть существенное различие. Римлянин стремился все подчинить интересам божественного Города: соседние народы с их культурой, природу и даже богов — в этом и было ядро его антропоцентризма. Современный человек шагнул дальше, он преодолел эту форму мировоззрения и стал утверждать новую. *Выгода* — вот тот вирус, который засел в головах людей нашего века. Выгодно каждый год делать ремонт, менять дорожное покрытие, перестраивать дома. Выгодно на двадцати квадратных метрах строить сто этажей.

Архитекторы-дизайнеры мотивируют по-своему. У профессионалов ныне ходячее сравнение архитектуры с пошивом одежды. «Не будешь же всю жизнь носить одно пальто», — говорят они. Таким образом, зданию отмеряется век чуть больше, чем пальто или штанам. Да и как может быть иначе, когда сами архитекторы все чаще отказывают архитектуре в праве называться искусством. Теперь она — упаковка.

Упаковка может иметь какую угодно форму, главное, чтобы она привлекала к себе всеобщее внимание. Пространства, выставленные на продажу под офисы, рестораны, ледовые центры и т. п., должны быть упакованы в дешевый, легкий, а главное, привлекательный материал. Материал этот своей расцветкой может напоминать обувную коробку или обертку от конфет, он может имитировать корабль или льдину, кристалл или памятники архитектуры прошлых столетий. Все что угодно, лишь бы продавалось. Имитация, эрзац, псевдоморфоз, симулякр стали главными атрибутами всей современной культуры. Однако в строительстве имитация проявилась особенно наглядно. Потребитель знает, что «сталинки» построены хорошо. Для торговца пространством это означает, что их надо симитировать, для чего необходимо архитектору и строителям сформулировать техническое задание — чтобы как при Вожде, только в десять раз дешевле и площадей

в десять раз больше. Так в Москве возникают дешевые (в производстве) элитные жилища, наивно имитирующие сталинскую архитектуру.

Упаковывать — пространства, события, новости и вообще все что угодно — придумали на Западе, где прибыль стала альфой и омегой. Теоретики и практики модернистской и постмодернистской архитектуры, возможно, и не сознавали того, что их деятельность в конечном счете нацелена на создание хорошей упаковки. Однако их заказчики отдавали себе в этом отчет. Западные строения упакованы хорошо и со знанием дела. А вот советские сооружения 60–80-х гг. упакованы не так хорошо — топорно, тяжеловесно. Наши архитекторы никак не могли понять того факта, что современная им архитектура Запада, на которую они ориентировались, переставала быть архитектурой, она превращалась в дизайн упакованных пространств, выставленных на продажу. Советские архитекторы продолжали осваивать методы проектирования классического наследия, но при этом с широко раскрытыми глазами смотрели в рот западным коллегам. Заказчик же в лице государства, начиная с конца 50-х, хотел простых и дешевых решений. Творения отечественных архитекторов 40–50-х гг. и постройки 60–70-х тех же авторов представляют собой нечто совершенно непохожее. Дело в том, что в марте 1953 г. умер главный заказчик — Сталин, вот и все.

Нынешние отечественные архитекторы продолжают уступать заграничным коллегам, ведь они все еще никак не освоятся с новой профессией — упаковщиков. Мир объемных форм, который окружает современного горожанина, отныне формируется не архитекторами, а дизайнерами упаковки. Впрочем, конец упаковки известен — после использования ее без сожаления выбрасывают как ненужный хлам.

Упаковочный стиль (Packing style) в градостроительстве представляет собой явление, характерное для формирования городских пространств в XX–XXI вв. Его отличительные черты — безыдейность (если не считать обслуживания интересов бизнеса), эклектизм, часто лаконизм, функциональный утилитаризм, экстравагантная отделка сооружений, использование новых технологий. Нередко «упаковочный стиль» агрессивен в отношении сложившихся архитектурных ансамблей и памятников прошедших эпох. Его эстетическая основа — дизайн.

М. С. Бережная

М. S. Berezhnaya

доцент кафедры реставрации живописи,

Российская академия живописи ваяния и зодчества И. Глазунова

rehinatarina11@mail.ru

**ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНЫХ БИБЛИЙ И УВРАЖЕЙ
НА ФОРМИРОВАНИЕ КУПОЛЬНЫХ
РОСПИСЕЙ ПЯТИГЛАВЫХ ХРАМОВ XVII ВЕКА,
РАСПИСАННЫХ МАСТЕРАМИ
ГУРИЕМ НИКИТИНЫМ
И ДМИТРИЕМ ГРИГОРЬЕВЫМ ПЛЕХАНОВЫМ**

INFLUENCE OF WESTERN BIBLES AND ALBUMS
GLASS ON THE FORMATION OF DOME PAINTINGS
OF FIVE-DOMED TEMPLES OF THE XVII CENTURY.
PAINTED BY MASTERS GURIY NIKITIN AND DMI-
TRY GRIGORIEV PLEKHANOV

Семнадцатое столетие в русском искусстве принято характеризовать как переход от Средневековья к Новому времени. Активное взаимодействие с западными странами неизбежно отразилось в целом на внутренне-культурных процессах и в частности на наиболее ярких представителях художественной среды этой эпохи. Наиболее наглядно наблюдать эти процессы можно в становлении московской монументальной живописи. Но также они имели свои продолжения в формировании неповторимого стиля художников провинциальных школ, среди которых выдвинулись такие мастера, как Гурий Никитин и Дмитрий Плеханов.

Ключевые слова: *монументальная живопись XVII в., Гурий Никитин, Дмитрий Плеханов, купольные изображения, влияние западных гравюр.*

The Seventeenth century in Russian art is usually characterized as a transition from the middle Ages to the New time. Active interaction with Western countries inevitably affected in General the internal cultural processes and in particular the most prominent representatives

of the artistic environment of this era. These processes can be most clearly observed in the formation of Moscow monumental painting. But also, they had their continuation in the formation of a unique style of artists of provincial schools, among which advanced such masters as Guriy Nikitin and Dmitry Plekhanov.

Keywords: *monumental painting of the 17th century, Guri Nikitin, Dmitry Plekhanov, domed images, the influence of Western engravings.*

Обширный ряд научных трудов был посвящен стенописи XVII в., но малозатронутым в отношении декоративного убранства храмов осталось изучение купольных программ росписей, которое сводилось в основном к перечислению образов или краткому описанию основных характеристик центрального купола.

В данном исследовании рассматриваются происходящие видоизменения в купольных росписях пятиглавых храмов конца XVII в., созданных ведущими мастерами костромской и ярославской школ Гурием Никитиным и Дмитрием Григорьевым Плехановым, а также выявляются традиционные и новаторские черты в формировании программ.

Архитектурные главы церкви, как и купольные росписи, в программе декорирования храма представляли собой «небесную церковь» и относились к символично-догматическому жанру. Изменения догматических купольных композиций, включенных в программу купольной росписи пятиглавых храмов, представляли незначительный характер до середины XVII в., так как их относили к канонически статичным изображениям, с чем связана консервативность их написания [8, с. 254].

Новые художественные тенденции второй половины XVII в. на «живоподобные письма», применение прорисей, основанных на композициях западных гравюр, захватили прежде всего повествовательные сюжеты стенописи. Особый интерес художники проявляли к западным увражам или иллюстративным библиям. Основными источниками для прорисей служили гравюры Библии Пискатора, которые в большей или меньшей степени отразились в формировании стилеобразования стенописи в творчестве художников. (Также были распространены гравюры и других западных источников — Библий Мериана, Вайгеля, Схюта и др.) [6, с. 28]. Заимствование композиции в большей или меньшей сте-

пени зависело от художественного замысла мастера в программе стенописи храма. Активно распространялись сцены с изображением на заднем плане пейзажа и палат в перспективе. В связи с нахлынувшими тенденциями в изменениях повествовательных композиций и «модными новыми» веяниями «живоподобного письма» перед художниками возникла особенно важная задача связать статичные традиционные купольные изображения с изменившимися повествовательными сюжетными композициями, сохраняя стилевую целостность всего интерьера храма.

В первой половине XVII в. Гурий Никитин и Дмитрий Плеханов часто призывались для государевых дел в Москву, где получили огромный опыт в работе по стенописи. Но уже в 1670–1680-х гг. росписи московских храмов были завершены, и художники вернулись в свои города, где создали свой неповторимый и узнаваемый стиль. В это время Гурий Никитин возглавляет костромскую артель, и под его руководством расписываются Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме, Преображенский собор Спасо-Ефимьева монастыря в Суздале, церковь Ильи Пророка в Ярославле. Под руководством ярославского мастера Дмитрия Григорьева Плеханова создаются росписи Успенского собора в Троице-Сергиевой Лавре, Софийского собора в Вологде, церкви Иоанна Предтечи в Ярославле [2, с. 147].

В основе программ купольных росписей пятиглавых храмов второй половины XVII в. еще сохранялась каноническая система расположения и изображения образов, сформированная в московских храмах конца XVI в., но претерпевающая уже значительные изменения в составе изображений и их расположении в подкупольном пространстве.

В программах купольных росписей пятиглавых храмов XVI в. отчетливо просматривалось стремление художников неукоснительно подражать составу программы Успенского собора Московского Кремля. Программа росписей Успенского собора включала образ Христа Вседержителя в главном куполе, в юго-восточном — «Богоматерь Знамение», в северо-восточном — «Христос Эммануил», в юго-западном — изображение «Саваофа», в северо-западном — «Спаса Нерукотворного». К наиболее традиционным и в дальнейшем повторяющимся изображениям купольных программ московских храмов XVI в. можно отнести образы «Христа Пантократора», «Богоматери Знамения», «Христа Эммануила».

К концу XVI в. в состав программы могли быть включены, но в зависимости от художественного замысла программы, образы Архангелов Михаила и Гавриила, «Отечества», «Спаса Нерукотворного», «Саваофа» (роспись Спасо-Преображенской церкви в Вяземах).

В первой половине XVII в. (1642–1643 гг.) мастера Гурий Никитин и Дмитрий Григорьев Плеханов были призваны обновлять росписи Успенского собора Московского Кремля. Купольные образы собора были поновлены по прорисям, снятым с живописи 1525 г. [11, с. 47]. В своих ранних росписях Гурий Никитин (Кресто-Воздвиженский собор в Романове-Борисоглебске) и Дмитрий Григорьев Плеханов (Успенский собор Троице-Сергиевой Лавры, Успенский собор Ростова Великого, Софийский собор в Вологде) стремятся подражать установившейся программе XVI в.

Со второй половины XVII в. число иконографических изводов в купольных росписях значительно увеличивается, что связано с огромным вниманием художников к западным гравюрам. Все это отразилось на составе программ купольных росписей. В боковых куполах пятиглавых храмов художники начинают включать такие изображения, как «Ангел Благое Молчание», «Отечество», «Христос Архирей».

Довольно часто в своих программах Гурий Никитин переносит изображения «Отечества» в центральный купол (ц. Ильи Пророка в Ярославле (расписана в 1680 г.), Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме (расписан в 1684 г.), Спасо-Преображенский собор Спасо-Ефимьева монастыря в Суздале (расписан в 1689 г.)), что было редкостью для программ XVI в.

В программе купольной росписи церкви Ильи Пророка Гурий Никитин отводит особое значение идее троичности. Композиция «Отечество» размещена в центральном куполе, складки белых одежд Бога Отца выполнены в западной манере сложных клубообразных парящих тканей, как бы поддуваемых снизу воздухом. (Такие же приемы Гурий Никитин использовал в аналогичных купольных композициях в Троицком соборе Ипатьевского монастыря и Преображенском соборе Спасо-Ефимьева монастыря.) В боковых куполах храма Ильи Пророка художник изображает традиционные образы «Богоматери Знамения», «Спаса Эммануила», «Иоанна Предтечи» и нестандартный для купола образ «Христа Иерея». Начиная со второй половины XVII в. иконы с изобра-

жением Христа в царских одеждах с атрибутами царской власти становятся распространенными среди художников Оружейной палаты (к ним относят: «Христос Великий Архиерей» Симона Ушакова для иконостаса ц. Троицы в Никитниках (1656–1657 гг.), «Царь Царем» Григория Зиновьева). В ранних иконографиях царственное достоинство Христа и Богоматери воспроизводилось без наглядных атрибутов, из принадлежностей царских церемониалов были заимствованы только троны [5, с. 229]. Художники начинают заимствовать из гравюр обилие атрибутов и некоторые особенности поз персонажей, в то время как понимание пространства и постановка фигур остаются иконописными.

Иконография традиционных боковых купольных образов ц. Ильи Пророка также подверглась изменениям: в композиции «Богоматерь Знамение» Христос изображен уже как «маленький царь» в короне со скипетром и державой, в соседнем куполе «Христос Эммануил» также изображен в царских одеждах и с державой в руке, но в легком повороте, который придает фигуре некий оттенок светскости.

Купольную программу Троицкого собора (1684 г.) Ипатьевского монастыря художник создает аналогично программе ц. Ильи Пророка, но с небольшим изменением в составе изображений. Композиция «Отечество» располагается в центральном куполе Троицкого собора. Художник мастерски подворачивает перья на крыльях серафимов и херувимов, держащих трон, тем самым делая акцент на Славе Бога Отца. Появляется движение в изображении разошедшихся небес и облаков, которые в свою очередь так же усложняются в рисунке. Известно, что мастер пользовался образцами Библии Пискатора при выполнении росписей храма, где очень часто можно встретить изображение расходящегося, бурлящего облаками неба, особенно если в центре изображен Бог Отец или небесные силы. Используя западные гравюры, иконописцы часто вносили правки в композиции, если что-то противоречило православной доктрине. Образ «Отечества» также был выполнен непосредственно с западных протестанских гравюр, но в то же время композиция осталась верной православной догматике. В боковом куполе вместо «Христа Иерея» размещается образ «Ангела Благое Молчание». Как описывает В. Г. Брюсова, «Ангел Благое молчание» относится также к ипостаси Бога и подчеркивает тему тринности в купольной программе росписей [2]. «Везде чувствуется

несколько театральный пафос с преувеличенным подчеркиванием характерности. Концы плащей или длинных одежд превращаются в целое море эффектно круглящихся складок» [10, с. 191].

В центральном куполе Спасо-Преображенского собора Спасо-Ефимьева монастыря Гурий Никитин уже традиционно для своих программ размещает образ «Отечество», подобно храмам в Костроме и Ярославле. В состав композиций боковых куполов включены изображения «Богоматери Знамения», «Христа Вседержителя», «Иоанна Предтечи» и «Спаса Нерукотворного».

При детальном рассмотрении купольных образов храма, становится очевидно, что формирование узнаваемого и неповторимого стиля Гурия Никитина происходило «в ногу со временем», реалистические начала в иконографии берут свои истоки в западном искусстве. Свободный живой рисунок композиций отличает мастера в его поздних работах. Пропорции фигур, особенно младенца Эммануила, становятся более близкими к реалистичным человеческим пропорциям. Складки одежд также усложняются и облегчаются. Появляются новые движения в складках — парящие ткани одежд. Усложняются прически святых, локоны волос становятся уложены и расчесаны тонкими движками света в подражании к западным образцам. В ликах появляются реалистичные черты и характерность. Особое изменение проявляется в изображении носа. Нос изображается не утонченный, как в более ранний период, а укрупненный, с расширенными ноздрями, более живой формы. Надбровная часть лба лика и размер прически сокращаются в размерах, рисунок головы имеет уже более реалистические пропорции. Лики выглядят не аскетичными, а скорее «живыми». Символика в изображении жестов рук уходит, сокращаются размер и длина кистей и пальцев, форма рук пропорционально фигурам становится анатомически более правильной.

В то же время за современником Гурия Никитина Дмитрием Плехановым утвердилась характеристика более последовательного традиционалиста, который «стремился к ограничению содержания стенописей некоторыми излюбленными им циклами». Его традиционализм некоторые исследователи интерпретировали как своего рода признак «партийности», с прямо противоположными выводами: либо Дмитрий Григорьев именовался «образцом правоверия», либо, напротив, почти старообрядцем, тяготевшим к дониконовским решениям [3, с. 119]. Изменения в композици-

ях этого художника видны в меньшем объеме. И ранние работы художников имеют схожие черты (Кресто-Воздвиженский собор в Романове-Борисоглебске (1676 г.) и Софийский собор в Вологде (1686–1688 гг.)).

Программа купольных росписей Софийского собора, распisanного Дмитрием Плехановым, сохранилась до наших дней в хорошем состоянии относительно его купольных росписей в Ростове и Троице-Сергиевой Лавре.

Центральное место в куполе Софийского собора занимает изображение «Христа Вседержителя». Как говорилось выше, мастер придерживался старой традиции и повторял ее во всех своих ансамблях. Новые веяния коснулись его творчества в отдельных композициях и в основном в деталях. Так, например, изображение «Иоанн Предтеча» в юго-восточном куполе далеко от правильных пропорциональных фигур Гурия Никитина. Но заметно, что художник старается уделять особое внимание подробной разделке прически — локоны бороды раскидисто лежат до плеч. Рисунок ткани плаща облегчается — шелковистые складки как бы соскальзывают с правого плеча Предтечи. Черты рисунка лика и охрение подчеркивают характерность образа.

Фреска «Отечество» в северо-восточном куполе на первый взгляд все еще имеет сходство с изображением огромного оплечного «Саваофа», и только наличие маленькой фигурки Младенца Христа с голубем в медальоне указывает на изменившуюся иконографию [1, с. 89].

В купольных программах Дмитрия Плеханова прослеживается традиционная масштабная выразительность образов в понимании и трактовке надмирных форм в догматизирующем и монументальном характере стиля [7, с. 114]. В это же время в купольных программах Дмитрия Плеханова центральный купол всегда занимают традиционные изображения «Христа Вседержителя», а «Отечество» или «Саваоф» остаются в боковых.

В сравнении с «монолитными» образами Дмитрия Плеханова, Гурий Никитин стремится уже к более «живоподобным», анатомически правильным пропорциям фигур в рисунке, наполненным физической силой.

Изучение купольной системы росписей, созданных художниками Дмитрием Плехановым и Гурием Никитиным, позволяет дополнить и обогатить исследования о деятельности одних из

лучших мастеров монументальной живописи XVII в., а также расширить представление о взаимосвязях главного художественного центра — Москвы — и периферии, уточнить особенности развития русской монументальной живописи, связанной с обширными разносторонними западными влияниями в XVII в.

Литература

1. *Бережная М.С.* Традиция возведения Успенских пятиглавых кафедральных соборов и становление купольной системы росписей в XVII веке (Деятельность художника Дмитрия Плеханова) // Материалы междунар. науч. конф. к 190-летию МГХПА им. С. Г. Строгонова и к 100-летию П. А. Тельтевского. М., 2015. С. 87.
2. *Брюсова В.Г.* Гурий Никитин. М.: Искусство, 1982. С. 147; *Брюсова В.Г.* Русская живопись 17 века. М.: Искусство, 1984. С. 119.
3. *Брюсова В.Г.* Фрески Ярославля. М.: Искусство, 1969.
4. *Бусева-Давыдова И.Л.* Культура и искусство в эпоху перемен. М., 2008. С. 229.
5. *Бузыкина Ю.Н.* Библия Пискатора / Гравюра и новый язык древнерусской живописи // Каталог к выставке. М.: ГТГ, 2019. С. 28.
6. Каталог к выставке 5 и более авторов.
7. *Вагнер Г.К.* Канон и стиль. М., 1987. С. 114.
8. *Вагнер Г.К.* Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974. С. 254.
9. *Липатова С.Н.* Произведения, приписываемые Симону Ушакову / Симон Ушаков — царский изограф. М.: ГТГ, 2015. С. 73.
10. *Суслов А.И., Чураков С.С.* Ярославль. М., 1960. С. 191.
11. *Толстая Т.В.* Успенский собор / Путеводитель Государственного музея-заповедника «Московский Кремль». М., 2009. С. 47.

Н. Д. Корина

N. D. Korina

научный сотрудник Музеев Московского Кремля

natalika.7@mail.ru

Подготовлено при поддержке

Российского фонда фундаментальных исследований

**НОВЫЕ АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСТВА А. М. КОРИНА
И ЕГО ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ
В СТЕНАХ МОСКОВСКОГО УЧИЛИЩА
ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА**

NEW ASPECTS OF A. M. KORIN'S PAINTING
CREATIVITY AND HIS TEACHING
IN MOSCOW SCHOOL OF PAINTING,
SCULPTURE AND ARCHITECTURE

Статья посвящена деятельности одного из ярчайших представителей московской школы живописи, художнику-передвижнику, профессору Алексею Михайловичу Корину (1865–1923). Он принадлежал к новому поколению живописцев — поздних передвижников, которые продолжили лучшие традиции русской реалистической школы в конце XIX — начале XX в. А. М. Корин всю жизнь посвятил искусству, оставив большое творческое наследие: как живописец — своими произведениями, как педагог — несколькими поколениями художников, воспитанных за более чем 25-летнюю службу в стенах Московского училища живописи, ваяния и зодчества.

Ключевые слова: *русское искусство конца XIX — начала XX в., Московское училище живописи, ваяния и зодчества, А. М. Корин, поздние передвижники, «московская школа живописи».*

The article is devoted to the activities of one of the brightest representatives of Moscow School of Painting, Wanderer, Professor Alexei Mikhailovich Korin (1865–1923). He belonged to a new generation

of painters — the late Wanderers, who continued the best traditions of the Russian realistic school in the late 19th and early 20th centuries. A. M. Korin devoted his whole life to art, having created a great heritage: as a painter — with his works, as a teacher — by several generations of artists brought up for more than 25 years of service in the walls of the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture.

Keywords: *Russian art of the late XIX – early XX century, Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture, A. M. Korin, the late Wanderers, «Moscow school of painting».*

Вся творческая жизнь Алексея Михайловича Корина (1865–1923) была тесно связана с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества, куда он поступил в 1884 г. сначала в качестве вольнослушателя, а затем, по словам Я. Д. Минченкова, «непосредственно сразу в фигурный класс, так как был солидно подготовлен по рисунку и живописи. Учителями его были старые классики — братья Сорокины, Павел и Евграф, а затем Прянишников и В. Маковский. Рисовал и писал этюды в школе Корин превосходно, получал почти всегда первый номер. Более всех дал ему Прянишников» [8, с. 225]. Уважаемые мэтры «научили художника подмечать яркий типаж простых, незаметных на первый взгляд людей в их обычной, будничной обстановке. В. Д. Поленов научил Корина понимать и ценить подлинную живопись», — писал известный искусствовед и современник художника В. М. Лобанов [6].

К сожалению, в силу разных обстоятельств архивных источников и документальных материалов не только о творческой, но и педагогической деятельности А. М. Корина сохранилось крайне мало. В этом смысле бесценным свидетельством его студенческой жизни является обнаруженная несколько лет назад на одном из аукционов жанровая работа «В мастерской художника». На этой картине, написанной совсем еще молодым человеком в годы учебы в МУЖВЗ, Корин изобразил себя и своих товарищей Василия Бакшеева, Владимира Богданова и Сергея Малютина в обстановке художественной мастерской того времени. Сюжет, разворачивающийся на полотне, дает зрителю уникальную возможность не только посмотреть, но и самому погрузиться в атмосферу студенческой жизни конца XIX столетия.

Вместе с А. М. Кориним в это время учились не только вышеупомянутые художники, но также А. Ф. Денисов, А. Е. Архи-

пов, А. С. Степанов, В. В. Часовников, в архитектурном классе С. Ф. Воскресенский, В. М. Борин, в скульптурном классе С. М. Волнухин и многие другие. Некоторые из однокурсников стали на всю жизнь близкими товарищами Корина, дружба с которыми переросла в общение семьями, как, например, с В. Н. Бакшеевым, А. С. Степановым или С. М. Волнухиным. С архитектором же С. Ф. Воскресенским после женитьбы на его племяннице С. С. Аммосовой Корина свяжут и родственные узы.

После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества, как пишет в своих воспоминаниях В. Н. Бакшеев, их «крепкая сплоченная раньше группа разделилась: двое из нас — В. В. Часовников и В. С. Богданов — решили продолжить учение и поехали в Петербург в Академию художеств. А мы — А. М. Корин, С. В. Малютин и я — решили работать самостоятельно: писать картины, участвовать на выставках, конкурсах. И, конечно, самая заветная затаенная мечта у всех нас была одна: всеми силами стремиться попасть на выставку Товарищества передвижных художественных выставок» [1, с. 33]. Что и было с успехом сделано.

Алексей Михайлович Корин принадлежал к той плеяде художников «новой волны», которая с конца 1880-х гг. в пополняла ряды ТПХВ. Это были М. Х. Аладжалов, А. Е. Архипов, В. Н. Бакшеев, И. П. Богданов, Н. П. Богданов-Бельский, В. К. Бялыницкий-Бируля, А. М. Васнецов, С. А. Виноградов, Н. В. Досекин, Н. Н. Дубовской, И. И. Ендогуров, С. Ю. Жуковский, М. М. Зайцев, С. В. Иванов, Н. А. Касаткин, С. А. Коровин, К. К. Костанди, Н. Д. Кузнецов, К. В. Лебедев, А. В. Маковский, С. В. Малютин, В. Н. Мешков, С. Д. Милорадович, А. В. Моравов, П. А. Нилус, Н. В. Орлов, И. С. Остроухов, Л. О. Пастернак, К. К. Первухин, В. В. Переплетчиков, П. И. Петровичев, Н. К. Пимоненко, Е. Д. Поленова, Л. В. Попов, И. П. Похитонов, А. Л. Ржевская, С. И. Светославский, В. А. Серов, А. С. Степанов, Л. В. Туржанский, Э. Я. Шанкс, А. Н. Шильдер и др. Творчество этих мастеров внесло актуальные изменения в содержание русского реалистического искусства, а в развитии самого Товарищества с их появлением начался новый этап, условно названный «поздним передвижничеством». Он имел свои характерные черты, сформировавшиеся как под действием внутренних факторов, связанных с историческими процессами в России того времени, так и внешних, обусловлен-

ных, например, влиянием западноевропейских художественных школ и течений. Так же как их предшественники, художники «новой волны», еще будучи студентами Московского училища живописи, ваяния и зодчества, активно следили за всеми «новинками» в европейской живописи и использовали их в своем творчестве. Знакомство с произведениями актуального западного искусства происходило как во время личных путешествий за границу, так и на выставках иностранных художников, которые устраивались в большом количестве в Москве и Петербурге.

Новыми тенденциями в живописи поздних передвижников, в полной мере присущими и творчеству А. М. Корина, являются смещение акцентов с остросоциальных тем в сторону онтологического понимания природы и человека, отход от повествовательности, множественные семантические пласты сюжета произведения, слияние жанров, импрессионистические приемы, стремление к большей декоративности цвета, ракурсное построение композиционных планов, обоюдное влияние и взаимодействие с развивающимся искусством фотографии и др.

Эти новшества видоизменяли характер живописи, однако несомненным оставалось доминирование содержательной основы искусства. Несмотря на то, что приток молодого одаренного поколения стал неизбежно менять облик и характер объединения, «позднее передвижничество» было неотъемлемой частью целостного явления с полувекковой историей под названием «Товарищество передвижных художественных выставок».

Самыми тесными узами оно было связано с Московским училищем живописи, ваяния и зодчества, которое со второй половины XIX в. стремительно укреплялось на позициях главного художественного центра не только Москвы, но и всей страны. Именно в его стенах фактически сформировалось такое уникальное явление, как «московская школа живописи», представителями которой и были молодые художники, пришедшие в ТПХВ в конце XIX — начале XX в.

Однако училищу удалось стать не только родоначальником живописной традиции, оно являлось активным участником формирования целой культурной среды российского общества рубежа веков. Выпускниками этого учебного заведения были выдающиеся представители культуры, видные деятели искусства, архитектуры, педагогики и реставрационного дела.

Говоря в целом об училище в конце XIX — начале XX в., надо сказать, что оно само являлось живой традицией. Одно поколение преподавателей сменяло другое. Лучшие выпускники становились преподавателями и в свою очередь воспитывали следующее поколение художников. Так, в начале 1890-х гг. бывшие ученики В. Е. Маковского, В. Г. Перова, В. Д. Поленова, И. М. Прянишникова, Е. С. Сорокина заменили своих преподавателей. Руководителями классов стали: С. А. Коровин и Н. А. Касаткин — в оригинальном классе; А. М. Корин и К. Н. Горский — в головном; Л. О. Пастернак и С. Д. Милорадович — в фигурном классе; К. А. Савицкий и А. Е. Архипов вели натурный класс. Скульптурный класс стал вести С. М. Волнухин. Впоследствии в разные годы в состав преподавателей входили В. Н. Бакшеев, А. М. Васнецов, К. В. Лебедев, И. И. Левитан, В. А. Серов, А. С. Степанов, позже С. В. Иванов, К. А. Коровин, П. П. Трубецкой и др.

Биография А. М. Корина в этом смысле является наглядным примером. Будучи студентом, он жадно впитывал информацию и бесценный профессиональный опыт от своих педагогов, старших коллег-передвижников, а став впоследствии и сам преподавателем, передавал эту эстафету знаний уже новому молодому поколению художников.

В формулярном списке А. М. Корина записано, что он «Определен Правительственным Сенатом, состоявшемся 30 апреля 1892 года, утвержден в звании личного почетного гражданина (дворянин), в чем выдано свидетельство № 1616 от 10 июня 1892 года» [10]. А через два года «Постановлением Его Императорского Высочества Августейшего попечителя Училища Ж. В. и З. Московского Художественного общества великого князя Сергея Александровича определен в должности преподавателя рисования и живописи Училища Живописи, Ваяния и Зодчества с 1 октября 1894 года» [10, л. 2], а в 1898 г. — преподавателя искусств художественного отделения училища. С этих пор начинается многолетняя педагогическая практика художника, продлившаяся почти четверть века.

О своем учителе и соратнике художник Я. Д. Минченков писал: «Корин со временем становится значительной фигурой — преподавателем Училища живописи. <...> По круглому с колоннами вестибюлю проходил он в свой головной класс. На нем темно-коричневый мягкий пиджак, и вся фигура мягкая, спокойная

и скромная. Выражение лица сосредоточенное, деловитое. Он уже мастер, пользующийся известностью в обществе» [1, с. 227, 230].

В последующие годы за заслуги в области искусства и преподавания он неоднократно удостоивался различных наград. В том числе серебряных медалей, учрежденных в память царствования Государя императора Александра III и коронования Государя императора Николая II, орденов Св. Станислава II и III степени, Св. Анны II и III степени и др.

В 1912 г. с формулировкой «за известность на художественном поприще» действительные члены Императорской Академии художеств В. Е. Маковский, В. Е. Савинский и Н. Н. Дубовской предложили академическому собранию «к удостоянию почетного звания Академика художника Алексея Михайловича Корина» [11].

Ученики А. М. Корина А. М. Герасимов, В. Н. Глинка, П. И. Келин, П. Д. Корин, П. В. Кузнецов, В. В. Мешков, А. В. Моравов, А. А. Пластов, М. С. Сарьян и многие-многие другие сохранили благодарную память о своем учителе как о замечательном преподавателе и прекрасном душевном человеке.

Один из его воспитанников писал: «Пожалуй, никто из преподавателей Московского училища живописи не пользовался среди учащихся такой симпатией, как Корин. В его натуре была необычайная теплота, скромность и искренняя готовность оказать всяческую помощь ученикам. И внешность его — спокойная, особо мягкая — отвечала его характеру. Запомнилось его слегка смуглое лицо с нависшими густыми черными прядями волос, из-под которых глядели вдумчивые, немного грустные глаза. Речь его была ровная, спокойная, голос — мягкий густой баритон. Он никогда не сердился, не повышал тона, а указывая на ошибки ученика, как будто советовался с ним о мерах для исправления недочетов, не прибегая к своему преподавательскому авторитету» [1, с. 242].

В. А. Гиляровский же в своей легендарной книге «Москва и москвичи», вспоминая об известных личностях эпохи, дает такую характеристику А. М. Корину: «Его любили в Училище как бывшего ляпинца, выбившегося из таких же, как они сами, теплой любовью любили его. Преклонялись перед корифеями, а его любили так же, как любили и А. С. Степанова. Его мастерская

в Училище живописи помещалась во флигельке, направо от ворот с Юшкова переулка» [3, с. 145].

Бесценным свидетельством являются слова сына скульптора Владимира Владимировича Домогацкого, который вспоминал, как «Павел Кузнецов, заводя разговор о живописи, любил повторять, что “Корин — мой учитель”. В интонации, с которой это постоянно произносилось, легко было уловить какой-то элемент нежности и благодарности. <...> Павел Варфоломеевич всегда стремился к тому, чтобы краска дышала. Он считал, что краски у А. М. Корина гораздо более обладают этим качеством. Доброжелательная нотка, которая чуялась в словах Кузнецова об Алексее Михайловиче, была для меня никак не новостью, — писал Домогацкий. — Все абсолютно люди, знавшие его, с которыми мне приходилось говорить о нем, вспоминали его и добром, и с чувством благодарности. Это относится даже к такому весьма мало склонному к доброжелательности человеку, как скульптор Н. А. Андреев» [12, с. 489].

Училище не отступало от традиций национальной школы, беря все лучшее, что было создано предшествующими поколениями. Преподавание основ мастерства было одной из главных задач в воспитании молодых художников, требования к которым предъявлялись самые строгие. Однако запросы эти не ограничивались копированием с античных образцов, а сопровождались вполне лояльным отношением к проявлениям творческой свободы и индивидуальности у учеников.

Важным в работе со студентами было формирование отношения к рисунку не просто как к подготовительному этапу в создании художественного произведения, но как неотъемлемому инструменту в руках художника, «без которого живописное произведение становится просто эффектной игрой с красками и кистью, каким бы уникальным собственным видением это ни оправдывалось». Тем более что сами преподаватели владели этими навыками блестяще, хотя каждый в своей манере.

В этой связи интересна выдержка из воспоминаний С. Д. Милорадовича, преподававшего в МУЖВЗ с 1894 по 1918 г., о работе В. А. Серова и А. М. Корина: «На совете педагогических собраний всегда раскладывались листы бумаги и карандаши. Мне приходилось сидеть между Серовым и Кориным. Оба художника рисовали безукоризненно, схватывая портретное сходство сидящих вокруг

стола лиц. Но характер их работы был различный. У Корина был холодный анализ, он работал умом и опытом, черту ставил на месте сразу, и ему не нужна была резинка. У Серова был живой темперамент... он несколько раз сотрет резинкой положенную им черту карандашом и, когда найдет ее вполне удовлетворительной, тогда продолжает рисовать дальше» [7, с. 167]. И действительно, только имея большой жизненный опыт и мастерство, какими обладал А. М. Корин, можно было в полной мере с помощью художественных средств передать характер и внутренний мир портретируемого.

Такое щепетильное и уважительное отношение к рисунку как будто передавалось по наследству от одного поколения преподавателей к другому, и уже на рубеже XX столетия педагоги продолжали в своей практике традиции блестящей рисовальной школы.

Следует сказать, что работа с натурой совершенствовалась в разных направлениях. Так, по инициативе Серова на занятиях в классе при постановке природы все больше стали отдавать предпочтение натурщицам, нежели мужским моделям, как это было традиционно принято в училище раньше [4, с. 144]. Как пишет Светлана Есенина: «В женщине-натурщице изначально скрыты большие живописные возможности: мягкие формы, округлые очертания, бархатистая кожа, совершенно по-другому, нежели мужская, взаимодействующая с освещением» [5, с. 64]. Большой популярностью при позировании пользовались обнаженные модели и в классе Корина. Так, сохранились его натурные студии, выполненные углем, сангиной и пастелью «Девушка с мандолиной» (частное собрание), «Обнаженная со спины» (Государственная Третьяковская галерея, из коллекции А. А. Сидорова), «Сидящая» (Музей РАЖВиЗ). Эти рисунки для учащихся являлись лучшим примером, наглядно демонстрировавшим, как работает та «безукоризненность» линий, которая, по словам художника С. Д. Милорадовича, была присуща в равной степени мэтрам Серову и Корину [2, с. 84–85].

Говоря об отношении студентов к своим преподавателям, хотелось бы дать в качестве примера характерное воспоминание, которое оставил советский живописец Борис Иогансон, рассказывая о своем поступлении в 1913 г. в училище и дальнейших годах обучения: «...Педагогический состав его объединяет лучшие художественные силы той поры. Нашими учителями были

Касаткин, Архипов, Пастернак, А. Корин, Малютин, К. Коровин, А. Васнецов и др. Широта и разнообразие талантов этих замечательных художников, их необычайное умение чутко и внимательно относиться к своеобразной личной одаренности каждого из нас, учеников, способствовали не только высокой академической выучке, но и создавали благоприятные условия для самостоятельного развития, для творческого самоопределения. Они учили нас не только мастерству, но и умению понять и выразить самих себя, свои склонности дарования, найти и воплотить те возможности в искусстве, которые открывают художнику его собственный неповторимый творческий путь» [13].

Со стороны же педагогического состава свою оценку училищу как явлению дал очень емко Л. О. Пастернак, преподававший там на рубеже XIX–XX вв.: «На основании собственного опыта и знакомства с западными аналогичными художественными учреждениями (а я осматривал разные школы на Западе, о наших и говорить нечего) могу искренне и смело сказать, что наше Училище живописи, ваяния и зодчества было лучшим и, в своем роде, *единственным* художественным училищем — как по разнообразию и свободе художественного образования и преподавания, так и по исключительному составу выдающихся преподавателей-художников и отсутствию казенщины, которая обычно служит тормозом в деле художественного развития и обучения» [9, с. 56]. И здесь же автор мемуаров восклицает: «Если еще жить буду и смогу иметь под рукой материал исторический, я очень хотел бы написать “Историю Училища”. Особенно за время 1894–1920» [9, с. 56]. Подобное желание представляется крайне необходимым, как же жаль, что превосходному художнику, графику и педагогу Л. О. Пастернаку так и не удалось его осуществить.

Алексей Михайлович Корин был одним из тех художников-преподавателей, которые составили славу училищу в конце XIX — начале XX в. Будучи профессором живописи, одним из руководителей головного класса, а несколько позднее и преподавателем Строгановского училища, в педагогической сфере он добился не меньших успехов, чем в творческой деятельности, раскрыв в себе еще и талант наставника. Лучшим подтверждением тому служат несколько поколений художников, воспитанных его энергией и знаниями, в отзывах которых звучат почтение и безграничное уважение к мастеру.

Яркий представитель «московской школы живописи», с 1895 г. член Товарищества передвижных художественных выставок, А. М. Корин одинаково полно выразил себя в разных жанрах: в бытовой картине, портрете, пейзаже, увлеченно занимался книжной иллюстрацией, много расписывал и участвовал в реставрации церквей и храмов по всей России и за рубежом. Так, в течение шести лет он ездил в Болгарию, где работал над росписями храма-памятника Св. Александра Невского в Софии. Среди прочих им были исполнены четыре огромные фрески в центральном объеме храма: «Воскрешение Лазаря», «Христос перед народом», «Христос благословляет детей», «Воскрешение сына Наинской вдовы» 1911–1912 гг. Сохранившийся в своем первоизданном виде архитектурно-живописный ансамбль храма-памятника Св. Александра Невского представляет уникальный образец русской монументальной живописи конца XIX — начала XX в., имеющий высокую историко-художественную ценность как для отечественной, так и для мировой культуры.

Будучи членом Московского Археологического общества, делу сохранения и реставрации храмовой живописи А. М. Корин уделял большую часть своей жизни. И это неслучайно, ведь изучение живописцами этнографического и археологического материала непосредственно на подлинных памятниках истории и культуры имело весьма важное значение не только для отдельных мастеров, творчество которых было обращено к национальной теме, но акцентировало также и общую тенденцию привлечения художников в различные организации, занимавшиеся вопросами сохранения и изучения памятников старины. Такое плодотворное взаимодействие было налажено и в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое на протяжении многих лет активно участвовало в деятельности Императорского Московского Археологического Общества. Особо отметим, что к исследовательской и практической работе в различных комиссиях привлекались как художники-педагоги, так и студенты, принимавшие участие в археологических экспедициях и раскопках, по результатам которых составлялись подробные описания сохранности памятников в городах и уездах России. Об этом гласит пункт 6 записки об организации Комиссии по сохранению древних памятников при ИМАО: «Исследование неизученных памятников должно быть произведено постепенно членами Комиссии и Общества с привле-

чением к участию Училища живописи, ваяния и зодчества и местных деятелей. На эти труды должна быть ассигнована ежегодная сумма. Прежде всего, должен быть составлен список памятников и составлены архитекторами планы городов и уездов». Подобная общественная деятельность, принятая в училище, пробуждала интерес студентов к историческому наследию, национальным традициям, народному творчеству, формировала уважительное отношение к прошлому страны. Полученные в экспедициях материалы часто использовались художниками в своих произведениях.

В заключение хотелось бы привести слова, сказанные благочинным церковью Клинского округа Московской епархии Русской православной церкви протоиереем Евгением Мальковым на освящении памятного камня на могиле художника в 2017 г.: «Смирение, умение увидеть в других дар, данный Богом, его простота и в будничной жизни, и на кафедре живописи привлекали к нему множество учеников и любителей искусства. Не отталкивая, но показывая своим трудом и мастерством некое предчувствие Царства Божиего, Царство настоящей гармонии, через новое осмысление творчества А. М. Корина попытаемся осмыслить и наши ценности».

Период рубежа веков не только в истории училища, но и в истории всего отечественного искусства до сих пор имеет ряд существенных лакун и белых пятен, требующих дальнейшего глубокого изучения. Только внимательное и всестороннее их исследование поможет дать более объективную оценку не только значению МУЖВЗ в это время в целом, но и представить на должном уровне деятельность отдельных выдающихся представителей русской художественной культуры, каким, несомненно, был профессор живописи Алексей Михайлович Корин.

Литература

1. *Бакшеев В. Н.* Воспоминания. М.: АХ СССР, 1963.
2. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: в 2 т. Л.: Художник РСФСР, 1971. Т. 2.
3. *Гиляровский В. А.* Москва и москвичи. Соч. в 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1967.
4. *Дмитриева Н. А.* Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М.: Искусство, 1951.

5. *Есенина С.* Валентин Серов – педагог // Третьяковская галерея. М., 2015. № 3 (48).
6. *Лобанов В.* Певец русской природы // Вечерняя Москва. 1936. 13 сент.
7. *Милорадович С.Д.* [Воспоминания] // Художник Алексей Михайлович Корин. 1865–1923. Сборник материалов и каталог выставки произведений / сост. и авт. В.П. Лапшин. М.: Советский художник, 1981.
8. *Минченков Я.Д.* Воспоминания о передвижниках. Л.: Художник РСФСР, 1964.
9. *Пастернак Л.О.* Записки разных лет. М.: Советский художник, 1975.
10. РГАЛИ. Ф. 680. Оп. 5. Ед. хр. 8. Формулярный список о службе Преподавателя рисования и живописи Художественного отделения Училища Ж. В. и З. Московского Художественного общества, Классного Художника живописи, коллежского советника Алексея Михайловича Корина.
11. РГИА. Ф. 789. Оп. 13. Ед. хр. 191. Л. 6. Дело канцелярии Императорской Академии художеств. Корин Алексей Михайлович. 5 марта 1912 г.
12. Руины старого дома. Книга-альбом / сост., вступ. ст. Ф. В. Домогацкого. М.: Русский путь, 2009.
13. *Яковлев Б.Н.* К 75-летию Б. В. Иогансона // Художник. 1968. № 8.

А. В. Хомякова

A. V. Khomyakova

искусствовед, научный сотрудник,

Российский национальный музей музыки

Art Historian, Research Fellow

Russian National Museum of Music

zebrabegemot@mail.ru

НИДЕРЛАНДСКИЙ СЛЕД В ПОЗДНЕМ ТВОРЧЕСТВЕ К. А. СОМОВА

THE NETHERLANDISH TRACE IN THE LATE PAINTINGS BY KONSTANTIN SOMOV

В статье рассматриваются поздние работы К. А. Сомова, в которых прослеживаются отголоски влияния нидерландских мастеров конца XVI–XVII вв. Анализируются предпосылки возникновения стремления художника русского зарубежья создавать живописные и графические композиции в духе Я. Вермеера, П. де Хоха и др. Описания натюрмортов К. А. Сомова, наполненных символикой предметных значений, сопровождаются выдержками из писем, дневников автора, а также из воспоминаний его современников о творческом родстве русского художника-эмигранта и представителей старых голландских и фламандских школ живописи.

Ключевые слова: *К. А. Сомов, коллекционирование, Эрмитаж, эмиграция, старые нидерландские мастера, натюрморт, светотень, Я. Вермеер Делфтский.*

The article examines the late paintings by the Russian artist Konstantin Somov. The article shows the influence of the early Netherlandish artists on Somov's paintings. The article aims at finding the reasons why Somov created his pictorial and graphic compositions following Jan Vermeer van Delft, Pieter de Hooch and other artists of the late sixteenth and early seventeenth centuries. The article gives detailed descriptions of Somov's still lives which are full of allegories and graphic symbolism, and adds excerpts from Somov's letters and diaries as well as from his contemporaries' memoirs. Somov's compatri-

ots recalled a creative affinity between Somov and early Netherlandish and Flemish Baroque artists.

Keywords: *Konstantin Somov, collecting, The State Hermitage Museum, Russian emigration, Early Netherlandish painting, stilllife, light-and-shade, Jan Vermeer van Delft.*

В 2019 г. исполнилось 150 лет со дня рождения Константина Андреевича Сомова (1869–1939) — яркого представителя Серебряного века русской культуры, одного из основателей художественного объединения «Мир искусства». На рубеже веков рафинированного художника, умевшего тонко передавать стиль и аромат ушедших эпох, прославили галантные сцены в духе куртуазного XVIII столетия, «...потешные исторические сюжетики сентиментально-мечтательного оттенка» [1, с. 483]. Это костюмированные постановочные композиции с изображениями маскарадов, сияющих радуг, блуждающих огней фейерверков, героями которых становились чувственные дамы в напудренных париках, влюбленные кавалеры, Пьеро и Арлекины. Однако круг ретроспективных увлечений утонченного интеллектуального живописца, отлично знавшего историю искусств, не ограничивался лишь Францией эпохи рококо.

К. А. Сомов с детства был хорошо знаком с творчеством художников голландской (северной) и фламандской (южной) школ, разделение между которыми в среде собирателей появилось лишь в середине XIX в. Дело в том, что его отец, талантливый искусствовед, старший хранитель Императорского Эрмитажа А. И. Сомов (*рис. 1*), считался одним из лучших знатоков старой нидерландской живописи. Подобно многим видным деятелям науки и искусства того времени, он страстно увлекался коллекционированием картин голландцев и фламандцев. В квартире А. И. Сомова на Екатерингофском проспекте Петербурга на стенах сверху донизу (в три яруса) висели небольшие разножанровые полотна, создававшие атмосферу глубокой культурности, которой дышалось в этом доме.

По свидетельствам современников, в личном собрании А. И. Сомова были весьма значительные произведения. Среди них хранящееся ныне в Художественной галерее Манчестера «Музыкальное трио» работы малого голландца Яна ван Стена, а также входящие сегодня в состав собрания Эрмитажа автопортрет антверпенского художника Катарины ван Хемессен (1540 г.)



Рис. 1. К.А.Сомов. Портрет А.И.Сомова (с палитрой). Холст, масло.
1890-е гг. Частное собрание, Санкт-Петербург

и превосходное полотно фламандского маньериста Карела ван Мандера «Сад любви» («Грот Венеры», 1602 г.) (рис. 2). Стоит отметить, что в статье искусствоведа С. П. Яремича, посвященной жизни и творчеству К. А. Сомова, приводятся интересные воспоминания живописца-мирискусника о бытовании картины «Грот Венеры» в доме его отца: «Одно из самых сильных впечатлений моего детства, — рассказывает сам художник, — это картина Морельса “Грот Венеры”. Отец сам любил реставрировать и покрывать лаком картины; во время того, когда он возился с картиной Морельса, я помню, луч солнца упал на картину, загорелась ярким светом голубая краска, — это меня особенно поразило» [10, с. 209].



Рис. 2. К. ван Мандер. Грот Венеры (Сад любви). Холст, масло. 1602 г.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Если коллекционеру А. И. Сомову удавалось «по случаю» разыскать у старьевщиков и антикваров на Александровском и Апраксином рынках Петербурга работу высокого художественного уровня, то впоследствии он считал своим долгом уступить ее Эрмитажу, участвуя таким образом в комплектовании фондов прославленного музея. Юный Косточка (так будущего художника называли родные) ходил на работу отца как к себе домой. С ранних лет Императорский музей, где только в Шатровом зале

взору посетителей открывалось более двухсот голландских картин, стал для К. А. Сомова «чем-то “удивительно близким”... о чем он говорил в том тоне, в каком говорят люди о каком-либо семейном имуществе» [1, с. 481].

Сын главного хранителя Эрмитажа рос в окружении произведений старой нидерландской живописи. К тому же его детство и юность пришлись на конец XIX в., когда из забвения по всей Европе возвращались имена десятков фламандских и голландских художников (в том числе «Делфтский сфинкс» Яна Вермеера), были изданы тысячи архивных документов, велось широкое обсуждение методов атрибуции. Однако влияние старых нидерландских мастеров в полной мере проявилось в творчестве К. А. Сомова лишь много лет спустя. В поздних работах художника, созданных уже в эмиграции, нашли отклик и пышные картины фламандцев, и особенно детализированные, четко выстроенные миниатюры голландцев. В письмах К. А. Сомова, датированных концом 1920-х — 1930-ми годами, постоянно встречаются упоминания имен представителей старых голландских школ живописи. Так, в послании к своему постоянному адресату — любимой сестре А. А. Михайловой — художник с юмором пишет: «...мне очень нравится конкуренция с голландскими *kleinmeister*'ами. Повело меня на Вермееров Дельфтских, де Хохов, Терборхов (не нагло ли?)» [9, с. 409].

В последний, парижский период жизни К. А. Сомов увлекся работой над проникнутыми настроением «суеты сует» натюрмортами. Они в его исполнении никогда не были банальными — он всегда вносил в их решение что-то занятное и оригинальное. В 1930-е гг. художник, экспериментируя с техникой письма, непрестанно открывал для себя секреты старых мастеров. В исполненной в легкой эскизной манере за один сеанс пастели «Цветы, зеркало и безделушки на комод» (1931 г.) (*рис. 3*) блестяще передана игра на противопоставлении плотных предметных форм и цветовой среды. В центре композиции изображены стоящие в вазе увядающие лилово-красные цветы, среди которых выделяется длинная белоснежная лилия. Этот поникший букет в духе скрытой эмблематики малых голландцев намекает на то, что красота материального мира преходяща, брэнна. Наполненный созерцательной тишиной светоносный натюрморт, ныне известный под названием «Натюрморт: интерьер», по мнению племянника К. А. Сомова — Е. С. Михайлова, относится к числу тех произведений художника, которые «...очень просты по

содержанию и проникнуты таким спокойствием и такой атмосферой умиротворенности и душевного равновесия, что по настроению и по завершенности могут быть сравнены с произведениями его любимца Вермеера Делфтского» [7, с. 506].



Рис. 3. К.А.Сомов. Натюрморт. Интерьер. Пастель. 1931 г.
Музей Эшмолеан, Оксфорд

К. А. Сомов своей наиболее удачной стилизацией в духе Я. Вермеера считал «Натюрморт с автопортретом» (1934 г.) (рис. 4). В дневнике художника сохранилась запись от 5 сентября

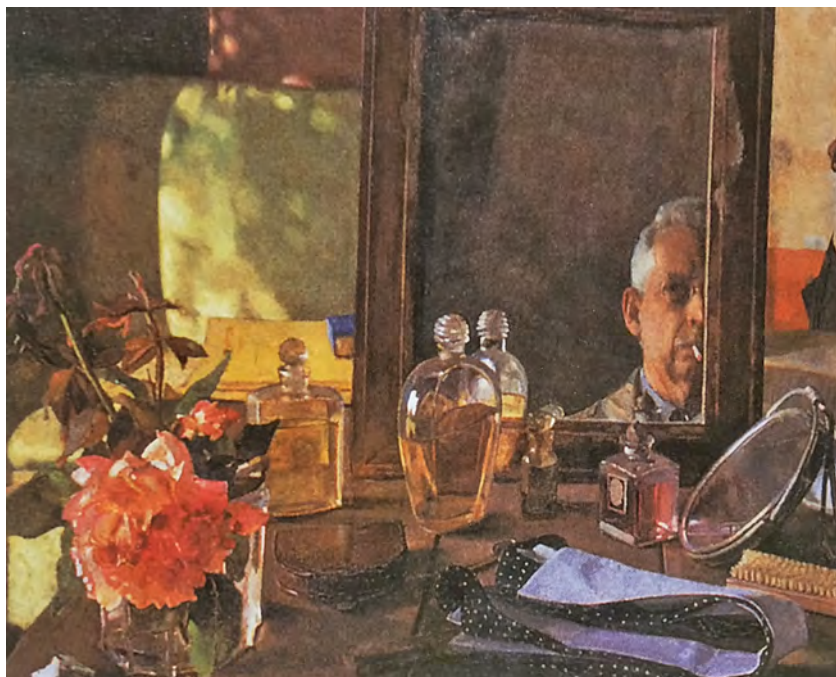


Рис. 4. К.А.Сомов. Автопортрет в зеркале. Холст, масло. 1934 г.
Частное собрание, Буэнос-Айрес

1934 г.: «Сегодня сейчас же после 12 окончил свою naturemortéу — роза, зеркала и флаконы. Этюд вышел отличный, под Ван дер Мее-ра Дельфтского, как я шутя писал Аниоте. Я доволен — может быть, это мой лучший в жизни этюд с натуры» [9, с. 422]. На переднем плане камерного по формату полотна изображен простой деревянный стол со множеством тщательно подобранных предметов, а также напоминающее о быстротечности человеческого бытия зеркало в раме, под прямым углом к которому помещено круглое переносное зеркальце-псише. На всех запечатленных вещах лежит печать присутствия человека. Однако владелец этих вещей, вернее лишь часть его лица, отразился в туманном зеркале на мгновение, которое превратилось в вечность. Свет из невидимого окна, идущий с левой от зрителя стороны картины, плавно распределяется в иллюзорном пространстве «Натюрморта с автопортретом», охватывая его целиком. В этой поздней работе К. А. Сомова достигнута



Рис. 5. К.А.Сомов. Жадная обезьянка. Гуашь. 1929 г. Музей Эшмолеан, Оксфорд

убедительная натурализация в передаче собственно материальных характеристик предметного мира. Светотеневая моделировка отличается мягкостью и отсутствием резких перепадов и контрастов.

В письме к сестре от 26 марта 1929 г. К. А. Сомов к жанру натюрморта относит недавно завершённую им графическую композицию «Жадная обезьянка» (1929 г.) (рис. 5), описание которой автор приводит в следующем послании: «Интерьер комнаты, окно, за ним вечернее лимонного цвета небо, служанка en silhouette, спиной к зрителю, затягивает темно-карминные занавеси. На первом плане овальный стол, на нем ваза с цветами, тарелки и большая корзина разных фруктов. На краю стола, смяв скатерть, сидит обезьянка, в одной лапе у нее банан, который она грызет, в другой разбитая тарелка, осколок которой лежит на скатерти. Это очень небольшая миниатюра» [9, с. 351]. К. А. Сомов назвал данную работу, выполненную в технике гуаши для своего друга и покровителя М. В. Брайкевича, натюрмортом. Однако, скорее всего, художник воплотил в ней представление о так называемых



Рис. 6. Давид Тенирс Младший. Обезьяны на кухне. Холст, масло. 1645 г.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

обезьяньих пирах — особом жанре фламандского изобразительно-го искусства XVII в., сочетавшем в себе осуждение человеческих пороков с юмористическим развлечением. «Жадная обезьянка» напоминает комические сцены работы таких старых мастеров, как Давид Тенирс Младший (рис. 6), Франс Франкен Младший, Питер Брейгель Старший («Бархатный»), на которых экзотические суетливые животные, олицетворяя различные греховные качества, изображались за человеческими занятиями — сидящими за обеденным столом, играющими в карты или на музыкальных инструментах, пляшущими, катающимися на коньках и т. д.

В последние годы стареющего художника, одолеваемого постоянной тревогой и беспокойством, все более и более интересовали проблемы освещения, передачи воздушной среды. Хотя еще в 1911 г. художественный критик С. П. Яремич чутко подметил, что «Сомов по своей природе мощный реалист, родственник Вермеруван-Дельфту и Питер-де-Гоху... Едва ли есть другой художник, настолько одаренный способностью самого острого и проникновенного наблюдения, как наш Сомов...» [10, с. 207]. На седьмом десятке

лет Сомовым овладела идея гармоничного соединения пейзажа и натюрморта. На картине «Окно — дверь — пейзаж» («Открытая дверь в сад», 1934 г.) (рис. 7) К. А. Сомов, подобно представителю старой Дельфтской школы П. де Хоху (рис. 8), который любил связывать отдельные элементы пространства через открытые двери и окна, вместо замкнутого помещения демонстрирует полуоткрытый проем. В раскрытую дверь с остекленной верхней частью врывается свежий ветерок, который шевелит деревья на лужайке перед домом. Солнечный свет пытается проникнуть в темный мир комнаты, но оконное стекло, отражая пейзаж, отталкивает его, и комната остается темной и безмолвной. Изображенные с ювелирной точностью на переднем плане полотна различные предметы К. А. Сомов, как и малые голландцы, наделяет скрытым смыслом. Они являются символами *vanitas*, заставляют вспомнить о бренности мира. Геометрический и композиционный центр картины — круглые карманные часы намекают на неумолимость Хроноса, который поглощает все живое. Думается, создавая данную работу, художник чувствовал, что отпущенное ему на этом свете время подходит к концу... В композиции «Окно — дверь — пейзаж» интерьерное окружение способствует созданию атмосферы камерности, тишины, постижению тайны жизни. В письме к сестре от 22 января 1934 г. К. А. Сомов с горечью писал: «Мне иногда делается странно: несетя время и несет тебя с собой. Куда? На какие страдания, невзгоды, лишения? И жизнь, которую так люблю, уходит и мчится как экспресс. Если бы я постоянно был окружен любящими людьми или очень интересными, я бы все это не так чувствовал...» [9, с. 411].

Рассмотренные работы позднего периода творчества К. А. Сомова показывают, что он был внимательным живописцем деталей повседневности. В течение последних пятнадцати лет, находясь в эмиграции, остро чувствуя свое одиночество, К. А. Сомов постепенно из прославленного автора галантных сцен, создававшихся в отрыве от реальности, превращался в художника-философа, который аналогично старым нидерландским мастерам черпал вдохновение в современной ему жизни, порой даже в ее самых обыденных мелочах. В одном из писем 1930-х гг. в далекий Советский Союз К. А. Сомов, рассказывая сюжет очередного натюрморта, сравнил его с работами своего любимого голландского художника и констатировал произошедшие изменения в собственной манере письма: «...сюжет напоминает обожаемого мной Ван дер Меера Дельфтского. Но, конечно, перед ним

я последний лакей... Я чувствую, что я теперь работаю гораздо лучше, чем в старину. Лучше и в смысле рисунка и живописи и занимательней в смысле тем и содержания... Я бы хотел еще долго прожить, чтобы сделать еще много вещей и так, чтобы эти вещи искупили мои старые грехи — признаться, многое, что было хвалено, куплено, не выдерживает критики, моей — во всяком случае...» [9, с. 406].



Рис. 7. *Окно – дверь – пейзаж (Открытая дверь в сад). Холст, масло. 1934 г. Частное собрание, Париж*



Рис. 8. Питер де Хох. Женщина, делающая мальчику бутерброд. Холст, масло. 1660–63 гг. Музей Гетти, Лос-Анджелес

Литература

1. *Бенуа А.Н.* Константин Сомов // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / вступ. ст. и прим. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979.
2. *Дмитриева А.А.* Ян Вермер и дельфтская живопись середины – второй половины XVII века. М.: Квадрига, 2017.
3. *Ельшевская Г.В.* Короткая книга о Константине Сомове. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
4. *Короткина Л.В.* Константин Андреевич Сомов. СПб.: Золотой век; Художники России, 2004.
5. *Лазарев В.Н.* Старые европейские мастера. М.: Искусство, 1974.
6. *Мартынов И.Н.* Каталог Картинной галереи Эрмитажа А. И. Сомова и его роль в истории музейного дела России // Вопросы музеологии, 2012. № 2. С. 26–40.
7. *Михайлов Е.С.* Фрагменты воспоминаний о К. А. Сомове // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / вступ. ст. и прим. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979.
8. *Соколова И.А.* Картинная галерея П. П. Семенова-Тян-Шанского и голландская живопись на антикварном рынке Петербурга. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009.
9. *Сомов К.А.* Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников / вступ. ст. и прим. Ю. Н. Подкопаевой и А. Н. Свешниковой. М.: Искусство, 1979.
10. *Яремич С.П.* К. А. Сомов // Степан Петрович Яремич: в 2 т. СПб.: Сад искусств, 2005. Т. 1. Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках: сборник / сост. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков.

М. Л. Будеева

M. L. Budeeva

*соискатель ученой степени кандидата искусствоведения,
СПб ГАИЖСА им. И. Е. Репина при Российской академии художеств
budeeva_m@mail.ru*

ПЕТЕРБУРГСКАЯ КСИЛОГРАФИЯ КАК ЧАСТЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ST. PETERSBURGS XYLOGRAPHY AS A PART OF NATIONAL CULTURE

Статья посвящена петербургской печатной графике, а именно одному из ее видов — ксилографии. Отмечается, что творческое наследие петербургских мастеров ксилографии XX в. является частью национальной художественной культуры. Говоря о современной петербургской ксилографии, автор статьи подробно исследует творчество как известных современных мастеров, работающих в классической торцовой ксилографии, так и художников, работающих в так называемой «экспериментальной» ксилографии. Отдельно рассматривается тема петербургского пейзажа, которая проходит сквозь творчество каждого петербургского художника-графика. Автор приходит к выводу, что современная петербургская ксилография продолжает развиваться как в виде станковой гравюры, так и в книжной графике, и в экслибрисе, являясь частью национальной художественной культуры.

Ключевые слова: *национальная художественная культура, петербургская ксилография, гравюра на дереве, современная ксилография, торцовая ксилография, продольная ксилография, петербургский пейзаж, «экспериментальная» ксилография, городской пейзаж, современная графика.*

The article is devoted to St. Petersburg printed graphics, in particular to one of its types — woodcut. It is noted, that this creative heritage of St. Petersburg woodcut masters of the twentieth centuries is a part of the national art culture. Speaking about the contemporary St. Petersburg woodcut, the author of the article explores in

detail the work of well-known contemporary masters, working with classical butt woodcut, as well as the artists, who work in so-called «experimental» woodcut. The theme of the St. Petersburg landscape, which goes through the work of every St. Petersburg graphic artist, is considered separately. The author comes to the conclusion that the modern St. Petersburg woodcut continues to develop both in the form of an easel engraving, book graphics, and a bookplate, being a part of the national art culture.

Keyword: *national art culture, Petersburg woodcut, woodcut, modern woodcut, face woodcut, longitudinal woodcut, Petersburg landscape, «experimental» woodcut, city landscape, modern graphics.*

В XXI в., когда на первый план в искусстве выходят аудиовизуальные инсталляции и другие формы contemporary art, кажется, что традиционные техники утрачивают свою актуальность и жизнеспособность. Однако стоит отметить, что в современном художественном процессе печатная графика занимает свое особое место. Интерес к ней художников и зрителей не пропадает. Современная петербургская ксилография продолжает развиваться как в виде станковой гравюры, так и в книжной графике, и в экслибрисе.

Ксилография — гравюра на дереве — один из самых ранних видов печатной графики. Различают два вида гравюры на дереве: продольную, для которой используются доски, получающиеся при распиливании дерева вдоль волокон, и торцевую, создающуюся на досках поперечного распила.

Можно сказать, что для Петербурга ксилография играет особую роль. Ведь именно в этом городе в начале XX в. благодаря деятельности А. П. Остроумовой-Лебедевой этот вид печатной графики вновь становится большим и самобытным искусством. А. П. Остроумова-Лебедева первая в России обратилась к ксилографии не как к репродукционному виду искусства, а как к самостоятельной форме, а также впервые среди художников-гравёров занялась цветной ксилографией. Большую часть своих произведений А. П. Остроумова-Лебедева, горячо и страстно любившая Петербург, посвятила этому городу, когда-то открытому для нее А. Н. Бенуа и объединением «Мир искусства». Изображая город на Неве, художница выбирает четкий и краткий графический язык, так подходящий к петербургскому классицизму и так свойственный ксилографии. Вслед за ней к гравюре на дереве обращаются

такие петербургские мастера, как П. А. Шиллинговский, Н. Н. Курянов, С. Б. Юдовин, Д. И. Митрохин и др. Работы этих мастеров можно назвать классикой советской печатной графики. Все они создавали ту самую классическую ксилографию, на которой учились петербургские графики следующего поколения А. А. Ушин, В. И. Сердюков, Н. В. Сердюков, и, конечно, не раз обращались в своем творчестве к образу Петербурга. Петербургская гравюра на дереве развивается не только как станковая, но и в большей степени как книжная графика, а также экслибрис. Бесспорно, творческое наследие петербургских мастеров ксилографии XX в. является частью национальной художественной культуры.

Можно отметить, что одна из характерных черт именно петербургской школы ксилографии состоит в бережном сохранении и развитии богатейшей петербургской художественной традиции, и в первую очередь объединения «Мир искусства», с ее вниманием к изяществу в прорисовке деталей, к филигранности техники и прежде всего к любви к городу на Неве [11].

Но петербургская ксилография — это не только городской пейзаж. В первую очередь это высокая степень мастерства, особый графический язык, проявляющийся в работах как мастеров XX в., так и тех, кто работает в ксилографии в наши дни.

И здесь стоит сказать, что исследованием петербургской ксилографии XX в. в большей или меньшей степени занимались такие искусствоведы, как Э. Ф. Голлербах, А. А. Федоров-Давыдов, А. А. Сидоров, Ю. Я. Герчук, И. Г. Мямлин и др. Петербургская ксилография XX в. широко представлена в музейных коллекциях как Санкт-Петербурга, так и других российских городов. Что же касается современной петербургской ксилографии, то исследований, так или иначе затрагивающих развитие петербургской гравюры на дереве в XXI в., практически нет. А немногочисленные монографии и статьи рассматривают современную гравюру на дереве либо в контексте современного искусства в целом или в контексте современной графики [3; 5; 6; 7; 8; 15], либо в очень узком ее «разделе» — экслибрисе [2; 4; 16]. Какую-то информацию можно почерпнуть на личных интернет-сайтах самих художников [9; 14] и из выставочных каталогов тех выставок, на которых представлены ксилографии петербургских графиков XXI в. [1; 10; 12]. Поэтому обзор современной ксилографии в Петербурге, представленный в статье, является актуальным и своевременным.

В петербургской графической школе XXI в. можно выделить мастеров, продолжающих традиции классической торцовой ксилографии: А. С. Андреева, Н. В. Сердюкова, Е. Л. Блюмкина и др. Тематический диапазон их творчества охватывает как станковую ксилографию — пейзажи Н. В. Сердюкова, Е. Л. Блюмкина, графические серии А. С. Андреева, так и книжную графику и графику малых форм. Вслед за ними идет молодое поколение мастеров-ксилографов — Э. Н. Цыплякова.

Художник Александр Семенович Андреев, мастер станковой и книжной графики, член Союза художников России, профессор кафедры рисунка Института им. И. Е. Репина, на сегодняшний день является одним из тех, кто продолжает традиции гравюры на дереве. За несколько лет он создал сотни графических листов — натюрморты и пейзажи, жанровые сцены. Интерес к ксилографии вырос у мастера из любви к старым книгам с черно-белыми гравюрами, из знакомства с творчеством В. А. Фаворского с его философией книги [8]. В последние годы мастер создал в технике ксилографии философскую серию «Мужики», в которой рассуждает о таких категориях, как добро и зло, жизнь и смерть. Сам художник не считает эти работы ни серией, ни иллюстрациями, говоря о том, что каждый из этих листов является отдельной станковой работой. Хотя большинство из них и выполнено в единой манере, каждая несет свой глубокий смысл. Работы представляют собой небольшие сценки, главным действующим лицом которых стал простой русский мужик со своими мироощущением, радостями и горестями. Несмотря на всю суровость изображаемых героев, как в листах «Пильщик» (1999) и «Бойцы» (1993), они умеют быть ранимыми, умеют видеть прекрасное, как на гравюрах «Весна» (1993), «Киса» (1995), «Карась» (1995), «Жук» (1995). Работы этого цикла «сильны неиссякаемой жизненной силой и здоровым, каким-то «почвенным» юмором» [6, с. 303]. В этих графических листах можно увидеть, как художник стремится показать все эффекты и выразительные возможности ксилографии. Здесь автор использует параллельную и перекрестную штриховки, создающие некую мерцающую поверхность, и короткие, расположенные ритмично белые штрихи. В графических листах мастер старается уйти от резких контрастов, стремясь к единой тональности, создающейся почти незаметной игрой света и тени. Используя всего лишь два цвета, мастер добивается богатства разнообразия эффектов.

Еще один мастер ксилографии — Евгений Лазаревич Блюмин (1947–2019), художник-график, мастер экслибриса, член Санкт-Петербургского Союза художников. Много путешествуя, он привозил с собой новые сюжеты для графических работ. Под впечатлением от творческих поездок по Италии с 2005 по 2012 г. художник создал серию гравюр на дереве «Итальянские сюжеты». Внимание мастера привлекают не широко известные памятники архитектуры, а небольшие приморские городки и быт простых горожан. Работы «Берег» (2011), «Амальфи. Городок у моря» (2012), «Амальфитанское побережье» (2013), выполненные в торцевой ксилографии, наполнены светом и воздухом. Тонкая, почти филигранная работа штихеля по торцовому спилу дерева передает все нюансы южного пейзажа. На свои графические листы автор стремится перенести окружающую его реальную жизнь во всех ее проявлениях, создавая как большие пейзажные композиции, так и камерные повседневные сюжеты. Гравюры Е. Л. Блюмкина — это своего рода размышления о взаимодействии собственного мира с окружающим. Сам художник называл свою графику метаморфозами, вырастающими из индивидуального восприятия действительности [3, с. 39]. Много работ мастер посвятил городскому пейзажу. Петербург в его графических листах предстает лирическим и даже «волшебным» городом, окутанным завесой дождя или снежной дымкой. Продольная ксилография «Зима на 14 линии Васильевского острова» (2010) — яркий тому пример. Изображение тонких ажурных заснеженных ветвей деревьев покрывает большую часть работы словно кружевом. Характерная для продольной ксилографии фактура доски дополняет созданный художником эффект. И здесь стоит сказать, что в гравюре на дереве для Е. Л. Блюмкина большое значение имеет поверхность материала. Существующие естественные изъяны торцевой или продольной доски, различные трещины, неровности мастер органично вписывает в изображение. Коллеги и искусствоведы отмечают самобытность творчества художника [4].

В технике ксилографии в наши дни работает художник-график, специалист в области городского пейзажа Николай Владимирович Сердюков. Продолжая дело своего отца — известного художника Владимира Ивановича Сердюкова (1924–2003), он создает графические листы с видами Петербурга.

Для своих ксилографий художник выбирает классические виды города — панорама Невы, каналы, набережные и дворцы. Он не перестает удивляться и восхищаться красотой и величием Северной Пальмиры. Стремясь передать все нюансы петербургского пейзажа, мастер тщательно прорабатывает композицию каждого листа, добиваясь выразительности и четкости. Н. В. Сердюков продолжает традиции цветной ксилографии. Сдержанные по колориту, как, например, работа «Зимний Летний сад» (1982, 1999), они отсылают зрителя к лучшим образцам классической гравюры на дереве в исполнении петербургских мастеров. Тематический диапазон художника, помимо современного городского пейзажа, также охватывает и исторический пейзаж. Гравюра «Дворец Меншикова» (2002) переносит зрителя в XVIII век — время расцвета этого архитектурного памятника.

Среди молодых художников в традиционной ксилографии работает Элла Николаевна Цыплякова, создавая экслибрисы и эстампы как с видами города, так и с бытовыми зарисовками. Элла Цыплякова — активный участник международных выставок экслибриса. Ее книжные знаки, выполненные как в ксилографии, так и в линогравюре, широко известны не только среди отечественных, но и среди зарубежных ценителей графики малых форм. Станковые работы мастера, выполненные как в классической торцовой ксилографии, так и в продольной на фанере, также представляют большой интерес. Здесь надо сказать, что тематический диапазон графических листов достаточно широк. В коллекции работ Э. Цыпляковой представлены городской пейзаж («Фонтан» 2002, «Сумерки» 2002, «Северный ветер» 2003), жанровые сюжеты («Жизнь соседа-I», «Жизнь соседа-II», все 2006), натюрморты. «В ее работах есть темперамент и бесконечное удивление и восхищение красотой окружающего. Художница, отталкиваясь от природы, преобразует ее в новое, такое знакомое и все же чуть-чуть иное пространство» [9]. Выбирая традиционную торцовую ксилографию, мастер создает камерные работы, как правило, экслибрисы с лаконичной композицией. В больших листах, выполненных в продольной ксилографии с использованием фанеры в качестве доски, композиция подчинена формату — более динамична и свободна. Городской пейзаж в исполнении Э. Н. Цыпляковой предстает отчасти тоскливым и тревожным. Северный ветер дует в холодных сумерках, размахивая безлистными вет-

ками деревьев. Одинокий человек среди деревьев («Сумерки» 2002, «Северный ветер» 2003), одинокая скамейка в темном парке («Скамейка» 2002) добавляют в работы чувство некой безысходности. Бытовые зарисовки представлены в серии «Жизнь соседа» («Жизнь соседа-I», «Жизнь соседа-II», «Жизнь соседа-III», все 2006). На больших графических листах изображена мастерская соседа-художника, наполненная атрибутами творческой жизни. Что только не найдешь в комнате творца. Но этот хаос предметов Э. Н. Цыпляковой удается скомпоновать так, что все здесь оказывается на своем месте. Она мастерски прорабатывает игру света и тени. Художник также работает и в цветной ксилографии, создавая крупноформатные композиции, также используя фанерные листы в качестве доски. Разнообразные по сюжету — городской пейзаж, жанровые сценки, все они наполнены яркими эмоциями, которые автор стремится передать, штихелем и цветом рассказывая ту или иную историю.

Как уже отмечалось, петербургский пейзаж всегда остается под пристальным вниманием художников-графиков. И несмотря на то, что городские виды запечатлеваются в графике на протяжении уже более трехсот лет, и в XXI веке находит он для мастеров все новые и новые сюжеты. Вслед за такими мастерами, как Н. В. Сердюков, Е. Л. Блюмкин, Э. Н. Цыплякова, подхватывают городскую тематику и молодые авторы. Городские пейзажи, созданные начинающими художниками на факультете графики Института им. И. Е. Репина при РАХ, отображают современный город с его динамикой и энергией. Молодых авторов привлекают не классические ансамбли, а урбанистический пейзаж — новостройки, промышленные объекты, мосты, виадуки, метрополитен (Г. Буторин «Объездная» 2019). Среди этого огромного городского пространства, наполненного шумом и суетой, художники пытаются определить место человека, его роль и значимость (Ю. Яцук «Метро» 2018, В. Кобер «Черный человек» 2019).

Но, помимо классической торцовой гравюры на дереве, в современном «графическом мире» Санкт-Петербурга можно выделить и так называемую «экспериментальную» ксилографию, в которой мастера имеют полную свободу самовыражения как в тематическом плане, так и в поиске новых форм. Характерной особенностью является то, что эстамп перестает быть камерным видом искусства, а достаточно активно переходит на более круп-

ные форматы. Таким образом, ксилография в исполнении современных молодых авторов утрачивает свое не только книжное, но и станковое значение, и переходит в монументальные формы. Это можно проследить в творчестве Петра Белого, который печатает гигантские оттиски с листов фанеры, тем самым отдавая дань продольной или обрезной ксилографии. Конечно, мастера, работающие с фанерой, уже упоминались в статье, но их работы все же носят камерный характер. Основная тема творчества П. Белого — индустриальный и отчасти фантастический постиндустриальный городской пейзаж и социум в нем. Его работы минималистичны как по композиции, так и по цветовому решению и больше похожи на некую раскадровку документального черно-белого фильма. Локальными черными плоскостями автор моделирует объемы изображаемых объектов («Нефтехранилище» 2002). Художник нисколько не романтизирует увиденный и перенесенный на плоскость бразильской фанеры урбанистический пейзаж, а наоборот, добавляет драматизма и тревожности («Атака дирижаблей» 2003).

Интересно отметить, что в современной петербургской ксилографии вновь возрождается жанр портрета, несколько подзабытый мастерами графики. Так, график, живописец, поэт, издатель авторских книг Григорий Кацнельсон создает несколько портретов деятелей искусства, также используя в своей работе листы фанеры. Портрет поэта Велимира Хлебникова (2015) выполнен в цветной ксилографии. Но цвет здесь использован минимально, изображение в основном моделируется черными плоскостями. В своих ксилографиях Г. Кацнельсон уделяет большое внимание фактуре материала. Неровности и необработанная поверхность фанерной доски органично вписаны и задействованы в композиции графического листа.

Портреты известных деятелей искусства в технике продольной ксилографии также создает молодой художник Елизавета Шалина. Композиция ее работ проста и лаконична, а белые штрихи штихеля по черной доске проложены размашисто и энергично («Плисецкая» из серии «Портреты» 2019).

Лирические пейзажи можно увидеть в творчестве молодого автора Александры Гарт, также работающей в продольной ксилографии на фанере. В графических листах «Лес», «Деревья» (все 2013) автор стремится передать свой неподдельный интерес к природе, к ее хрупкости в современном мире. Простая композиция,

заданная ритмом и чередованием стволов деревьев, минимум деталей, некоторая исполнительская небрежность — вот отличительные черты творческого почерка А. Гарт. Еще один характерный для этого мастера прием — фризовая композиция («Русский лес» 2013, «Голуби» 2014). Повторяющееся изображение одного сюжета максимально усиливает его восприятие и привлекает внимание.

Интересное мнение о современной продольной ксилографии высказал московский мастер графики М. М. Верховланцев: «Странное явление наблюдаем последнее время. Колоссальных размеров деревянная гравюра стала модной. Никто не задумывается о практическом назначении гигантских эстампов. Хранить их, свернув в трубу, крайне неудобно, помнутся. Дублировать на холст — значит утратить конгрев, но только так можно экспонировать гигантский холст-гравюру на стене. Создавая огромные ксилографии, художники, как правило, не утруждают себя поисками эффектной композиции, а просто заполняют площадь непрерывным орнаментом» [5, с. 80]. Конечно, в его словах есть доля правды. Монументальность современной продольной гравюры удивляет не только мастеров «старой школы», но и искусствоведов, и музейщиков. Но хочется надеяться, что отчасти это помогает современным молодым авторам не забывать о таком виде печатной графики, как ксилография, и через продольную гравюру на фанерной доске они придут к классической торцовой ксилографии на доске из самшита.

Однако петербургская ксилография продолжает развиваться в рамках национальной художественной культуры, о чем говорят все новые и новые эксперименты молодых авторов. И здесь следует отметить, что основной особенностью современной петербургской ксилографии является не только стилистическое многообразие, поиск новых форм подачи и экспонирования эстампов (например таких, как авторская книга — книга художника), но и расширение технического диапазона — применение новых техник эстампа, таких как работы с фанерой П. Белого, Г. Кацнельсона, А. Гарт, Е. Шалиной. Одновременно с этим в ксилографии сохраняются и традиционные черты, которые продолжают и развивают как мастера старшего поколения — А. С. Андреев, Н. В. Сердюков, чьи графические листы можно поставить в один ряд с классическими образцами отечественной ксилографии XX в., так и молодые авторы — Э. Н. Цыплякова и учащиеся факультета графики Института

им. И. Е. Репина при Российской академии художеств. Можно наблюдать, как появляются новые работы в станковой ксилографии, книжной графике и экслибрисе.

Все это дает право говорить о том, что петербургская ксилография как вид печатной графики на сегодняшний день не теряет своей актуальности и способна на обновление и эксперимент, являясь частью национальной художественной культуры.

Литература

1. «Птицы и Цифры». Выставочный проект к 130-летию со дня рождения Велимира Хлебникова. 12 февраля 2016 – 14 Марта 2016 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.erarta.com/ru/calendar/exhibitions/detail/1e8b4e7c-c428-11e5-b7ad-8920284aa333/> (дата обращения: 20.08.2019).
2. Бакуменко В.М. Рыцарь ксилографии // Российский экслибрисный журнал. 2007. Вып. 6. С. 59.
3. Блюмкин Е.Л. Metamorphosis – жизнь. Творчество Е. Л. Блюмкина // Петербургские искусствоведческие тетради. 2010. Вып. 18. 312 с.
4. Бригиневиц Е. Мастера экслибриса России 21 века [Электронный ресурс]. URL: <https://www.proza.ru/2013/01/25/1545> (дата обращения: 14.08.2019).
5. Верхованцев М.М. Прикладное и станковое в гравюре на дереве // Искусство Евразии. 2019. № 1 (12). С. 71–91.
6. Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368 с.
7. Заболотских Б.В. Русская гравюра. М.: АУТОПАН, 1993. 240 с.
8. Зартайский В.Г. Простор для воображения. Графика Александра Андреева [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rarebookspb.ru/press/publications/302/> (дата обращения: 31.07.2019).
9. Куеня Е. Художник Элла Цыплякова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artlib.ru/index.php?id=11&idp=0&fp=2&uid=20070&idg=0&sa=1&pid=5005> (дата обращения: 09.08.2019).
10. Ксилография. Из собрания Русского музея. Каталог выставки. СПб.: Государственный Русский музей, 2018. 152 с.
11. Кузнецов Э.Д. «Мир искусства» в судьбе ленинградской книжной графики // Искусство Ленинграда. 1991. № 5. С. 24–30.
12. Молодость Петербурга. Каталог выставки. СПб.: Санкт-Петербургский союз художников, 2019. 96 с.

13. *Олейников Н.М.* Служение науке. СПб.: Вита-Нова, 2016. 416 с.
14. Сердюков Николай Владимирович. О нем [Электронный ресурс]. URL: <https://all-drawings.livejournal.com/396612.html> (дата обращения: 09.08.2019).
15. *Устрицкая Н.А.* Особенности развития печатной графики в парадигме современного изобразительного искусства // Вестник АГУ. 2018. Вып. 1. С. 220.
16. *Цыплякова Э.Н.* Художник о времени и о себе // Российский экслибрисный журнал. 2014. Вып. 18. С. 70.

Н. Н. Ваньчугова

N. N. Vanchugova

*член Ассоциации искусствоведов,
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,
Уральский гуманитарный институт,
факультет искусствоведения и социокультурных
технологий, экспертиза и реставрация объектов культуры,
магистратура, Екатеринбург
nata-dom@bk.ru*

**ТЕМПЕРНАЯ МИНИАТЮРА
ОЛЕГА ВОСТРЕЦОВА (1990–2019).
ТЕХНОЛОГИИ И СМЫСЛЫ**

**TEMPERA MINIATURE OF OLEG VOSTRETSOV
(1990–2019). TECHNOLOGIES AND MEANINGS**

В статье выявляются художественные качества станковых произведений екатеринбургского художника Олега Геннадьевича Вострецова (1960–2020) на основе анализа технологических аспектов. С 1988 г. до конца жизни художник на основе древних иконописных технологий создавал уникальные миниатюрные пейзажи с храмовой архитектурой российских городов. О. Г. Вострецов был более известен как художник-монументалист — по его эскизам и под его руководством создавались росписи нескольких храмов столицы Урала и Свердловской области. Самыми значительными из них являются фрески Свято-Троицкого кафедрального собора Екатеринбурга (2003–2011), выполненные по реконструированным древним технологиям. В статье отмечается связь между художественными жанрами, в которых автор состоялся как профессионал крупномасштабными храмовыми росписями и миниатюрными темперными пейзажами. Свою задачу художник видел в передаче красоты и гармонии реального мира, привлекая к этому особые выразительные качества своего искусства.

Ключевые слова: *темпера, пейзаж, миниатюра, Олег Вострецов, иконопись, левкас, минеральные краски.*

The article reveals the artistic qualities of easel works by Yekaterinburg artist Oleg G. Vostretsov (1960–2020) based on the analysis of technological aspects. From 1988 to the end of his life, the artist created unique miniature landscapes with the temple architecture of Russian cities based on ancient icon-painting technologies. O. G. Vostretsov was better known as a muralist-according to his sketches and under his guidance, murals of several temples of the capital of the Urals and the Sverdlovsk region were created. The most significant of them are the frescoes of the Holy Trinity Cathedral of Yekaterinburg (2003–2011), made using reconstructed ancient technologies. The article notes the connection between the artistic genres in which the author worked as a professional – large-scale temple paintings and miniature tempera landscapes. The artist saw his task in transmitting the beauty and harmony of the real world, attracting to these special expressive qualities of his art.

Keywords: *tempera, landscape, miniature, Oleg Vostretsov, icon painting gesso, mineral paint.*

Выпускник Московского высшего художественно-промышленного училища им. Строганова (1982–1987), отделения монументальной живописи, Олег Вострецов был верен урокам профессора А. Л. Орловского, приверженца московской живописной школы, призывавшего студентов видеть великое в малом. Свои идеалы в юные годы он возвращал под впечатлением мастеров раннего итальянского возрождения, однажды и навсегда завладевшим его творческим воображением. В живописных работах тех лет прослеживается стилистическая преемственность, проистекающая из итальянской традиции. «Такая любовь к раннему ренессансу медленно, но верно перетекла в икону»¹. Об этом говорят и формальные признаки – линейность, построение пространства и персонажи, пребывающие в гармоничном самопогружении: «Женский портрет» (1993) (ил. 1; см. прил. 1).

Постоянным источником вдохновения для дальнейшего этапа творческого пути художника стала древнерусская живопись XV–

¹ По словам екатеринбургского иконописца Евгения Липихина, из текста, посвященного памяти О. Г. Вострецову. URL: <https://www.facebook.com/> (дата обращения: 12.03.2020).

XVI вв., произведения мастеров русской классической иконописной школы — Андрея Рублева и Дионисия, стилистическое и духовное наследие которых стало основой для развития собственного художественного метода. Одним из первых альбомов, вдохновивших Вострецова еще в студенческие годы, стал альбом «Фрески Ферапонтова монастыря»². Позднее, оказавшись в Ферапонтово, художник получил возможность соприкоснуться с наследием Дионисия, живопись которого исследователи называют «солнечной»³.

Предметом нашего исследования являются станковые картины Олега Вострецова — камерные пейзажи с храмовой архитектурой российских городов Переславль-Залесского, Суздаля, Екатеринбурга, созданные в период с 1990 по 2019 г. Свободно владея техникой темперной живописи, он многие часы своего творческого времени уделял созданию картин на досочках яичной темперой, поражающих даже искушенных профессионалов своей безупречностью исполнения, красотой и душевностью.

Исполненные в изысканной ювелирной манере эти малые картины-пейзажи, размеры которых не превышают 20,0 × 15,0 см, могут быть соотнесены с жанром драгоценной миниатюры. При работе в малых форматах существуют особые сложности — здесь необходимы особая чистота и точность исполнения, а каждое движение тщательно выверяется. Надо полагать, что отсюда происходило умение автора передавать художественными средствами состояние величия и монументальности, проявляющее себя даже в миниатюрах.

В данном случае перед нами исторически выверенная, оточенная методика древних иконописных образов, основанная на применении идентичных живописных компонентов — природных минеральных красок. Все технологические процессы, начиная с подготовки основы, заканчивая покрытием олифой, происходят последовательно, один за другим, в строгом соответствии с нормами и правилами средневековой иконописи.

Так, выработан принцип стадийности, являющийся важной и неотъемлемой частью авторской технологии. На всех уровнях и этапах происходило следование строгим правилам технологиче-

² *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Искусство, 1970.

³ Там же. С. 9.

ского цикла, позволявшее при необходимости приостановить или остановить работу на любой отрезок времени, даже на достаточно продолжительный, без угрозы сохранности.

Следуя примеру средневековых художников, Олег Вострецов на всех этапах создания работы придерживается соблюдения технологической последовательности изготовления, обусловленной естественными свойствами используемых природных материалов. В результате многолетней практики в процессе отработки технологического цикла художник вывел важный принцип стадийности — приемы работы устроены так, чтобы продлить жизнь будущему произведению⁴.

С позволения автора нам представляется важным дать представление о его мастерских приемах. В качестве основы будущего произведения художники довольно часто используют традиционный материал — сухое дерево⁵. Вострецов предпочитал кедр или сосну. В сравнении с холстом доска имеет явные привилегии, дающие предметоощущение массы, ее особой прочности и надежности. Поскольку дерево склонно к деформации в зависимости от изменения влажности, доска перед работой высушивалась и укреплялась. Сушение производилось в обычных условиях комнатной температуры. Сверху приклеивалась необходимая для армирования льняная ткань — паволока, цель которой — изолировать древесную структуру от будущей грунтовки и краски. Олег Вострецов производил процесс укрепления и последующего грунтования со всех сторон: лицевой, оборотной и торцевых.

Грунт, известный как левкас, — материал, на поверхность которого непосредственно наносятся краски. Состав левкаса традиционен⁶ — мел и животный клей. Важная деталь: перед тем как сыпать мел, в емкость мастер советовал добавить мед, смягчающий и дезинфицирующий будущий левкас. Не до конца высушенная при комнатной температуре пролевкасенная доска кладется под пресс, где окончательно становится сухой.

⁴ Здесь и далее авторская методика записана со слов О. Г. Вострецова.

⁵ *Кравченко А. С., Уткина А. П.* Икона. Секреты ремесла. М.: Стайл А ЛТД, 1993. С. 9.

⁶ Там же. С. 30.

Далее следует процесс обработки — деревянная основа шлифуется до так называемой «костяной» гладкости и тщательно полируется с обеих сторон и торцов. Зеркальная полировка в художественном смысле необходима — она служит отражающей поверхностью для осколков минералов, основы для золота, чтобы оно сияло. Авторская технология несколько отличается от классической: в иных местах, где планировалось нанесение минерального красочного слоя, такая идеальная обработка не требуется, скорее, тут надлежит создать слегка грубоватую поверхность. На шероховатой основе минералы держатся основательнее, так как процесс сцепления мельчайших частиц кристаллов с левкасом происходит лучше.

Прежде чем начать писать красками, мастер советовал пропитать подготовленную доску клеящим составом — яичной эмульсией. Без этого яичная темпера, имеющая в своем составе клеящую желтковую массу, начнет впитываться в левкас — у красочного слоя не будет должного сцепления с основой, в результате краска со временем начнет сворачиваться и отшелушиваться. Об этом процессе адгезии знают художники и иконописцы⁷. Кроме того, по проклеенной эмульсией поверхности легче наносятся лессировки.

Когда поверхность левкаса готова, художник приступает к переводу на левкас изображения с заранее подготовленных рисунков-прорисей. В старых иконописных мастерских нанесение рисунка поручалось наиболее опытным мастерам — «знаменщикам», которые «знаменовали» рисунок⁸. От качественно нанесенного рисунка зависит весь исход дела. Олег Вострецов при необходимости корректировал свои же прорисы, что-то упуская, что-то дополняя. На примере вышеупомянутой картины «Март на Ганиной Яме» (2018) (рис. 3, см. прил. 1) можно наблюдать перевод рисунка на левкас методом натирания сангиной и последующими ручными прописками краской.

Прежде чем приступить к следующему этапу — лессировкам, шло приготовление минеральной краски. По традиции исходным сырьем для ее получения служат природные минералы, о которых

⁷ Реставрация станковой темперной живописи / под ред. В. В. Филатова. М.: Изобразительное искусство, 1986.

⁸ Синтез двух систем познания академика Раушенбаха. М.: Вега-Принт, 2015. С. 21.

люди знали еще в эпоху неолита. На иконописном языке есть понятие — «сотворить краску», это как «творить тесто» для хлебов. Вострецов, как все настоящие мастера, свои краски растирает сам, самостоятельно готовит красочные пигменты. Кусочки минералов перетираются в мелкую субстанцию. В старинных древнерусских текстах можно встретить названия этих красок: вохра (охра), киноварь (иссиня-красная), бакан (яркая багряная), богор (темно-красная), голубец (ярко-голубая) и многие другие излюбленные цвета в русских иконах, получаемые из минералов⁹. В этом есть свой смысл и своя сокровенная тайна.

Перетирание минералов — процесс достаточно трудоемкий, но, как показывает практика, реальный. В мастерской Олега Вострецова все по традиции — первоначально камень дробится в ступке. После долгих усилий получается красящая пудра, тонко перетертые минералы, пигмент. Всегда тяжело и трудно растирается твердый, скрежещущий, вишнево-фиолетового цвета гематит, так как это железо. Лазурит, малахит, серо-зеленый волконскоит — не сколько легче, еще легче — сумрачно-синий азурит.

Для приготовления связующего состава — эмульсии — художник брал, как это делали предки, простые составляющие — яичный желток, вино и воду. Роль белого сухого вина состоит в способности растворять желтковые массы, в составе которых есть жир и масло. Воде это не под силу, а вино их растворяет до состояния однородного состава, дополнительно выступая в качестве природного консерванта.

Как бы ни перетирались минералы, все равно остаются сколы и фрагменты естественных граней кристаллов. И тут мы наблюдаем таинственный процесс взаимосвязи физических свойств ингредиентов с их художественно-эстетическими качествами. Впоследствии эти кусочки кристаллов и производят изысканную игру света на зеркальной поверхности левкаса: лучи света проникают сквозь красочные слои, пронзая их все насквозь, отражаются от гладкого грунта и, вследствие дисперсии, преломляясь, возвращаются обратно, создавая живописную светоночность. Краски на картинах и иконах по-особому блестят и таинственно играют, как и полагается самоцветам. Сама краска, улавливая лучи света, оп-

⁹ *Шустова Н. Н.* Драгоценные краски // PLATINUM. 2014–2015. № 43. С. 38–41.

тически преображается в световом потоке и начинает сиять. Даже в темноте на иконах видится мерцание минеральных красок!

Без простых скрытокристаллических минералов в иконописи не обойтись, их называют землистыми. Это многочисленные железосодержащие охры, глауконит, разноцветные глины — желтые, оливковые, зеленые, всевозможные коричневые, белые, серые и черные. Естественные цвета, необходимые для написания личного — лиц, рук, ног или пейзажа. Глину дополнительно смешивают с кристаллическими минералами, например с бесцветным кварцем, для обогащения ее звучания, как это делал Олег Вострецов. Например, такой состав: кобальт зеленый светлый плюс глауконит плюс кварц, дающий переливчатость.

В подготовке минеральной краски, безусловно, присутствует свой литургический аспект — священнодействие. Художник берет из природы исходное сырье, трудом его претворяет, преобразовывает и Богу во славу отдает людям.

Дальнейшие действия в создании произведения — послойные прописки темперной минеральной краской по левкасу. Окончательный тон и настроение картины напрямую зависят от подмалевка: его можно задать, взяв необходимую краску для смягчения блеска левкаса. Художник варьировал оттенки, зная по опыту и по предощущениям, как себя будет вести краска в прозрачном слое, будучи положенной на ту или иную основу. Но в иных местах основа остается в первозданном белом виде — минералы здесь будут светиться чистыми цветами. Минеральные краски, будучи по природе полупрозрачными, имеют свойство оптически смешиваться непосредственно на левкасе. Все слои сообщаются и интерферируют между собой, создавая на поверхности картины дополнительный рельеф. Это невероятно, но Вострецов, используя самодельные тонкие кисточки, накладывает в отдельные места до 50 слоев лессировок! С каждым последующим слоем предметы обретают объем, пространство становится многомерным.

Интересно проследить оптические эффекты — способность минеральных красок создавать в произведениях перспективные трансформации, с годами на картинах Вострецова переходящие из линейных в полусферические. Так, в картине «Возвращение. Переславль-Залесский» (2011), (ил. 3, см. прил. 1) пространство разворачивается линейно, по горизонтали. Первый план посвящен живописному осеннему пейзажу. Фронтальная композиция позволяет

любоваться каждым растением отдельно. Березы, вязы, рябины, укрупненные травы на ближнем плане почти театрально создают природное осеннее убранство для дальнего плана, где представлены белокаменные церковные постройки под шатровыми и луковичными куполами, увенчанными золотыми крестами. В более поздней картине «Полдень» (2014), (ил. 5, см. прил. 1) насыщенное светом пространство трактовано иначе. Фактура красочной поверхности такова, что при созерцании этой живописи возникает ощущение почти стереоскопического эффекта. Огромные деревья-кулисы создают декоративный полукупол, внутри которого в окружении солнечных пятен изображена фигурка бегущего человека, привносящего в гармоничный пейзаж тревожную нотку, — прием нехарактерный для творчества Вострецова, в его картинах явно выраженная динамика встречается редко. Так, в картине «Теплый осенний вечер. Переславль-Залесский» (2011) (ил. 2, см. прил. 1) лишь рябь на реке нарушает тишину пейзажа, а преобладающая теплая гамма оттенков присутствует даже при передаче неба и воды.

Анализируя пейзажный цикл разных лет, мы видим, как постепенно высветляется красочная палитра автора. В ранних работах преобладала более темная и монохромная гамма: «Зимний день» (1990), где на фоне серебристо-коричневатых бревенчатых построек местами вспыхивает золотистый свет. В более поздней полихромной живописи минеральная палитра становятся светлее и разнообразнее.

Необычным оптическим явлениям — игре солнечных бликов на снегу, появлению розовых теней на голубом снегу, светло-вишневых стволов берез — посвящен цикл живописных миниатюр «Рассвет на Ганиной Яме» (2018) (ил. 9, см. прил. 1). Благодаря художественному дару автора видеть краски в скромной на оттенки уральской природе поздние зимние пейзажи Вострецова наполнены разнообразными цветовыми сочетаниями.

Но вернемся к технологии создания картины. Одним из завершающих этапов работы является авторский прием — поверхностная эмульсионная проклейка. Цель подобной проклейки состоит в фиксации незакрепленных участков. По высыхании эмульсии производится последняя традиционная операция — покрытие работы льняной натуральной олифой. Олифа придает характерную глубину краскам картины. Краски, пропитанные олифой, по словам художника, становятся иными...

Но это еще не все. Далее, по рецепту Вострецова, требуется окончательное прописывание первого изобразительного плана, расстановка бликов и акцентов. Так, например, передний план картины «Домик Патриарха на Ганиной Яме» (2018), погруженный в тень, прорисовывается силуэтно, средний и дальние планы, наполненные светом, создаются в слегка расфокусированной манере. Особым специальным композиционным приемом у Вострецова было использование эффекта концентрации на одной светлой точке, как правило, располагающейся в центре картины. После этого еще раз наносится последний слой олифы, создающей корку, которая как бы запечатывает картину в футляр. Сквозь этот слой внутрь картины не проникает влага и прочие факторы риска из окружающей среды, предохраняя левкас и деревянную основу. Работа покрывается со всех сторон — с лицевой, оборотной и с торцов. Достигнута полная герметичность.

Создание миниатюр — дело кропотливое и сосредоточенное, как молитва. Нетрудно сделать вывод, что описанная технология основана на иконописных традициях. «Иконы следует рассматривать как трехмерное тело, состоящее из различных материалов, расположенных в определенной последовательности», — мудро наставляла иконописцев монахиня Иулиания¹⁰. Художник в своей технике никогда искусственно не форсировал события. Жесткий отбор выразительных средств приводил к созданию емких образов.

Важно отметить, что при работе минеральными красками и остальными природными компонентами художник, будучи ответственным творцом новой эстетической реальности, следовал законам природы, пребывая в согласии с нею, в целях соблюдения вещественного баланса, совмещал ингредиенты в их наименее конфликтном соотношении. Смешиваются те вещества, которые в химическом отношении не будут реагировать друг с другом и приводить работу к разрушению. Так поступали мастера-иконописцы в древности, достигая гарантии сохранности своих трудов.

¹⁰ Соколова М. Н. Монахиня Иулиания (1899–1981), на протяжении шестидесяти лет занимавшаяся иконописью, создавшая свой «Труд иконописца», изданного в Сергиевом Посаде, в Свято-Троицкой Сергиевой Лавре. (Типография Патриаршего издательско-полиграфического центра, 2008.) С. 68.

В картинах из цикла «Ганина Яма» — «Март на Ганиной Яме», 2018 (ил. 8; см. прил. 1) и «Рассвет на Ганиной яме», 2018 (ил. 9, см. прил. 1), «Солнечный день на Ганиной Яме», 2018 (ил. 10, см. прил. 1) — главным героем становится невидимое нам солнце. Его розовые лучи, создавая контрастные контражурные силуэты, скользят по краям и абрисам деревьев, храмовой архитектуры, потонувших в снегу скамейках.

Необходимо отметить существующую связь между двумя художественными жанрами, в которых автор состоялся как профессионал, — крупномасштабными монументальными храмовыми росписями и миниатюрными темперными пейзажами. Малый пейзаж «После грозы» (2014), где две трети изображения занимает небо с величественными облаками, под которыми сияет белокаменными стенами старинный Кремль, полон эпического настроения сродни монументальному жанру. Усилия, затраченные в миниатюре, сопоставимы с крупными работами. Преодолевать сложности помогает способность художника «видеть мир глазами веры»¹¹, проявляющаяся равно как в мини-, так и в макромасштабах. Художник в своем творчестве преодолевал пределы реальности в его обыденном, секулярном понимании и уходит в иную, сверхмалую или сверхбольшую «вселенную», с трудом соотносимую с бытованием человека в повседневности.

Между двумя художественными жанрами, в которых работал живописец, — крупномасштабными росписями храма и малыми темперными пейзажами, — прослеживается особая внутренняя связь, проявление которой во многом обусловлено материалами и авторской технологией. Практически современным художником была реконструирована средневековая иконописная технология изготовления картин-досочек.

Близкие к маленьким иконам (таблеткам, о которых писала монахиня Иулиания¹²) миниатюры Олега Вострецова сочетают

¹¹ По словам Антония, митрополита Сурожского. Человек. Интернет-портал «Азбука веры». С. 222. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/books/download/14815%D0%A7%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA.pdf> (дата обращения: 05.09.2019).

¹² Там же.

в себе внешнюю декоративность и внутреннюю возвышенность, величавость пластики ландшафтных панорам и лаконичную обобщенность пространства, художественную цельность и символическое звучание. Миниатюрные пейзажи средней полосы России Олега Вострецова — это во многом идеализированные пейзажи, райские уголки вселенной, сродни представлениям о земном Вертограде, существующие в отраженной ипостаси и преломленные сквозь художественное сознание.

Приложение



Рис. 1. Женский портрет. 1992. Дерево, левкас, темпера. 34,0×23,5.
Собственность семьи художника



Рис. 2. *Теплый осенний вечер. Переяславль-Залесский. 2011. Дерево, левкас, темпера. 15,0×19,7. Частное собрание*



Рис. 3. *Возвращение. Переславль-Залесский. 2011.
Дерево, левкас, темпера. 15, 0×19, 7. Частное собрание*



Рис. 4. *За городским валом. Суздаль. 2011.*
Дерево, левкас, темпера. 14,9×19,7. Частное собрание



Рис. 5. *Полдень. 2014. Дерево, левкас, темпера.
15,0×19,7. Частное собрание*



Рис. 6. Март на Ганиной Яме. 2018. Дерево, левкас, сангина, темпера.
20,0×15,0. Собственность семьи художника

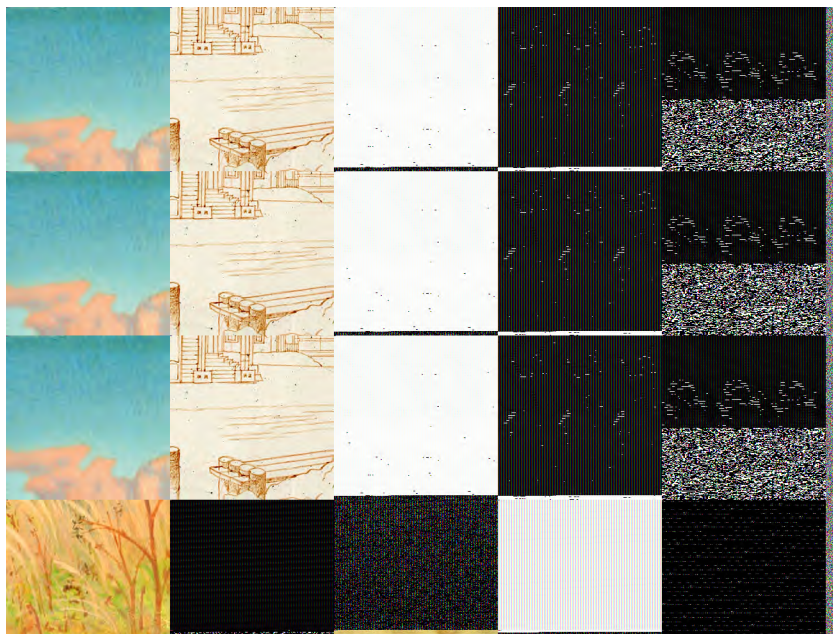


Рис. 7. *После грозы. 2014. Дерево, левкас, темпера.
18,0×19,7. Частное собрание*



Рис. 8. Март на Ганиной Яме. 2018. Дерево, левкас, темпера.
20,0×15,0. Частное собрание



Рис. 9. *Рассвет на Ганиной Яме. 2018. Дерево, левкас, темпера.
20,2×15,1. Частное собрание*



Рис. 10. Солнечный день на Ганиной Яме. 2018. Дерево, левкас, темпера.
18,0×24,0. Частное собрание

Список литературы

1. *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Искусство, 1970.
2. *Кравченко А. С., Уткин А. П.* Икона. Секреты ремесла. М.: Стайл АЛТД, 1993.
3. Реставрация станковой темперной живописи / под ред. В. В. Филатова. М.: Изобразительное искусство, 1986.
4. Синтез двух систем познания академика Раушенбаха. М.: Вега-Принт, 2015. ISBN 978-5-91574-024-1.
5. *Соколова М. Н.* (монахиня Иулиания). Труд иконописца. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2008. 351 с.
6. *Шустова Н. Н.* Драгоценные краски // PLATINUM. 2014–2015. № 43. С. 38–41.

Е. Ю. Константинова

E. U. Konstantinova

*искусствовед, экскурсовод частного Музея русской иконы
ek.25@mail.ru*

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ

М. В. АЛПАТОВА И В. Н. ЛАЗАРЕВА

В ЗЕРКАЛЕ «ТРОИЦЫ» А. РУБЛЕВА

THE «TRINITY» OF ANDREI RUBLEV AS AN
EXAMPLE OF TRUE ARTISTRY IN THE ART
CONCEPTS OF M. ALPATOV AND V. LAZAREV

Статья посвящена сравнению искусствоведческих концепций М. В. Алпатова и В. Н. Лазарева. На примере художественного анализа иконы Андрея Рублева «Троица» делается попытка выявить основные мысли указанных авторов о сути художественного творчества и об особенностях истинного произведения изобразительного искусства. Выявление главных идей столь авторитетных искусствоведов является важным в контексте столкновения классических и модернистских идей в теории художественного творчества.

Ключевые слова: древнерусская живопись, иконопись, «Троица» А. Рублева, В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, художественное творчество, произведение изобразительного искусства, восприятие произведения изобразительного искусства, художественность, теория искусства.

The article is devoted to the comparison of art concepts of M. Alpatov and V. Lazarev. On the example of the artistic analysis of «Trinity» of Andrei Rublev, an attempt is made to identify the main thoughts about the essence of artistic creativity and about the features of a true work of fine art. The identification of the main ideas of such authoritative art critics is important in the context of the collision of classical and modernist ideas in the theory of artistic creativity.

Keywords: Ancient Russian painting, icon painting, «Trinity» by A. Rublev, V. N. Lazarev, M. V. Alpatov, artistic creativity, a work of fine art, perception of a work of fine art, artistry, theory of art.

В отечественном искусствоведении XX в. древнерусская иконопись, а точнее, ее наиболее замечательные произведения — шедевры первой половины XV в., вызывали интерес и восхищение многих исследователей. Творческое наследие Андрея Рублева как самого яркого представителя древнерусской художественной традиции стало объектом описания и исследования для таких известных искусствоведов, как В. Н. Лазарев и М. В. Алпатов. Икона «Троицы» кисти Андрея Рублева вызвала особый интерес у «столпов» отечественной школы искусствоведения. Обращаясь к описанию и анализу этого произведения, они не только дали высочайшую оценку этому шедевру, но также выразили свои взгляды на сущность художественного творчества как такового, очертили его рамки и особенности. Их мысли о природе изобразительного искусства представляются важными в контексте столкновения классических и модернистских идей в теории художественного творчества.

Из сочинений искусствоведов будут рассмотрены монографии М. В. Алпатова «Андрей Рублев» 1972 г. и В. Н. Лазарева «Андрей Рублев и его школа» 1966 г. и сопоставлены образцы искусствоведческого анализа иконы Рублева «Троица».

Алпатов и Лазарев в своем обращении к описанию и анализу художественных особенностей древнерусского искусства выделяют период XV в. как самый яркий взлет художественного творчества Древней Руси. Наиболее прославленные произведения этого периода — икона «Троица», «Звенигородский чин», фрески Успенского собора во Владимире и «Евангелие Хитрово» связываются ими с именем Андрея Рублева. Советское искусствоведение очень высоко оценило художественные достижения этого периода. С точки зрения М. В. Алпатова и В. Н. Лазарева, русская икона XV в. равна по уровню художественной выразительности произведениям эллинических художников, что является признанием совершенства этого искусства. Алпатов, например, высказывает мысль о том, что искусство Андрея Рублева (миниатюры «Евангелия Хитрово» прежде всего) есть отражение его впечатлений от греческой классики V в. Ее примеры он мог не просто угадывать «под покровом византийских наслоений» [2, с. 20], а возможно, был знаком с памятниками ее [4] и «верно оценил в ней не столько отдельные мотивы, но прежде всего то, что она через видимость вещей ведет нас к пониманию их сущности» [2, с. 20].

Лазарев видит близость искусства Андрея Рублева к античным образцам не в опоре на его памятники, а в проникновении в самую суть художественного творчества. Эта мысль искусствоведа очень интересна, более того, она является для Лазарева руководящей в его истолковании сущности подлинного искусства. Он пишет о живописи Рублева, в которой «телесное начало не приносится в жертву духовному, оно целиком с ним сливается. Это и есть причина того, почему при взгляде на рублевских ангелов так часто вспоминаются образы классического греческого искусства» [7, с. 39]. По мысли автора, «телесное» и «духовное», а в переводе на язык искусствознания — «форма» и «содержание», должны сливаться воедино, образуя подлинно художественный образ. Это тождество есть свидетельство истинно художественного гения. Оно роднит шедевры мирового изобразительного искусства вне зависимости от эпохи и места их создания.

Здесь важно отметить, что в высказываниях искусствоведа понятия «античный» или «эллинистический» можно интерпретировать как «чрезвычайно близкий к абсолюту» или «абсолютный». Например, говоря о художественном гении Рублева, Лазарев отмечает, что «он проявляет удивительную для человека того времени восприимчивость к античной грации, к античному этосу, к античной просветленности, к античной ясности замысла, лишённого всяких прикрас и подкупающего благородной и скромной простотой» и «подлинно эллинским ритмом линий» [7, с. 54]. Очевидно, что здесь речь идет об абсолютном художественном совершенстве его произведений.

Размышления М. В. Алпатова также близки позиции В. Н. Лазарева. Он отмечает, что Рублев смог проникнуть к самим «истокам эллинства, к его чувству меры, к плавности контуров, к мудрому самоограничению и, самое главное, к той цельности образов, которая позднее так часто ускользала даже от самых пламенных поклонников древности» [2, с. 140]. Здесь выражается мысль Алпатова о подлинном и ложном подражании в искусстве. Он отмечает, что «Рублев в своей “Троице” в неизмеримо большей степени, чем все позднейшие классицисты, “подражавшие” по призыву Винкельмана античным образцам, приблизился к благородной простоте аттических надгробных стел V–IV веков до н. э.» [2, с. 140].

Одним из главных произведений русского искусства первой половины XV в., по мнению обоих искусствоведов, является

«Троица» Рублева. Подробному анализу этого памятника Алпатов и Лазарев уделяют большое внимание. Ярко и образно они описывают художественные особенности этой иконы, уделяя большое внимание ритму, пластичности линий, роли контура в формировании объема и ритма линий, колористическим соотношениям.

Новая иконографическая схема, использованная Рублевым в этой иконе, подробно разбирается историками искусства.

По мнению Лазарева, «Рублев претворяет здесь традиционный иконографический тип в глубочайший символ» [7, с. 36] и «в рублевской “Троице” символизм чисто церковного типа перерастает в нечто несоизмеримо более значительное — в символ человеческой любви и дружбы. <...> Ее идейное содержание гораздо глубже, чем простая совокупность церковных символов» [7, с. 37]. Лазарев обращается к духовному наследию Нила Сорского (1433–1508) — крупного деятеля Русской церкви, причисленного к лику святых. Он, не являясь формально современником Андрея Рублева, в своих трудах выразил квинтэссенцию открытий духовной жизни Руси XV в. Исходя из его идей, Лазарев старается объяснить образный мир Андрея Рублева [7, с. 13]. Однако глубина философско-религиозных значений здесь опускается Лазаревым и в «Троице» Рублева он видит, как «оказалась воплощенной в совершенных художественных формах страстная мечта лучших русских людей о том социальном мире и согласии, которые они тщетно искали в современной им действительности» [7, с. 38]. Таким образом, искусствовед делает вывод о содержании этого произведения, опираясь на идею отражения исторических реалий в художественном произведении.

С другой стороны, Лазарев много внимания уделяет анализу иконографии и идентификации трех ангелов с ипостасями Св. Троицы, считая это важной темой для истолкования символического содержания образа. По его мнению, единственно правильной интерпретацией может считаться отождествление среднего ангела с Христом, левого от зрителя — с Богом-Отцом, а правого — со Св. Духом. По мысли Лазарева, только такое прочтение дает ключ к пониманию художественного образа произведения, так как «здесь представлен акт величайшей <...> жертвы любви (Отец обрекает своего Сына на искупительную жертву за мир)» и «акт величайшего послушания — изъявление Сыном готовности на страдание и принесение себя в жертву миру» [7, с. 36].

Алпатов допускает различные варианты интерпретации соответствия ангелов лицам Св. Троицы и, кроме того, он более склонен к философской интерпретации образа троичности. По его мнению, Рублеву удалось «выразить в искусстве то представление о единстве и множественности, о преобладании одного над двумя и о равенстве трех, о спокойствии и о движении, то единство противоположностей, которое в христианское учение перешло из античной философии» [2, с. 99].

Искусствоведы советского периода отечественной истории приводят описание ветхозаветного сюжета, однако он интерпретируется ими как внешняя канва для создания иконографии «Троицы» Рублева. Они пытаются найти объяснение художественного совершенства этого произведения, не обращаясь к глубине богословского содержания образа, вынося за скобки религиозную составляющую этого искусства. Например, Лазарев отмечает, что «Андрей Рублев вложил идею мира, идею гармонического согласия трех душ» [7, с. 38]. По мнению Алпатова, Рублев «пытался воплотить в искусстве формулу единства и множественности, заключенную в учении древних отцов. Он посвящал свое творчество раскрытию человеческого смысла в непостижимом» [2, с. 99].

Такой подход к интерпретации художественного произведения на религиозную тему, с одной стороны, может показаться не всеобъемлющим и не учитывающим всю глубину его возможного смысла и значения. Однако попытка анализа иконы с точки зрения только ее внешних художественных качеств дает возможность открытия новых граней понимания изобразительного искусства.

У В. Н. Лазарева мы можем встретить не только замечание относительно колористических особенностей «Троицы», для которой Рублев «взял краски <...> не из сумрачной византийской палитры, а из окружающей его природы с ее белыми березками, зеленеющей рожью, золотистыми колосьями, яркими васильками» [7, с. 41]. Он подметил «в изумительной прозрачности образов Рублева» особую «благоустроенность» мира и человека, называя этим термином то, что в богословии понимается под понятием «обожженности» материи, преобразении ее Св. Духом, что подробно разбирает Л. А. Успенский в своем труде «Богословие иконы православной церкви». К этому же понятию можно отнести и замеченный искусствоведом «оттенок неподражаемой нравственной чистоты, который присущ искусству Андрея Рублева». Причи-

ной этого, по его мнению, является сохранившаяся «этическая подоснова старого религиозно-патриархального мировоззрения» [7, с. 55–56].

М. В. Алпатов в своем сочинении, посвященном искусству Андрея Рублева, не касаясь богословских смыслов иконы, как искусствовед достаточно точно определяет значение иконописи для русского искусства. Он указывает, что, помимо религиозного значения, икона являлась тем, в чем «находило себе выражение <...> потаенное и драгоценное, неназываемое, но наглядное, бессловесное, но внятное разумению каждого человека» и «в мире древнерусской иконописи в отчетливую зримую форму облечено то, чего не могла в себя вместить письменность» [2, с. 11–12]. Эти мысли искусствоведа очень важны для понимания значения изобразительного искусства на примере древнерусской иконописи.

По его мнению, в изобразительном искусстве отражается то, что принципиально не может быть выражено с помощью другого языка человеческой культуры. «Потаенное» и «неназываемое» становится в произведении живописи «наглядным» и «внятным разумению каждого человека». Это повторение мысли, известной еще в классической эстетике, о принципиальной непереводаемости содержания произведения одного искусства на язык другого. Эта идея утверждает непреходящее значение изобразительного искусства. По мысли автора: «Не существует таких слов, таких текстов и даже песнопений, которые могли бы сделать излишними то, что нас и донныне покоряет в созданиях Рублева» [2, с. 132].

Другим важным замечанием М. В. Алпатова является утверждение, что «новым у Рублева было то, что само изображение силою рождаемых им зрительных впечатлений помогало человеку проникать в недра того, что оно в себе таило» [2, с. 104]. Эта мысль также встречалась у Лазарева, но Виктор Никитич касается этой темы вскользь. Алпатов ставит вопрос о соотношении формы и содержания художественного произведения. Следует отметить, что под содержанием здесь понимается не литературная подоснова сюжета, а собственно художественное содержание — тот художественный образ, который не может быть переведен на язык другого искусства, литературы или науки. По мнению Алпатова, Рублев был первым среди древнерусских художников, который утверждал отношение к иконам именно как к предмету художественного созерцания. Ценность художественного произведения неразрывно

связана с возможностью его художественного восприятия. В этом процессе происходит проникновение в суть художественного образа, открытие глубины его значений «силою рождаемых им зрительных впечатлений», т. е. в результате воздействия всего арсенала художественных средств на восприятие человека. Происходит формирование комплекса зрительных ощущений смотрящего. Этому служат все элементы художественной выразительности произведения: композиционное построение, колористическое решение, ритм линий и т. д.

Влияние художественного произведения зритель испытывает непосредственно, этот процесс может происходить, минуя аналитическую способность его сознания. Этим обуславливается сила воздействия подлинных шедевров изобразительного искусства на любого зрителя, даже на человека неподготовленного и подчас далекого от рафинированной культуры.

Данную черту Алпатов отмечает и в рублевских произведениях. Он пишет: «в “Троице” есть помимо всего непостижимое уму, невыразимое словами очарование, которое независимо от наших знаний, сведений, наблюдений охватывает нас каждый раз, когда мы стоим перед ней и самозабвенно вбираем в себя красоту ее как художественного целого» [2, с. 124].

По мысли Алпатова, произведение изобразительного искусства призвано свидетельствовать перед зрителем о красоте миропорядка и благодати бытия, превращаясь в «источник радостного ощущения цельности, порядка, гармонии» [2, с. 124].

Как пишет В. Н. Лазарев, «мы не можем не поддаться очарованию произведений Рублева, в такой мере они дышат чистой поэзией. А там, где подлинная поэзия, там и подлинное искусство» [7, с. 56].

В. Н. Лазарев и М. В. Алпатов в своем обращении к изучению шедевров древнерусского искусства первой половины XV в., связанных с именем Андрея Рублева, дают чрезвычайно высокую оценку этих художественных произведений. Посредством описания и анализа иконы «Троицы» Андрея Рублева они осуществляют попытку перевода богословских понятий, связанных с этим произведением, на язык искусствоведческой науки. Важным является то, что в их трудах, посвященных древнерусской иконописи, выражаются фундаментальные основы понимания природы изобразительного творчества, его своеобразия, целей и значения.

Литература

1. *Алпатов М.В.* Андрей Рублев и русская культура // Андрей Рублев и его эпоха: сб. статей. М.: Искусство, 1971. С. 7–16.
2. *Алпатов М.В.* Андрей Рублев. М.: Изобразительное искусство, 1972. 206 с.
3. *Алпатов М.В.* Сокровища русского искусства XI–XVI веков. (Живопись): [Альбом]. Л.: Аврора, 1971. 288 с.
4. *Алпатов М.В.* О значении «Троицы» Рублева // Этюды по истории русского искусства: в 2 т. М.: Искусство, 1967. Т. 1. 216 с.
5. *Колпакова Г.С.* Искусство Древней Руси: Домонгольский период. СПб.: Азбука-классика, 2007. 600 с.
6. *Кондаков Н.П.* Русская икона. Т. 1–4. М.: Культурно-просветительный фонд им. народного артиста Сергея Столярова, 2004. (Репринт изд. 1928–33 гг.)
7. *Лазарев В.Н.* Андрей Рублев и его школа. М.: Искусство, 1966. 386 с.
8. *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись: статьи и исследования. М.: Наука, 1970. 344 с.
9. *Успенский Л.А.* Богословие иконы Православной Церкви. Изд. 2-е. М.: Даръ, 2008. 480 с.

Е. А. Глоба

E. A. Globa

*ассистент-стажер второго года обучения
по специальности «Искусство живописи» РАЖВиЗ И. С. Глазунова,
старший лаборант музея РАЖВиЗ И. С. Глазунова
shootiha@gmail.com*

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ ХРАМОВОЙ РОСПИСИ СЕРЕДИНЫ XVIII – КОНЦА XIX ВЕКА

**NATIONAL CHARACTERISTICS OF RUSSIAN
ACADEMIC MURAL PAINTING IN TEMPLES
(mid. 18th century – the end of 19th century)**

Статья посвящена исследованию процессов развития русской академической храмовой росписи середины XVIII – конца XIX в. в контексте взаимовлияния православной иконописной традиции и западноевропейской живописной школы. Изучено, как в результате взаимодействия данных школ сформировался новый культурный феномен. Также автор приводит некоторые малоизвестные факты из биографии нескольких значимых для русского искусства фигур.

Ключевые слова: *история русского искусства, храмовая роспись, академизм, живопись, иконопись, икона.*

This study focuses on the evolution of Russian academic mural painting in temples (mid. 18th century – the end of 19th century) in the context of synergy between Orthodox icon foundation and West European painting manner. The article studies, how a new culture phenomenon formed due to interactions between of these traditions. Also author cites few little-known facts from the biography of some important figures in Russian art history.

Keywords: *Russian art history, mural painting in temples, academic art, painting, icon painting, icon.*

Распространено мнение, что академическая живопись и русская храмовая роспись несовместимы. Пока академическое письмо

удовлетворяет запросы светского общества, русская религиозная живопись (как монументальные произведения, так и икона) беседует с человеком на своем особом языке, поскольку каноническая икона — окно в высший, Горний мир, царство Духа. Реализм же, как думают многие, в первую очередь призван отображать нечто физическое, земное и тяжелое, облеченное в плоть.

Действительно, некоторые крупные авторитеты в области искусствознания полагают, что начало использования академических приемов при написании сакральных образов было великой ошибкой. Так, выдающийся российский лингвист и историк искусства, академик Ф. И. Буслаев [3, с. 61–65] приходит к выводу, что соединение «европейской» техники и православной духовности не было полезно отечественной иконописи: «...это западное влияние особенно было вредно и в своих крайностях доходило до бессмыслия» [2, с. 39]. В основной части статьи этот вопрос будет освещен подробнее.

Несколько лет назад автору исследования посчастливилось принять участие в реставрации росписей церкви преподобного Сергия Радонежского в Новоспасском ставропигиальном мужском монастыре в Москве. Реставрацией это можно было назвать лишь условно, скорее, имела место реконструкция, так как время не пощадило оригинальные росписи XIX в. — они были сбиты до кирпича, и установить, где какой сюжет изначально находился, можно было только по фрагментарным архивным записям. Находясь в этой церкви, автор однажды стал свидетелем примечательного диалога между двумя художниками. Они негромко дискутировали, стоя у только что написанного изображения святого. Технически оно было исполнено на высоком профессиональном уровне, претензий к его качеству с точки зрения ремесла быть не могло, однако образ все же чем-то не нравился одному из мастеров. Он объяснял, что лику недостает *благостности* выражения.

Обратимся к специфике отображения ликов святых. Следует заметить, что в «светской» школе живописи не существует такого термина и критерия оценки, как *благостность*. Западноевропейские мастера, у которых обучались петровские художники-пенсионеры, пользовались иной палитрой выразительных средств. На эмоции зрителя воздействовала, прежде всего, блестящая форма, обогащенная множеством деталей. Наибольшее влияние оказывало не *благостное* выражение глаз, но фигура в целом, не самопо-

груженность, но театрально-красноречивое положение рук. Полнокровные румяные ангелы, больше напоминающие молоденьких девушек, нежели небожителей; мягкие волосы, локонами ниспадающие на плечи святых мучеников; виртуозно показанные летящие драпировки — парчовые, бархатные, шелковые... Можно сказать, что искусство западноевропейских живописцев того времени являлось экстравертивным, «смотрело наружу», во внешний мир.

Откуда же в таком случае в русских академических образах этот беззвучный монолог, этот иногда печальный, а иногда грозный взгляд, в котором и «страх Господень», и Святой Дух? Действительно ли русская академическая религиозная живопись (в частности храмовая роспись) — лишь в той или иной степени успешное подражание западноевропейским оригиналам?

Попробуем ответить на этот вопрос с помощью данной статьи, собрав в процессе работы необходимый материал и проанализировав его.

XVII век для общественного сознания Руси был полон болезненных потрясений: череда бунтов, восстание Степана Разина, реформа патриарха Никона и ее следствие — церковный раскол. А с приходом к власти Петра Великого новшества буквально обрушились на русское общество. Произошедший скачок был настолько резок, что мироощущение людей не поспевало за материальными изменениями — в быту, одежде, культуре в целом. «Взгляд внутрь» сменился «взглядом вовне»: форма все сильнее довлела над содержанием. Традиционная иконопись и новое живописное направление тогда существовали параллельно, причем качество как первого, так и второго регламентировалось уже законодательно [1, с. 553].

Начался масштабный процесс, в котором был задействован целый народ, его миропонимание и самоощущение. Процесс этот лежал в плоскости высоких обобщений, каковыми занимается, например, философия. И если рассматривать сложившуюся ситуацию через призму диалектики, помня о принципе единства и борьбы противоположностей, оказывается очевидным наличие двух основных компонентов, необходимых для развития: *тезиса* и *антитезиса* — пары несопоставимых, казалось бы, антиподов. От их борьбы и взаимодействия должно было родиться, в конце концов, нечто третье. То, что называют *синтезом* в гегелевской триаде.

Итак, наша культура силилась аккумулировать, усвоить и преобразовать полученное — попытки синтеза предпринимались не единожды.

Следы одной из первых попыток, мы полагаем, можно увидеть на примере фрески в куполе церкви Спаса на Торгу в Ростове Великом, особенно при сравнении ее с более ранними образцами¹. Ряд ученых (А. А. Титов [11, с. 53], А. И. Успенский [12, с. 163–165]) относит росписи в этом храме к концу XVII в., другие (С. С. Чураков [10, с. 253], В. Н. Иванов [4, с. 135]) оспаривают их точку зрения, на основе стилистического анализа атрибутируя роспись серединой XVIII в. В рамках данного исследования позволим себе не заострять внимание на разных версиях датировки, так как в этом конкретном случае полувековая разница не принципиальна. Важнее зафиксировать сам факт изменения в подходе мастеров к вопросам обработки формы. Во-первых, лаконизм и изобразительная скупость, естественные для иконописцев прошлых веков, уступили место обилию мелких деталей: поверхность купола затянута сетью орнаментов — ветвей, завитков, цветов. Мы видим монументальное произведение, исполненное в духе едва ли не книжной миниатюры. Во-вторых, обильный плоскостной декор соседствует здесь с весьма реалистичной лепкой объема на лице Спаса, в пропорциях которого уже намного меньше условности.

К этим же выводам можно прийти, сравнив Ветхозаветную Троицу неизвестного автора, написанную в начале XVI в., с иконой Симона Ушакова на тот же сюжет². Личное письмо с рельефной светотеневой моделировкой, многотрудная «разделка» ангельских

¹ См. в прил.: *Рис. 1.* Феофан Грек. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Купол. Вседержитель. 3-я четв. XIV в. (Великий Новгород). *Рис. 2.* Дионисий. Христос Вседержитель. Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря. Начало XVI в. (Ферапонтов-Белозерский монастырь, Вологодская область). *Рис. 3.* Спас Вседержитель. Купольная роспись ростовской церкви Спаса на Торгу. Предположительно к. XVII — с. XVIII в. (Ростов Великий). *Рис. 4.* Спас Вседержитель. Фрагмент купольной росписи ростовской церкви Спаса на Торгу. Предположительно конец XVII — сер. XVIII в.

² См. в прил. *Рис. 5.* Неизв. автор. Троица Ветхозаветная. Первая половина XVI в. Дерево, темпера. 47×39 см. Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Кириллов). *Рис. 6.* Симон Ушаков. Троица Ветхозаветная. 1671. Дерево, левкас, темпера. 124×90×3,5 см. Государственный Русский музей (ГРМ, Санкт-Петербург).

одежд, наличие сложных орнаментов позволяют сделать предположение, что фокус внимания русских иконописцев начал смещаться в сторону дальнего мира (увы, часто в ущерб миру горнему). И все же эти попытки модификации формы в большинстве случаев были довольно поверхностны. То есть художники уже отошли от восточной обобщенности образов, но к западной виртуозной материальности пока не приблизились, а возможно, и не чувствовали необходимости таковой. Опираясь на вышесказанное, мы берем на себя смелость утверждать, что данный вариант синтеза вышел скорее неудачным. Похожего мнения, судя по всему, придерживался Ф. И. Буслаев. Рассматривая иконопись XVI–XVII вв., академик делает вывод: *«Стремясь к высокой цели выражения религиозных идей, в представлении Божества и святых по образу и по подобию, как выражается “Стоглав”, она [икона] не имела необходимых средств к достижению этой цели, ни правильного рисунка, ни перспективы, ни колорита, осмысленного светотенью. Поставляя себе правилом изображение Божества в его человеческом воплощении, она не знала человека и не догадывалась о необходимости изучать его внешние формы с натуры»* [2, с. 14].

Поговорим теперь о первых ростках европейской академической живописи, прижившихся на нашей почве. Так как в статье идет речь о живописи монументальной, мы считаем логичным выделить среди петровских пенсионеров прежде всего Андрея Матвеева. Ведь едва вернувшись на родину после обучения, молодой художник стал начальником живописной команды Канцелярии от строений в Петербурге и начал свой нелегкий, буквально подвижнический путь в искусстве. Матвеев был участником и руководителем огромного количества росписей, в том числе в Петропавловском соборе. В тяжелейших условиях (работы велись даже зимой, а помещения почти не отапливались), с полуобученной — поначалу — командой, без должной государственной поддержки (известно, что художникам-неиностранцам постоянно задерживали жалованье), он продолжал трудиться и обучать своему мастерству других [5, с. 120]. В те годы Матвеев был буквально повсюду. Его с товарищами постоянно перебрасывали с объекта на объект, давали новые заказы, не дожидаясь выполнения предыдущих. Таким образом, можно говорить о том, что он со своей живописной командой во многом определил монументальный облик Санкт-

Петербурга начала XVIII в. И, надо заметить, на его росписи смотрело младшее поколение современных ему художников, «вторая академическая волна».

Теперь обратим внимание на то, где обучался сам Андрей Матвеев и другие пенсионеры. История русской академической школы начиналась с уроков у приехавших в Россию иностранцев, таких как француз Луи Каравак и немец Иоганн Таннауэр [6, с. 29], а также с поездок во Флоренцию, Венецию, Амстердам и Антверпен.

Преподаватели Антверпенской академии, овеванной славой Питера Пауля Рубенса, по всей видимости предлагали трактовать форму в его духе. Наглядно процесс передачи этой изобразительной манеры можно наблюдать при сравнении двух живописных работ, созданных с разницей в один век — эскиза кисти Рубенса «Поклонение волхвов» и картины «Динарий Кесаря» школы Андрея Матвеева³. Сходство становится особенно явным при взгляде на характерные «барочные» драпировки: динамичные, богатые, сложносочиненные. Кроме того, центральная часть «Динария Кесаря» композиционно весьма напоминает другое полотно Рубенса⁴, хоть и уступает последнему в качестве исполнения.

С учетом этого яркого сходства, представляется очевидным, что о синтезе двух традиций говорить пока не стоит — в случае с ранней академической росписью мы имеем дело в большей степени с ученическим подражанием, что, несомненно, нормально и является неотъемлемой частью процесса обучения.

Шло время. В стенах Императорской Академии художеств, открывшейся в 1757 г. в Петербурге, оттачивали мастерство сотни русских живописцев. И работали они столь усердно, что через несколько поколений перестали в чем бы то ни было уступать своим европейским коллегам — достаточно вспомнить, как восторженно

³ См. в прил. *Рис. 7*. П. П. Рубенс. Поклонение волхвов. 1633. Эскиз. Дерево, масло. 49,8×36,2 см. Инв. номер: P521. Собрание Уоллеса (англ. Wallace Collection), Лондон. *Рис. 8*. Школа А. Матвеева. Динарий Кесаря. Конец 1720-х — 1730-е гг. Холст, масло. Инв. номер: Ж-20. Тюменский областной музей изобразительных искусств.

⁴ См. в прил. *Рис. 9*. П. П. Рубенс. Неверие святого Фомы с Николасом Рококсом и Адрианой Перес. 1615. Х., м. 143×233 см. Королевский музей изящных искусств (Антверпен).

отзывались о «Последнем дне Помпеи» Карла Брюллова итальянские зрители [7, с. 31], а уж им было с чем сравнивать.

И все же великолепной русской живописи той эпохи, нам думается, не доставало национальной самобытности — миновав фазу ученичества в XVIII в., в первой трети века XIX она словно бы проходила этап соревнования с бывшим учителем. Поэтому, например, эскиз росписи Исаакиевского собора кисти Петра Басина⁵ сочинен и исполнен в лучших традициях Джованни Баттиста Тьеполо, а фреска Ф. А. Бруни «Видение Иезекииля о долине костей»⁶ дает повод вспомнить росписи итальянских художников эпохи Чинквеченто.

Несколько иное дело — Брюллов. Как истинный гений, он, по нашему мнению, опережал свое время, вернее, как будто находился сразу в двух эпохах. Часть его произведений вполне вписывается в общую канву — так, кое-какие его эскизы росписей по манере исполнения и смелости ракурсов почти неотличимы от набросков итальянских мастеров⁷. Однако в других эскизах живописца уже заметен ряд особенностей, позволяющих дифференцировать русскую монументальную академическую живопись и европейскую; чтобы не нарушать целостность повествования, подробнее на этом остановимся в следующей части статьи.

Не все академические «опыты» на стезе религиозной живописи оказывались одинаково удачны. В числе прочего можно вспомнить четыре картины на тему жития Св. Александра Невского. Они были написаны в 1875 г. для Храма Христа Спасителя известным тогда уже художником Генрихом Семирадским. Серия картин

⁵ См. в прил. *Рис. 10*. Пётр Басин. Вознесение Богоматери. Эскиз. 1843. Х., м. 62,5×62,5 см. Инв. номер: КП 2616. Находится на постоянном хранении в фондах Новгородского объединенного музея-заповедника (Великий Новгород).

⁶ См. в прил. *Рис. 11*. Ф. А. Бруни. Видение Иезекииля о долине костей. 1830-е гг. Фреска Исаакиевского собора в г. Санкт-Петербурге.

⁷ См. в прил. *Рис. 12*. Корреджо (Антонио Аллегри). Вознесение Марии. Подготовительный рисунок росписи купола собора в Парме. Около 1516. Бумага, сангина. 27,6×23,8 см. Британский музей (Лондон). *Рис. 13*. К. П. Брюллов. Фигура апостола. 1843–44 гг. Бумага, итальянский карандаш, мел. 32,9×25,9 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

была беспощадно раскритикована рецензентом «Петербургских ведомостей» осенью 1877 г.: «Лица не имеют решительно никакого выражения; каждая фигура представлена смотрящей куда ей угодно [...]. Ни одного типа, изображенного сколько-нибудь приличным для картины религиозного содержания и предназначенного для храма, стало быть, для поклонения верующих и молящихся» [13].

И речь идет не только о получившей негативные оценки критиков серии Генриха Семирадского. Во второй половине XIX в. это явление было отнюдь не единичным. Свт. Игнатий Брянчанинов (1807–1867) так пишет о некоторых современных ему живописных иконах: «...выскажу ту несообразность, которая часто терзала мои взоры, когда они в тех глазах, из которых должна бы сиять Божественная Премудрость, усматривали выражение недостатка умственных способностей. Некоторый кучер, видный, но очень ограниченного ума, поступив ко мне в услугу, сам мне сказывал: “Я был натурщиком в Академии семь лет, в такой-то церкви такая-то икона писана с меня”. Он исчислял иконы, для которых служил оригиналом, которых не хочу наименовать, этого не стерпит мое сердце! Но вот причина глупых глаз на иконе: она — верный портрет статного кучера с глупыми глазами» [9, с. 110].

Заметим, что епископ Игнатий не требовал упразднения «светского» академизма в пользу традиционной канонической иконописи. Из его рассуждений видно, что он, вероятно, всего лишь хотел, чтобы мастера следовали минимальным (для церковнослужителей) этическим нормам, а вопросы стиля Игнатия не интересовали. Более того, темные древнерусские иконы ассоциировались тогда со староверами [8].

Таким образом, само общество подтолкнуло творцов к поиску верного баланса между реалистичностью изображения и его духовной наполненностью (ведь критиковался чаще прочего именно невыразительный, лишенный благостности взгляд святых и ангелов). Художники-академисты не остались глухи к потоку критики в их адрес — они изменили свой подход к религиозной живописи.

Описать интуитивно понятное, но изначально лежащее в плоскости субъективных ощущений явление — непростая задача и, пожалуй, слишком объемная для формата статьи. Ниже постараемся (преимущественно с помощью сравнительного, стилистического, формального и иконографического анализа) выявить некую систему устойчивых форм, выразительных качеств, начавших появлять-

ся в русской религиозной академической росписи приблизительно с середины XIX в.

В качестве иллюстрации используем три произведения⁸. Для наглядности главный герой на всех трех — Святой Николай Мирликийский. Крайний справа пример — каноническая православная икона, чьи стилистические корни восходят к византийским образцам. Остальные два произведения исполнены в «западной» манере — с объемной контрастной светотенью, реалистичными пропорциями и перспективой, естественно выглядящими складками одежд. Желая визуально погрузить фигуру в глубину световоздушного пространства и избежать излишней монотонности пятна, оба живописца сделали так, чтобы один рукав святителя казался светлым по отношению к фону, а другой — темным⁹.

Однако если обратить внимание на иконографию рассматриваемых изображений, станет очевидно, что автор центрального полотна при разработке картины ориентировался на грекокафолические образцы. В отличие от «европейского» Николаса, у обоих «русских» Николаев нет епископского посоха и одеты они как православные епископы, их головы ничем не покрыты, лики смотрят прямо на зрителя, в левой руке они держат книгу. Правая рука святого на всех трех изображениях воздета в благословляющем жесте, но в православных версиях длань Николая не нарушает цельности его силуэта. Вообще, внешний контур обоих «русских» фигур спокойный, лаконичный, рождающий ассоциации с чем-то монолитным и надежным, тогда как в абрисе написанного в Европе святого много динамики — это и диагональ посоха, сообщающая движение всей картине, и вскинутая к небесам голова в высоком головном уборе. Сравнив западные и вос-

⁸ См. в прил. *Рис. 14*. Слева — Н.х. Святой Николай в Бари (San Nicolás de Bari). 1665–1670 гг. Х., м. 207 × 115 см. Инв. номер: P003340. Музей Прадо (Мадрид).

Справа — Н.х. Святой Николай. Икона из Свято-Духова монастыря. Сер. XIII в. Темпера по левкасу. 67,6 × 52,5 см. Новгород. Инв. номер: 2778. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

В центре — А. Т. Марков. Святой Николай Чудотворец. 1849 г. Х., м. 89 × 212. Государственный Русский музей.

⁹ Прием, очень распространенный в европейской живописи XVI–XIX вв. — Прим. автора.

точные образцы, можно заключить, что святые на католических полотнах и фресках как бы «говорят телом» — художественный эффект достигается в равной степени за счет жеста, позы в целом, складок на одеждах, выражения лица. Православные же иконы в первую очередь «говорят глазами» — ведь именно туда обращен поначалу взгляд молящегося.

Теперь посмотрим, как на всех трех примерах написана среда. Как правило, в католической традиции изображения святых окружению и фону уделяется довольно много внимания. Идет ли речь о станковой картине, о фреске ли на стене или же о холсте, который в дальнейшем вмонтируют в алтарь, композиция зачастую оказывается богата на второстепенные детали. Туда помещаются дополнительные фигуры¹⁰ и предметы быта, порой вовсе не относящиеся непосредственно к сюжету полотна, архитектурные элементы, драпировки¹¹. В противовес такой многоречивости фон канонической иконы обычно бывает предельно условен. На полотне же художника Маркова архитектурные элементы присутствуют, но написаны нейтрально, без сложной орнаментики; на них не делается ни тональный, ни композиционный акцент, они проработаны ровно настолько, чтобы добиться иллюзии нахождения фигуры в некоем пространстве. Перечисленные выше особенности, по нашему глубокому убеждению, уже в полной мере можно рассматривать как компромисс между «западным» и «восточным» решениями.

Удерживая в памяти канонический образ новгородской иконы святого Николая, взглянем на подобранные нами фрагменты¹². Все

¹⁰ В данном случае, несколько путти. — Прим. автора

¹¹ То же замечал и Ф. И. Буслаев: «Посторонние примеси к религиозным сюжетам, умножаясь более и более вместе с развитием западного искусства, мало-помалу отодвигают назад интерес религиозный, и таким образом икона переходит в картину и живопись церковная в историческую, портретную, ландшафтную и жанровую» [2, с. 24].

¹² См. в прил. *Рис. 15*. Слева — К. Брюллов. Апостол Филипп. Фрагмент эскиза росписи Исаакиевского собора. 1843–1844. Бумага, дублированная на холст, уголь, мел. 482×283 см. Государственный Русский музей. Справа — В. П. Верещагин. Фрагмент картины «Се человек» до реставрации, часть цикла из шести монументальных полотен, украшавших алтарную часть храма Христа Спасителя в Москве

представленные изображения созданы во второй половине XIX в. Исключение составляет лишь эскиз Карла Брюллова — художник, как было нами отмечено, несколько опережал свое время.

Здесь уже имеет смысл говорить об определенном сложившемся типе лика, несказанно далеком от «статного кучера с глубокими глазами». При последовательном просмотре ряда изображений становится заметно, что они умышленно стилизованы в одном и том же духе (в данной подборке представлено шесть разных авторов: К. Брюллов, А. Марков, В. Верещагин, В. Беляев, М. Васильев, К. Лебедев).

Голова показана либо в фас, либо с легким сдержанным наклоном или поворотом в три четверти. Небольшие аккуратные уста, прямой нос, лаконичный контур широкоскулого лица, плавно переходящий в бороду. И, самое главное, большие, выразительные, глубокие глаза. Человек, заглянувший в такие очи, может увидеть в них любовь, мягкую печаль, смиренную мудрость и ту самую *благодатьность*, о которой шла речь во вступительной части данной статьи.

Как видим, вышеописанные особенности систематически встречаются в канонических православных иконах, но редко появляются в западноевропейских живописных композициях. Опираясь на сказанное ранее, можно сделать вывод, что перечисленный

(в цикл входили: «Моление о чаше», «Се человек», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Положение во гроб»). Конец XVIII в. Холст, масло. Работы размещены в храме Христа Спасителя, в алтарной части по сторонам от престола. *Рис. 16.* Слева — А. Т. Марков. Святой апостол Пётр. Фрагмент. 1849. Х., м. 212 × 89,5. Государственный Русский музей. Справа — «Святые первоверховные апостолы Петр и Павел». Фрагмент мозаики по оригиналу Василия Беляева для храма Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге. К. XIX — начало XX в. В центре — М. Н. Васильев. Святой Иоанн Углицкий. Эскиз для росписи храма Христа Спасителя, сер. XIX в. Рисунок из альбома «Съ рисунковъ проф. М. Н. Васильева для храма Спасителя въ Москвѣ». Н. В. Д. *Рис. 17.* Клавдий Лебедев. Образ святого. Фрагмент рисунка. 1881 г. Черно-белый карандашный рисунок с акварельными белыми деталями на листе бумаги, наклеенном на лист картона. Размер картона: 405 × 206. Размер бумаги: 405 × 198. ИЗО фонд ЦАКа.

ряд качеств и есть национальные черты русской академической религиозной живописи, в частности храмовой росписи.

Итак, в ходе работы был изучен материал, на основе которого стало возможным высказать предположение о том, что, имея в распоряжении два диаметрально разных подхода к изображению сакральных образов — практически тезис и антитезис, русские художники инстинктивно попытались примирить их, чтобы в результате синтеза получить нечто третье. Проследив ход развития событий в историческом контексте и проанализировав ряд произведений, мы пришли к выводу, что в середине XIX в. у них это получилось. Наши отечественные мастера в свое время не просто скопировали западноевропейскую манеру работы, но также смогли привнести в нее нечто уникальное.



Рис. 1. Феофан Грек. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице.
Купол. Вседержитель. 3-я четв. XIV в. (Великий Новгород)



Рис. 2. Дионисий. Христос Вседержитель.
Роспись собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря.
Начало XVI в. (Ферапонтов-Белозерский монастырь, Вологодская область)



Рис. 3. Спас Вседержитель.
Купольная роспись ростовской церкви Спаса на Торгу.
Предположительно к. XVII – с. XVIII в. (Ростов Великий)



Рис. 4. Спас Вседержитель. Фрагмент купольной росписи ростовской церкви Спаса на Торгу. Предположительно конец XVII – сер. XVIII в.



Рис. 5. Неизв. автор. Троица Ветхозаветная. Первая половина XVI в. Дерево, темпера. 47×39 см. Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник (Кириллов)



Рис. 6. Симон Ушаков. Троица Ветхозаветная. 1671 г.
Дерево, левкас, темпера. 124×90×3,5 см.
Государственный Русский музей (ГРМ, СанктПетербург)



Рис. 7. П. П. Рубенс. Поклонение волхвов. 1633 г. Эскиз.
Дерево, масло. 49,8×36,2 см. Инв. номер: P521.
Собрание Уоллеса (англ. Wallace Collection), Лондон



Рис. 8. Школа А. Матвеева. Динарий Кесаря. Конец 1720-х – 1730-е гг.
Холст, масло. Инв. номер: Ж20.
Тюменский областной музей изобразительных искусств



Рис. 9. П. П. Рубенс.

*Неверие святого Фомы с Николасом Рокосом и Адрианой Перес.
1615 г. Х., м. 143×233 см. Королевский музей изящных искусств (Антверпен)*



Рис. 10. Пётр Басин. Вознесение Богоматери.
Эскиз. 1843 г. Х., м. 62,5×62,5 см. Инв. номер: КП 2616.
Находится на постоянном хранении в фондах
Новгородского объединенного музея-заповедника (Великий Новгород)



Рис. 11. Ф.А. Бруни. Видение Иезекииля о долине костей.
1830-е гг. Фреска Исаакиевского собора в г. Санкт-Петербурге



Рис. 12. Корреджо (Антонио Аллегри). Вознесение Марии.
Подготовительный рисунок росписи купола собора в Парме.
Около 1516 г. Бумага, сангина. 27,6×23,8 см. Британский музей (Лондон)



Рис. 13. К. П. Брюллов. Фигура апостола. 1843–44 гг.
Бумага, итальянский карандаш, мел. 32,9×25,9 см.
Государственная Третьяковская галерея (Москва)



Рис. 14. Слева – Н.х. Святой Николай в Бари (*San Nicolás de Bari*).
1665–1670 гг. Х., м. 207×115 см. Инв. номер: P003340. Музей Прадо (Мадрид).

Справа – Н.х. Святой Николай. Икона из Свято-Духова монастыря.
Сер. XIII в. Темпера по левкасу. 67,6×52,5 см. Новгород. Инв. номер: 2778.
Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

В центре – А. Т. Марков. Святой Николай Чудотворец.
1849 г. Х., м. 89×212. Государственный Русский музей



Рис. 15. Слева – К. Брюллов. Апостол Филипп. Фрагмент эскиза росписи Исаакиевского собора. 1843–1844 г. Бумага, дублированная на холст, уголь, мел. 482×283 см. Государственный Русский музей.

Справа – В. П. Верещагин. Фрагмент картины «Се человек» до реставрации, часть цикла из шести монументальных полотен, украшавших алтарную часть храма Христа Спасителя в Москве (в цикл входили: «Моление о чаше», «Се человек», «Несение креста», «Распятие», «Снятие с креста», «Положение во гроб»). Конец XVIII в. Холст, масло. Работы размещены в храме Христа Спасителя, в алтарной части по сторонам от престола



Рис. 16. Слева – А. Т. Марков. Святой апостол Пётр. Фрагмент. 1849 г. Х., м. 212×89,5. Государственный Русский музей.

Справа – «Святые первоверховные апостолы Петр и Павел». Фрагмент мозаики по оригиналу Василия Беляева для храма Воскресения Христова (Спаса на Крови) в Санкт-Петербурге. К. XIX – начало XX в.

В центре – М. Н. Васильев. Святой Иоанн Углицкий. Эскиз для росписи храма Христа Спасителя, сер. XIX в. Рисунок из альбома «Съ рисунковъ проф. М. Н. Васильева для храма Спасителя въ Москвѣ». Н. В. Д.



Рис. 17. Клавдий Лебедев. Образ святителя. Фрагмент рисунка. 1881 г. Черно-белый карандашный рисунок с акварельными белыми деталями на листе бумаги, наклеенном на лист картона. Размер картона: 405×206. Размер бумаги: 405×198. ИЗО фонд ЦАКА

Литература

1. *Бусева-Давыдова И.Л.* Русская церковная живопись X–XX веков // Православная энциклопедия. Том РПЦ. М.: Православная энциклопедия, 2000. 656 с.
2. *Буслаев Ф.И.* Общие понятия о русской иконописи: с 40 литографир. рис. на 15 табл. и с 5 политипажками в тексте / Соч. Ф. Буслаева. М.: в тип. Грачева и К°, 1866. 106 с.
3. *Гуртовой Е.С., Батухтина Е.Е., Извин С.С., Фетисова Е.В., Прокопьев Н.Я.* Фёдор Иванович Буслаев – выдающийся русский лингвист и историк литературы // Юный ученый. 2019. № 2. С. 61–65.
4. *Иванов В.Н.* Ростов. Углич. М.: Искусство, 1975. 264 с.
5. *Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В.* Андрей Матвеев. М.: Искусство, 1984. 319 с.
6. *Константинова С.В.* История мировой и отечественной культуры. Конспект лекций. М.: ЭКСМО, 2008. 160 с.
7. *Петров Н.И., Железнов М.И., Сомов А.И., Стасов В.В.* Пионеры русского искусства и науки. Жизнь и деятельность К. Брюллова, А. Иванова, П. Федотова, Н. Пирогова, С. Боткина и Н. Лобачевского. Санкт-Петербург: б. и., 1900. 271 с.
8. *Пирвиц Ф.А.* Русская икона в лабиринтах модерна. 14.01.2016 [Электронный ресурс] // Аналитический центр Katehon. URL: <https://katehon.com/ru/article/russkaya-ikona-v-labirintah-moderna>
9. *Святитель Игнатий (Брянчанинов).* Особенная судьба народа русского / сост., предисл., прим. А.Д. Каплина / отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2013. 752 с.
10. *Суслов А.И., Чураков С.С.* Ярославль. М.: Литература по строительству, 1960. 278 с.
11. *Титов А.А.* Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках. М.: печ. А. И. Снегиревой. 1911. 153 с.
12. *Успенский А.И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. М.: печ. А. И. Снегиревой, 1916. Т. 4. 512 с.
13. *Художественные работы в Храме Спасителя в Москве. Картины Г. Семирадского* // С.-Петербургские ведомости. 1877. № 301.

А. М. Грумбина

A. M. Grumbina

аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова,
ВТОО «Союз художников России», референт
anastasia.grumbina@mail.ru

ТРАДИЦИИ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ ИСКУССТВА РОССИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

THE TRADITIONS OF THE UNION OF RUSSIAN ARTISTS IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN ART EVOLUTION IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Одной из отличительных черт периода конца XIX — начала XX в. в России стало появление множества художественных кругов и творческих объединений, одним из которых являлся Союз русских художников. В данной статье рассматриваются причины возникновения Союза русских художников, его основные принципы выставочной деятельности, а также отличительные черты, характерные для искусства мастеров творческого объединения.

Ключевые слова: Серебряный век, творческое объединение, художественные выставки, организация выставок, экспонирование, искусство конца XIX — начала XX в., живопись, стилистические особенности, композиционные особенности.

One of the distinctive features of the period of the late 19th and early 20th centuries in Russia was the emergence of many artistic circles and creative associations, one of which was the Union of Russian artists. This article discusses the reasons for the emergence of the Union of Russian artists, the main principles of his exhibition practices, as well as the distinctive characteristics in the art of the masters of the creative Association.

Keywords: Silver Age, creative Association, art exhibitions, organization of exhibitions, exhibiting, art of the late XIX – early XX centuries, painting, stylistic peculiarity, compositional peculiarity.

Как известно, одним из ключевых этапов в истории искусства стал период конца XIX — начала XX в., повлиявший на культуру как западноевропейских стран, так и России. В истории русского искусства этот промежуток времени воспринимался его современниками периодом духовного и культурного Ренессанса, который впоследствии получил название «Серебряный век». Именно этот небольшой период сконцентрировал в себе несколько стилей и направлений, оказавших влияние на дальнейшее становление русского искусства.

Однако, в отличие от последовательного развития искусства в западноевропейских странах, русская художественная культура рубежа веков одновременно соединила в себе как черты новых направлений в лице импрессионизма, символизма и модерна, так и уже ставших традиционными принципы реалистического искусства.

К концу XIX столетия в изобразительном искусстве происходит постепенный отход от традиционных методов и приемов реализма, представителями которого являлись «старшие» художники Товарищества передвижных художественных выставок. Подобные изменения были связаны с появлением ряда молодых живописцев, которые стремились найти новые способы осмысления и передачи окружающего мира. Перед такими художниками, как А. Е. Архипов, К. А. Коровин, М. В. Нестеров, В. А. Серов, встает вопрос о дальнейшем пути развития искусства. Новое поколение стремилось отстраниться от творческого мышления и искусства старшего поколения передвижников, отражавших в своих работах идейные и художественные тенденции предыдущих десятилетий.

Обращаясь к зарубежному искусству, прежде всего французскому, молодые художники искали новые способы художественной выразительности, которые позволяли сконцентрировать внимание на мироощущении и мировоззрении людей этого времени, а также воплотить в жизнь идеи эпохи Серебряного века. В период рубежа веков мастера постепенно отходили от изображения бытовых и социальных сцен, все больше наполняли свои произведения философским содержанием, обращаясь к теме внутреннего мира человека и его взаимоотношений с окружающей средой. Первостепенным становится не способ изображения сюжета, а его трактовка, созерцательность вместе с выражением собственных чувств и личного отношения [3, с. 47].

Однако новые веяния искусства рубежа веков не были восприняты художниками старшего поколения, что привело к нежеланию экспонировать работы множества молодых художников на выставках значимых творческих объединений того времени [2, с. 5]. Конфликт двух поколений, поиск новых творческих путей и желание отойти от искусства позднего передвижничества подтолкнули молодых художников к объединению в различные кружки, которых становится все больше в 1880-е и 1890-е гг. в Петербурге и Москве.

Выставки новых художественных объединений свидетельствовали о том, что в России появилось обновленное искусство, которое вводило новые темы, ставило новые задачи и предлагало новые художественные решения. Теперь в своем творчестве художник стремится выразить переживания от различных художественных моментов. Перестает иметь значение источник вдохновения и форма его будущего высказывания, так как произведение приобретает ценность лишь в качестве выражения личности художника [1, с. 62]. Тем самым вместо обыденного, будничного восприятия действительности художники предлагали новое осмысление жизни, ее яркое, поэтическое и образное выражение в искусстве.

Предпосылкой к возникновению Союза русских художников стало появление в 1898 г. творческого объединения «Мир искусства», а также организация двух выставок тридцати шести художников в 1901 и 1902 гг. Именно благодаря слиянию двух творческих объединений произошло основание Союза русских художников, существовавшего с 1903 по 1923 г. За двадцатилетнюю деятельность этого общества были организованы 32 городские выставки в четырех городах России.

Если рассматривать выставочную деятельность Союза русских художников, то становится возможным выявить ряд принципов и этапов в организации экспозиций начала XX в.

Так, первый из них заключался в выборе участников будущей выставки, которыми становились как члены творческого объединения, так и выбираемые на общем собрании экспоненты. Каждый из выбранных участников предлагал несколько работ. Это могли быть произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного или театрального искусства.

Следующими принципами стали поиск выставочного пространства будущей выставки и его освоение, которое заключалось

в создании архитектурной застройки, установке дополнительного освещения и монтаже произведений искусства.

Не менее важным моментом в организации выставок творческого общества стала их реклама, задачей которой являлось привлечение зрительской аудитории. Для распространения информации о выставках Союза в газетах размещались анонсы и объявления о предстоящем мероприятии, а также в городах размещения выставок расклеивались различные афиши. Другим этапом устройства экспозиций Союза стала подготовка сопроводительных материалов к выставке в виде этикетажа и текстовых каталогов.

Принцип монтажа выставок творческого объединения заключался в развеске произведений живописи и графики в несколько рядов, формировании небольших художественных разделов из работ каждого участника, установке скульптурных произведений в виде самостоятельной композиции в центре выставочного помещения, экспонировании работ по принципу художественной совместимости.

Следующим этапом стала эстетизация выставочного пространства, которая подразумевала украшение помещений специально закупленными лавровыми деревьями [6, л. 9], а также приведение к общему виду тумб для скульптурных произведений с помощью одинаковых драпировок. Также, стремясь максимально использовать все выставочное пространство, участники выставок Союза русских художников гармонично включали произведения искусства во внутреннюю архитектуру выставочного помещения.

Кроме того, согласно отчетам Союза русских художников, для нескольких выставок первого этапа творческого объединения были приобретены духи [5, л. 59]. Покупка духов стала намеренным средством для придания выставкам определенного настроения.

Одним из главных достижений творческого объединения стало формирование собственного эстетического мировоззрения, повлиявшего на развитие художественной системы изобразительного искусства в России рубежа веков. Стремясь передать внутреннее состояние, а не только внешнее изображение действительности, художники начинают активно работать на пленэре, в связи с чем меняется приоритет в соотношении жанров, происходит заметное преобладание пейзажных работ как в творчестве мастеров объединения, так и в экспозициях Союза русских художников. Переосмыслив приемы французского импрессионизма, художни-

ки Союза наполняют свои произведения динамичностью, яркими и сложными колористическими решениями, а также создают новые живописные техники. Кроме того, на художников рубежа веков оказал влияние и символизм, который, стремясь передать духовное, а не только внешнее содержание, возникал с помощью образов-символов, придающих искусству многозначность и метафоричность. Тем не менее в основе художественной системы Союза русских художников лежали традиции реализма, которые были видоизменены членами объединения благодаря применению собственного варианта живописи импрессионизма и символизма.

Пейзаж, который на рубеже веков приобретает особое значение, становится важной частью портретов, исторической картины, бытового жанра и других. В конце XIX — начале XX в. именно пейзаж становится жанром, способным не только воздействовать на зрителя, но и помочь ему в понимании красоты окружающего мира. Благодаря новым художественным образам и поэтическим средствам этот жанр не только отображал ту или иную местность, но представлял ее как зрительный образ, раскрывал внутреннюю красоту и внутреннее содержание изображаемого вида. Став средством постижения духовного мира человека, передача которого стала одной из главных задач эпохи Серебряного века, пейзажная живопись приобрела первостепенную роль в искусстве рубежа веков и в частности в выставках Союза русских художников.

Выставки Союза являются ярким примером видоизменения других жанров в пейзаже. Так, нередко в жанровой картине пейзаж не дополняет сюжет, как это было ранее, а играет ведущую роль, передавая мироощущение живописца зрителю. Кроме того, в работах художников объединения появляется одушевленный пейзаж, в котором изображенный вид, люди, постройки и предметы становятся неотделимой друг от друга частью окружающей действительности. Введение жанровых сцен в пейзажные произведения позволяло художникам показать гармоничную взаимосвязь человека и природы, которую можно увидеть в работах К. Ф. Юона («Синий день. Ростов Великий», «Весенний солнечный день», «Мартовское солнце»), Н. Н. Сапунова («Японская кукла», «Карусели»), В. А. Серова («Баба с лошастью»), Б. М. Кустодиева («Ярмарка», «Праздник в деревне») и др. Также происходит соединение пейзажа с портретом, примеры которого можно увидеть в произведениях А. Я. Головина («Испанка в зеленом»),

М. В. Добужинского («Человек в очках»), И. И. Бродского («Портрет жены») и др.

Перемены во взаимосвязи между несколькими жанрами живописи стали не единственным изменением в искусстве конца XIX — начала XX в. Поиск новых творческих путей повлиял и на дальнейшее развитие живописной системы, к которой можно отнести композиционные и колористические решения.

В живописи рубежа веков, как и в произведениях, экспонируемых на выставках Союза русских художников, можно увидеть, что композиция становится более динамичной. Художники строят композицию своих произведений таким образом, что линия горизонта располагается значительно выше, тем самым позволяя изображаемому сюжету занимать большую часть пространства. Этот прием создает иллюзию глубины картины, которая подчеркивается либо резко сокращающимися к горизонту линиями, либо пересекающими плоскость холста диагоналями. Также ощущение глубины пространства могло достигаться за счет резкого контрастного сопоставления крупных предметов первого плана и небольших предметов дальнего [2, с. 111]. Примерами новых композиционных решений могут стать работы К. Ф. Юона («К Троице»), Л. В. Туржанского («Чайки. Кама»), А. М. Васнецова («Гонцы ранним утром в Кремле. Начало XVII века»), А. Е. Архипова («Гости»), П. И. Петровичева («Ростов Великий»), К. А. Коровина («Крым. Лавочка минеральных вод») и др. Другим приемом стало частое изображение не целого, а фрагментарного, что придавало произведению больше естественности и позволяло зрителю мысленно представить продолжение картины.

Рассматривая произведения искусства, которые были экспонированы на выставках Союза, можно увидеть изменения как в колорите, так и в живописной технике. Открыв приемы импрессионизма, художники объединения обогащают традиции тональной живописи XIX столетия, наполняя ее яркими цветовыми сочетаниями. Цвет становится одним из главных средств смысловой выразительности, с помощью которой художники воплощают свое миропонимание. Мастера вводят в живопись различные контрастные сочетания, основа которых заключается в противопоставлении дополнительных цветов и частом использовании открытого цвета, что придает работам особую эмоциональную выразительность.

Примерами таких работ могут стать произведения С. И. Иванова, Ф. А. Малявина, К. А. Коровина, Б. М. Кустодиева и др.

Другим нововведением в живописи рубежа веков стала новая техника, намеренно выделявшая на поверхности холста красочные мазки, которые накладывались отдельно друг от друга. В живописи становятся характерны декоративность и обобщенность, с помощью которых художники добивались цельности восприятия больших форм [2, с. 112]. Также новые художественные приемы повлияли на изменения в выборе материалов. Например, кроме масляной живописи, художники начали обращаться к темпера, гуаши, акварели и пастели, свойства которых помогали достигнуть характерных для этого времени декоративных приемов.

Несмотря на появление новой художественной системы, критики не раз отмечали продолжение традиций реализма в творчестве мастеров Союза русских художников и их схожесть с мастерами Товарищества передвижных художественных выставок. Эти сравнения не были случайными, поскольку практически все московские художники Союза не только начинали свое творчество с выставок передвижников, но и на протяжении длительного времени оставались их участниками.

Однако, рассматривая развитие русской живописи рубежа веков, можно отметить как отход от методов реализма, так и его сильное видоизменение по сравнению с искусством середины — второй половины XIX в. Переосмысление реализма было связано с появлением новых стилевых начал, которые отражали задачи нового времени. Используя изображение реальной действительности, художники наполняли его не критическим содержанием, а личными впечатлениями, выраженными в работе с помощью новых художественных приемов.

В основе творчества Союза русских художников были заложены принципы новой художественной системы, которая характеризуется использованием методов реализма, импрессионизма и символизма, переработанных живописцами объединения и подчиненных их собственным творческим задачам.

Литература

1. Головин А. Я. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине / Сост. и коммент. А. Г. Мовшенсона; вступ. статья Ф. Я. Сыркиной. Л., М.: Искусство, 1960. 389 с.

2. Лапшин В.П. Союз русских художников. Л.: Художник РСФСР, 1974. 420 с.
3. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1991. 395 с.
4. РГАЛИ. Ф. 822. Оп. 1. Ед. хр. 1492: «Устав “Союза русских художников” в Москве». 1904. Л. 5.
5. РГАЛИ. Ф. 2066. Оп. 1. Ед. хр. 167: «Материалы о 1-й – 7-й выставках картин Союза русских художников в Москве, Петербурге, Киеве: протоколы заседаний Ревизионной комиссии Союза по проверке отчетов этих выставок, сведения движений сумм оборотного капитала и др.». 1903 – октябрь 1911. Л. 123.
6. РГАЛИ. Ф. 2066. Оп. 1. Ед. хр. 168: «Материалы о 8-й – 10-й выставках картин Союза русских художников в Москве и Петербурге: протоколы заседаний Ревизионной комиссии Союза по проверке отчетов этих выставок, сведения о движении сумм оборотного капитала и др.». 13 октября 1911 – 21 октября 1913. Л. 47.
7. РГАЛИ. Ф. 2066. Оп. 1. Ед. хр. 169: «Материалы о 11-й – 13-й выставках картин Союза русских художников в Москве, Петрограде, Казани: протоколы заседаний Ревизионной комиссии Союза по проверке отчетов этих выставок, сведения о движении сумм оборотного капитала и др.». 29 октября 1914 – 25 октября 1916. Л. 55.
8. РГАЛИ. Ф. 2066. Оп. 1. Ед. хр. 170: «Материалы о 14-й – 17-й выставках картин Союза русских художников в Москве и Петрограде: протоколы заседаний Ревизионной комиссии Союза по проверке отчетов этих выставок, сведения о движении сумм оборотного капитала и др.». 7 марта 1918 – 1923. Л. 49.
9. РГАЛИ. Ф. 2066. Оп. 1. Ед. хр. 190: «Планы выставочных залов и размещения в них картин Союза русских художников». 1911–1917. Л. 21.
10. РГАЛИ. Ф. 2066. Оп. 1. Ед. хр. 240: «Виды залов выставок картин Союза русских художников в Москве». 1902–1906. Л. 24.
11. РГАЛИ. Ф. 2066. Оп. 1. Ед. хр. 241: «Виды залов выставок картин Союза русских художников в Петербурге». 1908–1912. Л. 22.

А. С. Сиренко

A. S. Sirenko

*соискатель Санкт-Петербургского
государственного академического
института живописи, скульптуры и архитектуры
имени И. Е. Репина при Российской академии художеств,
член Союза художников России
и Ассоциации искусствоведов (АИС)
assirenko88@gmail.com*

ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕИ КИММЕРИЙСКОЙ ШКОЛЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-КРИТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ М. А. ВОЛОШИНА

THE EVOLUTION OF MAXIMILIAN
VOLOSHIN'S IDEA CIMMERIAN SCHOOL
IN ART CRITICAL ARTICLES

Статья посвящена художественно-критическому наследию Максимилиана Волошина. Представлена эволюция его размышлений от особенностей живописной манеры художников Восточного берега Крыма к генезису Киммерийской школы. Пленившись суровой красотой и многовековой историей восточного берега Крыма, впитавшей в себя культуру многих народов, Волошин прославлял ее не только в стихах и акварелях, но и в искусствоведческих статьях. Основное внимание в статье уделяется мифопоэтике и стилистике пластического языка художников, позволяющих их объединить в самостоятельную Киммерийскую школу.

Ключевые слова: *Киммерия, Коктебель, Киммерийская школа живописи, М.А. Волошин, К. Ф. Богаевский, Серебряный век, синтез искусств.*

The article is devoted to the artistic and critical heritage of Maximilian Voloshin. It presents the evolution of his thoughts on the peculiarities of the painting style of the artists of the East Coast of Crimea to the genesis of the «Cimmerian School». Being captivated by the harsh beauty and centuries-old history of the eastern coast of Crimea, which absorbed the culture of many nations, he glorified

it in his poems and watercolors and art criticism articles. The main attention in the article is paid to the mythopoetics and stylistics of plastic language of artists allowing them to be combined into independent «Cimmerian School».

Keywords: *Cimmeria, Koktebel, Cimmerian painting school, Maximilian A. Voloshin, Konstanin F. Bogaevsky, Silver Age, synthesis of the arts.*

Впервые в литературе XX в. образ этой таинственной страны возникает в стихотворениях М. А. Волошина в цикле «Киммерийские сумерки», опубликованных в журнале «Русская мысль» (1907). В это же время он работает над статьей о К. Ф. Богаевском, где формулирует характерные признаки для творческого метода художников Киммерийской школы живописи. Статья была напечатана в журнале «Золотое руно» (1907), в ней автор обозначает значимость родного города — Феодосии в искусстве К. Ф. Богаевского, И. К. Айвазовского, Л. Ф. Лагорио, А. И. Куинджи, М. П. Латри. Уделяет много внимания наслоению цивилизаций, оставивших свой след в облике Крыма, суровой красоте этих мест, пишет о горе Опук — центре древнего Киммерикона. Выделяет Богаевского как мастера композиции в пейзаже. «Богаевский первым стал писать Лицо Земли. В картинах его проступает ветхий лик Земли, подобный трагической маске, застывшей в порыве горького пафоса» [5, с. 184]. Отмечает влияние И. К. Айвазовского на развитие художественной школы в Крыму и размах его деятельности в родном городе. По сути, в этой статье впервые формируются черты, ставшие основными параметрами Киммерийской школы: это строгий композиционный метод в основе каждого пейзажа с характерными признаками монументальности и пустынности, влияние И. К. Айвазовского, значение истории и культуры Восточного Крыма и в особенности его центра Феодосии.

Позднее он выпускает еще ряд публикаций о К. Ф. Богаевском в журналах «Аполлон», «Русская мысль» и газете «Русь». Их личное знакомство состоялось благодаря общей знакомой А. М. Петровой в 1903 г. и перетекло в дружбу в 1906 г. Позднее Волошин скажет о ней: «Она была хранительницей того духа, той старины, которая в живописи Богаевского и в моей поэзии нашла себе выражение как дух Киммерии» [4, с. 343]. Статья в журнале «Аполлон» (1912) стала квинтэссенцией многолетних размышлений о творчестве друга и земле Киммерии, которая их объединяла.

Если первая статья К. Ф. Богаевского понравилась не во всем, то прочитав эту, он написал в письме: «От души тебя обнимаю и люблю тебя за то, что ты так восторженно и глубоко любишь эту бесконечно мне дорогую Киммерийскую землю. В понимании ее я ведь так многим обязан тебе. Большое счастье для меня, что судьба нас столкнула друг с другом и я теперь не один» [1, с. 132]. И действительно, они во многом помогли друг другу в понимании и воссоздании образов этой загадочной страны в своих произведениях. Текст публикации поделен на четыре раздела: исторический пейзаж, Киммерии печальная область, художественные влияния, творчество. Автор поэтапно знакомит читателя с наследием художника и эволюцией его творческого метода, настоятельно подчеркивая, что нужно вникнуть в историю этих земель, прежде чем говорить о стилистических признаках живописи. В первом разделе автор пишет об онтогенезе пейзажа в мировой живописи, во втором — о непростой судьбе Восточного Крыма, затем о влияниях И. К. Айвазовского и А. И. Куинджи на К. Ф. Богаевского, и в заключительном разделе выделяет три этапа: «Трагедии Земли», «Золотой век» и «Живопись сновидений». М. А. Волошин пишет: «Когда мы говорим о преображении земли во внутреннем видении Богаевского, о том, что он претворяет землю в своих сновидениях, о том, что картины его подобны миражам, которые в полдень бродят по поверхности пустынь, все это следует понимать не в переносном, а в буквальном смысле: периоды его творчества сопровождаются месяцами бессонницы, и в те ночи, когда он лежит без сна с закрытыми глазами, перед ним во всей полноте реальности проходят ряды видений и образов, являющихся преобразованиями действительности. Вот та реальнейшая реальность, которая лежит в основе каждой его картины. Эти сновидения он предварительно зачерчивает карандашом, а потом перерабатывает иногда в десятках повторений и вариаций. Этот метод работы объясняет ту подробность и неотступность, с которой Богаевский останавливается на каждой отдельной теме. Он должен до конца исчерпать, закрепить во всех деталях одно видение, прежде чем перейти к другому» [8, с. 323]. После выхода этой статьи публикуются еще две — к персональной выставке К. Ф. Богаевского в Казани (позднее опубликованная в книге «Коктебельские берега: Поэзия. Рисунки. Акварели. Статьи / Максимилиан Волошин»; сост. и авт. вступ. ст. З. Д. Давыдов, 1990) и готовившаяся к несостоявшейся

совместной выставке в Москве (части приведены в комментариях в собрании сочинений Максимилиана Волошина).

Несколько раньше в статье «Архаизм в русской живописи» (Аполлон, 1909) М. А. Волошин рассуждает о значении местности и ее наследии в творчестве художников рубежа веков: «Мечта об архаическом — последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожего» [3, с. 46]. Важно отметить, что Волошин был не единственным критиком, обратившимся к теме архаизма изобразительного искусства. Размышления об архаизме мы встречаем у Л. С. Бакста «Пути классицизма в искусстве» (Аполлон, 1909) и П. П. Муратова «Пейзаж в русской живописи» (Аполлон, 1910). «И Богаевский и особенно Рерих чужды классической археологии. Но едва ли могли бы они возникнуть как явления в искусстве, если бы путь им не был подготовлен новым пониманием архаической Греции, не был им указан древним духом, веющим на поэзии. И Рерих, и Богаевский органически связаны корнями своей души каждый со своею областью: Рерих с севером, Богаевский с югом. И для того и другого север и юг не являются какой-нибудь определенной северной или южной страной, и из какой бы определенной страны ни исходили они, они провидят в ней всегда идею юга или идею севера. Но юг ли, или север — основной их темой остается та же великая земля, одинаково суровая, простая и трагичная. Связь их с землей глубока и безысходна. Обоим им суждено быть ее голосом, ее преображением» [3, с. 46]. Действительно, это важный признак искусства эпохи рубежа веков, художники не создают конкретные образы, их прельщает идея об образе той или иной местности или темы. Искусство несет в себе философское размышление, для которого свойственен всеобъемлющий характер, возможно в какой-то степени это возникло от моды на восточное искусство, к которому много обращались европейские художники этого и предыдущего поколения. В этой же статье мы находим еще один важный признак в характеристике творческого метода «школы»: «Природа Богаевского замкнута в своем великом и торжественном безлюдии» [3, с. 52]. Эта черта будет свойственна большинству представителей Киммерийской школы живописи. Подтверждением этого являются строки из статьи Э. Ф. Голлербаха с характерным названием «Миражи Киммерии»: «Ни одной

человеческой фигуры нет в пейзажах Волошина. Это страна изгнания, обитель тишины, где отрадно одиночество» [10, с. 10].

Именно он — знаменитый поэт Серебряного века, литературный критик, искусствовед, художник — становится основным исследователем и пропагандистом Киммерии, уделяя особую роль единству природы и истории, которые, соединившись, создали облик древней земли. Удивительная красота этих мест заключается в их трагизме и суровости выжженной земли, именно в том, что они так не похожи на прекрасный зеленый южный берег Крыма, заключается их особая мощь и красота. Волошин пишет, что нигде в мире нет такого сосредоточения различных культур и геологических пород. «Вся Киммерия проработана вулканическими силами. Но гнезда огня погасли, и вода, изрывшая скаты, обнажила и заострила вершины хребтов. Коктебельские горы были сосредоточием вулканической деятельности Крыма, и обглоданные морем костяки вулканов хранят следы геологических судорог» [6, с. 170]. Поэт всегда очень точен и красноречив в описании образов этой земли.

В статье «Культура, искусство, памятники Крыма» 1925 г. к путеводителю по Крыму, ставшей наиболее полным отражением его размышлений о судьбе и значимости родного края, он пишет: «Вот эта опаленная и неуютная земля, изъеденная щелочью всех культур и рас, прошедших по ней, осеянная безымянными камнями засыпанных фундаментов, нашла в себе силы, чтобы процвести в русском искусстве самостоятельной — Киммерийской школой пейзажа» [7, с. 217]. Важным аспектом формирования личностей художников, которых он относит к этой школе, является принадлежность разным национальностям, учитывая, что каждый из них проживает в этих местах в эпоху, когда Крым является частью Российской империи: «Айвазовский — армянин, Куинджи — грек, Лагорио — итальянец, Фесслер — германец, Шервашидзе — абхазец, в Богаевском — смесь польско-русская, а в Латри — армяно-английско-греческая» [7, с. 217]. В своей автобиографии о себе он пишет следующее: «Как все киммерийские художники, он является продуктом смешанных кровей (немецкой, русской, итало-греческой)» [2, с. 267].

У него сложилось довольно аргументированное мнение относительно творчества русских художников в Крыму. Волошин отмечает, что русские художники, как и А. С. Пушкин, видели

в Крыму только «Волшебный край! Очей отрада!» [7, с. 212]. Они путешествовали по южному берегу Крыма и создавали там красивые романтические полотна, но остались туристами, так и не поняв сложности и самобытности этого места. История восточного берега Крыма развивалась в XIX в. несколько медленнее, и в связи с этим там сохранилось в большей степени культурное наложение разных народов, которое смогли ощутить в детстве Волошин и его современники. В силу этих обстоятельств именно в этой части полуострова появляются художники, сумевшие понять и передать всю особенность края. «Крым — не музей. Сюда от избытка переливались отдельные струи человеческих потоков, замирали в тихой и безвыходной заводи, осаждали свой ил на мелкое дно, ложились друг на друга слоями, а потом органически смешивались. Киммерийцы, тавры, скифы, сарматы, печенеги, хазары, половцы, татары, славяне... — вот аллювий Дикого Поля. Греки, армяне, римляне, венецианцы, генуэзцы — вот торговые и культурные дрожжи Понта Эвксинского. Сложный конгломерат расовых сплавов и гибридных форм — своего рода человеческая «Аскания Нова», все время находящаяся под напряженным действием очень сильных и выдержанных культурных токов. Отсюда двойственность истории Крыма: глухая, провинциальная, безымянная, огромная, как все, что идет от Азии, его роль степного полуострова, и яркая, постоянно попадающая в самый фокус исторических лучей — роль самого крайнего сторожевого поста, выдвинутого старой средиземноморской Европой на восток. Особое значение придавало Крыму то, что он лежал на скрещении морских дорог с древним караванным путем на Индию» [7, с. 212].

Сознательному выбору главной темы и места своей жизни предшествовали долгие поездки по Европе и годы обучения в Париже. Это было время, когда он старался узнать и понять как можно больше. «Коктебель не сразу вошел в мою душу: я постепенно осознал его, как истинную родину моего духа. И мне понадобилось много лет блужданий по берегам Средиземного моря, чтобы понять его красоту и единственность» [11, с. 10].

Волошин стал неотъемлемой частью эпохи Серебряного века, создав в Коктебеле «Дом поэта», который стал культурным центром — «Киммерийскими Афинами», по выражению поэта и переводчика Г. Шенгели.

«Дверь отперта. Переступи порог.

Мой дом открыт навстречу всех дорог» [12, с. 10].

В разное время там останавливались А. Белый, В. Я. Брюсов, М. А. Булгаков, Н. С. Гумилёв, Е. И. Дмитриева (Черубина де Габриак), О. Э. Мандельштам, К. В. Кандауров, Ю. А. Оболенская, А. П. Остроумова-Лебедева, К. С. Петров-Водкин, А. Н. Толстой, М. И. Цветаева, К. И. Чуковский, Л. Е. Фейнберг и многие другие писатели, артисты, художники, ученые. Со многими из них он дружил и всегда кому-нибудь помогал. «Всегда он кого-то выводил в литературный свет, помогал устраивать выставки, сватал редакциям русских журналов молодых французских авторов, доказывал французам, что им необходимо познакомиться с переводами русских поэтов» [16, с. 182], — писал Илья Эренбург.

Помимо литературной и художественной деятельности, М. А. Волошин занимал активную просветительскую позицию. Начиная с 1909 г. при его непосредственном участии путеводители по Крыму стали рекламировать Коктебель как модный литературно-художественный курорт. Он одним из первых составил список архитектурных и исторических памятников Восточного Крыма, организовал общество охраны памятников в Крыму. Выступал на вечерах поэзии в Симферополе, Севастополе, Старом Крыму. Организовал общество, которое предлагал назвать «Киммерика», где впоследствии читал лекции. 31 октября 1916 г. в письме К. В. Кандаурову мы находим следующие строки: «В Феодосии основалось “Литературно-Художественное общество”, я принимаю в нем ближайшее участие и имею много планов. Есть проект основания художественно-промышленного музея — киммерийского искусства» [15, с. 41]. Волошин принимал активное участие во всех культурно-просветительских мероприятиях, читал лекции о литературе и искусстве в Феодосийском народном университете культуры, студии при Феодосийской картинной галерее имени И. К. Айвазовского.

Всю свою жизнь М. А. Волошин изучал историю и культуру это края. Судьба привела его в Крым еще в школьные годы: «Сегодня великий день! Сегодня решено, что мы едем в Крым, в Феодосию, и будем там жить...» [14, с. 98]. Поселились они с матерью в Коктебеле, учился он в гимназии в Феодосии, в которой несколькими годами ранее учился К. Ф. Богаевский. Попечителем гимназии, как и всего города, по сути, был И. К. Айвазовский. Как-

то раз в честь него проходила выставка учащихся, которую мари-нист с интересом осмотрел и, ненадолго задержавшись у работ Волошина, деловито произнес: «А этот шельмец будет рисовать» [14, с. 15].

Будучи гимназистом, в 1893–1894 гг. в Феодосии М. А. Волошин обрел двух друзей, с которыми поддерживал тесную связь всю свою жизнь. Ими стали А. М. Пешковский и А. М. Петрова. Именно она, родившись в Феодосии и будучи преподавательницей женского училища, была первой, кто обратил внимание Волошина на красоту пейзажа восточного берега Крыма. Много позже поэт посвятит ей статью «Киммерийская сивилла»: «В развитии моего поэтического творчества, равно как и в развитии живописного творчества К. Ф. Богаевского, Александра Михайловна сыграла важную и глубокую роль. Она послужила не только связью между нами, но и определила своим влиянием наши пути в искусстве» [4, с. 340].

Художники планировали сделать совместную выставку и выпустить к ней каталог («Конечно, такая выставка с тобою была бы очень желательна и очень интересный мог бы получиться Киммерийский сборник»), опубликовать альбом («Мечтаю об издании совместно с Богаевским книги “Киммерийские сумерки”). Сейчас искусство К. Ф. Богаевского очень ценится, и, вероятно, издание большего объема его литографий, сделанное Гос. изд., будет иметь большой успех. Мои стихи о Киммерии и его пейзажи очень близки друг другу и духовно, и исторически. Собрать их в одной книге имеет большой смысл и снабдить большою статьей о Киммерии и киммерийском искусстве» [9, с. 221].

В предисловии к «Лицам творчества» сказано: «Для того чтобы художественное произведение вошло в жизнь, мало одного творчества художника — надо, чтобы оно было понято и принято. Творчество — это акт мужеский — осеменяющий, оплодотворяющий; понимание — женский — вынашивающий и рождающий... Матерью произведения каждый раз является критика. Поэтому она должна быть положительной. В этом смысл ее существования. Но есть случаи, когда она может и должна быть отрицательной: когда она обращена на произведения уже признанные, образующие слабыми своими сторонами заслоны в понимании публики. Эти окостенения надо пробивать безжалостно и тотчас же, чтобы они не становились преградой на путях новых рождений»

[13, с. 596]. Исходя из этой цитаты, мы видим, что в критике М. А. Волошин видит ключ к пониманию путей искусства, и потому его роль как теоретика Киммерийской школы живописи представляется крайне значимой.

Ознакомившись с художественно-критическими статьями М. А. Володиной о творчестве К. Ф. Богаевского и культуре Крыма («Исторические судьбы Феодосии и значение Киммерии в русском искусстве», 1916 и «Культура, искусство, памятники Крыма», 1925), мы можем отметить эволюцию его мысли от судеб творческих уроженцев региона к генезису самостоятельной Киммерийской школы. По его мнению, главными объединяющими чертами И. К. Айвазовского, А. И. Куинджи, Л. Ф. Лагорио, А. И. Фесслера, К. Ф. Богаевского, М. П. Латри, помимо сложной культуры и истории восточного берега Крыма, являются романтизм пейзажа, искусство композиции, пустынная и монументальность образов, многонациональность художников как важная часть формирования мировоззрения.

Литература

12. *Башенко Р.Д.* К. Ф. Богаевский. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 132.
13. *Волошин М.А.* Автобиография. Собр. соч. в 8 т. Т. 7. Кн. 2. М.: Эллис Лак 2000, 2008. С. 267.
14. *Волошин М.А.* Архаизм в русской живописи // Аполлон. 1909. № 1. С. 52.
15. *Волошин М.А.* Киммерийская сивилла (Памяти А.М. Петровой). Собр. соч. в 8 т. Т. 7. Кн. 2. М.: Эллис Лак 2000, 2008. С. 343.
16. *Волошин М.А.* К. Ф. Богаевский. Собр. соч. в 8 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 184.
17. *Волошин М.А.* Константин Богаевский. Собр. соч. в 8 т. Т. 5 / сост., подготовка текста А. В. Лавров. М.: Эллис Лак 2000, 2007. С. 170.
18. *Волошин М.А.* Культура, искусство, памятники Крыма / *Волошин М.А.* Коктебельские берега: Поэзия. Рисунки. Акварели. Статьи // Максимилиан Волошин [Сост. и авт. вступ. ст. З.Д. Давыдов]. Симферополь: Таврия, 1990. С. 217.
19. *Волошин М.А.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 323.
20. *Волошин М.А.* Письмо к В. В. Вересаеву, 1921–1930 / публ. В. Купченко и А. Маркова // Дружба народов. 1983. № 9. С. 221.

21. *Голлербах Э.Ф.* Миражи Киммерии. В бр.: Акварели М. А. Волошина. Выставка 14–21 апреля 1927 г. Л., 1927. С. 5–11. (С. 10.)
22. *Давыдов Э., Купченко В.* Крым Максимилиана Волошина. Киев: Мистецтво, 1994. С. 10.
23. *Кеменов В.С.* Пейзажи Максимилиана Волошина. Л.: Художник РСФСР, 1970. С. 10.
24. *Купченко В.И.* и др. М. А. Волошин – литературный критик / *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 596.
25. *Попова Р.И.* Максимилиан Волошин – художник: сб. материалов. М.: Сов. художник, 1976. С. 15.
26. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 41. Письмо М. А. Волошина К. В. Кандарову.
27. *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизни. М.: Сов. писатель, 1961. Т. 1. Кн. 1–2. С. 182.

К. И. Шадчнев

K. I. Shadchnev

аспирант кафедры всеобщей истории искусств

Российской академии живописи, ваяния

и зодчества Ильи Глазунова

1shadchnev@mail.ru

**ЕДИНСТВО АРХИТЕКТУРНОГО ЗАМЫСЛА
И ЕГО ДЕТАЛЕЙ НА ПРИМЕРЕ СКУЛЬПТУРНОГО
УБРАНСТВА ФАСАДОВ МОСКОВСКОГО СЕНАТА
(1776–1787 гг.)**

WHOLNESS OF AN ARCHITECTUAL CONCEPT
AND ITS DETAILS ON EXAMPLE
THE SCULPTURAL DECORATION
OF THE FACADES OF THE SENATE BUILDING
IN THE MOSCOW KREMLIN
(1776–1787)

В статье предпринята попытка связать скульптурное убранство фасадов здания Сената в Московском Кремле с архитектурным замыслом проекта. Особое внимание исследователь уделяет семантике украшений на метопах. Подробный проектный чертеж М. Ф. Казакова, хранящийся в НИИ РАХ, отражающий неосуществленные на практике детали оформления антаблемента (в виде рельефных композиций, составленных из аллегорических атрибутов), стал одним из аргументов в пользу гипотезы о важном значении второстепенной на первый взгляд пластической декорации фасада и тесной связи данных украшений с уникальным архитектурным решением здания.

Ключевые слова: *архитектура, классицизм, прототип и повторение, Матвей Казаков, «Русский Пантеон», скульптурное украшение метопов, «говорящая архитектура», эпоха Просвещения.*

In article an attempt to reestablish communication between sculptural decoration of the Senate Building in the Moscow Kremlin

and its architectural plan. The researcher pays special attention to semantic of relief images on metopes. The detailed design drawing of Matvey Kazakov which is kept in the Scientific Research Museum of the Russian Academy of Arts and reflected details of the design of the entablature, unrealized in practice (in the form of the relief compositions made of allegorical attributes) became one of arguments in favor of a hypothesis of importance of minor, at first sight, plastic decoration of a facades and close connection of these depicts with a unique architectural idea of the building.

Keywords: *architecture, Classicism, the Senate Building in Moscow Kremlin, prototype©, Matvei Kazakov, «Russian Pantheon», sculptural furniture of metopes, «speaking architecture», the Age of Enlightenment.*

Архитектура может сообщать о своем предназначении с помощью плана сооружения, с помощью скульптуры или живописного панно на его фасаде, посредством лаконичной вывески над входом. Появился ли в цифровую эпоху новый способ коммуникации зодчего с теми, для кого он создает свои произведения? Или развитие технологий только уничтожает перечисленные предшествующие способы, ничего не давая взамен? Что мы можем сказать о памятнике архитектуры, не используя для этого QR-коды?

Здание Сената в Московском Кремле возводилось одиннадцать лет и в главных частях было окончено в 1787 г. Эта дата была зафиксирована на одной из двух каменных плит, укрепленных на стене постройки по завершении строительства. К сожалению, ни одна из этих информационных досок до нашего времени не сохранилась, но то, что отраженные на их поверхностях данные (а также размер, форма и материал) были согласованы заранее архитектором, строившим здание, подтверждается документально. Матвей Федорович Казаков 19 сентября 1790 г. заключил «с мастером мраморного дела, человеком Цесарской¹ нации», Иваном Осиповым Лиме, условие, по которому последний «обязался изготовить две доски овальной формы из крепкого серпуховского камня, длинную в 3 аршина, 2 вершка², ширину

¹ Андреев А. Н. Художественное открытие // Наше время. 1860. № 41. 23 октября. С. 654–655.

² Андреев А. Н. Памятники Древнего Рима. М.: Типографии Лазаревского института восточных языков, 1861.

1 и 1/5 аршина³, с тем, чтобы на этих досках вырезать надписи: на 1-й, что этот дом построен повелением Императрицы⁴, причем упомянуть всю здравствовавшую Императорскую фамилию, на 2-й изобразить имена особ, имевших над строением дома наблюдение. Все это Лиме договорился сделать за 300 рублей» [12, с. 155]. Благодаря Д. Д. Иванову⁵, скрупулезно собравшему и опубликовавшему в 1896 г. наиболее полные сведения, касающиеся постройки и последующей вековой истории этого кремлевского сооружения, о месте расположения несохранившихся памятных досок известно, что размещались они во дворе здания — у входа [10, с. 296].

Нужно отметить, что этот малозначительный, на первый взгляд, факт — помещение «словесного комментария» во внутренний двор (а не на фасад) — для нашего исследования скульптурных украшений весьма важен и говорит о серьезных изменениях «авторской позиции». Если обратиться к утвержденному Екатериной проектной чертежу⁶ Сената, исполненному Казаковым в 1776 г., то мы увидим, что места наибольшей «концентрации» монументально-пластического декора фасада предполагали некое развернутое словесное повествование, а скульптурное дополнение — статуи или рельефы — призваны были раскрыть его тему. И практически вся скульптура главного фасада здания первоначально являлась именно «оформлением» неких текстовых зон. Позднее, в процессе постройки, отношение к скульптуре как «к придатку» и орнаментальному украшению текста меняется. На чертеже⁷ 1786 г. все «авторские мысли» (чертеж подписан Казаковым) выражены уже лаконичным языком скульптуры, а словесные

³ Библиографический словарь художников народов СССР: РАХ, НИИ теории и истории изобраз. искусств (отв. ред. Т. Н. Горина). 1995. Т. 4. Кн. 2.

⁴ *Бондаренко И. Е.* Архитектор Матвей Федорович Казаков 1733–1812 // М.: Изд. Всесоюзн. Академии Архитектуры, 1938.

⁵ *Васькин А.* «Москва, спаленная пожаром»: Первопрестольная в 1812 году. М.: Компания Спутник+, 2012.

⁶ *Власюк А. И., Каплун А. И., Кипарисова А. А.* Казаков. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1957.

⁷ *Головин В. П.* От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М.: Изд-во МГУ, 1999.

подробности переходят, по-видимому, в детали хорошо продуманного пластического убранства. Вероятно, содержание досок было проблематично перевести на этот «благородный язык», и они закономерно «уходят» с фасада⁸. Здесь начинают безраздельно царствовать символы и аллегории.

Прежде чем непосредственно перейти к анализу и интерпретации внешнего убранства здания Московского Сената, необходимо сказать, что зритель XVIII столетия был несравненно более подготовлен, чем современный, к восприятию различных иносказаний, персонификаций и соответствующего «жанра скульптуры» [7, с. 20]. Человек эпохи просвещенного абсолютизма воспитывался на памятниках искусства, создатели которых передавали отвлеченную идею или абстрактное понятие посредством образа и потому часто прибегали к аллегорическому языку. Издававшиеся и популярные в то время специальные словари — «иконологические лексиконы» — содержали описания и изъяснения всевозможных аллегорий и их атрибутов, по которым современники легко разгадывали «несложные изобразительные ребусы» и расшифровывали послание художника. Относительно скульптурного убранства, известного нам по сохранившимся чертежам Казакова и фотографиям, можно сказать, что весь образный строй исследуемого нами материала тяготеет именно к такой форме передачи содержания.

Не все, что нашло отражение в проектах декоративного убранства здания Московского Сената, было осуществлено в том же виде на практике, а в ряде случаев мы не располагаем документальными данными о воплощении или сознательном отказе от задуманного. Это касается, в частности, оформления знаменитой ротонды Сената. Во всех, в том числе самом позднем, вариантах проекта барабан купола ротонды оформляется вазонами. Как напоминание об этом выдержавшем несколько «редакций»⁹ замысле — украшающие ныне барабан ребра-волоты, на которых как на постаментах и должны были помещаться эти монументально-декоративные элементы внешнего убранства. Здесь нельзя не

⁸ *Державин Г. Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. III, VII. СПб., 1870.

⁹ *Ильин М. А.* Матвей Федорович Казаков. М.: Молодая гвардия, 1944.

обратить внимание, что по проекту в верхней части наружных, образованных срезанными углами треугольного здания, второстепенных фасадов Сената (северного и южного), в центре лоджии, также планировалось поместить вазон. Таким образом, этот мотив, который был виден еще при подходе к сооружению, на внешнем фасаде был объединяющим и получал «развитие», если человек оказывался во внутреннем дворе здания. Однако от вазонов, оформляющих барабан купола, пришлось отказаться, так как они, очевидно, излишне усложняли композицию монументальной ротонды и, главное, спорили с новой, не зафиксированной на ранних чертежах доминантой: статуей Св. Георгия на вершине купола.

Впрочем, есть и другое объяснение отсутствию этих украшений. Если рассмотреть внимательно, как выглядят данные элементы художественного оформления на стадии проекта¹⁰, то мы увидим, что каждый из вазонов представляет собой довольно замысловатую скульптурную композицию, состоящую из закрытой сверху чаши, которую приобнимает за основание или к которой прижимается ребенок — путто. Поза последнего вкупе с хорошо различимым изображением языка пламени, вырывающимся из вершины крышки чаши, позволяет нам однозначно интерпретировать упомянутые вазоны с их функциональной стороны: в вечернее время замерзшие путти греются не у «алебастрового», а реального огня. В том, что такая художественно осмысленная идея архитектурного освещения могла быть реализована на практике, не приходится сомневаться: места размещения данных элементов вполне подтверждают догадку о том, что таким образом зодчими уже на ранней стадии проекта решалась проблема архитектурной подсветки грандиозного сооружения. Исчезновение же этих «скульптур-фонарей» позднее, возможно, связано с нестационарным характером их крепления и обременительной для пользователя здания необходимостью постоянного поддержания их осветительной функции.

Специально касаться семантики статуи св. Георгия — не дошедшего до нашего времени колоссального изображения, помещенного на вершине купола здания Московского Сената — мы в рамках данной работы намеренно не будем, ибо эта тема, по на-

¹⁰ *Иванов Д. Д.* Очерк истории здания судебных установлений в Москве. 1776–1896 гг. // Журнал Министерства юстиции. 1896. № 3. Март. С. 281–331.

шему мнению, достойна отдельного и более подробного анализа и раскрытия в рамках самостоятельной и значительной по своему объему статьи. Констатируем лишь, что данная композиция, изображающая битву св. Георгия со змием, была утрачена при весьма драматических обстоятельствах — во время нашествия Наполеона, солдаты которого вывезли из Кремля этот скульптурный символ города в качестве воинского трофея [12, с. 159; 5, с. 289].

Скульптуре, украшавшей фронтон главного входа в Сенат, «повезло» значительно больше, чем св. Георгию на куполе: она просуществовала вплоть до 1932 г.¹¹, и судить о ней мы можем по кинофотодокументам. Однако опознать точно аллегорический сюжет этого произведения по имеющимся изображениям довольно сложно.

Осуществленная в материале многофигурная композиция фронтона отличается от зафиксированной на чертеже 1786 года. Более точно можно определить лишь некоторые элементы этой композиции, в частности то, что в центре ее изображена восседающая Минерва, под ногами которой различима поверженная фигура. В данном случае покровительница мудрости представлена в не совсем привычном для нас, но вполне понятном современникам амплуа. Богиня, которая ассоциируется с императорской властью и прежде всего с самой Екатериной, попирает закованный в цепи Порок (по всей видимости, Ябеду).

Для понимания смысла такого композиционного решения центральной части рельефа фронтона здесь уместно будет обратиться к «Изъяснению» Г. Р. Державина. Так, на одном из барельефов, украшавших зал общего собрания Правительствующего Сената в Петербурге¹², находилась, судя по описанию Державина, рельефная композиция с похожим сюжетом. Россия «в образе царствующей монархини» побеждает при помощи Добродетелей два (принявших вид «злообразных человеков») порока: Мучитель-

¹¹ Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из древних и новых стихотворцев/ с французского переведен Академии наук переводчиком Иваном Акимовым. СПб., 1763.

¹² *Иванов П. И.* О постройке Сенатского здания в Москве // Чтения общества истории и древностей российских. 1864. Кн. 4. С. 145–185.

ство и Ябеду. Первое «лежит попрунное ногами России», а «Ябеда, изсохшая, брошенная в цепях, грызет в бессильном бешенстве кипы бумаг, во знак, что она там скована, где совесть судия, и что бесполезно ей в истлевших архивах к неупотребительным прибегать законам, которые никакой помощи дать не могут» [8 (Т. VII), с. 41]. Напечатанный в Петербурге в 1763 г. «Иконологический лексикон» переводчика Академии наук Ивана Акимова дает чрезвычайно важную информацию для понимания программы несохранившегося рельефа фронтона: «Все справедливые Цари приказывают для укрощения Ябеды приводить в порядок хаос темных законов» [11, с. 325].

К сожалению, имеющиеся фотоизображения не позволяют с достаточной точностью определить детали-атрибуты, по которым мы безошибочно могли бы узнать остальных персонажей и определить их роль в осуществленной композиции фронтона, который своим украшением, по-видимому, выражал мысль о торжестве власти, живущей по законам справедливости. Вполне возможно, что по обеим сторонам от Минервы (читай — Екатерины II), подпирающей закованную в цепи Ябеду, изображены фигуры добродетелей: например, Справедливости и Человеколюбия. Остальное пространство, как видно из кадров кинохроники, заполнено второстепенными персонажами (путти), которые держат в руках или получают от Минервиных добродетелей некие предметы-атрибуты, уточняющие общий смысл всей композиции.

Как уже было замечено выше, при сравнении кадров кинохроники первой четверти XX в. с графическими изображениями последней четверти XVIII в. наблюдается ряд композиционных отличий между предполагаемым и воплощенным в материале. И только орнаментальный рельефный фриз, помещенный под фронтоном, и барельеф «Путти с овальными медальонами» — над аркой входа (проезда в главный внутренний двор) — совпадают по рисунку с поздним вариантом проекта, запечатленном на чертеже Казакова.

Некоторые скульптурные работы здания не вполне были окончены: в частности, «не высечены статуи, которые должны были украшать главный портал здания <...>, которые были внесены в смету и для которых заподряжены были камни» [12, с. 155].

Автор вышеприводимой цитаты, архивист П. И. Иванов¹³, замечает в 1864 г. (т.е. спустя 75 лет после окончания строительства), что постройка здания Сената в Кремле «...производилась сколько изящным, столько же и прочным образом. Так, все наружные украшения, огромные карнизы высечены по отличным рисункам, или из белого мячковского камня, или хорошеевского дикого» [12, с. 155].

В этой связи нужно обратить внимание еще на одну особенность изучаемого нами материала: не все из осуществленного убранства дошло до нашего времени в аутентичном виде. Так, в ходе реставрации, проведенной после 1872 г., был переделан наружный антаблемент здания со скульптурной работой: 66 орнаментированных кронштейнов, 400 триглифов и 300 украшений в метопах были заменены новыми лепными [10, с. 321]. Отлитые из гипса, они воспроизводили имевшиеся ранее, с тем отличием, что Казаков, предполагавший данные элементы убранства в камне, очевидно, не предусматривал размещения на сильно выступающих частях специального приспособления, препятствующего посадке птиц (шпы из кованных гвоздей), а также использование в рельефном украшении антаблемента позолоты. Во всяком случае доступные нам документальные данные не отражают таких частных подробностей, а по чертежам архитектора мы можем судить лишь о степени аутентичности формы заменивших каменные оригиналы гипсовых воспроизведений.

В центре нашего внимания здесь оказывается украшение метопов, выполненное в рельефе изображение лица (маски), окруженного лучами, которое повторяется без каких бы то ни было отличий через каждые две метопы, оформленные круглыми медальонами-розетками.

Пытаясь объяснить идейно-художественное значение этих масок, оформляющих антаблемент по периметру фасадов здания Сената в Кремле, мы пришли к выводу, что повторяющаяся композиция в виде «солнечного лица» на метопах нечто большее, чем просто декоративный прием или орнамент. Аргументом в пользу версии об особой семантике исключительно декоративных, на пер-

¹³ *Либсон В.Я.* Возрожденные сокровища Москвы. М.: Московский рабочий, 1983.

вый взгляд, элементов скульптурного убранства поначалу были только детали-подсказки, которые дополняют лица-маски.

Насколько можно верить сохранившимся гипсовым воспроизведениям каменных украшений, женоподобные черты образа дополняли распущенные волосы, ниспадающие густыми прядями из-под лаврового венка, две наиболее длинные пряди пересекались под подбородком. Но основным и наиболее заметным декоративным элементом масок-лиц в волосах был не лавровый венок, выделенный на гипсовых воспроизведениях позолотой — каждую маску обрамляют исходящие от нее чередующиеся лучи. Мы попытались найти аналогичные композиции и возможное объяснение этих скульптурных украшений, увязав их с архитектурным замыслом всего проекта.

Факт, что в скульптурном убранстве фасада и интерьера такой «одушевленный» солярный мотив мы можем встретить в оформлении резиденции французского короля Людовика XIV в Версале, где латинский королевский девиз «Nec pluribus impar» нередко соединяется с изображением человеческого лица, окруженного со всех сторон лучами. Вкупе с внутренней политикой короля, ориентированной на развитие искусств, эта эмблема приобретала и яркий мифологический подтекст, ассоциируя монарха с богом солнечного света и покровителем муз Аполлоном.

Но что делает эмблема французского короля на здании Сената Московского Кремля? Очевидно, здесь мы вынуждены искать иные прототипы. Несмотря на то, что широкое распространение в нашей стране эта символическая композиция получила через привозные вещи именно в эпоху Просвещения и правления Екатерины II, надо понимать, что в России эта эмблема, конечно, не символизировала уже только знаменитого монарха, а утверждала иные смыслы и ассоциации. Использование этого эмблематического изображения в украшении предметов декоративно-прикладного искусства и интерьеров было связано прежде всего с тем, что Франция времен «короля-солнца» с его кульгом Аполлона, покровительствующего искусствам, являлась образцом для подражания. В Императорской Академии художеств в Петербурге произведения Шарля Лебрена, исполнившего декоративное оформление Версаля, считались образцовыми и копировались наряду с Рафаэлем. В контексте сказанного выше будет нелишним заметить, что изучаемый нами декоративный элемент (правда в несколько иной

форме) присутствует в лепном убранстве плафона Рафаэлевского зала Академии художеств в Петербурге (1764–1784, А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б. Валлен-Деламот). Наконец, в этом же памятнике мы находим окруженное сиянием лицо и в украшении некоторых метопов. Здесь эта композиция — на всех четырех наружных фасадах здания — чередуется с атрибутами «художеств» (в соседних метопах) и по всей вероятности уже однозначно воплощает Аполлона.

Но видеть в многократно повторенных украшениях фасада «здания Присудственных мест» этого героя античного божественного пантеона весьма странно, и если на фасаде здания художественного учебного заведения его присутствие как покровителя искусств оправданно и «подтверждается» соседними метопами, то что «бог солнечного света» забыл в Кремле, не вполне понятно. К тому же «лик в лучах» на фасаде Сената имеет довольно выраженные женские черты.

В Москве искомым нами мотив в виде женского лица с венком и окруженного лучами (и гораздо более близкий по своему составу и виду, чем вышеназванные примеры из архитектурного убранства Северной Пальмиры) сохранился в оформлении интерьера дома графа Орлова-Денисова на Лубянке. Правда, надо заметить, отличий с сенатскими масками в нем немало: начиная с характера лучей и того, что здесь отсутствует характерный узел из прядей волос под подбородком; другое расположение венка и композиция здесь в целом иная, соответствующая месту ее размещения в зените ложного купола.

Других более близких по внешним признакам изображений в отечественной скульптурной традиции этого времени нам обнаружить не удалось.

Такая «уникальность» украшений Сената стала поводом для более тщательных поисков и размышлений об их особой роли и связи этой скульптуры с сооружением, на котором они размещены. Важным и ценным ориентиром для разысканий в этом направлении было то обстоятельство, что пластическое украшение фасада разрабатывалось самим Казаковым и обозначенные маски хорошо различимы на проектных чертежах архитектора.

В ходе поисков возможного прототипа масок с антаблемента Московского Сената наше внимание привлекло гравированное изображение из книги архитектора Ч. Камерона «Термы Римлян» (1772). Здесь воспроизведен фрагмент дорического фриза

Терм Диоклетиана как раз с изображением «лучезарного лица» в метопе. Композиционно эта маска с лучами очень близка тому решению, которое мы в итоге видим на дорическом фризе Московского Сената¹⁴. С данной книгой Казаков и сопровождавшие его помощники могли и непременно должны были познакомиться в ходе своих неоднократных визитов в Царское Село (для согласования изменений и деталей проекта московского здания). Именно эта книга прославила имя Чарльза Камерона в России и обеспечила ему беспрецедентный «карт-бланш» в императорской резиденции под Петербургом, где он возводит по своему проекту для Екатерины Великой настоящие «римские термы».

Упомянув о книге Камерона, которую непременно привез с собою в Россию заграничный архитектор, и в пользу версии о знакомстве с этим трудом Казакова нельзя не отметить, что некоторые изменения против первоначального проекта «здания Присудственных мест» (утвержденного Екатериной в апреле 1776 г.) могли быть вызваны именно впечатлением, оказанным данной книгой на русского зодчего, и естественным стремлением последнего придать монументальному облику будущего места для собраний представителей мещанского¹⁵ и дворянского сословий характера римских терм. Ведь римские термы являлись не только общественными банями; эти величественные комплексы, как заметил один из первых русских историков искусства А. Н. Андреев¹⁶, очень «скоро почти совершенно отделились от своего первоначального назначения» и стали «сосредоточением всего <...> умного, ученого и знаменитого» [2, с. 147], превратившись в своеобразные клубы, где люди разного культурного уровня находили себе занятия и где обширные помещения — огромные ротондальные залы, перекрытые куполом — служили для непринужденного общения и отдыха римской знати. Неслучайно именно ушедшие в небытие грандиозные постройки Древнего Рима спустя «двадцать столетий» припомнит знакомый с ними не понаслышке А. Н. Андреев:

¹⁴ *Медведкова О. А.* Царицинская псевдоготика Баженова: опыт интерпретации // Вопросы искусствознания. 4/1993. С. 56–70.

¹⁵ *Наушкин Г. И.* Архитектурная иконография Царицынского ансамбля В. И. Баженова. М.: Компания Спутник+, 2004.

¹⁶ *Нащокина М. В.* Русский масонский сад // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Жираф, 2006. С. 497–537.

когда в 1860 г. перед ним впервые откроется здание Московского Сената, он сразу почувствует параллели [1, с. 654].

Мысль о возможном влиянии «Терм римлян» на одно из главных архитектурных достижений Казакова — ротонду Московского Сената — может быть проиллюстрирована сравнением чертежей «Большой Купольной залы для собраний московского дворянства» разного времени. На ранних проектах, созданных до того, как книга Камерона и сам он оказались известны в России, хорошо видно, что решение купольного перекрытия обширного пространства «Большого Круглого зала» находится в рамках культовой архитектуры того времени (деревянный купол с двойным «дном»-небом активно использовался Н. А. Львовым). И только после того, как строительство возглавил Казаков (это, согласно документам, произошло в 1779 г.), и после нескольких командировок русского архитектора в Царское Село (где уже с того же 1779 г. работал Камерон) в проектах «здания Присудственных мест» (начала и середины 1780-х гг.) появляется уникальный для российской практики пример купольного перекрытия обширного пространства. Именно этот купол позволил впоследствии совершенно справедливо именовать казаковскую ротонду Сената «Русским Пантеоном»¹⁷.

Возвращаясь от размышлений об «увражном» происхождении купола Сената и его дорического фриза к семантике украшений в метопах, хотелось бы подчеркнуть, что исследуемый нами элемент был введен в убранство здания совершенно сознательно и уж точно не был просто поверхностным воспроизведением некоего, пусть даже очень древнего прототипа. О возможной роли, которую могли выполнять указанные скульптурные украшения в общей структуре здания, более подробно и аргументированно будет сказано ниже. Здесь мы впервые за все время изучения памятника попробуем связать второстепенную на первый взгляд пластическую декорацию с уникальным архитектурным замыслом.

Если предположить, что треугольный план московского Сената — это символическое изображение Лучезарной дельты, то маски с лучами, расположенные по всему периметру фасадов

¹⁷ Серков А. И. Русское мASONство 1731–2000. Энциклопедический словарь. М.: Российская политическая энциклопедия (РОС-СПЭН), 2001.

здания, обозначают сияние вокруг дельты, которое нельзя показать средствами архитектуры. Данную трактовку формы здания, а следовательно, и важного идейно-художественного значения скульптурного оформления подтверждают другие детали архитектурского проекта.

Если обратить внимание на то, как расположены членения внутреннего двора, треугольного в плане здания, то нетрудно заметить, что все они подчинены положению ротонды, являющейся центром композиции. Купол, расположенный над самым большим залом, по проекту архитектора завершается окулюсом — «круглым световым отверстием в центре». Казаков практически буквально цитирует в проектных чертежах перекрытия сенатской ротонды самую характерную черту купола Пантеона, от осуществления которой на практике он отказался по вполне понятным причинам природно-климатического характера.

Степень осуществления в реальности такого архитектурного заимствования (немеханического переноса) указывает нам на то, что в данном случае для раскрытия образа было вполне достаточно намека, ведь идейное и конструктивное родство этих сооружений вполне угадывалось просвещенными современниками архитектора и его заказчиками (многим из которых довелось видеть не только в виде модели гравюры или чертеж, но и вживую). И если во время постройки здания указанную деталь прообраза (то, как она обыграна Казаковым) мог в полной мере оценить лишь узкий элитарный круг современников, то последующие поколения прямо назвали ротонду Московского Сената «Русским Пантеоном» [12, с. 159; 4, с. 16; 9, с. 26; 13, с. 76].

Одна из главных черт этого сходства, рассмотренная изолированно от всего архитектурного плана здания «корпуса Присутственных мест», не дает больше того, что уже сказано. Но *окулюс* (в пер. с лат. *глаз, око*) в кессонированном куполе Пантеона символизировал Всевидящее Небесное Око, и если вспомнить, что Лучезарная дельта представляет собой окруженный лучами равнобедренный треугольник с помещенным внутри него Всевидящим оком Провидения, то становится понятной столь необычная форма композиционного решения проекта. Таким образом, в центральном элементе сооружения архитектор прячет ключ к пониманию всей программы грандиозного здания: Лучезарная дельта положена зодчим в ее основу, а остальные элементы, включая

скульптурное украшение в виде сияющих масок-лиц, являются частью и воплощением этой многоуровневой идеи.

Есть и другие примеры подобного символизма в отечественной архитектуре последней четверти XVIII столетия. Например, дом генерал-поручика И. И. Юшкова, который построен в виде Рога изобилия [16, с. 501].

Но как относиться в этом случае к новому толкованию, позволяющему видеть в композициях названных масок часть большого архитектурного замысла, долженствующих составить одно единое целое с идеей, заложенной, по всей вероятности, в данном проекте?

Стоит ли обращать внимание, что такая трактовка вносит некоторые принципиально новые акценты в уже сложившееся представление о постройке Сената. В литературе о творчестве Казакова общим местом является утверждение, что треугольная форма участка, отведенного для строительства, определила нетипичный план этого кремлевского здания. Пишущие о Казакове такое необычное решение относят к числу главных достижений молодого зодчего и на том, что он успешно справился с этой сложной градостроительной задачей, практически всегда заостряют внимание. Прочно утвердившееся в научной среде это положение (впервые сформулированное после смерти отца сыном архитектора в 1816 г.) не в полной мере соответствует историческим фактам. Не вспоминая подробности нереализованного проекта Баженова, который, не считаясь с «естественными условиями», запроектировал на этом месте овальную площадь с округлыми, широко раскинувшимися конюшными строениями, заметим по поводу здания Сената, что, начиная с 1776 по 1779 г., строительство «корпуса Присудственных мест» возглавлял не Матвей Казаков, а его более опытный коллега — Карл Иванович Бланк. Первоначально непосредственное ведение работ по проекту было поручено именно Бланку [6, с. 32], под руководством которого были возведены фундамент и цоколь будущей постройки [3, с. 22], определившие ее треугольные очертания, ориентацию осей и планировку.

Справедливо в этом случае подвергнуть сомнению и устоявшееся мнение о том, что лишь гений Казакова является автором такого незаурядного по смысловому содержанию проекта. «Неожиданное» для творчества этого архитектора здание-символ, достигающее уровня «говорящей архитектуры», очень уж отличается от всего того, что было построено М. Ф. Казаковым ранее

и в последующие годы. Не ставя под сомнение профессионализм и талант русского зодчего, проявленные им при возведении сооружений государственного значения, как, например, Петровского путевого дворца или Архиерейского дома в Кремле, мы все же с большей долей уверенности можем теперь говорить о том, что «здание корпуса Присудственных Мест», не было творением единичного гения. Использование в его скульптурном убранстве упомянутой символики говорит о компетентности его сочинителей в вопросах, тесно касающихся масонского учения. Не исключено, что «вольные каменщики» могли консультировать архитектора и даже помочь ему создать программу убранства фасада.

Кто же именно мог быть причастен к сочинению подобной программы сооружения, столь символически обыгравшей его архитектуру? «Подсказкой» при ответе на этот любопытный вопрос могут являться личности некоторых из упомянутых на информационной доске именитых и знатных «строителей» сенатского здания. Например, Захар Григорьевич Чернышев, при котором задуманное первоначально убранство Сената, по-видимому, и претерпело существенные изменения (против первоначально утвержденного Екатериной проекта). «В 1782 году, с передачей постройки в ведение главнокомандующего, графа Чернышова, работы по постройке очевидно значительно оживились. В этом году на постройке работало до 500 человек каменщиков» [10, с. 289].

Известно, что Чернышев, занимая ответственные должности, оказывал покровительство масонам, в том числе и Н. И. Новикову, а правителем его канцелярии был С. И. Гамалея [17, с. 874–875]. Из истории русского масонства для нас весьма примечателен другой факт, который отчасти подтверждает нашу догадку. С того времени, как Чернышев стал московским главнокомандующим и наблюдал за постройкой Сената в Кремле, в Москве начинает работать ложа «Светоносного треугольника» [17, с. 954]. После кончины З. Г. Чернышева в августе 1784 г. главнокомандующим становится его преемник, масон Яков Александрович Брюс [17, с. 145], также упомянутый на «мемориальной» доске. Возможно, при нем идея упомянутого оформления Сената и получила материальное осуществление.

Подробнейший проект, хранящийся в НИМ РАХ, отражает, помимо упомянутых «масок с сиянием», и другие детали нового замысла, которые чрезвычайно заостряют высказанную выше

трактовку. В частности, более подробное скульптурное решение рельефов на соседних метопах. По проекту на протяжении всего фриза «маски с лучами» чередовались с атрибутами Справедливости. Композиция этих рельефов представляла в одном случае крестообразное соединение весов с мечом, лезвие которого обвивает ветвь, в другом — соединение с аналогичного обвитого ветвью меча с пучком связанных лентами батогов (ликторских фасций (розг) (*fascislaureati*)). В таком контексте становится ясным присутствие и значение «лучезарных масок-лиц», изображенных на чертежах 1780-х гг. и оставленных в итоге в одиночестве. Нам совершенно очевидно, что это изображение Астреи — богини справедливости и правосудия, дочери Феиды и Юпитера.

Символика Астреи была чрезвычайно популярной в русском масонстве и несла глубокий, в том числе политический смысл. Масоны не только почитали широко известный в это время миф о «золотом веке Астреи» — они видели в Астрее свою мистическую покровительницу, и в годы лояльного отношения Императрицы к этому крупнейшему идеологическому течению они активно использовали «астрейные» ассоциации с образом Екатерины. Стихотворные произведения Сумарокова, Хераскова, Державина могут служить нам примером. В контексте предложенной нами трактовки рельефных изображений на метопах фриза Московского Сената показательно четверостишие последнего из перечисленных авторов — Гавриила Романовича Державина, который не раз в своем литературном творчестве напрямую обращался к Императрице, характеризуя ее при этом в самых восторженных выражениях и формах [8 (Т. III), с. 183–184]:

*Достойно мы тебя Минервой называем,
На мудрые твои законы как взираем.
Достойно мы тебя Астреею зовем:
Под скипетром твоим златые дни ведем.*

Эпоха Просвещения, пришедшая в Россию, в полной мере стала «золотым веком» для отечественной архитектуры; вместе с новыми идеями, повлиявшими на курс и характер правления Екатерины II, она возложила на архитекторов этого периода новое социальное обязательство — выразить здание в его функции. Удивительное совпадение, но концепция «говорящей архитектуры»

появляется именно в это время. Подводя итог, отметим, что выше-обозначенная трактовка общей композиции здания Московского Сената и его скульптурных украшений может быть оценена, только если ее адресат способен воспринять этот семантический под-текст; в том же случае, если смысл образа намеренно завуалирован, то содержательная сторона произведения становится со временем малодоступной для понимания либо остается достоянием небольшого числа посвященных в детали проектного замысла. Объемно-пространственная концепция архитектуры здания Сената заставляет искать ее идейный источник (а принципиальное наличие такого источника здесь также несомненно, как и в иных известных нам благодаря исследователям примерах [14; 15]). Традиционно в отечественном искусствознании осуществление подобных идей в архитектуре Москвы и Подмосковья связывали с именем Баженова. И лишь сравнительно недавно современный исследователь наследия Казакова, сотрудник ГИИ А. Н. Яковлев, высказал осторожное предположение о возможном влиянии масонской символики на проект здания Сената в Кремле, справедливо отметив при этом, что проблема конкретного отражения масонских образов в архитектуре XVIII в. весьма сложна и не поддается однозначной трактовке, в том числе из-за скрытности самих масонов.

Будучи лишь снаружи здания и не зная его плана, трудно увидеть и оценить не то что «гениальный архитектурский ход», но даже хотя бы правильно определить геометрическую форму сооружения и месторасположение его ключевых выразительных элементов внутри этой продуманной и осмысленной формы. О такой сложности восприятия весьма красноречиво свидетельствуют уже самые ранние дошедшие до нашего времени художественные и картографические изображения Московского Сената, на которых малоподающиеся анализу визуальные параметры и реальные очертания плана здания обычно сильно искажены и не соответствуют действительности.

Но эта особенность «недоступности здания для всех» (в прямом и переносном смысле сохраняющаяся и поныне) отнюдь не отменяет ни общего правила, ни лучших традиций той эпохи, согласно которым пластическая декорация значимого сооружения раскрывает содержание архитектурного образа, используя для этого понятные современникам символы и аллегории. И благодаря этому универсальному языку многое из того, что может быть

передано в архитектуре лишь в опосредованной, косвенной форме, находит непосредственное выражение в монументальной скульптуре, украшающей фасады сооружений зодчих, давая нам яркий пример гармоничного синтетического произведения искусства, способного обнаруживать новые связи между знакомыми явлениями шедевра.

Литература

1. *Андреев А.Н.* Художественное открытие // Наше время. 1860. № 41 (23 окт.). С. 654–655.
2. *Андреев А.Н.* Памятники древнего Рима. М.: Типографии Лазаревского института восточных языков, 1861.
3. Художники народов СССР: Библиографический словарь: в 6 т. / РАХ; НИИ теории и истории изобразительных искусств; под ред. Т. Н. Горина. М.: Искусство, 1995. Т. 3 (кн. 2).
4. *Бондаренко И.Е.* Архитектор Матвей Федорович Казаков 1733–1812. М.: Изд-во Всесоюз. Академии Архитектуры, 1938.
5. *Васькин А.* «Москва, спаленная пожаром». Первопрестольная в 1812 году. М.: Компания Спутник+, 2012.
6. *Власюк А.И., Каплун А.И., Кипарисова А.А.* Казаков. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1957.
7. *Головин В.П.* От амулета до монумента: книга об умении видеть и понимать скульптуру. М.: Изд-во МГУ, 1999.
8. *Державин Г.Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. III, VII. СПб., 1870.
9. *Ильин М.А.* Матвей Федорович Казаков. М.: Молодая гвардия, 1944.
10. *Иванов Д.Д.* Очерк истории здания судебных установлений в Москве. 1776–1896 гг. // Журнал Министерства юстиции. 1896. № 3. Март. С. 281–331.
11. Иконологический лексикон, или Руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из древних и новых стихотворцев / с французского переведен Академии наук переводчиком Иваном Акимовым. СПб., 1763.
12. *Иванов П.И.* О постройке Сенатского здания в Москве // Чтения общества истории и древностей российских. 1864. Кн. 4. С. 145–185.
13. *Либсон В.Я.* Возрожденные сокровища Москвы. М.: Московский рабочий, 1983.

14. *Медведкова О.А.* Царицинская псевдоготика Баженова: опыт интерпретации // Вопросы искусствознания, 4/1993. М., 1994. С. 56–70.
15. *Наумкин Г.И.* Архитектурная иконография Царицынского ансамбля *В.И. Баженова*. М.: Компания Спутник+, 2004.
16. *Нацокина М.В.* Русский масонский сад // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 12 (28). М.: Жираф, 2006. С. 497–537.
17. *Серков А.И.* Русское масонство 1731–2000. Энциклопедический словарь. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001.

Ян И.

Yang Yi

аспирант кафедры художественного образования
и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена
yу632494671@gmail.com

РУССКАЯ МАРИНА: ПРОШЛОЕ, СОВРЕМЕННОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ

RUSSIAN MARINA:
PAST, PRESENT AND PROSPECTS

Возникновение русской морской живописи относится к первой половине XIX в., к настоящему времени она уже занимает значимое положение в русском живописном искусстве. Исследование истории, современного состояния и дальнейших перспектив русской морской живописи имеет большое значение для последующего развития этого жанра, определит новые пути эволюции русской марины.

Ключевые слова: *русская морская живопись, пейзажная живопись, эволюция.*

Russian marine painting dates back to the first half of the 19th century, by now it already occupies a significant position in Russian painting. Russian marine painting is of great importance for the further development of this genre and will determine new ways of evolution of the Russian Marina.

Keywords: *Russian marine painting, landscape painting, evolution.*

1. Русская морская живопись. Морская пейзажная живопись относится к категории пейзажного жанра. В начале XVII в. в Нидерландах морские картины выделяются из произведений пейзажного жанра, рисунки и гравюры изображают морские виды, сюжеты борьбы людей с морской стихией в разгаре шторма, сцены морских сражений между разными государствами.

1. Возникновение морской живописи. До XV в. перед искусством живописи ставились задачи изображения религиозных

сцен, сюжетов истории и мифологии. Море включалось в эти композиции как один из элементов ландшафта, ему отводилась роль декораций, оно служило фоном метафорических сюжетов, являло собой сцену, на которой выступают персонажи из ранга богов, также море играло значимую композиционную роль в гармонизации картины [1, с. 120]. Таким образом, в средние века изображение моря в живописи, как правило, появлялось в виде фона, роль которого заключалась в подчеркивании основного содержания произведения, морская живопись еще не обособилась в самостоятельный жанр.

Искусство пейзажной живописи XV в. обладает всеми характеристиками реалистического искусства, но элементы моря в произведении все еще выступают в качестве фона. Иоахим Патинир (1485–1524) внес важный вклад в формирование нидерландской пейзажной живописи. В его работах пейзаж занимает доминирующее положение в живописном полотне: даже если персонаж является религиозным субъектом, то в картине он занимает второстепенное место. Художник посвятил себя изучению пейзажного искусства, законов его изображения, в итоге пейзаж взошел на более высокий и значимый уровень, были заложены основы формирования пейзажной живописи как самостоятельного жанра. Работа Иоахима Патинира «Пейзаж Святого Иеронима» является выразительным примером положения и особенностей изображения морской стихии в живописи в этот период.

Морская живопись зародилась в Нидерландах, и Нидерланды, став ранней европейской капиталистической страной, провозгласили свою независимость в XVII в. Демократический дух, идея свободы веры, отход от буржуазных убеждений освободили искусство от религиозных оков и феодального господства. В течение этого периода произведения нидерландской живописи создаются в соответствии с законами пропорций, явно выражается текстура, колорит, свето-теневое решение, пространство изображается в соответствии с законами перспективы, подробно передается фактура изображаемых объектов. Эти компоненты живописной грамоты отражены в работах нидерландской школы. Отличное от искусства эпохи Возрождения эстетическое создание нидерландской школы живописи позволило ее приверженцам создавать реалистичные пейзажи, в которых признается и беспристрастно описывается объективная действительность в соответствии с предметом натуры.

Ян ван Гойен (1596–1656) был одним из самых выдающихся художников, отдавших предпочтение жанру морского пейзажа: среди его шедевров можно выделить «Сцену на берегу реки перед городом Дорсет» и «Спокойствие».

С этого периода изображение моря освобождается от фоновой роли в пейзажной композиции и перестает принадлежать религии и мифологии, марина наконец становится новым жанром живописи, занимает свое достойное место на сцене мирового искусства и в процессе развития доходит до настоящего времени.

2. *Формирование русской морской живописи.* В первой половине XIX в. морские картины ярко выделялись в пейзажах русского романтизма: в этих произведениях скульптурно передавалась фактура воды, изображались сюжеты борьбы человека и морской стихии, последствия штормов и сцены сражений флотилий разных стран. По мере исторического развития Российского государства постепенно формировалась и русская маринистическая школа. Главным представителем русской школы маринистов считается Иван Константинович Айвазовский (1817–1900).

В основе развития русской морской живописи, на раннем его этапе, лежит творчество двух выдающихся художников — М. Н. Воробьева и Сил. Ф. Щедрина.

М. Н. Воробьев (1787–1855) — русский художник-живописец, занимает значительное место в истории русской живописи как художник и наставник целого поколения русских пейзажистов. Его основным вкладом в искусство живописи является применение линейной и воздушной перспективы, а также рациональное понимание отношений интенсивности цветовых тонов.

Сил. Ф. Щедрин (1791–1830) — русский живописец, пейзажист. Особенные достижения принадлежат этому мастеру в изображении людей в пейзаже. Человеческие фигуры в его произведениях являются не просто стаффажем, а живыми людьми, занятыми повседневными заботами. Правдиво передавая быт рыбаков и простых граждан, художник привнес в свои произведения новые черты пейзажного жанра.

И. К. Айвазовский, опираясь на идеи живописи М. Н. Воробьева и Сил. Ф. Щедрина, продолжил развитие морского пейзажа. Его творчество лежит в основании русской школы маринистов, художник оказал особенное влияние на своих современников. Под влиянием произведений Айвазовского художники стали

использовать морскую стихию в качестве основной темы своих произведений, изображая природу морского пейзажа различных частей света, сцены борьбы человека и природной стихии, батальные сюжеты в пространстве морских вод, культурные особенности и быт крупнейших морских портов и т. д. Появление этих произведений привлекало молодых русских художников, которые обеспечили прилив новых творческих сил в российскую школу морского пейзажа. И. К. Айвазовский положил начало расцвету русского морского пейзажа: жанр марины пережил различные периоды в истории Российского государства, перенес различные события, находился под влиянием западных художественных идей, но русский морской пейзаж сохранил свой статус яркой жемчужины в истории искусства морской живописи.

II. Уникальный стиль русской морской живописи. Будучи жемчужиной в истории морской живописи, русская марина обладает уникальным художественным стилем и оказывает влияние на морскую живопись в целом.

1. Реализм русской морской живописи. В первой половине XIX в. классицизм начал уступать место романтизму, и романтическое направление столкнулось с мощными жанрами реалистического искусства. В XIX в. различные противоречия в Российском государстве приобретали все более серьезный характер. Условия внешней политики усугублялись наступлениями наполеоновской армии. Восстание декабристов, экономическая отсталость страны, произвол местных чиновников, увеличивающийся разрыв между богатыми и бедными, социальное неравенство, решение крестьянского вопроса и другие факторы определяли сложное положение страны. Несмотря на сокрытие многих истинных фактов, критический реализм в российском искусстве, появившись позже, чем в других странах, стал той обнажающей ситуацией силой, которую нельзя было игнорировать. Подъем демократического движения в 1860-х гг. оказал решающее влияние на развитие русской живописи.

Художники-передвижники отстаивали социальную направленность искусства, выступали за критический взгляд на реальность, живопись содействовала борьбе за преобразование реальной ситуации российской жизни. Картины передвижников не только высмеивали русский правящий класс, но открыто демонстрировали страдание городской и сельской бедноты.

Русская марина находилась под влиянием русского товарищества передвижников, она изображала морскую действительность, сцены после шторма как борьбу людей со стихией, а также эпизоды морских баталий. И по сей день реализм по-прежнему является одним из основных стилей в русской морской живописи, он стал характерной чертой русской живописи в целом, произведения русского реалистического искусства известны во всем мире, сюда относятся и русские марины. Можно сказать, что реализм является главной стилиевой характеристикой, признаком русской живописи, в том числе и русской марины.

2. *Религиозная природа русской морской живописи.* Русский народ — это народ, обладающий религиозным сознанием. Религия занимает одно из самых значимых мест в жизни общества. С тех пор как православие было определено в качестве государственной религии, Российское государство приступило к длительному процессу православного образования. Православная идеология постепенно проникла в российскую политику, экономику, культуру, семейную и личную жизнь. Православная вера не просто интегрирована с русским государством, она проникает в сам русский национальный дух. Православная церковь провозглашает братство, прощение и терпение, православие также выступает за оказание помощи всем живущим во «спасение духа», поэтому русский народ обладает сверхнационалистическим духом. Православие принадлежит ветви христианской церкви. После Рима и Византии Москва является единственным защитником, отстаивающим православную церковь, Третий Рим, формируя тем самым свою особую историческую миссию, религиозную концепцию спасения и национальное самосознание народа.

Среди произведений российской морской живописи есть две картины И. К. Айвазовского, которые наиболее явно отражают религиозное сознание: «Всемирный потоп» и «Хождение по водам». Эти произведения отражают религиозные учения и мифологию, связанные с тематикой морской живописи. Данные живописные произведения представляют собой религиозные символы на уровне морской живописи мирового масштаба. Наблюдение истории русской марины до настоящего времени приводит к выводам о том, что русская морская живопись во многих своих произведениях обнаруживает в себе религиозный смысл напрямую или

явленный через метафору. Можно заключить, что религиозное сознание претворилось и в национальный дух русской живописи, в том числе морской живописи, и является олицетворением жизненной силы русского народа.

3. *Борьба в русской морской живописи.* Российское государство охватывает территорию Европы и Азии, ее положение определяет холодный климат страны. В течение долгого времени борьба с иностранной агрессией, борьба за сохранение национальной независимости, суровый природный климат и длительные войны привели к формированию у русского народа стойкости характера, силы воли и умения противостоять в борьбе против любого врага. «Дуэль» — характерное русское явление: начиная с XIX в. значительное количество русских писателей вставали на этот рискованный путь отстаивания чести. Пушкин и Лермонтов погибли на дуэли, а Тургенев, Толстой, Герцен и другие известные личности имели отношение к этим поединкам. Вследствие сложившихся обстоятельств в русской морской живописи дух борьбы отразился столь полно.

В истории мировой морской живописи ни одна страна не может продемонстрировать столь разносторонний смысл борьбы, каким он явлен в русском искусстве. Большое количество известных произведений передает зрителю картины военного флота, борьбы человека и моря, сражения людей, войны между государствами и т. д. До середины XX в. морские пейзажные виды России, борьба людей, военные судна служат в качестве основных тем изображения в искусстве русских марин. Чувство борьбы и сцены борьбы стали основанием для создания прекрасных морских пейзажей в русском искусстве, которые занимают свое достойное место в ряду мирового искусства и являются всемирно известными символами морской живописи.

III. *Эволюция русской морской живописи.* Автором уже было указано в магистерской диссертации, что эволюцию русской морской живописи можно разделить на три основных периода. Формирование и развитие русской школы морского пейзажа подразделяется на три основных исторических этапа: период Российской империи, время перехода от Российской империи к Советскому Союзу и период перехода от Советского Союза к Российской Федерации. За это время появилось большое количество выдающихся маринистов и прекрасных произведений живописи.

1. *Эпоха Российской империи.* В эпоху Российской империи была основана русская школа морского пейзажа, в это же время началось ее бурное развитие. В этот период Российская империя вела военные действия, вследствие чего живописцы создавали большое количество работ, сюжетом которых выступали морские сражения. В то же время маринисты под влиянием русских художников-передвижников в контексте реализма изображали морские виды, сцены борьбы людей со стихией во время шторма, а также военные сражения на море.

2. *Переход от Российской империи к советскому времени.* В период перехода от Российской империи к Советскому Союзу, а именно с конца XIX и до первой половины XX в., за короткий срок в несколько десятков лет мир претерпел величайшие в истории человечества изменения: новые концепции, убеждения, способы производства и искусство — все пережило бурные потрясения. Первая и вторая мировые войны породили множество художественных направлений, некоторые из них перевернули традиционные художественные представления, в это время возникли такие течения, как экспрессионизм, кубизм, дадаизм, сюрреализм и др. В России в тот период появилось большое количество художественных школ и объединений. Русские маринисты находились под влиянием новых направлений и течений искусства и вели свое экспериментальное творчество. В то же время из-за социальных потрясений, русской революции, Русско-японской войны, Первой мировой войны и других факторов батальная тема предстала одной из ведущих у художников этого периода.

3. *Переход от Советского Союза к Российской Федерации.* В период перехода от Советского Союза к Российской Федерации началось разностороннее развитие художественной сферы, искусство стало дифференцироваться.

В сочетании с потребностями общества и страны в искусство проникли элементы национальных обычаев и традиционной культуры, сформировав некоторые особые черты, отличающие его от европейского искусства: прославление положительных героев из жизни, воспевание новых образов человека и советского общества, выражение оптимизма и энергичного духа человека. Эти особенности придали искусству советского периода уникальный образ на мировой художественной арене, а также положили начало художественному методу социалистического реализма.

В этот период русские маринисты изображали величие советского флота, грандиозные захватывающие морские сражения, восхваляли отвагу и доблесть моряков и запечатлевали события истории.

IV. Современные направления в русской морской живописи. Искусство морской живописи в России, представленное в наши дни, является результатом постепенного развития морского пейзажа, наследником его истории. Главным образом искусство морского пейзажа представлено в трех направлениях: реалистическом направлении, батальных сценах и фантастическом вымышленном морском пейзаже.

1. Реалистическое направление в морском пейзаже. Реализм всегда был важной составляющей русского искусства живописи. Художник, по мнению Чернышевского, не может и не должен ограничиваться в своих произведениях изображением прекрасных сторон действительности: «Сфера искусства не ограничивается одним прекрасным... а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека». «Общеинтересное в жизни — вот содержание искусства». «Искусство должно правдиво воспроизводить жизнь, объяснять ее и произносить приговор над жизнью, способствуя тем самым переустройству жизни» [2, с. 45].

Поэтому в некоторых современных русских картинах демонстрируется эта художественная концепция: художники отказываются от идеализированного образа и обращаются к пристальному наблюдению натурального вида объектов. В соответствии с принципами реалистичной живописи существует много художественных направлений.

2. Батальные сцены в морском пейзаже. Темы, отражающие батальные сюжеты или метафорические войны, по сей день актуальны в искусстве русской морской живописи. Российские маринисты являются грамотными мастерами изображения исторических военных судов и повествования истории русских военных сражений. В этом направлении реализм преобладает как основной метод художественного выражения, а применение метафор и абстрактного изложения идеи является второстепенным.

3. Фантастический морской пейзаж. С конца XIX в. западная живопись претерпела фундаментальные изменения. художе-

ственные функции и приемы реализма в традиционном искусстве достигли высокой степени проявления в своих собственных системах, на них оказала глубокое воздействие эволюция науки и техники: с появлением камеры функции записи и воспроизведения натуральных объектов были заменены фотографией. Традиционное искусство постепенно распадается и трансформируется в философских и художественных концепциях. Искусство живописи не столько изображает саму природу, сколько использует живописную форму как средство выражения духовного и эмоционального мира художника — воображение и фантазия автора генерируют художественные произведения.

Морской пейзаж в России также находился под влиянием западного искусства: в большом количестве появлялись произведения, где водная стихия выступала в качестве ведущей темы картины и являлась выражением внутреннего мира автора — в этих произведениях наиболее явно выделяется язык метафор и абстракций.

Автор полагает, что три перечисленных направления охватывают основную структуру русской марины на современном этапе развития; эти произведения являются преемником истории русской морской живописи и содержат в себе потенциал неограниченного развития жанра.

V. Перспективы развития русской морской живописи. Научные и технические достижения определяют пути развития всех сфер общества. В перспективе дальнейшего развития русская марина может быть дополнена живописью, созданной с помощью цифровых технологий.

1. Цифровая живопись. Сюрреалистические картины современного русского художника Артема Чебоха представляют единение небесного и морского пространств. Бесконечные глубины, плывущие по небу космические корабли, кружение в волнах китов и другие сюжеты демонстрируют безграничную фантазию мастера. Большая часть его картин в техническом решении подобна масляной живописи, но в действительности представляет собой результат умелого использования программ — графических редакторов. Художник черпал вдохновение в фантастических фильмах и кинокартинах жанра фэнтези: он восхищался «Звездными войнами» и высоко оценивал «Властелина колец». Еще будучи ребенком А. Чебох очень интересовался астроно-

мией, им был собран телескоп, возможно, именно поэтому он так проникся изображением неба. Во многих произведениях этого автора небо сливается с морем, и киты словно летают в небе и плавают в воде одновременно.

Артем Чебох перешел к воплощению своих идей средствами новых технологий, что обеспечило новый путь развития русской морской картины. С точки зрения мысли слияние моря с другими стихиями раскрывает характеристики двух или более разных материй в художественных произведениях, представляет такое их сочетание, в котором отражаются чувства автора и его духовный мир.

Использование технических возможностей компьютерной живописи, полноценное использование цифровых медиаресурсов в сочетании с сохранением традиционного искусства несет в себе безграничные перспективы развития живописи.

2. *Будущее русской морской живописи.* Автор полагает, что русские морские картины новых поколений художников унаследуют традиционный реализм и непременно будут отражать особенности прекрасной природы России. В мирное время произведения военной тематики составят лишь малую часть картин. Произведения фантастического содержания, рожденные внутренним миром их авторов, предстанут в качестве основной части русской марины вместе с традиционными произведениями реалистического направления в этом жанре.

Идеи восточного и западного искусства по-прежнему сохранят определенную долю своего влияния на морскую живопись России. В русской марине объединятся восточные и западные художественные концепции, обогатив сохраненное традиционное искусство страны, на основе этой консолидации получит развитие новая морская живопись.

Научный и технический прогресс, эволюция «цифрового века» окажет значительное влияние на развитие русской морской живописи.

Вне зависимости от будущего развития русской живописи, в том числе и морской, неизменным ее элементом останется русский национальный дух, поскольку именно он является корнем и осевым стержнем всей русской живописи в целом и морского искусства в частности. Произведения русского искусства живописи и русской марины всегда будут являться частью ху-

дожественной славы Российского государства и особенной национальной гордостью.

Литература

1. *Ло Веньон*. Развитие и эволюция западной морской масляной живописи. Мировое искусство. Китай, 2018. С. 321.
2. *Чжу Гуанцянь*. Западная эстетическая история. Пекин: Изд-во Народной Литературы, 1979. С. 230.

Д. В. Слеп

D. V. Slep

магистрант РАЖВиЗ Ильи Глазунова, 1 курс

dadaysik7@yandex.ru

**«ТЕАТР ЕСТЬ УЧИЛИЩЕ НРАВСТВЕННОСТИ»:
ВЛИЯНИЕ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
НА ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВЫХ СЦЕН
П. А. ФЕДОТОВА**

**«THEATER IS A SCHOOL OF MORALITY»:
THE INFLUENCE OF DRAMATIC WORKS
ON THE FEATURES OF GENRE SCENES
BY P. A. FEDOTOV**

Тезисы

Наиболее полно синтез литературы, театра и живописи отразился в творчестве Павла Андреевича Федотова, которое стало доподлинным отражением общекультурных событий 1840-х гг. «Театральность федотовских картин»¹ отмечали многие исследователи, одним из них был искусствовед Дмитрий Владимирович Сарабьянов. Такой сценический жанр, как водевиль, в исследовании Сарабьянова рассматривается как второстепенное явление культурной жизни первой половины XIX в. Таким образом, обозначается важная задача рассмотреть характерные особенности жанра водевиля в контексте возможных параллелей с жанровой живописью Павла Федотова.

Неправдоподобность ситуаций, штампованность определенных образов делали водевиль непритязательным увеселительным явлением в культурной жизни первой половины XIX в. Главным становилась в нем насмешка, нелепость происходящих действий. Эту же насмешку можно встретить в работах Федотова, у которого нравоучительность сцен заключалась в поиске определенного сю-

¹ *Сарабьянов Д. В.* П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. М.: Искусство, 1973. С. 168.

жета, ключевого момента из повседневной жизни, раскрывающего нелепость и напрасность происходящего в сценке. Подобные идеи художник мог видеть и в постановках водевилей. Критический подход Гоголя, к произведениям которого часто апеллирует Саррабьянов, у Федотова смягчается за счет того, что художник показывает жизнь как она есть, сводя оценочно-критическое суждение до минимума.

В 1830–1840-х гг. с новым зрителем в «бытовом» водевиле появляются типажы, характерные для русской городской жизни: купцы, чиновники, журналисты, помещики, актеры и др. Что же касается Федотова, то он не просто показывает человека из определенной среды с «закостенелыми» убеждениями, пороками, но и указывает саму причину духовного упадка.

Тяготение к народному театру — особенность, которая сближает водевиль и Федотова. Французский водевиль имел отдаленные народные истоки, в постановках XIX в. эти традиции прослеживаются в активном диалоге актера со зрителем, весело-развлекательном представлении с «переодеванием» и куплетах, которые были «зерном» водевиля, его центральной частью. Вспоминаются работы Федотова, которым он посвящал стихотворные и поэтические тексты и которые предполагалось читать перед картиной.

Таким образом, мы можем говорить о многогранности художественного восприятия Федотова, вобравшего в себя разные приемы (живописные, театральные, литературные) и сумевшего гармонично синтезировать их в своем творчестве, при этом не утратив эстетические качества высокой живописи. Комические репертуары давали художнику большой багаж типажей, замысловатых сюжетов, семейных фарсов. «Бытовизм» водевиля, который отмечал еще Белинский, был близким к предметному миру картин Федотова. А тема женской судьбы, которая получила особое признание в водевиле у русского зрителя, с творческим гением художника приобрела особую линию развития в последующей истории русского искусства.

Се Юеюе

Хие Уиеуие

*аспирант кафедры художественного образования
и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена
1021046188@qq.com*

**ПУТЬ РАЗВИТИЯ РУССКОГО
ЖИВОПИСНОГО ИСКУССТВА:
САМОБЫТНОСТЬ И ЗАРУБЕЖНОЕ ВЛИЯНИЕ**

**THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN PAINTING:
ORIGINALITY AND FOREIGN INFLUENCE**

Русское искусство вследствие географического расположения России впитывало в себя множество западных и восточных иностранных веяний и при этом на протяжении истории стремилось сохранить свой самобытный и оригинальный облик. Настоящая статья посвящена истории эволюции русского живописного искусства XVIII–XX вв., выявлению тенденций его развития и процессов поиска национального своеобразия русскими художниками.

Ключевые слова: *русская живопись, традиции, влияние, Санкт-Петербург.*

Annotation: Russian art due to the geographical location of Russia absorbed a lot of Western and Eastern foreign trends and at the same time throughout history sought to preserve its original appearance. This article is devoted to the evolutionary history of Russian painting of the 18–20th centuries, revealing the development trends and processes of the search for national identity by Russian artists.

Keywords: *Russian painting, traditions, influence, St. Petersburg.*

Путь развития русского искусства весьма тернист. С одной стороны, оно явилось наследником древнегреческого и византийского искусства, а также заимствовало лучшие традиции европейского искусства, но, с другой стороны, преодолело возможность полного им подражания. М. Горький говорил: «И только в области искусства, в творчестве сердца, русский народ обнаружил

изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок» [1]. Русское искусство — это не только жемчужина культуры русского народа, оно также обогатило сокровищницу мировой культуры, стало одной из главных ее ценностей.

Для продвижения социальной, политической и военной реформ и приближения России в своем социально-экономическом курсе к западным странам первый император Российской империи Петр I в 1703 г. основал в устье реки Невы новую столицу — Санкт-Петербург. Из закрытой страны, имеющей практически средневековый уклад, Россия превратилась в могущественную европейскую державу. Сформировались новые направления в живописи, такие как историческая, пейзажная, бытовая живопись. Большое развитие получила портретная живопись, появился целый ряд выдающихся художников. Позднее, в 1757 г., открытие Императорской Академии художеств в Петербурге продемонстрировало, что этот город стал колыбелью русской академической живописи, русское искусство получило большие возможности для развития в этом городе. В тот период ориентация на европейский художественный опыт, основанная на стремлении Петра I учиться у Запада, еще ярче проявила художественный стиль и национальные особенности русского искусства в подлинном значении этого слова.

В XVIII в. Россия проводила политику расширения внешних связей, были два пути изучения и перенимания опыта европейских стран: первый — самим идти вовне, второй — приглашать внешнее в свою страну. Под первым подразумевалось отправлять русских в Западную Европу для наблюдения и изучения. Государство выделило средства для отправления группы талантливых молодых людей в Европу с целью изучения передовой науки и культуры, это являлось важным пунктом государственной политики Петра Первого. Побывав в европейских странах, россияне значительно расширили свой кругозор, познакомились с культурой и искусством Европы; эстетика европейской архитектуры, живописи и других видов искусства постепенно проникла в Россию, а также в культурное сознание россиян.

Однако развитие русского искусства в XVIII в. не зависело только от перенимания опыта стран Западной Европы, оно являлось преемником собственных национальных художественных традиций XI–XVII вв. Так, в архитектуре по-прежнему доминировал московский стиль предыдущего столетия, для которого были характерны круглые купола и колокольные башни православных церквей, в музыке развивался традиционный церковный хор, в живописи сильна была традиция парсуны [5]. На этом фоне традиционной русской культурой перенимался опыт западного искусства, соединялись традиции русского искусства и опыт европейского, старое и новое, в результате было создано проникнутое духом новой эпохи русское искусство.

Накопленный Россией за предыдущее столетие опыт, а также быстрое развитие общественной жизни в XIX в. способствовали пробуждению национального самосознания и появлению таких феноменов, как «передвижники» в живописи, «Могучая кучка» в музыке, неоклассицизм в скульптуре и архитектуре, в первой половине XIX столетия появился такой представитель романтического направления, как О. А. Кипренский, и такие мастера пейзажей, как С. Ф. Щедрин и И. К. Айвазовский. Тогда академическое искусство уже не могло остановить свое развитие, а романтизм ощутил мощный удар реализма. После сороковых годов многие деятели искусства постепенно отошли от религиозных тем и начали вскрывать болезни современного социума; родилась живопись, которая в ироничном тоне критиковала обычаи общества, как на картине П. А. Федотова «Сватовство майора». В шестидесятые годы XIX в. представитель демократического направления в искусстве В. Г. Перов в технике критического реализма описывал жизнь простого бедного народа; такие известные его произведения, как «Тройка» и «Проводы покойника», реалистично отобразили тяжелую жизнь народных масс. Создатель и идейный вдохновитель кружка передвижников И. Н. Крамской написал ряд портретов культурных деятелей России, среди них Л. Н. Толстой, Н. А. Некрасов и др. Знамениты картины на исторические темы работавших в жанре критического реализма И. Е. Репина и В. И. Сурикова, картины на военную тематику В. В. Верещагина, пейзажи И. И. Левитана. В конце XIX в. заявили о себе такие художники-импрессионисты, как К. А. Коровин, В. А. Серов и др. Русские национальные особенности наиболее ярко проявились

именно в появившейся в этот период живописи в стиле критического реализма, постепенно у русской живописи вырисовывался собственный характер, она влилась в мировое искусство.

Самым значимым событием в русской живописи второй половины XIX столетия стало образование Товарищества передвижных художественных выставок в 1870 г. Общество передвижников представляло собой группу художников-реалистов, члены которой отказались от идеалистических взглядов, присущих русским академическим художникам. Их методы и принципы творчества основывались на критическом реализме. Они были решительно настроены на то, чтобы вывести живописное искусство за рамки аристократических салонов и сделать его достоянием народа. Передвижники выступали за реалистическое изображение природы, образа жизни и истории всего русского общества. Идейными лидерами этого общества стали Крамской и Стасов, в общество также входили Илья Репин, Василий Суриков, Василий Перов, братья Маковские, Илларион Прянишников, Константин Савицкий, Николай Ярошенко, Василий Поленов, Алексей Саврасов, Иван Шишкин, братья Васнецовы, Архип Куинджи, Исаак Левитан [4]. Выставки передвижников не только знакомили с новыми произведениями изобразительного искусства, но и использовались как важный инструмент в художественном воспитании и развитии русской общественной идеологической мысли. Деятельность передвижников сыграла большую роль в распространении русской реалистической живописи, а 70–80-е гг. XIX столетия вошли в историю искусства как период расцвета творчества передвижников.

В XX в. в русской живописи, помимо передвижников, возник целый ряд художественных объединений, среди которых «Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза», «Бубновый валет». Наиболее ярко этот период представлен творчеством таких художников, как А. Н. Бенуа, И. И. Машков, П. П. Кончаловский, М. З. Шагал, кубизмом и кубофутуризмом К. С. Малевича, импрессионизмом В. В. Кандинского. Благодаря влиянию искусства Западной Европы в России постепенно развивалась современная живопись, в советский период возникли конструктивизм, абстрактная живопись во главе с В. В. Кандинским — его работа акварелью «Без названия» стала первой русской картиной в стиле абстракционизма. Однако после революции 1917 г. этот стиль подвергся критике, основным направлением советской

живописи стал реализм. Советский реализм отличался четко выраженной темой, глубоким содержанием, разнообразием моделей, в каждом из живописных жанров можно выделить всемирно известные шедевры. В 80-е гг. XX в. в результате новой политики открытости Советского Союза современная западная живопись хлынула в страну, модернизм здесь становился все популярнее, ситуация, когда в советской живописи был представлен лишь реализм, в корне изменилась.

В начале XX столетия появились штриховые рисунки и агит-плакаты, к примеру, работы Д. С. Моора. В 1932 г. был создан Союз советских художников. Сюжеты о Великой Отечественной войне несли ярко выраженный патриотический характер. В период с 50-х по конец 70-х гг. русская живопись прошла путь от неоавангардизма к строгому и фотографически реалистичному стилю [3].

В конце 80-х гг. XX в. вслед за реформами М. Горбачёва сформировались основные художественные течения, присущие концу XX — началу XXI в., в основном они поделились на церковную живопись, реализм, авангардизм и постмодернизм. В 1992 г. Академия художеств СССР была переименована в Российскую академию художеств [2]. Сегодня в России насчитывается более 260 художественных галерей, самая известная из них — Русский музей в Санкт-Петербурге, который также является первым государственным российским художественным музеем. В Санкт-Петербурге функционируют 264 музея, здесь насчитывается учреждений культуры больше, чем в каком-либо другом городе России. Петербург действительно является городом искусства и городом музеев. В конце XX в. после распада СССР русская живопись стала более разнообразной, искусство обогатилось множеством новых направлений и стилей, среди которых развилась современная акварельная живопись, в результате общего культурного подъема показался блистательный облик современного русского искусства.

Литература

1. Горький М. О русском искусстве [Электронный ресурс]. URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-239.htm> (дата обращения: 10.11.2019).
2. Мэн Минфэй. Современная русская масляная живопись. Циндао: Издательство Циндао, 2012. 241 с. (孟鸣飞. 《当代俄罗斯油画》[M]. 青岛出版社. 2012. 241 с.).

3. *Си Цзинчжи*. История советского изобразительного искусства. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изящных искусств, 2000. 511 с. (奚静之. 俄罗斯苏联美术史.[M].天津:天津人民美术出版社, 2000. 511 с.).
4. *Си Цзинчжи*. Русский «Мир искусства» в конце XIX – начале XX века. Цзинань: Издательство изящных искусств провинции Шаньдун, 2004. 218 с. (奚静之: 《19 世纪末 20 世纪初俄罗斯“艺术世界”》, 山东美术出版社. 2004. 218 с.).
5. *Тань Пин*. Русское искусство: цивилизация восточных славян. Чунцин: Чунцинское издательство. 251 с. (谭平主编: 《俄罗斯美术: 东斯拉夫的文明》[M], 重庆出版集团, 重庆出版社. 251 с.).

А. В. Борисова

A. V. Borisova

студентка 4-го курса факультета живописи

РАЖВиЗ Ильи Глазунова

ЗНАЧЕНИЕ ПЕНСИОНЕРСКИХ ПОЕЗДОК В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

THE SIGNIFICANCE OF RETIREMENT
TRIPS IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS
THE SECOND HALF OF THE XVIII —
EARLY XIX CENTURY

Тезисы

В 1969 г. в многотомнике «Мастера искусства об искусстве» были изданы сохранившиеся рапорты и журналы пенсионеров Академии художеств второй половины XVIII в.: Федота Шубина, Феодосия Щедрина, Михаила Козловского, Федора Алексеева. Публикация этих документов стала отправной точкой для изучения художественных предпочтений выпускников Академии художеств в новых аспектах. Сравнительный анализ оценок европейского искусства группой русских пенсионеров в контексте художественной среды второй половины XVIII в. сделали Н. Н. Коваленская и В. П. Петров.

Особенно интересны впечатления об увиденном одного из первых воспитанников Академии, выехавших за рубеж, — Лосенко. Это действительно личные впечатления, полученные на основании приобретенных в Академии знаний. Первые пенсионеры периода руководства Академией Шувалова ко времени своих поездок еще не получали четко выработанных Академией рекомендаций, что надо смотреть, находясь за границей. Они будут стараться увидеть то, с чем уже были знакомы или о чем были наслышаны у себя на родине. Следующие за ними выпускники Академии периода руководства Бецкого будут ориентироваться на «Советы живописцам, что им наблюдать дабы до совершенства дойти», данные Д. А. Голицыным. И наконец, в начале XIX в. пен-

сионеры будут отправляться за рубеж, имея на руках список рекомендованных Академией достопримечательностей, составленный на основе пенсионерских рапортов XVIII столетия.

Большое внимание в своих журналах и отчетах пенсионеры уделяли итальянской школе, особенно художникам эпохи Возрождения.

Произведения Рафаэля не оставляли равнодушными многих русских путешественников, а пенсионеров Академии художеств в особенности. Петербургская Академия ориентировалась на опыт западноевропейских академических школ. В их основу был положен принцип следования в искусстве законам и правилам, полученным из опыта великих художников итальянского Возрождения. Поэтому работы мастеров Ренессанса почитались в русской культурной среде.

В область внимания пенсионеров не попадали современные им итальянские художники. Например, представитель венецианской школы живописи Д. Б. Тьеполо ни разу не упоминался пенсионерами. Можно предположить, что у Академии художеств еще не выработалось мнение о современном искусстве. Сами пенсионеры не стремились оценивать в своих рапортах творчество художников, с которыми они не были знакомы по обучению в Академии.

С. Н. Рубцова

S. N. Rubtsova

РГУ имени А. Н. Косыгина,

магистрант кафедры искусствоведения

sofirun@mail.ru

**ПРОБЛЕМА ОБРАЩЕНИЯ
К НАЦИОНАЛЬНОМУ НАСЛЕДИЮ
В ОФОРМЛЕНИИ ПРОСТРАНСТВА
СОВРЕМЕННОГО ХРАМА РУССКОЙ
ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ**

THE PROBLEM OF APPEAL
TO THE NATIONAL HERITAGE
IN DECORATING THE SACRAL SPACE
OF THE MODERN TEMPLE
OF THE RUSSIAN ORTHODOX CHURCH

Статья посвящена тенденции обращения к художественным традициям Руси и России в благоуукрашении современных храмов РПЦ. Также отмечена необходимость в создании современного образного языка, основанного на переосмыслении национального наследия. В статье приведены примеры интерьеров храмов РПЦ, оформленных в русском национальном ключе, и названы известные мастера и артели, ориентирующиеся на традиционные художественные образцы.

Ключевые слова: *современность, храм, традиция, тенденция, интерьер, роспись, иконописец, стилизация, новаторство.*

The article is devoted to the tendency to appeal to the artistic traditions of Russia in the decorating of modern churches of the Russian Orthodox Church. The need to create a modern figurative language based on a rethinking of the national heritage was also noted. The article gives examples of interiors of churches of the Russian Orthodox Church, designed in the Russian national style, and names well-known masters and artels that focus on traditional art samples.

Keywords: *the present, church, tradition, tendency, interior, wall-paintings, painters of Orthodox icons and frescos, stylization, innovation.*

В последние десятилетия православная вера, несмотря на некоторые трудности, переживает подъем: вынужденный перерыв в XX столетии, затянувшийся более чем на полвека, только укрепил дух Церкви. Искусство, связанное с религией с самого ее существования и занимающее важное место в служении Богу, на рубеже XX–XXI вв. претерпевает очередные преобразования. С развитием глобализации и постмодернистских идеалов в светском мире в храмовом искусстве возникает ряд вопросов, среди которых выделяется один: чему следовать — традиционному (понимая многозначность традиции) или новаторскому решению в оформлении храмов.

Важно отметить, что церковное искусство является непосредственной частью богослужения и жизни Церкви. Оно не только оформляет молитвенное служение, но и выражает христианское переживание вечности. Монументальное и изобразительное творчество Церкви также являет миру проповедь о Христе Воскресшем и отражает христианское учение. Кроме назидательного характера, искусство Церкви являет собой и священные качества, так как все произведения, составляющие часть литургической жизни, представляются носителями благодати Божией.

Христианство с самых истоков не относилось к изобразительному искусству враждебно. Более того, оно не пыталось создать унифицированную культуру, подавляющую другие. Церковь взяла под свое крыло все лучшее из созданного ранее и преобразила в свете христианского учения, не оставив национальных и сословных преград.

Внутри русского церковного искусства, начиная с Киевской Руси до XXI в., появилось множество образных решений и художественных деталей. Однако под сводами каждого православного храма, в каком бы стиле ни было выполнено сооружение, совершается одна и та же Литургия. Эта разнообразность поддерживается канонем, выражающим «правильность по смыслу», и традицией, отражающей «правильность по духу» [5].

Если памятники церковной архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства древнерусского периода (X–XVII вв.) характеризуют православное творчество в целом, то

с Нового времени (XVIII в.) они попадают под влияние стилевых баталлий. Эта тенденция продолжает жить и в XXI в. Она отражается в поисках новых стилевых решений для памятников церковного искусства, в частности для храмового пространства как самостоятельной единицы. В действительности излишние художественные маневры не имеют надобности, так как церковное искусство не является той отраслью, которой необходимо поддержание актуальности новшествами и изысками. Творчеству Церкви скорее требуется возвращение к первоисточкам, обращенным к самой сущности христианского вероучения, но не старания художников, выраженные в индивидуалистических проектах, в оторванных от сакральных смыслов заслугах художника-творца. Современные мастера должны стремиться освоить традицию, возрождать лучшие качества художественных стремлений прошлого и сохранять древние памятники.

И. Л. Ильмуратова, А. М. Копировский и многие другие ученые придерживаются следующей точки зрения: в современном творчестве Церкви не завершен процесс освоения наследия прошлого, как и не сформирован новый художественный язык, способный отразить величие христианского Предания. Из богатства накопленного опыта, выраженного в памятниках архитектуры, скульптуры, монументальной живописи и иконописи, можно еще многократно черпать художественные приемы и образные решения, которые не будут чужды современному храму, так как сакральное пространство не имеет временного начала и конца. Аналогичным образом можно обращаться и к каноническим правилам, которые не столько ограничивают мастеров, сколько дают им лексикон, в рамках которого можно бесконечно творить. Еще культуролог С. С. Аверинцев призывал к диалогу с древними памятниками, предостерегая, однако, от двух крайностей [1, с. 376]. Во-первых, от попытки раствориться не столько в изображении, сколько в исторической эпохе, в которую был создан памятник. Даже при самом мастерском исполнении копия не сможет погрузить в те духовные переживания, которые были определяющими, например, для жизни и творчества Дионисия в XV в. Поэтому, во-вторых, заключается в том, что у мастера не должно возникать стремлений перенести возвышенные настроения в современность художественным языком, аналогичным древнему. С. С. Аверинцев полагал, что решением данной проблемы станет диалог древней

и современной эпох, синтез которых может правильно формировать церковное искусство. Вследствие этих идей в настоящее время как в храмостроительстве, так и в благоукрашении храма мастера преимущественно практикуют использование византийских и русских мотивов, сочетающих особенности национального художественного языка и православного исторического пути. В свою очередь, по мысли заказчиков, обращение к русско-византийским прототипам является олицетворением сильной национальной политики и социальной стабильности. Если в современном храмостроительстве Н. В. Лайтаре [7] выделяет целую плеяду стилевых направлений, таких как современное «классицизирующее направление», «второй русский стиль», «второй византийский стиль», «второй русско-византийский стиль», «второй неорусский стиль», «обновленный неорусский стиль», «необарокко», то оформление церковного интерьера не может похвастаться таким стилевым разнообразием, так как чрезмерное украшательство не является первоочередным признаком сакрального пространства. Исследователь указывает на редкое обращение в решениях храмового интерьера к традициям религиозной живописи XVI–XVII вв. (Георгиевская церковь в городе Чайковском Пермского края), к академической манере (Казанско-Богородицкий храм в Ижевске) и констатирует увлечение неорусским стилем (Храм Воскресения Христова в Сокольниках).

Немаловажным, по мнению М. Давыдовой и Е. Шлычковой [3], для профессиональных мастеров церковного искусства является выбор прототипа будущей работы. Кроме стилизации (подражания в некоторых деталях) и полного копирования, исследователи обращают внимание и на то, что художник может создавать новые произведения, не отступая от опыта Церкви и канона, но такое дарование дано не каждому. М. Давыдова и Е. Шлычкова констатируют тот факт, что последний творческий метод характерен для мастеров прошлого, тогда как стилизация и копирование распространились с Нового времени и закрепились в современной художественной практике. Выбор в пользу того или иного метода исследователи полагают на «нравственное чувство» мастера, основанное на «соборном духовном опыте Церкви» [3], что в очередной раз сводится к понятию «канона». Кроме него, М. Давыдова и Е. Шлычкова отводят важное место в создании предмета церковного искусства местной художественной тради-

ции, эстетическим предпочтениям эпохи и даже государственным идейным установкам.

Среди мастеров церковного искусства, обращающихся к традициям русской иконописи, целый ряд известнейших художников: например, архимандрит Лука (Головков), живопись иконописной школы которого ориентирована на образцы «золотого века» русского литургического творчества, в частности образы Андрея Рублева. Также стоит назвать и Н. А. Мухина, академика РАХ, который в своем творчестве демонстрирует широчайший диапазон интересов — от византийской мозаики до русских фресок XVII столетия. Выдающимся иконописцем нашего времени является И. Зарон, которая в технике плавн, унаследованной от монахини Иулиании, создает аскетичные, но в то же время светлые, духовно выразительные росписи и иконы. Также стоит упомянуть творчество иконописцев А. Вронского, обращающегося в работах к традициям средневековой иконописи и орнаментальным решениям, и А. Соколова (школа о. Зинона), ориентирующегося в иконописи на традиционные средневековые стили, столичное византийское и синайское искусство, с последующим переосмыслением приемов и стилевых особенностей. Если говорить о действующих артелях, активно работающих в сфере церковного искусства, то стоит назвать московский художественный центр «Вифания» (обращается к проработке наследия Византии, древнерусской живописи XVII столетия, академической живописи Нового времени), иконописную мастерскую «Ставрос» (как продолжает традиции Ярославской иконописной школы XVII–XVIII вв., мастеров Московской Оружейной Палаты, так и обращается к византийскому и древнерусскому наследию, а также академическому направлению), иконописную мастерскую «Ковчег» (изначально опиралась на традиции ярославской школы иконописи XVII в.), «Посад-изограф», мастерскую «Новое воскресение» (в традициях Палеха) и др.

Устойчивой тенденцией является оформление храмов, связанное с обращением к художественным традициям допетровских времен, в частности к приемам XVI–XVII вв. Несмотря на желание мастеров и в целом существующую необходимость в создании нового творчества Церкви, настоятели и заказчики все более стремятся украшать храмы традиционными для православного

мировосприятия художественными образами, что отчасти объясняет сложившуюся тенденцию.

Интересным примером является Церковь Преображения Господня (цокольная часть Храма Христа Спасителя), построенная в 1994–1996 гг. (по концепции «Моспроекта-2» им. М. В. Посохина, «Арххрама» и А. Н. Оболенского). Несмотря на то, что оформление интерьера Спасо-Преображенской церкви ориентировано на традиции XVI–XVII столетий (что отчасти объясняется преемственностью традиций от Алексеевского монастыря первой половины XVII в., снесенного в 1838 г. ради возведения Храма Христа Спасителя), руководителями строительства было принято смелое решение не ограничивать художников полной унификацией стиля и колорита росписи, а дать возможность мастерам расписать часть храмового пространства по своему вкусу. В результате оформление церкви Преображения Господня представляет собой уникальный ансамбль, сочетающий индивидуальные решения мастеров с общей иконографической и колористической системой росписей, ориентированной на древнерусские образцы. Украшением интерьера занимались такие известные художники-иконописцы, как В. М. Ананьев, Н. В. Нужный, Е. Н. Максимов, В. Н. Демидов и др., главная черта творчества которых — отсутствие следования одному господствующему стилевому направлению искусства Церкви.

Украшение центрального пространства Спасо-Преображенской церкви, расписанного командой Е. Н. Максимова в традициях эпохи Андрея Рублева совместно с принципами новгородской школы, связано с образом Царствия Небесного на земле, Божественный свет которого воплощается в золотисто-желтых тонах росписей, а радость и гармония — в открытых оттенках красного, желтого и синего цветов росписей утонченных фигур. Е. Н. Максимов также грамотно оформил крестовый свод, разделенный на треугольные сегменты, изображениями Церкви Земной и Небесной, а также образами Мира Горнего и Неба Небес. Росписи южного придела (во имя преподобного Алексия человека Божия), выполненные под руководством В. Н. Демидова в рамках художественного стиля XIV–XV вв. и монументальности фресковых ансамблей XVI столетия, представляют собой образы Крестных мук и Воскресения Христа, выполненные в спокойном колористи-

ческом сочетании синего фона и светло-желтых крупных фрагментов с цветными одеяниями фигур.

Украшение северного придела во имя Тихвинской Богоматери, созданное под руководством Н. В. Нужного, напротив, отличается яркостью красок и плотностью размещения фигур и орнаментов на плоскости. В связи с тем, что художник отдает предпочтение традициям монументальной живописи второй половины XVII в., прославление Пресвятой Богородицы в иконографиях происходит открытыми цветами, а также сложными оттенками, связанными в единую композицию орнаментальными вставками. Сюжеты западного притвора выполнены В. М. Ананьевым под художественным влиянием Дионисия. В росписях галерей вместо ветхозаветных и апокалиптических сюжетов, свойственных для оформления этой части храма в XVII в., располагаются евангельские сюжеты, которые были выполнены несколькими артелями: в композициях кисти В. М. Ананьева прослеживается обращение к традициям искусства эпохи Андрея Рублева, росписи Н. В. Кочетовой и К. В. Михайлова ориентированы на язык поздней русской иконы, образы Н. В. Нужного выполнены в стиле конца XVII в., а украшение сводов растительным орнаментом создано бригадой художника И. З. Лозинского. Такое многообразие художественных систем не только избавляет от изобразительной монотонности, но и иллюстрирует в одном пространстве всю историю русского церковного искусства.

Необходимо упомянуть и художественное решение иконостасов, в частности центрального, отличающегося пышностью архитектурных и орнаментальных мотивов отделки — резьбой, золочением по дереву и оловянному литью и т. д. Иконы алтарных преград представляют собой целый спектр школ церковного искусства: главный иконостас и иконостас Тихвинского придела обращены к традициям XV–XVI столетий, а иконостас Алексеевского придела — к иконописи XVII в. Возможность прикоснуться ко всему соборному опыту Церкви воплощается и в сочетании произведений современных иконописцев со старинными иконами, среди которых образ Спаса Нерукотворного кисти Е. С. Сорокина, список с чудотворной иконы Богоматери Смоленской, подаренной в 1046 г. византийским императором Константином IX, и т. д.

Обращение к традициям прошлых столетий выразилось и в прекрасном образце традиционного Космо-Дамианского храма

города Жуковского, созданного в 2004–2009 гг. Проект сооружения (восьмерик на четверике) был создан архитектором М. Кеслером, а роспись храма выполнена Д. Лазаревым и К. Охотиным в стиле росписей XVII в. ростовско-ярославской и московской школ, отличавшихся колористической насыщенностью и декоративностью. В интерьере Космо-Дамианского храма прослеживается вся история человечества: от грехопадения до святых XX в., оформленная орнаментальными композициями из характерных элементов украшений XVII в. Купол церкви целиком расписан сюжетами праздника Покрова Божией Матери, что не имеет аналогов в практике церковного искусства, несмотря на строгое следование канонам.

Еще одним показательным примером является художественный процесс восстановления интерьера церкви Георгия Победоносца в Ендове, построенной в 1653 г. на месте одноименного храма середины XVI в. Украшение внутреннего пространства памятника московского узорочья середины XVII в., последовавшего после реставрации по проекту Н. Ф. Недовича середины XX в., было передано команде Н. В. Нужного, которой предстояла сложная задача: оформить разностилевые фрагменты центрального пространства (своды четверика имели палехскую роспись XIX в., а иконостас был выполнен современными художниками по проекту Н. А. Ловкунаса в 2000-х гг.) в едином художественном ключе. Мастера пришли к выводу, что воссоздание палехской живописи, как и ампирных росписей 1829 г., фрагменты которой уцелели в верхней части барабана, является нецелесообразным. Отказ от восстановления стиля стенописи мастеров Палеха середины XIX в. объяснялся также и тем, что он не соответствовал архитектуре интерьера, а также уступал по художественному уровню экстерьеру храма. В результате стилистическим и иконографическим образцом для воссоздания стенописи стали росписи середины XVII столетия («строгановская школа»), не только соответствующие внутреннему и наружному решению церкви, но и продолжающие живописные традиции, сформировавшие впоследствии «манеру» палехских художников. Важным для создания иконографической программы стало обращение к тем сюжетам живописи Палеха XIX в., которые бы не противоречили древнерусским традициям заданного направления росписи.

Сохранение композиций «Успение Богородицы», «Похвалы Богородицы» и т. д. 1864–1869 гг., а также реставрационные данные об изображенных ранее воинах-мучениках и ростовых святителей подсказали мастерам последующие художественные решения. Мастера поставили задачу создать произведение церковного искусства начала XXI в., осмысливающее как новую, так и новейшую историю Русской православной церкви. В связи с этим художникам предстояло соединить в одном пространстве изображения святых XVIII–XIX столетий и новомучеников, что в результате им удалось благодаря единству художественного языка: сложная игра одежд с богатой отделкой на изящных фигурах, выдержанных в единой цветовой гамме, связала созданную иконографическую композицию. На верхних регистрах колорит определяется крупными массами холодного зеленого оттенка с различными цветными акцентами и подчеркивает теплую красновато-зеленую гамму росписей свода, перекликающуюся, в свою очередь, с холодными красными и синими цветами иконостаса и его золотым оформлением. Колористическое решение нижнего регистра связано со сдержанной палитрой образов Соловецких святых (голубовато-серый фон и темно-красные одежды), которая уравнивает яркую живопись верхних ярусов и соединяет росписи в единую живописную систему. Также преодолеть перегруженность пространства образами, свойственную фресковым комплексам XVII столетия, мастерам удалось с помощью композиционного решения, заключающегося в помещении образов святых воинов, русских князей и монахов в медальоны. Важную роль в росписи также сыграло создание орнаментов, в частности цветочных побегов, соединяющих медальоны, а также придающих живописи динамику и декоративность росписей XVII в. Так, внутреннее убранство церкви Георгия Победоносца в Ендове представляет собой положительный пример «поиска компромисса между государственными требованиями к сохранению памятника, интересами Церкви, творческими интенциями живописца» [2]. Формообразующим же для созданного интерьера является фон композиций верхнего и среднего регистров из сусального золота, соединяющий сакральный и декоративный аспекты оформления внутреннего пространства.

К более поздним традициям русского церковного искусства следует отнести росписи, напоминающие позднюю академическую

живопись, в храме Софии Премудрости Божией, выполненном в ампирином стиле. Эта церковь трактовалась как воинская, поэтому тема живописи — воинское преодоление, заступничество за русскую землю. Воинский цикл включает различные композиции, среди которых выделяются «Благословение Казанской иконой М. И. Кутузова в 1812 г. на начальствование войсками» и битва под Вязьмой. Несмотря на то, что реалистично написанные образы военных, поле боя со всеми деталями (почти разорвавшаяся граната) соседствуют с небесными сущностями, роспись выглядит гармонично и стилистически едино — архангел Михаил написан как реальный воин.

Интерес к оформлению храмов в неорусском стиле наблюдается на примере храма Веры, Надежды, Любви и Софии при ФНКЦ ДГОИ, строившегося с 2010 по 2012 гг. По проекту А. А. Анисимова традиционно русский белокаменный храм с рельефами и изразцами внутри украшен золотыми узорами на тему «Райского сада». В художественном ключе стиля модерн ныне украшается храм Благовещения Пресвятой Богородицы в Сокольниках при штабе ВДВ, построенный в 1903–1906 гг. Изначально храм был украшен «незатейливой росписью» [10], созданной командой под руководством поручика Грюнфельда. Современное оформление внутреннего пространства Благовещенской церкви выглядит иначе: на плоскости потолка в иллюзорно созданном пространстве купола находится копия «Распятого Иисуса Христа» В. М. Васнецова для Киевского Владимирского собора, над алтарной преградой и по бокам находятся росписи в неоакадемическом духе.

В благоукрашении храмов, построенных, воссозданных или реставрированных в конце XX–XXI вв., можно выделить несколько основных тенденций: обращение к художественным традициям XVI–XVII вв. и их стилизация, создание интерьера в неоакадемическом духе и русско-византийском стиле и т. д. Несмотря на это, многие исследователи склоняются к тому, что к XXI в. существовавшая на протяжении веков способность русских мастеров усваивать лучшее из своей культуры и художественного опыта других народов и перерабатывать в единый образный язык почти утрачена. Художники и архитекторы по преимуществу обращаются к копированию стилей прошлого. В свою очередь, происходит обращение к древнерусским традициям, причем в большей степени, чем к византийским. По мнению о. Андрея (Чернышева), в следовании как

русским, так и византийским образцам чувствуется скорее стремление к универсальному стилю, чем приобщение к уникальным традициям православных стран. Будущее оформления внутреннего пространства храма, по словам протоиерея Андрея, в «синтезе без эклектики, ибо задача должна быть поставлена не формально, а сущностно: постижение Образа с использованием всей полноты традиций православной культуры» [8]. Обращение к прошлому в современном церковном творчестве должно проходить в русле освоения традиций, а не занятий формальными стилизациями.

Литература

1. *Аверинцев С.С.* Предварительные заметки к изучению средневековой эстетики // Древнерусское искусство: Зарубежные связи. М.: Наука, 1975. С. 376.
2. *Гамлицкий А.В.* К проблеме современных церковных росписей в памятниках древнерусской архитектуры. Роспись стен четверика церкви великомученика Георгия Победоносца в Ендове (2007–2008) // Искусство в современном мире. М.: Памятники исторической мысли, 2009. Вып. 3. 411 с.
3. *Давидова М.Г., Шлычкова Е.* Понятие канона в современной иконописи и христианском искусстве [Электронный ресурс] // Образовательный портал «Слово». URL: <https://portal-slovo.ru/art/35906.php?fbclid=IwAR2jlsRj0ydDMNEz1CepjBVi6R2zL8ZYQmmYPoe8SjX-LjL-61sOTuudWsv> (дата обращения: 15.03.2019).
4. *Ильмуратова И.Л.* Принципы формообразования интерьера православного храма: дис. ... канд. архитектуры: 18.00.01. Екатеринбург, 2000.
5. *Кеслер М.А.* Современное церковное искусство храмоздательства и каноническая традиция [Электронный ресурс]. URL: <http://kesler.ortox.ru/2012/12/19/sovremennoe-cerkovnoe-iskusstvo-xramozdatelstva-i-kanonicheskaya-tradiciya/> (дата обращения: 27.02.2019).
6. *Копировский А.М.* Церковное искусство: Изучение и преподавание. М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2016. 232 с.
7. *Лайталь Н.В.* Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилового развития и типология храмов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2010.
8. *Чернышев Н.* Церковное и нецерковное изобразительное творчество в современном облике православных храмов [Электронный

- ресурс] // Ежедневное интернет-издание «Pravmir.ru» (6 февраля 2014 г.). URL: <https://www.pravmir.ru/cerkovnoe-i-necerkovnoe-izobrazitelnoe-tvorchestvo-v-sovremennom-oblike-pravoslavnykh-xramov/> (дата обращения: 30.05.2019).
9. Яковлева Е. М., Гамлицкий А. В. Кафедральный Соборный Храм Христа Спасителя. Изд. 2-е, доп. М.: ИП Мельников, 2012. 368 с.
 10. Храм Благовещения Пресвятой Богородицы при бывших казармах Саперного батальона в Сокольниках [Электронный ресурс] // «Почта полевая». URL: <https://pochta-polevaya.ru/aboutarmy/history/zabytyye-stranitsy-velikoy-voynuy/43881.html> (дата обращения: 27.05.2019).

Т.А. Светкина

T. A. Svetkina

студентка 4-го курса факультета живописи РАЖВиЗ

Ильи Глазунова

tatiana.svetkina@mail.ru

**САМОБЫТНОСТЬ ЭТНИЧЕСКИХ ИСКУССТВ
В МНОГОГРАННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ
КУЛЬТУРЫ РОССИИ.
ЗЛАТОУСТОВСКАЯ ГРАВЮРА**

THE IDENTITY OF ETHNIC ARTS
IN THE MULTIFACETED CELOSTNOSTI
OF CULTURE OF RUSSIA ZLATOUST ENGRAVING

Тезисы

Златоустовская гравюра на стали — это технология художественной обработки металлической поверхности, возникшая как искусство украшения холодного оружия на Златоустовской оружейной фабрике.

Появление гравирования на стали в Уральском городе Златоуст было предопределено историческим развитием Златоустовского завода, на котором к концу XVIII в. была создана металлургическая и металлообрабатывающая база. Владелец завода А. А. Кнауф привлек на Златоустовскую оружейную фабрику выходцев из Западной Европы. Первыми мастерами цеха позолоты и украшения клинков были немецкие мастера художники-оружейники Шафы (отец и сын), применявшие традиционную технику нанесения рисунка на клинок: покрыв предварительно всю поверхность стального клинка лаком, процарапывали стальной иглой рисунок.

Шафы, до 1818 г. являвшиеся единственными мастерами вытравки и позолоты клинков на фабрике, обучили искусству гравюры на металле русских оружейников, помогли наладить производство украшений холодного оружия. Складывался отличный от утвердившегося в Европе так называемый златоустовский стиль. Основоположником традиций златоустовской школы авторского украшения холодного оружия и традиций техники художествен-

ного убранства металла явился Иван Бушуев, усложнивший технологический процесс, используя в нем неизвестные немцам приемы обработки и украшения металла: просечку, гранение, чеканку, полировку. Рисунок Бушуева отличался рельефностью и более тонкой проработкой. В художественной стилистике его произведений органично сочетались приемы рококо и классицизма. Батальные сцены, посвященные героическим событиям Отечественной войны 1812 г., впервые обогатили златоустовскую гравюру национально-патриотическим содержанием.

В середине XIX в. отсутствие государственных заказов привело к уходу с фабрики многих потомственных мастеров. В конце 1860-х гг., в связи с проводившимися в России реформами, началось возрождение златоустовской гравюры. Мастера нового поколения восстановили многие профессиональные приемы, обогатив их современной техникой гальванопластики и золочения «через огонь». В начале XX в. златоустовские художники стали применять так называемые стили — турецкий, русский, французский. Поиски новых форм украшения бытовых предметов шли параллельно с поисками нового содержания изделий, рассчитанных на широкий круг потребителей различных слоев населения.

В 1920–1930-е гг. на характер украшения изделий наложили значительный отпечаток идеологические приоритеты Советского государства. Орнамент был заменен пейзажами (в том числе индустриальными), портретами вождей. Появились настольные и настенные пластины. В 1930–1980-е гг. златоустовские художники-граверы адаптировали технологию к новым формам, создав целое направление в Златоустовской школе художественного металла — художественное панно. В годы Великой Отечественной войны шашки, кинжалы, кортики преподносились как награда полководцам.

В посылках на фронт бойцам-заводчанам отправлялись портсигары, изготовленные из златоустовской стали. В послевоенные годы производство и украшение бытовых предметов и настольных пластин возобновились. Художники-граверы стремились к поиску новых форм бытовых вещей и формированию художественного стиля, отличного от «сурового». В ассортименте цеха появились шкатулки, приборы для вина, стаканчики для карандашей, тарелочки, вымпелы, призы победителям соцсоревнований. Как и в 1930-е гг., создавались большие панно. С введением эталон-

ных образцов и плана на товары народного потребления (1964) произошло разделение художников на создающих новые образцы и тиражирующих.

В 1970–1980-е гг. выпуск изделий условно шел по трем направлениям: украшение наградного и юбилейного оружия, украшение бытовых предметов, изготовление памятных призов, наград и сувениров в честь значительных дат и событий в жизни. Лучшие работы златоустовцев экспонировались в Лондоне, Париже, Вене, Москве, Копенгагене, Чикаго, Стокгольме, в ряде городов России.

П. Н. Казнина

P. N. Kaznina

студентка 4-го курса факультета живописи РАЖВиЗ

Ильи Глазунова

karolly@yandex.ru

ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ТВОРЧЕСТВЕ М. В. НЕСТЕРОВА

THE IMAGE OF JESUS CHRIST IN THE WORKS OF M. V. NESTEROV

Тезисы

В России XIX в. возрождение интереса к церковной живописи началось с работы В. М. Васнецова во Владимирском соборе в Киеве, огромное значение которой было по достоинству оценено современниками. Имя Васнецова, признанного создателем нового «религиозно-национального стиля», сделалось знаменитым.

Прославила работа в соборе и молодого художника Михаила Нестерова. По наставлению А. В. Прахова, руководившего внутренней отделкой Владимирского собора, Нестеров, прежде чем приступить к работе над росписью, отправляется в Италию для изучения древней церковной живописи, где впервые сталкивается с воплощением образа Христа. Он выполняет эскизы к двум сюжетам: «Воскресение Христа» и «Христос на троне». Оба произведения выполнены маслом на холсте в реалистической манере, что не совсем соответствует византийским канонам.

Очень похожи по стилистике эскизы к мозаичному образу Иисуса Христа, выполненные Нестеровым в это же время для собора Спаса на Крови. Образ Христа здесь, как и на эскизе Воскресения, неканоничен и проработан довольно живописно. При этом он использует приемы стилизации, колорит, не свойственный традициям реализма, создавая сказочный, как бы символический образ. Возможно, художником во многом руководило желание воплотить авторский образ Христа, передавая свои душевные переживания. В дальнейшем Нестеров работает периодически как монументалист, постоянно возвращаясь к станковой карти-

не, пейзажам и портретам. Возможно, тогда он еще не понимал до конца, сможет ли он совместить эти два вида искусства. Но стремление достичь гармонии на своем творческом пути четко прослеживается на протяжении всей жизни художника.

По возвращении в Москву Нестеров начинает работу над своим первым большим многофигурным полотном, посвященным христианскому пути, под названием «Святая Русь» (1905). Впервые за всю историю изобразительного искусства миру была представлена картина, на которой Иисус Христос изображается на просторах зимнего пейзажа на сибирской земле. Картина написана в реалистической манере в присущем художнику авторском колорите. Зимний, в некотором роде сказочный пейзаж и традиционные теплые сибирские одежды не вызывают сомнений. Фигура Спасителя, наоборот, облачена в традиционный хитон. Конечно, Нестеров прекрасно знал каноны христианской живописи, не считая нужным их нарушать, но, возможно, художник таким образом хотел показать нематериальность Христа, его бестелесность, ведь исторически достоверно, что Христос не проповедовал на Руси.

Предполагаем, что Нестеров специально создает контраст между материальным миром и миром духовным, при этом соединяя их между собой. Мы видим не просто путь ко Христу, а встречу Спасителя, великих святых и простого русского народа, их единство. Это уникальный замысел — показать неразрывность христианского мира и русской души, которую Нестеров воплощает напрямую без каких-либо сомнений. Конечно, стоит отметить, что автор находился под впечатлением от поездки на Соловки, но ведь значение этой картины выходит за рамки завораживающего зимнего пейзажа. Это выражение национальной идеи, собирательных образов, души народа.

Таким образом, великий русский живописец Михаил Васильевич Нестеров создал значимые для русского искусства произведения, посвященные образу Христа, которые наравне со множеством других работ автора пробуждают в зрителе очень важные вопросы. Глядя на картины Нестерова, невольно задумываешься о важности в нашей жизни духовности, любви к своей земле и к Богу и, конечно, о сложном, индивидуальном, но в то же время едином для всех нас — пути к вере.

К. Ф. Кангин

К. F. Kangin

студент 4-го курса факультета живописи РАЖВиЗ

Ильи Глазунова

kangin.kirill@yandex.ru

ВЫРАЖЕНИЕ ОБРАЗА НАЦИИ В ЖИВОПИСИ ПЕРЕДВИЖНИКОВ

EXPRESSION OF THE IMAGE OF THE NATION IN THE PAINTING OF THE PEREDVIZHNIKI

Тезисы

В «Истории русской живописи в 19 веке» А. Н. Бенуа писал, что не сюжет и не какие-то определенные формы делают живопись русской, а «неуловимое, неопределенное мирозерцание». Именно созерцание действительности и ее поэтизация объединяют всю русскую живопись. Попробуем увидеть это на конкретных примерах.

Сравним две акварели, выполненные с одной модели. Одну из них написал главный реформатор европейской живописи второй половины XIX в. Мариано Фортунни, оказавший колоссальное влияние как на западных художников, таких как Доменико Морелли, Джованни Болдини, Мартин Рико и Ортега, Антонио Манчини, так и на русских, таких как И. Е. Репин, В. Д. Polenov, В. А. Серов, М. А. Врубель (у последнего в старой Академии было прозвище «Фортунни»). Сейчас в Музее русского импрессионизма можно увидеть три его пейзажа, привезенные из Испании. Вторая акварель принадлежит кисти П. П. Чистякова. Именно он одним из первых стал учить трепетному отношению к природе и тщательной студии.

Акварель Фортунни при всей своей красоте и правильности, истинной художественности исполнения производит впечатление более легковесное, чем более правдивая и полновесная акварель Чистякова.

И. Я. Билибин в свое время сравнивал художественный замысел с вином, а сюжет с сосудом, в который его необходимо влить. Сосуд, считал Иван Яковлевич, каждый выбирает на свой

вкус. Главное — вино, которое его наполняет. Еще он пишет, что много было славных передвижников, но даже если взять одного Репина, то и он один прекрасно отобразит в себе всю эпоху с 1880-х по 1890-е гг.

Говоря о русской живописи и правде как основной черте русского характера, было бы сложно хотя бы широкими мазками не рассказать об этих мастерах: Репин, Суриков, Васнецов — без них нам и себя представить сложно, как и без сказок Пушкина или «Вечеров» Гоголя. На Западе нет художников, настолько глубоко вошедших в народную душу. А ведь есть у нас мастера и поскромнее, о которых и в курсе истории искусств времени говорить обычно нет. О Владимире Маковском недавно издали хорошую книгу с репродукциями, и подобных изданий ждут Клавдий Лебедев, Прянишников, Творожников, Архипов, Сергей Иванов, Касаткин, а также малоизвестные Аладжалов, Бажин, Батурин, Досекин, Грандковский, Менк, Мешков, Левченко, Прохоров, Тулыгин, Розмаринцин, Хохряков.

Закончим тезисы на совсем забытом сейчас художнике — Иване Похитонове, чья выставка состоялась в Государственной Третьяковской галерее в 2019 г. На выставке, к сожалению, не был представлен редкий для Похитонова натюрморт, который является, не побоюсь этого слова, шедевром русской живописи по степени колористической гармонизации, сложности фактуры, художественности обработки формы. Недаром Репин писал об этом художнике, что он не пишет свои маленькие картины, а колдует. Этот натюрморт упомянут в конце неслучайно — есть еще одно, с нашей точки зрения, очень схожее произведение западного художника, где чувствуется подобный трепет художника перед материей — «Старик у сундука» Венченцо Каприле. Они очень близки, и все же еле уловимо чувствуется, что Каприле и Похитонов замешаны из разного теста: наш из русского, живого, а тот из какого-то холодного и чужого.

Резюмируя все вышесказанное, стоит обратить внимание на то, что нашей школе живописи свойственна осязаемость, правдивость. Каждое или почти каждое произведение истинно русской школы живописи уникально и неповторимо, оно выстрадано. В этом единичном стремлении достичь цели, на которое бросаются все силы без остатка, и выражается наша национальная суть. Именно этого глаз тщетно ищет в западной живописи, а находит в нашей.

Л. А. Кузмичева

L. A. Kuzmicheva

студентка 1-го курса факультета

искусствоведения РАЖВиЗ Ильи Глазунова

ladakuzmicheva@gmail.com

**КАРТИНА ИВАНА КУЗНЕЦОВА
«ПРИЗВАНИЕ НА ЦАРСТВО
МИХАИЛА ФЕДОРОВИЧА РОМАНОВА» —
К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ
СОВРЕМЕННОГО РЕАЛИЗМА**

IVAN KUZNETSOV'S PAINTING
«CALLING TO THE KINGDOM
OF MIKHAIL FEDOROVICH ROMANOV» —
TO THE PROBLEM OF THE EVOLUTION
OF MODERN REALISM

Тезисы

Целью данного исследования является попытка охарактеризовать и дать искусствоведческую оценку произведению выпускника факультета живописи Российской академии живописи, ваяния и зодчества.

Тема актуальна, поскольку из стен нашей Академии вышло множество достойных художников. Данная дипломная работа заслуживает самого пристального внимания как из-за ее исторической темы, так и из-за профессиональной художественной составляющей. Создатель — Иван Кузнецов. Обучался в мастерской историко-религиозной живописи под руководством Ильи Сергеевича Глазунова.

Картина выполнена в историческом жанре живописи в стиле реализм. Примечательно, что в 1855 г. Михаилом Нестеровым, на тот момент еще студентом училища, была создана композиция с таким же названием и на такую же тему «Призвание Михаила Фёдоровича на царство». Действительно, сколько общего у двух художников разных эпох. Через данный случай можно проследить

и проблему эволюции современного реализма. Можно заметить, что важность темы картины различна для эпохи России XIX в. и для эпохи России XXI в. Не всегда современный реализм является отражением действительно актуальных событий, иногда художники обращаются и к идеям старого образца. Чтобы понять, удалось ли автору сделать картину интересной современному зрителю, рассмотрим тему картины.

Данная тема является довольно распространенной в русской реалистической школе живописи. Сюжет картины повествует о непростом периоде в русской истории. Совсем недавно закончилась Смута. Действие картины происходит в Успенском соборе. Центром композиции является царь. Взор Михаила обращен вверх, подчеркивая новое начало в истории, можно сказать, он смотрит лишь в будущее. Бояре склонились в почтении, снимая шапки и выстраивая в композиции подобие лестницы.

С предыдущей династией он связан не только родством, но и священным правом на власть. И это обстоятельство явно подчеркнуто композиционно. Перед нами — надежда Руси, ее будущее. Бояре передают ему скипетр — один из связующих элементов композиции, объединяющий картину по вертикали. Его освещает свет и выделяет из общей массы действующих лиц, еще раз подчеркивая важность события и значимость личности Михаила Романовича в этом событии.

Композиция данной картины явно связана с сюжетом и подчеркивает его, в отличие от картины Нестерова, где композиция выстраивается по классическим принципам. В этом и заключается особенность и новаторство современного автора. Композиционный центр художник строит несколькими планами и усиливает его контрастом света и тени, а главный акцент — образ царя.

Каждая деталь этой картины подчинена замыслу художника, не выбивается из общего ритма картины. Автор мастерски работает с композицией, замыслом, фактурой, цветом, светотенью. Это говорит о высоком уровне мастерства, о том, что произведение наполнено глубоким философским и художественным смыслом.

Именно поэтому данная картина заслуженно занимает одно из центральных мест на выставках и в экспозициях Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ В РАКУРСЕ КУЛЬТУРОЛОГИИ

Г. В. Скотникова

G. V. Skotnikova

профессор, доктор культурологии

РИИИ, ведущий научный сотрудник

galina-skotnikov@mail.ru

КЛАССИКИ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ – НАШИ ДУХОВНЫЕ УЧИТЕЛЯ

THE CLASSICS OF RUSSIAN PHILOSOPHY ARE OUR SPIRITUAL TEACHERS

Автор раскрывает внутреннее единство и смысловую палитру духовных заветов классиков русской философии, представителей ее магистрального направления — метафизического персонализма (А. А. Григорьев, Н. Н. Страхов, Н. Я. Данилевский, К. Н. Леонтьев, П. А. Бакунин, П. Е. Астафьев, В. И. Несмелов, И. А. Ильин), краеугольные камни которого были заложены в первой половине XIX в. (А. С. Хомяков и И. В. Киреевский). Отмечается противостояние с линией позитивизма (П. Я. Чаадаев — В. С. Соловьев). Подчеркивается непреходящая ценность органической преемственности с духовными архетипами национального исторического бытия и понимания человека.

Ключевые слова: *духовная самобытность, тип русской философии, органическая преемственность, архетипы национальной духовности, позитивизм, метафизический персонализм.*

The author reveals the inner unity and semantic palette of the spiritual covenants of the classics of Russian philosophy, representatives of its mainstream — metaphysical personalism (A. A. Grigoryev, N. N. Strakhov, N. Ya. Danilevsky, K. N. Leontyev, P. A. Bakunin, P. E. Astafyev, V. I. Nesmelov, I. A. Ilyin), the foundations of which

were laid the in the first half of the XIX century. (A. S. Khomyakov and I. V. Kireevsky). Confrontation with the positivism line is noted (P. Ya. Chaadaev — V. S. Soloviev). The enduring importance of organic continuity with the spiritual archetypes of national historical being and understanding of man is emphasized.

Keywords: *spiritual identity, type of Russian philosophy, organic continuity, archetypes of national spirituality, positivism, metaphysical personalism.*

Философия говорит человеку о духе и духовности.

И. А. Ильин

Поставленный в первой половине XIX в. А. С. Хомяковым (1804–1860) и И. В. Киреевским (1806–1856) вопрос «Что такое Россия, в чем ее сущность, призвание и место в мире?»¹ знаменовал начало кардинально нового этапа в развитии русского самосознания. Их ключевые идеи «живого», «цельного» знания, органической преемственности в развитии отечественной культуры, внутреннего единства духовного опыта Древней Руси и послепетровской России свидетельствовали о сильнейшем стремлении к осознанию фундаментальных опор философии, сращенной с архетипами национальной духовности. «Нам необходима философия, все наше развитие требует ее», — писал И. В. Киреевский, подчеркивая при этом, что наша философия должна родиться из собственной русской жизни. Поиск самобытного типа мышления проявился в возвращении образованного общества к Церкви и Святым отцам, углубленном внимании к древнерусскому наследию. Выявилась потребность сохранения исконно русского склада души, подвергшегося опасности искажения вследствие воспитания на чисто европейский лад.

В работе «О возможности русской художественной школы» А. С. Хомяков писал: «Восстановление наших частных умственных сил зависит вполне от живого соединения с стародавней и все-таки нам современной русской жизнью, и это соединение возможно только посредством искренней любви»².

¹ Бердяев Н. А. А. С. Хомяков. Томск: Водолей, 1996. С. 3.

² Хомяков А. С. О возможности русской художественной школы // Хомяков А. С. О старом и новом. М., 1847. С. 156.

Поиск и обоснование русского типа философствования выразился в творческом соединении И. В. Киреевским вершинных достижений западноевропейской философской традиции с восточнохристианской аскетикой. А. С. Хомяков в идее соборности как основополагающего свойства православия показал значение Церкви для полноценного раскрытия духовно-познавательных сил человека, ибо в Церкви человек находит себя в своем совершенстве, вернее, Бог позволяет разделить Его совершенство. Н. В. Гоголь в своей духовной прозе предстал по сути дела философом, «пророком православной культуры», как назвал его протоиерей Василий (Зеньковский), раскрыв задачу введения величайшего сокровища, которым обладает Россия, — православной Церкви в жизнь. Это означало призыв к осуществлению подлинно русского бытия: созиданию синергийной культуры, стремлению к единению Божественной благодати и человеческих усилий.

А. С. Хомяков и И. В. Киреевский явились основоположниками магистральной линии русской философии — «метафизического персонализма» (Н. П. Ильин),³ в котором предметом постижения является «внутренний человек», человек в его духовном измерении, в открытости миру питаемый сокровенной силой России. В то время как противостоящая метафизическому персонализму «чаадаевская» (впоследствии «чаадаевско-соловьевская») позитивистская линия имела своим предметом социум, призывая пожертвовать самобытностью России во имя общечеловеческого единения. Чаадаев (1754–1856), как известно, рано потерявший родителей, воспитанное в нем дядей. «Всего чужого гордый раб», — скажет о мыслителе поэт Николай Языков, выговорив даже: «Вполне чужда тебе Россия, ... ее предания святые ты презираешь все сполна». «Несколько печатных страниц рассуждений ума сухого и непроницательного, сердца бедного и недалекого и ничего об этой своей недалекости не знающего», — напишет позднее В. В. Розанов⁴.

Во второй половине XIX в. русская философия и философия культуры входят в свою классическую фазу. Появляются

³ *Ильин Н. П.* Трагедия русской философии. М.: Айрис-Пресс, 2009.

⁴ *Розанов В. В.* Открытое письмо к господину Алексею Веселовскому // Русское обозрение. 1895. Декабрь. С. 907.

труды мирового значения. Речь идет о книге Н. Я. Данилевского (1822–1885) «Россия и Европа», обосновавшей «новую формулу» (Н. Н. Страхов) мировой истории, выполнив упование Пушкина: «...история России требует иной мысли, иной формулы, не европоцентристской». Будучи исследователем-натуралистом, Н. Я. Данилевский благоговел перед Божественной тайной мироздания. Его идейный последователь К. Н. Леонтьев (1831–1891) в трактате «Византизм и славянство» раскрыл формообразующий принцип («симфонию властей») православной цивилизации, к которой благодаря крещению в византийской купели принадлежит Россия. Вовсе не склонный к учительству, строгий мыслитель, говоривший о себе: «Я идеями не шутил», оставил глубокий завет: «Вливайте в сосуд Православия утешительный и укрепляющий напиток вашей образованности, вашего ума, вашей личной доброты, и только, — и вы будете правы».

А. А. Григорьев (1822–1864) писал, что мысли философа, «если они действительно мысли, а не баловство одно, — суть плоть и кровь наша, вымучившиеся до формул и определений. Немногие в этом сознаются, ибо немногие имеют счастье, или несчастье, рождать из себя собственные, а не чужие мысли». Он полагал также, что «когда знание вызрело до жизненной полноты, оно стремится принять художественный образ».

Н. Н. Страхов (1828–1896), призывая к развитию «собственно-го, русского ума», способного «понять Россию...», говорил, что нам следует «только проникнуться тем духом, который искони живет в народе нашем и содержит в себе всю тайну роста, силы и развития нашей земли». Видя во внутренней религиозности «истинное доказательство благородства души человеческой», философ отмечал распространенный в его время (сохраняющий действенность до сих пор) феномен понимания просвещения как «свободы от всяких духовных требований как устарелых предрассудков».

Классики русской философии второй половины XIX в. вводят категорию «всечеловеческого» в качестве совокупности лучших самобытных достижений мировой культуры, противопоставив ее категории «общечеловеческого», развиваемую В. С. Соловьевым (1853–1900) в своих глобальных проектах, противостоящих почвенническим идеям.

Представители линии метафизического персонализма П. А. Бакунин (1820–1900), П. Е. Астафьев (1846–1893)

и В. И. Несмелов (1863–1937) создают, соответственно, сочинения «Основы веры и знания» (1886), «Вера и знание в единстве мировоззрения» (1893), «Наука о человеке» (т. 1, 2, 1905). Традиция метафизического персонализма была продолжена и ярко воплощена в XX в. И. А. Ильиным (1883–1954), уже в эмиграции вышедшим на этот путь совершенно самостоятельно, противопоставив свое творчество представителям Серебряного века, как писал сам мыслитель — «философии Бердяева-Мережковского-Булгакова-Карсавина-Розанова».

На фундаменте русской философии метафизического персонализма выстраивается в настоящее время подлинная философия культуры в трудах Ю. Ю. Булычева, А. Л. Казина, А. А. Королькова, С. В. Перевезенцева, А. С. Панарина.

Освоение наследия классиков русской философии являет собой богатейший потенциал для личностного духовно-душевного развития и мышления современного русского человека, «из всех сфер умственной деятельности больше всего призванного к философии» (П. Е. Астафьев).

В. И. Грачев

V. I. Grachev

доктор культурологии,

профессор кафедры философии ЛГИК им. А. С. Пушкина,

Санкт-Петербург, член-корреспондент Петровской

Академии наук и искусств, член АИС-АИСА

vig1947@mail.ru

СУБСТАНЦИАЛЬНО-АКСИОГЕННАЯ ПЛАТФОРМА ДУХОВНОСТИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

SUBSTANCE-AXIOGENIC PLATFORMA OF SPITUALITY OF RUSSIAN CULTURE

Статья посвящена изложению основных положений авторского субстанциально-аксиологического подхода к обоснованию и исследованию теоретической платформы духовности русской культуры.

Ключевые слова: субстанция, аксиология, духовность, культура, искусство, наука, коммуникация, информация, исследование.

Article is devoted to the presentation of the main provisions of the author's substance-axiological approach to the justification and research of the teoretical platform of spirituality of Russian culture.

Keywords: substance, axiology, spirituality, culture, art, science, communication, information, research.

В основе нашего Бытия таятся либо Бог, либо для нерелигиозных людей, к коим отношу и себя, природа и культура. Задумаемся, а нет ли у природы и культуры некоего общего основания? Или это только жесткая «бинарная оппозиция»? Мир ведь с незапамятных времен считается *единым, неделимым, непознанным*, но, кажется, все же *познаваемым* (курсив здесь и далее мой. — В. Г.). Мы все так ли иначе догадываемся или даже как-то понимаем, что наш мир был создан, но вот **кем, когда и как**, не знает определенно никто.

Для верующих людей такой вопрос о происхождении мира, в котором они живут, не только не важен, но и не нужен, более того, вреден и опасен.

Наверное, тем и отличается *религия* от *науки*, где всякий факт должен быть исследован, аргументированно объяснен, доказан и проверен, что в *религии*, в отличие от *философии и науки*, никакими вопросами, даже «вечными», задаваться нельзя, так как на все «воля божья» и верить нужно искренне и без сомнений. Так и предлагал один из «отцов церкви» — Тертуллиан, воскликнув: «Верую, ибо абсурдно», «credo quia absurdum», т. е. *бессмысленно*, поскольку «абсурд», с арабского и латинского «absurdum», буквально означает «без смысла», т. е. верить безрассудно, не задумываясь, без рассуждений, бессознательно, вслепую, покорно, но сам в конце жизни оказался вероотступником и *еретиком*. Вот таковы могут быть парадоксы веры.

Назван же этот Высший Разум разными народами в ходе культурного и иного развития по-разному — Теос, Бог, Аллах, Яхве, и еще много есть имен, но он для всех верующих *един* и воспринимается ими как Спаситель именно для них. Потому-то, наверное, главная идея почти всех религий, а их несть числа сегодня, — это **идея спасения**. Так велика боязнь смерти для всех людей верующих и неверующих. Верующим же созданная ими же *церковь* внушает, что спасутся именно они. Религиозных и нерелигиозных людей в мире, по последним социологическим опросам, примерно поровну. Неверующих же ждет какая-то жуткая, но вполне *вообразимая* «геенна огненная».

И здесь мы впервые подходим к *образно-символическому восприятию мира всеми людьми*, что и составляет важную *семантико-семиотическую базу* культуры. Это восприятие *внешнего и внутреннего*, иногда называемого *духовным*, мира, что, разумеется, научно некорректно, а в целом неверно, но как-то прижилось и стало устойчивым выражением даже в научном обороте.

Восприятие этих миров на основе *эмоционально-когнитивной системы* высшей нервной деятельности *довольно сильно* управляет нашим *поведением и образом мыслей* о мире, который мы воспринимаем и как-то понимаем и верим в него.

Можно уверенно утверждать, корректируя известное поэтически-философское изречение: «Любовь и голод правят миром», что миром также правят «страх и трепет», вслед за философом

С. Кьеркегором, хотя эта *теза* известна много раньше, но философски наиболее глубоко и страстно доказывает ее именно этот встревоженный и обеспокоенный датский религиозный мыслитель в предании об Аврааме, в ныне знаменитой работе «Страх и трепет» (1843) [12]. Весьма важно заметить, что *религиозной* этике Кьеркегора свойственно не нагнетание и культивирование *страха*, тревоги и беспокойства, а напротив, требование ясного осознания *личной ответственности* за сделанный выбор, и это многих привлекает, хотя С. Кьеркегора в России, да и в мире, пожалуй, мало кто читал и читает.

Вот что иронически заметил известный «сокрушитель религии», гениальный провидец Ф. Ницше, оценивая состояние *европейского теизма* и причин его упадка: «...хотя религиозный инстинкт мощно растет вверх, — он как раз с глубоким недоверием отвергает удовлетворение, сулимое ему теизмом» [18, с. 282]. Что же делает вся новейшая философия? Таким вопросом задается мыслитель Ф. Ницше и сам же на него саркастически отвечает: «Со времен Декарта... все философы покушаются на старое понятие “душа” ... это значит покушаются на основную предпосылку христианского учения» [18, с. 283].

Мир целостен — холистичен, как говорили древние греки, или, как они себя называли, *эллины*, а Греции в сегодняшнем виде как единого государства тогда просто не существовало. И отвечая на свой же поставленный вначале вопрос, замечу, что *общая основа* или даже «первооснова» обнаруживается у природы и культуры явно или неявно, но **всегда**, и нарекли ее эллины «**субстанция**» или «энтелехия», как назвал ее, на мой взгляд, самый глубокий и мощный мыслитель Эллады — Аристотель [1]. *Энтелехия* от др.-греч. «завершение», «осуществленность» — по Аристотелю, **форма**, которая реализуется, осуществляется в любом веществе; некое *активное начало*. Аристотель энтелехией называл и *энергию* как *особую актуальную деятельность*, но это отдельный сложный вопрос.

Аристотель мудро полагал, что если бы не было *субстанций*, не могло бы существовать вещей и их *предметных сущностей* [1]. В его философской системе это те вещи, которые составляют основание реальности или являются *фундаментальными сущностями*. Древние греки, привычно назовем их так, выделяли не одну, а несколько основных *субстанций*, потому что каждая вещь может иметь только одну основу или *первооснову*.

Основу же мироздания составляют некие множественные, разнородные и многомерные *субстанции*, и это уже не только постулат античных мыслителей, особенно Аристотеля, материалистов милетской школы Фалеса и Гераклита (*огонь, вода, земля, воздух* как субстанции стихий природы), а реальное знание о мироздании в его современном научном обосновании такими могучими умами XX века, как Стивен Хокинг [22] и, частично, ранее Альберт Эйнштейн [25] с их *мироустроительными* теориями о зарождении нашей Вселенной, ее современном состоянии и развитии.

Культура — это особый *мир*, но это также мир или миры *субстанций и парадигм*, в которых он и развивается. И каждый мир культуры тоже особенный, но в его основе «лежат» только ему присущие *субстанции и парадигмы*. Они могут быть и физическими, и биологическими, и социальными, и информационными, *материальными и идеальными*, а последние и *духовными*, и почему-то тем самым зачисляются в *религиозные*, но подобная монополия явно несостоятельна.

И только одна *информационная* субстанция, если она подлинная субстанция, и это еще нужно убедительно доказать, представляет собой некое дихотомическое сочетание и существование *материального и идеального* в неразделимом холистическом или диалектическом и амбивалентном единстве материального носителя информации и *идеального содержания* или в современной лексике — «субстрата» и «контента», или «концепта», в конкретном «контексте» явлений, событий и обстоятельств мира.

Мир материальный, вероятно, более всего объяснен, изучен и понятен. Так ли это? Думаю, не совсем так или совсем не так. Он полон неявных, скрытых, таинственных и сакральных *смыслов, образов, символов и мифов*.

Мир идеальный еще более закрыт от широкого людского внимания, сокровенен, он мир *души и духа* человеческого, внутренний духовный мир отдельного человека и человечества в целом.

Мир же информационный — особый мир, сочетающий качества, признаки и черты двух ранее названных миров и имеющий некоторые особые семантико-семиотические признаки, качества и основания, отличающие его от этих и других *миров* и придающие ему *уникальность* и своеобразие. Об этом и некоторых других аспектах культуры, недостаточно изученных и осмысленных культурологией и философией культуры, и пойдет речь в этой статье.

Еще одной *субстанцией*, вероятно, может быть названа «коммуникация». Джон Дьюи, будучи одним из основоположников «философии прагматизма», в своей известной книге «Опыт и природа» еще в конце XIX в. восторженно писал, что «из всех вещей — коммуникация есть нечто самое удивительное» [10]. Трудно с этим не согласиться, за исключением того, что *коммуникация* не *вещь*, а *процесс* или даже *система*. Дьюи прекрасно осознавал, как это ни покажется странным, первопричину *гегелевского прагматизма* и оценил *коммуникацию* как *всеобщее опосредование*, о котором писал Гегель [4], как *процесс коммуникации*, не называя его, разумеется, так. С позиции гегелевской логики, «опосредование», или, в нашей лексике, «коммуникация», является *центральной категорией*, характеризующей имманентный процесс, в котором возникают *значения и смыслы*. Хотелось бы с этим согласиться, но не могу, потому что довольно давно исследую разные типы и виды социальных и художественных коммуникаций. Убежден, что для порождения смыслов одних коммуникаций, т. е. взаимодействий разного рода и даже высшего типа коммуникаций, *общения* маловато. Хотя нет ничего выше *роскоши* человеческого общения, и с этой оценкой А. де Сент-Экзюпери во многом согласен, но именно как *роскоши*, поскольку настоящее полноценное **общение**, а не просто «коммуникация», взаимодействия и отношения разного уровня, весьма редко. Вероятно, поэтому выдающийся философ-прагматик Д. Дьюи утверждал, глубоко разобравшись в этом, что именно благодаря коммуникационным процессам человек, общество, *культура*, а может быть, и *природа* существуют в неразрывных связях [10]. Но это еще предстоит продолжать исследовать, анализировать, обосновывать, доказывать и трактовать, в частности с позиций теории «аксиологической коммуникологии», разрабатываемой мной с 2005 г. и отраженной в ряде статей, в двух монографиях [4; 5] и в новой монографии с предполагаемым названием «**Субстанции и парадигмы современной культуры (коммуникативно-аксиологический подход)**», которая почти написана и «требует» публикации.

«Вопрос о том, что такое культура, есть вопрос наших дней», — эти слова были написаны вовсе не сегодня и не мной, а еще в 1910 г. Андреем Белым. Статьей под весьма точным и практически значимым названием «Проблема культуры» открывался ныне знаменитый сборник статей «Символизм» [2]. Вот как говорил о куль-

туре Андрей Белый, замечательный поэт и писатель-символист Серебряного века, на мой взгляд, недостаточно оцененный как глубокий исследователь культуры и, по сути, профессиональный культуролог.

До настоящего времени, сталкиваясь с проблемой культуры в «обиходе нашей мысли», мы сталкивались с чем-то самоочевидным, не поддающимся определению, но более пристальный взгляд на вопросы культуры превратил самую культуру в вопрос, разрешение которого не может не внести переоценки в постановку вопросов философии, искусства, истории и религии. Культура оказалась для нас чем-то самоценным [2].

Считается, что впервые вопрос *о ценностях* был поставлен И. Кантом, противопоставившим «сферу нравственности (свободы) сфере природы (необходимости) или, иначе говоря, он «поставил вопрос об отношении между добродетелью и действительностью» [10]. С этим трудно согласиться, поскольку еще в античной философии вопросы *ценностного* восприятия мира были центральными в философских и этических учениях Сократа, Платона, Аристотеля [1]. Итак, уже в античной философии теория ценностей разрабатывается весьма подробно, но подлинный переворот в учение о ценностях вносят И. Кант [10], Р. Г. Лотце [28], М. Шелер [23]. В трактате Лотце «Основания практической философии» и труде «Микрокосм» подчеркивается, что надо четко разграничивать мир явлений и *мир ценностей*. Лишь «царство целей» есть обитель ценностей [14].

Необходимо подчеркнуть, что *ценность и традиция* — это близкие понятия, но разного семантического уровня иерархии и степени коммуницирования. И как бы ни понимать культуру, исходным ее основанием остаются *ценности, принятые конкретным обществом*. Они и определяют культурную специфику общества, становясь «ядром культуры народа и общества».

Ценность есть нечто всепроницающее, определяющее смысл и всего мира в целом, и каждой личности, и каждого события, каждого поступка, ярко и масштабно — так определил *категорию ценности* видный российский религиозный философ Н. О. Лосский [13].

Мне, довольно основательно и давно знакомому с *теорией ценностей*, в том числе и с марксистскими взглядами на них ведущих советских аксиологов, хочется быть солидарным с точ-

кой зрения выдающихся отечественных философов-аксиологов М. С. Кагана [9] и Л. Н. Столовича [19], заключающейся в том, что применительно к истории философской мысли до XIX столетия неправомерно говорить ни об «аксиологии» как философской теории ценности, ни о категории ценности как таковой, но вряд ли это в самом деле именно так.

Культурные ценности являются объектом многочисленных исследований в нашей стране и за рубежом. Исходя из всего вышеизложенного и современной научной, а значит и культурологической трактовки понятия *ценностей культуры*, хотел бы предложить следующее их понимание и мое определение: **ценности культуры или культурные ценности** — это *идеализированные и материализованные* значимые отношения к предметам и процессам, происходящим в социокультурном «пространстве-времени» или «социокультурном топохроне» между людьми в идеально-материальной или духовно-предметной среде культуры.

Ни одна культура не существует вечно. Любая культура изначально возникает, формируется и развивается разными путями, чаще — неизвестно когда и как, и исчезает по самым разным причинам. Это не дает, на мой взгляд, возможности осуществлять полноценный процесс научного изучения «культурогенеза», поскольку именно первоначальный, исходный момент зарождения, «происхождения», т. е. то, что и означает по-гречески «генезис» самых различных сущностей и вещей у древних греков, нам недоступен и неведом.

Можно также предположить, что культура — это то, как человечество *подражает* природе, *имитирует* и преобразует зачастую ее, не только не спрашивая у нее «согласия», но иногда и вопреки ее развитию.

И все же искусство, на мой взгляд, это не только подражание природе, как писал об этом великий титан и творец Возрождения Леонардо да Винчи. Это и не *имитация* природы, как полагают некоторые даже крупные культурологи. Это не просто «мимезис» реальной жизни, не буквальное подражание жизни, а ее эмоциональное переживание, творческий экстаз, «выплеск» творческой энергии, эманация духа. Иначе говоря, это некая творческая деятельность по изменению природы по какому-то *образу* и подобию: *человеческому или божественному*. Вопрос — по какому? И это проблема проблем!

Культура, и это надо точно понимать, не просто все созданное человечеством, а отобранные, «культивируемые», устоявшиеся и признанные *духовные и материальные ценности* в историческом процессе их коммуницирования и развития, которые нужно умело хранить и приумножать.

Культура — это все, что создано и отобрано человечеством на земле, а теперь и в космосе, а может в будущем и во Вселенной, преобразуя природу, даже не спрашивая ее «согласия», что, на мой взгляд, весьма, опрометчиво и небезопасно. И это *злободневнейшая* проблема экологии культуры, которой, кроме академика Д. С. Лихачёва, автора этого понятия, пожалуй, мало кто занимался. Помня беседу с Дмитрием Сергеевичем, с которым мне посчастливилось познакомиться на Конгрессе интеллигенции в Санкт-Петербурге, я много позже написал статью «Коммуникативно-аксиогенная парадигма экологии культуры» в продолжение тех мыслей и слов, в которых он выражал боль и тревогу о сбережении культурного наследия России и культуры в целом.

Искусство же нужно нам для того, вспомним замечательные слова Ф. Ницше, чтобы не умереть от истины.

Примерно об этом писал О. Шпенглер, «гуру» европейской «культурософии», поскольку культурологии как науки еще не было, о «душе» и «мире», интересующих и исследователей культуры, как о «полярности», которой исчерпывается сущность *сознания*. Все, что имеется в нашем сознании в каком бы то ни было виде, может стать доступно через «метафизику нового вида», для которой все имеет характер *символов*, под которыми Шпенглер понимает «чувственные единства, глубочайшие, неделимые и, главное, непреднамеренные впечатления определенного значения и именно *почувствованное единство культуры* покоится на общем языке ее *символики*» [24, с. 231–232].

Другой выдающийся немецкий философ — неокантианец и крупный *семиолог*, автор знаменитого труда «Философии символических форм» в трех томах Эрнст Кассирер предпринял попытку проанализировать и даже оценить всю совокупность форм творческой активности человека. Он утверждал, то, что объявляется сущностью, **субстанцией мира**, принципиально от него не отличается, а есть лишь извлечение из него самого. Ни одна из областей **культуры**, будь то *язык, мифология, наука, образование, искусство или религия*, не дает непосредственного знания о мире.

Они есть различные **формы** представления, которые коренятся в различного рода первобытных *символах, образах и актах*. Человеческое сознание как бы умозрительно предполагает эти формы, ибо человек не находит в действительном мире ни порядка, ни разумности. Все это создается его разумом [11], и в этом есть, несомненно, определенный резон идей Э. Кассирера.

Итак, в основе культуры заложены самые разные *смыслы и образы*, поскольку только человек может совершать действия или, шире, *деятельность* как единственное земное существо, способное осознанно и осмысленно преобразовывать мир на основе вырабатываемых его сознанием *новых смыслов и образов*, то, к чему призывал еще К. Маркс философов в известном всем «Манифесте».

Наука и искусство, как замечательно точно и образно определял эту дихотомию в культуре Ю. М. Лотман, — это как бы два глаза человеческой *культуры*. Именно их различие (и равноправие) создает объемность и стереоскопичность нашего знания. Искусство — форма мышления, без которого человеческого сознания не существует, как не существует сознания с одним полушарием [6, с. 400]. Об этом же, но несколько раньше ярко высказался поэт и «стихийный» культуролог М. Волошин [3]. Он утверждал, что художники — «глаза» человечества, и они «указывают» ему путь, порождая **художественные образы**, которых оно до сих пор не знало и не имело, и в этом их предназначение [3]. За многие годы в искусстве произошло, по сути, то, что вообще в искусстве произошло со времен «тростниковой дудочки и наскального рисунка» до сегодняшнего дня — *личность художника, автора стала равнозначна художественному произведению*.

Сегодня культура рассматривается современной культурологией как единое неделимое холистическое аксиогенно-коммуникативное пространство или в моей теории «аксиологической коммуникологии» как *пространственно-временной континуум культуры* или ее топохрон». Культура как гиперсложная синергетическая, антропная, антиэнтропийная, т. е. информационно-коммуникационная, семантико-семиотическая репрезентативная система требует и современных специальных релевантных продуктивных и эффективных культурологических методов на базе *парадигмально-аксиологического научного подхода*.

Вопрос о дихотомии культуры и искусства или их возможной или невозможной «бинарной оппозиции» или «контаминации»

весьма непросто и требует серьезного осмысления и исследования на философском, культурологическом и искусствоведческом уровнях. Мною же вопрос о соотношении культуры и искусства будет лишь слегка затронут, поскольку пока мне не удалось ответить на него однозначно, да и цель этой статьи иная, но обойти его было невозможно, поэтому мне хочется высказать некоторые предварительные суждения по этому поводу.

Сослюсь на обеспокоенного этой проблемой принципиального исследователя культуры А. Я. Флиера с его оценкой status quo культуры и искусства, а также их сложных взаимодействий, противостояния, мнимой или реальной иерархии, слияния или поглощения друг друга и отношений не только в российском, но и в мировом творческом сообществе, и позиции к этим ключевым для любого общества областям творческой человеческой деятельности, официальной власти. Вот что он пишет в недавно вышедшей статье с вопрошающим и неожиданным, но долгожданным заглавием: **Искусство в культуре или культура в искусстве?** «Согласно современному взгляду, имеющему широкое распространение, искусство является частью культуры, причем наиболее важной, системообразующей ее частью (курсив мой. — В. Г.). То есть культура понимается в первую очередь как система художественных образов, созданных творчеством художников, композиторов, писателей и поэтов и т. п. Такой культ искусства в культуре связан с тем, что в Новое время именно образы литературы и искусства стали главными эталонными выразителями доминантных культурных паттернов, объектом социального влияния и подражания. Такой взгляд сегодня преобладает и в системе государственного управления культурой; в большинстве стран мира министерства культуры занимаются в первую очередь поддержкой **искусства**. Эту контаминацию можно обнаружить и в трудах многих отечественных ученых и вузовских преподавателей» [21].

Эту некоторую сумятицу и неопределенность или, может, наоборот, незыблемость позиций и взглядов мы наблюдаем и сегодня, но, мне кажется, нельзя оставаться безучастным к острой и непроясненной до сих пор проблеме этой важнейшей сферы или двух названных сфер нашего общества.

До недавнего времени мне тоже представлялось, что искусство — нераздельная часть культуры, причем только «художественной культуры», феномен «социокультурной коммуни-

кации». Мне даже удалось покритиковать казавшееся якобы ошибочным, тавтологичным и даже «неграмотным» разделение этих сфер в ряде статей и недавно вышедшей монографии: «Современная художественная культура: парадигма или дискурс?! (компаративно-аксиологический анализ)» (2016), отвечающих моим культурологическим взглядам и позициям. Сегодня же мне в ходе исследования фундаментальных оснований культуры на субстанциально-аксиогенном уровне приходится менять угол зрения и изменить некоторые мои взгляды и позиции, сформировавшиеся и изложенные ранее и вызвавшие насущную потребность написать новую монографию, во многом существенно корректирующую их и соответственно названную: «Субстанции и парадигмы современной культуры (коммуникативно-аксиологический подход)».

Видный российский теоретик, философ и историк культуры, профессор А. Я. Флиер одним из первых культурологов в статье с одноименным названием проницательно заметил, что «культурология» может исследоваться как «научная парадигма» [20]. И вот к каким неожиданным и парадоксальным выводам пришел позже этот глубокий исследователь: «честный ученый должен признать, что никакой *объективной структуры* у культуры нет. Культура представляет собой более или менее *случайное* сочетание акций взаимодействия и *коммуницирования* одних людей с другими, творческих актов отображения различных социальных коллизий и наблюдаемых состояний природы в образах искусства и литературы, мифологии и религии, в языке и пр.» [20]. С этим можно соглашаться или дискутировать. Мне импонирует дискуссионная позиция.

Удивительно точно и поэтически образно определил культуру как «плодотворное существование человечества» замечательный поэт и философ по образованию Б. Л. Пастернак.

Культура имеет весьма непростые «отношения» с религией, философией, наукой, искусством и другими гуманитарными и социальными сферами, хотя это, по сути, ее неотъемлемые составляющие. Мне думается, что если *цивилизация*, по Освальду Шпенглеру [24], — заключительная или *конечная стадия культуры*, то нам пока еще рано беспокоиться. Мы находимся, вероятно, где-нибудь на середине пути. Шпенглер, ярко и образно отвечая на свой же вопрос «Что такое цивилизация?», понимая ее как ло-

гическое следствие, завершение и исход культуры, резюмирует: «Цивилизация есть неизбежная судьба культуры» [24, с. 69].

Если же *культура и цивилизация* соотносятся как некая бинарная оппозиция подобно природе и культуре, то они и развиваются по разным законам и направлениям и лишь зеркально или *криволинейно* отражают *структуру общества* в разных аспектах его активности. Тем более разные культуры и субкультуры находятся на разном расстоянии от «означенной» цели по времени их зарождения и условий развития.

Замечательный советский филолог, семиолог и культуролог Ю. М. Лотман, оценивая природу культуры, подчеркивал, что «культура имеет, во-первых, коммуникационную, во-вторых, символическую природу» [14].

Необходимо обратить внимание еще на одну, на мой взгляд, острейшую проблему для человечества и его культурного состояния. Речь идет о ставших привычными, даже неким «общим местом» суждениях и оценке таких понятий, как «душа народа», «характер народа», в качестве базовых *идентифицирующих характеристик*. Мне кажется, что это идет от «культурных типов» Н. Я. Данилевского [7] как биолога, приверженного к классификациям и таксонам. Само же выражение «душа народа» впервые употребил Освальд Шпенглер в своей ныне оцениваемой чуть ли не как культурологическое «Евангелие», по-моему, без серьезных на то оснований, хотя в ней много здравых мыслей, книге «Закат Европы» [24]. Поскольку, на мой взгляд, основные ее идеи вторичны, выдвинутые по следам более раннего и ныне известного любому студенту культурологической специальности научного труда Н. Я. Данилевского «Россия и Европа», написанного еще в конце XIX в. [7] и на который О. Шпенглер даже не сослался.

Возвращаясь к понятиям «душа народа», «характер народа», хочу поделиться моим личным наблюдением, породившим у меня догадку о том, что ни у одного народа, этноса или нации не может быть отмечено качеств, присущих его *индивидуальным*, даже выдающимся представителям. Ни отвага, ни храбрость, ни, соответственно, трусость, ни скаредность, ни хитрость, ни даже патриотизм, которые нередко приписываются, по-моему, совершенно необоснованно и безответственно какому-либо народу, нации как отличительные *идентификационные признаки*, совершенно некорректно и недопустимо считать таковыми.

Эта антропологическая или, может, культурологическая *абберация* не так безобидна, как это может показаться. Она ведет к ложному восприятию и обоснованию национальных качеств разных народов. Не говоря уже о различиях в разных культурных, этических, поведенческих моделях, ценностных критериях, ориентирах и установках.

И все же вот что пронизательно подметил внимательный и зоркий ученый, один из первых профессиональных культурологов, профессор Э. В. Соколов. Русским людям свойственны «всеотзывчивость, образность, синкретизм, диалогичность мышления, а также» любопытство, любовь к тайнам и запретным знаниям. Поэтому русские всегда хотели понять жизнь, да и самих себя, не *разумом, а сердцем*. Как ранее это гениально провидел поэт, философ, дипломат и стихийный культуролог Ф. Тютчев: «Умом Россию не понять. Аршином общим не измерить. У ней особенная стать. В Россию можно только верить».

Литература

1. *Аристотель*. Сочинения в 4 т. М.: Мысль, 1975–1983.
2. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 28 с.
3. *Волошин М.* Лики творчества. Л.: Наука, 1998. 848 с.
4. *Гегель*. Наука логики: в 3 т. М.: Мысль, 1970–1972. (Философское наследие).
5. *Грачев В.И.* Коммуникации – Ценности – Культура (опыт информационно-аксиологического анализа): Монография. СПб.: Астерион, 2006. 240 с.
6. *Грачев В.И.* Современная художественная культура: парадигма или дискурс?! (компаративно-аксиологический анализ): Монография. СПб.: Астерион, 2016. 274 с.
7. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. М.: Книга, 1991. 576 с.
8. *Дьюи Д.* Опыт и природа. М., 1987.
9. *Каган М.С.* Философская теория ценности. СПб.: Петрополис, 1997. 205 с.
10. *Кант И.* Соч.: в 6 т. (Философское наследие). М., 1963.
11. *Кассирер Э.* Философия символических форм: в 3 т. Берлин, 1923–1929.
12. *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М.: Республика, 1993. 383 с.
13. *Лосский Н.О.* Ценность и Бытие. М.: АСТ, 2000.

14. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство. 2005. 704 с.
15. *Лотце Р.Г.* Микрокосм. М.: Мысль, 1987.
16. *Марков Б.В.* Культура и цивилизация. СПб., 1993.
17. *Ницше Ф.* Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990.
18. *Соколов Э.В.* Культурология. Очерки теорий культуры. М.: Интерпакс, 1994. 272 с.
19. *Столович Л.Н.* Красота. Доброта. Истина. Очерк истории эстетической аксиологии. М., 1994.
20. *Флиер А.Я.* Культурология как научная парадигма // Культура культуры. 2015. № 2.
21. *Флиер А.Я.* Искусство в культуре или культура в искусстве? // Культура культуры. 2019. № 4.
22. *Хокинг С.* Краткая история времени: от Большого взрыва до черных дыр. СПб.: Амфора, 2001. 268 с.
23. *Шелер М.* Соч.: в 3 т. М.: Мысль, 1991.
24. *Шпенглер О.* Закат Европы: в 2 т. М.: Мысль, 1993.
25. *Эйнштейн А.* Физика и реальность. М.: Наука, 1965. 379 с.

Е. В. Байкова

Е. В. Байкова

*доктор культурологии, доцент,
профессор кафедры «Дизайн архитектурной среды»,
Саратовский государственный
технический университет им. Гагарина
baykovaekaterina@yandex.ru*

Н. А. Дидык

Н. А. Дидык

*студентка 5-го курса «Дизайн архитектурной среды»,
Саратовский государственный технический
университет им. Гагарина
nadezhda.didyk@yandex.ru*

**СИМВОЛЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ЦЕНТРА ГОРОДА
(на материале архитектурного декора
особняка И. П. Шмидта в Саратове. Зооморфизм)**

**SYMBOLS IN THE HISTORICAL CENTER
OF THE CITY BASED ON THE ARCHITECTURAL
DECOR OF THE I. P. SCHMIDT IN SARATOV.
ZOOMORPHISM**

В данной статье изучаются наиболее распространенные символы дореволюционного Саратова на фасадах центральной части города. Были проведены сравнения образной системы круглой скульптуры и орнаментальных изображений на фасадах. В качестве «точки отсчета» использовали декор фасада особняка Шмидта — саратовского миллионера-мукомола, обосновавшегося в Саратове.

Ключевые слова: *Саратов, символы, архитектурный декор, модерн, грифон, лебедь, лев.*

In this article we consider the symbols on the Saratov buildings in the historical center of the city and their meanings. We made comparisons of the figurative system of round sculpture and ornamental

images on the facades. As a reference point, the decor of the facade of the Schmidt mansion, the Saratov millionaire flour mill, who settled in Saratov, was used.

Keywords: Saratov, symbols, Architectural decor, modern, griffin, swan, lion.



Рис. 1. План г. Саратова. 1812 г.

На данный момент имеется не так много материалов, которые раскрывали бы значение и смысл применения символов в архитектурном декоре Саратова. Среди признанных авторов, занимавшихся архитектурой Саратова, можно назвать С. О. Терёхина, Б. Н. Донецкого, В. В. Кудрявцева, М. В. Провоторова, В. И. Кузьменко, А. А. Заиченко, Н. А. Устича и др. Среди них преобладают краеведческие и биографические описания, попадаются городские легенды, раскрываются особенности планировки. Описание декора также присутствует, но роль он играет незначительную. Мы же попытались именно декор сделать главным действующим лицом в описании и анализе зданий. Выявить повторяющиеся и уникальные архитектурные символы Саратова и сравнить их между собой — вот главная цель, которую мы ставим перед собой в этой статье. А отталкиваться мы будем от уникального для нашего города особняка И. П. Шмидта, а особняки двух других братьев мы оставили в стороне по причине ряда безвозвратных утрат в декоре или полного изменения фасада,

как, например, фасад особняка Отто Шмидта. Рассматривая архитектурное окружение этого особняка, мы проводим параллели по декору фасадов. В своей статье мы задумались о тайных знаках, которые оставляют нам архитекторы на фасадах зданий, и попытались выяснить, существует ли что-то особенное, характерное именно для Саратова.

Изображения львов

В стиле модерн с использованием в декоре льва выполнено всего несколько строений в Саратове. Одно из них — это особняк Ивана Петровича Шмидта, который был третьим мукомольным королем Саратова. В начале XX в. он выкупил земли на углу Армянской улицы (сейчас улица Волжская), снес старое здание и начал строительство нового. Его особняк строился по проекту московского архитектора Капитолия Авраамовича Дулина, который и в дальнейшем тесно сотрудничал с семейством Шмидт. Именно по его проекту был построен еще один особняк, но уже в мавританском стиле, на ул. Сакко и Ванцетти для Отто Шмидта. Именно по его проекту было запланировано строительство торгового дома на Театральной площади.

Особняк, о котором идет речь, — наша «точка отсчета» — «расположен по адресу Волжская, 32 и является объектом регионального значения...» [6]. Здесь есть прекрасный грот, в котором расположилось изображение чудовища — отсюда второе название «дом с гротом». В этом же внутреннем дворе и располагается парадная лестница, которую в свою очередь украшают скульптуры сторожевых львов (табл. 1, рис. 3), пасть каждого широко открыта, но клыков как будто нет. И вообще в них нет ничего страшного, сидят как собаки по команде, обернув хвостом задние лапы. Бедные львы не защищены навесом крыльца, и скат парапета расположен таким образом, что кажется, в следующий момент они скатятся с него как с горки. Да и по месту расположения защищают они не от внешнего врага, а от чего-то с тыла. Они совершенно не связаны по смыслу с морским царем в гроте того же двора, если только от него и защищают.

Без документальных свидетельств владельцев и архитекторов сложно проследить истинные причины такой композиции. Как отдельные листы, вырванные из книги, эти следы истории

разбросаны по городу, и сюжет воедино уже связать невозможно. Архитекторы Саратова конца XIX — начала XX в. любили использовать этот символ в своих композициях, а владельцы именитых домов подчеркивали наличием этого образа свою состоятельность и солидность.

Лев как символ власти существовал в геральдической науке средневековья, а в русской геральдике изучен А. Б. Лакиером, отмечен в любом современном словаре символов, знаменитые львы Санкт-Петербурга приводятся в замечательной книге В. В. Нестерова «Львы стерегут город», в саратовской архитектуре изучаются краеведом Д. Власовой.




Один из «соседей» — особняк К. Рейнеке, его владелец — еще более могущественный мукомольный король, известный не только в Поволжье, но и на Урале. Особняк выполнен по проекту Ф. Шехтеля. Во внешнем оформлении этого необычного и оригинального особняка — головы львов в качестве украшения водосточной трубы.

Образ льва был очень распространен в дореволюционном Саратове. Если мы пройдем чуть дальше по улице Некрасова до особняка А. И. Скворцова, иначе называемого «Дом со Сфинксом», где центром композиции является сфинкс, голова которого — это портрет жены Скворцова, Веры Петровны Бестужевой [9], то увидим также и скульптурные изображения львов, размещенных на въездных воротах (табл. 1, рис. 4). И в данном контексте они тоже могут трактоваться как символ защиты, охраны.



Таблица 1

Львы в декоре фасадов

Название постройки	Изображения львов
Особняк К. К. Рейнеке	 <p data-bbox="493 1398 911 1423">Рис. 2. Фото из личного архива Н. Дидык</p>

Название постройки	Изображения львов
Особняк И. П. Шмидта	 <p data-bbox="574 523 857 552">Рис. 3. Фото: <i>Daria Vlasova</i></p>
Особняк А. И. Скворцова	 <p data-bbox="505 975 930 1003">Рис. 4. Фото из личного архива Н. Дидык</p>
СГУ, корпус Института химии	 <p data-bbox="505 1382 930 1410">Рис. 5. Фото из личного архива Н. Дидык</p>

Окончание таблицы 1

Название постройки	Изображения львов
Клинический городок, 3-я советская	 <p data-bbox="496 592 908 619">Рис. 6. Фото из книги <i>Саратов. Модерн</i></p>
Дом на Дзержинского, 39	 <p data-bbox="496 940 908 967">Рис. 7. Фото из книги <i>Саратов. Модерн</i></p>

Чуть позже, в начале XX в., изображения львов появляются не только на доходных домах, но и на общественных постройках. Примером служит оформление корпусов Саратовского университета и клинического городка [10]. Архитектор К. Л. Мюфке очень постарался декоративно оформить корпуса университета. Каждый имеет свои скульптурные группы и символы.

На корпусе Института химии огромное количество лепного декора. Само здание выполнено в охристых тонах, на которых светлым цветом выделяется декор. Над окном же расположилась маска льва (табл. 1, рис. 5). Не зря льва называют царем зверей, ведь он обладает такими качествами, как сила, храбрость, мудрость, справедливость и покровительство. Львы, размещенные в оформлении корпуса, кажется, всегда будут следить и охранять знание.

3-я городская больница, или клинический городок, который спроектировал Карл Мюфке, находится на улице Большая садовая. Построен он был примерно в 1920-х гг. Также в оформлении фасада можно заметить маску льва, которая очень похожа на ту, которая была в оформлении студенческого городка СГУ (табл. 1, рис. 6). Почему такое внимание к деталям с изображением льва? Просто фирменный стиль архитектора или скрытый смысл? Мы считаем, что изображение льва — это уже некий принцип оформления саратовских зданий. В данном контексте лев, скорее всего, читался как символ силы и храбрости, которая нужна больным людям.

Дом на ул. имени Ф. Э. Дзержинского выполнен в стиле неоклассицизм, но тем не менее декор все тот же, что применялся в оформлении особняков в стиле модерн [10]. На фасаде здания над каждым окном установлена маска льва (табл. 1, рис. 7).

Примеров декорирования фасадов с использованием образа льва в архитектуре Саратова множество. Маскароны встречаются на зданиях главных исторических улиц. Обычно пасть открыта, вид устрашающий. Но замечено, как органично расставлены анималистические акценты на фасадах зданий. Образ льва живой, придает «энергичности» постройкам [4].

Пройдем ближе к Театральной площади. А вот и здание, выходящее фасадом на эту самую площадь. Правильно вписавшись в нишу, на самом верху магазина купца Андрея Ивановича Бендера гордо стоит лев. Правой лапой он упирается в шар. Такое ощущение, что он следит и видит каждого со своей высоты. Этот дом — памятник архитектуры регионального значения. Сейчас тут размещается городская администрация, а перед революцией был магазин купца первой гильдии А. Бендера — исключительно находчивого господина. Бендер торговал сарпинкой. Сейчас эта хлопчатобумажная ткань совершенно забылась, а тогда плотную, но в то же время тонкую материю в клетку и полоску охотно покупали все — от бедных рабочих до изнеженных барынь [5]. Один из богатейших людей начала XX в. в Поволжье, как сам себя называл «король сарпинки», пожелал украсить свой торговый дом львом — достойным символом богатства и могущества. И тот прочно утвердился всеми четырьмя лапами на изображении земного шара.

Изображения грифона и лебедя




Следующими достаточно необычными и в то же время повторяющимися символами Саратова были грифон и лебедь. Их изображения встречаются как на особняках, так и на общественных зданиях.

В оформлении особняка И. П. Шмидта мы можем встретить на фризе здания изображения и лебедей, и грифонов. На центральном фасаде наш взгляд сразу же привлекает рельеф с красивой парой лебедей, которые держат некую чашу (табл. 2, рис. 9). Лебеди — это символ возрождения, чистоты, целомудрия, благородства и мудрости. Мы думаем, что это изображение могло отражать жизненные идеалы хозяина особняка. Существует и другая версия: в Германии очень популярен этот образ, связанный с почитанием рыцаря круглого стола — Лоэнгрина. А чаша в этом контексте — чаша Грааля, или просто «сердечное устремление к духовной пище» [3].

Но больше всего могут заинтересовать причудливые животные, изображенные на боковом фасаде, — грифоны (табл. 2, рис. 8). Грифоны — таинственные существа. Они объединяют добро и зло, небо и землю, являются противоречивыми существами. Грифон, как и лев, символизирует стражу и охрану [4].

Таблица 2






Грифоны и лебеди в декоре фасадов

Название постройки	Грифон	Лебедь
Особняк И. П. Шмидта	 <p>Рис. 8. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p>Рис. 9. Фото из личного архива Н. Дидык</p>
Дом общего взаимного страхования	 <p>Рис. 10. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	








Название постройки	Грифон	Лебедь
Особняк А. И. Шумилина	 <p>Рис. 11. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p>Рис. 12. Фото из личного архива Н. Дидык</p>

Таблица 3

Маскароны и растительный декор в скульптурном убранстве фасадов

Название постройки	Маскароны	Растительный декор
Дом Ананьева	 <p>Рис. 13. Фото из книги Саратов. Модерн</p>	  <p>Рис. 14. Фото из личного архива Н. Дидык</p>
Крытый рынок	 <p>Рис. 15. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p>Рис. 16. Фото из личного архива Н. Дидык</p>

Продолжение таблицы 3

Название постройки	Маскароны	Растительный декор
Крытый рынок	 <p data-bbox="348 512 628 568">Рис. 17. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p data-bbox="680 512 949 568">Рис. 18. Фото из книги Саратов. Модерн</p>
СГУ	 <p data-bbox="449 799 524 823">Рис. 19</p>  <p data-bbox="449 1054 524 1078">Рис. 20</p>  <p data-bbox="348 1366 628 1422">Рис. 21. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p data-bbox="773 791 848 815">Рис. 22</p>  <p data-bbox="673 1031 953 1086">Рис. 23. Фото из личного архива Н. Дидык</p>

Название постройки	Маскароны	Растительный декор
СГУ	 <p data-bbox="364 502 644 550">Рис. 24. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p data-bbox="688 502 968 550">Рис. 25. Фото из личного архива Н. Дидык</p>

На доме Общества взаимного от огня страхования, который спроектировал С. А. Калистратов, мы также можем заметить изображения мифологических существ. На боковом фасаде почти в самом верху на здании красуются барельефные изображения грифонов, которые протягивают свои лапы к какой-то чаше (табл. 2, рис. 10) [7].

Грифон — это мифологическое существо, которое имеет туловище льва, а голову и крылья — орла. Это очень противоречивые существа, так как совмещают в своей символике власть над воздухом и землей одновременно. Поэтому грифоны — это сила, бдительность, не зря они всегда считались лучшими сторожами [5]. Они «многофункциональны» и популярны.

Достаточно интересным является особняк А. И. Шумилина — маслобойщика, купца первой гильдии. Обычно дома в стиле неоклассицизм очень сдержаны по внешнему убранству. Но отличает этот особняк именно его декор. Лепнина орнамента, капителей, пилястр, кронштейна делается совершенно разным набором элементов. Капители колонн украшены очень несвойственными для коринфского ордера элементами. Если приглядеться, то по центру капители мы увидим фигуру раскинувшего крылья лебедя (табл. 2, рис. 12). Лебедь — символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, благородства, мудрости, совершенства. Мы думаем, что владелец маслобойни обладал всеми этими качествами, и поэтому изобразили это прекрасное создание [3].

По бокам на фризе расположились фигуры грифонов с чешуйчатыми змеевидными хвостами (табл. 2, рис. 11). Видимо, масло-

бойному королю требовалась защита посильнее, чем просто лев, и он прибегнул в этом замысле к более устрашающим существам.

В особняке И. П. Шмидта архитектор вводит элементы декора порой неожиданные — античные изображения на фризе (рис. 13), для большей выразительности подчеркнутые пальметтами. Над ними располагаются листья кувшинок. Кувшинки — это символ тревоги, по другой же версии считается, что это символ красоты. Над входной дверью декоративно украшена арка путем переплетения различных растений и образования из них короны.



Рис. 26. Фото из личного архива Н. Дидык




Рис. 27. Фото из личного архива Н. Дидык



Рис. 28. Фото из личного архива Н. Дидык

Таблица 4

Венки и гирлянды в декоре фасадов

Название постройки	Тройные венки	Венки	Гирлянды
Дом взаимного общего страхования	 <p>Рис. 29. Фото из личного архива Н. Дидык</p>		








Название постройки	Тройные венки	Венки	Гирлянды
Общественный городской банк	 <p data-bbox="344 416 530 496">Рис. 30. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p data-bbox="562 421 748 501">Рис. 31. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	
Комплекс главного почтампа Саратова		 <p data-bbox="565 676 744 756">Рис. 32. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p data-bbox="777 676 967 756">Рис. 33. Фото из личного архива Н. Дидык</p>
Клинический городок, 3-я советская		 <p data-bbox="562 948 748 1027">Рис. 34. Фото из книги Саратов. Модерн</p>  <p data-bbox="565 1315 744 1394">Рис. 35. Фото из личного архива Н. Дидык</p>	 <p data-bbox="777 916 967 995">Рис. 36. Фото из книги Саратов. Модерн</p>

Таблица 5



Рис. 37. Фото из книги Саратов.
Модерн



Рис. 38. Фото из книги Саратов.
Модерн



Рис. 39. Фото из книги Саратов.
Модерн



Рис. 40. Фото из из книги Саратов.
Модерн



Рис. 41. Фото
из личного архива Евгении Чех



Рис. 42. Фото
из личного архива Евгении Чех



Рис. 43. Фото
из личного архива Евгении Чех



Рис. 44. Фото
из личного архива Евгении Чех



Рис. 45. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 46. Фото
из личного архива Н. Дидык

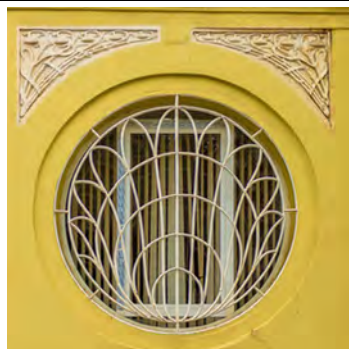


Рис. 47. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 48. Фото
из личного архива Н. Дидык

Продолжение таблицы 5



Рис. 49. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 50. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 51. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 52. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 53. Фото
из личного архива Н. Дидык

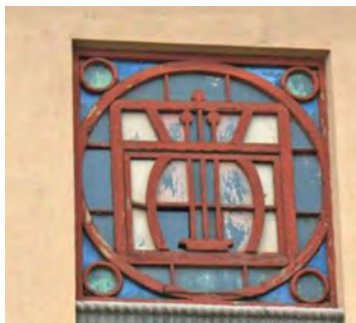


Рис. 54. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 55. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 56. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 57. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 58. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 59. Фото
из личного архива Н. Дидык



Рис. 60. Фото
из личного архива Н. Дидык

Заключение

Здания исторического центра Саратова строились примерно в одно и то же время, поэтому количество архитекторов не так велико. Если рассматривать все здания какого-то одного архитектора, то можно заметить, что он переносит свои идеи оформления и планировки в каждое новое строение. В оформлении зданий, например в стиле модерн, использовалось огромное количество растительного декора, существовало великое разнообразие разновидностей цветов, которые имели свою символику, и архитекторы умело применяли их в своих проектах. В основном это была декоративная лепнина в виде мотивов роз, лилий, ромашек, маков. Но, кроме того, вне зависимости от стиля повторялись знаки власти, защиты, чистоты и высокой духовности в зооморфном декоре. Огромное количество изображения львов было рассмотрено как на зданиях в стиле модерн, так и на зданиях в стиле неоклассицизм. Изображения встречались в виде масок, рельефов и круглой скульптуры. Если рассматривать здания в стиле неоклассицизм, то в большинстве своем это государственные сооружения, которые не так обильно украшены декором. Но есть и несколько построек доходных домов, которые выполнены в этом стиле.

Основными элементами этого стиля являлись венки, которые символизировали цикличность жизни, вечность, замкнутость. Огромное количество гирлянд из дубовых листьев, которые символизировали силу и выносливость.

Подводя итоги, хочется сказать, что элементы декора в обоих стилях очень схожи, это обуславливается тем, что архитекторы старались объединить этим всю архитектуру Саратова, но тем не менее следовали новым веяниям. Наш город обладает большим количеством исторических, оригинальных и единственных в своем роде зданий, которые нуждаются в своевременной реставрации.

Литература

1. Заиченко А.А., Степанян К.А., Устич Н.А. Символизм в архитектуре // Успехи современного естествознания. 2013. № 8.
2. Саратов. Модерн. Архитектура / М. В. Провоторов [текст], В. И. Кузьменко [фотосъемка]. 2007.
3. Тахо-Годи А.А. Химера. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A5%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0>

4. *Калинина П.С.* Символы и образы, характерные для стиля модерн. URL: <http://evansys.com/articles/nauchnye-issledovaniya-v-oblasti-gumanitarnykh-nauk-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdunarodno/sektsiya-6-tekhnicheskaya-estetika-i-dizayn-spetsialnost-17-00-06/simvoly-i-obrazy-kharakternye-dlya-stilya-modern/>
5. Символы-символизмы. URL: <https://www.newacropol.ru/Alexandria/symbols/swan/>
6. *Терёхин С.О.* Века и камни. Памятники архитектуры Саратовской области. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1990.
7. *Давыдов В.* Дворцы и замки архитектора Калистратова: историко-биографическое, документальное издание. Саратов: ИП Веземетина А. Н., 2015.
8. *Максимов Е.К.* Имя твоей улицы. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 2007.
9. *Давыдов В., Семёнов В.* Саратов историко-архитектурный: ненаучный краеведческий комментарий к некоторым примечательным градостроительным объектам. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 2012.
10. *Давыдов В.* Зримые образы Саратова. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 2012.

С. А. Царенко

S. A. Tsarenko

Винницкий областной краеведческий музей,

Украина; старший научный сотрудник,

кандидат архитектуры

tsarrost@gmail.com

**ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ И ГЕОПОЛИТИЧЕСКИЕ
ПЕРСПЕКТИВЫ ЗАПАДНОГО РУССКОГО ПОЛЯ
(ПОДОЛЬЯ) В КОНТЕКСТЕ
УКРАИНСКИХ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ
И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИХ ПОДМЕН**

**ETHNOCULTURAL AND GEOPOLITICAL
PROSPECTS OF THE WESTERN
RUSSIAN FIELD (POLE, PODILLIA)
IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN IDENTITIES
AND HISTORIOGRAPHIC SUBSTITUTIONS**

Рассмотрены древнейшая и современная этнокультурная и политическая динамика, историографические проблемы и геополитические перспективы Западного Русского Поля — Подольского региона Украины. В этом крае и взаимосвязанных соседних культурах остается потенциал для новейшего этнополитического интегрирования территориальной системы Русской равнины.

Ключевые слова: *Русь, Русская равнина, регион Подолье, Украина, идентичность, территориальная система, геополитика.*

The most ancient and modern ethno-cultural and political dynamics, historiography problems and geopolitical prospects of the Western Russian Field — Podillian region of Ukraine are considered. In this region and interconnected neighboring cultures, there remains the potential for the latest ethno-political integration of the territorial system of the Russian Plain.

Keywords: *Rus', Russian Plain, Podillian region, Ukraine, identity, territorial system, geopolitics.*

Отвечая на вопрос, рациональны ли «претензии украинских националистов к русским как к народу», оставивший Украину политолог с горькой иронией констатировал: националисты — сама «рациональность», и претензии будут всегда, пока есть люди, считающие высшей ценностью создание и сохранение независимого украинского государства, так как «украинцы — это бывшие русские»; «если у украинца не будет претензий к русским, то он будет русским» [28]. Такие неутешительные обобщения подчеркивают антинародную сущность любого радикального национализма, ведь народ как духовно деятельное *народонаселение* в освоении территорий — явление объективно *многонациональное*, объединяющее не только этногенетических родственников. И верны такие обобщения именно в политологическом аспекте относительно нашей бывшей общей государственности (в ее схематично негативном восприятии националистами). В этнокультурном отношении и белорусы, и карпатские русины, и русские, и украинцы при всей современной культурно-языковой самобытности названных национальностей — все бывшие *роусьские*, они же *рускии*, или теперь уже потомки и наследники *русичей* (*самоназвания* из письменных первоисточников нашего общего Средневековья) [26, с. 3; 27, с. 163–164; 38, с. 205, 212]. Констатировалась, к тому же, позиция радикальной части «политического класса»; многие и многие украинцы как раз дистанцируются от крайностей, будучи поглощены проблемами выживания. И еще более показательный парадокс: зачастую самые радикальные взгляды продвигаются представителями иных или даже этнически чужих внешних и чуждых народу политических группировок.

Парадоксальные национально-культурные и политические противопоставления возникают на почве не столько самобытности, культура которой не может не признавать иных, сколько на лукавой основе ретроспективной историографической переоценки, подменяющей реальный опыт (всегда совместный, межнациональный) ущербными схемами, и формирования отрицающих друг друга идентичностей, в этом — негативном — ключе вымышленных. А вот провоцируемая ими проблематика вполне реальна. Чего стоит одна так называемая «Киевская» Русь, она же якобы «Русь-Украина» — «ранняя украинская держава» [23, с. 48], апологеты которой отрицают целостную Русь и настаивают на том, будто бы отдельную и только украинскую, «руску» исто-

рию и само национальное имя якобы «украли москали». И кабы не разрушение Киева ордынцами, «украинский писатель Гоголь не был бы вынужден писать на русском языке, а Пушкин писал бы по-украински» (Н. Полонська-Василенко в сослагательных фантазиях [24, с. 269]). И на формировании образа бывшего общего государства как якобы «угнетателя» невозможно построить развитие, всегда сопряженное на самом деле с соседскими связями и взаимодействием в материковой системе расселения, сотканной из многоуровневых *градостроительных систем* [11, с. 11–16; 4, с. 16–19]. Зато «удается» перекрыть националистическим заслоном народную перспективу — духовную, геополитическую, экономическую. Между тем стабильная культурная и политическая целостность полиэтничной и затем многонациональной Русской равнины и сопредельных регионов, давших миру Русь — Российскую империю — Союз ССР, — эта целостность объективно содержит то самое народное ядро, или те ядра, что являют изначальные средоточия единения и остаются залогом перспективы общего развития. На вводный вопрос, пусть и не вполне корректный (в силу предполагаемой «рациональности» претензий к народу), может быть получен созидательный ответ системным пониманием того, кто же такие *роуцьские*, или *руськие*, затем *русичи* и их потомки, наследники, последователи, где и как теперь территориально сосредоточена (или рассредоточена) политическая культура и традиция единения. Ответ может быть получен и формированием, вопреки националистической ревности, духовного потенциала для возрождения объединительного начала для нашей общей исторической перспективы.

Живописуя как бы отдельную «Историю Украины» [15], российские авторы вольно или невольно «подыграли» разделяющему национализму. И характерно, что в основу изложения этой якобы отдельной «истории» положена критика Повести Временных Лет (ПВЛ), критика филологически блестящая и остроумная до несправедности, граничащая с несоответствием исторической реальности. Последнее проявилось в предвзятом отношении к этому великому памятнику Руси, что выразилось в навязчивых сомнениях автора этого раздела «Истории Украины» насчет достоверности сведений самой летописной повести. Наряду с грандиозной обширностью соответствующей литературы и историографии, ПВЛ — ценнейший и не вполне изученный первоисточник, много-

слойная «компилятивность», «легендарность» и «фольклорный характер» которого, как и богословская направленность, не только не отменяют его содержательной целостности, но таковую усиливают. В источниковедении принято, что автор ПВЛ собрал, соединил и переосмыслил тексты многих предшественников [36, с. 23–26], преломил их в понимании верующего христианина. Но ведь при этом он создал целостную, совершенную для своего времени концепцию. Искреннюю, хотя отчасти тенденциозную, пристрастную, но правдивую и лаконичную, ибо писать заведомую ложь считалось тяжким грехом. И как раз на вопросы, до сих пор волнующие всех нас — восточных славян и солидарных национальностей нашего народа, летописцами даны емкие, недвусмысленные и непротиворечивые ответы. Откроем вновь отечественный первоисточник, начиная со знаменитого «сказания» о Призвании, в том широком материковом контексте, что задан нам отечественной летописью. По мысли В. Соловьева об историческом призвании России, это также было *Призвание* «религиозное в высшем смысле этого слова» [32, с. 238–239]. «(862 г.) Пошли за море к вѣрягам, к руси», так как называются те вѣряги (защитники, воины и купцы), *русь* так же, как представители других (народов), называются шведы, другие же норвежцы, датчане, а иные (например) готы, так и эти — *русь* (т. е. *вѣряги* русь — это не шведы, не норвежцы, не датчане, не готы, и все последние — примеры соседних и иных, как готы, этносов, в том числе составивших сословие вѣрягов уже во времена летописца, а призванные — из поморских вѣрягов, славяноязычных удальцов, доминировавших на Балтике в IX в.; в славянском сословно-этническом названии жителей Поморья «вѣряг» первоначальное ударение — на первом слоге, а германоязычная «калька» с него «варанг» является позднейшей, когда в XI–XII вв. славянские вѣряги сошли с «исторической сцены», о чем и писал летописец [31, с. 13–49, 109, 113]). «Сказали (призванным) русь (руси?), чудь, словене и кривичи: “Земля наша велика и обильна, а *наряда* (княжеского поручения) в ней нет. Идите же княжить и *володеть* (управлять землей по-божески, по Праву) нами”. И избрались три брата с родами своими, приведя с собою всю свою дружину многу и предивну... И со времени тех вѣряг прозвалась Руская земля... (882)... И сел Олег княжить в Киеве. И сказал Олег: “Это будет мать городам русским”... А словенский народ и русский один. Ведь со времени вѣряг прозвались Русью, а раньше

назывались словене, еще и поляне звались, поскольку в (регионе) Поле сидели. Все они — одного славянского народа» [26, с. 11–12]. Даже если не привлекать другие аутентичные средневековые сведения (греческие, арабские, латинские), в глазах отечественного летописца однозначна канва появления подлинно культового имени «РОУСЬ» — «Русь», как и «Россия». Ставшее священным для славянства (восточного и не только: у сербов *Раша* — название их первой столицы) материковое обозначение светлого начала, появившееся, например, еще в фонетически нестойких, этимологически загадочных именах властителей царства Ван — Руса/Урса [20, с. 12, 61–63, 174], Русь — именование святости, прилагавшееся как омоним к династии, дружине, державе, земле. Из ПВЛ однозначно следует, во-первых, что призванные **прибалтийские русы, по роду занятий и собирательному региональному наименованию *вѣрѣги*, т. е. «защитники»** [31, с. 109, 113] — **так же и в сакральном смысле — представляли материковый этнос *русь*, относящийся к одному со славянами народу и претендовавший на славянское династическое старшинство.** Во-вторых, после призвания русов из материкового «Заморья» — славянского Поморья группой северных племен ради княжеского *наряда*, т. е. для восстановления **традиционной системы поручений** (ибо без княжеского наряда-поручения в раннем династическом государстве не развивалось хозяйство; понятие «наряд» как поручение сохранилось в русской военной и строительной лексике), русы избрали главным городом КЬЕВЪ в земле полян, называвшихся так в своем регионе (в Поле, т. е. в Лесостепи) и прозавшихся Русью (окончательно) со времени появления здесь соответствующей династии. В-третьих, все действующие лица тех событий **говорили по-славянски и считали себя, подчеркнем, одним народом** (лоцманская терминология в «русских» названиях Днепровских порогов, засвидетельствованных Константином Багрянородным, была и международной, и ранней готской, и «ираноморфной» — о родственных языковых средах напомним далее). Никакие якобы «германские» имена, или даже таковые, или будто бы «скандинавские», а по факту «кельтические» имена среди летописного *«рода руского»* (как и присутствие нематерикового импорта в наших археологических находках или «рун» на камнях Русского Севера) никак не отменяют однозначных фактов отечественной летописи. Наконец, как видно из последующих упоминаний в ПВЛ (и в араб-

ских первоисточниках той эпохи) географических примет Лесостепи Днепровского бассейна, **на собственной территории Поля имя «РОУСЬ», как и в Прибалтике, было нередким священным гидронимом.** Это и знаменитый приток Днепра — река Рось, она же Рша, и менее известный в литературе приток Днестра р. Русава, и речки Росоша, Роставица и прочие в пределах лесостепного днепровского Правобережья. Того самого Правобережья, что уже с XVII в. воспринималось как «сердце» казацкой «Украины малороссийской обоих берегов Днепра» [14, с. 242].

Примечательную локализацию Поля подает летописный Список городов русских — известный «митрополичий» ретроспективный перечень XIV в. [40] «А се имена всем градом руским далним и ближним» [27, с. 163–164]. Источник называет «польскими», т. е. расположенными на Поле, 11 древних *градов* Руси, начиная от Каменца, что в Северном Приднестровье (ныне Каменец-Подольский Хмельницкой обл.), до Черкасс на Днепре. В эту региональную группу входили также: ИЛОВЕЧЬ (возможно, ныне Язловец Тернопольской обл.), БРАСЛАЛЬ (Брацлав Винницкой обл.), СОКОЛЕЧЬ (Соколовка Черкасской обл.), ЗВЕНИГОРОД (Звенигородка Черкасской обл.), ЧЕРЛЕН (Селище — бывший Черленков Винницкой обл.), НОВЫЙ ГОРОДОК (с. Верховка Тростянецкого района Винницкой обл.), ВЕНИЧЯ (в поздних редакциях ВЕНИЦА, ныне г. Винница), СКАЛА (Скала-Подольская Тернопольской обл.), БАКОТА (бывший волостной центр Галицкого княжества, ныне памятник археологии в Хмельницкой обл.). Судя по расположению и данным археологии, эти *грады* не только входили в православную каноническую территорию XIV в., но и были *волостными* или *атаманскими* центрами региональной системы Поля «домонгольского» и ордынского времени [35]. Целиком Поле, по книге «Большому чертежу» и документам XVII в. — это весь лесостепной и степной юг пограничья Русского государства к началу Нового времени [1, с. 105], юг Русской равнины. Поэтому Правобережье Днепра, в части волостей упомянутых «*градов* польских», является Западным (или изначальным, коренным) Русским Полем. Однако этот край стал более известен как Подолье, или Подольская земля, вследствие расположения тех же городов Русского Поля «по долу» — на дороге *Великий Дол* [34]. Примерно с конца XIII до начала XV в. Великий Дол соединял старинные волости от Черкасс до Каменца через Брацлав [21].

Соответствующие Подолью административные образования XIV — нач. XX в. дали повод географам назвать водораздел Днестра — Южного Буга Подольской возвышенностью.

В современной историографии по затронутым здесь вопросам доминируют взаимно непримиримые «национальные» оценки. Но их объединяют негативная критика ПВЛ и устаревшие безапелляционные тезисы о якобы «скандинаве» Рюрике и небывалой «скандинавской» Руси [13, с. 258], которой не знают письменные первоисточники IX–XIII вв., в том числе и зарубежные (если их не исказить). И еще наши «национальные» историографии, отрицающие друг друга, «роднят», разумеется, «национально осознанные» ретроспективные подмены. Сегодня в Москве язык Руси традиционно называется «древнерусским» (хотя это фонетически оправданно и политологически верно в свете династической государственности до 1917 г.), но вот в Минске этот же язык становится «старобелорусским», в Киеве — «староукраинским», и «все процессы рассматриваются только как предыстория... современных государств и наций» [19, с. 149]. Реальная же этнокультурная и геополитическая динамика была иной, и описывать ее следует в аутентичной лексике, а также в этимологически верной, хронологически выверенной терминологии.

Прежде чем оказаться в XIV в. так называемым «литовским Подольем» [42] и вскоре разделиться на Подольское и Брацлавское воеводства, в особенности уже в составе Речи Посполитой, регион Западного Русского Поля пережил сложную этническую, духовную и политическую эволюцию. В ходе этой эволюции на фоне различных катаклизмов новому населению все же передавался «культурно-мировоззренческий, жизнедеятельный генофонд народа» [6, с. 115]. От **протославянских** пахарей, называвшихся греками Великой Скифией (ПВЛ об их «наследниках» уличах) и звавших свою срединную реку «по-ирански» БОГ, а себя называвших *сколоты* [7, с. 306], были восприняты солнечный культ и ценности в лице богини Живы (позднее «закрепившейся» у поляков). И она же — Рось: именно так, Жíва и Рось, попеременно называются участки притока Роси в древнем *Ратове* — Оратове нынешней Винницкой области. **Праславянские** родственники-преемники Геродотовых «сколотов» и Иордановых «росомонов» называли себя *вент* (т. е. «наивысшие», «видные» [17, с. 172–173], «рослые»); греки по созвучию называли их «антами», переосмыс-

ливая в качестве «крайних». И вот они уже здесь, на Поле, назвались полянами, как свидетельствует ПВЛ. В «антской» среде активным «субэтносом» были «кельтические» русины, носители передовых технологий металлообработки и оружейного ремесла, пришедшие вместе с *вентами* из дунайского Норика, в том числе через Карпаты (перевалом *Руський путь*), «норци которые и есть славяне» (ПВЛ), скорее всего, потомки галльских рутенов, таврисков из Вендобоны (будущей Вены) и вместе с тем дальние родичи и крымских тавров, и Прибалтийской Руси. *Венты* — «бесчисленные племена антов» достигли бассейнов Волги и Дона [25, с. 384], примкнули к еще одним материковым сродникам и металлургам — донским, став частью общности *рос-алан* Подонья [5, с. 131–137], или *рокс-олян*. А на самом Поле духовными центрами стали святилища *рождества вечных душ*: посвященное п'Олю, что на речке б'Уше, и Ушй — «постведийской» богине солнечных вод жизни (она же Ушица, или Рша), ныне на р. Бушанка в с. Буша Ямпольского р-на Винницкой обл.; посвященное Роду-Световиту на р. Збруч. Но полянский солнечный Оль (Вседержитель), соответствующий кельтскому Ойлю (Oiw), был «старше», как и соответствие солнечного имени *поляне* протославянскому галльскому Ruth-, или общекельтскому Reuth — «поле» [33, с. 196]. Появление здесь же, в составе «мозаичной» черняховской археологической культуры [30, с. 270], готов, оставивших германские топонимы на юге и востоке нынешней Винницкой области, едва не прервало наследования культуры — из-за жестокого удара по союзу полян, нанесенного готским королем Винитарием из рода Амалов. По приказу последнего в 375 г. «антского» князя Божа с сыновьями и 70 старейшинами «распяли для устрашения других», как свидетельствовал Иордан в VI в. Но у днепровской дельты Роси сохранились «древности антов» с *вендо-сарматскими*, или «росомонскими» по Иордану, «удами» — геральдическими знаками с абрисами древа рода и богини-«рожаницы», Великой Матери (клад из с. Мартыновка Черкасской обл. в Национальном музее истории Украины). А уже ок. VII в., по археологии Лядовского монастыря, пришедшие на Днестр греческие монахи, носители культа Богородицы, придали полянскому Солнцу новую персонафикацию в лице Христа Спасителя. *Вендо-сарматскую* «уду» увенчал христианский крест, превративший графему материка, почитавшуюся еще шумерами, именно в символ Богородицы —

знак *руси* как *народа-богоносца*. Характерно, что именно такой вариант княжеского «знамена» применяли черниговские династы *Ольговичи* [35].

Предания жителей верховьев Бога (ныне р. Южный Буг), звавшихся до XVI в. «люди болоховцы» [2, с. 610], о многочисленных «стародавних» церквях края раскрывают вероятную причину (или одну из причин) того, почему *Ольг Вещий* «имяше рать» с уличами — возможно, из протославянской ветви «алазонов» Геродотовой Скифии. Жившие «оли до моря» уличи и тиверцы (ПВЛ) тесно взаимодействовали со своими соседями — греческими миссионерами и, как ни парадоксально, с набравшей силу Хазарией, ставшей официально иудейской. А *кыяне* под руководством первых Рюриковичей (буквально «соколят» *по-вендски*) продолжали утверждать культ светлой **Кыявы*, или **Кый-Вълы* — «божественной Русалки», т. е. славянской версии «матери богов и городов» Кибелы (соответственно, конкурирующая «мать городов» Польши — **Ва-Рша-ва*). «Воплощение» **Кыявы* рождением из одноименного ручья под Старокиевской горой *града Кыева* и освятил князь-волхв под именем-титолом *Кый*. И «метропольные» устремления уже князя-волхва Олега (Ольга) были вполне результативны (вопреки сомнениям части «академической» науки в самом существовании и *Кыя*, и *Ольга*, и вообще всех *поляно-росских* династов, коль скоро их не назвали иностранные средневековые авторы, хотя славянское имя княжны *Лыбедь*, как замечал Б. Рыбаков, все-таки готскому прочтению Иорданом «росомонки» *Сванильды* соответствует, да и армянская история Зеноба Глака знала землю *Палуни* и ее князей). Поле стало *Роусьским* — Русским окончательно со времени походов Олега, затем Игоря (а не якобы «Ингвара») и, наконец, Святослава (Свендослава, по Льву Диакону). Самым решительным реформатором Руси проявил себя Равноапостольный князь Владимир Креститель, олицетворяющий «глубочайшее столкновение и взаимодействие Божества и человека» [3, с. 29]. Былинный «Красно Солнышко» собрал было все обожествляемые славяно-русские — и *поляно-росские*, и *рос-аланские* — ипостаси вокруг общеславянского громовержца, наследника *Вáруны* и символа дружины *вáрягов* — прибалтийского Перуна [29, с. 19] (а не вокруг какого-либо скандинавского кумира), но вскоре избрал Христово Солнце для своей Великой Матери, т. е. Руси-Богородицы — Святой Руси. Победные объединения

Св. Владимира принесли Западному Русскому Полю ряд важных изменений: расселение в междуречье Роси-Бога части покоренных вятичей, обособление здесь потомков уличей, сформировавших вместе с бывшими древлянами летописную *Болоховскую землю* в северо-западной части Поля, и выход из «подполья» христианских скитов на Днестре. Подтягивавшее южные и восточные торговые связи монашество притягивало «магнитами» путей-долов Русского Поля и общины «конкурирующего» глобального исповедания — иудеев и караимов; ислам появится здесь позднее, эпизодически — начиная с судьбоносного XIV в.

Во 2-й пол. XI в. на сцене Русского Поля появляются *команы* (одно из самоназваний; для русичей — «половцы», кочевники на Поле, «по оба пол» Днепра). *Команы* (*куманы*) поначалу враждовали со славянским и даже тюркоязычным и другим населением, на Поле были и *торки*, они же *гузы*, и *берендеи*. И все же здесь распространились фамилии с тюркскими суффиксами принадлежности, особенно с «команским» на -енко [9, с. 479], ставшие собственно украинскими. Вплоть до XVI в. такие фамилии бытовали только на Брацлавщине [22, с. 138]. Слово «*козак*», при всех этимологических интонациях, именно на языке *команов* означает «страж», «защитник» [41, с. 268], что поразительно совпадает по смыслу с северославянским *вѣряг*.

Удар орды хана Батгя привел к падению важнейших центров Руси, ее главного династического домена Киева и замиранию городов всего Поля, ставшего «Диким», и ко второй, сопоставимой с поражением князя Божа, крупной волне миграции населения из пределов Русского Поля. В том числе и на «Украину Залесскую», в русло объединительной политической традиции (в XIV в. подхваченной от Владимира на Клязьме и Суздаля крепнущей Москвой, новым центром митрополии). В сер. XIII в. произошла также трагедия Болоховской земли, отчасти подбитой ордой и принявшей было ханскую протекцию, но подавленной экспедициями воевод Даниила Галицкого. Вследствие принудительного расселения *болоховцев* и их бегства на юге Поля умножились «бродники» — людской потенциал будущих казачьих вольниц.

Определяющими для Западного Русского Поля событиями XIV в. стали: в системно-территориальном отношении — возрождение древних центров Руси вокруг дорожной инфраструктуры Великого Дола (под ордынскими и венгерскими

протекциями [10]) и наименование этих «градов» подольскими, а края — Подольем [21]; в этнополитическом и династическом отношении — окончательная ассимиляция «своих команов», других тюрко- и венгрозязычных групп потомками бывших уличей и местных вятичей из разгромленной галицкими воеводами Болоховской земли с формированием «браславов» или «прославов» Хроники Маттео Виллани [10] — будущих украинцев, под водительством князей из Ольговичей (и породнившихся с ними Ольшанских, приведших в край также западных *русичей* из будущей Белоруссии), политически солидарных с Великим княжеством Московским. В нач. XIV в. оно окрепло в силу продолжения династических связей с южным Галичем [8]; летопись под 1386–1387 гг. красноречиво свидетельствует о помощи подольского воеводы Петра княжичу Василию Дмитриевичу [18, с. 187–189]. Долгосрочные политические последствия для Подолья наступили из-за вторжения Литвы в 1362 г. под началом союзника Мамайя — Великого князя Литовского Ольгерда Гедиминовича. Литовская армия разбила на Синей Воде принявшего было ислам брацлавского «Ольговича» Дмитрия и его ордынских союзников [10]. Интересно, что все фигуранты династической сцены Западного Русского Поля того времени несли в своих именовании «частицу Вседержителя» — *оль* (*аль*) и претендовали на «всю Русь». И династическому доминированию в Подольской земле Литвы (дома Гедиминовичей), Польши, их замещением местной знати из «младших Ольговичей», Ольшанских и одновременно нарастанию агрессии крымчаков «обязано» своим рождением украинское казачество [16, с. 70].

Важными признаками восточнославянского этногенетического витка стали взаимные простонародные названия русского люда по главным городам Нового времени — *черкасы* и *москали*, а также возрождение десятичной оборонно-административной системы в полках Войска Запорожского. Среди них ключевую роль сыграли именно объединения Западного Русского Поля — Брацлавский и Черкасский полки (Шевченкова «собственно» Украина — это бывший Звенигородский уезд нынешней Черкасской области). И только экспансивная политика Речи Посполитой с расселением иудейских общин в городских центрах края с привнесением конфессиональных новаций и нивелированием влияния коренной элиты, особенно после так называемой «Войны Домовой» XVII в.

(в отечественной историографии XX в. — Освободительной войны украинского народа), а в итоге с запретительным для казачества и *русской речи* решением сейма 1699 г., — привела к очередному трагическому рассеянию потомков *русичей* Поля уже в качестве казаков. Многие из «запорожцев» и реестровые казаки вместе с семьями ушли на левобережную Слобожанщину (пополнив и народ будущей Новороссии); развитием империи было обусловлено и продолжение бывшей запорожской вольницы в качестве Русской Кубани.

Именно в силу бурного развития объединяющего православного Русского царства основное культурное наследие в Западном Русском Поле обеспечили достижения губерний Российской империи, особенно Подольской в 1793/96–1917/25 гг., включая имперскую железнодорожную и агропромышленную производственную инфраструктуру, а затем — индустриальные достижения в составе Украинской ССР. Но самая специфическая сторона этих процессов — заметное этнополитическое замещение бывшего коренного населения потомками местечковых иудеев края (тоже рассеявшись из Поля, но в города империи), в стереотип поведения которых определяющими стали такие архаичные способы выживания, как следование конъюнктуре, игнорирование чужих интересов и эмоций. В значительной мере в этом и заключается упомянутый выше парадокс так называемого «украинского» национализма [12]. Вследствие подобной этнополитической адаптации этически безупречны лишь эстетические переживания, рождающие такие образы, как «Русское поле» в песенных стихах И. Гофф [39, с. 185].

Сегодня территориальная (градостроительная) система Русской равнины испытывает на себе очередные внешние разрушительные воздействия. Историческое Русское Поле Украины искусственно превращается в «русское Косово». Из основных групп системных связей материкового значения — культурно-исторических, этнополитических, экономико-инфраструктурных, в том числе и географических констант страны — между крупнейшими центрами Подольского региона (Винница) и континента (Москва) только общегеографические антропогенные элементы системы и семейные узы остаются стабильными. Но даже среди родственников возникают острые противоречия, насаждаемые глобальными и националистическими СМИ. Ради конъюнктуры инспирируются «культурные» проекты типа *декоммунизации*; во-

прос о духовном благополучии народа, о правдивости таких отрицающих «трендов» и не ставится. Наиболее разрушительным «трендом» стала *псевдоукраинская* идентичность, сформированная в австрийской Галиции накануне Великой (I Мировой) войны, а также заокеанской и западноевропейской «украинскими» диаспорами в лоне униатской (греко-католической) церковной организации, благословившей нацистских коллаборационистов II Мировой. Кроме того, вновь привнесенный сегодня в украинское православие раскол разрывает и тело всего народа исторической Руси. Однако в нем живет ядро родни подолян-украинцев — тех потомков и наследников *русичей*, что рассеяны из Русского Поля по исторической империи и бывшему Союзу ССР, оставаясь стержнем и всех солидарных с нами культур большой России — души Востока [37, с. 59–65, 304–308]. Для нашей самобытности равноценны русская и украинская, белорусская, русинская и в целом многонациональная российская культуры. В их нераздельном эстетическом восприятии, в созидании культурно-территориальной, народнохозяйственной целостности Русской равнины и всего материка — ключи к нашей общей духовной и геополитической будущности.

Литература

1. *Алфёрова Г.В.* Русские города XVI–XVII веков. М.: Стройиздат, 1989. 216 с.
2. Архив Юго-Западной России. Ч. VII, т. 1. Киев, 1886. 647 с.
3. *Бердяев Н.А.* Смысл истории. М.: Мысль, 1990. 175 с.
4. *Габрель М.М.* Просторова організація містобудівних систем / Ін-т регіон. досліджень НАН України. Київ: Видавничий дім А. С. С., 2004. 400 с.
5. *Галкина Е.С.* Русский каганат. Без хазар и норманнов. М.: Алгоритм, 2012 (Наша Русь). 337 с.
6. *Гальчак С.Д.* Поділля: природа, людина — еволюція, історичний розвиток (кліматичний фактор в історичному антропоціогенезі). Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М. І., 2006. 368 с.
7. *Геродот.* История: Кн. IV. Мельпомена / *Геродот.* История в девяти книгах / пер. с греч. Ф. Г. Мищенко. Т. I, кн. I–IV. М., 1888. 397 с.
8. *Горский А.А.* О династических связях первых московских князей / Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2018. № 4 (74). С. 42–51.

9. Гумилёв Л. Н. Древняя Русь и Великая Степь. М.: Мысль, 1989. 764 с.
10. Дашкевич Я. Р. Угорська експансія на золотоординське Поділля 40-х – 50-х рр. XIV ст. / Україна в минулому. Вип. 5. Київ-Львів: Ін-т археографії НАН України, Львівське від., 1994. С. 32–65.
11. Дёмин Н. М. Управление развитием градостроительных систем. Киев: Будівельник, 1991.
12. Дий Росс. В Киеве торжествует местечковая деспотия / Портал «Мир и мы». URL: http://www.worldandwe.com/ru/page/podmena_ili_chleny_kvaziukrainstva.html
13. Древняя Русь в средневековом мире: энциклопедия / Институт всеобщей истории РАН; под общей ред. Е. А. Мельниковой, В. Я. Петрухина. М.: Ладомир, 2014. 991 с.
14. Збірник козацьких літописів: Густинський, Самійла Величка, Грабянки. Київ: Дніпро, 2006. 976 с.
15. История Украины. СПб.: Алетейя, Институт всеобщей истории РАН, 2015.
16. Казачество в тюркском и славянском мирах. Казань: Ин-т археологии им. А. Х. Халикова АН РТ, 2018. 804 с.
17. Леута О. І. Старослов'янська мова. Київ: ІНКОС, Центр навчальної літератури, 2007. 256 с.
18. Лѣтописецъ Руской отъ пришествія Рурика до кончины Царя Іоанна Васильевича (издал Н. [иколай] Л. [ьвов]). Ч. II. СПб., 1792. 367 с.
19. Мартынюк А. «Великий раскол» восточнославянской медиєвистики: семь тезисов к дискуссии // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2017. № 1 (21). С. 146–153.
20. Мещанинов И. И. Халдоведение. История древнего Вана, включая древнейшие сведения о Закавказье. Система письма и чтение клинописных текстов халдов-урартов / Труды об-ва обследования и изучения Азербайджана. 1927. Вып. VIII. № 10. 274 с.
21. Мицько І. *Cherchez la femme* або генеалогічний аспект історії Подільської держави / Семінарій «Княжі часи». Львів, 2002. С. 24–39.
22. Отамановський В. Д. Вінниця в XIV–XVII століттях: Історичне дослідження. Вінниця: Континент-ПРИМ, 1993. 464 с.
23. Півторак Г. П. Походження українців, росіян, білорусів та їхніх мов / Міфи і правда про трьох братів словянських зі «спільної колиски». Київ: Академія, 2001. 152 с.
24. Полонська-Василенко Н. Історія України. Т. 1. Мюнхен: Українське видавництво, 1972. 592 с.
25. Прокопий из Кесарии. Война с готами. М.: АН СССР, 1950. 515 с.
26. ПСРЛ. Т. 2. Летопись по Ипатьевскому списку. СПб., 1908. 638 с.
27. ПСРЛ. Т. 23. Ермолинская летопись. СПб., 1910. 252 с.

28. Ростислав Ищенко отвечает на вопросы зрителей // Украина.РУ. 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QQ-MveUSWqM>
29. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М.: София, Гелиос, 2002. 592 с.
30. Седов В.В. Славяне в древности. М.: Фонд археологии, 1994. 344 с.
31. Склярченко В.Г. Русь і варяги: Історико-етимологічне дослідження / Ін-т мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України. Київ: Довіра, 2006. 119 с.
32. Соловьёв В.С. Три силы / Собр. соч. в 10 т. 2-е изд. Т. 1. СПб., 1911. 407 с.
33. Стрижак О.С. Етніонімія Птолемеєвої Сарматії. У пошуках Русі / АН УРСР. Ін-т мовознавства; Відповід. ред. О.Б. Ткаченко. Київ: Наук. думка, 1991. 224 с.
34. Хождение инока Зосимы / Православный палестинский сборник. Т. 8. Вып. 3, № 24. СПб., 1889. С. 2.
35. Царенко С.О. Першоджерела з історії розвитку регіональної містобудівної системи та її центрів і методологія синтезу галузевих знань: Вінницький осередок Подільського розселення княжих часів / Міста і містечка Поділля від доби Середньовіччя до початку ХХ ст.: м-ли наук. конф. 24–25 верес. 2015 р. Він. обл. краєзн. музей. Вінниця: Нілан-ЛТД, 2016. С. 28–43.
36. Шахматов А.А. История русского летописания. Т. 1, кн. 1. СПб.: Наука, 2002. 485 с.
37. Шубарт В. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. 446 с.
38. Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); ред. кол.: Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачёв, С.А. Семячко, О.В. Творогов (отв. ред.). Т. V. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. 399 с.
39. Я люблю тебя, жизнь! Советская песенная поэзия. Пермь: Кн. изд-во, 1987. 477 с.
40. Янин В.Л. К вопросу о дате составления обзора «А се имена всем градом рускым далним и ближним» / Янин В.Л. Новгород и Литва: пограничные ситуации XIII–XV веков. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. С. 61–70.
41. Codex Cumanicus Bibliothecae ad templum divi Marci Venetiarum primum ex integro edidit prolegomenis notis et compluribus glossariis instruxit comes Géza Kuun. Budapestini, 1880. P. 268.
42. Zrodla Dziejowe. T. XXII. Polska XVI wieku pod wzgledem geograficzno-statystycznym. T. XI. Ziemia Ruskie. Ukraina (Kijow – Braclaw) / Opisane przez Aleksandra Jablonowskiego. Warszawa, 1897. S. 4.

Е. В. Данилова

E. V. Danilova

искусствовед, член Союза писателей России,

Фонд «Фрески Руси», президент

vcfr@bk.ru

**ДИОНИСИЙ В XXI ВЕКЕ.
ОПЫТ МНОГОЛЕТНЕЙ АВТОРСКОЙ
РАБОТЫ С КУЛЬТУРНЫМ И ДУХОВНЫМ
НАСЛЕДИЕМ ДРЕВНЕЙ РУСИ
В РЕАЛИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ:
ПРОЕКТ «СВЕТ ФРЕСОК ДИОНИСИЯ –
МИРУ» (ФОТОПРОЕКТ ЮРИЯ ХОЛДИНА
В СОАВТОРСТВЕ С Е. В. ДАНИЛОВОЙ)**

DIONISY IN THE XXI CENTURY.
MULTIPLE YEARS AUTHOR'S WORKING
EXPERIENCE WITH CULTURAL
AND RELIGIOUS HERITAGE
OF THE OLD RUSSIA
IN THE UP-TO-DATE REALITIES:
THE PROJECT «THE LIGHTS
OF DIONISY'S FRESCOES FOR
THE WORLD» (PHOTOPROJECT
BY Y. HOLDIN IN CO-AUTHORSHIP
WITH E. DANILOVA)

Статья посвящена теме аутентичного представления в контексте современности древнерусского стенописного искусства. Новый уровень культуры и смыслового объема восприятия фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре стал возможен благодаря нестандартным авторским решениям фотохудожника Ю. И. Холдина. Впервые в практике работы с подобными памятниками им были найдены и разработаны пластические приемы для визуализации композиций, гармонично вписанных в трехмерное архитек-

турное и световоздушное пространство собора, и для адекватной передачи цвета и колорита фресок, живущих в сложных условиях переменчивого дневного света.

Ключевые слова: фрески Дионисия, Дионисий-иконописец, Юрий Холдин, Ферапонтов монастырь, световоздушная среда, фрески Руси, светописный Дионисий.

The article is dedicated to the subject of authentic presentation of the Old Russian mural painting in the modern context. The new cultural and conceptional level of medieval frescoes perception created by Dionisiy the Wise in the Saint Ferapont's monastery became possible due to an unconventional and responsible approach by photographic artist Yuri Holdin. For the first time in the history of work with similar masterpieces worldwide the author created and developed sculpturesque ways of visualizing the compositions, harmonically introducing three dimensional architectural and light-and-air overall space of the cathedral with adequate colour representation of frescoes existing in the hard conditions of changeable daylight.

Keywords: *Frescoes of Dionysiy, Dionysiy the icon-painter, Yuri Holdin, Saint Ferapont's monastery, light-and-air space, frescoes of the Old Russia, photographic Dionysiy.*

Выставочно-издательский проект «Свет фресок Дионисия — миру» хорошо известен художественной среде с 2002 г. — вышел в свет альбом «Сквозь пелену пяти веков: сокровенная встреча с фресками Дионисия Мудрого», а позднее, в 2006 г., в Третьяковской галерее стартовала выставка с обширной просветительской программой. За 14 лет передвижного экспонирования проекта по различным российским и зарубежным площадкам (а это более 50 выставок) о нем написано немало публикаций как о новой жизни Ферапонтовского шедевра, как о новом слове в работе с пространственным стенописным искусством и образе общения его со зрителем. Автор проекта, фотохудожник и издатель Юрий Холдин (1954–2007), отдал этому труду последние 12 лет жизни. Полный цикл стенописи Дионисия, великого иконописца второй половины XV в., — это около 300 композиций, созданных в 1500–1502 гг. в соборе Рождества Пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря — объект по многим причинам мало-

ступный для широкой публики. Включенность этого памятника, живущего в далекой вологодской глубинке, благодаря проекту Холдина в контекст современной культурной жизни стала реальностью XXI в. Многие из тех, кто бывал в Ферапонтово и сталкивался с проблемой музейного представления фресок, уже успели оценить преимущества существования образов иконописного шедевра в новом изобразительном формате и понять, что появилась единственная в своем роде возможность видеть фрески так, как недостижимо в стенах самого знаменитого собора. Авторский подход Холдина решил и одновременно поставил серьезные вопросы, обращение к которым высвечивает немалое число проблем, которые накопились за несколько десятков лет при сложившемся стереотипе работы с подобными памятниками. Каково же подлинное место и значение искусства светописи в преемстве духовного смысла древнерусской иконописной традиции?

Попытки показать широкому зрителю удаленный от культурных центров памятник предпринимались неоднократно, но вопросы качества, аутентичности до Холдина не ставил никто. Никто прежде не работал над ним так тщательно, увязывая воедино «узкие» фотографические, полиграфические, технологические, культурологические, искусствоведческие и богословские проблемы в работе с древнерусской фреской. Вопрос подлинности представления об оригинале при его воспроизведении к концу XX в., по сути дела, оказался закрытым: опыт копирования и полиграфического тиражирования фресок, накопившийся за целое столетие, был несопоставим с их реальными достоинствами. Внимательно проанализировав искусствоведческие ошибки в работе со стенописью, неразрывно связанной с архитектурой и переменчивым дневным светом, проникающим в собор, Холдин дал уникальный художественный ответ. Он смог привлечь к своей во многом экспериментально-исследовательской работе самые высокие достижения приближавшейся к завершению эпохи пленочного фотоискусства, настаивая на том, что пленка по своим пластическим и динамическим характеристикам наиболее целесообразна для съемки фресок — она той же водоэмульсионной природы. Идет время, и цифровой век с возникающими новыми возможностями мгновенного информационного знакомства с прежде недоступными материалами по отношению

к неповторимому акту человеческого творчества создает новый виток вопросов.

«Где дух не водит рукой художника, там нет искусства», — утверждал великий современник Дионисия Леонардо да Винчи. Но как тогда сделать достоянием народа произведения, которые, подобно фрескам, существуют в условиях, недостижимых для детального рассматривания? Копирование по определению вторично и никогда не превзойдет оригинал. Да и все ли в искусстве поддается копированию — рукотворному либо техническому? Насколько неточность в работе с цветом, композицией, пространственными особенностями оригинала, с замыслом художника способна уничтожить силу и глубину воздействия на нас его произведения? Почему же тогда среда, работающая с живописными раритетами, по-прежнему сопротивляется воспринимать фотографию как искусство, отводя ей чисто посредническую, утилитарную роль? Особенно актуальны эти вопросы становятся сегодня, когда человечество, движимое развитием технического прогресса, все активнее пытается внедрять его достижения в сферу творчества. Особенно это касается сферы оцифровывания живописных произведений, за чем видна очередная проба — «поверить алгеброй гармонию», испытывая новый инструмент. Если с копированием, задача которого — ремесленный повтор, ситуация более понятна («оригинал сковывает свободу художника»), как и с «фотофиксацией», за которой скрываются дилетантизм и обычное неумение грамотно работать со светом, то оцифровывание и 3D-сканирование (реальность XXI в.) требуют пояснения. Результат творчества Холдина нам здесь очень наглядно поможет, но прежде надо обозначить, в чем же время Дионисия было исключительным, ведь это был необыкновенный взлет иконописания.

Е. Н. Трубецкой в начале XX в. называет иконописцев эпохи XIV–XV вв. — Феофана Грека, преподобного Андрея Рублёва и Дионисия духовидцами, воплотившими в образах то, что на благодатной высоте подвижнической жизни наполняло их душу, раскрывшими свое «умозрение в красках» [11, с. 13]. Каждый из них по-своему искал выразительные средства для передачи в иконописании природы Божественного света. С непревзойденным совершенством Дионисий подводит итог этих исканий и развивает тот «язык» изображения, который способен зримо

воплотить духовный опыт исихии (священнобезмолвия), с трудом поддающийся словесному выражению. Радостью мира, приобщаемого Божественному свету, пронизан весь Ферапонтовский цикл. Дионисий вовсе не «иллюстратор» событий Священной истории, как ошибочно писали об этом в 60-е гг. прошлого века, когда икона рассматривалась сквозь опыт живописный, через перспективное видение эпохи Возрождения. Он воплощал опыт молитвы, предстояния перед Творцом — то, что открывалось ему на высотах духа. Вот главная причина, по которой путь механического повтора в любом техническом исполнении обречен на неудачу. Внутренняя сила, созерцательный опыт, мотивация при живописном повторе у художника, творящего в другое время и в других обстоятельствах, другие. Мы живем иначе, видим и мыслим по-другому. Повторить духовный опыт того особого времени, когда икона на Руси взяла на себя функцию богословия, мы не можем. В связи с этой неповторимостью уникального художественного явления Холдин утверждал: его можно *показать* пластикой *другого искусства*. При взгляде на фрески глазами мастера светописи стало очевидно и то, что *качество сохранения и представления культурного наследия зависит от культуры его восприятия*.

«Фрески живут в световоздушной среде храма. Повторение их на языке живописи — по крайней мере, странная затея. Это невозможно. Копиист хочет повторить Дионисия, но у них разные мироощущения, вера, чувства, энергетика, темперамент, мазок... Искусство не может ставить перед собой задачу копировать другое искусство по определению. Произведения фотоискусства не претендуют на то, чтобы быть фресками Дионисия. Но как ни парадоксально, только это искусство может максимально точно донести до зрителя особенности фресок и окружающего их мира» [13, с. 15].

Цвет фресок, живущих в объемном пространстве собора, постоянно меняется в зависимости от спектрального состава света, падающего на них, и в разное время дня, года мы их видим поразному. Холдин, исследуя, как влияет свет на наше восприятие фресок, пришел к заключению, что цвет и светоносность образов раскрываются в гармоничном соответствии со световоздушным пространством храма в узком диапазоне светового времени — в полдень солнечного дня. А значит, тот условный «правильный

цвет», который правилен только по отношению к цифровой системе координат, будет жестким препятствием для передачи живого соприкосновения с шедевром Дионисия. Полдень одновременно и кульминационный момент Божественной литургии. Получается, что наиболее полно замысел иконописца мы можем воспринимать именно в это евхаристическое время, когда гармония цветовых соотношений обнаруживается в полноте. В найденном художественном ключе Холдин решил все 300 композиций Дионисия, чтобы у человека, приходящего на его выставку, равно как и у листающего его альбомы, создавалось впечатление одномоментного погружения в единое световое и цветоколористическое пространство собора. Причем под каждую композицию он создавал индивидуальную схему освещения, находил одну единственно правильную точку съемки, не допускающую перспективных и смысловых искажений.

Поиск камертона освещенности — задача не техники, а художника, способного ею управлять. Ведь проблема состояла не в том только, чтобы ровно осветить фрески, чтобы мы видели то, что пропадает из нашего поля зрения в теневых участках, а найти световой ключ к передаче колористической гармонии стенописи и того теплого свечения, которое исходит от нее. Человека, входящего в поле дионисиевских фресок, более всего впечатляет нематериальность образа общего пространства этого собора — мы словно попадаем в пространство теплого света. Подобного эффекта созерцания светописного Дионисия в выставочном формате добивался и Холдин.

«В начале XX века один из основоположников искусства фотографии Эдвард Уэстон писал: "...надо снять камень так, чтобы он выглядел как камень, но в то же самое время был больше чем камень" и тем самым определил принцип "осмысленного показа". "Осмысленность показа" — вот что должно стоять во главе угла, если мы хотим максимально достоверно донести образы фресок до зрителя. Но этот принцип лежит уже в области искусства». «Для меня щербинки, трещинки, утраты имеют такую же ценность, как и композиции Дионисия. Они — след жизни фрески и порой становятся одним из основных элементов композиционного построения фотокартины» [13, с. 15].

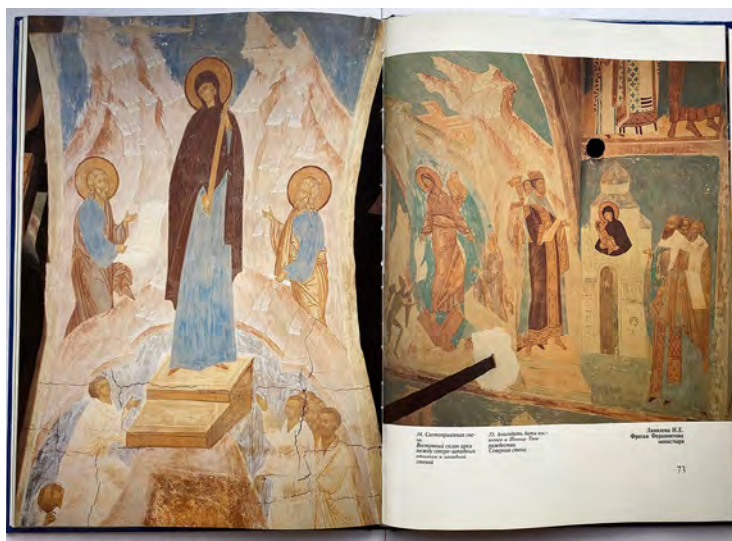
Принцип «осмысленного показа» у Холдина, по словам профессора ВГИКа, доктора философских наук Вадима Михалё-

ва, — это позиция человека, который сам чувствует внутреннюю связь с Дионисием. Он чувствует его философию, чувствует его психологию, пытается увидеть его личность и творчество в сегодняшнем дне, потому что подошел к древним фрескам с ощущением, что они «необыкновенно актуальны». Но самое поразительное — «это путь двух художников навстречу друг другу, который и привел впервые в мировой практике к появлению альбома и экспозиции, не иллюстрирующих фрески Феррапонтова монастыря, а создающих уникальную возможность войти в их мир» [5, с. 102].

Рассказ о «фотооткрытии Дионисия», а именно так называли аналитики выставку Холдина, будет неполным без хотя бы небольшого количества конкретных примеров работы мастера в сопоставлении с подходами, сложившимися за XX столетие в издательской и музейной практике.

Из-за проблемы сложности передачи цвета стенописи, живущей в условиях постоянно меняющегося дневного света, возник некий стандарт: фотографы, пытавшиеся добиться единого освещения, снимали фрески ночью, чтобы исключить влияние переменчивого света, использовали искусственный фронтальный свет. А такая схема света грубо искажает цвет, создает тени и черные провалы в пространстве собора. Не справляясь с пространственными решениями, снимали, вырывая композиции из контекста объемной трехмерной архитектурной и световоздушной среды. Показывая стенопись плоскостно, как двухмерное изображение, теряли не только визуальный, но и смысловой объем изображения. Попыток донести цвет, колорит даже не возникало: достоинства оригинала описывали словами, подразумевая невозможность его показать. А о каком «богословии в красках» можно вести речь, если при ночной съемке была разрушена неповторимая колористическая гармония росписи?

1. Примеры съемки при постоянно меняющемся свете. Вверху — издание Музея фресок Дионисия [2, обложка] (фото А. В. Шелкова). Внизу — другое издание, вышедшее при патронаже музея [3, с. 72–73]. Фотограф не указан. Где правильный цвет — непонятно, везде разная коррекция.



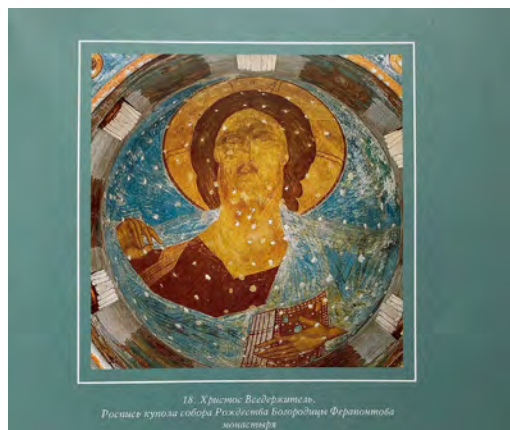
2. Слева — ночная съемка [9, с. 34], фотограф не указан. Справа — фотокомпозиция Ю. Холдина [12, с. 70]. Оба издания отпечатаны в бельгийской типографии BREPOLs в одном и том же году, что подтверждает: дело не в разных возможностях

технологий, а в умении ими управлять. *Образ Вседержителя* — самая высокая точка росписи купола. В барабане, в простенках окон Дионисий вписывает образы архангелов, которые в Священном Писании называются «вторые светы». Он располагает их как лучи, исходящие от Первого Света — Божественного. Когда мы созерцаем образ Пантократора с пола, то видим Его сквозь мягкий обволакивающий свет, проникающий сквозь окна: Он — в пределах *другого неба*. Дионисий — мастер пространственной композиции. Он объемно видит целое: соединяет композиционные решения фресок не только с особенностями архитектуры собора, но и свет, окна — элемент его композиции, что невозможно рассмотреть при ночном плоскостном репродуцировании, когда теряется глубина пространства в равной степени с глубиной восприятия смысла.



3. Слева — изображение из книги Л. В. Нерсесяна [8, с. 47]. Фото С. В. Обуха. Снимали, как видно, с реставрационных лесов, не занимаясь поиском единственно правильной точки съемки. И здесь, и ниже по этой причине пропорции искажены, нимбы не круглые, а овальные. Справа — издание Музея фресок Дионисия под редакцией того же автора, фотограф не указан [10, обложка]. По всей видимости, не справившись с проблемой съемки образа Вседержителя, центральную часть композиции вырезали

из издания Холдина и создали виртуальный коллаж, не имеющий отношения к реальному пространству.



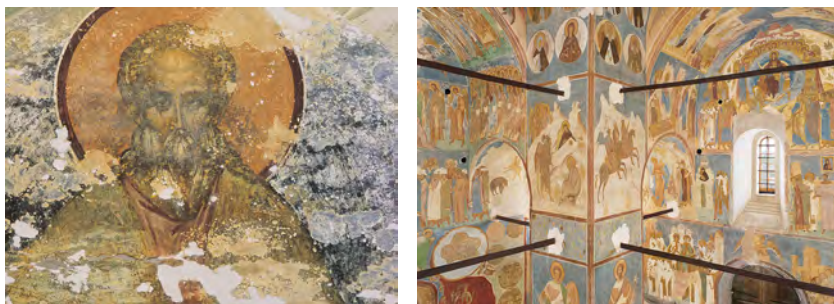
4. Слева — то же издание Л. В. Нерсесяна [8, с. 61] с нарушением перспективы и цветовыми искажениями ночной съемки. Справа — фотокомпозиция Ю. Холдина [12, с. 156] для сопоставления. У фресок слабый диапазон цветового контраста, что сложно передать в полиграфии. Жесткий фронтальный свет не только утрировал цвет, но и уничтожил то ощущение нематериальности, что есть и у Дионисия, и в самом пространстве собора. Холдин первым стал снимать днем. Работая несколько лет в разное время дня, года, он создавал для пленки идеальные условия, выравнивая разнородный световой диапазон освещенности собора, чтобы пленка постоянно «видела» температуру 5500 градусов Кельвина.



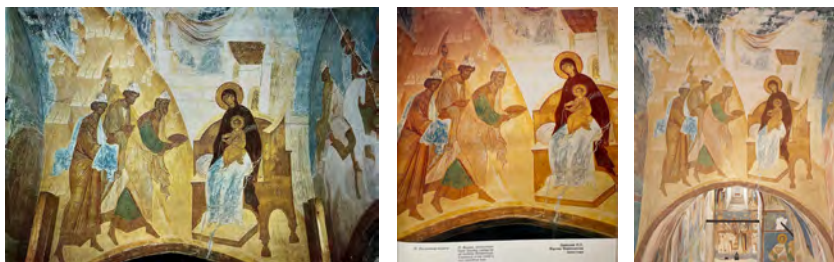
5. Уходя от пространства, иногда доходили до подобных крайностей, используя фреску как элемент оформления: слева — пример [8, обложка], справа — фотокомпозиция Ю. Холдина [12, с. 264–265]. Управляя светом, Холдин смог передать тончайшие нюансы светотеневой моделировки фрески. Для него было важно все. Глубина пространства. Воздух древнего храма, которым фрески дышат. Дальше — выход за пределы фрески: стены, окна, даже едва проступающий пейзаж за окном. Реальность сегодняшняя и дыхание вечности.



6. В крупных планах Холдина при передаче, казалось бы, плоскостного участка стены возникает впечатление поразительной пространственной глубины. Так, к примеру, в крупном плане образа праотца Ноя — слева [12, с. 96–97] мы видим одновременно и время Ноя, и время Дионисия, и наше время. В фотографических композициях Холдина, исполненных в парадоксальном жанре «архитектурного пейзажа интерьерного пространства», объем пространства слегка нивелирован, пример — справа [12, с. 204–205]. В качестве художественного приема он принял решение при съемке убрать тени. Чтобы на передний план вышли композиции Дионисия, их цвет, колорит и одновременно возникло ощущение парения, присутствующее и в самих фресках, и в их таинственной жизни не только в световоздушной среде храма, но и в сакральном плане их существования.



7. Черные провалы, возникавшие при прежней интерьерной съемке в соборе, были неорганичны для восприятия колористики, соответственно — и замысла Дионисия. Ведь он абсолютно исключил из палитры черный цвет — как поглощающий свет: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (1, Ин. 1,5). Холдин смог сохранить впечатление погружения человека в пространство собора. В сущности, это и есть эффект обратной перспективы иконописных образов, о которой писали и П. А. Флоренский, и Б. В. Раушенбах, и многие другие исследователи. Эффект, благодаря которому человек в храме ощущает себя вовлеченным в образный строй иконы, фрески, а не сторонним наблюдателем извне (1 [4, с. 7], 2 [3, с. 67] — изображения слева и в центре, демонстрирующие серьезные искажения в работе с композицией, цветом и светом; 3 [12, с. 213] — изображение справа, фотокомпозиция Ю. Холдина).



8. Сопоставление копий фресок (слева № 1 [7, с. 31], 3 [7, с. 30]) и фотокомпозиций Ю. Холдина (справа № 2 [12, с. 217], 4 [12, с. 114–115]) в отношении подлинности соответствия художественному образу оригинала здесь наглядно и понятно без дополнительных комментариев.



Эффект созерцания образов на выставке Холдина нередко вызывает вопрос: что же именно мы видим? Фрески Дионисия? Да, но так как никогда, рассматривая в соборе — «глаза в глаза» и совершенно необычным образом, они словно проявились сквозь истончившуюся толщу столетий и дают почувствовать реальность, связывающую нас с горним миром здесь и сейчас. Фотографические картины настолько реалистичны, объемны, воздушны, что первое впечатление — точно ли это оттиск на плоской фотобумаге?

Но главное — всегда ли мы способны именно так видеть показанное нам? Или работавший с ними мастер и сам не смог бы «дважды войти в одну и ту же реку»? Как-то раз случайно заглянувший на выставку Холдина зритель долго пытался понять, с чем мы имеем здесь дело — с силой воздействия оригинала? Через пару часов изучения материала он сформулировал свое изумление: «Какой необычный случай. Мировоззрение Дионисия открылось, и мы видим его через опыт умозрения нашего современника...». В мир Дионисия нас погружает взгляд, изменяющий вектор движения времени, перемещающий нас из века XXI в век XV. И те трудно передаваемые словами впечатления, которые происходят от встречи двух миров, нам дарит образ, вызванный к жизни Светом.

Литература

1. Акафист Пресвятой Богородице – Дионисий иконник: книга-альбом / концепция, фотографии, оформление Ю. И. Холдин; статьи, коммент. Б. Н. Любимов, Е. В. Данилова. М.: Издатель Юрий Холдин, Фонд «Фрески Руси», 2007. 176 с.
2. Акафист Пресвятой Богородице в стенописи Дионисия в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря 1502 г. / отв. за вып. М. С. Серебрякова. Ферапонтово, 2001. 12 с.
3. Дионисий. Иконы и фрески Древней Руси. М.: ТЕЗА, 2000. 112 с.
4. Дионисий. Фрески церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / авт.-сост. Е. Андрюшина. Л.: Аврора, 1990.
5. *Михалёв В.* Два художника // *Холдин Ю. И.* Фрески Руси. Дионисий. Золотой век иконописи, XIV–XV вв. Проспект-каталог фотографической выставки. М.: Фрески Руси, 2006. С. 101–102.
6. Много званных. Памяти Юрия Холдина: книга-альбом, коллективная монография / Ж. Васильева, прот. Павел Карташев, Ю. Кублановский [и др.]. М.: Издатель Екатерина Данилова (Холдина), Фрески Руси, 2014. 288 с.
7. Монументальная живопись Древней Руси. Копии художников XX века. Каталог выставки / сост. Л. И. Антонова. М.: ЦМИАР, 2017. 52 с.
8. *Нерсисян Л. В.* Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М.: Северный паломник, 2006. 168 с.
9. *Попов Г. В.* Дионисий. М.: АРТ-РОДНИК, 2002. 72 с.
10. Путеводитель по композициям стенописи Дионисия 1502 года в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря / сост. Е. Н. Шелкова. М.: Северный паломник, 2005. 152 с.

11. *Трубецкой Е. Н.* Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в ее иконе. Paris: YMCA-PRESS, 1965. 168 с.
12. *Холдин Ю. И.* Сквозь пелену пяти веков: Сокровенная встреча с фресками Дионисия Мудрого: [Альбом] / Е. В. Данилова «Слово плоть бысть», главы, «Начала», примечания. М.: ИФА; Belgium: Vrepols Graphic Industries, 2002. 420 с.
13. *Холдин Ю. И.* Фрески Руси: показать нельзя увидеть / беседу вел Л. Колпаков // Литературная газета. 2006. (8 сент.). С. 15.

С. В. Кабаева

S. V. Kabaeva

Санкт-Петербургский государственный институт

культуры, соискатель

kreativ-sv@list.ru

М. П. БЕЛЯЕВ:

ИДЕЯ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

M. P. BELYAEV:

THE IDEA OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE

Статья посвящена Митрофану Петровичу Беляеву — крупному русскому лесопромышленнику и выдающемуся меценату, главным делом которого было служение идее русской музыкальной культуры. М. П. Беляев показан как основатель «музыкальных пятниц», учредитель «Глинкиных премий», создатель нотного издательства «М. П. Беляев в Лейпциге» («M. P. Belaieff, Leipzig»), организатор «Русских симфонических концертов», «Русских квартетных вечеров», квартетных конкурсов.

Ключевые слова: *М. П. Беляев, «музыкальные пятницы», «Русские симфонические концерты», «Русские квартетные вечера», музыкальное издательство, «Глинкины премии», «Новая русская музыкальная школа».*

The article is devoted to Mitrofan Petrovich Belyaev — a major Russian timber merchant and an outstanding maecenas, whose main business was to serve the idea of Russian musical culture. M. P. Belyaev is shown as the founder of «musical Fridays», the founder of «The Glinka Prizes», the creator of the music publishing house «M. P. Belyaev in Leipzig» («M. P. Belaieff, Leipzig»), the organizer of «Russian Symphony concerts», «Russian Quartet evenings», Quartet competitions.

Keywords: *M. P. Belyaev, «musical Fridays», «Russian Symphony concerts», «Russian Quartet evenings», a music publisher, «The Glinka Prizes», «New Russian musical school».*

Одно из выдающихся мест в истории русской культуры занимает меценат и издатель Митрофан Петрович Беляев (1836–1903 гг.), который все свои усилия и немалые средства направил на поддержку русской музыки. В начале прошлого века русский музыкальный и художественный критик, историк искусств Владимир Васильевич Стасов ставил его деятельность рядом с деятельностью П. М. Третьякова. Стасов считал, что «оба они ценили русское искусство в первую очередь, оба были альтруистами в своем деле — способствовали сохранению и обогащению отечественной культуры, не задумываясь о денежной стороне своих, безусловно, незаменимых и неопенимых поступков» [4, с. 8–9]. Высокую оценку заслужили начинания Беляева и в работах некоторых иностранных авторов. Британский музыковед, специалист по русской музыке М. Монтегю-Натан писал, что Беляев не меньше М. И. Глинки показал пример того, как любой народ, которому присуща врожденная музыкальность, может развить свою национальную музыкальную самобытность [6, с. 465].

С юных лет Митрофан Петрович начал увлекаться музыкой. В девять лет он стал обучаться игре на скрипке под руководством А. Э. Гюльпена — скрипача и дирижера императорского балета, потом перешел на альт, а затем стал брать уроки игры на фортепиано. Техника игры Беляева не была совершенной, но его исполнительское мастерство отличалось чувством ритма, музыкальностью, он свободно читал ноты с листа, владел техникой переложений для фортепиано в четыре руки квартетов и несложных оркестровых произведений [5, с. 11].

М. П. Беляев получил образование в училище при реформатской (протестантской) церкви в Петербурге, где поощрялось музицирование. Там он принимал участие в квартетных вечерах, исполнял партии второй скрипки и альтя.

После окончания училища М. П. Беляев поступил в любительский симфонический оркестр Петербургского немецкого клуба, которым в то время руководил популярный дирижер Людвиг Вильгельм Маурер (1789–1878 гг.). Но в начале 1860-х гг. оркестр распался и прекратил свое существование. Тогда Беляев стал членом «Петербургского кружка любителей музыки», который собирался для репетиций в зале гостиницы «Демут» на набережной реки Мойки, д. 38. М. П. Беляев познакомился с русскими ком-

позиторами А. П. Бородиным¹ и А. К. Лядовым, руководившими демутовскими музыкантами. Здесь играли и пели непрофессионалы (за пультом альтиста в оркестре несколько лет сидел и сам Беляев).

Постепенно увлечение музыкой становится главным делом жизни М. П. Беляева.

В 1880-х гг. вокруг мецената складывается музыкальный кружок, регулярно устраивающий музыкальные вечера, вошедшие в историю под названием «Беляевские пятницы». Начало «музыкальных пятниц» стало знаковым событием не только петербургской, но и всей русской культуры. Постепенно «музыкальные пятницы» Беляева из дружеского кружка единомышленников превратились в активно действующую музыкально-просветительскую организацию. В начале 1880-х гг. родной брат М. П. Беляева — Сергей Петрович (1847–1911 гг.) в его большом собственном доме на Николаевской улице, д. 15 (в настоящее время — ул. Марата, д. 50) специально подготовил квартиру для встреч и музыкальных собраний Митрофана Петровича. Беляев переехал в эту квартиру в 1884 г., отказавшись от своего лесопромышленного бизнеса в пользу фирмы «Петр Беляев, наследники и К°», но оставшись ее пайщиком. Именно с этого времени деятельность М. П. Беляева оказалась полностью посвящена поддержке развития русской музыки.

«Музыкальные пятницы» — это начало «музыкального дела» М. П. Беляева: нотного издательства, «Русских симфонических концертов», «Русских квартетных вечеров», конкурсов на лучшее произведение камерного жанра, «Глинкинских премий». Во главе идейно-художественного руководства беляевскими учреждениями стоял один из основоположников «Новой русской музыкальной школы» Н. А. Римский-Корсаков вместе со своими учениками-соратниками А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым. Они составляли руководящее ядро Беляевского кружка. «Музыкальные пятницы» устраивались на Николаевской улице каждую неделю. Их центром и материальной основой был Митрофан Петрович Беляев. Сначала собрания, которые объединяли профессиональных музыкантов и любителей музыки, имели форму «квартетных вечеров». 1880–

¹ С 1880 г. А. П. Бородин был председателем музыкальной комиссии «Петербургского кружка любителей музыки».

1884 г. явились подготовительным периодом, началом формирования нового художественно-творческого сообщества в культуре России, а период с 1884 г. стал временем существования уже сложившейся неформальной институции — «музыкальных пятниц» М. П. Беляева.

Сформировалась регулярная программа «музыкальных пятниц». Вечера начинались с квартетной музыки, после окончания концерта следовали непродолжительные обсуждения и беседы, затем все участники «музыкальных пятниц» приглашались на ужин, за которым продолжались непосредственные разговоры на различные темы.

В состав первого квартета входили музыканты-любители. Кроме Н. А. Гезехуса, который был приват-доцентом при Санкт-Петербургском университете, а в 1888 г. назначен ординарным профессором, затем ректором в Императорский Томский университет, это: В. В. Эвальд, русский ученый, специалист в области строительных материалов, композитор и виолончелист, с 1885 г. преподававший в Институте гражданских инженеров; М. Р. Щиглев — друг детства А. П. Бородина, дирижер «Санкт-Петербургского кружка любителей музыки»; учитель музыки В. П. Петров. М. П. Беляев всегда участвовал в квартетах. В дом М. П. Беляева музыкантов завлекали не только любительская игра и участие в квартетах, но и сама радушная атмосфера и гостеприимство хозяина. Кроме того, Беляев часто посещал многие крупные музыкальные события Санкт-Петербурга, бывал в известных музыкальных домах, и поэтому он был довольно увлекательным собеседником, постоянно заводил новые знакомства.

Можно выделить несколько типов музыкальных собраний. Первый тип — это «рядовая пятница», или «квартетный вечер у Беляева», который представлял собой домашнее музицирование с участием самого М. П. Беляева. Начинались «музыкальные пятницы» в первых числах сентября и продолжались до конца апреля каждую неделю.

Второй тип — это «торжественный ужин у Беляева», который периодически устраивался по определенным событиям. Последний вечер сезона, т. е. «музыкальная пятница» в последних числах апреля (редко — в начале мая), отличалась от «рядовой» тем, что после завершения музыкальной части вечера М. П. Беляев давал информацию о состоянии дел своей издательской фирмы, затем

организовывал лотерею, выигрышами которой были ноты его издания и любой из присутствовавших имел шанс выиграть. Другой вариант «торжественного ужина» — вечер после завершения сезона «Русских симфонических концертов». На этот вечер приглашались самые почитаемые участники «музыкальных пятниц», авторы произведений, которые прозвучали в концертном сезоне, солисты-исполнители и другие так или иначе причастные к делу лица. Ужин всегда проходил в ресторане, чаще всего у Донона², и сопровождался речами, чествованиями и тостами [3, с. 152]. Особым торжеством в жизни Беляевского кружка был День святого Митрофана, день именин Беляева — 23 ноября. В этот день в столовой у Беляева накрывали столы, в 7 часов вечера начинался обед. Собиралось очень много приглашенных, царила оживленная атмосфера, бесконечной вереницей шли тосты [3, с. 154–155]. Во время праздника были многочисленные адреса, подарки, музыкальные чествования, прославления и специально написанные к этому торжеству музыкальные произведения.

«Квартетный вечер» у Беляева начинался в 8 часов вечера в музыкальном салоне. За один вечер исполнялось, как правило, три квартета: старинных мастеров (квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена), европейских композиторов XIX в., русских композиторов. На первых музыкальных вечерах исполнялось очень мало русских квартетов. «Музыкальные пятницы» вдохновили композиторов-«беляевцев» на сочинение камерной музыки. Эту идею всякими способами поддерживал М. П. Беляев. Глазунов, кроме собственных сочинений, переложил очень много различных произведений для «квартетных вечеров». На вечерах играли и совершенно новые произведения, исполнение которых вызывало оживленный обмен мнениями. В зависимости от состава участников могли исполняться и более крупные произведения (септеты, октеты, сочинения с сопровождением фортепиано).

Слушателями квартетов были: В. В. Стасов; Ф. Ф. Бейльштейн, академик, создатель известного «Словаря органической химии», почетный член химических обществ и академий; П. А. Три-

² «Донон» — ресторан, открыт в 1849 г. предпринимателем Ж. Б. Дононом на набережной реки Мойки, дом 24, на месте ресторана-кафе «Сен-Жорж», существовавшего с начала 1840-х гг. «Донон» был одним из самых фешенебельных ресторанов Санкт-Петербурга.

фонов, русский музыкальный критик; В. А. Авдеев, мировой судья, близкий друг А. К. Лядова; виолончелисты К. Ю. Давыдов и А. В. Вержбилович; разносторонне одаренные братья Феликс и Сигизмунд Блуменфельды. Посещал «музыкальные пятницы» и художник И. Е. Репин. Написанные им портреты Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова украшали стены музыкального салона, а знаменитый портрет Митрофана Петровича Беляева находился в гостиной. Этот замечательный портрет работы великого художника в течение всей жизни являлся собственностью Митрофана Петровича и в дальнейшем был завещан им Государственному Русскому музею на вечное хранение. На «музыкальные пятницы» из Москвы приезжали П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, С. И. Танеев. В конце 1890-х гг. «квартетные вечера» в доме Беляева стали посещать и молодые композиторы.

Между квартетом и ужином было время для дружественных разговоров, обмена новостями. Посетители слушали новые музыкальные произведения, которые исполнялись на рояле Глазуновым или Блуменфельдом. В это время молодым композиторам и соискателям беляевских изданий можно было представить свое сочинение на суд «беляевского комитета». Нередко «мэтры» давали совет, как доработать произведение, или сами редактировали его. Во время принятия решений всякий раз господствовали принципы равенства и взаимоуважения. Многие произведения были написаны композиторами как раз благодаря существованию «музыкальных пятниц», на которые можно было принести написанное произведение и исполнить его в присутствии компетентной аудитории [3, с. 123].

«Музыкальные пятницы» были своеобразным дружным и тесным кружком. Они одновременно служили постоянным поводом для общения и дружного объединения русских композиторов вокруг своего мецената. Это помогло им «выйти в свет» и достичь успешных результатов.

С 1884 г. с целью пропаганды новой русской музыки Беляев организует и финансирует концерты, составленные из произведений авторов «Новой русской музыкальной школы». Это «Русские симфонические концерты», которые обычно проходили в Белоклонном зале Дворянского собрания (Санкт-Петербургская филармония имени Д. Д. Шостаковича) и просуществовали до

1918 г., и «Русские квартетные вечера». М. П. Беляев участвовал в организации квартетных конкурсов при Петербургском обществе камерной музыки, с 1898 г. стал его председателем. История «Русских симфонических концертов» восходит к концерту из произведений А. К. Глазунова, который состоялся 27 марта 1884 г. в зале Петропавловского училища под управлением Г. О. Дютша. 23 ноября 1885 г. в зале Дворянского собрания прошел Первый общедоступный концерт, дирижировал Дютш. С 1886 г. концерты стали абонементными и проходили несколько раз в сезон. В «Русских симфонических концертах» исполнялись симфонические, инструментальные произведения с оркестром, фрагменты из опер, романсы. Ведущим дирижером концертов в 1886–1900 гг. был Н. А. Римский-Корсаков. Дважды исполнением своих сочинений руководил П. И. Чайковский (в 1888 г. — симфонической фантазией «Буря», в 1889 г. — увертюрой-фантазией «Гамлет»). Музыкальные произведения звучали также под управлением А. К. Глазунова (с 1886 г.), Ф. М. Blumenфельда (с 1889 г.), А. К. Лядова (с 1892 г.) и других музыкантов, которые были авторами исполнявшихся сочинений.

В 1889 г. Беляев организовал на свои средства два концерта русской музыки на Всемирной выставке в Париже. Эти концерты дали возможность познакомиться Западную Европу с творчеством композиторов «Новой русской музыкальной школы».

В 1884 г. Беляев принимает решение создать в Лейпциге — мировом центре в области печати — собственное музыкальное издательство, которое было основано 20 июня/2 июля 1885 г. [3, с. 45]. Нотное издательство «М. П. Беляев в Лейпциге» («M. P. Belaieff, Leipzig» (нем.)) основывалось на определенных идейно-художественных принципах и совершенно не преследовало коммерческих целей. Оно располагало передовой техникой и вскоре стало одним из лучших мировых издательств, которое помогало получить международное признание талантливым русским композиторам. По требованию М. П. Беляева публиковались только художественно-ценные сочинения, которые выпускались на хорошем техническом уровне. Приобретение этих произведений стало доступным для широкого круга любителей музыки, авторам произведений предполагались высокие гонорары. В июне 1885 г. вышло первое печатное издание — «Увертюра на греческие темы» А. К. Глазунова, затем были опубликованы сочинения Бородина, Скрябина,

Римского-Корсакова, Чайковского, Гречанинова, Танеева и других русских композиторов.

В издательском деле, как и во всех делах, М. П. Беляевым была проявлена практичность: он сосредоточил свою фирму в Лейпциге, но все вопросы по изданию обсуждались в России. В то время нотопечатание и нотопечатня Родера были самыми престижными. Это была первая причина такого выбора. Вторая причина, наиболее важная, — это то, что в других издательствах произведения русских композиторов не были защищены от перепечаток иностранцами, встречались даже переделанные произведения русских композиторов, на Западе их авторские права не охранялись. Поэтому, когда Беляев основал свое издательство в Германии, он обеспечил русским композиторам защиту, так как им везде было предоставлено право авторской собственности. Для того чтобы управлять издательством в Лейпциге, Беляев пригласил на работу Франца Шефера. На Шефере лежала вся техническая сторона дела, он безукоризненно выполнял свою работу. Распространением изданий М. П. Беляева занималась фирма Кестнера. Продажу нотной продукции в России осуществляла фирма Юргенсона.

Сначала издательство возлагалось на плечи самого М. П. Беляева. Но так как издательское дело расширялось, была создана комиссия, в которую входили Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов и А. К. Лядов. Но издательская инициатива принадлежала самому Беляеву, который руководствовался собственным вкусом, деловыми соображениями, мнением других музыкантов, собиравшихся у него по пятницам. За 20 лет было издано огромное количество русских музыкальных сочинений, начиная с романсов и заканчивая симфониями и операми. В 1902 г. Беляев пожертвовал в Императорскую публичную библиотеку 582 тома своих изданий.

Целью всей деятельности Митрофана Петровича Беляева было распространение творчества молодых талантов в России и помощь им. С 1884 г. с этой же целью Беляевым были учреждены «Глинкинские премии» за лучшие музыкальные произведения для русских композиторов. Они вручались через В. В. Стасова от «неизвестного». М. П. Беляев завещал 1,5 млн рублей «Попечительному совету для поощрения русских композиторов и музыкантов». Выделяя деньги на учреждение премии имени М. И. Глинки, он выставил два условия. Первое — чтобы его имя при этом нигде не упоминалось, даже В. В. Стасов, которому было поручено прово-

дить церемонию ежегодного награждения в Публичной библиотеке, не догадывался о том, что «доброжелатель» — это М. П. Беляев. Об этом стало известно только после смерти Митрофана Петровича в 1903 г. Второе условие — чтобы премия вручалась 27 ноября — в день премьер опер М. И. Глинки «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

«Музыкальные пятницы», музыкальное издательство, «Русские симфонические концерты», «Русские квартетные вечера», «Глинкинские премии» способствовали деятельности, направленной на служение идее русской музыкальной культуры благодаря глубокому патриотизму Митрофана Петровича Беляева.

Литература

1. *Оссовский А.В.* Воспоминания, исследования. Л.: Музыка, 1968. 440 с.
2. *Оссовский А.В.* М.П. Беляев и основанное им музыкальное дело. Краткий очерк (без указания автора). СПб., 1910. 24 с.
3. Памяти Митрофана Петровича Беляева [Текст]: сборник очерков, статей и воспоминаний. Париж: Изд-е попечительного совета для поощрения русск. композиторов и музыкантов, 1929. 178 с.
4. *Стасов В.В.* Митрофан Петрович Беляев. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1954. 58 с.
5. *Трайнин В.М.* П. Беляев и его кружок. Л.: Музыка, 1975. 128 с.
6. *Montagu-Nathan M.* Belaiev — Maecenas of Russian Music // *The Musical Quarterly*. 1918. Vol. 4. No. 3 (Jul).

Интернет-ресурсы

7. *Луконин Д.Е.* Н.А. Римский-Корсаков и «Беляевский кружок». URL: <http://rimskykorsakov.ru/lukonin02.html> (дата обращения: 15.10.2019).

О. Г. Чичварина

O. G. Chichvarina

научный сотрудник музея РАЖВиЗ Ильи Глазунова,

аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова

svetalina.info@yandex.ru

НРАВСТВЕННЫЙ ВЫБОР В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

MORAL CHOICE IN CREATIVITY N. V. GOGOL

В исследовании рассматриваются вопросы, связанные с проблематикой нравственного выбора и духовного пространства литературных героев в произведении Н. В. Гоголя «Портрет», в котором писатель тематически очерчивает процессы, происходящие в сознании литературных героев: Чарткова и монаха-иконописца. Для таких художников, как А. И. Кравченко, Кукрыниксы, Е. А. Кибрик, Ника Гольц, иллюстрировавших произведения Н. В. Гоголя, основополагающее значение приобретают вопросы, возникающие на пути каждого художника в течение всей жизни.

Ключевые слова: *нравственный выбор, иллюстрация, повесть, знание, литературный герой, талант, искусство, книжная графика, Н. В. Гоголь, А. И. Кравченко, Е. А. Кибрик, Кукрыниксы, Н. Г. Гольц.*

The study examines issues related to the problems of moral choice and spiritual space of literary heroes in the work of N. V. Gogol «Portrait», in which the writer thematically outlines the processes taking place in the minds of literary heroes: Chartkov and the iconographer monk. For such artists as A. I. Kravchenko, Kukryniksy, E. A. Kibrik, Nick Goltz, who illustrated the works of N. V. Gogol, fundamental importance acquire questions arising in the path of each artist throughout his life.

Keywords: *moral choice, illustration, story, knowledge, literary hero, talent, art, book graphics, N. V. Gogol, A. I. Kravchenko, E. A. Kibrik, Kukryniksy, N. G. Golts.*

Обращаясь к вопросу познания Истины, своего подлинного «Я», человек, наделенный разумом и силой воли, зачастую стал-

квивается с проблемой нравственного выбора. Способность трансформировать множественные аспекты искушения в высшие состояния блага является самоцелью нашего земного существования. Квинтэссенция философских и религиозных знаний в устремлении к саморазвитию через самопознание приводит к процессу совершенствования нашего Духа. Но вместе с тем на пути к совершенству нас посещает и внутреннее напряжение от осознания необходимости своеобразных уроков нравственности, которые нам необходимо пройти.

К проблеме нравственного выбора во все времена, эпохи и столетия обращались философы, писатели, художники, драматурги, пытаясь разрешить глобальные вопросы Бытия. И несмотря на трудность кажущегося легким на первый взгляд выбора, на практике аналогичные ситуации затрагивают каждого человека любого сословия и положения в обществе. В данном исследовании предлагается рассмотреть проблему на примере творческих исканий Н. В. Гоголя в его повести «Портрет» и художников книжной графики: А. И. Кравченко, Кукрыниксов, Е. А. Кибрика и Н. Г. Гольц.

Обретение подлинной человечности в высшем смысле этого слова является для Н. В. Гоголя необходимым качеством для возвращения его героев, с одной стороны, к первоистокам, с другой же — к здравомыслию, целомудрию и моральной чистоте.

Присущая человеку двойственность в Духе и материи, Душе и теле является сутью земного существования, представляющей динамику духовных и этических процессов. Различные этапы такого рода событий являются своеобразным обучением на пути к обретению Абсолюта.

Но вернемся к проблеме духовного совершенствования и нравственного выбора, ответа на один из центральных вопросов истории философии — что есть добро и что есть зло, к которой можно подойти с теологической, метафизической, а также космологической точек зрения.

Духовное пространство, в котором события, происходящие непосредственно во взаимодействии с литературными героями, являющимися неотъемлемой частью мировоззрения Н. В. Гоголя, становится объектом не только философского описания, но и наблюдения художников-иллюстраторов, чьей задачей является погружение в среду героя и понимание его личностных характеристик.

Рассмотрим для примера духовное пространство Чарткова в гоголевском «Портрете». Для А. И. Кравченко это «трагедия таланта художника, изменившего высшим целям служения искусству» [3, с. 240].

Для Е. А. Кибрика этот вопрос касался прежде всего нравственного выбора: «Для чего творить? Для того чтобы лучше жить на доходы от своего ремесла или преследовать высокую цель?» [4, с. 201]. По иронии судьбы художник и в реальной жизни столкнулся с некими разногласиями в подходе к иллюстрированию книг, с новыми идеями, противоречащими собственным взглядам художника на иллюстрацию. «Основная мысль нового поветрия заключалась в том, — вспоминал Е. А. Кибрик, — что книга для иллюстратора только повод, позволяющий художнику проявить себя» [4, с. 201–202].

Мистическая двойственность в работе над повестью для писателя, создавшего две версии «Портрета» 1834 и 1841 г., повлияла по стечению обстоятельств и на судьбу Е. А. Кибрика, поскольку вместо одной серии графических работ на тему «Портрета» возникли две — книжная и станковая.

Личность Чарткова рассматривается Н. В. Гоголем с точки зрения различной степени интенсивности взаимодействия с главным героем происходящих событий и постоянной тенденции к трансформации персонажа со знаком минус.

Не оставляя читателю надежды на искоренение зла во второй версии «Портрета», Н. В. Гоголь тем не менее дает напутствие художникам через монаха-иконописца: «В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души. Намек о Божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и по тому одному оно уже выше всего. И во сколько раз торжественный покой выше всякого волненья мирского; во сколько раз творенье выше разрушенья; во сколько раз Ангел одной только чистой невинностью светлой души своей выше всех несметных сил и гордых страстей сатаны, — во столько раз выше всего, что ни есть на свете, высокое создание искусства» [1, с. 83–84].

Иллюстрируя Н. В. Гоголя, Е. А. Кибрик и Кукрыниксы по своему интерпретируют внешние черты художника, одаренного та-

лантом, осмысляя происходящее в «Портрете». В их иллюстрациях видно сочувствие поддавшемуся соблазнам и тщеславию мастеру. Его метания и внутренние движения Души постепенно приводят Чарткова к безумию, но, глядя на иллюстрации Кукрыниксов, есть ощущение надежды на исцеление после болезни. У Е. А. Кибрика все обостреннее, переживания ярче, глубже, в чем-то театрально гротескны. В этом их схожесть с трактовкой Н. Г. Гольц. Ее художественный язык доведен до наивысших контрастов черного и белого. В своей активной динамике она наполняет иллюстрации новым содержанием, что-то обобщая, что-то оставив без внимания. Но главное, это дополненное, носящее свою стилистическую манеру, художественное прочтение повести.

Проникая в творческий мир Н. В. Гоголя, А. И. Кравченко выступает в качестве художника-романтика, внимательно, но все же по-своему истолковавшего литературный текст, глубоко и символично раскрывая смысл повести. Создавая цикл иллюстраций к «Портрету», художник опирался на театральные традиции, претворяя в жизнь в одноцветных ксилографиях остро стоящие для творческой личности вопросы и переживания. «В каждый исторический период, в разных странах, в руслах различных стилей и направленностях художественных объединений, — пишет Е. А. Скоробогачева, — театральное творчество получало особенное прочтение, самобытную интерпретацию, звучало остро, неоднозначно и всегда было востребовано, являя подобие завораживающего магического кристалла, в котором узнаваемо, интересно и нередко неожиданно преломляется жизнь» [5, с. 283]. Также некая театральность присуща иллюстрациям к «Портрету» Н. Г. Гольц — заслуженного художника Российской Федерации, иллюстратора фантастических произведений и сказок Перро и Гауфа, Одоевского и Погорельского, Андерсена и Гофмана.

«Художник, — пишет религиозный русский философ Иван Алексеевич Ильин, — должен творить свободно — отнюдь не бессовестно, не безответственно, не произвольно, — но по свободному вдохновению, без оглядки на толпу, без заботы о ее модах, вкусах, вожделениях и претензиях» [2, с. 253].

Основа нравственного выбора зиждется на точном понимании универсальных этических и духовных принципов. Естественная духовность не была характерна для Чарткова, но ею обладал монах-иконописец, написавший портрет ростовщика и страдавший

всю жизнь угрызениями совести, но стремящийся к познанию Божественных истин. Экстатические формы восторга Чарткову доставляли лишь золотые монеты и успех у заказчиков, что с большим мастерством было показано Е. А. Кибриком.

«Независимо от того, совершаем ли мы в жизни какие-либо действия или бездействуем, — пишет теоретик искусствознания Макс Фридлендер, — мы все равно остаемся в зависимости и подчинении, когда же мы созерцаем, мы чувствуем себя властителями и мастерами» [6, с. 22]. Тема призвания и избранности художника была близка всем иллюстраторам. Разделение искусства и ремесла — работы ремесленника, в которого в результате превращается Чартков из-за жажды богатства, и бескорыстного труда монаха-иконописца — является и разделением мира по понятиям.

Глубинное понимание метафизических и духовных процессов, происходящих в повести Н. В. Гоголя «Портрет», позволило А. И. Кравченко и Кукрыниксам, Е. А. Кибрику и Н. Г. Гольцу острее выразить в художественном образе Чарткова внутренние переживания и деградацию личности главного героя. И, говоря о тайне воздействия искусства на человека, на его духовно-мыслительную сферу, каким бы правдивым ни было изображение, следует отметить, что каждый художник передает свой собственный образ в той форме, которая, пройдя через индивидуальность мастера, доносится до зрителя лишь отголоском реальности, но зеркалом внутреннего мира самого мастера-мыслителя.

Литература

1. *Гоголь Н.В.* Портрет. М.: Художественная литература, 1979. 86 с.
2. *Ильин И.А.* Искусство и вкус толпы // *Одинокий художник: ст., речи, лекции* [Сост., предисл., примеч. В. И. Белова]. М.: Искусство, 1993. 347 с.
3. *Кеменов В.С.* Алексей Кравченко. Живопись. Станковая гравюра. Книжная иллюстрация. Л.: Аврора, 1983. 383 с.
4. *Кибрик Е.А.* Работа и мысли художника. М.: Искусство, 1984. 256 с.
5. *Скоробогачева Е.А.* Интерпретация театральной тематики в дипломных картинах Академии Ильи Глазунова // *Манускрипт*. 2019. Т. 12. Вып. 10. С. 282.
6. *Фридлендер М.* Об искусстве и знаточестве. СПб.: Андрей Наследников, 2013. 245 с.

И. А. Дидимова

I. A. Didimova

аспирант ФГБОУ ВО

«Краснодарский государственный институт культуры»

parashuk76@mail.ru

ПЕСНЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СОВРЕМЕННЫХ СЕЛЬКУПОВ

SONG IN THE SPACE OF A TRADITIONAL MUSICAL CULTURE OF MODERN SELKUP

Исследование посвящено выявлению смыслов и жанрового разнообразия песенной традиции селькупов в контексте обрядовой практики, сохраняющейся в современное время. С помощью методов герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа устанавливается, что на песенную традицию существенное влияние оказывает понимание народом категории «сакральное». Преобладание сольной практики исполнения песен объяснимо доминантным архетипом мудрого старца, действующим в *бессознательном* народа. Это подтверждается сольной исполнительской практикой эпических «песен-сказок», распространенных у коренных народов Сибири и Дальнего Востока.

Ключевые слова: *песня, пространство, эпос, сакральное.*

The study is dedicated to identifying the meanings and genre diversity of the song tradition of the Selkups in the context of ritual practice that has persisted in modern times. Using the methods of hermeneutics, comparative studies, and musicological analysis, it is established that the understanding of the sacred category has a significant influence on the song tradition. The predominance of the solo practice of performing songs is explained by the dominant archetype of the wise old man, acting in the unconscious people. This is confirmed by the solo performing practice of epic «fairy tale songs» that are common among the indigenous peoples of Siberia and the Far East.

Keywords: *song, space, epic, sacred.*

Вокальная традиция селькупов¹ — весьма распространенный феномен в связи с тем, что песни имеют социальную приуроченность и сопровождают селькупа в разнообразных обстоятельствах его жизни. Музыка — характерный компонент разных обрядов, и почти в каждом из них присутствует песня: это и свадебный обряд, и охота, и обращение к природным стихиям — ветру, дождю, солнцу.

Лирические песни — колыбельные в исполнении мамы или бабушки дети слышат с детства. Они участвуют в разнообразных национальных играх, обрядах и праздниках, в которых постигают особенности окружающего мира и поведения в нем. В играх, сопровождающих празднование Дня оленевода, Дня рыбака, дети учатся принимать участие в коллективном песенно-танцевальном действе², осваивают в «миметической» обрядовой практике музыкально-ритмическое строение мелодий, воспроизводящих характерную пластику движений жителей леса. Повзрослев, они слушают песни, исполняемые в кругу семьи. Как верно замечает Ф. Ф. Губайдуллин, многие песни адресованы не детям и по содержанию отражают думы, чаяния и переживания взрослого человека. Таковы, например, песни «Ийяинычотыйкоймы», «Ирамыта, ирал лака». В них отец переживает о будущем своих детей, которые уже выросли, но родители беспокоятся о том, что их ждет [3, с. 16]. В мужской практике исполнения народных песен весьма популярна традиция эпического сказания на мотивы известных и популярных в народе легенд и сказок: Ича, Сказка о семи ребятах, Сказка о Пучике-Чурике и др.

Музыкальная составляющая эпических сказаний представляет собой непрерывное пение с «вкраплением» популярных мелодических интонаций, «отмечающих» важные повороты сюжета.

¹ Селькупы — коренной народ, живущий на севере Западной Сибири. В нашей статье объектом исследования являются селькупы Красноселькупского района Ямало-Ненецкого автономного округа. Общая численность селькупов на данной территории в настоящий момент охватывает 1464 чел. [4].

² Совершенно верно подмечает Д. Ю. Трушников, что характерной особенностью многих песен селькупов является их «настоятельно рекомендательная рифма», определяющая ритм совместного движения в коллективных обрядовых действиях [7].

Такая практика весьма популярна для музыкальной культуры народов ханты и манси, где типичен симбиоз двух жанров — сказания и песни, что условно можно обозначить понятием «песня-сказка».

Наиболее распространенной в практике селькупов до сих пор остается, на наш взгляд, мифологическая песня-сказка, что обусловлено мифологическим сознанием этого народа. Понятие «сакральное» воспринимается как необъяснимая, неизведанная, сверхчувственная реальность и является полноправным компонентом песенного творчества селькупов. Это объяснимо взаимосвязью народа с жизнью и стихиями природы. Селькупы, ведущие собирательский, охотничий, промысловый образ жизни на угодьях, зависимы от природы. Сакральное в песенном творчестве селькупов зачастую представлено хтоническими мотивами, открывающими «двери» в мир Хаоса и мстительных духов, победить и преодолеть которых одна из задач героя.

Согласно исследованиям Е. Шмидта, мифологическая песня отличается от сказания формой исполнения и канонизацией [6]. Исполнение мифологического типа песни сопряжено с рядом трудностей. Наиболее значительная из них — устная форма бытования фольклора и невозможность «дословного» исполнения крупного произведения. Поэтому даже «самые священные песни варьируются». Вместе с тем такие элементы, как композиция, сюжетные ходы, функции героев, эпитеты, формулы, параллелизмы, сохраняются лучше. Таким образом, в этом типе песен главная трудность состоит в умении совместить варьирование содержания и сохранность основных элементов формы. При этом необходимо отметить важность роли исполнителя, который становится создателем нового варианта сказки, участвуя в процессе устного народного творчества. Отмеченные особенности наблюдаются в песнях селькупов «Сакытыкоймыттымпы кум» (песня слепого певца о священном озере), «ЧелатКоймы» (песня дедушки Чела). Мифологические темы преобладают также в героических и бытовых песнях.

В интервью, взятом нами у председателя ассоциации «Ямал потомкам», депутата районной думы А. Г. Калиной, она упоминает, что в практике вокального исполнения у селькупов распространена сольная форма. Кто-то из мужчин «затягивает песню, а остальные его слушают. Многие поют то, что видели. Это как бы некий “рассказ об увиденном”. Другие же не знают, о чем будет разворачиваться песня, и внимательно слушают» [5].

Особая роль рассказчика состоит в сугубо индивидуальном восприятии окружающего мира и в мастерстве передачи информации через песни, в которых сохраняется культ мудрого старца, имеющий архетипическую роль. Как отмечает В. В. Быконя, «слова *süsüqo*, *sǒseku*, *sesǒgu* имели некогда значение ‘человек’, ‘старший в роду’, затем — ‘человек рода/фратрии *süsü*’. Они входят в качестве составляющего компонента в этноним *süsügula*, а также сохраняются в форме множественного числа, например *sesǒgla* “селькупы”, и в форме родительного падежа *sesǒgǎp* ‘селькупский’. На одном из этапов функционирования языка они обозначали человека, старшего в роду, функционально приближенного к божеству. Затем род стал носить это имя» [1, с. 89].

Анализ отдельных образцов песенной лирики селькупов показал, что песня служит инструментом для связи видимого и невидимого (сакрального) пространства-времени, например будущего, которое идеализируется, «заговаривается» благопожеланиями, или прошлого, которое воссоздается в настоящем заново. Соответственно, значение песенного творчества для современных селькупов трудно переоценить, поскольку в исполнительской песенной практике селькупов моделируется идеальный желаемый мир, что подчеркивает особую художественную и научную ценность образцов песенного фольклора селькупов.

Литература

1. Быконя В. В. Идея происхождения/рождения человека в языковой картине мира селькупов // Вестн. Томск. гос. пед. ун-та. 2007. Вып. 4 (67). Сер.: Гуманитарные науки (филология). С. 88–97.
2. Губайдуллин Ф.Ф. Музыкально-инструментальная культура селькупов: к истории изучения // Вестн. Томск. гос. ун-та. Сер.: Культурология и искусствоведение. 2011. № 3. С. 19–26.
3. Губайдуллин Ф.Ф. Музыкальные инструменты традиционной исполнительской культуры селькупов: этноорганологический аспект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 24 с.
4. Материалы интервью с А. Г. Калиной 4 сентября 2019 г.
5. Нганасаны. Музыка // Народы Западной Сибири. Ханты. Манси. Селькупы. Ненцы. Энци. Нганасаны. Кеты / отв. ред. И. Н. Гемуев, В. И. Молодин, З. П. Соколова; Ин-т этнологии и антропологии

- им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН; Ин-т археологии и этнографии СО РАН. М.: Наука, 2005.
6. *Трушников Д. Ю.* Традиционное воспитание у коренных малочисленных народов Сибири: экологический аспект (на примере северных селькупов) // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. 2012. № 2. С. 73–78.
 7. *Шмидт Е.* Соотношение музыки, стихосложения и стиля в народной поэзии северных хантов. CIFU 6. Studia Hungarica. Syktyvkar, 1985. 188 с.

Ян Чжи, Ван Юнчан

Yang Zhi, Wang Yongchang

*доценты Педагогического университета
провинции Цзянси (КНР)*

1159418530@qq.com

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ «КИТАЙСКОГО СТИЛЯ» В РОССИИ

THE CULTURAL HERITAGE OF THE «CHINESE STYLE» IN RUSSIA

Архитектурное убранство является не только символом, но и частью более глубокой национальной культуры, при этом китайские архитектурные и декоративные особенности постепенно формируются и совершенствуются в историческом развитии тысячелетий. Эта статья представляет культурные символы в архитектурном убранстве Петербурга, проповедуя глубокие культурные коннотации «китайского стиля» и отрицая поверхностное суждение о внешнем виде вещей.

Ключевые слова: *китайский стиль, национальный тотем, гуманистическая концепция, культурный оттенок.*

Architectural decoration is not only a symbol, but also a part of a deeper national culture, while Chinese architectural and decorative features are gradually formed and perfected in the historical development of thousands of years. This paper introduces the cultural symbols in the architectural decoration of Peterborough, preaching the profound cultural connotations behind the «Chinese style» and denying the superficial judgment of the appearance of things.

Keywords: *Chinese style, national totem, humanistic concept, cultural connotation.*

Когда китайский стиль появился в Санкт-Петербурге в XVIII в., безусловно, возникли споры в ученых кругах. Вне зависимости от их результатов этот стиль считается уже исчезнувшим историческим феноменом, оставившим после себя лишь

исторические памятники и исследования последующих эпох. Влияние, распространяемое китайским стилем, проявляется не только в культурных символах и типах архитектурных украшений, но, должно быть, в большей степени в отражающемся внутрикультурном содержании.

Работы, посвященные описанию стилей петербургских строений, в которых архитектурные украшения выполнены в китайском стиле, и исследования на эту тему довольно многочисленны. Общее в них — представить взгляд автора на архитектуру китайского дворца и его декоративную специфику. А. Дахнович кратко описал причины появления китайского стиля в России: «Они представляют собой отражение сильного в Западной Европе увлечения Китаем и его искусством и стремления создавать самостоятельно вещи в подражание ему. Большую роль в этом отношении сыграла торговля с Китаем, являвшаяся результатом роста торгового капитала, втянувшего в XVII веке в сферу своих оборотов и Китай. Китайское искусство пришлось по вкусу высшему западноевропейскому обществу, в частности французскому. Они в произведениях Китая с его многовековой культурой нашли ту изысканность и утонченность, к чему и сами шли в своем развитии... Как отражение западноевропейской моды, “китайщина” возникла и в России» [1, с. 5]. Вполне вероятно, что на Западе считали, что у Китая с его богатой философской и культурной традицией не могло не быть такой удивительной и роскошной декорации. Следовательно, и сюжет, и изображения деталей китайской культуры отражают лишь предположения, указывающие на эпикурейское стремление европейских дворян XVIII в.

Ниже хотелось бы в общих чертах представить те элементы и концепты декора, которые чаще всего использовались в стиле шинуазри. У европейцев выработался определенный набор символов, скорее, даже стоит говорить о клише или ряде устоявшихся образов-стереотипов, связанных в сознании западного человека с китайской традиционной культурой. И при восприятии того или иного образца китайского стиля (будь то фасад здания, или интерьер дворцового зала, или даже изделие из фарфора) мы так или иначе встретим какой-то определенный круг образов, которые как бы отметят, просигнализируют, что мы имеем дело с китайской традицией. Например, дракон, фонарики, определенные цветочные

сочетания и материалы (шелк, фарфор) тесно для нас связаны с Китаем.

Китайская культура и традиция живут уже тысячи лет своим особым укладом, без влияния внешнего мира. Однако сами они благодаря своему богатству и разнообразию, без сомнения, могли оказывать влияние на другие культуры. Вопрос взаимодействия китайской культуры с остальными (в особенности западных стран) крайне непросто и интересен. Было ли это постепенное усвоение, осмысленное заимствование или лишь внешнее копирование отдельных наиболее характерных элементов? В России при соприкосновении с другой традицией всегда уделяли внимание не только ее внешним знакам, очевидным клише, символизирующим национальную культуру, но и ее внутреннему значению и истокам (например, фонарики в Большом Китайском дворце).

Фонарики — это совершенное сочетание функциональности и декора, символизирующее яркую культуру китайского народа. Фонари появились в Китае в период династии Цинь (221 г. до н. э.), а распространение бумажных фонарей связано с открытием бумаги в период династии Восточная Хань (25–220 г.). Фонари полностью изменили жизнь китайцев: начиная с членов правящего дома и знати и вплоть до последнего простолюдина — все почитали культуру фонарей. Исторические исследования доказывают, что китайские фонари являются самыми ранними из открытых на свете переносных средств освещения. Китайские фонари использовались не только для освещения. Они обладают важным историческим значением для Китая. Их изящная форма является плодом мудрости трудового народа, они обладают культурной ценностью. Художественная ценность фонарей из декора императорских дворцов самая высокая: изящные резные орнаменты, плавная штриховка, совершенная форма — все это поражает взгляд. Кроме того, на фонарях могли изображаться портреты исторических персонажей, китайских святых, пейзажи в традиционных стилях, т. е. образы природы и человеческие образы как бы сливались воедино, живо отражая высокую культуру общества того периода. Разнообразные традиции создания фонарей целиком воплотились в китайском празднике фонарей, он отмечался на пятнадцатый день нового года. Это берет свое начало в периоде Ранняя Хань (206 г. до н. э.). А в начале династии Тан (618–907) для того, чтобы ознаменовывать всеобщее благоденствие, стали

создаваться цветные фонарики, мерцающее пламя которых символизировало собой «разноцветного дракона, символ счастья, процветания народа и силы государства». Традиции создания цветных фонарей как раз в этот период получили всеобщее распространение.

К настоящему времени функции фонарей уже изменились, теперь они — один из любимых видов традиционных художественных изделий, без которых не обходится ни праздник, ни торжество. Однако изменились материалы для изготовления фонарей: на смену бумаге и бамбуку пришла ткань, пластмасса, металлы, формы и цвета фонарей также уже не совсем традиционны. Особенно это касается фонарей, украшающих Праздник фонарей и Праздник середины осени (пятнадцатый день восьмого месяца по лунному календарю). Различные по своему облику фонари также стали называться «цветными фонариками». Кроме того, свечку в фонаре теперь заменила электрическая лампочка. Помимо использования в храмах и во время торжеств, красный фонарь может применяться и в повседневности, например заменять уличную вывеску, привлекая взгляды и завлекая клиентов.

Хотя в Древнем Китае было большое количество разнообразных видов фонарей, один из них занимал отдельное место и не мог использоваться просто так — это фонарь с изображением дракона. Дракон символизировал императора и мог служить украшением лишь для императорского дома. Фонари в императорских дворцах, т. е. «дворцовые фонари», украшались изображением дракона. Поэтому дракон появляется в декоре Китайской беседки, Китайского мостика и Китайской деревни Царского Села. Таким образом, изучение традиций изображения дракона — это также связанный с нашей темой вопрос.

Изучение феномена дракона в китайской культуре является сложным научным вопросом, оно связано с палеонтологией, историей, мифологией, религиоведением, языкознанием и другими областями знания. Поэтому в настоящий момент довольно сложно найти единственно верное авторитетное мнение по этому поводу. Однако есть два момента, с которыми соглашается большинство исследователей.

Первое. Дошедшие до нас изображения дракона, независимо от животного (змеи, крокодилы, динозавры) или астрономического (облако, молния) происхождения, являются мифическими

образами, созданными древними, либо же представляют изображение тотема, но в любом случае дракон уже не рассматривается как реально существующее в мире животное.

Второе. Дракон был священным существом, которому поклонялись, он представлял собой обожествленных героев либо же олицетворял неизвестные и неподвластные человеку природные силы. Например, наводнение было для человека огромным бедствием, поэтому его объясняли как гнев священного дракона, обрушившийся на мир. Лютый внезапный смерч, влекший за собой разрушения и гибель людей, назывался «драконий вихрь».

Дракон — это не существующее, а созданное человеком мифическое животное. Сегодня на «Стене девяти драконов», на парадном платье императора (с изображением дракона), на статуэтках из слоновьей кости и народных фонарях в форме дракона, на драконьих лодках — перед нами предстают сложные образы. В них узнаются черты многих животных. Из-за того что феодальные императоры также сравнивали себя с драконами, то императорские драконы имеют соответствующие внешние сходства. Если говорить о теле дракона, то к периоду Хань уже сформировался канонический набор его атрибутов, дракон уже стал распространенным символом китайской нации, а китайцы стали воспринимать себя как потомки дракона.

Из-за того что дракон стал восприниматься как воплощение и символ императорской власти, правящий дом всегда хотел присвоить себе единоличное право использования этого образа, ограничить использование дракона в народной архитектуре. Однако образ дракона встречается на храмах, кумирнях, монастырях, парковой и престолярной архитектуре. Августейший всемогущий священный дракон все же скрыто или явно украшал всевозможные сооружения, придавая им еще большую красоту.

Дракон — это некий идеальный образ, придуманный человеком. Поэтому его окончательная форма, размеры, цвет неоднократно изменялись и не имели строгого канона. Это давало большую свободу в использовании образа дракона как элемента декора. Тело дракона, изображающегося на мраморных столбах, органично вписывалось в архитектуру колонн: хвост был внизу, голова сверху, тело, обладающее небывалой силой, — все это делало колонну еще прекрасней. Другой пример — Цзюлунби (Стена девяти драконов на Литейном проспекте в Санкт-Петербурге). Здесь изображены

драконы с поднятой головой, некоторые — с опущенной вниз, тела драконов извиваются, зубы оскалены, а когти выпущены. Они как бы составляют единое целое, клокоча между облаками и водной пеной, — все это являет собой прекрасное изображение водных драконов, волнующих море. Драконы изображались в различных местах (в декоре балок и перекрытий дворцов), и это повлекло за собой множество различных форм — сидящие драконы, воспаряющие драконы, приземляющиеся, летящие и др. По причине того, что драконы в декоре императорских дворцов символизировали императора, а также потому, что помещались обычно в затемненных местах, они чаще рисовались золотой краской, так что сверкали и блестели изысканно и роскошно.

Из всего сказанного можно сделать вывод о том, что китайский стиль появился и сформировался в Петербурге, несмотря на давние связи и продолжительный процесс культурного обмена в определенный исторический период между Россией и Китаем, под влиянием Европы. Важным явлением был китайский бум, который возник именно в Европе. Поэтому следует сказать, что данный стиль проник в Россию не прямым путем, а через Европу. Поэтому русскими были напрямую приняты многие «культурные стереотипы» так называемого китайского стиля (шинуазри), которые в Европе уже прежде взяли на вооружение. Эффект китайского бума в целом не мог не повлиять на архитектуру и декоративное искусство России. Этот стиль воплотился в оформлении дворцов знати и правящей фамилии и в Европе, и в России, и несмотря на различия, в основе, как правило, лежат одни принципы. Здесь важна даже не форма, а передача в архитектуре и в декоративном искусстве китайского духа, воплощение и отражение культуры древнего народа. Чтобы понять и принять культуру Китая, очень важно знакомство с подлинным китайским декоративным искусством и архитектурой.

С другой стороны, цветовая гамма играла не меньшее значение и при создании интерьеров. Общий цветовой образ отдельного государства или города в первую очередь отражен в цветовой палитре его архитектуры, которая не ограничена лишь цветом стен строения, но включает в себя и все его окружение. Общей цветовой гаммой китайских зданий является контраст красного и зеленого, однако, например, в Цзяннани основным цветом является серый — в этом проявляется зависимость не только от цветов основного

материала, но и от общего культурного контекста отдельной национальности.

Красный и желтый цвета императорских дворцов классического Китая оставляют у зрителя очень глубокое впечатление. Рассмотрим подробнее цветовую гамму сохранившегося до наших дней императорского Запретного Города: под голубым небом простирается золотая поверхность черепичной крыши, под которой расположены темно-зеленые цветные украшения. Под карнизом выстроены в ряд красные колонны и оконные проемы. Все здание покоится на белом каменном стилобате, который контрастирует с темно-серой поверхностью земли. Подобная контрастность очень впечатляет и создает неповторимо прекрасный облик императорского дворца.

Почему же в традиционном Китае крышу делали желтой, а цвет стен был красным? Красный, желтый, голубой, черный и белый являются основными цветами в соответствии с древнекитайской натурфилософской теорией инь-ян и пяти первоэлементов¹. Уже в древнейших трактатах желтый цвет назван самым главным, самым основным, самым красивым среди остальных. Как раз по этой причине накидка желтого цвета стала нормативным нарядом императора, а дорога, которой проходил император во время проведения различных церемоний, называлась «желтая дорога». Кроме того, цвет золота также близок к желтому, а этот драгоценный металл по всему миру используется для создания регалий глав государств, украшения их одежд и декора императорских дворцов. Красный цвет также принадлежит к пяти основным, кроме того, этот цвет часто встречается в природе: например, огонь и солнце отливают красным цветом, как раз поэтому он стал символизировать надежду и красоту. В древности по этой причине красные наряды образно обозначали приданое молодой девушки.

¹ «Инь-ян» — древнекитайская философская теория, согласно которой мир состоит и развивается на основе противоборства двух противоположных субстанций. «Пять первоэлементов» — древнекитайское философское представление о том, что все во вселенной состоит из пяти базовых элементов — воды, дерева, металла, огня и земли. Пять элементов соотносят с пятью направлениями (восток, юг, запад, север, центр), пятью цветами (красным, желтым, синим, черным и белым) и др.

В Минскую эпоху для доклада на Высочайшее имя также был определен красный цвет бумаги. В простонародной среде красный считался цветом радости и праздника и повсеместно использовался на свадьбах, днях рождений и других календарных и личных торжествах.

В парковых сооружениях и жилищах простого народа южных районов Китая стены помещений, коридоров делались белыми, черепица на крыше была пепельно-черной, красно-бурым цветом раскрашивались двери, окна и столбы — все это на фоне вечнозеленого пейзажа.

Таким образом, третья часть, опираясь на конкретный материал и общую панораму, данную в первых двух частях этой работы, позволяет составить общее представление об особенностях использования китайской символики и отдельных восточных элементов в архитектуре Петербурга XVIII–XIX вв. Через сравнительный анализ настенных изображений (лак, шелк) китайской архитектуры в петербургских дворцах с собственно китайской архитектурной традицией, а также через сравнительный анализ европейской мебели в стиле шинуазри с оригиналами, привезенными из Китая, мы приходим к более четкому пониманию творческих методов, применяемых в стиле шинуазри. Для подтверждения ряда выводов в этой работе мы позволили себе также расширение семантического поля значений китайских символов, уже рассмотренных ранее. Кроме того, это дает представление о том, какую роль играло увлечение архитекторов и декораторов, работавших в то время во дворцах Петербурга и его пригородах, Китаем и новыми экзотическими формами и мотивами в творчестве.

Литература

1. *Дахнович А. С.* Китайский дворец [Петергоф]. Л.: Гос. Петергоф. музей, 1930. 35 с.

Ю. В. Тюрякова

Y. V. Tyuryakova

аспирант Саратовской государственной консерватории

имени Л. В. Собинова

dvt22974@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ РЕГЕНТСКОГО ДЕЛА КАЗАНСКОГО КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА Г. СЫЗРАНИ (РУБЕЖА XIX–XX ВВ.)

FEATURES OF THE REGENCY SCHOOL OF THE SYZRAN KAZAN CATHEDRAL (ABROAD XIX–XX CENTURIES)

В данной статье рассматривается регентское дело Казанского кафедрального собора г. Сызрани рубежа XIX–XX вв. Автор описывает регентскую школу в ее преемственности, а также приводит некоторые факты из биографии особенно выдающихся личностей прихода. Дополнительно в работе освещаются сохранившиеся нотные источники. Исследование построено на архивных материалах с использованием краеведческой литературы.

Ключевые слова: *регентская школа, Сызранский Казанский собор, Московское синодальное училище, архиерейский хор, дореволюционные нотные издания.*

This article discusses the regency of the Kazan Cathedral of Syzran at the turn of the XIX–XX centuries. The author describes the regency school in its continuity, and also cites some facts from the biography of especially outstanding personalities. In addition, preserved musical sources are highlighted in the work. The study is based on archival materials using local history literature.

Keywords: *Regent's school, Syzran Kazan Cathedral, Moscow Synodal school, Bishop's choir, pre-revolutionary musical editions.*

В связи с увеличением интереса к русской духовной музыке в постсоветское время, кроме собственно нотной продукции, пристальному изучению сегодня стали подвергаться крупные пев-

ческие коллективы, а с ними — выпускающие регентов и певцов учебные заведения. Современная деятельность подобных хоров и образовательных учреждений широко освещается в городской прессе, в епархиальных духовных интернет- и печатных журналах. Однако их серьезному изучению с точки зрения исторической преемственности посвящено не так много трудов¹. Пожалуй, наиболее значительной из работ такого рода на сегодняшний день является многотомное собрание «Русская духовная музыка в документах и материалах» [10], несколько томов которого посвящены изучению истории и певческих традиций древнейшего и ведущего церковно-певческого центра России — Синодального хора и училища церковного пения при нем².

Вопреки тому, что и многие провинциальные хоры вели весьма интересную и богатую культурную жизнь и имели обширную концертную практику, не в каждом регионе проводилось изучение их истории³. Знакомство с буднями подобных коллективов позволяет выявить и оценить их связь со столичным центром, вклад в культуру города и своей страны. Поэтому необходимость изучения их истории не вызывает сомнений.

Город Сызрань, до революции бывший частью Симбирской губернии (ныне Самарской области), являлся вторым после областной столицы Симбирска по численности населения и финансово-экономическим показателям. Купеческий город — волжский торговый порт, пользовался известностью во всей России. Кроме того, удобное географическое положение позволило городу в конце XIX в. стать важнейшим железнодорожным узлом Поволжья. Как и в других губернских городах, в Сызрани активно прово-

¹ Здесь уместно было бы упомянуть также работы А. Критского [4], И. Гарднера [1].

² *Разумовский Д. В.* Патриаршие певчие диаки и поддиаки и государевы певчие диаки. СПб., 1895.

³ В новейшее время труды по изучению истории местных певческих коллективов предпринимались, например, в Ульяновской [11] и Тамбовской областях (*Давыдова Е. Г.* Тамбовский архиерейский хор в конце XIX–XX века // ТЕВ. 2019. № 6), Республике Саха (*Никulina В. Г.* Деятельность якутского архиерейского хора в развитии православной музыкальной культуры конца XIX — начала XX века // Вестник КемГУКИ. 2013. № 25).

дилась и социально-культурная политика: имелся театр, показывалось кино, работали светские и духовные учебные заведения. В городе имелось около десятка церквей, главным из которых был Казанский собор, при котором выпускалась и собственная газета «Слово истины» под редакцией протоиерея Петра Городецкого [5].

Специальных исследований, посвященных исполнительской традиции Сызранского Казанского собора, до сегодняшнего дня не проводилось. Имеются лишь общие материалы, отражающие историю собора [7]. Поэтому о дореволюционной клиросной практике Казанского собора мы сегодня можем узнать главным образом из Летописи Казанского собора (1879–1916 гг.)⁴, статей из «Симбирских епархиальных ведомостей» (1876–1918 гг.) и некоторых других архивных материалов из Сызранского филиала Центрального государственного архива Самарской области (СФ ЦГА СО) и ОГБУ «Государственный архив Ульяновской области».

Казанский собор, не считая Сызранского мужского Вознесенского, имел в городе и самый большой хор, поющий на два лика. Собору полагалось и три псаломщических места (остальным же церквям таких вакансий предоставлялось не более двух), согласно штатному расписанию городских приходов Сызрани за 1877 г.⁵ Исходя из Летописи Казанского собора, псаломщиками в разные годы числились:

- Михаил Александровский (до 1880 г.);
- Иван Иванов (1847–1894 гг.);
- Николай Добротворский (до 1880–1886 гг.);
- Евгений Руссановский (1880–1882 гг.);
- Петр Смирнов (1880–1883 гг.);
- Венедикт Золотницкий (1883–1887 гг.);
- Алексей Введенский (1886–1894 гг.);
- Николай Соколов (1887–1889 гг.);
- Елпидифор Тихомиров (1889–1891 гг.);
- Константин Пальмов (1891–1899 гг.);
- Андрей Предместьин (1894–1897 гг.);
- Валериан Введенский (с 1894 г.);
- Александр Соколов (1897–1899 гг.);

⁴ Хранится в Сызранском филиале Центрального государственного архива Самарской области.

⁵ Симбирские епархиальные ведомости. 1877. № 14. С. 303.

- Дмитрий Пальмов (1899–1902 гг.);
- Михаил Яиров (1899–1902 гг.);
- Петр Васильев (1902–1903 гг.);
- Дмитрий Богословский (с 1902 г.);
- Александр Шперлинг (с 1905 г.);
- Матвей Левин (с 1910 г.);
- Николай Кудрявцев (с 1916 г.).

Примечательно, что до пожара 1906 г.⁶ средняя продолжительность службы псаломщиков в соборе не превышала 6 лет. Дольше всех (сроком 12 лет) прослужил Николай Соколов и был «уволнен по причине долгой болезни» [6, л. 40], меньше всех — Петр Васильев, не проработавший и года. В основном псаломщики приглашались из других храмов уезда, а затем могли быть перемещаемы на подобные же вакансии. Все члены причта собора без исключения были родом из Симбирской губернии. Некоторые из них (Венедикт Золотницкий, Андрей Предместьин и Николай Кудрявцев) были выпускниками Симбирской духовной семинарии.

После пожара, видимо в связи с большими финансовыми затратами на ликвидацию его последствий, псаломщики стали приглашаться реже, только ввиду крайней необходимости, и именоваться они стали «регентами». Так, например, в 1910 г. на приглашение в собор регента Матвея Левина написана целая объяснительная с формулировкой «чтобы улучшить церковное пение» [6, л. 117], подобных которой ни до, ни после в Летописи не встречалось.

Несмотря на обилие статистических сведений, по ним трудно судить о характере клиросного пения собора в целом. Более того, прямых указаний на качество или особенности последнего нигде не встречается. Таким образом, пока возможно построить лишь косвенные предположения о качестве работы соборных певчих, используя опосредованные сведения. Возможно, о высоком профессионализме некоторых регентов свидетельствует тот факт, что трое из них (Петр Смирнов, Константин Пальмов и Петр Васильев) были перемещены к Симбирскому кафедральному собору. Кроме того, из Казанского собора вышли и другие мастера церков-

⁶ 5 июля 1906 г. в Сызрани случился самый разрушительный за всю историю города пожар. Сгорел почти весь город. Сгорели 6 церквей, иным же был нанесен непоправимый ущерб. Казанский собор уцелел.

ного пения. Например, известно, диакон Владимир Архангельский «в 1913 году победил на всероссийском конкурсе басов и вскоре (в 1916 г., согласно Летописи Казанского собора. — Ю. Т.) был переведен протодьяконом в московский храм Христа Спасителя» [3].

Но самой интересной фигурой среди мастеров соборного клироса, пожалуй, представляется *Александр Константинович Шперлинг*, о котором на сегодняшний день нам известно больше всех. Примерно с 1912 по 1918 г. он также преподавал пение в Первой и Второй сызранских женских гимназиях. Среди материалов этих учреждений открылись интересные подробности творческой биографии регента. Из «Копии с клировой ведомости», оригинал которой не сохранился, следует, что в 1912 г. Александру Шперлингу было 32 года. Сын чиновника, образование он получил домашнее. 13 июня 1900 г. был определен на должность псаломщика к церкви с. Костычей Сызранского уезда. К Казанскому кафедральному собору определен 14.04.1905 г. Был женат. Но самое важное видится в том, что «с разрешения его Преосвященства от декабря 1911 г. по февраль 1912 г. (Шперлинг. — Ю. Т.) он находился в отпуске в Москве, где при Синодальном училище проходил главнейшие предметы регентского дела. Об успехах обучения имеет удостоверение, выданное Директором Московского синодального хора и училища А. Кастальским» [2, л. 8].

С 1906 по 1917 г. при Московском Синодальном училище церковного пения проводились экзамены на звание регента частного церковного хора, «соискатели на которые приезжали со всех концов России» [10, с. 271]. Причем уровень требований был весьма высоким. «Испытуемый должен был продемонстрировать знания по теории музыки, сольфеджио, управлению хором, церковному уставу, истории церковного пения, методике начального обучения пению, а также игру на скрипке» [10, с. 271]. Поэтому сам факт успешной сдачи подобного экзамена сызранским регентом свидетельствует о его высоком профессионализме. Более того, возможно, что и другие сызранские псаломщики, кроме А. Шперлинга, могли обучаться в столице, так как для епархиального центра — г. Симбирска такие учебные поездки не были чем-то исключительным, о чем пишет в своей статье Е. Сковикова⁷.

⁷ Например, певчий симбирского архиерейского хора «Иван Тимофеев, окончил курс в Петербургской Придворной певческой капел-

О примерном репертуаре клироса мы можем судить по сохранившимся до наших дней в Казанском соборе дореволюционным изданиям. Это довольно разнообразные песнопения для различных составов, многие из которых дополнены исполнительскими пометками (что может свидетельствовать об их востребованности). С экслибрисом А. Шперлинга найдены «Ирмосы воскресные греческого напева. Переложение на четыре голоса А. Львова» (СПб., 1902), приобретенные, согласно печати на сборнике, в симбирском магазине «Семья и школа», а также подклеенные в книгу некоторые песнопения Д. Бортнянского и других русских композиторов синодального периода. Кроме того, сохранился составной сборник песнопений различных композиторов, изданных П. Юргенсоном и Ирмологий (без обложки) квадратной нотации. Кроме того, в библиотеке Сызранского Вознесенского мужского монастыря хранится «Партитура № 67. Песнопения Литургии Святого Иоанна Златоуста. Михаила Слонова, соч. 18. — Юргенсон» с экслибрисом Георгия Кузьмича Определеннова. О личности этого человека на сегодняшний день имеются весьма противоречивые сведения. В Летописи Казанского собора эта фамилия не упоминается ни разу, однако в официальном отчете Сызранской воскресной женской школы за 1894–1895 учебный год значится, что обучением с девочками пению «занимался регент Соборного хора *Г. К. Определеннов*» [8, с. 7]. В этом же документе содержится и любопытная характеристика работы хорового мастера: «4 июля был совершен благодарственный молебен в школе [...], ученицы в первый раз пели сами весь молебен и так хорошо, что заслужили похвалу преподавателей» [8, с. 17].

Суммируя все предыдущие факты, можно говорить о том, что Сызранский Казанский собор вполне отвечал дореволюционным требованиям, предъявляемым к хору главного городского храма. В нем был большой хор, в репертуаре которого имелись разнообразные обиходные и авторские песнопения современников. На хор было выделено три псаломщические вакансии, в других приходах числилось не более двух регентов. Важным свидетельством также является то, что среди регентского состава собора были

ле», там же обучался и регент С. П. Ягодинский. Регенты «А. В. Абутов получил образование в Петербургской консерватории, а Н. С. Косарин окончил Московское синодальное училище» [11, с. 62].

люди, отмеченные объективной оценкой губернских и столичных профессионалов.

Конечно, в данной статье мы не могли осветить всей деятельности певческого коллектива Казанского кафедрального собора г. Сызрани, поле для дальнейших поисков остается весьма обширным. Но мы попытались обозначить некоторые аспекты развития регентского дела в соборе на рубеже XIX–XX вв.

Собор продолжал действовать и после революции 1917 г. На протяжении советского времени Казанский собор был единственным действующим храмом в Сызрани [7, с. 329]. Сегодня в соборе имеется своя архиерейская кафедра, на его базе проводятся богослужения, концерты духовной музыки и сводные епархиальные детские службы. Он продолжает жить и развиваться, во многом, возможно, благодаря тому прочному профессиональному фундаменту, который был выстроен его служителями еще столетие назад.

Литература

1. *Гарднер И.А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви; в 2 т. Т. II. М.: ПСТБИ, 2004. 523 с.
2. Дело о назначении учителем пения 2-й Сызранской женской гимназии псаломщика Сызранского Казанского собора А. Шперлинга (31.01.1912–28.11.1913). СФ ЦГА СО. Ф. 36. Оп. 1. Д. 81.
3. *Зацаринный С.* Железнодорожный узел // Кто есть кто в Сызрани: Справ.-энциклопедич. изд. / ред.-сост. Е. Мочалова. Самара: Навигатор, 2001. 328 с. URL: <http://lib2.syzran.ru/>
4. *Критский А.* Московская хоровая академия (1918–1923) // Из истории дирижерско-хорового образования в Московской консерватории / отв. ред. Б. Г. Тевлин. М., 2000. С. 16–33.
5. *Курмаев М.В.* Сызранская книга (1874–1926 гг.): сводный каталог-репертуар. Самара: Самарский гос. ин-т культуры, 2018. 216 с.
6. Летопись Казанского Собора г. Сызрани // СФ ЦГА СО. Ф. 35. Оп. 1. Д. 7.
7. *Мочалова Е.Г.* Главный собор // Город Сызрань: очерки географии, истории, культуры, экономики: в 2 т. Т. 1 / Ин-т рос. истории Поволжский филиал; ред.-сост. Е. Г. Мочалова; науч. рук. П. С. Кабытов. Сызрань: Ваш Взгляд, 2008. 532 с.
8. Отчет Сызранской воскресной женской школы за 1894–1895 учебный год [Текст]: (четвертый год существования школы). Сызрань: Типо-литогр. Синявского Е. М., 1895. 20 с.

9. Предположительное распределение уроков между наличным составом на 1917–1918 учебный год в Первой Сызранской женской гимназии // СФ ЦГА СО. Ф. 55. Оп. 1. Д. 16.
10. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 2. Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. М., 2002. 680 с.
11. *Сковикова Е. Г.* Богослужбное пение в симбирских церквях (конец XIX – начало XX в.) // Музыка. Искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2014. № 3 (7). С. 60–64.

Сюн Инвэнь

Xiong Yingwen

аспирант ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

4651515401@qq.com

ПОРТРЕТЫ-ЖИЗНЕОПИСАНИЯ

В ОПЕРАХ «ВИРИНЕЯ»

С. М. СЛОНИМСКОГО И «ЛЮ САНДЖИ»¹:

К ПРОБЛЕМЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В МУЗЫКЕ

PORTRAITS-LIFE-DESCRIPTIONS

IN THE OPERATIONS «VIRINEA»

S. M. SLONIMSKY AND «LU SANJI»:

TO THE PROBLEM OF EMBODIMENT

OF NATIONAL IDENTITY IN MUSIC

В основе работы лежит анализ воплощения главных женских образов двух оперных шедевров, написанных во второй половине XX в. — оперы С. М. Слонимского «Виринея» и оперы «Лю Санджи». В результате исследования сделаны выводы, что для воссоздания национальной характерности Виринеи С. М. Слонимский использует характерные интонации ведущих жанров русского фольклора — колыбельной, плаче-причета, обрядовых жанров, имеющих сольную традицию исполнения. Тем самым усиливается основной конфликт оперы — противопоставление личности и толпы. Воссоздание национальной идентичности Лю Санджи осуществляется путем включения народных мелодий, популярных в районе Лючжоу провинции Гуанси, использования переменного размера и характерного приема ладового «перекрашивания»

¹ Опера «Лю Санджи» была создана творческим коллективом авторов, включающим композиторов Ли Цзяхуэй, Го Гуанфан, Хуан Юйцин, Е Чуньван, Лу Илань, Чжоу Чжицян [см. более подробно: 10].

в результате сцепления двух пентатоник. Все это рисует разные эмоциональные состояния героини, соответствующие стереоскопическому видению образа.

Ключевые слова: музыкальный портрет, портрет-жизнеописание, Виринея, Лю Санджи, личность, толпа, народ.

The work is based on the analysis of the embodiment of the main images of two opera masterpieces, written in the second half of the twentieth century — S. M. Slonimskogo «Virinea» and the opera «Liu Sanji». As a result of the study, conclusions were drawn that, to recreate the national characteristic of Virinei Slonimsky uses the characteristic intonations of the leading genres of Russian folklore — lullaby, lamentation, ritual genres having a solo tradition of performance. Thus, the main conflict of the opera is intensified — the opposition of the individual and the crowd. The restoration of the national identity of Liu Sanji is carried out by including folk melodies popular in the Liuzhou region of Guangxi province, using a variable size and the characteristic technique of modal «repainting», as a result of the coupling of two pentatonic. All this draws different emotional states of the heroine, corresponding to the stereoscopic vision of the image.

Keywords: musical portrait, biography portrait, Virinea, Liu Sanji, personality, crowd, people.

Вторая половина XX в. стала знаковой для гендерной политики Китая. В 1955 г. председатель Мао Цзэдун выдвинул положение: «Женщины держат половину неба», что было воспринято в качестве лозунга общенациональной кампании за освобождение и равноправие прекрасного пола. Появление оперы «Лю Санджи» утверждает эту идею в музыке.

В истории становления китайской оперы к 60-м гг. XX в. на смену главным героям оперы — мужчинам² приходит главная

² В 1934 г. композитором Не Эр была написана опера «Буря на реке Янцзы», где главный герой Лао Ван — рабочий, призывает к сопротивлению правящей власти. В 1936 г. появляется историческая опера Чэнь Тяньхэ об Цзин Ване — императоре династии Цинь периода враждующих государств. В 1958 г. появляется опера «Хунху Красная Гвардия», где действуют революционеры Хань Ин и Лю Чжунан [10].

героиня³. Невероятный успех оперы «Лю Санджи», созданной в 1959 г., показал, что общественное сознание готово к публичной переоценке роли женщины и, более того, приветствует и поддерживает этот процесс.

Цель данной работы — выявить приемы создания национальной идентичности образов главных героинь опер «Виринея» С. М. Слонимского и «Лю Санджи». Методы исследования — герменевтика, компаративистика, музыковедческий анализ.

Закономерно возникает вопрос, отчего образ Лю Санджи так полюбился в Китае? Вероятно, разгадка состоит в том, что образ сконцентрировал в себе те черты, которые были типичны для главных героев и хорошо знакомы широкому зрителю по народным легендам, преданиям и сказкам. Кроме того, он воплотил идеальный женский прототип⁴. Лю Санджи борется за

³ Архетип невинной девы, встающей на защиту своего народа, весьма популярен в европейском музыкальном искусстве. Он запечатлен в кантате «Жанна д'Арк» Д. Россини, операх «Жанна д'Арк» Д. Верди и «Орлеанская дева» П. И. Чайковским, в оратории «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггером, в опере-оратории «Триумф Жанны» А. Томази и рядом других авторов. В Китае прототипом образа Лю Санджи можно считать седовласую женщину Си Эр в опере «Белые волосы девушки» коллективного авторства Чжан Лу, Вей Вей, Хуан Чжи, Сян Вей, Чэнь Цзы и Лю Чи. В основу образа Си Эр положен мужской прототип из сказания о герое, который стал седовласым из-за борьбы и противодействия традиционным устоям старого общества [10].

⁴ Согласно легенде, родившейся в эпоху династии Тан (618–907 гг. н.э), Лю Санджи — обычная девушка народности Чжан (коренной народности юга Китая), родившаяся в небольшой горной деревне. Она рано осталась сиротой и вместе с сестрами и братьями добывает пропитание собирательством, земледелием и рыбной ловлей. Особенно сильно Лю Санджи был ее талант высказывать в песнях мысли и чаяния простого народа, рассказывать о тяготах жизни, обличая угнетателей. Местный богач Мо Хуайрэн воспылил страстью к красивой и талантливой девушке, однако после двусмысленного предложения стать его любовницей был отвергнут. В отместку он запрещает всем петь и устраивает состязание Лю Санджи с тремя учеными мужами, в котором она становится победительницей. Вступив в сговор с государственной властью, он пытается убить девушку, но с помощью жителей деревни и своей семьи ей удается избежать смерти и скрыться.

свободу и справедливость⁵, она — талантливая певица⁶, которая использует песню, чтобы объединить народ и защитить людей от власти.

Особое внимание образу женщины в качестве главного героя произведения свойственно и творчеству российских композиторов 60-х гг. В 1967 г. С. М. Слонимский создает оперу в трех действиях с эпилогом под названием «Виринья» о жизни русской деревни во время революции 1917 г. В этой опере главная героиня оказывается в центре борьбы, как верно подмечает Л. Михайлов: «в водовороте событий живут, борются, рождаются, умирают, грешат и пакостничают, совершают подвиги, ищут правду, катятся в пропасть неверия, поклоняются богу, отвергают бога, ненавидят и любят герои «Виринеи»» [4, с. 120]. Как замечает Л. В. Гаврилова: «Центром этой борьбы становится человеческая личность — психологически сложная, неоднозначная, вовлеченная в водоворот сложнейших политических и социальных событий. Личность подлинно трагическая и одинокая» [1, с. 25]. Как пишет сам С. М. Слонимский: «Мне близки сольные, а не массовые личности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа и жизненной цели — вот моя тематика» [8, с. 40].

Таким образом, личности главных героинь опер «Лю Сан-джи» и «Виринея» определили жанр опер — традиционная китайская драма⁷ и социальная драма. В случае с «Вириней» необходимо сделать уточнение. Л. В. Гаврилова вполне справедливо замечает, что трагедия выступает во всех операх С. М. Сло-

⁵ В облике героини сконцентрированы черты мифологических героев, например таких, как Хоу Ёи, который спас народ от засухи; Да Ю, победивший водную стихию; Сунь Вуконга — олицетворение остроумия и смелости в народной культуре.

⁶ В Китае очень популярна детская сказка, созданная в 1950-х гг. известным китайским писателем Хун Итао о Ма Лян и его волшебных кистях, дарованных ему богами. С помощью силы искусства он устанавливает справедливость в обществе, помогает несчастным и утверждает торжество добра и справедливости.

⁷ Традиционная китайская драма относится к музыкальным видам искусств, включающим значительную долю национального элемента — танцы, диалоги, пение и инструментальную музыку.

нимского в качестве структурообразующей парадигмы, формирующей событийный ряд театральных творений композитора [1, с. 25].

Это замечание определяет то, что перед зрителем в ходе постановки оперы разворачивается сложная и неоднозначная жизнь главного героя. А соответственно, можно сделать вывод, что музыкальный портрет⁸ героя в наибольшей степени соответствует портрету-жизнеописанию или портрету-биографии. Данное разделение музыкального портрета предложила Л. П. Казанцева, подразумеваемая под ним повествование о личности, воспроизводящее эпизоды ее жизни. В них, как правило, воспроизводится не только внешний ряд, но и внутренние свойства личности, порой скрытые от окружающих [2, с. 20].

На протяжении оперы «Виринея» перед нами разворачивается жизнь главной героини. Как пишет Л. Д. Никитина, С. М. Слонимский сразу «ощутил фресковость, поэтическую укрупненность оперы-жития ...глубинный смысл действия, приближенного к эпическому театру Б. Брехта» [7, с. 155]. Ариозо Виринеи с хором открывается опера «Ах ты, матушка, сударушка моя, ты зачем меня красиву родила». В нем дается обобщенная внешняя характеристика героини. В основу ариозо положен жанр свадебной песни, однако в северной фольклорной традиции свадьба — это всегда проводы в иной мир, смерть невесты для семьи. Вкрапления хоровых эпизодов (хоральной фактурой напоминающих звучание литургического отпевания) рождают цепь устойчивых ассоциаций, усугубляющихся круговым повторением интонаций плаче-причета, словно предсказывая будущее героини.

Внутренние личностные характеристики Виринеи раскрываются в арии из 1-й картины «Хилый, а жадный», в котором показывается ошибка, совершенная героиней, живущей со своим мужем без венчания и попрекаемая за то свекровью. Ариозо со-

⁸ Исследование музыкального портрета с 1990-х гг. XX в. становится актуальной областью научных исследований. П. В. Невская отмечает интерес значительной части искусствоведов, музыковедов, психологов, философов к этой теме — Н. Алферовой, В. Вдовина, Л. Зингер, Н. Зоркой, Л. Казанцевой, И. Неверовой, Д. Сарабьянова, Л. Юныцзе и др. [6, с. 5].

стоит из нескольких контрастных разделов, которые отличаются манерой речи. В первом разделе Виринея пародирует характер речи мужа. Раздел имеет дискретную структуру с частой сменой темпа, динамики и ритмического рисунка, обусловленную чередованием фраз-пародий и размышлений Виринеи. В ариозо важен средний раздел, поскольку именно в нем появляется лирическая тема «А весна на пороге» (*cantabile*), охватывающая более полутора октав в масштабах всего двух тактов, показывающая переполняющее героиню чувство и желание быть любимой. Значимой деталью является то, что эта тема играет роль смысловой связки с ариозо Виринеи из 7-й картины. Она ложится в основу ариозо «Что ж мое сердце, чисто не мое».

В становлении образа Виринеи композитор использует и другие интонационно-смысловые связи, делающие образ главной героини более ясным, графичным. В думе Виринеи из 5-й картины (*Andante cantabile*) возникают два смысловых мотива — приближающейся смерти «Ты заря моя заря, заря вечерняя»⁹ и бесцельности человеческого существования. В основе первого мотива трихордовая попевка с постоянным возвратом к терцовому тону лада и его опевание. Для выявления второго смыслового мотива С. М. Слонимский использует театральные приемы «реплика в сторону», словно сама Виринея говорком комментирует наиболее важные, сокровенные для нее мысли: «И трава, и скот, и трава, все на земле на смерть родится... Но те хоть думой не маются». Тот же прием повторяется в 7-й картине в дуэте с Павлом, который вокализует в диапазоне малой сексты, типичной интонации русского лирического романса: «Все на земле для счастья родится», а Виринея отвечает в пределах трихорда: «И скот, и люди, и травы», замыкая круг ответом на некогда поставленный вопрос бытия.

Таким образом, в сольных номерах Виринеи постепенно вырисовывается ее интонационная сфера, складывающаяся из наиболее ярких интонаций, отсылающих к вполне определенным жанрам русского фольклора. Это и архаические обрядовые трихордовые

⁹ Ответом на первый смысловой мотив скорой смерти и загубленной жизни Виринеи будет звучать хор (цифра 84) в 7-й картине в сцене отпевания Виринеи «Вы прощайте, мои зори ранние, подвенечный яблоневого цвет...».

попевки, круговые повторяющиеся интонации колыбельной, нисходящей секундовой интонации причитания, секстовая интонация лирических протяжных песен, широко распетая до пределов терцдецимы, а также речевая декламация, присущая эпическим сказам или балладам.

Кроме прямых непосредственных характеристик Виринеи, раскрывающих внутренний мир личности, в сольных номерах есть еще и косвенные характеристики, которые позволяют дополнить информацию о героине. В сцене «Молитва Мокеихи» свекровь произносит: «Кержачка проклятая, без роду, без племени», в вокальной партии звучит искаженная тритоном трихордовая интонация. Она же дублируется тембром трубы с сурдиной в оркестре. Слова объясняют то, что происходит в музыке. «Кержак», согласно Д. Н. Ушакову, сибирский раскольник [9], отсюда возникает архаическая обрядовая трихордовая интонация, присущая множеству вокальных высказываний Виринеи. В устах Макеихи она искажается и становится тритоном. Композитор при помощи яркого тембра трубы заостряет смысловой акцент ненависти и отвращения, которые испытывает свекровь к невестке.

В сцене несостоявшегося вознесения Магары в ответ на слова Виринеи, обращенные к лежащему в гробу старосте: «Ну их, дядя Савелий! А ты не тужься! ...Они, как черви до чужой смерти жадные! Весна на дворе! А ты помирать!», хор отвечает: «Ух, кержачка проклятая! Змея-искусительница!». Тема хора звучит на фоне терпкой секундовой трели с характерным аккомпанементом тромбонов в виде нисходящих параллельных квинт, которые еще со времен балета «Петрушки» И. Стравинского ассоциируются с веселой и разгульной ярмарочной толпой. Таким образом, композитором намечается бинарное противопоставление, являющееся ключевым для его творчества «Одинокая личность и чертово колесо толпы... Индивидуальное и банальное» [8, с. 128].

Закономерно, что для вокальной характеристики Виринеи естественно используются сольные жанры русского фольклора или со значительной долей солирующего начала — колыбельная, причитания, лирическая протяжная песня, сказ. Хор в таком случае служит лишь фоном для показа героини либо, наоборот, контрастом противопоставления. Однако в таком случае хор пред-

ставляет уже не народ, а толпу¹⁰. Характерен и выбор жанров для массовых сцен — плясовая, марши, песни-марши, частушки, бурлескно пародийные цитаты народных песен, которые вновь характеризуют толпу, но не народ. Это подтверждает сцена издевательств над Магарой с типичным приемом глумливого смеха, использующимся в таком же контексте М. Мусоргским и Д. Шостаковичем, сцена гулянки, сцена убийства инженера и вся 6-я картина «Сходы да митинги».

В опере «Лю Санджи» важной составляющей в решении образа героини являются интонации народных песен, которые создают узнаваемость облика героини в музыке. Композиторы использовали народные мелодии, популярные в районе Лючжоу провинции Гуанси, где создавалась опера. Первая характеристика образа Лю Санджи создается в «Горной песне». Важным с позиции интонационных связей в опере является средний раздел «Не бойся опасных порогов и изгибов», где звучит мотив, который затем будет неоднократно повторяться. Развитие мелодии намеренно воспроизводит характер движения волны. Этому способствует и частая смена размера 2/4 на 3/4 и вновь 2/4. Песня имеет вариантное развитие с дроблением сильной доли более мелкими длительностями для того, чтобы завуалировать акцент и увеличить ощущение гибкости и силы водной стихии, с которой ассоциирует себя героиня. Это подчеркнуто и ладовым строем, который имеет не пентатонную, а гептатонную структуру. А. И. Климовицкий и О. Б. Никитенко отмечают, что использование других ступеней, не входящих в пентатонику, часто связано с сопоставлением ступеней, которые способны «перекрасить» интонацию [3, с. 72]. Использование звука «ля» осуществляет сцепление между пентатонными структурами от «си-бемоль» и от «фа», словно воссоздавая в музыке неповторимые изгибы течения воды.

¹⁰ Примечателен в этом смысле хор из антракта 1-й картины «Развалилась, раскололась», напрямую отсылающий к воплощению толпы стихии в «Сцене под Кромами» из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского. Скандирование отдельных фраз разными группами хора, звукоизобразительность аккомпанемента, глиссандирование в отдельных хоровых партиях, дробление, развитие на отдельные сольные партии — молодого солдата, Аксиньи, Фёдора и других — разрушают пространство, «дробя» его на части, вместо столь необходимого в сцене интонационного объединения [5, с. 40].

Пример 1. Средний раздел «Не бойся опасных порогов и изгибов»

(三姐) 唱 山 歌 哎, 这 边 唱 来
那 边 和, 山 歌 好 比 春 江 水 (哎),
不 怕 滩 险 湾 又 多 罗 湾 又
多。 浪 送 船 行 风 送 帆, 唱 起 山 歌。

Совершенно с другой стороны предстает Лю Санджи в песне «Люди не боятся императора, если у них есть правда». Песню отличает маршевая поступь, которая в некоторые моменты сглажена синкопами. Твердый ритм озвучивает слова: ««Есть палки, которые можно использовать для борьбы со змеями, и есть сети, которые могут поймать их». Использование пентатоники от «соль» усиливает яркий солнечный колорит, надежду на позитивный исход.

Пример 2. «Люди не боятся императора, если у них есть правда»

В дуэте Лю Санджи и ее возлюбленного А Ниу «Мы будем вместе сто лет» воссоздается новая грань образа Лю Санджи. В ней выражается мужество и настойчивость Лю Санджи. Она осмеливается в открытую выражать любовь к своему избраннику¹¹. Этот совершенно новый ракурс личности героини в музыке живописует непосредственная связь музыки с интонациями речи. Ритм, строение фраз позволяют назвать партию Лю Санджи омузыкаленной речью.

¹¹ В феодальный период брак между мужчиной и женщиной заключался по договоренностям между родителями при помощи свахи. Часто жених и невеста даже не видели друг друга. Ситуация усугублялась в низших слоях общества, где возможность выбора отсутствовала [12]. Поэтому борьба с косными традициями во имя стремления к счастью является основной в этой песне.

Пример 3. «Мы будем вместе сто лет»

优美、抒情、稍慢

(小牛) 新买 水缸栽莲藕, 莲藕
开花 朵朵 鲜(哪); 金丝 蚂蚁缸边 转

В итоге характер развития главных женских образов в опере «Лю Санджи» и «Виринея», рисующий в контрастных ариозных построениях внешний облик и противоречивый внутренний мир героинь, соответствует портрету-жизнеописанию, портрету-биографии. Для жанра музыкального портрета выбраны психологически сложные образы, персонифицированные в разнообразных отношениях с семьей, друзьями, обществом. С каждым сольным вокальным номером происходит «прояснение» облика, выписывание деталей образа, которые придают музыкальной характеристике графичность. В большинстве случаев это создается благодаря исповедальной лирической кантиленно-речитативной интонации. Создание национальной идентичности женских образов в музыке оперы «Виринея» и «Лю Санджи» осуществляется методом взаимодополнения, когда к одной интонации добавляется новая, связующая героиню с определенным жанром народного искусства и, соответственно, конкретной социальной ситуацией.

(三姐) 不是命, 不是天, 莫家有
把 铁 算 盘, 莫家算盘 一声 响, (把) 穷人 逼进
鬼 门 关, 上山有棍 打得 蛇, 下水有网 捉得 鳖;

Литература

1. *Гаврилова Л.В.* Summa cum pietate. С величайшим уважением. Красноярск, 2015. 184 с.
2. *Казанцева Л.П.* Музыкальный портрет. М.: Консерватория, 1995. 124 с.
3. *Климовицкий А.И., Никитенко О.Б.* Новое знание о китайских ладах: представляем монографию Пэн Чэна «Ладовая система юньгун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1 (35). С. 71–73.
4. *Михайлов Л.* Из режиссерского комментария в опере «Виринея» / *Михайлов Л.* Семь глав о театре. М.: Искусство, 1985. 288 с.
5. *Мозгот С.А.* Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... д-ра иск. Новосибирск, 2018. 45 с.
6. *Невская П.В.* Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореф. дис. ... д-ра иск. Саратов, 2013. 48 с.
7. *Никитина Л.Д.* Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991. 278 с.
8. *Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 141 с.
9. *Ушаков Д.Н.* Толковый словарь русского языка: в 4 т. / сост. Г.О. Винокур, Б.А. Ларин, С.И. Ожегов, Б.В. Томашевский, Д.Н. Ушаков. М.: Советская энциклопедия, ОГИЗ, 1935. Т. 1.
10. *Цзян Б., Сонг Ч.* Чжэн Тяньцзянь и драма песни и танца «Лю Саньцзе» // Национальное искусство. 1995. № 3. С. 211–219.
11. *Liang Qiyang.* National Folk Characteristics and Artistic Style the new opera Liu Sanjie // Guangxi University of Nationalities Journal (Social Studies). 1982. № 3. P. 55–66.
12. *Xiong V.C.* Historical Dictionary of Medieval China. US: Rowman & Littlefield, 2017. С. 45.

Ю. Н. Шамеева

J. N. Shameeva

магистрант кафедры народного пения

и этномузыкологии Саратовской

государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Shalelik26@mail.ru

**О СОХРАННОСТИ ДРАМАТУРГИИ
СВАДЕБНОГО ОБРЯДА
(НА ПРИМЕРЕ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА
ШЕМУРШИНСКОГО РАЙОНА
ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ)**

**ON THE PRESERVATION OF THE DRAMA
OF THE WEDDING CEREMONY
(FOR EXAMPLE, THE WEDDING CEREMONY
OF SHEMURSHINSKIY RAYON, CHUVASH REPUBLIC)**

Статья посвящена традиционному свадебному обряду низовых чувашей. В ней рассматривается развертывание драматургического действия свадебного дня, дан анализ звучащим в обряде свадебным песням, плачу невесты. Подчеркивается музыкальное и этнографическое своеобразие обряда указанного ареала, выявлено бытование уникального жанра, сохранившегося в памяти исполнительниц, — песни-плача невесты и свадебных песен с политекстовыми напевами.

Ключевые слова: *традиционная культура, свадебный обряд, чуваш, плач невесты, свадебная песня, политекстовый напев.*

The article is devoted to the traditional wedding ceremony of the Chuvach grassroots. It examines the deployment of the dramaturgical action of the wedding day, analyzes the wedding songs sounding in the rite, the bride`s crying. The musical and ethnographic originality of the rite of the specified area is emphasized: the existence of a unique genre,

preserved in the memory of the performers — the the bride`s song-crying and wedding songs with polytextual melodies, are revealed.

Keywords: *traditional culture, the wedding ceremony, the Chuvach, the bride`s song-crying, the wedding song, polytextual melody.*

Традиционная свадьба принадлежит к наиболее архаическому пласту культуры любого народа, но этот обряд и в настоящее время выполняет основополагающее значение в жизненном цикле чувашей. В свадьбе, даже в самой современной ее интерпретации, присутствуют черты древнейшей языческой мистерии. Как одна из форм народной драмы, этот обряд прошел сложный путь развития, меняясь вместе с эволюцией общественных отношений.

Изучение драматургии традиционной свадьбы и ее музыкально-поэтического содержания в научном ракурсе этномузыкологии является актуальной и сложной задачей, поскольку феномен свадебной музыкальной культуры характеризуется многовариантностью и самобытностью проявлений. Определенную сложность представляет выявление устойчивости традиций и сохранения фольклорного наследия, осознания принципов взаимодействия элементов внутри одной этнокультурной зоны.

Народная свадьба — это не просто красочное представление, в котором пению, музыке отводится весьма значительное место, она отражает складывавшиеся на протяжении многих столетий языческие верования людей. Как пишет О. Пашина: «Вступление в брак всегда считалось главным событием в жизни человека. Переход к новому социальному статусу мужа/жены в крестьянском сообществе осуществлялся путем совершения свадебного ритуала — одного из самых длительных и многосоставных в русской культурной традиции» [14, с. 198].

Традиционная чувашская свадьба имеет многосоставную структуру. Так, исследователь чувашского фольклора А. А. Осипов делит свадебный обряд на три цикла:

1. *Досвадебные приготовления*, куда входит: Сватовство / Евчё яни; Смотрины / Хёр килёшни; Договор-рукобитье / Хёр сұрағни; Вывод невесты / Хёр каларни.
2. *Собственно свадьба*.
3. *Послесвадебная обрядность*: Суп нового человека / Сёнё сын яшки и Новые сваты / Сёнё хата.

С точки зрения музыкального наполнения наибольший интерес представляет собственно свадебный день — кульминационный в драматургическом отношении раздел свадьбы, где происходят основные действия.

Подготовка к свадебному дню начиналась сразу после сватовства. За день до свадьбы жених со своими друзьями на хороших лошадях ездили за невестой (в наших краях это называется «вывод невесты»). Невесту с ее близкими подружками забирали в соседнюю деревню, в дом к родственникам жениха, где они и проводили ночь до свадьбы. Сам жених ночевал в своем родительском доме, а для охраны своей будущей жены и ее подружек оставлял кого-то из своих друзей.

Ранним утром следующего дня повозки с лошадьми подготавливались и украшались лентами, колокольчиками, повязками и цветами.

В доме жениха всех гостей, пришедших на праздник, благословляли его родители добрыми словами: «По молочному пути ежайте, по масленому приезжайте!». После этого гости выходили из дома и рассаживались по украшенным телегам. На протяжении всего пути гости исполняют свадебную песню.

Пример № 1.

Свадебная песня «Чикрен чике юр тать шу рә пур сай»¹

♩ = 222

1. Чик - рен чи - ке юр - тать шу - рә пур - сай

Шу - рә ка - йак ер - не ер - лә - се.

Шу - рә ка - йак ер - не ер - лә - се..

Рис. 1

¹ Записано Ю. Н. Шамеевой в с. Андреевка Шемуршинского района Республики Чувашии в 2015 г. от Риммы Петровны Филипповой, 1948 г. р.

*Чикрен чике юртать шура пурсай,
С места на место бежит белая борзая
Шура кайак ерне ерлесе,
По следам белого зайца,
Шура кайак ерне ерлесе.
По следам белого зайца.*

*Ялтан яла сурет сарай(й) ача
Из деревни в деревню ходит красивый парень,
Савна сарай хёрне шыраса,
Ица любимую красивую девушку,
Савна сарай хёрне шыраса.
Ица любимую красивую девушку.*

Приведенный пример ярко характеризует традицию чувашской низовой свадьбы. Этот *политекстовый напев* представляет собой музыкальное ядро обряда. Роль его в музыкальной драматургии обряда очень значительна. Тексты, объединенные одной мелодией, в поэтическом изложении описывают происходящие во время обряда действия. Он обязательно звучит в пути, когда родственники жениха едут за невестой, а также исполняется в момент прибытия в дом невесты. Эта мелодия как символ проходит через весь свадебный обряд.

Песня по характеру звучания радостная и торжественная, отличается нешироким распевным изложением в объеме квинты. Зачастую песня исполнялась в сопровождении гармоники, но могла звучать и *a-capello*. Песня основана на многослововом стихе (9–11 слогов), трехстрочна в форме (АВВ1, где А и В — стиховой текст, а В1 — повтор второй строки).

Дальнейшие события происходят по приезду в дом, где провела ночь до свадебного дня невеста со своими подружками. Гости угощались за столами, снова распевали свадебную песню, плясали. В это время невеста, находящаяся в другой комнате со своими подружками, плачет.

Один из самых драматичных эпизодов свадьбы — плач невесты («*хер йерри*») под покрывалом. Во время его исполнения девушка обращается к своим родителям, упоминает всех своих близких родственников и подружек. «*Плач невесты у всех гостей рвет [душу] на части, вот как горько плакала девушка*», — рас-

сказывает Римма Петровна Филиппова из села Андреевка Шемуршинского района ЧР.

Так же как и в русской свадьбе, «одним из главных свойств невесты является ее бессловесность, ритуальное молчание: от ее лица говорят другие участники обряда. Единственно возможным для невесты остается язык причитаний — жанра, оформляющего переходные ситуации жизненного цикла» [2, с. 67].

Песня-плач («*xer йерри*»), исполняемый чувашской невестой, наполнен афоризмами, так же как и весь чувашский фольклор. В афористической поэзии чувашского народа также лежит «многослойность» в постижении смыслов поэтического текста. Первый, внешний слой, состоит в буквальном понимании поэтики песни. Второй — более глубинный, несущий эмоциональный подтекст, философский уровень восприятия и осознания мира. Поэтическая форма сюжета песни-плача относится к краткосюжетному типу, где в объеме короткого времени передается внутренний скрытый смысл переживания молодой девушки. Краткий тип сюжета является основным и наиболее распространенным в строении чувашской традиционной песни. В качестве показательного примера приведем песню-плач невесты.

Пример № 2.
Плач невесты «*Бр ут килет ыткӑнса*»²

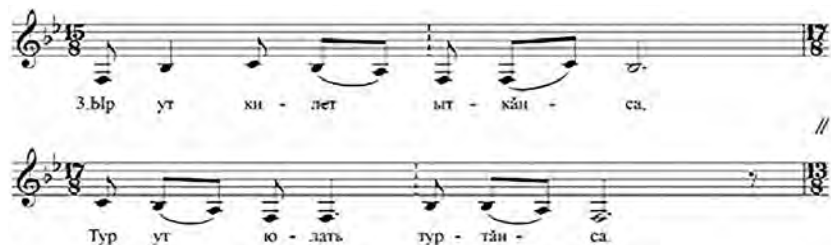


Рис. 2

*Бр ут килет ыткӑнса,
Добрая лошадь летит,*

² Записано Ю. Н. Шамеевой в с. Новая Шемурша Шемуршинского района Республики Чувашии в 2012 г. от Ольги Петровны Шамеевой, 1928/1929–2017 г. ж.

*Тур ут юлать туртӑнса.
А трава за ней стелется.*

*Җич ют килет шавласа,
Чужие идут, шумя,
Твансем юлаҫ хурланса.
Родные остаются печальные.*

Спустя какое-то время главный дружка заводит танец, его подхватывают и гости, а после него «свадебные женщины», задействованные в ритуале, снова заводят свадебную песню (см. пример № 1), но уже с другим поэтическим текстом.

Далее вся свадебная процессия перемещалась в дом «посаженных» родителей. В этом доме проходил самый главный и переломный момент для невесты за все время проведения свадьбы — инициация невесты из статуса девушки в статус замужней женщины. С девушки снимали покрывало невесты и девичий головной убор («тухъя»), повязывали на голову сурпан и надевали новый женский головной убор — «хушпу», после этого снова покрывали голову девушки покрывалом невесты, под которым она продолжала плакать с большей горечью.

В музыкальном отношении плач оставался неизменным (см. пример № 2), однако поэтический текст наполнял его новым содержанием:

*Ах, аттеҫём- аттеҫём,
Ах, папа, папа,
Мана панӑ хулӑмпа.
Меня выдали силом.*

*Рама тӑрӑх лаҫӑ ларт,
Вдоль улицы поставь клетку,
Рама тӑрӑх лаҫӑ ларт.
Вдоль улицы поставь клетку.*

*Чӑпар куккук тытса яр,
Пятнистую кукушку поймай и запусти туда,
Чӑпар куккук тытса яр.
Пятнистая кукушка будет куковать.*

*Чӑпар куккук авӑте,
Пятнистая кукушка будет куковать,*

*Манӑн сассӑм ҫав пулӑ.
Это будет мой голос.*

Чувашские песни-плачи являются неотъемлемым атрибутом каждого традиционного свадебного обряда, придавая ему особое эмоциональное состояние, выстраивая сюжетную линию с кульминационными моментами свадебного комплекса. Плачи занимают свое определенное место в обряде, непродолжительное по времени, но очень важное с точки зрения общей драматургии свадьбы. По музыкальному диалекту чувашские песни-плачи имеют четкую мелодико-ритмическую организацию, исполняются в южночувашском ладу с переменной третьей ступенью. Проявление переменной ступени находится в синтезе с квартовой интонацией, где она проявляется в составе диатонического нисходящего трихорда, образуя с квартой полутоновое сопряжение. В каждой песне-плаче имеются длительные ритмические кадансы — в середине и в конце мелостроф и мелострок, что является их маркирующей мелодико-ритмической особенностью.

В это время близкий друг жениха подкрадывался к невесте и тайком сдергивал с нее покрывало невесты, все гости радостно реагировали на это действие, шутили, так как это должно было предвещать хорошую жизнь в будущем.

После этого гости со стороны невесты начинали собираться домой и запевали свадебную песню со стороны невесты, снова выводя девушку на эмоции, порой она плакала, но уже не исполняя сам плач невесты.

Пример № 3.
Свадебная песня «Атя, йӑмӑк, киле пыратна»³

*Атя, йӑмӑк, киле пыратна?
Сестренка, ты идешь домой?
Элле ҫичӗ юта юлатна?
Или останешься у чужих?*

³ Записано Ю. Н. Шамеевой в с. Новая Шемурша Шемуршинского района Республики Чувашии в 2012 г. от Ольги Петровны Шамеевой, 1928/1929–2017 г. ж.



Рис. 3

Первую ночь, после которой молодой парень переходил в статус мужчины, а девушка официально в статус женщины, молодые проводили в сарае.

Как показывают проведенные мной экспедиции, в настоящее время традиционный чувашский свадебный обряд уже практически ушел из обихода и записать его в полном сюжетном виде практически невозможно. Однако в народе соблюдаются малые крупницы свадебной эстетики чувашей, например, частично бытует обряд «новых сватов». В обряде чувашей Шемуршинского района Чувашии еще сохранилось исполнение главной свадебной песни, которая, подобно лейтмотиву, объединяет всю свадьбу (пример № 1).

Напевы чувашских свадебных песен в жанровом отношении по-прежнему делятся на песни родственников жениха и невесты. Свадебная песня со стороны жениха распевалась на протяжении всего обряда, при этом, следуя за происходящим действием, исполнялись сотни текстов. В этих песнях гости комментируют происходящее событие, восхваляют положительные качества жениха либо шуточно дразнят родственников невесты и ее саму. Песни обязательно исполняются в пути, когда ехали за невестой, поются хором в момент прибытия ее в дом жениха. К сожалению, исчезнувшим жанром являются уже не звучащие на свадьбе песни-плачи невесты, которые удалось записать только по памяти исполнительниц.

Как мы видим, свадебный обряд низовых чувашей представляет собой развернутое ритуальное действие, где важнейшую роль

выполняет художественное эстетическое начало. Главным драматургическим центром является основной день свадьбы, который наполнен поэтическим содержанием, где пению и музыке отводится определенное место. В то же время народная свадьба — это не просто красочное представление, она отражает складывавшиеся на протяжении многих столетий языческие верования людей.

Литература

1. *Ашмарин Н. И.* Словарь чувашского языка. Т. 1–17. Казань-Чебоксары, 1928–1950.
2. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. СПб.: Наука, 1993. 240 с.
3. *Ефименкова Б. Б.* Севернорусская причеть. М.: СК, 1980. 392 с.
4. *Кондратьев М. Г.* Чувашская музыка в зеркале параллелей: к проблеме Волго-Уральской музыкальной цивилизации. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2018. 447 с.
5. *Ларшиников-Пэхет Г. Н.* «Кёсён Хырла хёрринче» / В долине Малой Карлы. Чебоксары: Çёнь Вăхăт (Новое время), 2009. 664 с.
6. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.
7. *Осипов А. А.* Чувашское искусство: История и художественное наследие // Мелодико-ритмические типы свадебных песен низовых чувашей: сб. статей. Чебоксары: ЧНИИ, 1988. С. 41–66.
8. *Осипов А. А.* Чувашское народное творчество // Свадебные песни чувашей (к постановке проблемы диалектологии свадебных песен): сб. статей. Чебоксары: ЧНИИ, 1985. 100 с.
9. *Осипов А. А.* Чувашская свадьба: Обряд и музыка свадьбы вирьял. Чебоксары: Чув. кн. изд-во, 2007. 206 с.
10. *Осипов А. А.* Чувашское искусство: вопросы теории и статистики. Вып. 4 // Свадебные песни Самарской Луки: сб. статей. Чебоксары: ЧГИГН, 2001. 188 с.
11. *Осипов А. А.* Чувашское искусство: Вопросы теории и статистики. Вып. 1 // Музыкальное действие свадебного церемониала в доме невесты у чувашей вирьял: сб. статей. Чебоксары: ЧГИГН, 1994. С. 94–144.
12. *Пашина О. А.* Народное музыкальное творчество. СПб., 2009.
13. *Пьянкова С. В.* Напевы-формулы русской свадьбы // Славянский музыкальный фольклор: сб. статей. М.: Музыка, 1972. 300 с.

М. Ф. Азиханов

M. F. Aslanov

*магистрант первого года обучения кафедры народного пения
и этномузыкологии Саратовской государственной
консерватории имени Л. В. Собинова
tarik.azikhanov.92@mail.ru*

**ИЗ ИСТОРИИ СОБИРАНИЯ
РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА.
СБОРНИК КИРШИ ДАНИЛОВА:
АВТОР И ТЕКСТ**

FROM THE HISTORY OF COLLECTING RUSSIAN
FOLKLORE. KIRSHA DANILOV'S COLLECTION:
AUTHOR AND TEXT

В статье рассматривается история создания «Сборника Кирши Данилова», анализируется жанровое содержание сборника, а также приводятся сведения об авторе данной книги. Кирша Данилов — русский народный певец и сказитель XVIII в. Сборник включает в себя былины, исторические и лирические стихи. Сюжеты поэзии нашли отражение в творчестве русских поэтов. Сборник сыграл значительную роль для возникновения интереса к русскому фольклору за рубежом.

Ключевые слова: *песенный сборник, фольклорная традиция, текст, песни, былины, собирание фольклора.*

The article discusses the history of the Collection of Kirsha Danilov, analyzes the genre content of the collection, and provides information about the author of this book. Kirsha Danilov — Russian folk singer and storyteller of the XVIII century, the Collection includes epics, historical and lyrical poems. The subjects of poetry are reflected in the works of Russian poets. The collection played a significant role in the emergence of interest in Russian folklore abroad.

Keywords: *song collection, folklore tradition, text, songs, epics, collecting folklore.*

Собирание литературного и бытового фольклора в XVIII в. ярко отражает различный характер интересов к нему и различия в его судьбах в крестьянской или другой социальной среде. В тот период быстро нарождается и растет научный, историко-познавательный, национально-культурный осознанный литературный интерес к фольклору.

Столь же быстро развивается потребительский и читательский интерес к отдельным видам фольклора в городской среде, которая оказалась оторвана по разным причинам от живых фольклорных традиций и в быт которой уже не могла входить непосредственно ни народная песня, ни сказка.

На массовый интерес к собирательству указывал М. К. Азадовский: «В XVIII веке мы имеем уже десятки, сотни таких фактов: какие-то неизвестные любители, книжники, собиратели записывают народные песни, былины, заносят в свои сборники сказки, пословицы, загадки» [1, с. 28]. По предположению исследователей, некоторые такие сборники имели определенное профессиональное назначение, и Марк Константинович, опираясь на эти взгляды, счел возможным поставить «Сборник Кириши Данилова» в тот же ряд.

В 1804 г. выходит первое издание «Сборника Кириши Данилова» без нот под названием «Древние русские стихотворения», его редактором был А. Ф. Якубович. В 1818 г. выходит второе издание «Сборника». Основную работу над редакцией книги проделал К. Ф. Калайдович. Он значительно увеличил число публикуемых текстов по сравнению с первым изданием: вместо 26 сборник содержит 61 поэтический текст. В первой половине XIX в. первое и особенно второе издание «Сборника Кириши Данилова» имели большое значение для просвещения и развития фольклористических интересов в России.

Предполагаемый составитель первого «Сборника» собрания русских былин, исторических, лирических стихов Кириша Данилов, молотовый мастер Невьянского завода Демидовых, певец и сказитель середины XVIII в., потомок новгородских ушкуйников, «веселый человек», как называли в то время скоморохов. Он хранил в своей необъятной памяти тысячи стихов и сочинял свои, исполнял для современников, сотрапезников, собратьев.

По дошедшим до нас сведениям литературоведа А. А. Горелова, которые он нашел в документах Нижнетагильского завода

1732–1742 гг., встречается упоминание о Кирше Данилове. Так, Акинфий Демидов писал приказчику завода Демидовых следующее: «*Мирону Попову. Когда пошлются от вас работники на поплав, тогда с ними послать Киршу Данилова с торнобоем...*» (тарнаба — это род балалайки с восемью медными струнами) [6].

Несмотря на усиленные и часто успешные разыскания многочисленных исследователей, история «Сборника Кирши Данилова» по-прежнему окружена загадками и по-прежнему вызывает дискуссии. Тексты, записанные Киршей Даниловым, петь нелегко, несмотря на приложенные ноты. К тому же тексты освобождены от типично песенных элементов — повторов, обрывов, подхватов, вставных слогов и т. п. Таким образом, песня в записи Кирши Данилова превращается в стихотворение.

Существует предположение, что тексты, помещенные в «Сборнике», записал не сам Кирша Данилов. История фольклористики знает несколько случаев, когда грамотные сказители записывали былины, которые сами исполняли. Среди них И. А. Касьянов, П. Калинин, Т. Е. Точилов, П. И. Рябинин-Андреев. Поэтому вряд ли весь состав сборника мог принадлежать певцу-собирателю. Вероятно, Кирша Данилов собрал в единый сборник не только «свои» былины и песни, но и песни других певцов.

Фольклор неизменно сосуществовал в рукописных песенниках с книжной лирикой, но иногда уже выделялся в особые разделы. По-видимому, обе рукописные фольклорные традиции не очень смешивались, нечасто взаимодействовали между собой.

В рукописных сборниках XVII–XVIII вв. можно наблюдать характерное объединение произведений литературы и записей фольклорных текстов. С течением времени усиливается другая рукописная традиция в области фольклора. Она связана с распространением песенников и своеобразных альбомов, включавших бытовую песенный репертуар, в каких-то разделах довольно устойчивый, иногда менявшийся в течение десятилетий.

«Сборник Кирши Данилова» на фоне рукописной фольклорной традиции обнаруживает свою необычайную оригинальность и свою определенную зависимость от традиций. Это единственный сборник в XVIII в., составленный только из произведений фольклора. Автор книги не обращается непосредственно ни к популярному репертуару рукописных песенников, ни к обычному литературно-повествовательному репертуару.

В то же время в «Сборнике» объединяются две рукописные фольклорные традиции: собрание в рукописных сборниках произведений литературы и записей фольклора, а также распространение песенников, своеобразных альбомов. Ряд песен Кириши Данилова имеет варианты в рукописных сборниках XVIII в. Это относится к былинам, историческим песням, балладам, духовным стихам. Почти целиком уникален по сюжетам сатирический и шуточный раздел «Сборника», который имеет при этом тематические и стилистические параллели. Слабее всего представлена здесь лирика.

Подлинность и точность записи — характерная черта «Сборника Кириши Данилова». Хорошо записанные тексты произведений фольклора без искажений и существенных редакторских поправок — не редкость в рукописных сборниках и песенниках XVII–XVIII вв.

В «Сборнике» встречаются случаи непоследовательности, разнобоя — это естественный результат работы многих лиц и вмешательства переписчиков. Кирише Данилову несвойственно было вмешательство, мелочная правка ему была чужда. Он был свободен от влияния поэтической моды, официального вкуса, каких-либо соображений цензурного порядка и т. д.

«Сборник Кириши Данилова» является единственным сборником песен XVIII в., в котором есть записи эпических напевов. Однако много дефектов имеет нотная графика «Сборника», допущенных или лицом, производившим запись, или переписчиками. При рассмотрении нот почти все неполадки в записи можно определить и с достаточной точностью дать их истолкование. Песенные образцы из «Сборника» по интонационной структуре некоторых мелодических оборотов, безусловно, близки и к городским вариантам крестьянских песен, известных по сборникам В. Ф. Трутовского, Н. А. Львова — И. Прача, И. А. Рупина и др. Напевы в «Сборнике Кириши Данилова» отражают тот круг интонаций, который свойствен большинству народных песен в записях XVIII в. Можно сказать, что основу музыкальных записей следует считать подлинно народной.

Кириша Данилов, не имея музыкального образования, достаточно умело передавал народную песню с ее языковой характерностью, с речевыми особенностями певцов, сохранением диалектных черт и различных подробностей, свойственных живому

исполнению. Внешние особенности письма в «Сборнике Кирши Данилова»: предлоги и союзы пишутся у него слитно с другими словами, знаки препинания обычно отсутствуют, стих никак не выделяется, песня пишется в сплошную строку. Во всяком случае авторы, которые редактировали и копировали «Сборник», отнеслись к нему, безусловно, как к обычной книге и не пытались усовершенствовать его внешний вид.

Кирша Данилов добросовестно и бережно относился к точной записи текстов былин и песен. В то же время нельзя рассматривать его записи как абсолютно точное воспроизведение народно-поэтических текстов. Некоторые записи песен делались не с голоса, а со слов, так как воспроизводились в них лишь значимые элементы текста. В каких-то местах запись со слов неизбежно оказывается конспектом, а не точным воспроизведением. Естественное движение поэтического текста сбивалось тогда, когда фиксировавший не успевал за певцом, вот так появлялись ритмические неловкости и прозаизмы [2, с. 405].

Также в «Сборнике Кирши Данилова» отмечены случаи редакторского участия в оформлении некоторых текстов. Автор дополнял некоторые песенные тексты более или менее обширными прозаическими частями, но не занимался подробной правкой. Делал он это для того, чтобы усилить повествовательную и историческую содержательность песен, повысить их читательскую ценность. Здесь же Кирша Данилов использует, несомненно, опыт знакомой рукописной традиции [4, с. 34].

Как собиратель-любитель, Кирша Данилов руководствовался определенными представлениями о назначении и ценности собранного им материала. Автор высоко ценит исторические и историко-бытовые реалии: в текстах, им записанных, масса исторических и псевдоисторических имен. По значимости и своим художественным достоинствам данный сборник может выдержать конкуренцию с любым фольклорным собранием. При написании Кирша Данилов опирался на традиционный песенный репертуар XVI–XVII вв., а также на еще более старый репертуар из былинного эпоса. Эта книга предназначалась для любителей старины, для познавательного и интересного чтения, а также могла послужить песенником [4, с. 35]. Сборник должен был восприниматься как собрание произведений об историческом прошлом, как своеобразная художественная старина.

Образы и мотивы русского фольклора, запечатленного в «Сборнике», главным образом былины, отразились в творчестве поэтов первой половины XIX в. Так, былинный сюжет о Добрыне ошутим в стихотворении В. А. Жуковского «К Воейкову. Послание». Для А. С. Пушкина «Сборник Кирши Данилова» послужил одним из постоянных источников изучения народной поэзии. Восприятие поэтом материалов сборника отразилось в поэме «Руслан и Людмила», в сказках и других произведениях. Н. М. Карамзин оценил песни из «Сборника» как в художественном, так и в историко-познавательном отношении. Ценитель народной поэзии И. С. Тургенев хорошо знал «Сборник Кирши Данилова» и использовал его поэзию в своих произведениях. Для М. Горького «Сборник» всегда стоял в ряду классических собраний русского фольклора наряду со сборниками А. Н. Афанасьева, П. Н. Рыбникова и др., он рекомендовал молодым писателям читать и изучать его как образец народной поэтической речи.

Скоро стал известен «Сборник Кирши Данилова» и за пределами России. Для чешских и словацких культурных деятелей, поэтов, фольклористов начала XIX в. «Сборник» послужил одним из источников знакомства с русской народной поэзией. «Сборник Кирши Данилова» сыграл важную роль в ознакомлении с русским фольклором европейского читателя первой половины XIX в. Например, широко к нему обращались ранние немецкие переводчики русских народных песен.

Уже после первого издания «Сборника Кирши Данилова» в отечественных журналах стали появляться статьи, в которых по-разному оценивалось значение «Сборника» и его материалов. Ряд критиков видел в «Сборнике» прежде всего памятник русской старины, находившийся в одном ряду со «Словом о полку Игореве».

Н. А. Римский-Корсаков занимался «Сборником Кирши Данилова» с музыкальной стороны, в частности использовал напев былины о Соловье Будимировиче в опере «Садко». Также Николай Андреевич сделал обработки песен из «Сборника» для голоса и фортепиано, считая их достоверными, и поместил в своем сборнике русских народных песен наряду с записями, сделанными в середине XIX в.

«Сборник Кирши Данилова» — первое собрание былин и исторических песен в русской фольклористике, по-своему от-

разивший социально-обличительную проблематику русского народного творчества XVII–XVIII вв., включивший ряд произведений, которые представляют большой интерес для характеристики общественно-политических взглядов народа, как они выразились в песенном фольклоре.

Литература

1. *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М., 1958. С. 102–103.
2. *Добровольский Б.М.* О нотных записях в «Сборнике Кирши Данилова» // Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым. М.: Наука, 1977. С. 405–413.
3. *Добровольский Б.М., Каргузалов В.В.* Музыкальная эпическая традиция в различных районах России // Русский музыкальный эпос. М.: СК, 1981. С. 327–329.
4. *Путилов Б.Н.* «Сборник Кирши Данилова» и традиции русского фольклоризма в XVIII в. // Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым. М.-Л., 1958. С. 28–34.
5. *Путилов Б.Н.* «Сборник Кирши Данилова» и его место в русской фольклористике // Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым. М.: Наука, 1977. С. 361–404.
6. *Халяева О.* Кирша Данилов – тагильчанин? [Электронный ресурс]. URL: http://historyntagil.ru/people/6_281.htm (дата обращения: 15.09.2019).

Ж. В. Русакова

Zh. V. Rusakova

студентка 5-го курса, факультет живописи,

Российская Академия живописи,

ваяния и зодчества Ильи Глазунова

zhanna.kivi@yandex.ru

КЛАССИЧЕСКАЯ И СОВРЕМЕННАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ОБРЕТЕНИЕ И СОПРЯЖЕНИЕ СМЫСЛОВ

CLASSIKAL AND MODERN NATIONAL CULTURE:
GAINING AND CONTACTING MEANINGS

Тезисы

При обращении к обозначенной теме важен ряд положений: проблема сопряжения классической и современной культуры; выявление причин ее появления, современная трактовка; культура как зеркало истории; период утверждения западной культуры — прогресс в развитии человечества, последующие за ним изменения в общественности; зарождение массовой культуры, дальнейшее развитие, тяга человечества к кардинальному изменению существующей культуры; индустриализация и ее последствия; появление субкультур, новый взгляд на мир; критика массовой культуры, необходимость сохранения традиций; положительные и негативные факторы влияния современной культуры на развитие людей; синтез прошлого и будущего, проявление прошлого через призму современного прочтения.

В наше время значительную проблему представляет сопряжение классической и современной культуры. Знания, накопленные поколениями, и тяга молодежи к поиску новых решений вступают в конфликт на протяжении уже не первого столетия. Опыт прошлого в устах старших советует постоянно оборачиваться назад, с опаской принимая новшества, вводимые подрастающим поколением, которое порой будто бы несетя в порыве навстречу переустройству всего существующего. Но только в подобной борьбе человечество находит некую середину, в которой оно идет впе-

ред, порой при этом делая ошибки, но все же идя нужным путем. Культура как зеркало отражает все «ветки» человеческой истории. Она несет в себе различные проявления деятельности людей, включая самовыражение и самопознание. Поэтому существует большая разница между классической и современной национальной культурой.

В создании современной модели устройства культуры можно выделить важный период утверждения западной культуры (с эпохи Возрождения до середины XIX в.). Ему свойственны чувство исторического оптимизма, вера в прогресс, получившие выражение в идеологии Просвещения. Благодаря этой эпохе появился культ автономного человека. Что же касается зарождения массовой культуры, то точкой отсчета можно считать 1870-й год, время, когда в Великобритании был принят закон о всеобщей грамотности. В дальнейшем развитию массовой культуры способствовало изобретение кинематографа (1895), а в середине XX в. — возникновение поп-музыки. Общество начинает представлять собой единство большинства и меньшинства. Масса — множество людей без особых интересов. Бурная общественная жизнь XIX в. изменила мировоззрение, рост образованности, активное участие рабочего класса в жизни государств неизбежно оказывало влияние на выбор тем и способов их отражения в искусстве. Индустриализация художественной деятельности началась с появлением учреждений, целью которых было закрепление профессионального подхода к творчеству (учреждение академий художеств, консерваторий, королевских драматических и оперных театров), принятие законов об авторском праве.

В конце 60-х гг. XX столетия появился термин «субкультура», под которым понимались некоторые формы протеста против сложившихся стереотипов и ценностей в индустриальном обществе запада. Контркультура была частью молодежного движения и выражалась в стиле жизни, формах художественного творчества. В ее основе лежала идея отказа от ценностей традиционного общества. Плодом такого развития является «одномерность человека» — человека, не способного вникать в самую суть, а привыкшего различать только поверхностные проблемы.

Таким образом, негативные факторы влияния современной культуры очевидны, но нельзя не отметить ее положительные качества. Благодаря большим возможностям к получению инфор-

мации, люди быстрее развиваются, появились неограниченные возможности к синтезу культур, стилей, появляются новые способы к самовыражению. Выбор каждого человека — каким именно путем он пойдет — сугубо индивидуальное решение, но я уверена, что именно благодаря таким разногласиям сохраняется баланс, не позволяющий нам забыть традиции и постепенно, путем отбора, накапливать только самое лучшее в череде новшеств, которые приносит современная культура.

ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ, СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

Т. А. Лукьянова

T. A. Lukyanova

*декан факультета реставрации живописи, зав. кафедрой
технико-технологических исследований РАЖВиЗ
Ильи Глазунова, технолог-реставратор 1-й категории
restoration@glazunov-academy.ru*

Ю. М. Кукс

Yu. M. Cooks

*профессор кафедры технико-технологических
исследований РАЖВиЗ Ильи Глазунова,
технолог-реставратор высшей категории
restoration@glazunov-academy.ru*

ИЗУЧЕНИЕ ДРЕВНИХ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В НАСТЕННОЙ ЖИВОПИСИ — ПУТЬ СОХРАНЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

**STUDY OF ANCIENT TECHNOLOGICAL
TRADITIONS IN WALL PAINTING —
A WAY TO PRESERVE MONUMENTS OF
TECHNOLOGY IN THE MODERN WORLD**

Памятники искусства и архитектуры являются бесценным национальным достоянием. При изучении и сохранении памятников часто упускается из виду, что наряду с культурной, художественной, исторической ценностью движимых и недвижимых объектов культурного наследия существует технологическая составляющая. Сейчас востребованы быстрые мобильные технологии с линейкой основных и вспомогательных материалов. Но важно сохранить

традиционные технологии по изготовлению материалов в области декоративно-прикладного искусства, живописи, архитектуры.

Ключевые слова: древние технологические традиции, настенная живопись, сохранение памятников технологии, современная специфика реставрационных процессов.

Monuments of art and architecture are an invaluable national treasure. When studying and preserving monuments, it is often overlooked that along with the cultural, artistic, and historical value of movable and immovable cultural heritage objects, there is a technological component. Now fast, mobile technologies are in demand, with a line of basic and auxiliary materials. But it is important to preserve traditional technologies for the production of materials in the field of decorative and applied arts, painting, and architecture.

Keywords: ancient technological traditions, wall painting, preservation of monuments of technology, modern specifics of restoration processes.

В настоящее время сохранение памятников истории и культуры является одним из главных источников национального самоуважения, национальной идеей. Памятники архитектуры, произведения изобразительного искусства, в частности произведения монументальной и станковой живописи, произведения декоративно-прикладного искусства, народные ремесла являются бесценным национальным достоянием. Однако при изучении и сохранении памятников часто упускается из виду, что наряду с культурной, художественной, исторической ценностью движимых и недвижимых объектов культурного наследия существует технологическая составляющая. Важно, что, изучая и сохраняя любой памятник, нужно изучать его полностью, включая изучение технико-технологических особенностей, технологические приемы и технологию материалов памятника.

Современные технологии и в основном синтетические материалы, которые приходят на смену старым технологиям, не всегда являются продолжением традиций и преемственности, когда на базе старого возникает и развивается новое, иногда это может означать упрощение, упадок или полное забвение старых технологий. В этой связи необходимо говорить о таком понятии, **как памятник технологии, о том, что многие технологические тра-**

диции могут и должны быть также предметом охраны. И если, говоря о станковой живописи, мы можем уверенно сказать, что технологические традиции продолжаются (как можно видеть на примере обучения в нашей Академии), то некоторые техники монументальной живописи уходят в прошлое. На кафедре технико-технологических исследований живописи факультета реставрации живописи многие годы проводится работа по восстановлению старых техник монументальной живописи — фресковой, различных видов темперной живописи: яично-темперной, казеино-масляной, казеино-восковой, силикатной живописи, энкаустики.

В нашей статье мы предлагаем взглянуть на памятники культурного наследия с технологической точки зрения — как на памятники технологии.

В настоящее время для многих понятие «фреска» стало слишком размытым и расплывчатым, фреска стала модной тенденцией, данным термином стали называть любую настенную живопись или декорирование стен. Западные технологии предлагают нам фреску в искаженном, упрощенном и иногда специально состаренном варианте: фрески-обои, фрески на холсте, фрески, написанные акриловыми красками, и т. п. Все это вводит в заблуждение относительно классической техники фрески, под которой в первую очередь подразумевается роспись красками на водной основе по сырой известковой штукатурке. Однако о штукатурном основании говорят в контексте нанесения красок на сырую известковую штукатурку, не вникая в подробности, каким образом она была приготовлена и, самое главное, какая известь была использована.

Говоря о фреске как о памятнике технологии, нужно говорить о штукатурном основании, ведь от правильно подготовленного, как его еще называют, известкового левкаса, от его качества, от его состава зависела и прочность красочного слоя, и общая сохранность фресковых росписей.

Многолетнее изучение и проведение технико-технологических исследований образцов фресковой живописи XI–XVII вв. Древней Руси, Греции, Сербии, Болгарии с более чем 50 памятников позволили выявить основные этапы технологического развития фресковой живописи, пути формирования уникальной технологии древнерусской фресковой живописи в ее историческом и географическом контексте.

Эти данные — результат многолетней работы по изучению памятников, отчетов реставраторов, изучению и химико-технологической интерпретации старых письменных источников и рецептов, и самое основное — исследованию образцов живописи, собираемых в процессе реставрационных работ и из коллекций великих реставраторов В. В. Филатова и В. Д. Сарабьянова, любезно предоставленных нам в свое время для исследования.

При изучении технологических особенностей фресковой живописи было выявлено несколько типов штукатурных оснований. Все типы различаются по цвету, фактуре, прочности и твердости, количеству и толщине слоев и по времени применения. Каждый технологический этап имеет свои временные и иногда территориальные границы.

Так, в древнерусской фреске присутствует три типа штукатурных оснований, которые мы можем расположить в хронологическом порядке: первый тип — известковые штукатурки с крупными минеральными наполнителями — характерны для Древней Руси XI–XII вв. (в качестве наполнителя использовался песок, белокаменная крошка, молотая цемянка, мраморная пудра и т. п.); второй тип — штукатурки с пылевидными цемянкой и известняком — характерны для XIV в.; третий тип — чисто известковые левкасы со специфической технологией подготовки извести и приготовления левкаса без минеральных наполнителей. Однако в качестве армирующей добавки в них присутствуют волокнистые наполнители: либо крупный солоmistый наполнитель (рубленая солома), либо тонкие волосяные волокна. Данный тип оснований формируется в период XIV–XV вв. и распространен в XV–XVII вв. Далее, в XVIII в., отмечается переход вновь к известковым штукатуркам с минеральным наполнителем — известково-песчаным.

Основания первого типа, характеризующие начальный византийский период становления фресковой живописи на Руси и представляющие собой известково-карбонатно-цемяночную штукатурку, можно встретить на таких памятниках, как Собор св. Георгия в Старой Ладогe (XII в.), Церковь Спаса на Нередице (XII в.), Успенский собор в Старой Ладогe (XII в.) и др. Известковые растворы с различного вида минеральными наполнителями мы можем видеть в различные временные периоды в различных регионах мира, рецептуры таких оснований встречаются у древних авторов Плиния и Витрувия. Такую технологию наблюдаем

на древних образцах с росписями из археологических раскопов в Гермонасса-Тмутаракани в Тамани III–IV в. до н. э. и из Склепа Геракла в Анапе III–IV в. н. э., на древнеримских образцах живописи, например, росписи Помпейской «Виллы Мистерий», на образцах штукатурок с росписями из этрусских гробниц. Такая технология применялась и в Византии для оснований мозаической живописи и связана с традиционной технологией известковых вяжущих, которым для твердения в качестве противоусадочной добавки требовался минеральный наполнитель.

Именно византийские штукатурные основания для укладки мозаики послужили прообразом известково-цемячно-карбонатных оснований под ранние древнерусские фрески.

Основания второго типа можно наблюдать на ряде памятников XIV в.: церковь Успения на Волотовом поле (роспись 1363 г.), церковь Спаса на Ильине улице (росписи Феофана Грека 1378 г.), церковь Спаса на Ковалеве (росписи 1380 г.).

Основания третьего типа — чисто известковые левкасы без добавки противоусадочного минерального наполнителя — выполнены по уникальной технологии. При изучении левкасов данных памятников видно, что они белоснежные, содержат волокнистые добавки, как крупные, так и волосяные. При визуальном исследовании поверхности штукатурного основания росписей XIV в. в соборе Успения на Городке в Звенигороде (поясные фигуры пророков, из которых сохранилось изображение пророка Даниила) видно, что известковый левкас уже приготовлен без минерального наполнителя, содержит в себе добавки значительного количества крупного соломистого наполнителя, при этом видны множественные продолговатые следы от стеблей резаной соломы (толщина до 1 мм и длина до 10 мм), которые частично истлели или выпали из левкаса. Вся живописная поверхность иссечена следами или самим наполнителем. Здесь нужно отметить, что данная технология с применением крупной соломы пришла к нам из стран Балканского полуострова. При исследовании ряда памятников Сербии, Болгарии, Черногории было установлено, что данная технология фресковых левкасов из известки без минеральных наполнителей, но с крупной резаной соломой была характерна для стран Балканского полуострова задолго до появления таких растворов в Древней Руси. На ряде объектов Болгарии, Сербии такие левкасы применялись для росписей в технике фрески уже

с XI–XII вв., и, что интересно, данная технология характерна для Балкан любого периода.

При изучении образцов оснований таких памятников, как Благовещенский собор Московского Кремля (росписи начала XV в.), Спасский собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве (росписи XV в.), собор Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (росписи 1502 г. XVI в.), Смоленский собор Новодевичьего монастыря (росписи XVI в.), Преображенский собор (б. Троицкий собор) в Вяземах (росписи 1602 г., XVII в.), видно, что белоснежные чисто известковые левкасы выполнены без минеральных наполнителей, без крупных стеблей соломы, толщиной до 15 мм, обладают повышенной прочностью, плотностью и не растрескиваются. В качестве добавки в них присутствуют лишь тонкие волосяные волокна. Глядя на подобные известковые левкасы, можно говорить об их уникальности и об уникальности технологии приготовления таких оснований. Именно из-за отсутствия наполнителя они и являются уникальными, ведь без наполнителя известковый состав такой толщины (до 15 мм) растрескивается и рассыпается, практически не набирает прочность, однако прекрасная сохранность росписей говорит об обратном. При этом надо отметить, что это совсем не западноевропейский, тончайший 1–2 мм слой извести — интонако — подготовительный слой по основному слою штукатурки.

Какие изменения произошли в многовековой технологии известковых вяжущих, благодаря которым появились такие уникальные левкасы? Дело в том, что в России в XV–XVI вв., в отличие от византийского, стал обычным способ длительного (около 10 лет!) гашения извести, в процессе которого она не только гасилась, но и искусственно карбонизировалась. Такая известь уже не требовала наполнителей, она сама становилась практически как кристаллический наполнитель. Такая известковая масса в силу своего состава требовала введения уже органических клеящих веществ и армирующих тонких волокнистых добавок. Проводимые нами ранее исследования и анализ старых текстов показывают, что в составе чисто известковых левкасов есть клеевые связующие. Эстетической особенностью фресок, написанных на таких белоснежных левкасах, была полированная поверхность, которая усиливала цветоносность живописи. Именно эту технологию приготовления известковых левкасов описывает епископ Нектарий

в 1599 г. в своем труде «Типик о церковном и настенном письме епископа Нектария из гор. Велеса 1599 года», как раз ссылаясь на древность этого способа: известь в течение нескольких лет выдерживают, промывают, вымораживают, варят клеевые добавки и готовят известковый левкас.

Сегодня ясно, что штукатурное основание монументальной живописи XV–XVII вв. отличается устойчивостью и долговечностью благодаря особой технологии подготовки штукатурного основания. Белоснежный цвет штукатурного основания и возможность воспринимать операцию лощения становились возможными из-за отсутствия в составе зернистых наполнителей в виде песка, каменной муки, обожженной глины — цемянки. При этом могло существовать два варианта приготовления левкасной массы. Либо использовалась выдержанная известь и смешивалась со свежешашенной, либо использовалась выдержанная известь и смешивалась с клеем. Аналитические исследования показывают, что в качестве связующего клея использовались альбумины — кровяной, яичный или молочный, обладающие способностью вступать в реакцию с известью с образованием нерастворимых соединений.

В дальнейшем, как показывают исследования, в XVIII в. начинается отход от классической технологии фресковой живописи. Меняется технология штукатурных оснований. Появляются известково-песчаные штукатурки, а затем начинают использоваться штукатурные основания на основе гипса, извести и песка.

На этих штукатурных основаниях художники пишут на основе темперных эмульсионных составов, полученных из молочного альбумина — казеина с маслом, яичного желтка с маслом или лаком, желатина и масла. Сегодня благодаря аналитическим и практическим работам ясно, что наибольшей сохранностью обладают яичная, желтково-масляная и казеино-масляная темперы.

Возникает совершенно новая система подготовки под живопись темперными красками. Изучение образцов живописи этого периода показало, что штукатурное основание готовилось из гипса, извести и песка с добавлением животного клея. После подсыхания штукатурка пропитывалась жидкой олифой, затем наносился шпаклевочный клее-масляный грунт на основе мела или свинцовых белил. По хорошо отшлифованной и прогрунтованной поверхности шпаклевки художник мог работать как темперными эмульсионными, так и в дальнейшем чисто масляными красками.

В XIX в. в мире появилась еще одна совершенно уникальная техника живописи — техника силикатной живописи — живопись красками на жидком стекле. Техника была изобретена в 1820 г. немецким химиком Н. Фуксом и апробирована художником Вильгельмом фон Каульбахом. В начале XX в. эта технология была усовершенствована Адольфом Кеймом и им запатентована. Сейчас эти краски и техника живописи носят названия — краски Кейма, техника Кейма. Уникальность техники состоит в отсутствии традиционного органического связующего — клея, масла. Это роднит данную технику с техникой фрески по сырому, ведь там тоже нет связующего, там пигменты связываются с сырой известковой штукатуркой в единое целое и вместе с ней твердеют. Техника силикатной живописи по своей фактуре похожа на фреску, она не терпит толстых корпусных красочных слоев, живопись получается прозрачная и воздушная. В России эти составы начинают использовать в конце XIX — начале XX в. Но в силу сложной и запатентованной технологии большого распространения эта техника живописи в России не получила. Техника силикатной живописи трудоемка, капризна и специфична, построена на последовательном проведении химических реакций между красками, штукатурным основанием и закрепителем (фиксацией), но при соблюдении технологии очень прочная и водостойкая, обладает высокими эксплуатационными свойствами.

Современные силикатные краски, которые в основном предназначены для фасадных работ, содержат наряду с традиционным жидким стеклом еще и множество модифицирующих добавок, в том числе и акриловые дисперсии. Добавки эти введены для удобства работы, снижения хрупкости, получения однокомпонентных составов, в отличие от традиционных двухкомпонентных. Эти добавки нивелируют уникальность техники и уникальный механизм химических реакций, изменяется фактура красок, которые становятся плотными, так как появляется синтетическое акриловое связующее.

Особый интерес вызывает техника энкаустики. Эта техника живописи возникла в Древней Греции. Получила распространение во времена Эллинистического Египта. Нам она известна по фаюмским портретам, помпейской живописи, окрашенным архитектурным деталям Древней Греции. Раскрытием секретов энкаустики в начале XX в. занимались немецкий исследователь Ганс

Шмидт и советский художник В. В. Хвостенко. В результатах их исследований состава красок фигурировали понятия пунического воска, смешанного со смолой и маслом. Г. Шмидт запатентовал результаты своих исследований, также поступил и В. В. Хвостенко, в 1953 г. получив авторское свидетельство на состав связующего красок на основе смеси пчелиного воска, смолы и масла. Но исследователи не поделились способом приготовления этой смеси. А как выяснилось, это и было самой важной особенностью в удивительной сохранности энкаустических красок. Известно, что самые ранние иконописные изображения VI–VII вв. н. э. Христа, Богородицы, апостолов, которые хранятся в монастыре Св. Екатерины на Синае и в Риме в соборе Санта Мария-Антиква, были выполнены в технике энкаустики. Исследования, проводимые на кафедре технико-технологических исследований живописи Академии, привели к пониманию причин высокой стойкости восковых красок, которые заключаются в получении из пчелиного воска, канифоли и растительного масла так называемых металлических мыл, т. е. соединений с металлом кальцием. Понятно, что в результате древнего процесса, который был сообщен еще в книгах Диоскорида и Плиния Старшего, художники могли уже в древности получать металлорганические соединения, отличающиеся высокой температурой плавления, водостойкостью, устойчивостью к действию ультрафиолета. Понимание химических свойств пчелиного воска позволило восстановить технологии получения восковых темпер на основе водных эмульсий воска и клеевых составов: казеина, желатина.

На кафедре технико-технологических исследований живописи Академии воссоздаются старые техники настенной живописи. В рамках существующих учебных программ также выполняются технологические работы в техниках фрески, настенной темперной живописи, силикатной живописи, энкаустики, как горячей, так и холодной, на основе восковых эмульсионных красок с добавлением клеев, смол, масел. Изучаются способы получения и применения живописных материалов по старым технологиям. Изучение ранней технологии живописи силикатными красками позволило отработать технологию грунтов и красок, технику и технологию живописи и создать несколько панно в технике Кейма. Также раскрытие секретов древней энкаустики позволило включить энкаустик в программу обучения и в течение ряда лет создать

на кафедре ряд учебных копий фаюмских портретов, фрагментов помпейской живописи, копий энкаустических древних икон, провести отработку техники живописи, технологии получения составов, проверку временем на устойчивость восковых красок.

Однако современный скоростной век диктует свои правила. Сейчас востребованы быстрые, мобильные, удобные в работе технологии, с целой линейкой основных и вспомогательных материалов, и современная лакокрасочная промышленность полностью удовлетворяет данным запросам. Все старые технологии построены на самостоятельном приготовлении материалов живописи, их нет в магазинах в готовом виде, они многодельны, трудоемки, специфичны. Но в этом и есть их уникальность. Это наша память, это наши традиции, это те технологии, которые могут достойно стоять рядом с современными материалами и технологиями. Поэтому их нужно помнить, при возможности практиковать и охранять как памятники технологии. Очень важно сохранить не только объекты культурного наследия, но и традиционные технологии по изготовлению материалов в области декоративно-прикладного искусства, живописи, архитектуры.

А. Б. Прозова

A. B. Prozova

*старший преподаватель кафедры реставрации
темперной живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова, г. Москва
Annaprozova@mail.ru*

Ю. Г. Кондратович

U. G. Kondratovich

*выпускница факультета реставрации живописи
РАЖВиЗ Ильи Глазунова*

ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ ИКОНЫ БОЖИЕЙ МАТЕРИ «ОДИГИТРИЯ»

QUESTIONS OF ATTRIBUTION OF THE ICON OF THE MOTHER OF GOD «ODIGITRIA»

В статье рассматривается ход исследования и реставрации иконы «Богоматерь Одигитрия» из Переславль-Залесского музея-заповедника. Успешное выполнение реставрационных мероприятий и проведение научных исследований позволили подобрать оптимальные методики реставрации и обеспечили сохранность иконы, что в дальнейшем позволило открыть подлинную авторскую иконографию и значительно изменить датировку иконы.

Ключевые слова: *икона Божией Матери, атрибуция, реставрация, иконография, ассист, мафорий, датировка.*

The article discusses the progress of research and restoration of the icon «Our Lady of Hodegetria» from the Pereslavl-Zalesky Museum-Reserve. The successful implementation of restoration measures and the conduct of scientific research made it possible to select the best restoration methods and ensure the preservation of the icon, which later made it possible to discover genuine author's iconography and significantly change the dating of the icon.

Keywords: *Icon of the Mother of God, attribution, restoration, iconography, assist, maforium, image.*

Икона была передана в реставрацию 29 ноября 2017 г. из Переяславль-Залесского музея-заповедника.

Основа иконы представляет собой деревянный щит прямоугольной формы размером $54 \times 67 \times 3,2$ см. К нижнему торцу по центру прикреплена рукоять длиной 80 см. Поля и фон иконы с лицевой стороны закрыты басменным окладом.

При поступлении в реставрацию икона находилась в аварийном состоянии. Во время первичного осмотра выяснилось, что связь грунта с красочным слоем нарушена. На поверхности иконы наблюдались множественные мелкие осыпи с утратами красочного слоя и верхнего слоя грунта на изображении одежд и личного. Также на поверхности наблюдались многочисленные утраты верхних слоев записей. В местах утрат позднего поновительского красочного слоя просматривается изменение положения правой руки Богоматери на благословляющее. По контуру фигуры в утратах верхнего красочного слоя просматривается золото. Из этого был сделан вывод, что, вероятнее всего, икона золотофонная.

Последняя пропись на темно-красном мафории местами выполнена с заходом на басменный оклад. Анализ грунта показал, что наполнителем является мел. В соответствии с этим была подобрана методика укрепления. На реставрационном совете было принято решение о необходимости демонтажа оклада. В соответствии с реставрационным заданием было проведено противоаварийное укрепление левкаса до демонтажа оклада по подобранной ранее методике.

После укрепления производился демонтаж оклада. Тонкие листы серебра оклада были прибиты большим количеством гвоздей. Гвозди были вбиты на коротком расстоянии друг от друга для надежной фиксации тонкой басмы. Их извлечение представляло особую сложность. Демонтированные части оклада пронумеровывались и выкладывались на планшет из пенокартона в том же порядке, в каком крепились на иконе. Они фиксировались на новой основе тонкими гвоздиками. Фрагмент басмы с нижнего поля был прижат рукоятью и не было возможности положить груз на весь укрепленный участок. Для предохранения живописи при возможном демонтаже оставшегося фрагмента на укрепленный участок была наложена профилактическая заклеяка из папиросной бумаги. После этого оклад был полностью перенесен на специ-

ально подготовленную основу. Проба на удаление поверхностных загрязнений с оклада показала, что загрязнения хорошо удаляются влажным ватным тампоном. Таким образом, были удалены нестойкие поверхностные загрязнения с оклада. После снятия оклада было проведено укрепление открывшихся аварийных участков красочного слоя и левкаса.

После демонтажа оклада на фоне была обнаружена тряпичная бумага с вержерами. Бумага частично спаялась со слоем олифы, что вызвало затруднения при ее удалении.

После завершения консервационных работ мы приступили к подробному изучению сохранности слоя авторской живописи.

Для выявления авторского рисунка была произведена съемка в рентгеновском излучении.

Рентгенографическое исследование показало:

- 1) приемлемую сохранность авторского изображения правой руки Богоматери в благословляющем жесте;
- 2) ромбовидный рисунок на рубашечке Младенца;
- 3) наличие активных пробелов на личном под слоем записи;
- 4) измененный рисунок на свитке.

Изучение стратиграфии иконы под микроскопом показало:

1) наличие золота под слоем охристой записи на фоне (оно просматривалось в кракелюре, но сложно было судить о его сохранности);

2) наличие золотой разделки ассистом на гиматии Младенца (ассист проглядывает в утратах верхнего слоя записи).

Стоит отметить, что цвета в утратах выглядели более чистыми и яркими по сравнению с верхним слоем записи. По результатам всего комплекса стратиграфических исследований на реставрационном совете было утверждено задание на полное раскрытие иконы с частичным сохранением записи в местах утрат авторской живописи. Одной из выявленных в ходе реставрации особенностей в написании иконы является то, что сплошной слой записи на мафории не покрывал более раннее изображение звезд.

По заданию совета был выполнен следующий этап работы — послойное раскрытие на контрольном участке фона и поля в левой верхней части иконы. Особую сложность представляло удаление довольно плотного слоя записи с авторского золотого фона, поскольку слой олифы на золоте был очень тонким и неравномерным.

Послойные пробы раскрытия показали наличие нескольких слоев записи, а также хорошую сохранность нижележащего авторского слоя (кроме участка на гиматии Младенца).

На изображении одежд Богоматери выявлено два слоя записей:

2. Верхний слой с активной моделировкой складок по светотени.

1. Под ним красно-коричневый слой записи с крупными частицами угля.

0.1. Тонкое и неравномерное авторское защитное покрытие.

0. Авторский красочный слой. Темно-малиновый цвет одежд с черным рисунком складок и слабой моделировкой по светам.

В процессе раскрытия мафория открылось авторское положение руки, не совпадающее с положением на слое записи № 2. Реставрационный совет принял решение об удалении слоя записи № 2 с руки в связи с хорошей сохранностью авторского изображения.

Сделаны пробы на определение послойной структуры живописи и выявление сохранности авторского красочного слоя на изображении рубашки Младенца.

В процессе реставрационных работ по удалению записей на этом участке была выявлена следующая структура слоев:

1.1. Тонкий поновительский покрывной слой.

1. Темно-зеленая запись.

0.1. Тонкий слой авторской олифы.

0. Авторский красочный слой. Светло-зеленый цвет рубашки с белильным орнаментом из ромбов.

При работе с иконой был проведен полный цикл реставрационно-консервационных мероприятий. Была посредством укрепления восстановлена связь левкаса и красочного слоя. Подклеена отстающая паволока по краям доски. Очищен от загрязнений, демонтирован и перенесен на новое основание басменный оклад. Удалена охристая запись с фона. Благодаря этому открылся золотой фон. Изменились цвет и разделка мафория, открылась нежно-зеленая рубашка с орнаментом у Младенца. На хитоне открылась золотая разделка ассистом. Изменился цвет и характер личного. Появились яркие белильные движки. На фоне была открыта новая надпись.

По завершении процесса раскрытия уже на этом этапе работы стало явным, что перед нами предстает живопись гораздо более раннего периода.

В дальнейшем крупные утраты левкаса были заполнены реставрационным грунтом. Выполнены тонировки реставрационных вставок, потертостей и мелких утрат в тон и цвет авторской живописи. Тонировки исполнены акварельными красками в технике пуантели. Икона покрыта реставрационным лаком.

Изменена музейная датировка с XIX на вторую треть XVI в. Подлинная первоначальная иконография на рассматриваемой нами иконе определилась только после ее раскрытия. После удаления покровного слоя и поздних записей было отмечено не только изменение колорита иконы, но и рисунка. Измененное положение руки Богородицы на благословляющее позволило отнести икону к другой иконографии. Успешное выполнение реставрационных мероприятий, в полном объеме дополненное научными исследованиями, позволило подобрать оптимальные методики реставрации, обеспечить сохранность иконы, открыть подлинную авторскую иконографию и значительно изменить датировку памятника.

В. В. Близнюк

V. V. Bliznyuk

член Московского союза художников

bliznyukv@gmail.com

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ И ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ФОТОГРАФИЯ КАК ИНСТРУМЕНТ В СОХРАНЕНИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ОБРАЗА ПАМЯТНИКА. СОЛОВЕЦКИЙ МОНАСТЫРЬ

CLASSIKAL AND MODERN
NATIONAL CULTURE:
GAINING AND CONTACTING MEANINGS

В статье обозначены проблемы реставрации выдающихся памятников Соловецкого монастыря, исторический образ которых мы теряем. Реставрация Соловецких памятников, конечно, необходима, но при детальном рассмотрении открываются особенности современного реставрационного процесса, в том числе негативные. Все три башни и восточная стена были полностью зачищены от лишайников, это вызвало много разногласий, но специалистам удалось доказать безвредность для камней данного вида лишайника. Остается загадкой, почему экспертный анализ не был проведен до начала реставрационных работ.

Ключевые слова: *художественные и исторические фотографии, сохранение исторического образа, Соловецкий монастырь, реставрация, специфика современного реставрационного процесса.*

The report highlights the problems of restoration of outstanding monuments of the Solovetsky monastery, the historical image of which we are losing. Restoration of Solovetsky monuments is of course necessary, but a detailed examination reveals the features of the modern restoration process, including negative ones. All three towers and the Eastern wall were completely cleared of lichens, this caused a lot of controversy, but experts were able to prove that this type of lichen is harmless to stones. It remains a mystery why the expert analysis was not carried out before the restoration work.

Keywords: *artistic and historical photographs, preservation of the historical image, Solovetsky monastery, restoration, specifics of the modern restoration process.*

В 2016 г. были проведены реставрационные работы на трех башнях и восточной стене Соловецкого монастыря.

В 2017 г. леса сняли с восточной стены и двух башен. Можно подвести итоги «широкомасштабного внедрения». Все три башни и восточная стена были полностью зачищены от лишайников, это вызвало много споров и разногласий, но, к счастью, специалистам удалось доказать безвредность для камней данного вида лишайника. По мнению лихенологов, лишайник *Rusavskia elegans* способствует сохранению камня. Остается загадкой, почему экспертный анализ не был проведен до начала реставрационных работ. Кто теперь ответит за эту ошибку? Камни Соловецких стен в результате реставрации 2016 г. во многих местах были обезображены до неузнаваемости. Поверхность многих камней вымазана или забрызгана растворами, словно в техническом задании реставрации стояла цель скрыть подлинность фактуры и цвет древних камней.

Теперь камни крепости очень похожи на бутафорские. К большому несчастью, Соловецкие камни потеряли не только живописные лишайники, но и свой исторический образ! Особенность и уникальность Соловецкой крепости — это природные необработанные валуны, но после реставрации 2016 г. они подверглись немыслимой «обработке». К этим бедам присоединяется еще большая проблема с зачеканкой швов. Остатки древнего известкового раствора были вычищены, вместо него использовали очень прочный новый раствор.

Все это выглядит ужасающе, наружу вылезают пластиковые трубки, через которые закачивали цемент во внутреннюю часть стен, т. е. инъецировали крепостные стены. Во время этих работ рабочие мне рассказали, что в Архангельской башне было просверлено пять тысяч отверстий и в каждое было залито от 16 до 30 литров цемента. И вследствие этих работ цемент лился рекой по наружной части стен. Насколько известно, проекты для объектов Всемирного наследия должны отправляться на экспертизу в Центр Всемирного наследия.

В итоге реставрационных работ 2016 г. на некоторых участках Соловецкой крепости мы имеем как минимум четыре катастрофические ошибки:

- 1) зачистка лишайников со стен (как вредителей);
- 2) цементными растворами варварски выпачканы значительные участки стен;
- 3) грубая механическая зачистка камней, изменившая фактуру, цвет и тон;
- 4) сомнительные эксперименты с растворами привели к их отслоению и осыпанию, а инъекция цементного раствора также не останется без последствий.

НОВЫЙ амбар на Соловках

ТАКЕЛАЖНОГО АМБАРА на Соловках больше нет.

Стоял амбар со второй половины XIX в. на деревянных сваях на воде, одним краем касался берега. Здание было предназначено для хранения такелажного оборудования парусных и гребных судов. Простое снаружи строение было очень интересно внутри. Наружная часть – каркас, обшитый досками, а в середине скрывалась огромная изба из бревен в два этажа, окруженная просторной галереей. Стены галереи снаружи и внутри были исписаны многочисленными текстами начала XX в. и лагерного периода, которые представляли интерес для специалистов, большая их часть утрачена.

Памятник «отреставрировали» за четыре года, и сегодня можно увидеть, что получилось. Авторский надзор ЦНРПМ, подрядчики «БалтСтрой» и «ОпрСтрой». Памятник был разобран и все четыре года деревянные детали были разбросаны на земле и не укрывались, поэтому значительная их часть не смогла вернуться в новый амбар. Самое печальное то, что теперь новый амбар стоит на железобетонном фундаменте и камнях, а не на деревянных сваях в море. Внутренняя изба была в идеальной сохранности с замечательной маркировкой бревен, но стены новой избы в визуальной зоне набраны из случайных фрагментов. Посмотрите на детали нового объекта. Памятник утрачен!

СОЛОВЕЦКИЙ МОСТ – дамба XIX века

Мост с острова Большой Соловецкий на остров Большая Муксалма называют дамба, но это уникальный мост XIX в., дорога через пролив Белого моря. Памятник включен в Список ЮНЕСКО в 1992 г. Сложена дорога из дикого валуна протяженностью один километр.

Я уже рассказывал о том, что три года назад на центральном арочном проходе произошло частичное обрушение, вылез один камень кладки и обрушилось около двадцати камней свода — не уследили. За последующие годы после обрушения ни один камень не выпал, что, конечно, радует. Мост-дамба лет восемь назад нуждался в срочной реставрации, но и сегодня возможно остановить разрушение памятника: камни разлома висят без замкового камня, демонстрируя невероятные особенности верхнего раствора кладки.

Возникает вопрос: почему не предпринимаются противоаварийные работы и разработан проект в ЦНРПМ железобетонной дамбы вместо научной реставрации памятника всемирного наследия?

В последние годы я часто снимал этот памятник, а когда узнал, что есть проект с разборкой кладки моста и замены камней в основании на железобетонные конструкции, съемку возобновил с большим усердием. Если памятник будет разрушен, у меня останется много фотографий.

На Соловецких островах остается огромное количество древних памятников, которые нуждаются в реставрации и консервации, и то, как они будут выглядеть завтра, во многом зависит от нашего отношения к этому процессу.

А. И. Бушмина

A. I. Bushmina

ассистент-стажер, кафедра технико-технологических исследований РАЖВиЗ Ильи Глазунова

bandagegirl@mail.ru

**ВОЗВРАЩЕНИЕ ИМЕНИ:
АТРИБУЦИОННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ
ЛИЧНОСТИ ПОРТРЕТИРУЕМОГО
В ПРОЦЕССЕ РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ
«ПОРТРЕТ СВЯЩЕННОСЛУЖИТЕЛЯ»
НЕИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА
ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА
«ДМИТРОВСКИЙ КРЕМЛЬ»**

NAME RETURN

PERSONALITY ATTRIBUTION DURING

ART RESTORATION OF PAINTING

«PORTRAIT OF A PRIEST» OWN ARTIST

FROM MUSEUM «DMITROVSKY KREML»

Статья посвящена атрибуционным поискам и комплексному исследованию одной картины «Портрет священнослужителя» кисти неизвестного художника, в ходе реставрации которой удалось определить личность изображенного. Уникальность и значимость открытия послужили стимулом к дальнейшим исследованиям. В статье последовательно изложен путь поиска имени портретируемого, а также автора, описан проведенный комплекс реставрационных мероприятий, благодаря которым мы сохранили памятник эпохи.

Ключевые слова: *атрибуция, исследование, искусство, Дмитрий Сеченов, реставрация, консервация, искусствоведение, история искусства, история России.*

The article is devoted to attribution searches and a comprehensive research of one painting «Portrait of a priest» by an anonym

artist, during the restoration of which, it was possible to determine the identity of the depicted. The uniqueness and significance of the discovery served as an incentive for further research. The complex of restoration measures carried out, use to which we have preserved a creation of the era.

Keywords: *attribution, research, art, Dmitry Sechenov, restoration, conservation, art history, history of art, history of Russia.*

Моя работа освещает атрибуционные открытия, сделанные в ходе реставрации картины из собрания Музея-заповедника «Дмитровский Кремль» кисти неизвестного художника. Я хотела бы начать с краткого обзора реставрационных процессов, благодаря которым удалось сохранить произведение, вернув ему экспозиционный вид, а также удалось выявить высокие художественные качества, изначально скрытые под слоями поверхностных загрязнений и потемневшего со временем лакового покрытия.

Состояние сохранности картины на момент поступления на реставрацию было крайне неудовлетворительным. Общее провисание холста с устойчивыми деформациями, связь грунта с основой была нарушена по всей поверхности. Прорывы, жесткий грунтовой кракелюр с приподнятыми краями и втянутостями основы, ожоги, утраты грунта с красочным слоем. Деструктурированное и потемневшее лаковое покрытие, изменившее колорит изображения. Плотные поверхностные загрязнения лицевой и оборотной сторон картины. По данным лабораторных исследований грунт клеевой болосный красно-коричневого цвета. Исследование в УФ-лучах показало наличие неравномерного лакового покрытия по всей поверхности живописи. Состав материалов грунта и пигментов использовался в произведениях станковой живописи XVIII в.

В результате удалось восстановить произведение, минимизировав реставрационные вмешательства. Была найдена методика укрепления деструктурированного грунта с красочным слоем, восстановлена хорошая связь между основой и грунтом. Все проклейки наносились в вертикальном положении коагулированным кроличьим клеем. Таким образом, адгезив не проходил на оборот и удалось избежать общего дублирования основы. По всей поверхности устранен жесткий грунтовой кракелюр, деформации и прорывы основы. Сдублированы кромки, авторский подрамник заменен на новый, экспозиционный. Удалены загрязнения лице-

вой и оборотной сторон, сохранена и утоньшена лаковая пленка, восполнены утраты грунта и красочного слоя.

Открытие авторской живописи послужило стимулом к дальнейшим атрибуционным исследованиям, установлению личности изображенного, определению временных рамок создания картины, а также поиску автора.

На портрете изображен неизвестный священнослужитель высшего духовного сана средних лет. Художнику удалось передать характерные особенности личности. Живой образ прочитывается в пронзительном взгляде. На нас смотрит уверенный в себе человек высокого интеллекта. На его лице легкая ироничная улыбка, с которой он благословляет жестом правой руки. Портрет выделяется яркими индивидуальными чертами, колоритностью образа: большие широко раскрытые глаза, полные чувственные губы. Картина отличается высокими художественными качествами, воздушной мягкостью светотени в изображении лица, особое внимание отводится деталям. Узоры на одеждах подробно прописаны даже в тенях. Портрет выполнен в манере, соответствующей художественной традиции XVIII в., близкой к парсуне. В совокупности всех перечисленных достоинств произведения было необходимо определить: кто же герой, изображенный на нашей картине?

На груди священнослужителя панагия, богато украшенная драгоценными камнями с изображением «Спаса Нерукотворного». Посетив Оружейную палату Московского Кремля и изучив все панагии в экспозиции музея, я обнаружила наиболее схожую с изображенной на нашей картине. Эта панагия была изготовлена в 1767 г. французским ювелиром Жереми Позье в России и пожалована императрицей Екатериной II митрополиту Новгородскому Дмитрию Сеченову (1709–1767).

Панагия двухсторонняя, экспонируется оборотной стороной с изображением на эмали «Вознесение Богоматери». Зная имя, удалось найти гравюру с изображением Дмитрия Сеченова, идентичную по иконографии с нашим изображением. В словаре гравированных портретов Ровинского указана эта гравюра под именем «Дмитрий Сеченов» мастера Федора Алексеява 1843 г. Проведя сравнительный анализ найденной гравюры с изучаемым портретом, не было сомнений, что перед нами один и тот же человек, митрополит Новгородский и Великолуцкий Дмитрий Сеченов.

Он вошел в историю России как митрополит, ставший на сторону Екатерины II и содействовавший ее восшествию на престол. 28 июня 1762 г. в Казанском соборе, тогда еще в сане архиепископа, Дмитрий провозгласил Екатерину самодержавной государыней, а Павла Петровича — цесаревичем-наследником. 22 сентября того же года он провел обряд коронации. Уже 8 октября был назначен в сан митрополита. В своей деятельности он всегда старался поддерживать все начинания и преобразования Екатерины и пользовался особым ее расположением до самой своей смерти. Сохранилась переписка императрицы с Вольтером, в которой она хвалится, что имеет такого мудрого и надежного советника и друга, как Дмитрий. Но среди духовенства он нажил себе немало врагов, отбирая в пользу государства церковные земли. Также Дмитрий прославился как ярый миссионер. В 1738 г., будучи настоятелем Свяжского Успенского монастыря Казанской епархии, организовал «новокрещенскую контору». Ее целью было «умножение христианской веры» среди мусульман Поволжья. Его методы «воцерковления» отличались особой жестокостью. Действуя таким образом, ему за год удалось обратить в христианство более 17 тыс. мусульман. После его перевода в Нижний Новгород за несколько лет он крестил уже около 30 тыс. человек. Скончался в 1767 г. в Москве от апоплексического удара. Похоронен с почестями в Софийском соборе Великого Новгорода.

Сравнивая произведение с аналогичными изображениями священнослужителей, обнаруживается схожесть с картинами XVIII в., по своей манере ближе всего к технике живописи А. П. Антропова (1716–1795 гг.). Известно, что Алексей Петрович был художником, который подчинялся патриарху и мог руководить художниками, работавшими в монастыре. Несомненно, художник изучаемой картины монастырский, испытавший влияние такого мастера, как Антропов.

В заключение очень важно отметить, что изучаемая картина ценна и интересна тем, что является самым ранним из сохранившихся изображений Дмитрия Сеченова. По живописным качествам портрет принадлежит к художественной традиции XVIII в. Раздвижной подрамник и кованые гвозди с широкими шляпками относятся к концу XVIII — началу XIX в. Следовательно, можно определить временные рамки создания картины как рубеж XVIII–XIX вв. Удалось установить личность изображенного священно-

служителя по панагии из собрания Оружейной палаты и гравюре Фёдора Алексеева.

Литература

1. ГРМ 1998. Государственный Русский музей. Живопись. XVIII век. Каталог. СПб.: Palace Editions, 1998.
2. Зеленина Я. Э., Хромов О. Р., Алехина Л. И. Духовные светочи России. Портреты, иконы, автографы выдающихся деятелей Русской церкви конца XVII – начала XX веков. М.: МСД, 1999. 264 с.
3. Зеленина Я. Э. От портрета к иконе = From portrait to icon: очерки русской иконографии XVIII – начала XX века. М.: Индрик, 2009. 248 с.
4. Иванова Е. Ю. Живопись и время. Российское портретное наследие XVII–XIX веков. Исследование, реставрация, атрибуция. М.: Государственный Исторический музей, 2004. 124 с.
5. Исторический альбом портретов известных лиц XVI–XVIII вв. / фотографированный и изданный худож. А. М. Лушевым. СПб.: тип. Траншеля, 1870. 61 с.
6. Манько А. В. Российская монархия: символика и атрибуты: страницы истории государственности. М.: Вече, 2005 (Тульская тип.). 347, [1] с.
7. Кулаков В. (авт.-сост.) Пермская Государственная художественная галерея. М.: Изобразительное искусство, 1976. 184 с.
8. Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Моск. и всея Руси Алексия II [до 2008 г.], Патриарха Моск. и всея Руси Кирилла [с 2009 г.]; [науч.-ред. совет: Арсений, архиеп. Истринский (пред.) до 2014 г., Арсений, митр. Истринский (пред.) с 2014 г., С. Л. Кравец (зам. пред.) и др.; Церковно-науч. центр «Православная энцикл.»: С. Л. Кравец (рук.) и др.]. М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2000–2019.
9. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI–XIX вв.: Со многими цинкографиями в тексте / сост. Д. А. Ровинский (Посмертное издание). СПб., 1895. 806 с.
10. Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов: т. 1–4] / сост. Д. А. Ровинский. СПб.: Тип. Акад. наук, 1886–1889.
11. Шишков В. Я. Емельян Пугачев. Историческое повествование: в 3 т. Т. 1, 2, 3. М.: Эксмо, 1993. 543 с. + 607 с. + 446 с.

В. М. Неделин

V. M. Nedelin

профессор кафедры архитектуры Российской академии

живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова,

член Союза художников России

architecture@glazunov-academy.ru

РУССКИЕ КРЕПОСТИ XVI–XVII ВЕКОВ — ИЗУЧЕНИЕ И ГРАФИЧЕСКИЕ РЕКОНСТРУКЦИИ

RUSSIAN FORTRESSES OF THE XVI–XVII CENTURIES — STUDY AND GRAPHIC RECONSTRUCTIONS

В статье излагаются основные принципы работы над графическими реконструкциями на определенный исторический период утраченных русских крепостей, которая строится на сборе и обработке архивных, графических и литературных источников, а также на полевой работе (археология, натурное исследование местности, составление геоподоснов).

Ключевые слова: *Московский Кремль, русские крепости, Орел, Болхов, Мценск, Ливны.*

The article is dedicated to the main principles of work under graphic reconstructions of Russian fortresses lost in a certain historical period. The work is based on collection and analysis of archival, graphic and literary sources as well as field works (archaeology, field study and execution of field plans).

Keywords: *Moscow Kremlin, Russian fortresses, Orel, Bolkhov, Mtsensk, Livny.*

Изучение архитектуры старинных русских крепостей имеет большое значение не только для студентов архитектурных вузов и колледжей, но и в деле познания отечественной истории и воспитания гордости за великое прошлое нашей страны. В этом значительную роль могут играть графические реконструкции, выполненные на основе натуральных исследований и архивных поисков,

поскольку многие крепости и кремли дошли до наших дней в руинированном состоянии, а от деревянных крепостей сохранилось только несколько башен.

В своем докладе автор представляет графические реконструкции ряда древних русских крепостей, выполненных на основе архивных и археологических свидетельств. Следует отметить следующее: если по Московскому Кремлю за разные периоды его истории сохранилось достаточно много материалов, как графических (гравюры, рисунки, планы, чертежи и картины), так и письменных (свидетельства иностранцев, описания тех или иных построек, сметы и ремонты и др.), то по многим другим русским крепостям они достаточно фрагментарны и отрывочны. Планов и чертежей по ним сохранилось весьма мало, и они весьма приблизительны и страдают отсутствием масштаба, поэтому основным источником являлись документы Разрядного (военного) и Пушкарского приказов (который занимался, кроме того, строительством и ремонтом крепостей). В основном это были Сметные книги (подробное описание вновь построенной или отремонтированной крепости с указанием количества израсходованных материалов, крепостных конструкций, размеров отремонтированных и вновь возведенных построек) и Росписные списки. Росписные списки, которые составлялись при передаче от одного воеводы другому городского хозяйства, в этом отношении особенно ценны: в них содержался пофамильный список гарнизона, перечень артиллерийских орудий, часто с указанием их размеров, калибра и даже имевшихся на них изображений, а также подробное описание крепости с указанием размеров, высоты и конструкций стен и башен, а также казенных построек: воеводского двора, приказной избы, порохового погреба и др. Некоторые воеводы были столь педантичны, что даже указывали количество венцов бревен в каждой башне, что позволяет достаточно точно представить облик утраченных сооружений.

Затем поднимались современные геоподосновы тех мест, где располагались крепости и осуществлялась привязка их сооружений к сохранившимся фортификациям, рвам и валам (если они уцелели). На основе разработанных планов составлялись панорамы вида крепостей с разных сторон, после чего следовало уже их графическое исполнение.

При работе над реконструкциями использовались письменные и графические источники из фондов хранилищ Российского государственного архива древних актов (Москва), Российского государственного военно-исторического архива (Москва), Российского государственного архива Военно-морского флота (Санкт-Петербург), Государственного исторического музея и других архивов и библиотек.

Приложение



Рис. 1. Московский Кремль в начале XVII века

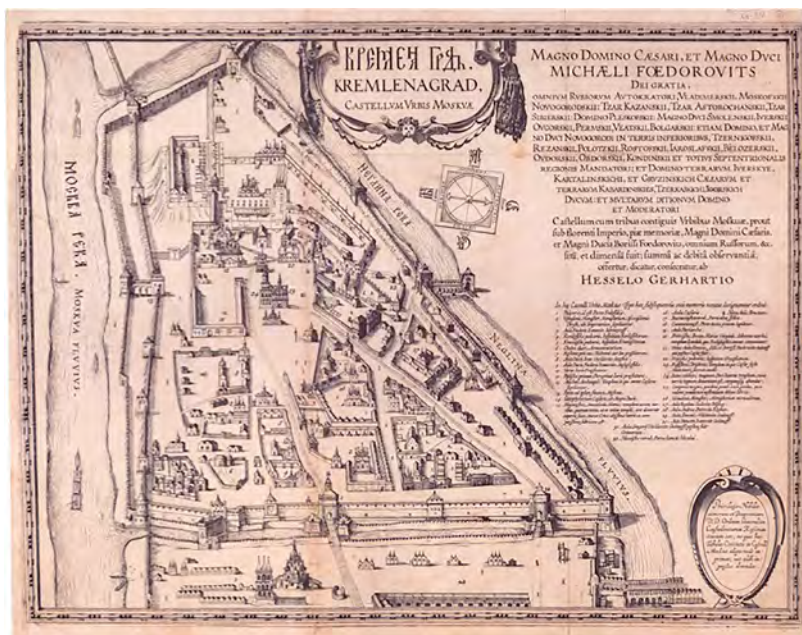


Рис. 2. План Московского Кремля (Кремленоград).
Одно из самых лучших и подробных изображений Кремля в XVII веке. ГИМ



Рис. 3. Вид Московского Кремля в начале XVII века после событий Смутного времени. На переднем плане Константино-Еленинские ворота, за ними вдали – Фроловские (впоследствии Спасские)



Рис. 4. Вид на Константино-Еленинские ворота со стороны Спасских ворот. В XVII веке в них располагался пыточный застеноч Разбойного приказа



Рис. 5. Воскресенский мост на реке Неглинной, Воскресенские (Иверские) ворота и здание Земского приказа. Конец XVII века

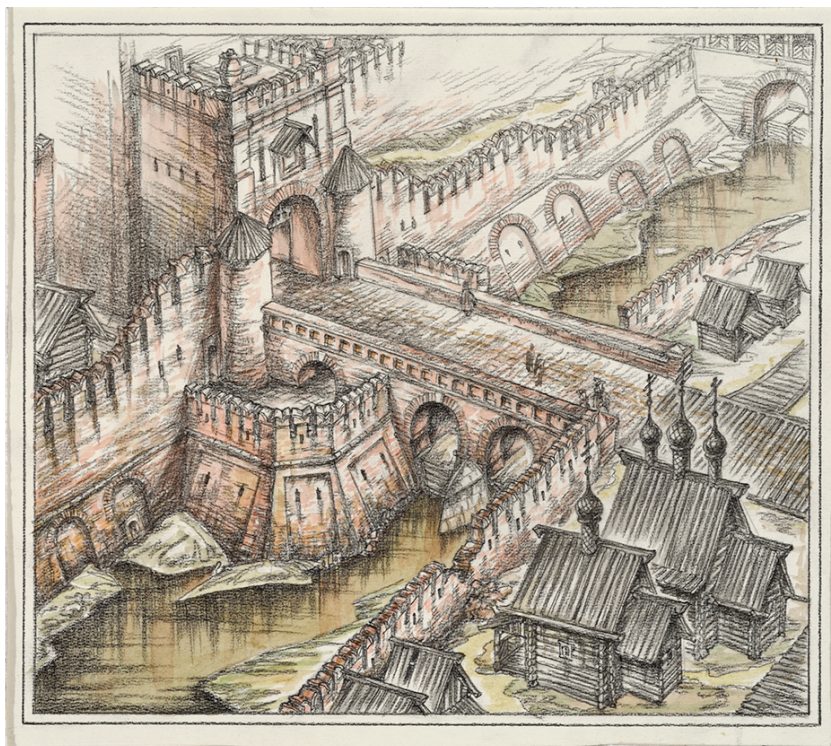


Рис. 6. Вид предмостных укреплений у Никольских ворот Кремля. XVII век



Рис. 7. Вид на Московский Кремль в конце XVII века.
На переднем плане изображен Всесвятский мост с одноименными воротами
Белого города (слева) и предмостным укреплением (справа)



Рис. 8. Вид на Московский Кремль
перед Отечественной войной 1812 года

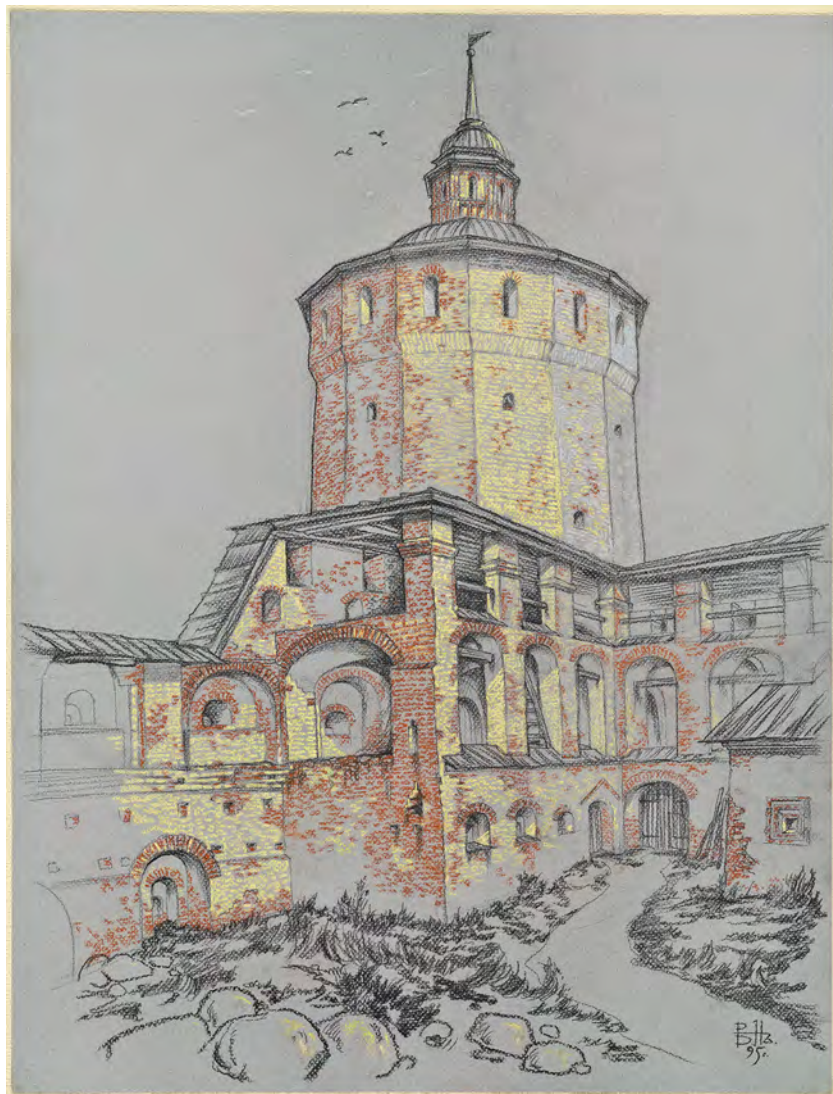


Рис. 9. Белозерская (Большая Мереженная, Озерная) башня Нового города Кирилло-Белозерского монастыря



Рис. 10. Надвратная Преображенская церковь над Водяными воротами Кирилло-Белозерского монастыря. Вид с внутренней стороны



Рис. 11. Косые ворота Нового города Кирилло-Белозерского монастыря



Рис. 12. Вид на Орловскую крепость с высоты птичьего полета в XVII веке



Рис. 13. Вид на Орловский Кремль во второй половине XVII века



Рис. 14. Вид на Орловский Кремль и Богоявленский монастырь в середине XVII века



Рис. 15. Вид на Орловский Кремль из-за реки Оки в начале XVIII века



Рис. 16. Вид на Орловский Кремль с Егорьевской горы в середине XVII века



Рис. 17. Внутренний вид Орловского Кремля с изображением старой и новой приказных изб и тюрьмы. Середина XVII века



Рис. 18. Вид на Орловский Кремль с Егорьевской горы в начале XVIII века



Рис. 19. Большая улица в Орле. Вдали виден Богоявленский собор.
Начало XVIII века



Рис. 20. Старая и новая приказные избы в Орле. Середина XVII века



Рис. 21. Проект восстановления Орловского Кремля.
Компьютерная графика. Дипломники А. Захаров и О. Захарова.
Руководитель: профессор В. М. Неделин. ОрелГТУ



Рис. 22. Проект восстановления Орловского Кремля.
Компьютерная графика. Дипломники А. Захаров и О. Захарова.
Руководитель: профессор В. М. Неделин. ОрелГТУ

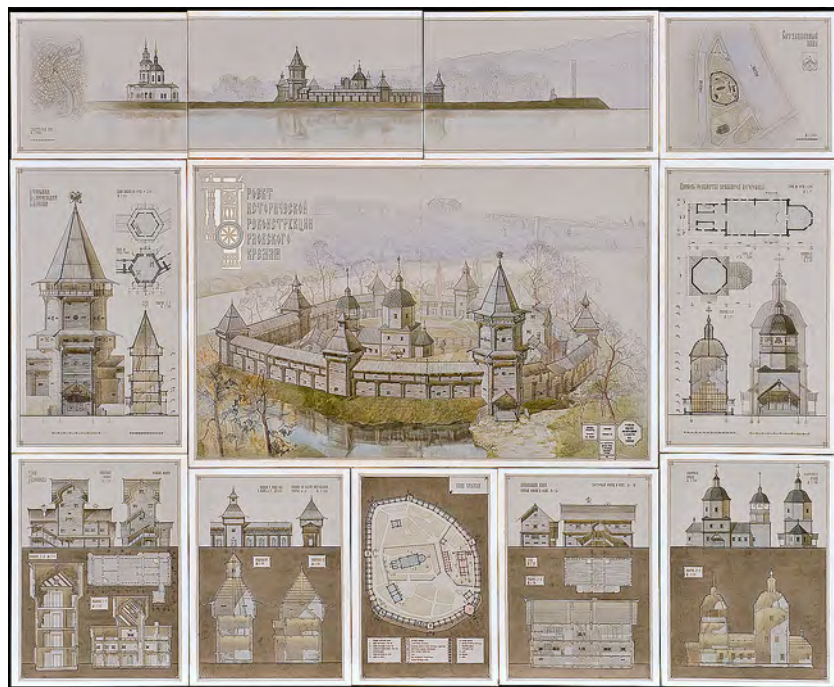


Рис. 23. Проект восстановления Орловского Кремля.
Дипломница Е.А. Семенова. Руководитель: профессор В.М. Неделин.
РАЖВиЗ Ильи Глазунова



Рис. 24. Вид остатков Орловского Кремля в конце XVIII века



Рис. 25. Вид на Болховский Кремль с восточной стороны
в первой половине XVII века



Рис. 26. Вид на Болховский Кремль в начале XVIII века
с колокольни Георгиевской церкви



Рис. 27. Вид на посад в Болхове
с высоты глав Спасо-Преображенского собора. XVII век



Рис. 28. Болховский Рождества Богородицы Оптин монастырь во второй четверти XVII века



Рис. 29. Панорамный вид Мценской крепости во второй трети XVII века с высоты глав Петровского мужского монастыря

Указанные реконструкции были опубликованы в книгах:

Воротникова И.А., Неделин В.М. Кремли, крепости и укрепленные монастыри Русского государства XV–XVII веков. Крепости Центральной России. Т. 1. М., 2013;
Воротникова И.А., Неделин В.М. Кремли, крепости и укрепленные монастыри Русского государства XV–XVII веков. Крепости Юга России. Т. 2. Кн. 1. М., 2016.

А. И. Томилова

A. I. Tomilova

*преподаватель Российской академии живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова*

E-mail: alia-ilia@yandex.ru

ФЕДОРОВСКИЙ ГОРОДОК В ЦАРСКОМ СЕЛЕ – ЦЕНТР ДУХОВНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

FEDOROVSKY TOWN
IN TSARSKOYE SELO IS A CENTER
OF SPIRITUAL AND ARTISTIC CULTURE

Во второй половине XIX в. во многих странах Европы появились творческие союзы, деятельность которых была направлена на возрождение и применение народных традиций в современном искусстве и архитектуре. В России подобными центрами культуры были Абрамцево, Талашкино, а позднее Федоровский городок в Царском Селе. С 1905 г. Царское Село становится официальной государственной резиденцией, и на территории города начинают возводиться отдельные здания и целые комплексы в неорусском стиле, в их числе Федоровский собор и Федоровский городок. В 1915 г. при поддержке Николая II в Федоровском городке было основано Общество возрождения художественной Руси, целью деятельности которого было распространение в народе древнего русского творчества и дальнейшее его преемственное развитие в применении к современной жизни.

Ключевые слова: *неорусский стиль, Николай II, Федоровский городок, Общество возрождения художественной Руси, сохранение русской традиционной культуры.*

In the second half of the XIX century in many European countries there were creative unions, whose activities were aimed at the revival and application of folk traditions in modern art and architecture. In Russia, such centers of culture were Abramtsevo, Talashkino, and later Fedorovsky town in Tsarskoye Selo. Since 1905 Tsarskoye Selo became

the official state residence, and separate buildings and entire complexes in the neo-Russian style, including the Fedorovsky Cathedral and the Fedorovsky town, began to be built on the territory of the city. In 1915, with the support of Nicholas II, the society for the revival of artistic Russia was founded in Fedorovsky town, the purpose of which was to spread the ancient Russian creativity among the people and its further successive development in application to modern life.

Keywords: *neo-Russian style, Nicholas II, Fedorovsky town, Society for the revival of artistic Russia, preservation of Russian traditional culture.*

Вторая половина XIX — начало XX в. — сложный противоречивый период в мировой истории. В это время завершилась промышленная революция, которая, с одной стороны, привела к развитию экономики, широкомасштабному строительству железных дорог, росту производства товаров, урбанизации, с другой — способствовала крушению старого мышления, падению религиозных догм, обесцениванию роли простого человека, вытеснению индивидуального ручного труда машинным, нивелированию национальных особенностей различных государств, утрате традиционных технологий и творческого начала в ряде кустарных отраслей.

Как ответ на это, в странах Европы и в России во второй половине XIX в. стали возникать различные творческие объединения, целью которых было возрождение, сохранение и распространение национальных традиций в искусстве и архитектуре. В качестве примера можно назвать «Движение искусств и ремесел», созданное в Англии Уильямом Моррисом в 1888 г.

В России подобными центрами культуры в рассматриваемый период стали усадьбы Абрамцево под Москвой и позднее Талашкино в Смоленской губернии.

В своем имении Абрамцево С. И. Мамонтов, промышленник, меценат, в 1870-х гг. создал творческое объединение — Абрамцевский художественный кружок, который просуществовал до начала XX в. [1]. В него входили талантливые художники, скульпторы, артисты, сплоченные любовью к русской истории. Деятельность Талашкино во многом продолжает творческие начинания С. И. Мамонтова и его соратников. Но если идея создания Абрамцевского кружка родилась спонтанно, то для Тенишевой возрождение

русского стиля было давней мечтой. Несмотря на эти различия, Абрамцево и Талашкино имеют много общего.

И в Абрамцево, и в Талашкино были созданы художественные колонии. Они внесли важный вклад в развитие неорусского стиля, который выразился в создании предметов декоративно-прикладного искусства, в частности мебели, проектировании интерьеров и в строительстве на территориях усадеб церквей. Эти постройки — церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево и храм Святого духа в Талашкино — стали хрестоматийными памятниками для русского искусства и архитектуры.

Как в Абрамцево, так и в Талашкино действовали ремесленные мастерские для крестьянских детей — столярные, керамические, вышивальные, главной целью деятельности которых было возродить народное искусство и дать ему применение в современной жизни. И действительно, постепенно при мастерских Абрамцева и Талашкина было налажено широкое производство предметов быта в неорусском стиле, которые стали очень популярны в обществе. Также в усадьбах действовали и любительские театры.

Создатели и участники кружков организовывали исследовательские экспедиции по памятникам архитектуры и древним городам. Их своеобразным итогом стало открытие музеев древнерусского и народного искусства.

Безусловно, без Абрамцево и Талашкино было бы невозможно появление в Российской империи третьего центра русской культуры — Федоровского городка в Царском Селе.

С 1905 г. Царское Село стало официальной резиденцией Николая II [2]. Это способствовало началу активной строительной деятельности на территории города, которая была инициирована императором. За 12 лет здесь появилось более десяти гражданских и культовых построек, а также несколько крупных комплексов, возведенных в неорусском стиле, в их числе: Федоровский Государев собор (В. А. Покровский, 1909–1912), императорский железнодорожный павильон (В. А. Покровский, 1911), здание Офицерского собрания собственного ЕИВ конвоя (В. А. Покровский, 1911, не сохранилось), церковь при общине Красного Креста (С. Данини, 1912–1914), Федоровский городок (С. С. Кричинский, 1913–1917), Ратная палата (С. Ю. Сидорчук, 1913–1915), казармы 3-го стрелкового полка (Покровские казармы, Покровский городок, арх. В. А. Покровский, 1914–1915), казармы авиационного

отряда (В. Н. Максимов, 1915, были построены из дерева, не сохранились), церковь во имя иконы Божией Матери «Уголи моя печали» на Царскосельском Братском кладбище (С. Ю. Сидорчук, 1910-е, не сохранилась) и др.

Центральными постройками государственной резиденции стали Федоровский собор и Федоровский городок при нем. Они должны были служить своеобразными образцами для других культурных и гражданских зданий в неорусском стиле, как в Царском Селе, так и за его пределами.

Федоровский храм, расположенный рядом с Александровским дворцом, строился как придворный, поэтому в качестве прототипа архитектор В. А. Покровский взял Благовещенский собор Московского Кремля — домовую церковь русских князей и царей. Но при этом царскосельский храм имеет ряд черт, характерных для региональных архитектурных школ и наиболее знаковых для династии Романовых построек. Основной объем храма — четверик. Собор имеет одну главу, три апсиды, перекрытые коническими кровлями. Его стены и барабан украшают аркатурные пояса. В храм ведут несколько входов. Над западным крыльцом — трехпролетная звонница — обращение к псковской архитектуре. Под ней, над главным входом, мозаичное панно — Богоматерь Федоровская с предстоящими святыми, выполненная в мастерской В. А. Фролова по эскизам Н. С. Емельянова. Царский вход решен в виде шатрового крыльца с изображением грифонов на столбах (геральдическими символами династии Романовых) и двуглавым орлом на шпиле. Его прообразом послужило крыльцо Троицкого собора Ипатьевского монастыря, в котором в 1613 г. был совершен обряд избрания на царство Михаила Романова.

Атмосферу, царившую в Федоровском соборе накануне Февральской революции, красочно передают воспоминания Ю. Ломана — сына полковника гвардии и ктитора храма Д. Н. Ломана: «6 января 1917 года в Крещение в Федоровском соборе была необычайно торжественная служба с крестным ходом на пруд и водосвятием. Собор утопал в пальмах в живых цветах из императорских оранжерей... По дорогим текинским коврам бесшумно скользили церковные служители в одежде, напоминающей стрелецкую. Редчайшие старинные иконы и парча необычайно гармонировали с общим обликом собора... Раздался торжественный перезвон колоколов, ярко вспыхнули люстры. На правом клиросе

появилась императорская семья. Начался изумительный концерт, составленный из духовных песнопений, произведений Львова и Ипполитова-Иванова, основанных на обработанных ими русских народных мотивах, (*которые*) как бы органически входили в древнерусский ансамбль собора и Городка» [3]. «Вспоминая службы в Федоровском соборе, я теперь с полным основанием могу их сравнить с лучшими спектаклями Мейерхольда или Станиславского. Должен сказать, что отец был блестящим режиссером, и службы в государевом соборе были своего рода шедеврами. Залитый светом Верхний храм, то утопающий в белых хризантемах, то в сирени, то в цветущем миндале или мрачный, маленький, рассчитанный не больше, чем на сто человек... Пещерный храм, создавали нужное молящимся настроение» [4].

Комплекс **Федоровского городка** построен в стилистике архитектуры Ростовского Кремля. Это являлось главным условием, выдвинутым лично Николаем II. В плане Федоровский городок представляет собой неправильный многоугольник и включает как соединенные друг с другом, так и отдельно стоящие постройки: трапезную, офицерский лазарет (Дом священников, Белокаменная палата), лазарет для нижних чинов (Дом дьяконов, Розовая палата), канцелярию и помещения для нижних чинов, служащих при соборе (Дом причетников, Желтая палата), баню и прачечную (Белая палата), службы (конюшня, гаражи, сараи), дом для низших чинов, квартиры низших служащих лазарета, ограду, шесть башен и четверо ворот (главные ворота, белокаменные ворота, служебные ворота, ворота ктиторского сада) [5].

Главным зданием комплекса является **Трапезная палата**. Она предназначалась для официальных обедов после служб в Федоровском соборе. Несмотря на то, что городок строился для причта, основным его предназначением было стать «живым» музеем старины, творчески внесенным в новую эпоху — эпоху XX века [6].

Для этого в 1915 г. в Федоровском городке при поддержке Николая II было основано Общество возрождения художественной Руси. Особенно важным является то, что с момента создания Общества дело сохранения русской традиционной культуры — это уже не просто частная инициатива, как в Абрамцево и Талашкино, а государственная программа, поддержанная самим императором. Документальные источники, хранящиеся в Российском государ-

ственном историческом архиве, позволяют подробно рассмотреть деятельность Общества.

Устав Общества был утвержден Министерством Внутренних Дел 17 марта 1915 г. Его цель — распространение в народе широкого знакомства с древним русским творчеством во всех его проявлениях и дальнейшее преемственное его развитие в применении к современным условиям... создание в Царском Селе русского дома — «образа подлинной древнерусской красоты» [7].

Членами общества, входившими в первый состав, были представители аристократии и общественные деятели: кн. А. А. Ширинский-Шихматов (председатель общества), граф А. А. Бобринский, В. Н. Воейков, А. В. Прахов, кн. М. С. Путятин, полковник Д. Н. Ломан, художники — В. М. Васнецов, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин, архитекторы — В. В. Суслов, В. А. Покровский, В. Н. Максимов, А. В. Щусев [8]. Всего в 1915 г. — 18 человек. В 1916 г. в составе художественного и издательского разрядов Общества уже 81 член, в том числе представители династии Романовых [9].

Основную долю в работе Общества занимала деятельность, связанная с популяризацией русской культуры: членами общества планировалась организация поездок по древним городам и памятным местам России, распространение сведений о художественной стороне церковного и гражданского быта Руси, пробуждение к ней общественного интереса путем устройства чтений, бесед и издательства специализированной литературы. Так, в частности в 1916 г., было выпущено одно из первых изданий Общества — «Древности России. Железо. Вып. 1» под редакцией А. В. Орешникова.

Также планировалось издание сборника «с изображениями и описаниями, в доступных для народа границах, некоторых современных сооружений (главным образом Царского Села), воспроизводящих образцы старинного русского зодчества или построенных на его началах, тем самым давая народу готовые образцы для современного строительства... (*Тем самым*) указывая сооружениями в своей Царскосельской вотчине те пути, по которым он (*Николай II*) желает видеть идущим русское искусство» [10].

Еще одно направление деятельности Общества связано с собиранием и обработыванием сведений о художественных памятниках русской старины. Ее результатом стало открытие незадолго до Февральской революции 1917 г. в Трапезной палате Федоровского городка нового музея, коллекция которого включала иконы, про-

изведения лицевого шитья, различные изделия из металла и дерева, оружие, предметы быта и многое другое — всего 2000 экспонатов [11]. Также было запланировано создание общероссийского музея древнерусского искусства в Санкт-Петербурге, который, по мнению членов Общества, да и самого императора, «вместо того, чтобы отражать народный дух во всем его исторически необъятном величии... в действительности был нерусским не только по названию, но и по всей своей внешности...» [12]. Таким образом, было необходимо его «обрусить» не только через строительство в столице и окрестностях новых сооружений в неорусском стиле, но и путем создания музейного центра древнерусского искусства. Среди задач общества, указанных в уставе, было и содействие существующим хранилищам русских древностей и библиотекам.

Вместе с тем Общество занималось и разработкой нескольких проектов в сфере образования. Один из них — создание учебного пособия для средней школы в виде «лицевого изборника» памятников художественного творчества допетровской Руси, которое должно было дать русским детям наглядное представление о родной художественной старине. Предполагалось, что изборник будет включать следующие разделы: живопись, зодчество, музыку, оборонное и храмовое дело. Планировалось, что каждый из них будет содержать изображения памятников древнерусского искусства с аннотацией и кратким указанием его исторического значения. Эти листы с изображением памятников должны были использоваться на уроках русской гражданской и церковной истории [13]. Необходимость создания подобного «изборника» была обусловлена тем, что «от юного возраста молодые поколения воспитывались в домашней обстановке, полной иностранных заимствований и нередко под руководством иностранных наставников. В школе изучаются если не исключительно, то преимущественно иностранные образцы во всех областях наук и искусств, а русская старина узнается по кратким учебникам...» [14]. Проект был представлен Николаю II, который незамедлительно его одобрил и повелел приступить к составлению описей сочинений и рисунков художественных памятников старины.

Второй образовательный проект Общества был связан с сохранением чистоты русского языка. Стараниями членов Общества был выпущен словарь русских слов, эквивалентных новым иностранным, вошедшим в обиход.

Таким образом, задачи Общества возрождения художественной Руси — сбор и обработка сведений о художественных памятниках русской старины, открытие новых музеев древнерусского и народного искусства, организация поездок по историческим городам, популяризация национального наследия, создание образовательных программ на основе отечественных традиций — во многом совпадали с направлениями деятельности художественных кружков Абрамцева и Талашкина, но должны были носить более масштабный общероссийский характер.

Строительство в Царском Селе, как и разработка проектов Общества возрождения художественной Руси, пришлось на годы Первой мировой войны, что не позволило реализовать их в полной мере на территории России, а революционные события окончательно прекратили эти начинания.

Литература

1. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 489. Оп. 1. Д. 38.
2. РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 2.
3. РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 8.
4. Зодчий. 1916. № 51. (18 дек.).
5. *Кириченко Е.И.* Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — начала XX века. М.: Галарт, 1997. 431 с.
6. *Лисовский В.Г.* Национальный стиль в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 414 с.
7. *Ломан Ю.Д.* Воспоминания крестника императрицы. URL: http://xn7sbb4bxah.xnp1ai/slides/08/Loman_Vospominaniya_krestnika_imperatrici.pdf
8. *Федотов А.С.* Общество возрождения художественной Руси. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/svi/aty/nor/thr/uss/kih/zem/yel/30.htm>

Примечания

1. Деятельность Абрамцевского художественного кружка сошла на нет после разорения С. И. Мамонтова в 1900 г.
2. Это было связано, с одной стороны, с чередой убийств и покушений на государственных деятелей и ближайших родственников импе-

ратора, в том числе великого князя Сергея Александровича, убитого в Московском Кремле террористом 4 февраля 1905 г., с другой — с событием, произошедшим 6 января 1905 г., рассматриваемым некоторыми историками как неудавшееся покушение на жизнь Николая II.

3. Ломан Ю.Д. Воспоминания крестника императрицы. С. 23–24. URL: http://xn7sbb4bxah.xnp1ai/slides/08/Loman_Vospominaniya_krestnika_imperatrici.pdf
4. Там же. С. 25.
5. Зодчий. 1916. № 51. (18 дек.). С. 451.
6. Ломан Ю.Д. Воспоминания крестника императрицы. С. 6. URL: http://xn7sbb4bxah.xnp1ai/slides/08/Loman_Vospominaniya_krestnika_imperatrici.pdf
7. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 489. Оп. 1. Д. 38.
8. РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 2. Л. 144.
9. РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 8. Л. 240–242.
10. РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 2. Л. 158.
11. Федотов А.С. Общество возрождения художественной Руси. URL: <https://www.booksite.ru/localtxt/svi/aty/nor/thr/uss/kih/zem/yel/30.htm>
12. Там же.
13. РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 8. Л. 24.
14. РГИА. Ф. 793. Оп. 1. Д. 2. Л. 145.

А. В. Власова

A. V. Vlasova

студентка 2-го курса магистратуры факультета

архитектуры РАЖВиЗ Ильи Глазунова

melhior08@gmail.com

**ХРАМОВЫЙ КОМПЛЕКС
В СЕЛЕ СТЕПАНОВСКОЕ МОСКОВСКОЙ
ОБЛАСТИ КАК ПРИМЕР СОЧЕТАНИЯ
РУССКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ
АРХИТЕКТУРНЫХ ШКОЛ XVI–XVIII ВЕКОВ**

THE TEMPLE COMPLEX IN THE STEPANOVSKOYE,
MOSCOW REGION, AS AN EXAMPLE
OF COMBINING RUSSIAN TRADITIONAL
AND EUROPEAN ARCHITECTURAL SCHOOLS
OF THE XVI–XVIII CENTURIES

Тезисы доклада

Храмовый комплекс в селе Степановское Раменского района Московской области — это объект культурного наследия федерального значения, представляющий собой архитектурный ансамбль двух церквей и являющийся уникальным примером сочетания архитектурных традиций не только разных веков (XVI–XVIII вв.), но и разных стилей, как традиционных, так и зарубежных (традиционная московская белокаменная архитектура, нарышкинское барокко, западноевропейское барокко).

Целью данной работы является анализ взаимодействия различных стилей в одном архитектурном комплексе на примере данного объекта.

Первый этап формирования архитектурного комплекса в селе Степановское — вторая половина XVI в., когда была построена церковь Благовещения Пресвятой Богородицы. Церковь была построена из белого камня в московских традициях храмового зодчества XVI в. и представляла собой в плане квадрат с полукруглой апсидой, к которому примыкали два придела. Фасады четверика

имели трехлопастные завершения с циркульной центральной лопастью, четверик и приделы завершались тремя главками.

В 1680–1690 гг. здание Благовещенской церкви было перестроено в кирпиче с белокаменными декоративными деталями в формах московского барокко. Основной объем белокаменного храма был сохранен и надстроен восьмериком на четверике с гранеными барабаном и луковицей, приделы получили аналогичные завершения, а с западной части была пристроена обширная бесстолпная трапезная. После перестройки XVII в. Благовещенская церковь дошла до нас практически без искажений и представляет собой здание, по своей композиции и декоративному оформлению ярко отражающее традиции московского барокко конца XVII в.

Третьим и последним этапом формирования комплекса является первая треть XVIII в. (до 1732 г.), когда была построена церковь-колокольня во имя Преподобного Исаакия Далматского — пятиярусное центрическое здание из кирпича, по своей архитектурной композиции близкое первым башенным сооружениям Петербурга в стиле петровского барокко (например, центральный объем здания Кунсткамеры) и в то же время необычное для архитектуры Москвы того времени. В композиции и архитектурно-декоративном оформлении храма-колокольни также прослеживается влияние архитектурного стиля маньеризм, распространенного в Западной Европе в XVI–XVII вв.

Таким образом, храмовый комплекс в селе Степановское Московской области представляет собой уникальный объект, сохраняющий в себе архитектурные традиции нескольких веков и стилей. Разные по архитектуре части комплекса — кирпичная Благовещенская церковь, сохраняющая внутри себя остов более ранней белокаменной, и ярусная церковь-колокольня Исаакия Далматского — дополняют и обогащают друг друга, создавая уникальный по своей насыщенности визуальный архитектурный образ.

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОЙ, ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ И ОРГАНИЗАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Д. Н. Тугаринов

D. N. Tugarinov

*скульптор, народный художник РФ,
академик Российской академии художеств,
профессор кафедры скульптуры и композиции
МГАХИ им. В. И. Сурикова
tugarinof@gmail.com*

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ СКУЛЬПТУРНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ, НОВАЦИИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

SCULPTURAL EDUCATION IN RUSSIA: TRADITIONS, INNOVATIONS, PROSPECTS

В данной статье рассматриваются проблемы, существующие в современном образовательном процессе, в частности в образовании скульпторов. Имея под собой традиционную академическую базу и задачу освоения мирового классического наследия, современный образовательный процесс в данной области сталкивается с рядом проблем, которые влекут за собой последствия для профессии в целом. Имеются в виду проблемы воспитания молодых скульпторов, материальной базы (а именно античных слепков), а также необходимости ведения ряда специальных дисциплин, которые необходимы для ориентирования молодого поколения в современном мире.

Ключевые слова: *скульптура, академическая скульптура, пластика, дисциплина, воспитание, образование, художественное образование, профессиональная подготовка скульпторов.*

This article is about the problems, that exist in the modern educational process, in particular, the education of sculptors. Having a tra-

ditional academic base and the task of developing the world's classical heritage, the modern educational process in this area is facing some problems that entail consequences for this profession as a whole. These problems are: educating young sculptors, the material base, namely the antique casts, as well as the need to have a number of special disciplines that would help young people to live in our world.

Keywords: *sculpture, academic sculpture, plastic art, discipline, character building, education, art education, professional training of sculptors.*

История художественного образования имеет древние, глубокие корни, о чем в разные века и периоды писали философы, педагоги, социологи, художники (Платон, Л. С. Выготский, А. С. Макаренко, А. В. Луначарский, Б. М. Неменский) [5, с. 313]. На протяжении долгого времени в образовательной сфере происходили изменения, зачастую носившие кардинальный характер. Да и за последние сто лет, кажется, принципы художественного (и в частности скульптурного) образования повернулись на 180 градусов, что, впрочем, всегда происходило с определенной периодичностью, о чем пишет доктор искусствоведения О. В. Калугина в своих исследованиях московской и петербургской скульптурных школ рубежа XIX–XX вв. [2].

Искусство — это очень тонкая, хрупкая, практически эфемерная часть нашей духовной жизни. Где же та грань, которая проходит между искусством как высокой материей и искусством как профессией, ремеслом? Ответить на этот вопрос трудно. И, наверное, невозможно. Окидывая пусть даже поверхностным взглядом историю мирового искусства, мы можем отметить, что все великие мастера были не только творцами, но и ремесленниками (о чем повествует, например, недавно вышедший фильм Андрея Кончаловского «Грех» о работе великого мастера скульптуры — Микеланджело Буонарроти). Поэтому неудивительно, что существует путаница между этими частями одного понятия — понятия Искусства.

Вернемся в современное время — не менее интересное и одновременно сложное, когда воспитание индивидуального творческого начала с позитивными жизнеутверждающими установками становится чрезвычайно трудным и ответственным. Мы не беремся рассуждать о данном (или не данном) Богом таланте. Это тема отдельных многочасовых разговоров и многостраничных трактатов.

Поговорим об освоении профессии как ремесла и о *воспитании* как таковом. Интересно, что с английского языка слово «education» переводится и как «образование», и как «воспитание».

Итак, воспитание. Пример ниже проиллюстрирует мою мысль и важность понятия воспитания в формировании творческой личности. Вспомним легендарный круглый двор Академии художеств в Санкт-Петербурге. Во двор из здания Академии ведут четыре двери, над которыми по кругу значатся четыре основные направления деятельности учебного заведения: это «Живопись», «Скульптура», «Архитектура» и... «Воспитание».

Но то было царское время. Теперь вспомним фасад Московской центральной художественной школы при Российской академии художеств (бывший МАХЛ и СХШ). На нем также написано: «Рисунок», «Живопись», «Скульптура», «Архитектура», «Воспитание», которое уже стоит на последнем месте. А вот на фасадах ведущих художественных вузов Москвы уже не написано ничего.

Уже около пятнадцати лет я имею честь преподавать на кафедре скульптуры и композиции в своем родном институте — МГАХИ имени В. И. Сурикова. В моей компетенции — ряд специальных дисциплин, которые помогут молодым скульпторам ориентироваться, скажем так, в современном времени и пространстве. Это введение в профессию реставратора, история реставрации и консервации скульптуры, основы музейного дела, законодательство в области изобразительного искусства и др. Данные предметы не менее важны, чем рисунок, композиция или история искусства. Все это разнообразие и есть то, что воспитывает молодежь. По словам В. А. Мельникова, «художественное образование в области изобразительного искусства имеет следующую структуру: знание искусствоведения, основ изобразительной грамоты, развитую творческую инициативу в практической деятельности. Данный подход позволяет разработать педагогическую систему научно обоснованного художественного образования в области изобразительного искусства» [5, с. 313–314].

Все всегда учились на примерах и предметах прошлого, в частности на классике. Сейчас это понятие очень размыто. По справедливому мнению А. В. Сторожева (моего коллеги по цеху, скульптора и старшего преподавателя кафедры монументально-декоративной скульптуры МГХПА им. С. Г. Строганова), «освоение классического наследия как базы художественного образова-

ния является одним из ведущих компонентов в процессе обучения студентов» [8, с. 201–202]. В воспитании студентов в целом и освоении этого самого классического наследия, раз мы говорим о традиционном образовании скульпторов, имеет значение и материальная база, которую предоставляет учебное заведение. Здесь на авансцену выходит проблема копий: сейчас мы констатируем либо полное их отсутствие в учебных заведениях, либо небольшое их количество, а то, что есть, это не подлинники, а полная дезинформация. Постепенно из всех областей нашей жизни уходит подлинность. Это особо заметно по переформованным слепкам. Сначала были слепки, снятые с подлинника. Затем уже следующие слепки, снятые с предыдущих и т. д., в итоге теряют в качестве. То есть каждый последующий слепок все хуже и хуже. В итоге сегодня студентам приходится учиться по таким пособиям. Большим подспорьем для московских студентов является посещение Учебного художественного музея имени И. В. Цветаева в РГГУ, в коллекции которого около 750 слепков и копий с памятников Египта и Греции, Рима и Средневековья.

Хочется закончить этот текст на позитивной и полезной ноте. Несомненно, преподавание является одним из самых сложных занятий, поскольку учитель должен не просто передать собственные знания, а именно образовать и сформировать своего ученика. Преподаватели, давая молодым людям знания и делаясь своим опытом, могут тем самым пробовать формировать будущее, открывая ученикам реальные большие перспективы. А также влиять на их интеллект и по возможности препятствовать разложению и деградации. Нам, педагогам всех образовательных уровней, нужно искать способы и иметь возможности доносить до студентов то, что им в будущем будет действительно приносить пользу.

Литература

1. Голубкина А. С. Как создается скульптура. Несколько слов о ремесле скульптора. М.: Искусство, 1965. 48 с.
2. Калугина О. В. Стратегия получения образования как фактор самоопределения художника (к творческой биографии М. М. Антокольского и А. С. Голубкиной) // Вестн. Рос. гуманитар. науч. фонда. 2010. № 1 (58). С. 136–147.

3. *Каратайева Н.Ф.* Специфика обучения скульптуре будущих художников традиционного прикладного искусства: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08; Ин-т худож. образования Рос. акад. образования. М., 2010. 23 с.
4. *Крупнова М.Д.* Особенности профессиональной подготовки в скульптурном классе Московского училища живописи, ваяния и зодчества в XIX веке. К 200-летию со дня рождения Н.А. Рамазанова // Манускрипт. 2018. № 8 (94). С. 126–130.
5. *Мельников В.А.* Становление и развитие художественного образования в России // Вестн. Башкир. ун-та. 2009. Т. 14, № 1. С. 313–316.
6. *Попова П.И.* К истории монументального отделения скульптурного факультета Академии художеств в 1920-е – начале 1930-х годов // Материалы междунар. науч. конф. «Академия художеств в прошлом и настоящем». 2018. С. 254–260.
7. *Поровский А.Г.* Этапы развития художественно-педагогического образования в России // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф. 2018. С. 133–136.
8. *Сторожев А.В.* Истоки академизма. Методика преподавания дисциплины «Академическая скульптура» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2019. № 1. С. 201–213.

С. А. Прохоров

S. A. Prokhorov

*доктор искусствоведения, доцент, профессор
Алтайского государственного технического
университета им. И. И. Ползунова,
заведующий кафедрой «Изобразительное искусство»*

prokh64@mail.ru

А. В. Шадури

A. V. Shadurin

*доцент Алтайского государственного
технического университета им. И. И. Ползунова
schadurin@mail.ru*

Н. С. Прохоров

N. S. Prokhorov

*старший преподаватель Алтайского государственного
технического университета им. И. И. Ползунова*

pronja64@mail.ru

**ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ
ЖИВОПИСНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ
В АРХИТЕКТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ**

**TRADITIONS AND MODERNITY OF THE PAINTING
COMPONENT IN ARCHITECTURAL EDUCATION**

В статье рассматривается историко-педагогический компонент живописной подготовки в архитектурном образовании России, в какой степени в современной педагогике художественной сферы для архитекторов необходимо внедрение инновационных технологий. Авторы полагают, что в реалиях современного образования необходимо следовать диалектике преемственности сохранения старого и нового в общей системе подготовки студентов, будущих архитекторов и дизайнеров, а также предлагается разработанная авторская программа обучения непосредственно от реалистического изображения классической живописи до ее цветографических интерпретаций, выполненных на основе компьютерных технологий.

Ключевые слова: искусство, живопись, монументально-декоративная живопись, архитектура, архитектурное пространство, компьютерные технологии, архитектурно-художественное образование.

The article deals with the historical and pedagogical component of painting training in the Russian architectural education, the requirements level of introduction of novel technology in the modern pedagogical artistic area for architects. The authors discuss the importance of combining old and new methods in the common training system for the future students of the architectural and design course. The article reveals the author established program of study of painting from the classic period to its color interpretations made by using computer technology.

Keywords: art, painting, monumental and decorative painting, architecture, architectural space, computer technology, architectural and art education.

Реформирование российского художественного образования, связанного с архитектурной подготовкой в области живописи, выдвигает новые требования к содержанию дисциплины, которое представляет собой введение ряда новых компетенций, связывающих современное изобразительное искусство с многовековым историческим опытом развития цивилизации. Изучение истории развития живописи в архитектурном пространстве является одним из приоритетных направлений. Рассмотрение историко-педагогического компонента живописной подготовки в архитектурном образовании в России можно представить как часть историко-педагогического знания, начиная со времен Древней Руси X–XI вв. и до ведущих школ архитектурного образования в России на рубеже XX–XXI вв. Одним из важных лейтмотивов живописной компоненты современного художественного образования в архитектурной подготовке является разработка и включение в процесс обучения студентов передовых приемов и методик, имеющих важное концептуальное значение для раскрытия их творческих возможностей как будущих специалистов. Подобный подход позволяет воссоздать цепочку развития живописных приемов прошлых столетий, помогает понять происходящие процессы в их исторической ретроспективе, а также в современной педагогической деятельности связанных с каким-либо конкретным учебным заведением, развивающим свои творческие традиции и новаторские методики в настоящем.

Здесь необходимо привести в качестве примера вышесказанного трансляцию традиций классической живописной подготовки, лежащей в основе развития современных изобразительных тенденций в архитектурно-художественном образовании передовыми высшими учебными заведениями Центральной России. Это такие ведущие высшие учебные заведения, как Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств, Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова при Российской академии художеств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица и др.

Особое место в истории развития художественного образования, в том числе и архитектурной подготовке, где прослеживается связь традиций академической русской реалистической школы живописи, занимает Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. Как отмечает ректор Академии, действительный член РАХ и президиума РАХ, заслуженный художник России, профессор Иван Ильич Глазунов: «Подготовка будущих архитекторов основывается на традициях классической мировой и национальной школ зодчества, наследует методике и практику Императорской академии художеств и Московского училища живописи, ваяния и зодчества» [2]. В процессе художественной подготовки по направлению «Архитектура» в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова студенты изучают акварельную живопись.

Актуальность рассматриваемой темы состоит в том, что в современной педагогике в последнее время идет дискуссия о привнесении существенных новаций в художественную сферу архитектурной подготовки. В высшем образовании по таким направлениям, как «Архитектура», «Дизайн архитектурной среды», среди педагогов возникают вопросы о том, так ли необходима традиционная для этих направлений дисциплина «Живопись»? Так ли уж необходимо современному архитектору и дизайнеру свободно уметь рисовать, писать акварелью, гуашью, темперой, акрилом или маслом? В самом ли деле настало такое историческое время отказа от традиционных художественных навыков? Есть ли для этого реальные теоретические предпосылки и практические основания? Не станет ли при этом архитектурно-дизайнерское

образование беднее, потеряв одну из традиционных художественных, образных и формообразующих в архитектуре и дизайне составляющих? Существует и не менее важный вопрос, имеющий программное значение, вопрос, по сути, наиболее важный: необходимо ли в процессе освоения предмета «Живопись» применять только традиционные классические формы преподавания предмета или необходимо внедрять прогрессивные современные цифровые технологии в художественную составляющую архитектурно-дизайнерского образования? Есть ли такая необходимость в современных реалиях, сохраняя преемственность развития обучения живописи, привнося новации в процесс художественного освоения мира, следовать диалектике старого и нового в общей системе последовательного освоения мира человеком в высшей архитектурно-дизайнерской школе? Имеет ли смысл изучать весь традиционный комплекс основ искусства, если есть возможность опереться на конечные результаты последних новейших достижений искусства и техники и на их основе мгновенно получать сиюминутные результаты?

Нам представляется, что данные вопросы очень важны для архитектурного образования, и мы хотим изложить свой взгляд на проблему построения методики ведения предмета «Живопись» в системе художественной подготовки архитектурных и дизайнерских направлений на современном этапе, так как эта тема является актуальной и требует тщательного анализа.

В процессе разработки теоретической и практической части методики построения программы предмета «Живопись» и «Живопись и колористика» нами был собран и обобщен материал из имеющихся источников по классической и декоративной живописи в техниках акварели, гуаши, темперы и акрила и применимых к ним технологий. Были изучены труды Н. П. Бесчастнова, В. Я. Кулакова, И. Н. Стора, Ю. С. Авдеева, Г. М. Гусейнова, В. Б. Дыминского, А. С. Шеболдаева, Ю. М. Кирцера [3], а также проанализированы известные труды по организации цветовых и колористических отношений в живописи, такие как теории цвета Ньютона, Адамса, Освальда, изучены основы цветовой теории В. М. Шугаева. В дальнейшем был проведен исторический экскурс становления представлений пространственности в живописи на примерах различных художественных культур и эпох античности, средневековья, ренессанса, восточного искусства, а также сделан

сравнительный анализ исторического становления и развития восприятия и передачи цвета и пространства в известных произведениях великих художников отечественного и зарубежного искусства прошлого.

Из проведенного научного исследования и многолетнего опыта проведения практических занятий по живописи для студентов, будущих архитекторов и дизайнеров, нами была выстроена в единой системе, сохраняя эволюционный путь развития, концепция программы их обучения от непосредственно реалистического изображения классической живописи как основы (фундамента) до перехода ее в постнеклассическую через новые компьютерные технологии. Такой предлагаемый подход позволяет рассмотреть предмет «Живопись» в единой концепции методики преподавания и при этом дает возможность найти необходимый уровень, востребованный цивилизационным развитием и образованием в процессе художественно-архитектурного проектирования:

1. Академическая работа с натуры (этюд как первоисточник восприятия мира: подготовительный рисунок, акварель, темпера, акрил).
2. Изучение творческого метода, поиск вариантов интерпретаций реалистического живописного изображения с натуры в различных техниках на плоскости.
3. Механизм самооценки при создании эскизных вариантов цветографических преобразований студентом и исполнение работы в окончательном решении.
4. Применение художественных методов поиска цветовых решений и навыков в проектировании.

Другим важным показателем изучения живописи является развитие у студентов пространственного и цветового мышления.

В настоящее время изучение цвета в высшей школе архитектуры и дизайна развивается в трех направлениях:

- 1) цветоведение (физика цвета, систематизация, комбинирование);
- 2) живопись (изучение цвета окружающей среды, практические навыки работы с цветом на плоскости);
- 3) цвет в объемно-пространственной композиции (формирующая роль цвета в архитектурно-пространственной композиции, навыки работы с цветом на трехмерной форме).

Задания по живописи для специальностей «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды», в том числе декоративной живописи колерами, нами делится на два этапа. В течение начального периода обучения студенты выполняют задания сначала с натуры, изучают практические основы реалистической живописи лессировками, методом *alla prima*, мозаичным методом, принципы декоративной живописи колерами в плане метода поэтапного ведения работы — от натурального подготовительного этюда к форэскизу, а затем делают декоративные преобразования натурального материала в техниках гуаши, темперы, акрила. На старших курсах в изучении цветографических декоративных интерпретаций живописи студентам активно ставятся задачи, в решении которых должны применяться компьютерные технологии, в первую очередь графические пакеты: CorelDraw, GIMP, Krita, Paint.NET, Choco Flop, Cinpaint, Pixia, Pixen, Picnik, Splashup, Adobe Photoshop, Adobe Photoshop Express и др., что дает студентам большой простор для творческой фантазии, обогащает пространственную составляющую цветографическими интерпретациями натуральных объектов.

Лучшие студенческие работы, выполненные на основе предлагаемой нами программы, находятся в методическом фонде на кафедре «Изобразительное искусство» Института архитектуры и дизайна АлтГТУ, как рукотворные произведения акварельной академической живописи и их декоративные преобразования, так и цветографические интерпретации натуральных изображений, выполненных с помощью компьютерных технологий.

Главной целью обучения студентов-старшекурсников является овладение компьютерными технологиями в качестве нового инструментария для решения цветографических и колористических задач декоративных преобразований живописи, развития индивидуального проектного языка, а также раскрытия роли колористического и пространственно-цветового мышления.

В основу предлагаемой методики художественной подготовки нами закладываются традиции реалистической школы русского изобразительного искусства — тщательное изучение натуры, освоение классических приемов техники живописи и средств ее выражения (линия, форма, цвет, плоскость и др.), направленных на повышение уровня и качества учебных живописных работ.

В заключение хочется процитировать слова из книги известного ученого, писателя, заведующего отделом теории Институ-

та мировой литературы РАН, члена международной ассоциации эстетиков Ю. Б. Борева: «Люди будущего не смогут обойтись без художественного осмысления своей сложной и богатой жизни, без создания своей художественной концепции личности и мира» [1, с. 24].

Живопись как художественная составляющая современного архитектурного образовательного пространства является необходимым и очень важным элементом в структуре формирования целостного профессионального мировоззрения будущих высококлассных специалистов архитекторов и дизайнеров архитектурной среды.

Литература

1. *Борев Ю. Б.* Эстетика: учебник. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
2. *Глазунов И. И.* Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. URL: glazunov-academy.ru (дата обращения: 05.10.2019).
3. *Кирцер Ю. М.* Рисунок и живопись: практическое пособие. М.: Высшая школа, 1992. 270 с.
4. *Прохоров С. А., Шадури А. В.* Живопись для архитекторов и дизайнеров. Барнаул: АлтГТУ, 2008. 221 с.

Е. А. Скоробогачева

Е. А. Skorobogacheva

*доктор искусствоведения, директор музея, профессор кафедры
всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова,
главный научный сотрудник Центра комплексных
художественных исследований СГК им. Л.В. Собинова, член СХР, СПР,
Международной ассоциации художественных критиков (АИКА),
АИС (Ассоциация искусствоведов), член-корреспондент АРС
skorobogacheva@mail.ru*

**ПРИОРИТЕТЫ НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
И ИХ ЗНАЧЕНИЕ В ИННОВАЦИОННОМ
РАЗВИТИИ НАУЧНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ
СФЕРЫ АКАДЕМИИ ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА**

PRIORITIES OF SCIENTIFIC ACTIVITIES
AND THEIR SIGNIFICANCE
IN THE INNOVATIVE DEVELOPMENT
OF THE SCIENTIFIC AND EDUCATIONAL
SPHERE OF THE ILYA GLAZUNOV ACADEMY

В настоящее время для Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова исключительно значимо становление и развитие научно-образовательной сферы, в чем важно взаимодействие с ведущими научно-исследовательскими институтами России, вузами. Среди приоритетных направлений академической научно-образовательной деятельности следует выделить регулярное проведение научных конференций, форумов, круглых столов.

Ключевые слова: *приоритеты научной деятельности в Академии Ильи Глазунова, международные научные конференции, значение Диссертационного Совета, научная работа академического музея, взаимодействие с вузами и научно-исследовательскими институтами.*

At present, the Russian Academy of painting, sculpture and architecture of Ilya Glazunov is extremely important for the formation and development of the scientific and educational sphere, in which it is important to interact with the leading research institutes of Rus-

sia, Universities. Among the priority areas of academic research and educational activities should be highlighted regular scientific conferences, forums, round tables.

Keywords: *Priorities of scientific activity at the Ilya Glazunov Academy, international scientific conferences, the importance of the Dissertation Council, scientific work of the academic Museum, interaction with Universities and research institutes.*

В настоящее время для Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова исключительно значимо становление и развитие научно-образовательной сферы. Данное развитие обязательно должно быть именно инновационным, т. е. необходимо его взаимодействие с ведущими научно-исследовательскими институтами России, вузами, научными объединениями, корреляция с ними, учет их достижений в научной сфере.

Очевидно, что академическая **научно-образовательная работа должна развиваться динамично, эффективно**, при конструктивном взаимодействии всех структурных подразделений Академии. Обозначенная сфера по объективным причинам должна являться не научной в чистом виде, но научно-образовательной, связанной с учебным процессом Академии Ильи Глазунова, со спецификой творческих факультетов, с особенностями восприятия и осознания новых материалов, тенденций в среде студентов, аспирантов, ассистентов-стажеров. Взаимосвязь с образовательным процессом, помимо взаимодействия с факультетами, осуществляется посредством сотрудничества с научной аспирантурой, учебным отделом, библиотекой.

Расширена деятельность музея Академии, что связано с тем, что в 2019 г. ему возвращен статус музея, изменено штатное расписание и должностные инструкции, расширен штат научных сотрудников. Традиционная деятельность нашего музея — экспозиционно-выставочная, учебная (проведение занятий по копированию), а также лекционная и экскурсионная работа — приобрела более научный характер и теснее интегрировалась в учебный процесс. За второе полугодие 2019 г. на базе академического музея был проведен лекционный курс «Практическое музееведение» для студентов факультета искусствоведения 2-го курса, в результате чего 10 учащихся этого курса успешно освоили экскурсионную работу в Академии, приобрели навыки работы с аудиторией, информирова-

ния об истории создания Академии, экспозициях, о специфике академического музея и об учебных занятиях на каждом из факультетов.

Введены и уже успешно проводятся 10 тематических экскурсионно-образовательных программ для разных категорий посетителей, начиная от детей дошкольного возраста и заканчивая специалистами гуманитарной сферы. Особенно часто проводятся экскурсии для потенциальных абитуриентов — учеников художественных школ, колледжей, студентов художественных училищ разных городов России. На официальном сайте Академии представлена отдельная вкладка «Музей Академии», разработанная по образцу научно-исследовательского музея РАХ. Ведется регулярная реставрационная работа музейных экспонатов (произведения живописи, графики и антикварной мебели) с оформлением сопроводительной документации.

Среди приоритетных направлений академической научно-образовательной деятельности следует выделить **регулярное проведение научных конференций, форумов, круглых столов**, достаточно масштабных, резонансных — с одной стороны, но и камерных, академических — с другой. Началом такой деятельности стала организация международной научной конференции «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы», на которой зарегистрировано более 150 участников из России, а также Германии, Италии, Болгарии, Украины, Китая. В конференции приняли участие видные исследователи в сфере искусствоведения, культурологии, истории, философии, богословия, музыкальной культуры и хореографии, архитектуры, изобразительного искусства, которых объединяет равнодушное отношение к сохранению и эволюции культуры нашей страны, ее вневременных духовных основ, о чем неоднократно говорил основатель и первый ректор нашей Академии Илья Сергеевич Глазунов, чему в настоящее время следует ректор нашей Академии Иван Ильич Глазунов. В реализации данного проекта исключительно значимы четкая организация, совместная работа всех структурных подразделений Академии, активное участие в ней сотрудников, аспирантов, студентов, отражение ее тематики в ряде дополнительных, уже заявленных мероприятий (семинары, лекции, экскурсии, мастер-классы) после конференции, ведение строгой отчетности.

Конференция «Духовные смыслы национальной культуры России: ретроспекция, современность, перспективы» стала од-

ним из мероприятий, подводивших итог научной работы РАЖВиЗ Ильи Глазунова за 2019 г.

Второе приоритетное направление научной работы РАЖВиЗ Ильи Глазунова — **создание Диссертационного Совета по искусствоведению**, в котором могли бы защищать свои кандидатские и докторские диссертации выпускники академической аспирантуры, а также соискатели других вузов. Организация Диссертационного Совета является, по объективным причинам, работой масштабной, длительной, сопряженной с решением множества административных, юридических, финансовых вопросов, с необходимостью привлечения к официальному сотрудничеству с Академией докторов гуманитарных наук из других учебных и научно-исследовательских учреждений не только Москвы, но и ряда других городов России. Чтобы их сотрудничество с нашим вузом стало возможным, необходимо введение дополнительных штатных единиц, корректировка учебных программ, **реформирование факультета искусствоведения** — создание кафедры русского искусства по образцу ведущих вузов страны (помимо кафедры всеобщей истории искусств), а также включение в состав данного факультета кафедры основ гражданственности. Поэтому как начальный, компромиссный вариант решения данного вопроса целесообразно рассмотреть возможность создания объединенного Диссертационного Совета совместно с каким-либо вузом или вузами либо с научно-исследовательским институтом. Следует отметить, что в современных условиях такой опыт существует — объединенные диссертационные советы функционируют и весьма успешно.

Также необходимо **реформирование научной аспирантуры Академии**. Желательно получение ею, на наш взгляд, самостоятельного статуса в академической структуре вместо статуса подразделения учебного отдела. Кроме того, целесообразно расширение аспирантуры — вместо пяти введение десяти мест для ежегодного поступления. На настоящий момент эта работа успешно началась — нами ведутся переговоры с двадцатью докторами гуманитарных наук (искусствоведами, историками, культурологами, философами, филологами), которые могли бы стать членами создаваемого Диссертационного Совета и сотрудничать с Академией в штате либо в качестве внештатных сотрудников (чтение лекционных курсов, проведение факультативных занятий, научное руководство аспирантами).

Следующее приоритетное направление развития научно-образовательной сферы — **издание электронного научного журнала Академии Ильи Глазунова**, который должен быть заявлен сначала как издание системы РИНЦ, интегрируемое с системой E-LIBRARY, а затем, по прошествии 2–3 лет, как журнал из списка, рекомендуемого ВАК РФ. Для его издания у Академии должен быть заключен договор с РИНЦ о создании кабинета организации в данной системе, о размещении в ней периодических и непериодических изданий Академии Ильи Глазунова. Данная работа в настоящее время ведется.

К значимым направлениям научной работы следует отнести и **повышение наукометрических показателей** нашей Академии, публикационной активности ее педагогов, повышение цитирований трудов сотрудников Академии. Важна более регулярная работа преподавателей над написанием научных статей, очерков, монографий, что, возможно, потребует их дополнительного стимулирования, как по образцу других вузов, введение стимулирующих надбавок за публикацию научных материалов.

В развитии научно-образовательной сферы видим возможным расширение деятельности Академии Ильи Глазунова **в грантовой системе** (РФФИ, РГНФ, гранты Департамента науки и образования г. Москвы и т. д.), помимо успешно проводимых «Университетских суббот», а также **издание журнала или нескольких журналов на бумажных носителях, создание студенческого научного общества, организацию научного центра Академии Ильи Глазунова** для кандидатов и докторов наук с изданием альманахов данного центра, осуществлением **публикаций в изданиях систем Scopus, Web of Science** и других наиболее престижных международных научных системах, **проведение межвузовских конференций**, форумов, фестивалей, подготовку коллективных монографий, **разработку методических пособий** и аннотационных материалов, сопровождающих выставочную деятельность, разработку **новых лекционно-экскурсионных тематических программ на базе академического музея** и многое другое. Таким образом, научно-образовательная сфера обоснованно должна быть отнесена к перспективным масштабным актуальным направлениям деятельности Академии Ильи Глазунова.

В. А. Чёрный

V. A. Cherny

доцент кафедры живописи и академического рисунка РАЖВиЗ

Ильи Глазунова, член Международной ассоциации

изобразительных искусств ЮНЕСКО,

член Союза художников России,

Международной ассоциации художников

ОБРАЗ СВЯТОГО ГЕОРГИЯ ПОБЕДОНОСЦА НА СОВРЕМЕННОМ ГЕРБЕ И ЗНАМЕНИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

THE IMAGE OF SAINT GEORGY THE VICTOR ON THE MODERN COAT OF ARMS AND BANNER OF THE RUSSIAN FEDERATION

В статье дается анализ, историческая и художественная оценка изображения Святого Георгия Победоносца на современном гербе и знамени Российской Федерации, исследуется эволюция обозначенных образов со времен Древней Руси. История герба России, двуглавого орла, насчитывает уже более пятисот лет, известна примерно с 1497 г. После распада СССР прежняя символика была изменена на российскую. По нашему убеждению, в угоду геральдической точности снижается художественная ценность изображения Святого Георгия в современной трактовке.

Ключевые слова: *Георгий Победоносец, герб России, Большой театр, двуглавый орел, занавес, герб Москвы.*

The article provides an analysis, historical and artistic assessment of the image of St. George on the modern coat of arms and banner of the Russian Federation, and explores the evolution of the designated images from the times of Ancient Russia. The history of the coat of arms of Russia, the double-headed eagle, has been more than five hundred years, it is known since about 1497. After the collapse of the USSR, the former symbolism was changed to the Russian one. In our opinion, for the sake of heraldic accuracy, the artistic value of the image of St. George in the modern interpretation is reduced.

Keywords: *George the Victorious, coat of arms of Russia, the Bolshoi Theater, two-headed eagle, curtain, coat of arms of Moscow.*

После распада СССР прежнюю символику необходимо было поменять на российскую. 30 ноября 1993 г. по президентскому указу двуглавый орел вновь становится гербом РФ. Государственный герб Российской Федерации представляет собой четырехугольный, с закругленными нижними углами, заостренный в оконечности красный геральдический щит с золотым двуглавым орлом, поднявшим вверх расправленные крылья. Орел увенчан двумя малыми коронами и над ними — одной большой короной, соединенными лентой. В правой лапе орла — скипетр, в левой — держава. На груди орла в красном щите — серебряный всадник в синем плаще на серебряном коне, поражающий серебряным копьём черного, опрокинутого навзничь и попранного конем дракона. Автор современного герба РФ — народный художник Российской Федерации Е. И. Ухналёв.

История герба России, двуглавого орла, насчитывает уже более пятисот лет. Это изображение впервые появилось на печати Ивана III примерно в 1497 г. Двуглавый орел являлся родовым гербом императорской династии Палеологов, представительницу которой Софью (Зою) Иван III взял в жены. На другой стороне печати был изображен Георгий Победоносец, уничтожающий змея — традиционный символ Москвы. Надо заметить, что двуглавые орлы как государственные символы имеют очень древнюю историю. Первые известные изображения появились еще почти за полторы тысячи лет до нашей эры. За XVI век двуглавый орел стал главной фигурой герба. При Иване IV Грозном на груди орла в щитке появляется сначала единорог, а затем всадник-драконоборец (у нас известный как Ездец). Во время Смутного времени орел менял цвет, лишился одной головы на манер западных держав. Однако когда с интервенцией было покончено, герб вернулся к своему прежнему виду, после чего стал стремительно обрастать новыми атрибутами. В 1625 г., при Михаиле Фёдоровиче, у орла появилась третья корона. Три короны символизировали завоеванные царства: Казанское, Астраханское и Сибирское, или союз Великой Руси, Малой Руси и Белой Руси. Со второй половины XVII в., при Алексее Михайловиче, двуглавый орел получает в лапы державу и скипетр — общепринятые в монархических го-

сударствах регалии. Существенные изменения герб претерпевает при Петре I. Во-первых, у него изменился цвет. Если до этого он не был постоянным и менялся, то со времени правления Петра I и до конца династии Романовых был черного цвета. Также изменились короны: одна общая большая и две маленькие над каждой головой. Драконоборец теперь начинает именоваться Георгием Победоносцем. Появляется цепь ордена Андрея Первозванного, а на крыльях орла или вокруг них размещаются эмблемы земель.

Одним из самых сложных за всю историю государств мира стал Герб Российской империи, окончательно сформированный в 1882 г. — Большой герб и в 1883 — Малый герб.

На Большом гербе изображался «в золотом щите черный двуглавый орел, коронованный двумя императорскими коронами, над которыми такая же, но в большом виде, корона, с двумя развевающимися концами ленты Андреевского ордена. Государственный орел держит золотые скипетр и державу. На груди орла герб московский: в червленом с золотыми краями щите Святой великомученик и Победоносец Георгий, в серебряном вооружении и лазуревой приволоке (мантии), на серебряном, покрытом багряною тканью с золотою бахромою, коне, поражающий золотого, с зелеными крыльями, дракона золотым, с осьмиконечным крестом наверху, копьем». Щит венчал шлем святого великого князя Александра Невского. Вокруг щита цепь ордена Св. Апостола Андрея Первозванного, по сторонам — изображения святых Архистратига Михаила и Архангела Гавриила.

Главный щит снизу окружают восемь щитов княжеств и «царств», а также «Родовой Его Императорского Величества герб». Над сенью главного щита помещались шесть щитов княжеств и областей. Малый герб представлял собой черного двуглавого орла, на крыльях которого были изображены восемь щитов княжеств и «царств».

Двуглавый орел использовался и используется многими государствами на гербах в качестве эмблем различных структур и организаций.

В 2010 г. во время реставрационных работ в Большом театре было принято решение о создании нового занавеса с сохранением стилистики предыдущего, созданного в 1955 г. Михаилом Петровским по эскизу Фёдора Федоровского. Мною был разработан эскиз для основного, антрактно-раздвижного, так называемого «золото-

го» занавеса «РОССИЯ», впоследствии сотканного венецианской текстильной компанией Rubelli в Италии. Советская символика была заменена на российскую. Теперь вместо звезды — корона, вместо серпа и молота — Георгий Победоносец и двуглавый орел, вместо надписи СССР — РОССИЯ!

Во время работы над эскизом встал вопрос, в какую сторону должен быть повернут Георгий на щите орла. При проведении изыскательной работы было установлено, что на момент восстановления здания Большого театра архитектором Альбертом Кавосом в 1856 г. Георгий Победоносец на российском гербе все еще развернут вправо. По историческим сведениям, в 1855–1857 гг. во время царствования Александра II была проведена серьезная геральдическая реформа. По его велению специально для работы над гербами в Департаменте герольдии сената создали Гербовое отделение, которое возглавил барон Борис Васильевич Кёне. Он разработал целую систему российских государственных гербов (Большой, Средний и Малый), ориентируясь в их художественном воплощении на общепризнанные нормы европейской монархической геральдики. Также под руководством Кёне был изменен рисунок орла и Святого Георгия, а государственный герб приведен в соответствие с международными правилами геральдики. Так всадник оказался развернутым влево.

В 1993 г. распоряжением мэра Москвы Ю. М. Лужкова городу был возвращен исторический герб, сходный с гербом 1781 г. Положение о Гербе города Москвы, утвержденное распоряжением, содержало следующее описание герба: «На темно-красном щите (отношение ширины к высоте 8:9), развернутый вправо Георгий Победоносец в серебряных доспехах и лазуревой приволоке (мантии), на серебряном коне поражает золотым копьём черного змия». Рисунок герба разработал К. К. Иванов.

На мой взгляд, в угоду геральдической точности мы упускаем художественную ценность самого объекта. Столько прекрасных изображений Георгия Победоносца существует на русских православных иконах. И следует обратить внимание, каким изображен Георгий на современном знамени и гербе Москвы.

С. В. Анчуков

S. V. Anchukov

доктор педагогических наук,

профессор кафедры живописи РГПУ им. А. И. Герцена

E-mail: anchukov261@yandex.ru

**МАГИСТРАТУРА ФАКУЛЬТЕТА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
РГПУ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА –
СОВРЕМЕННОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

**MASTER'S DEGREE OF THE FACULTY
OF FINE ARTS OF RSPU. A. I. HERZEN –
PRESENT STATE AND FUTURE PROSPECTS**

Текст статьи кратко знакомит с образовательными программами, реализуемыми на факультете изобразительного искусства Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Ключевые слова: образовательные программы, образовательные стандарты, бакалавриат, магистратура, аспирантура, докторантура.

The text briefly introduces the educational programs implemented at the faculty of fine arts of the Russian state pedagogical University A. I. Herzen.

Keywords: educational programs, educational standards, bachelor's, master's, postgraduate, doctoral studies.

Санкт-Петербург называют Северной Венецией и музеем под открытым небом. Наш университет находится в самом центре Северной столицы на главной магистрали города — Невском проспекте. В пешей доступности от университета находятся Государственный Эрмитаж, Государственный Русский музей, Казанский и Исаакиевский соборы, Летний сад и другие памятники архитектуры и садово-паркового искусства (см. ил. 1). Это обстоятельство

повышает образовательный потенциал университета в целом и факультета изобразительного искусства в частности, расширяет образовательные и воспитательные возможности реализуемых профессиональных программ, открывает пути для проведения занятий по искусству непосредственно на улицах города и на базе музейных коллекций. В этом случае университет и город рассматриваются как единая образовательная среда, позволяющая студентам разных факультетов и институтов университета отрабатывать на практике теоретические положения, которые они получили на аудиторных занятиях по искусству и педагогике.

Комплекс учебных корпусов университета тоже представляет собой уникальный архитектурный ансамбль. 2 мая 2019 г. университету исполнилось 222 года. Это одно из старейших учебных заведений Санкт-Петербурга (см. ил. 2). На фронтоне административного корпуса изображен пеликан, кормящий своей плотью птенцов, олицетворяющий самоотверженную любовь педагогов к своим воспитанникам (см. ил. 3). Университет является национальным достоянием России и находится под охраной Всемирной организации ЮНЕСКО.

В составе университета 20 факультетов, 9 институтов и более 100 кафедр. В университете на разных факультетах и институтах обучаются 20 000 тыс. студентов. Их обучают профессиональному мастерству 1500 преподавателей. Университет осуществляет подготовку по 150 научным специальностям подготовки аспирантов и докторантов. По российским меркам это довольно крупный университет (см. ил. 4).

В структуру факультета изобразительного искусства входят три кафедры: кафедра живописи, кафедра рисунка и кафедра художественного образования и декоративного искусства (см. ил. 5). Факультет изобразительного искусства осуществляет уровневую подготовку специалистов высшего профессионального образования — бакалавриат, магистратура, аспирантура и докторантура.

В бакалавриате ведется подготовка специалистов по двум профилям: профиль «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство» и профиль «Дизайн и компьютерная графика». В бакалавриате получают профессиональное образование более 600 студентов, около 100 из них иностранные граждане.

В магистратуре функционируют две магистерские программы «Искусство» и «Дизайн и компьютерная графика». Основные об-

разовательные программы магистратуры разработаны на основе Государственных стандартов третьего поколения — 3++ по модульному принципу. Например, магистерская программа «Искусство» содержит инвариантные и вариативные модули. Ученый совет факультета изобразительного искусства выработал принципиальные подходы к проектированию магистерских образовательных программ и эффективной реализации этих программ на практике [1].

Первый новый подход к проектированию и обеспечению эффективного функционирования образовательных программ в магистратуре основывается на принципе: «Предоставить обучающимся в магистратуре студентам возможность выстраивания индивидуального образовательного маршрута».

Абитуриенты, поступающие на магистерскую программу «Искусство», имеют возможность выбрать для профессионального обучения вариативные модули: «Живопись», «Масляная живопись и арт-рынок», «Графика», «Декоративное искусство». Учебный план этой магистерской программы содержит также дисциплины по выбору студентов, которые тоже, в свою очередь, позволяют обучающимся в магистратуре студентам построить индивидуальные образовательные траектории. Кафедра живописи осуществляет подготовку в области академической и монументальной живописи. Кафедра рисунка — в области графики. Кафедра художественного образования и декоративного искусства реализует три магистерские программы: «Декоративно-прикладное искусство», «Дизайн и компьютерная графика» и теоретическую программу «Региональный культурно-познавательный туризм». В 2019 г. на кафедре живописи был осуществлен прием на модуль «Масляная живопись и арт-рынок», который пользуется спросом как у российских, так и у иностранных абитуриентов.

Второй новый подход к проектированию и обеспечению эффективного функционирования образовательных программ базируется на принципе: «Осуществлять проектирование образовательных программ на уровне факультета, а не отдельной кафедры».

С 2019 г. на факультете изобразительного искусства изменился подход к проектированию магистерских программ и модулей. Если до 2019 г. образовательные программы и модули подготовки магистров разрабатывались на кафедрах, то начиная с 2019 г. приоритетными стали магистерские программы и модули, разрабатываемые совместно несколькими кафедрами факультета. Так,

например, модуль «Масляная живопись и арт-рынок» проектировали и осуществляют профессиональную подготовку магистров две кафедры — «Живописи» и «Художественного образования и декоративного искусства». В 2020–2021 учебном году планируется осуществление приема еще на один новый модуль «Цифровая скульптура». В проектировании образовательной программы и обеспечении образовательного процесса на этом новом модуле принимал участие профессорско-преподавательский состав всех трех кафедр факультета.

Третий новый подход к проектированию и обеспечению эффективного функционирования образовательных программ базируется на принципе: «Осуществлять проектирование новых образовательных программ в магистратуре с учетом запросов работодателей региона, России в целом и зарубежных партнеров».

Традиционно пользующийся популярностью у российских и иностранных абитуриентов модуль «Академическая живопись» и новые образовательные модули «Масляная живопись и арт-рынок», «Цифровая скульптура» открываются в связи с востребованностью этих направлений в профессиональном сообществе России и других стран. Художники и педагоги-художники, способные преподавать в основном или дополнительном образовании дисциплины «Арт-бизнес», «Арт-менеджмент», как и новое направление подготовки магистров — цифровую скульптуру, уже в настоящее время востребованы и будут востребованы в ближайшем будущем.

Четвертый новый подход к проектированию и обеспечению эффективного функционирования образовательных программ базируется на принципе: «Воспринимать университет и город как единое образовательное пространство».

Образовательные программы, разработанные по стандартам третьего поколения, ориентированы в большей степени на эффективную организацию самостоятельной работы студентов и организацию различных предусмотренных стандартом практик. В этой связи налаживание интеграционных связей университета и предприятий города рассматривается как основная образовательная и воспитательная задача. Город в целом и предприятия города рассматриваются как производственные площадки для организации учебных и производственных практик, предусмотренных учебным планом.

Профессиональное образование в магистратуре на факультете изобразительного искусства получают около 250 студентов, из них около 100 студентов — иностранные граждане. На факультете имеются оснащенные всем необходимым оборудованием мастерские живописи, рисунка, декоративно-прикладного искусства, печатная, керамическая и скульптурная мастерские и компьютерные классы (см. ил. 6–9).

В аспирантуре и докторантуре реализуются три образовательные программы: две по искусствоведению — «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура», «История и теория искусства», и одна по педагогике — «Теория и методика обучения и воспитания (изобразительное и декоративно-прикладное искусство)» [2]. На факультете работает объединенный Диссертационный Совет по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук и на соискание ученой степени кандидата наук, созданный на базе ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» и ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина».

В настоящей статье кратко представлена информация об образовательных программах, реализуемых в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена на факультете изобразительного искусства, который мы представляем.

Приложение

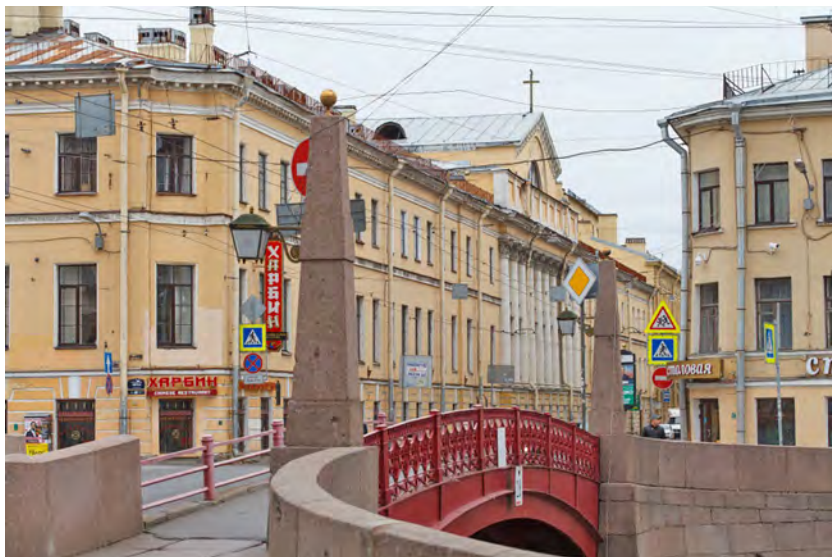


Рис. 1. *Центр Санкт-Петербурга, улица Гороховая*

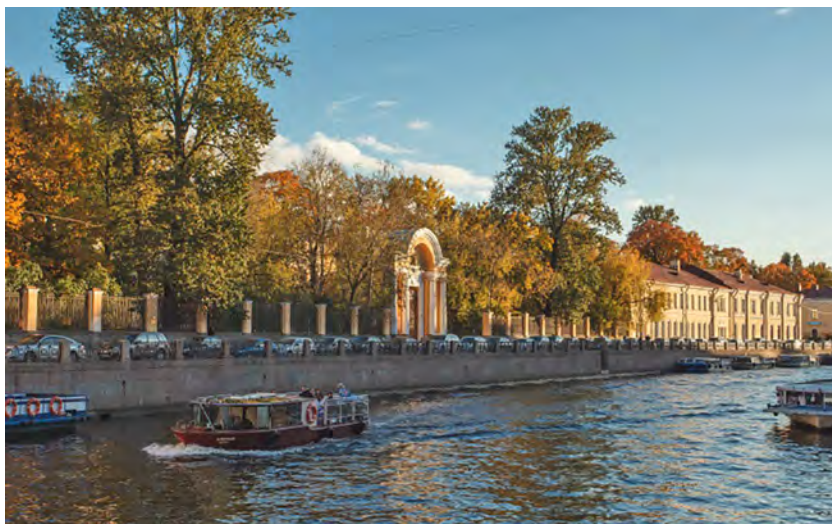


Рис. 2. *Набережная реки Мойки. Главный вход в университет*



Рис. 3. Пеликан на фронте главного корпуса университета



Рис. 4. Шестой корпус университета. Вид на Казанский собор

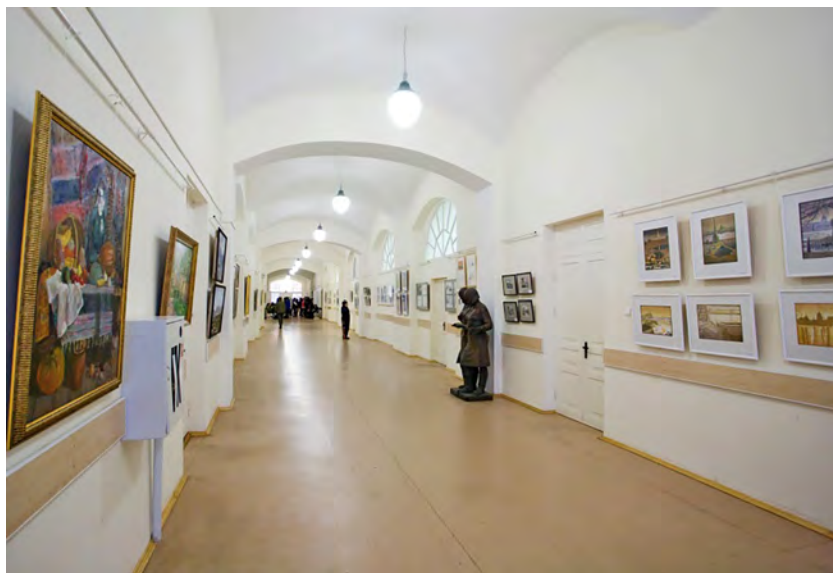


Рис. 5. Факультет изобразительного искусства



Рис. 6. Мастерская рисунка



Рис. 7. Мастерская декоративно-прикладного искусства



Рис. 8. Мастерская керамики



Рис. 9. Мастерская живописи

Литература

1. Основная профессиональная образовательная программа подготовки магистра (программа академической магистратуры) по направлению 44.04.01 Педагогическое образование, направленность (профиль) «Искусство». URL: https://herzen-documents.acrodis.ru/programs_show-program.html?pid=6290&yr=2018&lvl=2&sgroup=54 (дата обращения: 25.11.2019).
2. Основная профессиональная образовательная программа высшего образования – программа подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре. URL: https://herzen-documents.acrodis.ru/programs_show-program.html?pid=6958&yr=2018&lvl=5&sgroup=54 (дата обращения: 25.11.2019).

М. Ю. Шаньков

M. Shankov

*доцент, профессор кафедры композиции Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова
mshankov@yahoo.com*

О ВОСПИТАНИИ СВОБОДНОЙ ЛИЧНОСТИ В СИСТЕМЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

HOW TO DEVELOP A FREE SPIRIT ARTIST WITHIN THE RUSSIAN ACADEMICIAN ART EDUCATION

Статья представляет собой размышления художника и педагога об условиях развития свободной творческой личности в системе отечественного академического художественного образования. Рассматривается динамика влияния принципов академической школы на ученика в историческом аспекте. Используются наблюдения из собственной практики автора как в ранге ученика, так и в ранге учителя. Сформулировано понимание необходимости тактики тьюторства на этапе исполнения дипломной работы.

Ключевые слова: *художник, школа, Академия, дисциплина, свобода, личность, индивидуальность, учитель, ученик, тьюторство.*

The author as an artist and an art professor expresses his opinion on how a free spirit artist can be cultivated within the Russian academician art education. He is considering the dynamics of Academician school influence upon a student from a historical point of view. The author shares his own experience acquired in two capacities as a student himself and as an art professor. He comes to the understanding of introducing the institute of tutorship for graduate students when they are working on their diploma works.

Keywords: *an artist, a school, Art Academy, discipline, freedom, personality, individuality, professor, student, tutorship.*

Новому развороту в истории нашего Отечества скоро исполнится три десятка лет. Не так уж много в масштабах истории.

Впрочем, вполне достаточно, чтобы сделать вывод: основное приобретение системы художественного образования — потеря единства в понимании главного вопроса школы: кого мы теперь хотим вырастить из наших учеников? Есть множество вопросов смежного порядка. Например, от чего мы готовы навсегда отказаться, а что обязаны сохранить из прошлого наследия нашей школы? Готовы ли мы, наконец, всецело сосредоточиться на мастерстве, навсегда отбросив вопросы идейности искусства? Как мы понимаем соединение строгих дисциплин с воспитанием свободной личности?

Невозможно оставить без внимания тот факт, что мы, учителя, в большинстве своем возросли и сформировались в системе советского общественного уклада, а наши ученики пришли в жизнь уже в постсоветское время. Прежде чем ответить на все поставленные выше вопросы, не лишним будет поразмышлять, как наши предшественники относились к свободе в рамках академической школы. Нам видится перспективным искать ответы, рассматривая взаимоотношения между учителем и учеником на фоне исторических переломов.

В своей «Истории русской живописи в XIX веке» [2, с. 18] Александр Бенуа подчеркивает, что первоначально российская Академия всецело сосредоточилась на вопросах мастерства, и именно этот подход дал быстрые всходы. Академия художеств в России появилась с единственной целью: воспитать собственных художников, скульпторов и архитекторов, чтобы они могли не хуже европейских строить дворцы, расписывать их и украшать скульптурами. А еще чтобы наши живописцы составили конкуренцию и сбили спесь с европейских пейзажистов и портретистов.

«Свободным художествам. Лета 1765 г.» — такая надпись от начала украшает центральный вход в Императорскую академию художеств. Фраза красивая, но с оттенком лукавства. Непонятно, что имела в виду Великая императрица, рассуждая о свободе творчества применительно к школьным дисциплинам. Поначалу наша новорожденная Академия художеств целых сто лет училась рисовать и писать по примеру европейских старших сестер, и пока не преуспела, шла в искусство узким коридором строгих заданий и упражнений. На творческую свободу не было и намека, даже темы дипломных работ назначались Советом Академии. Для учеников был издан так называемый «Темник», в котором пере-

числялись сюжеты из греческой мифологии и истории Отечества, достойные изображения.

Общим направлением школы было учить рисовать и писать по образцам. Основным методом обучения являлось копирование и рисование с гипсов, ну а широко очерченный круг античных и библейских сюжетов был унаследован у мастеров Возрождения. Такой подход обеспечивал эффективное возрастание в мастерстве и приводил к быстрому результату. Однако этот путь был сопряжен с неизбежными заимствованиями, «цитатами». Такой тип школы уводил молодого художника в область перефразирования «хорошо забытого старого», в мир имитации. Встав на этот путь, сочинить самостоятельное жизнеспособное художественное произведение оказывается непростой, а зачастую и вовсе непосильной задачей. Этот тип академизма провоцирует ученика прятаться за соблюдением внешней похожести на высокие образцы, оставляя настоящие художественные переживания за бортом.

Молодым художникам, осененным даром сочинения новых миров, рано или поздно хочется вырваться на свободу. Вот почему русское академическое искусство через сто лет со дня своего рождения, счастливо освоив уроки европейского академизма, захотело чего-то большего. Однако в то время Академия еще не была готова учитывать, что к дипломному году у каждого студента уже вырисовывается круг собственных творческих интересов. Печаль русского художника-академиста по свободе выразилась в 1863 г. в бунте 14 конкурентов на золотую медаль.

Вспоминается, что дипломный эскиз на заданную тему долго не давался даже Репину, и он уж было собрался бросить Академию. Но, к счастью, нашел в себе силы последовать совету Крамского и силой своего таланта все-таки смог увидеть далекое событие сквозь призму собственных переживаний [6, с. 465]. Однако далеко не каждый одаренный молодой человек обладает талантом, эквивалентным репинскому, а для большинства выпускников дипломная работа остается единственным серьезным произведением всей его жизни.

Поучительно, что друг и конкурент Ильи Репина, Василий Поленов, тоже получил за свое «Воскрешение» Большую золотую медаль и право продолжить учебу за границей, однако его картина, выполненная вполне грамотно и на уровне академических требований, ни в какое сравнение не идет с неподражаемой силой

репинского холста. Как знать, что написал бы Поленов на диплом, разреши ему Совет Академии выбрать сюжет по собственному разумению. Есть, впрочем, уверенность, что эта воображаемая картина молодого Василия Дмитриевича была бы намного интереснее и ценнее как для русского искусства, так и для него самого... Неудивительно, что Академия в конце концов стала позволять выпускникам на дипломе самостоятельно выбирать и тему, и сюжет для своих сочинений.

Начиная с 70-х гг. XIX в. огромное влияние на учеников стал оказывать Павел Петрович Чистяков, великий «педагог всех русских художников», по выражению В. В. Стасова. Его метод заслуживает пристального внимания, потому что именно он привел к триумфальному результату в истории русской живописи. Чистяков поощрял свободу. Но вел к ней ученика сквозь горнило суровых испытаний. Меткие поговорки в жанре подтрунивания в момент сбивали спесь с молодого художника, выветривали некое мнение о себе. В сущности, педагогический дар Чистякова заключался в умении поставить перед каждым учеником индивидуальную развивающую задачу. Такой метод обеспечивал раскрытие главных ресурсов каждого дарования и, кроме обучения навыкам видения и передачи натуры, способствовал развитию в каждой личности сугубо индивидуальных качеств сочинителя. Главным в методе Чистякова было возбуждение у ученика аппетита к художественному процессу. В этом подходе заключались и сильная, и слабая стороны. Жажда неустанного совершенствования в некоторых чистяковцах стала превалировать над желанием остановиться и закончить работу. Этот навык в той или иной степени развили в себе и Серов, и Врубель, и Репин [1, с. 78]. Случались у Чистякова и педагогические трагедии. Известно, что одна из его учениц не смогла выдержать накала поставленных перед ней задач и оказалась в психиатрической больнице [1, с. 83].

Время шло, и через три десятилетия бунтари шестидесятых выросли. На сей раз против рутинной академической системы восстали уже не студенты, а всемирно известные мастера русской живописи. В 1893 г. под предводительством И. Е. Репина в Императорской академии художеств был осуществлен резкий поворот от системных программ обучения к творческим мастерским. Репин придумал, что молодежь должны учить не мастера-методисты, а настоящие художники. Все прежние профессора были от-

правлены на пенсию. На их место пришли известные живописцы. В результате, вырвавшись из цепких лап академической муштры, ученик теперь попадал в полную зависимость от воли мастера-руководителя [1, с. 78].

Почти никто из маститых художников не обладал ни педагогическим опытом, ни методикой преподавания. Вскоре стало очевидно, что далеко не всегда пусть даже самый прекрасный мастер способен справиться с простой педагогической задачей. Выяснилось, что школа без методической системы не может существовать.

Пожалуй, в тот период ощутимого результата удалось добиться лишь Архипу Ивановичу Куинджи, который руководил пейзажной мастерской в 1894–1897 гг. Доподлинно неизвестно, была ли у Куинджи своя педагогическая система. Считается, что Куинджи только поощрял таланты, не оказывая на них никакого специального воздействия: «Сущность влияния Куинджи не в том, что его слушали, а в том, что его чувствовали. По самой своей натуре он глубоко, искренне ценил “дерзание”» (А. А. Ростиславов). Во всяком случае, возглавив мастерскую, Архип Иванович вполне воплотил в жизнь чаяния реформатора Репина. Ряд блистательных художников с яркой творческой индивидуальностью, вышедших из-под его крыла, побуждает к изучению педагогической философии, которой руководствовался художник, общаясь со своими подопечными.

«Не в “направлении” сила, а в свободном проявлении своей индивидуальности, в искренности и честности». Рерих вспоминает: «Иногда ругал, например, за “Поход”, а потом вернется: “Впрочем, каждый может думать по-своему. Иначе искусство не росло бы”» [5, с. 79]. Другой ученик, Руциц, отмечает, что Куинджи если не поощрял, то и не осуждал фантастические, аллегорические и символические сюжеты.

Однако в целом благое намерение Репина потерпело крах. Очень скоро бессистемное обучение побудило русских академистов уехать учиться за границу. Нельзя не отдать должного уважения мюнхенскому учителю русских художников, потому что именно благодаря ему все они стали носителями методически выверенной эффективной системы. Именно уроки Антона Ажбе позволили и Кардовскому, и Грабарю впоследствии явиться опорой отечественной художественной педагогики. В дальнейшем многие

из их учеников оказали определяющее влияние на формирование художественной школы советского периода.

Революция 1917 г. свела в смертельной схватке два мира: консервативный и футуристический. Захват власти в России большевиками способствовал активизации в художественной школе новых идей. В старых учебных заведениях, за редким исключением, начали преподавать художники-авангардисты. Они вытеснили оттуда почти всех мастеров традиционной школы, обвинив их в фотографизме и антихудожественности [1, с. 152]. В Московском училище живописи, ваяния и зодчества была проведена реформа. Руководители мастерских Пастернак и Аполлинарий Васнецов были изгнаны. Пришли новые учителя: Роберт Фальк, Василий Кандинский, Казимир Малевич...

Разгромом петербургской академии занимался Павел Филонов. В академический двор выбрасывали слепки с античных фигур, а старые дипломные холсты резали на этюды. Затем были выдуманы новые учебные программы. К примеру, согласно требованиям учителей-новаторов, демонстратор пластических поз, которого раньше было принято рисовать и писать красками, преобразовался в двигатель. Теперь следовало рисовать не человека, а доску-качели с высящимся на ней натюрмортом, который натурщик должен был раскачивать из стороны в сторону. Это для того, чтобы учащиеся постигали, как передавать форму в движении...

Отказавшись от прежних программ обучения, новые мастера повели за собой учеников по лабиринтам формотворчества, и обучение перестало опираться на пристальное изучение природы. Некоторую часть талантливой молодежи такой диктат в школе вполне устраивал. В довоенные годы был короткий период в системе отечественного художественного образования, когда у молодых талантливых граждан советской страны был выбор, чему и у кого учиться. Новаторам — Москва, академистам — Петроград. Правда, период этот был кратковременным. Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры в 1934 г. возглавил ученик Ильи Ефимовича Репина Исаак Бродский. Он вернул в Академию изгнанных авангардистами учителей старой закалки [4, с. 34]. Чуть позже, в 1937-м, восстановление прежних традиций «московской школы» возглавил Игорь Грабарь.

Кстати, отечественная школа двух типов претерпела проверку на практике. В жестокой схватке с пропагандистами Геббельса

именно наши художники реалистического плаката одержали победу. Авангардистам такая задача была не под силу.

В послевоенное время в Советском Союзе сформировалось искусство, пронизанное ликованием народа-победителя. Жертвенность, подвиг, пафос строительства новой жизни, красота и величие советского человека находили образное воплощение в работах отечественных художников. Огромное влияние на тематику живописи оказала идейная выверенность советского плаката. Благодаря крепко поставленной реалистической школе крупномасштабные мажорные композиции выполнялись с высочайшим мастерством и убедительностью в передаче формы.

В шестидесятые в школу пришло новое поколение художников. Правда, дерзкие новаторы, основавшие в Советском Союзе «Суровый стиль», осмеливались протестовать только изобразительной формой, оставаясь в рабских оковах разрешенного идеологического содержания. Каждый рвался на свободу по-своему. Илье Глазунову не позволили написать в качестве дипломной работы крупномасштабную картину об отступлении под натиском врага в самом начале войны. Мастер осуществил свой замысел только в 1985 г.

В семидесятые и восьмидесятые по мастерским отечественной академической школы стал расхаживать призрак вседозволенности. Он проник в школу из-за ограды и исходил от начинавшего поднимать голову движения протеста против коммунистического режима. Из подвалов и с чердаков явилось в жизнь искусство тех мастеров нашего Отечества, кто из-за «железного занавеса» воспринимал Европу и Америку как пространство свободы. Все советское потихоньку стало подвергаться общественному презрению. Идеологические надсмотрщики отпустили вожжи, и для тех, кто хотел учиться, опять появилась возможность выбирать. Только теперь выбирать между школой и протестом против нее.

В начале восьмидесятых годов наше внимание приковывали два ведущих художественных института страны: Суриковский в Москве и Репинский в Ленинграде. Куда пойти учиться подразумевало — к кому. Мы пристально изучали как творчество самих мастеров, так и работы их подопечных.

Яркой фигурой Ленинградского института имени Репина был Евсей Евсеевич Моисеенко (1916–1988). Удивительно, что ни у одного из своих учителей — ни у Ланге, ни у Осьмеркина —

Моисеенко не перенял яркую изобразительную манеру, а развил свой собственный узнаваемый художественный язык. Видимо, школа, которую он прошел, была поставлена верно. Но свою учительскую миссию Моисеенко стал видеть в размножении себе подобных. Такое возрастание молодежи в лоне матерых художников, обладающих яркой творческой индивидуальностью, как правило, приводило к появлению новых мастеров, всецело перенимавших тематический круг и изобразительный язык учителей. Такой подход методично убивал всякую индивидуальность в молодых художниках, дерзнувших получить художественное образование.

В 1979 г., в Киеве, Академия художеств СССР обсуждала именно эти вопросы на выставке дипломных работ художественных вузов выпуска 1979 г. Таир Салахов озвучил проблему школы, когда каждый год вузы выпускали по несколько десятков плохих копий своих профессоров (салаховых, моисеенко, мочальских и т. д.). На конференции было решено поощрять в студентах индивидуальность. Начались эксперименты.

Вот почему с конца семидесятых под единой крышей московского Суриковского института уживались демократическая мастерская Таира Салахова и альтернативная мастерская портрета Ильи Глазунова. Таир Теймурович Салахов и впрямь стал приветствовать в своей мастерской безграничную свободу самовыражения. Его ученики готовили себя сами к чему хотели, и мастер не запрещал им тратить время в учебной мастерской по собственному разумению. Именно эта кажущаяся беспринципность руководителя продемонстрировала мне и моим товарищам отсутствие настоящей школы.

Свободный полет в салаховской мастерской казался потерей драгоценных лет учебы, ведь заниматься самодеятельностью можно и вне стен учебного заведения. Не хотели мы тратить годы и на обучение чьей-то, пусть даже очень и очень эффективной манеры живописи, такой как у Евсея Моисеенко. Мы отдавали предпочтение принципам Ильи Сергеевича Глазунова. Тому было несколько причин. Во-первых, руководитель мастерской портрета восхищал нас широтой диапазона своего гения, покорившего полпланеты. Поражала его независимость. Глазунов умудрялся жить и творить абсолютно свободно в той же самой системе, которая в глазах мировой общественности считалась тюрьмой народов. Во-вторых, мастер не заставлял учеников работать в его узнаваемой манере.

Ну а в-третьих, путеводной звездой школы Глазунова была та самая Императорская Академия, которая взрастила созвездие блистательных русских художников. Возможность опробовать свои силы, постаравшись соблюсти преемственность русской кисти, не давала нам покоя. Вот почему в наших глазах на фоне Моисеенко и Салахова Глазунов одерживал победу.

Все симпатии нашего руководителя оставались за пределами октябрьского переворота. Приказы «как в старой академии» и «до залпа Авроры» сопутствовали нам с первого по последний курс. Мы стремились нарисовать голову Геракла не хуже Фон Дервиза; копировали в Эрмитаже любимых итальянских старых мастеров, как это делал Брюллов; учились связывать фигуры на примерах композиций Веронезе, как это делал Василий Иванович Суриков. Мы чувствовали, как изобразительная культура становится нашей неотъемлемой частью, и именно это нас окрыляло. Нам казалось, что мы в школе заняты настоящим достойным делом. Ну а задача стать художником откладывалась на потом.

Впрочем, нельзя сказать, что дипломные работы в нашей мастерской выгодно отличались от дипломов салаховской школы какой-то особой, разящей, сугубо национальной мощью. У Салахова реалистам тоже не было преград. К примеру, у Сергея Присекина, автора эпохальной крупномасштабной дипломной картины «Кто с мечом к нам придет», руководителем был не Глазунов, а Салахов. На защите, увидев гигантский батальный холст на сюжет из русской истории, заполненный множеством тщательно отрисованных фигур, присутствующие стоя аплодировали молодому мастеру. Фурор произвел и гигантский рисунок сангиной другого выпускника салаховской мастерской — Александра Воронкова. И снова масштабная многофигурная «хоровая» композиция представляла десятки фигур выдающихся русских подвижников... Правда, эти редкие примеры вовсе не иллюстрируют главную направленность мастерской Салахова, способствовавшую зарождению так называемого «современного искусства». Безусловно, руководителю просто повезло с талантливыми учениками, а им повезло вдвойне: прекрасный старт им обеспечила прединститутская советская школа, а затем мастер позволил им свободно развиваться и раскрыться на дипломе. Впрочем, нельзя отрицать, что ничего подобного не могло бы случиться, если бы Таир Теймурович Салахов придерживался иной концепции

в руководстве мастерской. К примеру, стал бы в противовес Илье Сергеевичу Глазунову направлять студентов исключительно по рупсу «современного искусства». Следует признаться, что у Салахова имелаась далеко идущая концепция. Он верил, что школа должна обеспечить таланту условия для свободного развития. Благословляя атмосферу свободы, Салахов взрастил в своей мастерской не зашоренных личностей, а героев нового времени, которые, сварившись в шестилетнем творческом котле, сами определили свою будущность. В результате кто-то из салаховцев, закончив институт, стал руководителем Студии военных художников имени Грекова, кто-то сформировался в известного галерейщика, кто-то пропал в лабиринтах современного искусства, кто-то решил заняться настоящим художественным делом и основал дистрибьютерскую багетную компанию...

Надо признаться, что из нашей глазуновской мастерской не вышло созвездие неповторимых деятелей отечественной культуры. Всего один из выпускников, Сергей Поляков, дерзновенно занялся поисками вне реалистического направления. Все остальные, а выпущено было около четырех десятков художников, так и остались мастерами в рамках пройденной реалистической школы. Однако в этом результате по крайней мере видится большая польза для сохранения традиций отечественной художественной культуры. Делает честь Илье Сергеевичу Глазунову, что среди его учеников нет ни продолжателей его творческого метода, ни подражателей его манере. Однако нет и ни одного первооткрывателя нового направления в искусстве. Дело в том, что никто из нас не ставил перед собой такую задачу. С нас было довольно послужить Отечеству в жанре традиционной живописи и потрудиться на педагогических галерах, «чтобы свеча не погасла».

Может показаться, что наше возрастание было лишено задач творческого порядка, что мы были нацелены лишь на внешнее сходство наших учебных работ с русской академической школой реализма. Пожалуй, что и так. Впрочем, смотря как понимать задачи школы и что считать творчеством. В Суриковском институте мы учились искусству под одной крышей с настоящими звездами современного искусства, осуществлявшими свои дерзновенные поиски в учебных мастерских. Однако на этом общем фоне не они, а мы чувствовали свою оппозиционность, стараясь воспрепятствовать полному разрушению отечественной академической

традиции. Под крылом Глазунова мы могли позволить себе войти в конфликт с официально сложившейся тематикой, в своих дипломных работах совершая попытки продолжить утверждение национальных идеалов. Как мы понимали, не возобладав необходимым мастерством, можно было и не мечтать найти тропу к сердцам зрителей. Вот почему всех «глазуновцев» объединяет приверженность традиционной классической школе — уважительное отношение к натуре и высокий уровень технического мастерства.

Мастерская портрета в Суриковском институте была открыта Глазуновым в конце семидесятых, в эпоху так называемого «развитого социализма». Она просуществовала до переломного начала девяностых. К тому времени наш мастер уже основал в Москве новое учебное заведение — Академию живописи, ваяния и зодчества. Туда, в новую Академию, Глазунов пригласил своих учеников уже в качестве преподавателей.

На совместной выставке Ильи Глазунова и Всероссийской академии живописи, ваяния и зодчества, состоявшейся в Московском Манеже в 1993 г., среди работ разных жанров школа Глазунова показала и крупномасштабные полотна: Иван Глазунов «Распни Его», Владимир Штейн «Несение Креста», Дмитрий Слепушкин «Молебен перед боем». Ваш покорный слуга выставил «Засадный полк», «Панораму Куликовской битвы» и специально написанную для выставки пятиметровую «Остановку». Зритель воспринял работы учеников Глазунова с энтузиазмом. После Москвы в 1994 и 1995 гг. выставку увидели жители Петербурга и Самары.

С тех пор прошла уже четверть века. В жизнь пришел новый зритель, во многом изменилась и наша Родина. Однако Академия Глазунова не поменяла курс, обозначенный Ильей Сергеевичем Глазуновым. Многие из его учеников-суриковцев до сих пор продолжают классическую выучку отечественной молодежи...

И вот тут, наконец-то, настала пора поговорить не только о сохранении традиции, но и о новациях в нашей педагогической работе. Что мы обязаны сохранить из прошлого наследия нашей школы? От чего мы готовы навсегда отказаться в стратегии взаимоотношений между учителем и учеником?

И в масштабах истории, и на личном примере нам вполне понятно, что ни жесткая диктатура, ни полная анархия не способствуют воспитанию гармонически развитой личности. Нам кажется архиважным заострить внимание на балансе между пре-

быванием в строгих рамках школы и бережным отношением к абсолютной ценности свободы личности.

Годы, предвещающие финальный отрезок обучения, студент переживает как личностное возрастание. Он старается и быть самим собой, и в то же время смертельно боится остаться с пустыми руками. Он желает сохранить свою одаренность такой, как она есть, и одновременно жаждет новых знаний, которые могли бы обогатить его личный арсенал. Юный художник беззащитно доверчив, поэтому хватается за первую протянутую ему руку. Он идет на ощупь, на виду у всего мира, словно по тонкому льду. Он продвигается вперед и в то же время очень боится каждого нового шага. Он страдает от неудач и надеется на милость небес. Он ликует от своих первых побед. На пути овладения мастерством пять лет личностного роста ученика сплетаются в тонкую сеть из его индивидуальных ошибок и побед. Эта сеть — все, что у него есть, и в нее нужно поймать царь-рыбу — огромного кита под названием «дипломная работа». В этот ответственный момент рядом с ним должен оказаться наставник, осознающий привилегию повивальной бабки при рождении нового художника, при появлении уникального «Я».

Значение итоговой картины и для школы, и для ученика трудно переоценить.

Дипломная картина и впрямь венец всей пройденной школы. В ней видно все, что она смогла дать молодому мастеру. Видно и то, сумел ли новый художник сохранить свою индивидуальность на фоне академических идеалов.

Мы, педагоги, прекрасно знаем, что такое рутинная. Увлекаемые неудержимым потоком сложившейся практики, мы мало что можем изменить в устоявшемся укладе обучения. Этот поток в конце концов выносит и преподавателей, и учеников на финальный порог обучения. Вот тут-то, на последнем курсе, для ученика начинается суровый марафон на выносливость. Он выражается в периодических усилиях комиссии, состоящей из опытных художников, на разные лады старающихся объяснить, как надо выправить безнадежное дело. Он проявляется в вечно недовольном руководителе, нависающем над трясущимся дипломником пасмурной тучей. Он пучится на дипломника всевидящим академическим оком, даже когда тот остается один на один со своим детищем. Этот неизбежный ад, сквозь который ученик обязан пройти,

способно остановить только время — конкретно назначенная дата защиты этого самого проклятого диплома. И все это молодой мастер претерпевает только для того, чтобы его наконец помиловали и отпустили на свободу.

Ничего удивительного. Наша первая привычная реакция на большинство творений других художников, а тем более студентов, состоит скорее в их немедленной критической оценке, чем в желании понять. Вместо этого мы почти немедленно думаем: «Красиво получилось» — я бы так не смог; или «Как это отвратительно» — я бы сделал лучше; или «Это слишком дерзко» — мне так не по плечу; или «Я бы за такую задачу вовсе не стал браться»... Почти никогда мы не позволяем себе точно определить, какой смысл в данное произведение старался вложить сам автор. Похоже, так происходит оттого, что нам гораздо проще при оценке явлений и событий ставить себя в центр вселенной и производить оценочное суждение со своей личной горки, чем попытаться увидеть в ученике творца. Но есть и другой тип взаимоотношений между учителем и учеником.

Тьюторство зародилось несколько веков назад в европейских университетах [3, с. 186–192].

Положительный эффект данного типа обучения прошел закалику временем в «свободном мире» и «там» освоился и прижился в научных сферах. Впрочем, применение его в художественной школе с первых курсов привело к полной потере академических основ обучения. Вот почему нам, восточным европейцам, тьюторство кажется непроверенным на нашей почве и рискованным новшеством. Однако в истории нашей отечественной школы педагоги уже не раз прибегали к этому способу взаимоотношений с учениками, зачастую сами того не осознавая. Как это делал, к примеру, Куинджи. История показывает, что такая тактика дает положительный результат именно на последнем этапе обучения.

Если навести фокус на смысл работы тьютора, то получится шествие за студентом след в след в режиме онлайн-рецензента и поставщика-снабженца. Такая филигранная система отношений полностью исключает диктат и требует от тьютора поистине отеческой деликатности, чуткости и стремления к пониманию и всесторонней поддержке молодого художника. Нам видится, что миссия тьютора состоит в том, чтобы содействовать переходу студента из статуса ученика, полностью зависимого от воли учителя, в статус

самостоятельного и ответственного «действующего лица». В сущности дипломник и тьютор это единая команда, в которой оба партнера синхронно переживают и в воображении, и на практике борьбу за личностный рост, за явление в жизнь нового художника. Новизна педагогической тактики видится в абсолютном доверии наставника своему подопечному. Атавизмом следует признать исполнение лояльной дипломной картины любой ценой. Видимость результата важна лишь для оправдания существования школы. Для ученика гораздо важнее сформировать в душе перманентную жажду свободного полета. Истинной ценностью является сам ученик, его незримая духовная зрелость, готовность к самостоятельной жизни в искусстве. В этом студенту может помочь укрепление в его сознании чувства, что в него верят и не сомневаются в его победе. Только в условиях таких взаимоотношений мы сможем добиться рождения новой свободной личности.

Общение с учеником происходит в самый важный момент созревания личности. На последнем курсе молодому мастеру хочется опробовать собственные крылья, и это нельзя не учитывать. Если мы, преподаватели, действительно хотим способствовать формированию творческих индивидуальностей, подлинных творцов, нам следует прилагать к общению с учеником терпение и такт. Есть уверенность, что в системе отечественного академического воспитания новые яркие мастера изобразительного искусства появятся не только через освоение классического наследия, но и через усвоение ими дерзновенного духа свободы. Только в этом случае новый художник увенчает своим явлением очередную победу нашей художественной школы.

Литература

1. Барановский В. И., Хлебникова И. Б. Антон Ажбе и художники России. М.: Издательство Московского университета, 2001.
2. Бенуа А. Русская школа живописи. М.: АРТ-РОДНИК, 1997.
3. Зоткин А. Индивидуализированное обучение в Великобритании и России // Народное образование. 2008. № 5.
4. Исаак Израйлевич Бродский. Л.: Художник РСФСР, 1988.
5. Манин В. С. Куинджи и его школа. Л.: Художник РСФСР, 1987.
6. Репин И. Е. Далекое близкое. Л.: Художник РСФСР, 1982.

М. В. Кузмичева

M. V. Kuzmicheva

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры живописи РГПУ им. А. И. Герцена

ktaria2212@yandex.ru

СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКА-ПЕДАГОГА В РГПУ ИМЕНИ А. И. ГЕРЦЕНА

SPECIFICITY OF PROFESSIONAL TRAINING OF THE ARTIST-TEACHER AT RGPU NAMED AFTER A. I. HERZEN

На протяжении всей истории развития системы образования всегда оставался актуальным вопрос о совершенствовании подготовки научно-педагогических кадров. Однако при формировании новой концепции системы образования в области искусства необходимо учесть не только мировые требования, но и специфику педагогического вуза — согласовать традиции, инновации и современные требования образования и общества.

Ключевые слова: *художественное образование, педагогический вуз, художественно-профессиональная подготовка, художник-педагог.*

Throughout the history of the development of the educational system, the question of improving the training of scientific and pedagogical personnel has always remained relevant. However, when forming a new concept, an education system in the field of art, it is necessary to take into account not only world requirements, but also the specifics of a pedagogical university — to harmonize traditions, innovations and modern requirements of education and society.

Keywords: *art education, pedagogical university, art and vocational training, painter-teacher.*

Каждый вуз, выпускающий художников-педагогов, имеет свою особенность, специфику в подготовке данной профессии.

Так, например, в Российском государственном педагогическом университете имени А. И. Герцена, на факультете изобразительного искусства, на котором ведется подготовка художников-педагогов, учебный процесс направлен не только на формирование профессиональных качеств в сфере искусства (в том числе и дизайна), но и педагогическую деятельность. В бакалавриате на факультете изобразительного искусства ведется подготовка студентов по двум направлениям: «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство», которое выпускает художников-педагогов, и «Дополнительное образование в области дизайна и компьютерной графики», которое выпускает дизайнеров-педагогов.

Таким образом, студенты, поступающие на факультет изобразительного искусства в педагогический университет, формируют две основные профессиональные ипостаси: художника (дизайнера) и педагога. Профессиональная деятельность подобного специалиста востребована современным социумом. Сегодня существует необходимость не только в квалифицированном специалисте, который сможет создать художественно-творческую работу высоко профессионального уровня, но и сможет научить других.

История Педагогического института Герцена начинается с конца XVIII в., с 1797 г. — с момента, когда император Павел I издал приказ о передаче бывшего дворца Разумовского Воспитательному дому. Императрица Мария Федоровна, покровительница всех воспитательных и образовательных заведений, заложила основы женского педагогического образования в России. Воспитательный дом явился одним из первых учебных заведений в стране, осуществлявших подготовку специалистов со средним образованием (мужчин и женщин), а также ремесленников широкого круга специальностей.

На протяжении всей своей истории Воспитательный дом не раз реорганизовывался и менял свое название (сначала назывался Воспитательный дом, затем — Женский сиротский институт, Николаевский институт, Женский педагогический институт, Педагогический институт, Педагогический институт имени А. И. Герцена, Ленинградский государственный педагогический институт имени Герцена). Но каким бы ни было его название, его функция всегда оставалась педагогической.

В 1991 г. ЛГПИ им. А. И. Герцена был аттестован в качестве университета и получил наименование «Российский государ-

ственный педагогический университет им. А. И. Герцена», что явилось признанием его ведущей роли в российском и мировом образовании. В январе 1998 г. Указом Президента Российской Федерации государственный педагогический университет им. А. И. Герцена включен в Государственный свод особо ценных объектов культурного наследия народов Российской Федерации.

Сегодня в РГПУ имени А. И. Герцена приезжают поступать на факультет изобразительного искусства абитуриенты как со всей России, так и иностранные граждане. Большим спросом факультет пользуется среди китайских студентов. И с каждым годом их количество растет. Это связано не только с тем, что факультет представляет гибкую систему обучения (очное, заочное, индивидуальное, ускоренное), но и сохраняет при этом высокий профессионально-художественный уровень. К тому же он один из первых художественных вузов в России, который перешел на многоуровневую систему образования.

В связи с переходом российского образования на болонскую систему с 1997 г. в РГПУ имени А. И. Герцена, на факультете изобразительного искусства, существует трехступенчатая структура высшего образования (бакалавриат, магистратура и аспирантура). Первая ступень предполагает обучение 4 года на очном и 5 лет на заочном отделении с присуждением степени «бакалавр в области искусства». Вторая ступень предусматривает обучение в магистратуре — еще 2 года (только очное отделение) с присуждением степени «магистра искусства». Чтобы получить эту степень, нужно в течение двух лет вести под руководством научного консультанта, принадлежащего к старшему профессорско-преподавательскому составу, самостоятельную научно-исследовательскую работу. Степень «магистра» является начальным этапом в научной деятельности. И предполагает впоследствии продолжение обучения в аспирантуре (развитие темы магистерской диссертации в кандидатской). Срок обучения в аспирантуре, которая является третьей ступенью образования, составляет 3 года на очном обучении.

Учебно-воспитательный процесс в бакалавриате и магистратуре организован следующим образом. Обучение проходит семестрами (примерно 4–5 мес), в которые входят лекции, семинары, практические (педагогические и художественно-творческие) занятия, после этого следует сессия — сдача зачетов и экзаменов, затем наступают каникулы. По художественным дисциплинам (живо-

пись, рисунок, композиция) каждый семестр проходит обход, по итогам которого выставляется оценка по пятибалльной системе. На обходах каждый студент выставляет на обозрение кафедры свои работы, выполненные за полгода. Члены кафедры живописи в составе примерно 8–12 человек проходят по аудиториям, где выставляется группа студентов, рассматривают, обсуждают и оценивают работы каждого студента. Перед оцениванием учебных работ кафедрой преподаватель выставляемой группы сначала представляет ее. В кратком докладе о группе педагог говорит об общей посещаемости, работоспособности и успеваемости студентов, а также в общих чертах поясняет выполненные задания, некоторые из них выделяя в целях представить кафедре необычность методического подхода и итоговый художественно-изобразительный результат студентов. Преподавателем выделяются наиболее сильные студенты и на основе их работ оцениваются остальные.

После осмотра каждой группы члены кафедры высказывают свое мнение, замечания или предложения по некоторым проведенным заданиям, которые следует ввести при выполнении конкретного задания или на что следует обратить особое внимание студентов. В конце обхода всех групп подводятся итоги увиденного, обсуждаются коррективы и нововведения методической и организационной работы со студентами в следующем семестре.

Бакалавры очного отделения после восьмого семестра, а магистры после второго, выходят на Государственные экзамены, а затем на выполнение дипломного проекта. Так как в магистратуре специального времени для выполнения художественной части диплома и магистерской диссертации остается мало, магистры выбирают темы и проводят подготовку своей выпускной квалификационной работы уже на первом курсе обучения. Также и многие бакалавры уже в начале четвертого курса начинают работу над ВКР (выпускной квалификационной работой). Защиты на факультете изобразительного искусства проходят летом, в июне месяце.

Итак, первая ступень — это бакалавриат. Зачисляют (российских и иностранных) студентов на первый курс по двум профилям: «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство» и «Дополнительное образование в области дизайна и компьютерной графики». Набор на профиль «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство» осуществляется по результатам экзаменационных испытаний по живописи и рисунку (по стобалльной

системе) и ЕГЭ по дисциплинам «Обществознание» и «Русский язык». Зачисление на профиль «Дополнительное образование в области дизайна и компьютерной графики» (только внебюджетное обучение) происходит на основании собеседования и показа творческих работ абитуриента по живописи, рисунку, композиции.

После третьего курса идет распределение студентов профиля «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство» на модули: «Модуль живописи», «Модуль рисунка», «Модуль декоративно-прикладного искусства», «Модуль искусствоведения». Таким образом, до третьего курса студенты профиля «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство» обучаются по единой программе, а на четвертом курсе каждый модуль имеет свою учебную программу. Распределение по модулям происходит на конкурсной основе: по результатам обхода (итоговых оценок по живописи, рисунку, композиции) и поданных заявлений. Подобного модульного разделения на профиле «Дополнительное образование в области дизайна и компьютерной графики» нет, студенты продолжают обучение по своей программе дальше.

Студенты, получившие диплом бакалавра, могут подавать документы в магистратуру на следующие магистерские программы: «Живопись», «Рисунок», «Декоративно-прикладное искусство», «Дизайн», «Культурно-познавательный туризм» и «Менеджмент в изобразительном искусстве и художественном образовании». В 2019 г. открылся новый модуль в магистратуре «Масляная живопись и арт-рынок». Зачисление в магистратуру осуществляется также на конкурсной основе по результатам учебы в бакалавриате (учитывается средний балл аттестата), проводится экзамен по истории искусств и собеседование с просмотром творческих работ. Однако в магистратуру могут подавать документы и студенты, закончившие другой вуз (российский или иностранный), имеющие диплом бакалавра.

На любую ступень образования принимаются иностранные граждане с условием знания русского языка. Факультет изобразительного искусства, в том числе отделение дизайна, большим спросом пользуется у китайских абитуриентов. Многие китайские студенты хорошо владеют русским языком (в некоторых школах КНР по сей день преподают русский язык, к тому же знание русского сохранилось и передалось со времен тесного сотрудничества Китая и Советского Союза), другие укрепляют и совершенствуют

свои знания во время учебы в российском вузе. При университете существует лингвистический центр, в котором можно изучать многие языки мира. К тому же на базе педвуза в январе 2002 г. открылся «Китайский культурный центр при РГПУ им. А. И. Герцена», задачами которого являются укрепление дружеских отношений между университетом и китайскими партнерами в областях науки и просвещения, расширение обмена преподавателями и студентами, обогащение пособий, научно-исследовательского опыта и инновационных программ.

В связи с переходом на многоуровневую систему образования происходят значительные изменения в организации и содержании учебного процесса. В современных условиях определяются новые задачи в теории и методике преподавания изобразительного искусства. В связи с этим одной из главных задач является разработка современных инновационных технологий и методик профессиональной подготовки художника-педагога (и дизайнера-педагога) в условиях педагогического университета. Поэтому важным становится не только формирование профессиональной компетентности в области живописи, рисунка, в освоении законов изобразительной грамоты, в получении знаний в области цветоведения, композиции, техники и технологии живописных материалов, но и в развитии художественно-творческого видения, которое в дальнейшем перейдет в умение студентов генерировать новые идеи в художественно-творческой деятельности. И, конечно же, речь идет и об умении при необходимости передать свои знания и навыки другим.

У обучающихся профиля «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство» художественно-практическая работа основывается на реалистическом подходе работы только с натуры (выполнить в декоративной технике они могут 2–3 задания), у студентов-дизайнеров все работы выполняются в декоративном стиле (и 1–2 могут быть изображены в реалистическом). Все художественно-творческие работы в декоративной манере исполнения выполняются с натуры. Несмотря на то, что занятия по живописи, композиции у дизайнеров ориентированы на декоративный стиль изображения, они также могут пробовать свои силы в реалистической живописи. Но чаще всего они работают в импрессионистических, декоративных или стилизованных техниках.

На первых двух курсах студенты-дизайнеры работают преимущественно в натюрмортом жанре, изучают виды условно-абстрактной живописи, способы стилизации (например, стилизацию натюрморта под батик, мозаику, манеру мастера и многое другое), а также знакомятся с «реалистическими» приемами в декоративной живописи. К концу первого курса студенты отделения «Дизайн» могут переложить в условно-декоративной манере любой натуральный натюрморт независимо от колористической гаммы, сложности композиции. То есть это могут быть натюрморты «на сближенные цветовые отношения», «белое на белом» и т. д.

Учебно-творческие задания выстраиваются таким образом, чтобы максимально развить у студентов художественное мышление, пространственное воображение и способность видеть в любом натурном натюрморте, пейзаже, портрете декоративные черты. Важно, чтобы уже перед началом работы студент представлял стиль своего декоративного переложения (условно-декоративное, абстрактное, стилизацию и т. п.), а впоследствии стремился к самостоятельному выстраиванию траектории творческой работы по живописи и композиции. Он сам должен предполагать, в каком стиле, с использованием каких технических приемов и материалов выстроить композиционно свои художественно-творческие работы. Однако задача преподавателя состоит в постоянном «тонком контроле» и соучастии со студентами. Независимо от стиля изображения практические работы по живописи должны отвечать художественно-эстетическим требованиям.

Важно, чтобы в процессе формирования учебных планов и программ были созданы программы по профилям «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство» и «Дополнительное образование в области дизайна и компьютерной графики» с учетом мировых требований (согласно Болонскому процессу) и специфики педагогического вуза важно согласовать традиции, инновации и современные требования образования и общества.

Литература

1. Рабочая программа дисциплины «Основы композиции в живописи» [Электронный ресурс]. URL: https://herzen-documents.acrodis.ru/programs_show-program.html?pid=5663&yr=2017&lvl=1&sgroup=54

Ю. М. Арсенюк

Y. M. Arsenyuk

*доцент, профессор, зав. кафедрой копийной живописи
факультета живописи Российской академии живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова
korylovk12@list.ru*

КОПИРОВАНИЕ РАБОТ СТАРЫХ МАСТЕРОВ В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА

COPYING THE WORKS OF OLD MASTERS IN THE CONTEXT OF FORMING OF THE ARTIST'S PERSONALITY

В статье рассматривается необходимость обучения технике рисунка и живописи путем копирования работ старых мастеров. Начиная с возникновения масляной живописи в Европе в XV в., копирование стало обязательным этапом для формирования профессиональной личности художника. Приводятся доказательства того, что копирование не является следствием того, что художник в будущем будет слепым подражателем, что подтверждает факультет копийной живописи в Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, который с конца 1980-х гг. выпускает высокопрофессиональных художников и реставраторов.

Ключевые слова: *копирование старых мастеров, копии, технология копирования, техника живописи, формирование личности профессионального художника.*

The article discusses the need to learn drawing and painting techniques by copying the works of old masters. Since the emergence of oil painting in Europe in the XV century, copying has become a mandatory stage for the formation of a professional artist's personality. There is evidence that copying is not a consequence of the fact that the artist in the future will be a blind imitator, which is confirmed by the faculty of copy painting at the Russian Academy of painting, sculpture

and architecture of Ilya Glazunov, which since the late 1980s produces highly professional artists and restorers.

Keywords: *copying of old masters, copies, copying technology, painting technique, formation of a professional artist's personality.*

«Кто умеет копировать, тот умеет и творить»¹

Копирование произведений масляной живописи, начиная с XV в., являлось одним из важнейших этапов в обучении художника.

Известный итальянский скульптор, ювелир и живописец начала XVI в. Бенвенуто Челлини говорил о том, что молодым художникам следует рассматривать произведения хороших мастеров, чтобы, выбирая среди них наилучшие, на основе отобранных частей создавать еще более прекрасные композиции.

Действительно, детальное изучение, а затем копирование лучших образцов издавна было излюбленным способом обучения мастерству художника, в том числе и художника-живописца. Уже в начале XV в. к произведениям фламандских живописцев Ван Эйков, работавших на холсте, слава о которых разнеслась по всей Европе, толпой стекались старые и молодые художники, а также любители искусств. Картины их копировали фламандские, германские, испанские, итальянские живописцы, распространяя таким образом новую технику по всей Европе.

Не исключено, что именно путем копирования картин, выполненных фламандским методом, этой техникой овладели такие великие мастера Фландрии, как Рогир ван-дер-Вейден (1400–1464), Гуго Ван-дер-Гус (1482), Мемлинг (1435–1464).

В Германии, копируя работы фламандских художников, мастерами живописи стали Ганс Гольбейн (1498–1543) и Альбрехт Дюрер (1471–1528).

Технику живописи, возможно путем копирования полотен Ван Эйка, позаимствовал итальянец Антонелло да Мессина, а потом познакомил с ней братьев Беллини, а также Андреа де Каста-

¹ Прим. автора — фраза, традиционно приписываемая Микеланджело.

ньо во Флоренции. Последний передал ее Перуджино, Вероккио и Гирляндайо, а они, в свою очередь, научили этой технике других.

Процесс обучения начинался с того, что ученики повторяли за мастером сначала простейшие, а затем и более сложные технические приемы, постепенно переходя от копирования к непосредственному созданию картин. В XVI в. копирование картин известных художников было хорошо налаженным производством. Многие сами делали копии своих работ. Известно, что этим занимались Ханс Мемлинг, Ян Ван Эйк, Рогир ван дер Вейден. Но если в XV в. копии делались анонимно, то с XVI в. они стали подписными. Приобрести мастерскую известного художника, где сохранились заготовки картин, считалось большой удачей, потому что это давало возможность заниматься копированием и обеспечить себе существование. В середине XVI в. в Антверпене в гильдии художников было зарегистрировано 383 члена. Многие из них жили за счет копий. Например, произведения Питера Брейгеля Старшего, которые ценились и стоили очень дорого, с успехом копировал его сын — Питер Брейгель Младший. Его мастерская стала главным центром по изготовлению копий картин своего отца. Но, насколько известно, Питер Брейгель Младший не стремился обмануть публику и выдать свои собственные работы за работы знаменитого родственника.

Когда Питер Брейгель Старший умер в 1569 г., его сыну было 6 лет, так что вряд ли он мог научиться чему-то у своего отца. Тем не менее мы видим очень похожую стилистику рисунка и технику живописи при отсутствии абсолютного сходства и повторения. Таким образом, Питер Брейгель Младший, копируя картины знаменитого отца, обретает индивидуальность и становится впоследствии не менее известным художником.

В Италии привившийся фламандский способ живописи под влиянием местных условий вскоре получил значительное видоизменение: тонкое фламандское письмо заменилось более пастозной живописью. Итальянская манера живописи начинает постепенно увлекать живописцев, быстро распространяется не только по всей Италии, но и за ее пределами, вытесняя повсюду фламандскую манеру, кажущуюся художникам уже устаревшей. Но и здесь копирование играло далеко не последнюю роль.

Сначала в боттегах (мастерских эпохи итальянского Средневековья и Возрождения) ученики обучались, копируя картины

руководителя — хозяина боттеги. Например, в боттеге А. Веррокьо во Флоренции в 1460–1470 гг. учились Леонардо да Винчи, С. Боттичелли, Перуджино. Но в конце XVI в. возникла необходимость специальной профессиональной подготовки живописцев, скульпторов и архитекторов. Поэтому боттеги стали постепенно вытесняться академиями, в которых обучение было ориентировано на закрепление великих достижений мастеров предшествовавших эпох: античности и Итальянского Возрождения.

С 1585 г. в городе Болонья начала свою деятельность «Академия вступивших на правильный путь», организованная братьями-живописцами Лодовико, Агостино и Аннибале Каррачи. В 1593 г. живописец-маньерист Ф. Цукаро основал в Риме знаменитую Академию св. Луки. Также в Риме в 1657 г. открылась Флорентийская академия опыта. В XVII в. в Италии насчитывалось уже около пятисот академий.

Затем в 1648 г. была открыта Королевская Академия живописи и скульптуры в Париже, а в 1768 г. сэр Дж. Рейнолдс основал Королевскую Академию искусств в Лондоне. И во всех академиях важнейшей дисциплиной, помогавшей начинающим художникам овладеть техникой рисунка и живописи, было копирование.

Система обучения в академиях на первых этапах обучения была консервативной — методичное копирование старых мастеров, в основном Фламандского и Итальянского Возрождения. Но все начинает постепенно меняться где-то с середины XIX в. В Европе, например, одними из последних строгих последователей классической живописной школы были Э. Делакруа и Ж. Энгр. Делакруа постоянно копировал Рубенса и Веласкеса, пытаясь повторить каждый мазок. А Энгр считал, что живописцу, копирующему «древних», не стоит этого стыдиться, так как их произведения являются общим достоянием, откуда каждый может брать то, что ему понравится. Достигнув свободы во владении той или иной манерой письма, мастер может приспособлять ее для своих задумок, изменять и совершенствовать по своему усмотрению.

Во второй половине XIX в. в связи с довольно резкими переменами в политике, экономике и культурной жизни Европы появилось множество различных нестандартных направлений в искусстве, в том числе и в живописи. Классическая школа уже считалась устаревшей, мешающей свободному развитию личности

художника и удерживающей его в определенных рамках. Многие искали абсолютно свой стиль, бросали учебу в Академии, спорили с педагогами или вовсе отказывались от поступления в нее. Открывались салоны, где собирались и работали группы художников с новыми идеями и подходами к изобразительному искусству. Самый яркий пример таких направлений — это, конечно, импрессионисты и постимпрессионисты.

Однако и они, как ни странно, периодически продолжали копировать картины старых мастеров. Например, один из родоначальников импрессионизма, Эдуард Мане, копировал Веласкеса, Гойю, Тициана, осваивая силу и принципы их живописного языка. В этом процессе и возникла новая форма, а художник, применяя усвоенное, старался с наибольшей остротой и ясностью показать современного ему человека Франции. Также Ван Гог, по воспоминаниям современников, постоянно копировал в различных музеях. А Анри Матисс вспоминал, что во время написания портрета Воллара Сезанн после обеда каждый день рисовал в Лувре. Вечером, возвращаясь домой, он заходил на улицу Лаффит и говорил Воллару, что завтрашний сеанс должен пройти удачно, так как он, Сезанн, очень доволен своей сегодняшней работой в Лувре. Эти посещения Лувра позволяли Сезанну постоянно сравнивать свое произведение с увиденными в галереях музея. По убеждению Матисса, так следует поступать всякому художнику, желающему критически оценивать успешность своей работы.

Можно сделать вывод: новаторские идеи европейских художников конца XIX — начала XX в. и новые эксперименты в живописи не помешали многим из них проникать в суть живописного процесса путем классического способа обучения — копирования.

Начинания по учреждению Академии художеств в России относятся еще ко временам Петра Великого. Однако первая «Академия трех знатнейших искусств» была открыта уже при правлении дочери Петра — императрицы Елизаветы Петровны. Инициатором создания Академии стал великий ученый Михаил Васильевич Ломоносов, сознававший недостаточность высококвалифицированных художников в тогдашней России. А 7 июля 1765 г. была произведена закладка здания Академии художеств на Васильевском острове в Санкт-Петербурге (проект В. Деламота). Первым академическим президентом был назначен граф Иван Иванович Шувалов.

Система образования основывалась тогда, как и во всех европейских академиях, на принципе классицизма, имевшего строгий свод канонизированных правил. Последовательность обучения была незыблема: копирование с оригиналов, вначале с натюрмортов, затем с фигурных композиций; рисование с гипсовых слепков различных голов и фигур; рисование с манекенов, задрапированных «под людей». И только после этого ученику позволялось, наконец, рисование с живой натуры. Копии должны были помочь начинающему художнику не только раскрыть методы замысла картины, но и овладеть техникой живописи. За качеством исполнения копий велось строгое наблюдение старшего профессора. Оригиналами для копирования в Петербурге служили произведения, находившиеся в собрании И. И. Шувалова, в галерее графа Строганова, а также в Эрмитаже. Обычно это были произведения голландской, фламандской, итальянской и французской школ. Но предпочтение отдавалось первым двум (все воспитанники, без исключения, должны были, например, копировать Рембрандта). Задания давались с таким расчетом, чтобы каждый ученик копировал работы всех четырех школ. Также обязательным условием было сделать копии с картин русских мастеров, которые на тот момент считались образцовыми. Но обычно оригиналы подбирались с учетом индивидуальных особенностей учеников с тем, чтобы всемерно развивать его способности, не давать ему замкнуться в узком кругу наиболее удавшихся работ.

До того как в Академии был основан музей, произведения искусства могли свободно размещаться в классах или на квартирах преподавателей. В 1823 г. в «Отечественных записках» писалось о пользе копирования, о том, как воспитанники исторического класса оттачивали свое мастерство, копируя оригиналы Рафаэля и Корреджо, а пейзажисты — Клода Пюссена и Вернета. Как молодые умы обогащались новыми идеями и затем работали уже над своими полотнами со страстью, живостью и прилежанием.

Благодаря графу Строганову воспитанники имели возможность в его галерее знакомиться и изучать произведения, принадлежащие другим собирателям. Во время их работ над копиями, как сообщали «Отечественные записки», иностранцы нередко приносили графу разного рода художественные произведения для приобретения.

Председатель Академии с большой заботой относился к академистам. Для того чтобы они не испытывали голода во время занятий, он, по свидетельству очевидцев, распорядился накрывать в галерее столы, дабы обучающиеся могли поесть.

В статье одного из биографов известного художника первой половины XIX в. Сильвестра Щедрина упоминается копия с картины Остаде, находившейся в галерее Строганова. Художник проявлял большой интерес к искусству малых голландцев и фламандцев и сохранил его на протяжении всей жизни. Свою копию с Остаде Щедрин завещал семье умершего президента А. С. Строганова, к которому испытывал огромную благодарность за внимание, оказанное ему во время учения в Академии. А Строганов также полюбил С. Щедрина, в особенности за благородство, тихий скромный нрав и неутомимое прилежание.

Другой знаменитый русский художник Карл Брюллов в галерее Строганова делал копии с картин Веласкеса «Монах за чтением книги», «Портрет папы Иннокентия X» и «Голова старика». Последнюю Брюллов копировал двенадцать раз, чтобы добиться предельного сходства с оригиналом.

После окончания Академии ее лучшие выпускники Карл Брюллов и Бруни писали копии с оригиналов в Италии. На родину их полотна и рисунки доставляли на кораблях. Затем по этим высокоточным копиям учились писать студенты. Копирование Рафаэля считалось в Петербургской Академии художеств одной из главных дисциплин. По воспоминаниям Карла Брюллова, он смог достичь мастерства в картине «Последний день Помпеи», так как делал копию с «Афинской школы» Рафаэля.

Благодаря документальным свидетельствам и воспоминаниям художников, биографов и современников есть возможность подробно описать основные принципы и этапы обучения в Петербургской Императорской Академии художеств.

Первые копии, которые делал ученик, независимо от профиля избранного им специального класса, делались с изображений цветов и фруктов. После нескольких простейших заданий ученик приступал к копированию несложных по композиции натюрмортов, каких было много у голландских живописцев XVII в. В целом натюрморты для всех живописных классов, кроме специального — «плодов и цветов», рассматривались в Академии как известный подготовительный этап перед переходом к изображению человека.

После натюрмортов ученики начинали копировать так называемые «головки». Это было нужно для изучения правил изображения формы человеческого тела, его цветовой гаммы и оттенков. Вот почему особую роль приобретало качество копируемых подлинников. Если в отношении «цветов» Академия располагала определенным кругом специально выполненных работ и этюдов, то «головы» подбирались из картин академической коллекции.

Следующая серия копий начиналась с портрета И. Никитина «Петр Первый». Процесс передачи с помощью рисунка индивидуальной формы головы и конкретного выражения лица шел одновременно с процессом освоения живописи. Ученик должен был хорошо усвоить правила того, как писать человеческую голову. Причем порядок определялся принципом — от голов простых по форме и выражению к головам сложным.

Переход к изображению человеческого тела осуществлялся, как правило, через копирование полуфигур, из числа которых наибольшей популярностью пользовался «Андрей Первозванный» А. Лосенко — реалистически написанное тело старика с почти портретной головой. В это время ученики уже чаще всего работали в натурном классе, были хорошо знакомы с анатомией и, делая подобную копию, они непосредственно ассоциировали ее с живым натурщиком. Как помогает установить анализ ученических копий, живопись велась на тонированном холсте. Обязательно вначале делался рисунок «сродными» красками, тени обычно прокладывались теплыми тонами, а вся фигура обводилась сиеной или охрой. Подмалевок должен был давать своего рода тональную подготовку для живописи. Первая прописка делалась широко и жидко, художник искал соотношения между частями тела, однородность с фоном. На втором этапе краска клалась пастознее, кисти брались тоньше. Живописец стремился как можно точнее передать тональную и цветовую гамму, причем писать рекомендовалось со светов. На третьем этапе лессировали, «притирали» изображение, доводя его до полной аналогии с копируемой картиной.

После нескольких заданий такого характера ученик переходил к копированию большой «академии» (почти в размер человека), и именно здесь некоторые профессора рекомендовали делать первую гризайль с гипсовой статуи, чтобы заставить молодого живописца лучше представить себе объемную форму человеческого тела. Копию «академии» и предшествовавшей ей фигуры

полагалось делать стоя («головки» копировали сидя). Эти копии педагоги Академии трактовали как своего рода этюды с натуры.

«Академии» завершали общую часть работы над копиями, давая возможность ученику в соответствии с установкой академической методики переходить к гипсам.

Но не только натюрморты, «головки» и «академии» составляли программу учебного копирования. Одновременно будущие художники работали над копированием сначала жанровых, а затем мифологических и исторических полотен. Задания такого рода были связаны с изучением основ композиции. Выбор картин зависел от специфики класса, в котором работал ученик. Но все они служили и для повышения уровня живописного мастерства.

Такая четкая поэтапная система обучения путем копирования работ старых мастеров сохранялась практически до конца XIX в. Затем ситуация немного начала меняться. Ученики и художники продолжали делать копии, но часто не в учебных целях, а в коммерческих. Впрочем, и раньше существовал механизм реализаций учебных и копийных работ учеников Академии, который являлся дополнительным стимулом к улучшению результатов копирования.

В 1898 г. в Санкт-Петербурге открылся Русский музей Императора Александра III. Туда устремились художники для копирования лучших произведений его коллекции, в основном с коммерческими целями. Как видно из отчета Русского музея за 1910 г., армия художников создавала десятки повторений с одних и тех же «модных» в то время картин. Была написана 81 копия с картины И. И. Ендогурова «Начало весны» и 50 копий с картины И. К. Айвазовского «Девятый вал». В музее осуществлялось и учебное копирование, но оно было несопоставимо по количеству с изготовлением коммерческих копий.

Судя по всему, академические занятия по копированию в Санкт-Петербурге в конце XIX в., как и раньше, чаще проводились в Эрмитаже. А. Остроумова-Лебедева в своих мемуарах вспоминает спустя годы, с каким тщанием она копировала оригинал кисти Рембрандта, стараясь реконструировать в воображении последовательность ведения работы великого мастера. По ее признанию, это было настолько сложно и одновременно увлекательно, что, копируя, она не обращала внимания на других копиистов и на посетителей, которые иногда громко высказывали свое мнение, останавливаясь за спинами художников.

Большое влияние творчество Рембрандта чуть раньше оказало и на живописное мастерство одного из самых известных художников конца XIX в. И. Е. Репина. В одном из самых выразительных портретов Репина «Протодиакон» современники не могли не узнать прототип картины — один из шедевров Рембрандта «Знатный поляк», который считался портретом Яна Собесского и хранился тогда в Эрмитаже. Известный практик и теоретик изобразительного искусства И. Грабарь сопоставлял и сравнивал эти портреты, отмечая, что Репин высоко ценил данный рембрандтовский шедевр. Игорь Эммануилович почти не сомневался в том, что Ян Собесский подсказал художнику и общую концепцию «Протодиакона»: по его мнению, сходство прослеживалось не только в таком же посохе в руке, но и во всей манере живописи — пастозной кладке мазка, трактовке фона, рук и самого лица.

Но цитирование Репиным определенных композиций Рембрандта если и носит вначале наивный, подражательный характер, то затем постепенно переходит в свою авторскую интерпретацию, основанную на новых художественных впечатлениях.

По словам Репина, картину можно прочесть до конца, только копируя ее. И познавая путем копирования творчество великих живописцев, затем беря за основу лишь определенные композиционные и образные решения, художник должен пройти все этапы: от ученичества до достижения высшего уровня живописного мастерства, своего неповторимого авторского стиля и известности.

В 1843–1844 гг. в Москве в доме генерала Юшкова по адресу Мясницкая, 21, выдающемся памятнике архитектуры XVIII в. по проекту В. И. Баженова, было основано Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Система обучения в нем опиралась на опыт и методику воспитания в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге. Так, для блага Отечества и народа была открыта в Москве по сути московская Академия художеств, которая должна была предоставить возможность развиваться талантам из народа, рассеянным по обширным пространствам России. Училище отличалось более демократической формой приема и свободной творческой обстановкой. Часто в его стенах проводились концерты и благотворительные вечера.

У молодых мастеров московской художественной школы главным принципом творчества в искусстве был реализм. Натурный класс возглавляли И. Перов, А. Рябушкин и др. А пейзажный

класс вел академик живописи А. Саврасов, у которого учились И. Левитан, К. Коровин и др. После смерти А. Саврасова пейзажный класс вел В. Поленов, а затем А. Васнецов.

В 1905 г. высочайшим распоряжением, подписанным Николаем II, училищу был присвоен статус высшего учебного заведения с полной самостоятельностью по учебной части.

После революции 1917 г. училище прекратило существование, но на Мясницкой улице были открыты художественные мастерские. Затем в 1920 г. художественные мастерские были объединены в Высшие художественно-технические мастерские — ВХУТЕМАС. Их заполнили люди, настроенные против академической и старой живописи. Но в 1942 г. здание было отдано Московскому механическому институту, и дом на Мясницкой улице до 1986 г. окончательно потерял статус художественного заведения.

В 1986 г. благодаря инициативе известного российского художника И. С. Глазунова с большим трудом удалось вернуть дому Юшкова статус художественного учебного заведения и возродить в нем Московскую академию живописи, ваяния и зодчества. Илье Сергеевичу хотелось не просто открыть новое художественное учебное заведение, но и вернуть ту традиционную классическую систему обучения, которая с середины XVIII до первой половины XX в. была неизменной в Петербургской академии художеств. По словам Глазунова, ему пришлось невольно противопоставить принципы школы высокого реализма методам обучения преподавателей института, которые исключили традиционное рисование с гипсов, работы с гризалью и копирование в музеях шедевров старых мастеров и изучение их технологии. На данный момент Российская академия живописи, ваяния и зодчества — единственное в мире художественное учебное заведение, где сохранился факультет со старой академической системой обучения — факультет копийной живописи.

Главный принцип факультета — преподавание по классической академической системе, где копирование идет параллельно с общим учебным процессом. Студенты, как и в далеком XVIII в., начинают обучение рисунку и основы живописи с натюрморта и параллельно копируют натюрморты старых мастеров. Но еще одним из важных технических аспектов в начале первого курса является правильная система обучения подготовки подрамника, натяжка холста и подбор кистей, красок, палитры, имприматуры (первого слоя фона, после чего идет перевод рисунка на холст).

Затем идут головы, а потом портреты с руками, где ученику также дается задание — сделать копию какого-либо портрета. Чаще всего на данном этапе студенты копируют портреты В. Тропинина, О. Кипренского, Д. Левицкого и других русских художников, представленных в Государственной Третьяковской галерее.

После второго курса у студентов обычно идет разделение по мастерским с различными жанрами живописи: историческая картина, портрет, пейзажи.

Затем начинается следующий этап в учебном процессе. На старших курсах будущие художники копируют картины А. Иванова, К. Брюллова, К. Маковского, Н. Пуссена, Ш. Лебрена, Ф. Буше.

Студенты для обучения копированию работают в залах Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Также ежегодно проводятся выездные занятия в усадьбу Архангельское, а летняя практика проходит в залах Эрмитажа. Одна из главных задач — воспитание художественного вкуса путем копирования работ отечественных и зарубежных мастеров.

Обучение на факультете копийной живописи длится около трех лет. Если студент выбрал для будущего профессию художника-реставратора, то остается на факультете до конца пятого курса.

После окончания Академии ученики могут пойти в аспирантуру, пополнить преподавательский состав, стать профессиональными художниками, реставраторами и профессиональными копиистами.

Копирование работ старых мастеров делится на три вида: любительское, ученическое и профессиональное. Любительским копированием может заниматься любой человек, даже не имеющий профессионального художественного образования, но с определенными способностями и влечением к изобразительному искусству. Между прочим, в советские времена в российской глубинке очень часто висели работы именно таких любителей. Вокзалы и клубы периодически украшали копии картин самых популярных тогда художников — Шишкина и Перова.

Ученическое копирование было подробно описано выше.

После окончания Академии выпускник при успешной сдаче экзаменов и защите дипломной работы уже становится профессиональным копиистом. Теперь художник, владея правильной методикой, полностью поэтапно повторяет процесс работы того

мастера, которого копирует. Такие точные копии до сих пор востребованы — принимаются заказы как от частных лиц, так и от государственных и коммерческих учреждений. Излишне говорить, что копиист должен обладать не только знанием истории, времени и биографии художника, работу которого попытается повторить, но и великолепной техникой живописи. Причем умение профессионально копировать вовсе не мешает, а часто и помогает мастеру писать свои авторские картины и совершенствоваться.

Можно подвести итог: копирование, особенно ученическое, — это даже в современном мире необходимая основа для профессионального обучения, а также тот самый фундамент, без которого нельзя представить становление личности настоящего художника.

Литература

1. Профессиональные мысли и наставления художников / авт.-сост. М. Ф. Разанов. М.: Атлант-С, 2014. 254 с.
2. Школа изобразительного искусства: в 10 вып. Ч. 1 / сост. А. Н. Буйнов, Б. В. Иогансон, Н. Н. Клиндухов и др. М.: Искусство, 1986.
3. *Ацаркина Э. Н.* Сильвестр Щедрин. 1791–1830. М.: Искусство, 1978. 207 с.
4. Илья Репин. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2019. 593 с.
5. *Фехнер Е. Ю.* Нидерландская живопись XVI века. Л., 1949. 164 с.
6. *Фехнер Е. Ю.* Голландский натюрморт XVII века в собрании Государственного Эрмитажа. М.: Изобразительное искусство, 1962. 176 с.
7. *Бергер Э.* История развития техники масляной живописи. М., 1961. 512 с.
8. *Вибер Ж.* Живопись и ее средства [пер. с фр.] / [примеч. М. М. Гольдберга и др.]. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 232 с.
9. *Волков Н. Н.* Цвета в живописи. М.: Искусство, 1965. 257 с.
10. *Лужецкая А. Н.* Техника масляной живописи русских мастеров XVIII – по начало XX века. М.: Искусство, 1965. 290 с.
11. *Оствальд В.* Письма о живописи: Очерки о теории и практике живописи. М., 1905. 158 с.
12. *Пио Рене.* Палитра Делакруа. М., 1977. 46 с.
13. *Сланский Б.* Техника живописи, живописные материалы. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. 380 с.

И. Г. Кондратович

I. G. Kondratovich

директор Ассоциации создателей православных храмов

и произведений сакрального искусства

«Гильдия храмоздателей»

ros-sava@yandex.ru

РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ

DEVELOPMENT OF MODERN CHRISTIAN ART IN RUSSIA AND ABROAD

В настоящее время остро стоит проблема воссоздания и создания высокопрофессиональных образцов христианского, в том числе храмового искусства. Для этого необходимо знание и осознанное продолжение, интерпретирование древнерусских, византийских, классических традиций. В решении данного вопроса важна подготовка художников академического направления, в том числе в Академии Ильи Глазунова, и их взаимодействие с организациями, осуществляющими восстановление храмов, реставрацию их убранства, создание стенописи во вновь возведенных церквях.

Ключевые слова: *современное христианское искусство, стенопись, иконопись, традиции модерна, академическое искусство.*

At present, the problem of building and creating highly professional samples of Christian art, including temple art, is acute. This requires knowledge and informed continuation, interpretation of ancient Russian, Byzantine, classical traditions. In solving this issue, it is important to train artists of academic direction, including at the Academy of Ilia Glazunov, and their interaction with organizations engaged in restoration of temples, restoration of their removal, creation of stencil in newly erected churches.

Keywords: *modern Christian art, stencil, icon book, traditions of modernism, academic art.*

Недавно мне посчастливилось посетить православные храмы в городе Харбине в Китае. В прекрасном храме святой Софии, построенном по проекту гениального русского архитектора В. Косякова, мне разрешили ударить в большой колокол! Я был в восторге от осознания того, что спустя сто лет русскому человеку удалось сделать это в православном храме! Радость я испытал и от того, что храмы в Китае восстанавливают и православные кресты на них воздвигают. Это, пожалуй, удивительно для Китая, но вполне понятно нам, людям, осознающим, находясь вдали от родины, величие и значимость для мира русской культуры!

Нас с художником-монументалистом А. Филипповым пригласили как консультантов для оценки состояния храмов и возможности восстановления росписей храмов силами русских художников.

И с чем же мы столкнулись? Храм святой Софии был расписан в стиле модерн, а церковь в честь Иверской иконы Божией Матери украшена копиями работ В. Васнецова. Но росписи полностью утрачены! Перед нами встала проблема: кто из известных современных мастеров, какая бригада художников сможет восстановить эти росписи?

И вот я у вас в Академии, где готовят к творческой жизни молодых художников традиционной академической русской школы, где представлены замечательные работы учеников и преподавателей. Естественно, я озабочен возникшей проблемой: смогут ли мастера Академии помочь в восстановлении замечательных храмов и будут ли в дальнейшем выпускники вашего вуза и других художественных учебных институтов продолжать традиции русского православного искусства XIX — начала XX в.?

В настоящее время я работаю в «Гильдии храмоздателей» — организации, построившей и расписавшей более 200 храмов в России и за рубежом. У нас сложился коллектив замечательных мастеров, обращающихся в своей работе к различным направлениям и стилям церковного искусства. Мы не только строим, а еще и подготавливаем молодых мастеров, художников и архитекторов, недавних студентов, к практической жизни, к конкретной работе. И думаю, это самое главное — дать художнику возможность применить свой труд, идеи, талант на практике. Быть нужным! А ведь академическая живопись в росписи храмов становится все более и более востребована, и не только в России.

Мои выводы в итоге просты: необходимо сближение таких вузов, как Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, и таких организаций, как «Гильдия храмоздателей», которые проектируют, строят и благоукрашают храмы. Только так мы сможем поднять уровень нашего современного сакрального искусства! Двери «Гильдии» всегда открыты для вас!

В заключение хотел бы поделиться некоторыми наблюдениями. Занимаясь выпуском каталога «Христианское искусство», где участвуют мастера из тридцати стран мира — от Австралии, России и до Аргентины, я обнаружил определенные закономерности.

Во-первых, в католических странах обратились к написанию икон в византийском стиле.

Во-вторых, наблюдение не очень оптимистичное: современных искусствоведов церковного искусства, не всех, конечно, но большинство, совершенно не интересуют церковные художники нашего времени! И это, полагаю, беда: художникам необходимы внимание и диалог.

В-третьих, в России происходит поворот к академическому стилю в росписи храмов. В этом плане, уверен, у вашей Академии отличные перспективы.

В-четвертых, вспомните работу К. Малевича «Супрематическая Мадонна». Ведь не только он, многие художники начала XX в. писали в таком стиле. И вот это направление и стиль возвращаются, буквально проникают в храмовое искусство. Я не искусствовед, поэтому не берусь судить, плохо это или хорошо, но это факт. Сейчас даже создана кафедра сакрального искусства в Львовской национальной академии искусств. В Беларуси проходят практикумы сакрального искусства.

Вот, пожалуй, и все, чем мне хотелось поделиться с вами. Эти темы требуют вдумчивого подхода, и я надеюсь, что мы еще встретимся или у вас в Академии, или на нашей площадке в «Гильдии храмоздателей».

А вам хотел бы пожелать успехов и сил в важном деле — подготовке будущих художников, монументалистов и иконописцев, которые прославят русское искусство в XXI в.

И. В. Лапин

I. V. Lapin

*заслуженный художник РФ, профессор кафедры
академического рисунка Российской академии живописи,
ваяния и зодчества Ильи Глазунова
jivopis@glazunov-academy.ru*

ПРОБЛЕМЫ ПОСТРОЕНИЙ ВЫСТАВОЧНЫХ ЭКСПОЗИЦИЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВОЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И. С. ГЛАЗУНОВА

PROBLEMS OF CONSTRUCTION
OF EXHIBITIONS REALISTIC ART
ON THE EXAMPLE OF EXHIBITION
ACTIVITY OF I. S. GLAZUNOV

Для любого художника персональная выставка — некий этап в жизни и творчестве, время честно отчитаться о проделанной работе перед собой и зрителем. Но выставки Ильи Сергеевича всегда были чем-то большим, нежели демонстрацией собственных творений. Сложно переоценить заслуги И. С. Глазунова как живописца, литератора и педагога. Он оказал огромное влияние на наше общество, а его деятельность стала целой вехой в истории искусства нашей Родины. Я хотел бы подробнее остановиться на рассказе о тех выставках Ильи Сергеевича Глазунова, которые мне довелось посетить.

Ключевые слова: *проблемы построений выставочных экспозиций, реализм, выставочная деятельность И.С. Глазунова, классические традиции.*

For any artist, a personal exhibition is a stage in life and work, a time to honestly report on the work done in front of themselves and the audience. But Ilya Sergeyevich's exhibitions have always been something more than a demonstration of his own creations. It is difficult to overestimate the merits of I. S. Glazunov as a painter, writer and teacher. He has had a huge impact on our society, and his work

has become a milestone in the history of art in our country. I would like to elaborate on the story about the exhibitions of Ilya Glazunov, which I had the opportunity to visit.

Keywords: *problems of construction of exhibition expositions, realism, exhibition activity of I. S. Glazunov, classical traditions.*

«И скучно на выставках футуристов,
потому что творчество их — сплошное
утверждение пустоты и мрака».

А. Бенуа

«Мне кажется, что искусство должно давать
счастье и радость, иначе оно ничего не стоит. В жизни
так много горя, так много пошлости и грязи, что если
искусство тебя будет сплошь обдавать ужасами да
злодействами, то уже жить станет слишком тяжело».

В. Полениов¹

Строки, выбранные в качестве эпиграфа, на мой взгляд, отражают не только трудности людей давно ушедшей эпохи, но также и проблемы современных художников. Исходя из собственного опыта должен сказать, что поддержка того искусства, которое говорило бы на одном языке со зрителем, приносило бы в его душу гармонию, — тяжелый труд, требующий стойкости и самоотверженности. В качестве примера приведу выставочную деятельность И. С. Глазунова.

Для любого художника персональная выставка — некий этап в жизни и творчестве, время честно отчитаться о проделанной работе перед собой и зрителем. Но выставки Ильи Сергеевича всегда были чем-то большим, нежели демонстрацией собственных творений. Сложно переоценить заслуги И. С. Глазунова как живописца, литератора и педагога. Он оказал огромное влияние

¹ Из письма к В. Васнецову за 8 января 1888 г.

(Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / сост., вступ. ст. и примеч. Н. А. Ярославцевой. М.: Искусство, 1987. 496 с., [24] л. ил., 1 л. портр. (Мир художника). С. 270–271.

на наше общество, а его деятельность стала целой вехой в истории искусства нашей Родины.

Я хотел бы подробнее остановиться на рассказе о тех выставках Ильи Сергеевича, которые мне довелось посетить. Думаю, мои воспоминания об этих примечательных событиях могут заслуживать внимания как свидетельства очевидца.

Первая выставка И. С. Глазунова состоялась в феврале 1957 г. в московском Центральном Доме работников искусств и спровоцировала колоссальный общественный резонанс. Я при этом, к сожалению, не присутствовал, так как на тот момент до моего рождения оставалось еще три года, но мне приходилось беседовать с посетившими ее людьми. Они вспоминают огромные очереди ко входу в здание, где экспонировались работы Ильи Сергеевича: это событие тогда буквально «встряхнуло» общественность. По их признаниям, увиденное на той выставке отличалось от всего, что они встречали прежде. Было ясно, что на небосклоне русского искусства взошла новая яркая звезда.

После этого громкого дебюта Ильи Сергеевич выставлялся еще множество раз. Его работы можно было увидеть в Италии, Дании, Польше, Вьетнаме, Франции, Швейцарии, Восточной и Западной Германии, а также во многих больших городах нашей Родины. Я впервые побывал на его выставке в 1973 г. будучи тринадцатилетним мальчиком. Тогда еще ребенок, я ходил среди огромных полотен, узнавая персонажей из отечественной истории и фольклора. Безвозвратно ушедшее прошлое словно бы оживало; ветер играл алыми стягами на поле брани; горели огнем, отражая солнце, броня и оружие доблестных воинов; нежную лазурь небосвода пятнал черный дым от учиненных ханом Батыем пожаров. Изображенные на картинах герои взирали на меня своими огромными глубокими глазами, и взор их пронизывал душу, волнуя и зачаровывая. С тех пор в моем сердце поселилась какая-то смутная тревога, понять причину которой я смог только позже.

Илье Сергеевичу выпало творить в непростую для отечественного изобразительного искусства эпоху. Умирал в агонии социалистический реализм, чье время закончилось вместе со смертью Сталина, и параллельно формировалось движение шестидесятников, вызванное к жизни хрущевской оттепелью. Было бы ошибкой причислять Илью Сергеевича Глазунова к художникам «сурового стиля» — фактически их задачей было преобразование и усовершен-

ствование того же самого соцреализма в более «демократических» условиях. Кроме того, умело воспользовавшись нестабильностью ситуации и всеобщей растерянностью, активизировались деятели культуры, придерживающиеся крайне левых взглядов. Сегодня их принято называть авангардистами. И та, и другая, и третья сторона брала за основу весьма абстрактные понятия, такие, например, как коммунизм или космополитизм. В этой обстановке лишь один художник поднял в своем творчестве доселе забытую тему великой духовности России и русского народа — это был Илья Глазунов.

Работы художника соответствовали душевной потребности отечественного зрителя, что обусловило существование много-часовых очередей на его выставки.

Такую очередь я отстоял в 1978 г., чтобы попасть на выставку Глазунова в Московском Манеже. Меня поразило и вдохновило тогда созвучие идей великого художника с собственными мыслями и чаяньями. В своих чувствах я был не одинок, чему свидетельствовала восторженная реакция большинства посетителей.

Прошли годы, в судьбе нашей страны произошли огромные перемены. Но, несмотря на тяжелое, можно сказать, смутное время, Илья Сергеевич остался истинным патриотом своей Родины и подлинным творцом. По всему миру триумфально проходили его выставки (Япония, Германия, Финляндия, Англия, Никарагуа, Куба, Франция, Испания и др.), для людей других стран они стали откровением в познании России.

Одновременно в середине 80-х гг. Глазунов задался целью создать новое высшее художественное заведение, основанное на принципах русской классической школы изобразительного искусства, — Российскую академию живописи, ваяния и зодчества, что и было осуществлено им благодаря его неукротимой энергии.

В 1994 г. в Московском Манеже состоялась выставка произведений Ильи Сергеевича Глазунова при участии работ профессорско-преподавательского состава и студентов Академии. Эта выставка показала своевременность и необходимость создания нового вуза.

Тысячи москвичей и гостей столицы выразили свое восхищение перед талантом великого современника — художника Ильи Глазунова.

На этой выставке раскрылся еще один его несомненный талант — талант педагога и организатора.

К этому времени я уже являлся преподавателем Академии и мог воочию убедиться в необычайной работоспособности нашего ректора, создавшего экспозицию выставки, которая поражала своей грандиозностью и продуманностью. Монументальные полотна, открывающие выставку, вводили зрителя в творческий мир, созданный Глазуновым. По ходу движения посетителя по выставке перед его взором возникали мощные по напряженности цвета и содержательной энергетике крупные полотна, расположенные по центральной оси зала. Они, как искры от костра, рассыпались по периферии экспозиции более камерными живописными произведениями и замыкались по периметру знаменитыми графическими циклами работ художника. Цветные пятна живописных полотен чередовались с ахроматическими окнами графики и держали зрителя в постоянном эмоциональном напряжении. Завершалась экспозиция работами преподавателей Академии, окруженными венцом полотен и рисунков лучших студентов, удостоившихся чести принять участие в выставке.

Несмотря на то, что запасник Манежа был переполнен работами Ильи Сергеевича Глазунова, он щедро поделился с преподавателями и студентами Академии экспозиционными площадями, тем самым дав возможность молодым и талантливым художникам показать свои работы широкой общественности, что сыграло большую роль в творческой судьбе каждого из участников этой выставки, которую в 1995–1996 гг. увидели жители Санкт-Петербурга и Самары.

Не могу не упомянуть о юбилейной выставке Ильи Сергеевича Глазунова (1999 г. — Московский Манеж, 2000 г. — Манеж Санкт-Петербурга). Она продемонстрировала широту и многообразие творческого потенциала Глазунова как живописца, графика и архитектора (к этому времени была завершена огромная работа по реконструкции Андреевского и Георгиевского залов Большого Кремлевского дворца и созданию интерьеров его Гостевой пристройки, руководил которой Илья Сергеевич). Как всегда, выставка вызвала неослабевающий интерес публики к новым работам мастера, среди которых были уникальные монументальные произведения.

В 2004 г. в Москве открылась галерея Ильи Сергеевича Глазунова с экспозицией из работ, подаренных им нашей столице. Теперь почитатели таланта художника имеют постоянную воз-

возможность общаться с его творчеством. И еще один музей уже на базе картинной галереи — это музей сословий — успел создать Илья Сергеевич, чем завершил свой жизненный путь. Царствие ему небесное.

Подводя итог вышесказанному, утверждаю, что выставки Ильи Сергеевича Глазунова — это вехи тернистого пути художника и гражданина, несущего неугасимый светоч любви к своему народу.

K. Тодоров

K. Ch. Todorov

Artist – investigator of N-Dimensionality of Space

Director of Research and Innovation center «ZN ART» –

Sofia, Bulgaria Author of «ZN ART-Museum from Paper»,

Regional History Museum Vratsa, Bulgaria

krasitodorov@gmail.com

ART AND N-DIMENSIONALITY

In the present article, the author synthesizes his long-standing teaching experience and creative research into a characteristic philosophy of N-Dimensionality to provoke us to look beyond the visible, to become aware of and experience infinity, as well as to understand in-depth the artist's mission. He offers a perspective and approach that broaden the art we create as a path of development.

Keywords: *art, N-Dimensionality, dimension, space, consciousness, knowledge, vector, connection, timelessness, genius, wholeness, journey, code, energy, spirit, matter, integrity, awareness.*

The journey in the world of art can be guided by its three basic elements with which the creative process begins and ends: dot, line, and stain. The deep understanding of their nature results from personal experience and awareness, but in general, they can be defined in the system known by the three dimensions of X, Y, and Z. So, the dot is the hitting of the pencil on the white sheet of paper and a material object characterized by different parameters and containing complete knowledge within. The line is structured understanding for space on and above the paper and reveals the perceived by the senses and mind as image and significance. The third element – the stain – is the density of space, reached by the thought and inserted into and below the plane of the paper. Thus the artist works on, “on and above”, and “on and below” the plane of the white sheet. Through the dot, the line, and the stain his consciousness examines the features of matter and recreates them on paper. The result is a consolidated creative model, which is both a starting and endpoint.

One could say that what is to be grasped and focused as knowledge at the beginning, is mastered and revealed at the end. In this sense,

the artist does not simply place a point, line, and stain on the white sheet, but searches for connections between the objects and their characteristics. He conceives a philosophical construction and structures space with the available to him information by recreating a process in which one object (dot) is set in motion (line) and forms a visible state of density (stain). Then he relates these three elements to wholeness.

In order to expand the space we study, the dot, the line, and the stain can be considered as vector units of measurement. The so obtained vector system enables us to follow the development of a chosen vector unit of measurement at any moment and in any of its vector projections. Hence, the dot is no longer seen as planar but can be viewed from diverse sides and its N-dimensional nature becomes visible. To get the desired shape and construction, Leonardo examined in his anatomical drawings, not just the visible but also the invisible matter. He conducted vector research and enriched the knowledge for human figure dynamics. Thus the accessed depth of integrity depends on personal awareness and predetermines the wisdom of the message spread around. This is where the allure of art lies. By itself, it provokes not so much the audience as its creator, and intrigues him in a continuous process of quest and research. In art, one does not stop, but through a series of certain “magical” actions that require the use of both mind and body, he achieves high spiritual awareness.

Anything, absolutely anything can be a starting point of awareness if one looks carefully. The decoding of embedded information from a stone in Belogradchik, Bulgaria, reveals the existence of “other” knowledge, still unattainable today. The perfection of the proportions of the geometric figures and their fitting into one another can be understood by some elementary measurements. A further step is to take the so obtained plane image of the inscribed one into other figures and mentally through spatial vectors to transform them into an N-Dimensional spatial construction.

It is no coincidence that the term “spatial vector” is used in the above example. A vector is an understanding of motion that goes in all directions of the universe. It defines a unit of space measurement with its own features. For example, in spite of its going unnoticed through “N” in a number of dimensions, it changes not only its own plane but also the one which locates the observer. The spatial vector overcomes the physical limitations and enables possible mental journey with it. Actually it contributes to the depth of awareness,

and the stops in its course of motion become foundations of the newly formed knowledge. Thus the consciousness travels in eternity and N-Dimensionality. Freed from the well-known schemes, the human mind enters into personal depth and reaches out to truly spiritual encoded messages that it revises and transforms. This movement becomes infinite when there is exchange and understanding, when there is a society that is ready to change not only its essence but also the entire universe with its reality.

The concept of vector content gives a new perspective on world perception and knowledge. It puts us in another different state, whereby it becomes possible to find and understand the new type of information. Seen through this prism, the world in the movie „Avatar“ is created with human intelligence, that to a large extent represents a genuine artistic and individually constructed space where the story doesn't just happen but reveals new horizons. It builds an innovative system, which transmits a message to people through the links between the known and the unknown, through the means of art and technology. Because everyone, especially the artist, is looking for a way to travel into previously unknown spaces. People themselves make sense of their existence by igniting within their personal space that spark, which inspires their imagination and develops their creativity.

This is why art is far more comprehensive as a notion than the ideas that exist for it. From the perspective of creative essence, there is no difference between a painting and a robot or building. Each work is in itself the result of an exceptional work of human awareness that carries within the history of its creation and determines the communication of information. However, it is of utmost importance to overcome the limitations of the used definitions so as not to distort the existing and newly formed in terms of N-Dimensionality. The use of conventional terminology does take us beyond the visible but returns us back to what is already known. For example, although one object can be created, rotated, digitally moved, and positioned in space via a 3D program, in the latter one works with three dimensions that cannot really define what really happens with the object in the vastness. Today, other spatial definitions such as “4D” and “5D” are used, which are also extremely inaccurate because the simple adding of details to a specific description does not carry within the understanding for the logic of dimensions, where when going above the third dimension one enters a completely different type of space. It is about penetration in

the immensity and zeroing certain functions in their vector form since at the crossing point perceptions are nullified and another material process begins. Likewise, the notion “3D Model” limits the understanding of what the object really is. Hence, once the 3D model exists, in order to understand it as N-dimensional, one needs to transform it into a starting point of awareness and N-Dimensionality – a new type of thinking and perception of space.

However, in purely philosophical terms, there is not much difference between a 3D model in the digital world and a form in the real one. Because what matters is not the specific volume or its location, but the essence and history, the visible and invisible content, the correlation between external and internal, and other basic parameters towards N-Dimensionality. From this point of view the dot, the line, and the stain turn out to be codes for space awareness: the dot is not just a dot, it is the beginning of a multitude of spatial vectors; the line is not just a line, but the border of the intersection of vector spaces; the stain is not just a stain, but the deep multiple essence of matter. They take us on a mental journey to visible and invisible worlds, where one can explore different phenomena such as wave structure and parallelism. One example of latter is when we achieve a shift of an object from one dimension to another by rotating it at the speed of light around two points along one of its multiple rotation axes and obtain a light axis, i.e. the light remains visible in our world, but the matter goes into a parallel one.

Such processes can be controlled and developed purely technologically in our minds. Each method of reflection and inquiry in this direction is able to, at its core, lead to deep awareness, new experiences and personal activity. Just as training in one sport facilitates the mastery of the next one, because of the acquired culture of movement and understanding of what has to be done, so with N-Dimensionality one needs a starting point or vector of motion. If there is no framework, one needs to create a system that will train his muscles, senses, and skills. Gradually, with the realization of how the awareness works and how the truth is revealed, man goes beyond the known and discovers new dimensions of space or subtle matter. Knowledge itself comes as a consequence of an overall development in which the material and the spiritual are inseparable, and which involves not only the accumulation of new information but also its sharing. By performing this whole process in the global system, the artist contributes to its perfection,

because everything that passes through his mind becomes part of the universal human consciousness.

Today, people function in an existing system, characterized by the dynamics of things and different stages of awareness. Each undertaking is a form of transformation and the result depends on the understanding of perfection and the provided in the creation process. In this activity, technologies are a kind of structure that allows experiments and gives clues whether the direction in which the idea develops is in line with the wanted one. Every available contemporary tool makes it possible to see and touch the level at which the creative concept lies. In this sense, for the true artist, everything is an instrument – from the pencil and the brush to the evolution of his own idea and its expression. He himself becomes an engine or spatial vector of the depth he wants to reach. This process of continuous search and transformation, exchange and sharing, is at the heart of N-Dimensionality.

In everyday life, people rarely realize how much science there is around them – created, defined and established. At the same time, existence in such an environment brings them more and more to N-Dimensionality. To a much greater extent than ever before, today is the exceptional chance of the moment and the opportunity to experience infinity in timelessness. The way we communicate globally reveals that our connection is, in fact, cosmic and that the interaction with every being can be on a completely different level. The knowledge people reach contains elements that provide feedback and allow the creation of a new type of thought constructions. We understand that the human brain, like the computer, has a certain power which allows him to engage and work. Another, however, is the question of what part of this power we will use and what program we will launch to find the answers we are looking for.

The multifocal composition in the Orthodox icon and its clip content, structure data transfer on the multilayered information state of matter and find development as systems for virtual remote monitoring through robots. The created virtual copy is a complete reflection of reality, which, however, unlike reality, allows management in and from different perspectives without the need to change our place. On the same principle, we can see ourselves.

Yet, we have to admit that the knowledge that humankind faces today is extremely huge and powerful, because it works with past, present and future – parameters that relate to the deep nature of the

spatial vector of knowledge. Each one of us bends, distorts, and travels in and with his spatial vector in the created and existing dimensions, parallel to our consciousness. Each one exists in his own universe, but when we travel between our awarenesses and universes, it is precisely the understanding of the spatial vector that unifies all human knowledge in integrity. Today, a profound fundamental change takes place, where the leading position is given to art in general.

The human mind is a creative system that works not only with the available information but also with the new one. And the more knowledge one uses for the realization of an idea, the more authentic and true is the final work or product. The participants in the process communicate in a substantially new language which is not a well-established speech like English or French, nor a kind of science like math or chemistry. It is a creative language of a holistic structure beyond all anticipated dimensions, and a depth that works thanks to our awareness and the search for energy that harmonizes. It starts from an elementary particle and develops into a process that contributes to the essential understanding of matter and N-dimensionality. It challenges people because it requires extreme power of consciousness, capacity of computers and their periphery, to overcome the divisions and move toward wholeness.

In this sense, the true path of every artist and researcher lays in his own in-depth awareness of N-Dimensionality and the constant search for connections between past and present, between matter and fine-matter, and everything else that keeps the spark of his spirit alive. This is an endless journey that requires strong courage and dedication. Art, not science, has changed and changes the perception of the world because through it we understand and recognize the visible invisible universe we live in. The artists have knowledge of integrity they can share. They achieve this awareness through a working creative awareness, which distinguishes the genius from the ordinary person.

The mental travel in timelessness proves that one can get information from the collective mind. The genius of Michelangelo is that he works beyond his time in his own spatial conditioning and that he achieves to touch the essence of giants — these exceptional beings who have left codes and spatial spiritual structures that nurture humanity even today. Thanks to an „archaeological discovery“ at Colonia Ulpia Oescensium, Bulgaria, from 1993 and the development of technologies, today it is possible to relate and compare part of the original with the sculpture of David.

The true place of man today is in infinity, beyond formalities and the harsh sensuality, beyond the ignorance with which he refers to his own system, and with infinite respect for what he is given and carries within — a particle of divineness. The search for this divine spark and its ignition is a wealth for all, and its personal awareness and transformation into creative energy is direct contact with N-dimensionality.

Case Study “The Last Supper — God within Us”: 20 years in N-dimensionality

One face, one character in a moment of correlation not with God, but with the purely human qualities of wholeness. One idea related to the philosophical study of one personality as a starting point of material and spiritual analysis. Transformation of knowledge and communication of culture aesthetic values. A journey in which the development of technologies supported not only the creative concept but also opened new spaces for exploration.

Space polygonal composition is the unlimited creative space that the artist saturates with his philosophy.

Created in an emblematic for humanity spiritual moment — the year 2000 — this work of art examines the simultaneous falling apart and recreation of God within us. It took 1800 slides to capture the spirit and go beyond the border. In the final work one can observe the transformation that occurs simultaneously on history, personal and spiritual level; focus on different human qualities that distinguish us as individuals, and reflect on the meaning and consequences of our choices.

N-dimensional projection of one personality, 13 materialities in space and development of this space. The transition from canvas to spatial composition posed a number of issues that the creative consciousness has not previously explored such as the position of the material body in space or the spatial interconnections between the objects. The use of a real person as a model, however, proved to be a real revelation — not only for making the transition “real — digital — material“, but also with the ability to work once with the human — model, and afterwards with his states encoded in digital information.

First steps to N-Dimensionality: materialization through knowledge, energy and philosophy.

С. Тодорова

S. Todorova

(Болгария, г. София)

художник, руководитель в IWS Болгарии,

Fabiano in Acquarello и Urbino in Acquarello, член UBA и AIAP

todorovaselma@gmail.com

АКВАРЕЛЬ – ГРАФИЧНАЯ ИЛИ ЖИВОПИСНАЯ ТЕХНИКА?

WATERCOLOR – GRAPHIC OR PICTORIAL TECHNIQUE?

В наши дни искусство акварели – это стремительно развивающаяся изобразительная техника. Одни называют это явление «серебряным веком», другие – «золотым веком» акварели, что все больше подтверждается тем признанием акварели и тем пространством, которое акварель завоевывает в мировом масштабе. Акварель «живет собственной жизнью», в отличие от иллюстрации или прикладной графики. Для большинства современных акварельных техник характерны сложные цветовые сочетания, чисто живописные, чередование теплых и холодных цветовых пятен. Следовательно, логично причислить акварель к такому виду искусства, как живопись.

Ключевые слова: *акварель, развитие техники в настоящее время, живопись, современная индустрия, мировой масштаб распространения акварели.*

Nowadays, the art of watercolors is a rapidly developing visual technique. Some call this phenomenon the “silver age”, while others call it the “Golden age” of watercolors, which is increasingly confirmed by the recognition of watercolors and the space that watercolors are gaining on a global scale. Watercolor “lives its own life” in contrast to illustration or applied graphics. Most modern watercolor techniques are characterized by complex color combinations, purely picturesque, alternating warm and cold color spots. Therefore, it is logical to classify watercolor as an art form such as painting.

Keywords: *watercolors, the development of technology at the present time, painting, modern industry, the global scale of distribution of watercolors.*

В наши дни искусство акварели — это стремительно развивающаяся изобразительная техника. Одни называют это явление «серебряным веком», другие — «золотым веком» акварели, что все больше подтверждается тем признанием акварели и тем странством, которое акварель завоевывает в мировом масштабе.

Развитию акварельной техники существенно способствует индустрия в области художественных материалов. Благодаря тесной связи между художниками и производителями мировых марок, демонстрациям, спонсорству и наградам на акварельных форумах от имени данных марок, художественные инструменты, которыми пользуются акварелисты, известные во всем мире, материалы для акварели постоянно совершенствуются. Современные акварельные краски и бумага не менее устойчивы, чем материалы, используемые в других живописных техниках. Приведем следующие известные марки-производители акварельных материалов, заслуживающие доверия:

- акварельной бумаги: Arches, Fabriano, Zanders, Lana, Canson, Hahnemuhle и др.;
- кистей: Escoda, Herend, Tintoretto;
- красок: Daniel Smith, Schmincke, «Невская палитра», Royal Talens, Mission, Paul Rubens, Winsor & Newton, Rosa и др.

Чтобы ответить на вопрос, считать ли акварель графикой или живописью, или, по крайней мере, что выступает ведущим признаком в рассматриваемой нами технике, необходимо проанализировать два понятия: «живопись» и «графика». В живописи определяющим признаком является цвет с его неотъемлемым чередованием цветовых «температур». Кроме того, акварель предполагает нанесение красок таким образом, чтобы под ними просвечивала белизна бумажной основы, которая придает тональности еще больше нюансов. Для живописи характерны цветовая игра и сложные цветовые сочетания, в отличие, например, от графики, для которой более важен точный контур. Рассматривая определение «графика», отметим, что оно происходит от греческого слова γραφω — «пишу, черкаю». Ее основные выразительные средства — это линия, штрих, пятно. В основе графики лежит баланс между черным и белым. Допускается,

чтобы в ней присутствовал один или больше дополнительных цветов. Однако акцент в графике делается не на колорите, как в живописи. В графике и иллюстрации, в плакате и прикладной графике допускается использование цвета, но он применяется более плоско, с точным контуром и без чередования теплых и холодных тонов, из-за чего передача глубины пространства с помощью цвета, столь характерная для живописи, в графике практически недостижима.

В некоторых странах, в частности в России, акварель причисляется к графичным техникам и как таковая изучается в специализированных художественных учебных заведениях.

В этой связи рассмотрим интересный и показательный случай, произошедший с Карлом Брюлловым. Речь идет о пейзаже, выполненном художником, «Вид Форда Пику на острове Мадейра» в 1850 г. В пейзажном жанре, в котором работал художник, до недавнего времени были известны только его акварели, а эксперты Третьяковской галереи их считали графикой, а не живописью. По их мнению, новооткрытый пейзаж, изображающий остров Мадейра, едва ли мог быть делом великого живописца. После тщательной и подробной экспертизы спорный пейзаж был приобщен к шедеврам Брюллова. И доказательством этого послужило мастерское чередование цветовых и тоновых нюансов.

Если необходимо определить, являются графикой или живописью акварели английского художника У. Тернера, то, бесспорно, надо согласиться со вторым. Его мистические акварельные пейзажи претендуют на не менее сложный колорит и чередование теплого и холодного, чем его работы маслом.

Американский художник Дж. С. Сарджент, который писал впечатляющие классические портреты и композиции маслом на заказ, рисовал для себя невероятные свободные акварели в различных жанрах, которые вошли в мировую сокровищницу как живописные произведения.

Сегодня во многих странах акварельная техника причислена к живописи. Она охватывает многие жанры и не ограничена в размерах. Ярким примером этого выступают творения ряда мастеров акварели, которые выполняют многофигурные реалистичные композиции, часто в больших размерах: Рик Хуанг Хуазhao (Rick Huang Huazhao), Хонг Шан (Hong Shan), Лю И (Liu Yi) (Китай), Ричард Чао (Richard Chao) (Китай/Австралия), Прафул Савант

(Prafull Sawant) (Индия), Али Аббас (Ali Abbas) (Пакистан), Анна Иванова (Россия) и многие другие.

Если говорить о стилевых направлениях, то в акварели они те же, что и в масляной живописи и акриле: реализм, импрессионизм, экспрессионизм, гиперреализм, сюрреализм, символизм, контемпорари, абстракционизм и др. Кроме того, есть и характерные для акварели техники, такие как «по-сырому» или «алла-прима», многослойная техника, по сухой бумаге с большим количеством воды, так называемая «лессировка». Естественно, указанные приемы могут сочетаться между собой и использоваться одновременно в одном и том же произведении.

Акварелью можно работать спонтанно, когда вода как бы «управляет» процессом, при этом сохранять случайные попадания и эффекты, но можно работать и строго дисциплинированно. Известный болгарский живописец-классик Дечко Узунов, который подарил миру искусства гениальные свободные акварельные рисунки, говорил в пользу спонтанности в акварельной живописи: «Акварель как любовное письмо, когда его пишешь, не думаешь о грамматических ошибках, или есть что сказать, или нет, если нет — лучше... скомкай лист!»

Сделаем краткий обобщенный обзор акварельных школ в ряде стран по всему миру, проследивая отличия в подходах: какой из них выступает преобладающим, живописный или графичный.

В латиноамериканских странах, особенно в Перу, Мексике, Боливии, Уругвае, Аргентине, акварель страстная, живописная, даже когда используется гризайль, а композиции современные и неожиданные, с эффектом сильного духовного авторского присутствия: Анна Лаура Саласар (Anna Laura Salazar), Патрисия Гузман (Patricia Guzman) (Мексика), Николас Лопес (Nicolas Lopes) (Перу), Алваро Кастанет (Alvaro Castagnet) (Уругвай). В настоящее время Alvaro — самый копируемый и подражаемый акварелист во всем мире.

В Китае цвет преимущественно интенсивный, в большинстве случаев с идеально переданной материальностью, при том что конструктивность не является ведущей. Используется как техника «по-сырому» с подчеркнuto живописным подходом: Лиу И (Liu Yi), Лю СиДе (Liu XiDe), Ян Хонг (Yan Hong), так и техника по сухой бумаге с виртуозно положенными мазками. В качестве примера приведем «живые легенды» акварели Лиу Юнгент (Liu

Yungsheng) и Гуань Вейксинг (Guan Weixing), и более молодые — Хонг Шан (Hong Shan), Рик Хуанг Хуазао (Rick Huang Huazhao), Зоу Тианя (Zhou Tianya) и др. Реже можем видеть гиперреалистичную акварель, например, Янганг Сан (Jangang Sun). В Китае множество акварельных школ. Их представителей очень часто приглашают поделиться своими знаниями во всем мире.

В Индии, Бангладеше, Пакистане, Непале акварель очень распространена. Индийцы узнаваемы не только выбором сюжета, но и благодаря некоторым характерным ярким оттенкам и сочетаниям. Например, чередование кобальта или ультрамарина с оранжевым используется в различных сочетаниях, таких как «холодное — теплое», так и «основной цвет против дополнительного». Амит Капур (Amit Kapoor), Милинд Мюлик (Milind Mulick), Кантрадж Ен (Kantraj N), Атул Панас (Atul Panase) (Индия/ОАЭ), Раджет Савант (Rajat Sawant) создают живописные акварели с графическими элементами. Прафул Савант (Pratul Sawant) — великолепный пример живописца-акварелиста со сложными цветовыми сочетаниями и чередованием теплых и холодных тонов. В Бангладеше присутствует разнообразие акварельных школ от «этно», «наив» до реализма, гиперреализма — Монг Монг Шо (Mong Mong Sho) и contemporary — Каусер Хосейн (Md. Kauser Hossain). Али Аббас (Ali Abbas) из Пакистана — уникальный автор, который сочетает графику, иллюстрацию и живопись в своих самобытных картинах, часто больших размеров. NB Gurung из Непала создает живописные произведения в различных жанрах.

В Таиланде, Тайване и Монголии акварель очень популярна, и это именно то, что мы называем живописная акварель. Акварелисты работают преимущественно реалистично и не столь конструктивно, но с завидной материальностью и виртуозным нанесением мазков. Среди тайландских художников можем отметить Ла Фе (LaFe), Сучарт Тангксилпаолон (Suchart Tangsilpaolarn), Супаван Сринафар (Supawan Srinaphar), Бункванг Нончарон (Boonkwang Noncharoen). В Тайване: Чием Чанг Вей (Chien Chung Wei), Ханг Танг-Пиао (Hung Tung-Piao). Мункбатар Суренцесег (Munkhbaatar Surentsetseg) из Монголии — чудесный пример молодого художника, который носит живописное чувство в себе и работает акварелью виртуозно, конструктивно, живописно.

В Индонезии, Малайзии, Японии, Южной Корее, Вьетнаме и Мьянме (Бирма) акварель является основной живописной тех-

никовой. Школы представляют собой современное и абстрактное искусство, где преобладает как графический подход, так и классический, и там работают подчеркнuto живописно. Назовем несколько имен. В Малайзии это Джансен Чоу (Jansen Chow), Си Ту Син Фатт (See Thoo Sin Fatt), Лок Керк Хванг (Lok Kerk Hwang). В Индонезии: Агус Будянто (Agus Budianto), Нурах Дарма (Ngurah Darma). В Японии: Юко Нагаяма (Yuko Nagayama), Хисако Окочи (Hisako Okochi). В Корее: Миран Ким (Miran Kim), Ю Ми Парк (You Mee Park). В Мьянме это Мин Ва Аунг (Min Wae Aung).

В Европе много стран с давними традициями в акварели. Отметим черты, характерные для той или иной европейской страны. Так, в Испании акварель очень свободная, отличается экспериментальностью, артистичностью и живописным подходом. Среди испанских акварелистов можем отметить Чеш Фаре (Cesc Farre), Изабель Морено Аловете (Isabel Moreno Alosete), Терезу Йорду Вито (Teresa Jorda Vito), Пабло Рубен Лопез Санч (Pablo Ruben Lopez Sanz).

В Италии развитие акварели происходит стремительно последние десять лет благодаря проходящему каждую весну грандиозному фестивалю *Fabriano in Acquarello*, от которого происходит еще много международных фестивалей акварели в Италии: в Урбино, Сперлонге, в Венеции, а с 2020 г. — и в Милане. Итальянская школа инновативна, свободна, с широким спектром поисков и подходов. Анжело Горлини (Angelo Gorlini), Арманд Хомо (Armand Xhomo), Игли Арапи (Igly Arapi) (Албания/ Италия), Массимилиано Йосо (Massimiliano Iosso), Паскуалино Фракасо (Pasqualino Fracasso), Роберто Андреоли (Roberto Andreoli) и Игорь Сава (Igor Sava) (Молдова/Италия) работают в различных жанрах, но с живописным подходом.

В Голландии, Швеции, Бельгии и Франции издавна существуют серьезные традиции в акварели, в основном в пейзаже и городском пейзаже. Большая часть из рассматриваемых — чисто живописные. В Швеции Анну Ларсон (Ann Larson) и Станислава Золадза (Stanislaw Zoladz) (Польша/Швеция) можно считать явлением в современной акварели с бриллиантовой материальностью и живописным внушением в пейзажах. Бельгийские акварелисты: Ксавьер Сволфс (Xavier Swolfs), Лилиан Гооссенс (Lilian Goossens), Тейо Ван ден Брок (Tejo Van den Broeck). В Голландии:

Хани Рювертс (Hannie Rieuwertс), Ян Мин (Jan Min). Среди французских художников необходимо упомянуть мастеров городского пейзажа, таких как гиперреалист Тьерри Дюваль (Thierry Duval) и реалист Франк Херете (Franck Herete). Марк Фолли (Marc Folly), как и молодой талантливый автор Алексис Леборнье (Alexis Leborgne), работает подчеркнуто свободно, живописно.

В США и Канаде элитные общества акварели датированы более чем 150-летним существованием. Это свидетельствует о серьезном развитии этой изобразительной техники. Указанные общества часто организуют национальные и международные выставки, а регулярное членство в них труднодостижимо. В США есть множество школ, а кроме как в специализированных колледжах и университетах акварель может изучаться профессионально и на workshop, которые организуются исключительно часто. Для акварелистов характерны реалистичные, гиперреалистичные и абстрактные направления. Существует общество, специализирующееся на прозрачной акварели. Приведем примеры классиков США в акварели, которые являются приверженцами живописного подхода: Уинслоу Хомер (Winslow Homer), Джон Сингер Саргент (John Singer Sargent), Милфорд Зорнс (Milford Zornes), Миллард Шитс (Millard Sheets), Эдгар Уайтни (Edgar Whitney), Стив Хэнкс (Steve Hanks) и живая легенда Серж Холлербах (Serge Hollerbach). Современные мастера-живописцы в акварели: Мэри Уайт (Mary Whyte), Джон Салминен (John Salminen), Линда Долл (Linda Doll), Стефан Скотт Янг (Stephen Scott Young) (США/Багамы), Кейко Тенабе (Keiko Tenabe) (Япония/США), Карла О'Коннор (Carla O'Connor), Барбара Тапп (Barbara Tapp), Марио Робинсон (Mario Robinson), Барбара Нечис (Barbara Nechis), Деан Лемли (Deanne Lamley), Энди Эвансен (Andy Evansen), Дийн Мичел (Dean Mitchell) и Стелла Канфильд (Stella Canfield) (Болгария/США). Из современных канадских художников необходимо упомянуть Жана Педерсона (Jean Pederson), Петера Марча (Peter March), Майка Своба (Mike Svob), Марка Ручлевича (Mark Ruchlewicz), Анне МакКартни (Anne MacCartney), Атанур Доган (Atanur Dogan) (Канада/Турция) и Ону Кингдон (Opa Kingdon), которая работает почти гиперреалистично между графикой и живописью.

Английская школа в акварели широко известна своими глубокими традициями, созданными еще Уильямом Тернером. Наибо-

лее известные общества акварели в Великобритании следующие: Royal Watercolor Society, история существования которого насчитывает более чем 200 лет, и Royal Institute of Painters in Watercolours, основанное в 1831 г. Для них характерна как классическая, так и авангардная акварель. В большинстве случаев подход живописен: Джо Доуден (Joe Dowden), Энн Блокли (Ann Blockly), Дэвид Поксон (David Poxon), Джон Ядли (John Yadley), Робин Ричмонд (Robin Richmond), Наоми Тидерман (Naomi Tiderman), а работы Сью Ховелс (Sue Howels) отличаются подчеркнуто графично-иллюстративным подходом. Шотландский гиперреалист Ангус МакЭван (Angus McEwan) работает в современном живописном направлении с исключительно интересными цветовыми сочетаниями, которые могут быть причислены как к графике, так и к живописи. В Австралии, где традиции происходят от английской школы, работают превосходные мастера акварели. Так, Джозеф Збукович (Joseph Zbukvic) (Хорватия/Австралия) известен как мастер городского пейзажа. Роберта Уэйда (Robert Wade) можно назвать живой легендой акварели. Он работает в основном в области пейзажа и фигуральной композиции с чисто живописным подходом. Роберт Уэйд и Дэвид Тэйлор — акварелисты, для творчества которых характерны неожиданные гармоничные живописные сочетания в пейзажах с чередованием теплых и холодных тонов.

Русские художники, в том числе и те, которые живут и работают в других странах, таких как Израиль (Илья Кабов (Иуа Кабов), Лилия Павлова (Lilia Pavlova)), Германия (Виктория и Савва Присчедко (Victoria Prishedko, Sava Prishedko)), Люксембург, Исландия, Польша, Чехия и др., привносят свои идентичность и вкус, оставаясь представителями русской школы и в аспекте цветовосприятия, и тематики, и технических приемов. В их работах больше живописи, чем конструктивных построений, столь необходимых при рисовании портретов и фигур. Многие российские мастера акварели, периодически работая маслом, не достигают тех же вершин, как в акварели. Не является тайной тот факт, что последовательность работы в акварели — от светлого к темному, а в масле и акриле, наоборот, от темного к светлому. Цветность в акварели более мягкая. Если этим же способом работать маслом или акрилом, цвета становятся дисгармоничными, слащавыми,

чересчур яркими. Таким образом, каждая техника требует собственной специфики и различных подходов.

Школа Сергея Андрияки в Москве представляет собой интересный феномен. Выходцы этой школы работают в узнаваемом стиле, преимущественно графично, без существенного чередования теплого и холодного. С. Андрияка по мере развития его самобытного акварельного мастерства, осваивая новые акварельные способы, приемы и эффекты, все более углубляясь в них, начиная с техники «по-сырому», впоследствии перешел к технике лессировки без предварительных карандашных очертаний. Несколько лет назад мне посчастливилось посетить школу и увидеть впечатляющие морские волны Сергея Андрияки, выполненные на большом формате, отвечающие всем качествам живописного произведения.

В России, Украине, Беларуси и Молдове акварельные школы близкие, если не сказать идентичные. Конечно, есть авторы, творчество которых имеет сходные черты с российской школой. Но они работают в русле индивидуального подхода, а их творческая манера легкоузнаваема: Ольга Литвиненко, Илья Ибряев, Константин Стерхов, Сергей Темерев (Россия), Игорь Сава (Молдова–Италия), Екатерина Сава (Беларусь–Италия), Игорь Мосийчук (Молдова), Евгений Кисничан (Молдова), Игорь Юрченко (Украина).

Художник-акварелист из Албании Хелидон Халити (Helidon Haliti) – самобытный, яркий, работает в различных живописных техниках. Его подход узнаваем и исключительно живописен.

В Сербии Галерея «А» и ее собственник Педжа Акимович (Peđa Acimović) системно проводят международные события, посвященные акварели, одно из которых Биенале «Большой формат» (100×150 см), которое было представлено и в Швейцарии. Это яркий пример неограниченных возможностей акварели. Сербский акварелист Эндре Пеновач (Endre Penovac) работает в технике «алла-прима» графично и виртуозно.

Македонская акварелистка Симонида Филипова (Simonida Filipova) работает исключительно свободно в живописной манере.

В Болгарии традиции акварельной живописи сложились еще в начале XX в. благодаря творчеству таких художников, как Никола Маринов, Йордан Гешев, Константин Штыркелов,

Владимир Димитров-Мастер, Васил Стоилов, Александр Попилов, Ненко Токмакчиев и др. В настоящее время почти все известные живописцы и скульпторы не только работают акварелью, но и устраивают выставки: Милко Божков, Станислав Памукчиев, Захари Каменов, Греди Асса, Свилен Блажев, Ивайло Мирчев и др. Очень мало профессиональных художников, которые работают только акварелью, как, например, Атанас Мацурев, имя которого известно на мировом уровне. Яркая индивидуальность и распознаваемость, неподвластность другим школам и течениям — это то, что характеризует болгарских акварелистов. В Болгарии акварель никогда не была причислена к графике и всегда считалась живописной техникой, что усваивается молодыми специалистами еще в специализированных училищах и академиях, в которых акварель преподается на занятиях по живописи. Художники, которые обращаются к акварели уже после получения профессиональной квалификации, — в основном живописцы. В то же время в Болгарии есть акварелисты-самоучки, которые совершенствовали свои умения с помощью уроков и посещения мастер-классов. Благодаря фонду IWS — Bulgaria, клону IWS Globe, организации, в которой свыше 100 членов, болгарские акварелисты имеют возможность представлять свое творчество на мировой платформе. Многие наши художники приобрели известность далеко за пределами страны и были отмечены наградами: Кирил Божков, Краси Тодоров, Иван Милушев, Сельма Тодорова, Хари Атанасов, Андрей Янев, Венета Дочева, Нелли Димитрова, Цветан Казанджиев, Пламен Монеv, Цвятко Остоич. В Болгарии прошли международные мероприятия с демонстрацией работ мировых мастеров акварели. В 2019 г. прошел Международный молодежный фестиваль акварели в культурной столице Болгарии г. Пловдиве, в котором приняли участие 20 стран, также состоялось II Международное Триеннале «WATERcolor & SPIRIT» в г. Варне, в котором приняли участие около 400 художников из 63 стран, а выставка с представленными в ней акварелями побывала еще в 8 галереях в различных городах Болгарии.

Каждая акварельная картина уникальна. Ее невозможно воспроизвести один к одному подобно тому, как тиражируют печатную графику или копируют классическую масляную живопись. Акварель живет собственной жизнью, в отличие от иллюстра-

ции или прикладной графики. Для большинства современных акварельных техник характерны сложные цветовые сочетания, виртуозно наложенные мазки, чисто живописные, чередование теплых и холодных цветовых пятен, неограниченные жанры, стили, форматы. Акварель, вопреки различным авторским подходам, сохраняет спонтанность, чувственность, запечатленную энергию художника, которая проистекает свободно, подобно воде. И что тогда акварель, если не живопись!

*Перевод с болгарского на русский
Ольга Ваткова*

Приложение

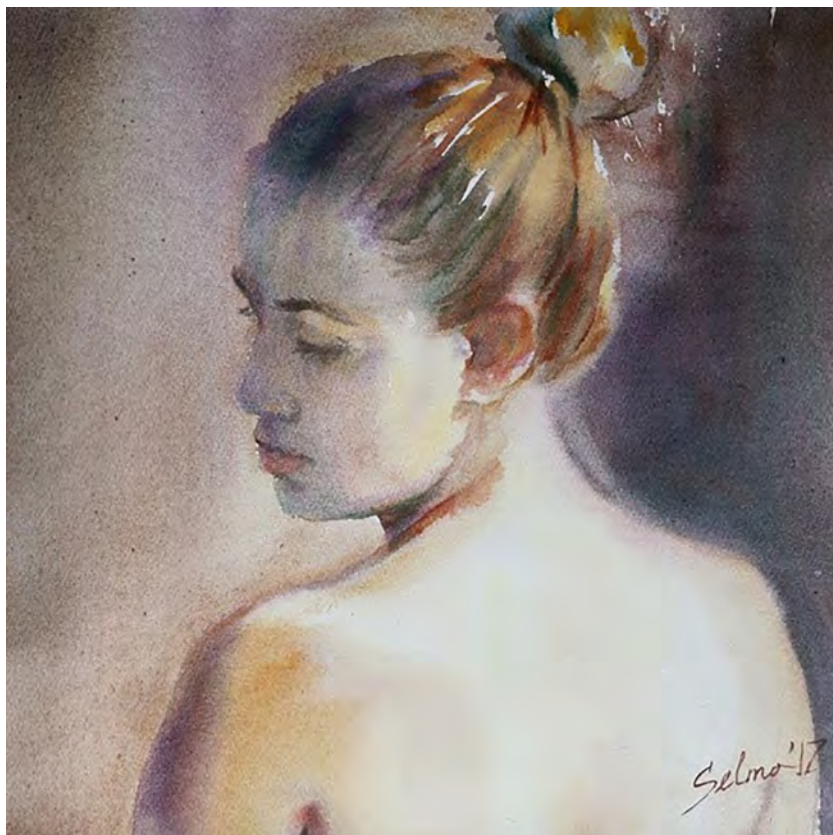


Рис. 1. Селма Тодорова. Вики



Рис. 2. Селма Тодорова. Магия оперы

(полный список можно посмотреть по адресу: <https://iwsbulgaria.com/the-watercolor-a-graphic-or-painting-medium/?fbclid=IwAR38-xbFwwBvLv6H01flRYChanLejpY4T5y7E1UHeA-za7hXCvH5Mty3-Z4>)

Н. В. Лапко

N. V. Lapko

аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова

nvlapko@yandex.ru

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОВРЕМЕННОЙ ЭКСПОЗИЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МУЗЕЕВ

NEW TECHNOLOGIES IN MODERN EXHIBITION PRACTICE OF ART MUSEUMS

С развитием цифровых технологий художественные музеи меняют привычные подходы к экспонированию классического и современного искусства, находят новые пути для коммуникации со зрителем внутри экспозиционного пространства и за его пределами. Оцифрованное «культурное наследие» становится доступным для зрителей со всего мира, а новые способы экспонирования художественных произведений с использованием виртуальной и дополненной реальности, интерактивных объектов и мультимедийных проекций помогают привлечь и заинтересовать искусством более широкую аудиторию.

Ключевые слова: *цифровые технологии в художественных музеях, дополненная реальность, виртуальная реальность, экспонирование, экспозиционная практика, сайт музея.*

Thanks to digital technologies development, art museums are changing the usual approaches to exhibiting classical and contemporary art. Museums are finding new ways to communicate with the audience inside the exhibition space and beyond. The digitized «cultural heritage» is becoming available to viewers from all over the world, and new ways of artworks exhibiting using virtual and augmented reality, interactive objects and multimedia projections help to attract a wider audience.

Keywords: *Digital technologies in art museums, augmented reality, virtual reality, exhibiting, exposition practice, museum site.*

Мы живем в эпоху развития нейронных сетей и искусственного интеллекта, Интернета вещей, роботизации, виртуальной и дополненной реальности. Цифровая трансформация открывает богатейшие возможности во всех сферах общества, включая экспозиционное пространство художественных галерей и музеев.

Это приводит к изменению способов экспонирования произведений классического и современного искусства, изменению в образовательных технологиях и коммуникации со зрителем, особенно с молодым поколением, как внутри экспозиционного пространства, так и за его пределами, в пространстве сетевом.

Музеи в настоящее время оказались самыми передовыми испытательными площадками для технических инноваций, а самыми популярными технологиями для экспериментов — виртуальная (Virtual Reality, VR) и дополненная (Augmented Reality, AR) реальность.

По данным глобальной исследовательской и консалтинговой компании Gartner, «к 2022 году 70 % предприятий будут экспериментировать с иммерсивными технологиями» (дополненная реальность, смешанная реальность (MR) и виртуальная реальность), помогающими менять восприятие мира пользователями [14].

В насыщенной современной жизни доступный Интернет и рост количества мобильных устройств приводят к ускорению темпов восприятия информации — среднестатистический посетитель музейных коллекций, по данным опроса, проведенного Художественной галереей Онтарио (Торонто), проводит в среднем всего 2,31 секунды перед каждым произведением искусства. Использование современных технологий при построении экспозиции привносит в музей или на выставку динамику, позволяющую привлечь внимание современного зрителя [13].

Безусловно, ключевым элементом музейной экспозиции всегда был и остается музейный предмет. Однако уникальная информация об истории музейного предмета, идея и смысл экспозиции могут доноситься до зрителя различными способами:

- 1) сайты (включая онлайн-коллекции музея) и социальные сети;
- 2) 3D-моделирование;
- 3) дополненная и виртуальная реальность;
- 4) интерактивные сенсорные киоски и другие интерактивные информационные объекты;

- 5) мультимедийные проекции и экспозиции;
- 6) аудиогиды.

В большинстве случаев перечисленные выше инструменты и технологии применяются совместно.

Практически у всех современных музеев есть **сайт в Интернете с оцифрованными коллекциями и странички в социальных сетях Instagram, Facebook, «ВКонтакте», «Одноклассники»**. Большинство крупных художественных музеев мира предлагают еще и виртуальные туры по своим коллекциям и временным выставкам. Создание виртуальных представительств музеев расширяет зрительскую аудиторию до масштабов всего мира и позволяет не просто получить быстрый доступ к огромным объемам информации, но сделать ее доступной для всех, кто по тем или иным причинам не может лично посетить экспозицию.

Цифровые технологии делают доступным для широкой публики графическое наследие русских и зарубежных художников, которое по соображениям сохранности невозможно постоянно демонстрировать в экспозиции, и решают проблему недостаточного места для экспонирования огромных музейных фондов, находящихся в запасниках.

В последние годы крупнейшие музеи мира начали выкладывать оцифрованные шедевры из своих коллекций. Самым крупным на сегодняшний день собранием цифровых копий произведений искусства в сверхвысоком разрешении, а также виртуальных прогулок и цифровых выставок со всего мира является международная интернет-платформа Google Arts & Culture, использующая панорамную технологию Google Street View [15].

Источником для поиска информации по экспонатам, имеющимся в российских музеях, может стать публичный портал Госкаталога музейного фонда РФ, куда до 31 декабря 2025 г. музеи должны предоставить цифровые копии музейных фондов [2].

3D-реконструкции и моделирование становятся востребованными не только при проектировании музейных зданий и создании виртуальных музеев, но и играют важную роль в восстановлении утраченных памятников культуры.

В 2016 г. Институтом истории материальной культуры РАН с помощью камер высокого разрешения и при помощи «беспилотника» была произведена съемка древнего города Пальмира, послужившая основой для создания его 3D-модели. Уже после

съемки в Пальмире, оказавшейся в центре сирийской гражданской войны, был утрачен еще ряд памятников. Созданная российскими специалистами 3D-модель может помочь восстановлению и дальнейшему сохранению античного города [1].

В апреле 2019 г. пожар в соборе Парижской Богоматери привел к обрушению шпиля и части крыши, а также к повреждению внутреннего убранства. Еще в 2015 г. с помощью лазерного сканирования была создана подробная виртуальная копия собора, позволяющая воспроизводить даже текстуру камня, что, безусловно, может являться эффективным документом для реставраторов, работающих над восстановлением известного символа Парижа [8].

Виртуальные музеи могут быть как информационным дополнением к музею, имеющему физическое представительство, так и независимым музейным объектом, физического представительства не имеющим. Один из ярких примеров такого музея — Виртуальный музей архитектуры (проект Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева), позволяющий посетителям сайта разобраться в истории русской архитектуры и увидеть **3D-модели** нереализованных или утраченных памятников, таких как снесенные Чудов и Вознесенский монастыри Кремля или проект Большого Кремлевского дворца Баженова. Кроме того, на сайте можно найти оцифрованные архивные фотографии, чертежи и рисунки проектов известных архитектурных сооружений из уникальной, но малодоступной коллекции Музея архитектуры [3].

Виртуальные прогулки могут осуществляться, в том числе, и с использованием технологии **виртуальной реальности (VR)**.

VR — искусственная цифровая среда, компьютерная симуляция реальности, для погружения в которую необходимы специальные гаджеты (например, очки виртуальной реальности), — одна из самых востребованных иммерсивных технологий в музеях.

Государственный Эрмитаж в 2017 г. запустил проект «Эрмитаж VR. Погружение в историю» — виртуальный короткометражный фильм длительностью 18 минут об истории музея, позволяющий посетителю музея с помощью очков VR стать участником событий фильма, а также заглянуть в запасники музея [10].

Третьяковская галерея представила серию развлекательно-познавательных проектов в виртуальной реальности:

- «Авангард в трех измерениях: Гончарова и Малевич» (проект воссоздает мастерские Гончаровой и Малевича, в ко-

- торых зритель с помощью очков виртуальной реальности может составить и нарисовать собственный натюрморт в стиле мастеров русского авангарда);
- «Иван Шишкин» (рассказ о картине «Утро в сосновом лесу» с возможностью самостоятельно создать свою версию знаменитого полотна);
 - «Эдвард Мунк: Крик природы» (возможность глубокого виртуального погружения в формате edutainment в картины Мунка «Отчаяние», «Тревога», «Крик», «Меланхолия» из цикла «Фриз жизни») [11].

Многие зарубежные музеи используют именно последний вариант с глубоким погружением в картины известных художников. Например, в Старой национальной галерее в Берлине в 2019 г. в виртуальной реальности была представлена одна из самых известных картин Каспара Давида Фридриха «Монах у моря», находящаяся в основной экспозиции музея. С помощью очков VR пользователи приложения «входили» в пространство картины, чтобы понять, что чувствовала одинокая фигура перед лицом сил природы, и «исследовали» этапы создания картины, скрытые от глаз посетителей и обнаруженные благодаря комплексу реставрационных работ, проведенных с 2013 по 2016 г. [16].

ГМИИ им. А. С. Пушкина предлагает 3D-версию прогулки по музею с помощью очков VR. Если описанные выше VR-проекты требуют физического присутствия в музее, то для просмотра экспозиции ГМИИ можно находиться в любой точке мира: необходимо загрузить на мобильном телефоне сайт virtual.arts-museum.ru, вставить телефон в очки VR (можно купить в музейном магазине или заказать в сети Интернет) и начать просмотр, наводя мишень на навигационные элементы [4]. Подобные VR-экскурсии есть и у Лувра (Париж), Метрополитен-музея (Нью-Йорк), Британского музея (Лондон).

Информация о музейной экспозиции может быть также транслирована с помощью **мультимедийных киосков и инсталляций**, которые являются частью экспозиционного пространства, **аудиогидов и мобильных приложений дополненной реальности**.

Реализованная в Музее русского импрессионизма (Москва) интерактивная зона была создана для знакомства гостей музея всех возрастов с основными принципами импрессионизма и содержит пять инсталляций: «Инструменты художника», «Как ри-

суются картины?», «Карта русского импрессионизма», «Научные эксперименты», диорамы «Мастерская художника». При помощи реалистичной 3D-графики можно узнать об истории и предназначении главных рабочих инструментов художников-импрессионистов, азах теории цвета, обстановке студий художников Ильи Репина и Игоря Грабаря, понять все стадии появления живописных полотен [6].

На выставке Третьяковской галереи «Изображая Россию» в открытом выставочном пространстве парка «Зарядье» (Москва) использовалась мультимедийная интерактивная экскурсия по экспозиции: интерактивный гид, говорящий на двух языках, управлялся движениями рук посетителей выставки.

Яркая подача информации об экспонате с применением мультимедиа технологий позволяет оставить в памяти больше познавательной информации и впечатлений о выставке, особенно у детской аудитории.

Мультимедийные инсталляции, наполненные ожившими произведениями искусства, могут быть неотъемлемой частью экспозиции или выйти за рамки экспозиционного пространства, становясь отдельными иммерсивными выставками, как это реализовано, например, в Центре цифрового искусства Artplay Media. Тотальные мультимедийные инсталляции Artplay с общей площадью проекции около 1000 кв. м погружают зрителя в картины известных художников [12].

Кроме классических **аудиогидов**, которые требуют затрат на закупку и обслуживание специального оборудования, в последнее время приобретают большую популярность мобильные приложения для смартфонов и планшетов. Музеи могут создавать собственные приложения с аудиогидами по постоянной экспозиции и выставкам, как это сделал, например, Эрмитаж, или использовать для создания аудиогидов различные бесплатные (и для музея, и для пользователя) платформы, такие как Izi.Travel или Artefact. Мобильные приложения помогают ориентации в музейном пространстве и дают необходимые пояснения по экспозиции или по отдельной картине.

Аудиогиды не всегда требуют наличие мобильного телефона. Интересный аудиовизуальный проект был реализован филиалом Лувра в Абу-Даби — радиоуправляемая выставка из 10 картин, размещенная на билбордах трассы между Дубаи и Абу-Даби

с 30-секундными историями о каждой из работ, которые транслировали радиостанции-партнеры музея, когда машины проезжали мимо [7].

Еще одна выездная мультимедийная выставка была реализована ГМИИ им. Пушкина в Москве в ТЦ «Метрополис»: в торговом центре был сооружен белый куб, на стены которого проецировались 13 шедевров импрессионистов из коллекции ГМИИ, а дополнительную информацию о картинах можно было получить с помощью приложения дополненной реальности Artefact [9].

В отличие от приложения Izi.Travel, которое исключительно является сторителлинговой платформой (платформой для создания аудиогидов), проект Министерства культуры РФ Artefact — платформа дополненной реальности.

Дополненная реальность (AR), в отличие от VR, не требует специальных очков и полного погружения в виртуальный мир (альтернативную реальность), а лишь дополняет мир реальный сгенерированными компьютером изображениями, текстами или звуками. Самый простой способ использовать AR в экспозиции — добавление пояснений к картине или ее деталям. Скачав мобильное приложение Artefact и направив экран телефона на картину в режиме дополненной реальности, можно услышать с помощью аудиогuida информацию о художнике и картине и увидеть авторские эскизы или экспонаты до реставрации.

Крупнейшие музеи мира активно используют AR в своих экспозициях. Это может быть изображение цифровых портретов художников рядом с их произведениями — трехмерные персонажи могут рассказывать о своих работах. AR также дает возможность добавить третье измерение к картинам или оживить их.

Один из лучших примеров использования AR в экспозиции реализовала Художественная галерея Онтарио (Торонто) совместно с цифровым художником Алексом Мэйхью. В проекте под названием ReBlink герои картин XVII–XVIII вв. переносятся в реальность XXI в.: ожившие портреты делают селфи, пьют кофе из Старбакс и ходят за покупками в супермаркет. Проект предложил посетителям возможность задуматься над вторжением технологий в современную жизнь и посмотреть на живопись старых мастеров в новом свете [13].

В Музее русского импрессионизма к выставке «Давид Бурлюк. Слово мне!» в дополненной реальности было реконструиро-

вано полотно «Рабочие». К сожалению, уцелел только центральный фрагмент картины с лицами рабочих, и эта сохранившаяся часть экспонировалась на выставке как самостоятельное полотно. Но у посетителей выставки также была возможность представить, как выглядела картина без утрат — при наведении планшета на полотно на экране появлялась виртуальная реконструкция, сделанная по черно-белой фотографии 20-х гг. XX в. [5].

Все примеры использования современных технологий в экспозиции перечислить не представляется возможным — их слишком много. Ясно одно — этот тренд будет сохраняться в ближайшие десятилетия. Музеи уже не могут игнорировать активно развивающуюся в мировом масштабе цифровую трансформацию.

Творческий подход музеев к подготовке экспозиции и сегодняшний уровень развития технологий позволяют быстрее, проще и дешевле внедрять инновации в экспозиционное пространство, по-новому посмотреть на существующие коллекции, привлечь и заинтересовать искусством более широкую аудиторию, сделать накопленные знания максимально доступными.

Литература

1. Антонов Е. В «Северной Пальмире» создали 3D-модель Пальмиры сирийской // Наука и жизнь [Электронный ресурс]. 2017. (14 нояб.). URL: <https://www.nkj.ru/news/32533>
2. Ведомственные и корпоративные музеи войдут в Госкаталог музейного фонда РФ // ТАСС [Электронный ресурс]. 2017. (1 янв.). URL: <https://tass.ru/kultura/3919738>
3. Виртуальный музей архитектуры [Электронный ресурс]. URL: <http://vma.muar.ru>
4. Виртуальный Пушкинский [Электронный ресурс]. URL: <https://pushkinmuseum.art/media/virtual/index.php?lang=ru>
5. Давид Бурлюк: художник и мистификатор // Москва24 [Электронный ресурс]. 2018. (15 дек.). URL: https://www.m24.ru/articles/kultura/15122018/154303?utm_source=CopyBufhttps://www.google.com/culturalinstitute/about/
6. Интерактивная зона в Музее русского импрессионизма [Электронный ресурс]. URL: <http://www.avclub.pro/cases/installator/interaktivnaya-zona-v-muzee-russkogo-impressionizma>
7. Лувр Абу-Даби [Электронный ресурс]. URL: <https://www.louvreabudhabi.ae/en/highway-gallery>

8. Нотр-Дам сгорел, но есть хорошие новости: осталась виртуальная копия [Электронный ресурс]. URL: https://evr.to/articles/5cb59e556ec7f745bf6494cf/notr-dam-sgorel-no-est-horoshie-novosti-ostalas-virtualnaja-kopija/?utm_source=front_creative_list
9. Пушкинский музей проводит мультимедийную выставку импрессионистов в ТЦ «Метрополис» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/news/253173/pushkinskii-muzei-provodit-multimediinuyu-vystavku-impressionistov-v-tc-metropolis>
10. Эрмитаж VR. Погружение в Историю [Электронный ресурс]. URL: <https://www.heritagemuseum.org/>
11. VR зал: Наталия Гончарова, Казимир Малевич, Иван Шишкин, Эдвард Мунк // Третьяковская галерея [Электронный ресурс]. URL: <https://www.tretyakovgallery.ru/exhibitions/avangard-v-trekh-izmereniyakh-goncharova-i-malevich>
12. Artplay [Электронный ресурс]. URL: <http://www.artplay.ru/events>
13. Coates C. How Museums are using Augmented Reality [Электронный ресурс]. URL: <https://www.museumnext.com/2019/02/how-museums-are-using-augmented-reality>
14. Gartner Top 10 Strategic Technology Trends for 2019 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gartner.com/smarterwithgartner/gartner-top-10-strategic-technology-trends-for-2019>
15. Google Arts & Culture [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/culturalinstitute/about>
16. Mit dem Mönch am Meer. Caspar David Friedrich in Virtual Reality // Staatliche Museen zu Berlin [Электронный ресурс]. URL: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alte-nationalgalerie/exhibitions/detail/mit-dem-moench-am-meer.html>

Ань Цзиньлинь

An Jinlin

старший преподаватель Художественного института

Педагогического университета Цзянси

772840386@qq.com

ПРОБЛЕМЫ В ПРЕПОДАВАНИИ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КИТАЯ И МЕРЫ ИХ РЕШЕНИЯ

QUAESTIONES IN DOCTRINA OLEUM PICTURA IN SUPERIORIS EDUCATIONIS INSTITUTIS SINIS ET MENSURAS PRO EORUM SOLUTIO

Искусство масляной живописи — это важная составляющая системы развития современного искусства. Настоящая статья посвящена всестороннему и глубинному рассмотрению тенденций развития современного искусства Китая: на основе разбора проблем, существующих в преподавании масляной живописи в различных художественных учебных заведениях Китая, выявляется необходимость определения и реализации соответствующих мер в преподавании масляной живописи в высших учебных заведениях. Это играет важную роль в непрерывном улучшении результатов преподавания масляной живописи в различных вузах.

Ключевые слова: *высшее учебное заведение, преподавание масляной живописи, актуальные проблемы, контрмеры по реформированию.*

Ars picture oleum est an maximus pars system development of modern art. Hoc articulus est dedita mattis et in-profundum consideratio progressionis hodiernae Chinese es, fundatur in analysis of problems existens in doctrina oleum pictura ad artem variis scholis Pulvinar, revelatum oportet definire et diam condigna in doctrina oleum pictura ad tertiariis instituta. Eam ludit an maximus, in munere in continua emendationem eventus doctrina oleum pictura, in variis universitatibus.

Keywords: *superiorum, doctrina oleum pictura, topicus quaestiones, countermeasures ad reformationem.*

На фоне вступления развития форм материальной и духовной культуры человечества в XXI в. начали наблюдаться тенденции развития искусства в разнообразных направлениях. Внешние художественные формы выражения, применяемые и проявляемые человечеством в процессе творческой деятельности, становятся все более разнообразными. В данной работе анализ реализуется с точки зрения процесса и пути развития общей практики преподавания современных высших учебных заведений. Непрерывно появляющиеся в искусстве новые формы выражения не только в значительной степени влияют на структуру развития современной масляной живописи, но и в определенной степени оказывают влияние на процесс конкретной организации преподавания масляной живописи в различных высших учебных заведениях Китая. Наряду с этим под общим воздействием факторов тенденции к разнообразию часть художественных вузов страны в процессе составления учебных программ не может избавиться от ограниченности, вызываемой однообразными моделями преподавания, существуют некоторые проблемы, для решения которых требуется пристальное внимание исследователей соответствующих научных сфер.

1. Проблемы в области преподавания масляной живописи в высших учебных заведениях. Во-первых, подходы, господствующие в преподавании масляной живописи в вузах, являются ограниченными и устаревшими. На современном этапе в Китае по-прежнему остается определенное количество различных художественных учебных заведений, в которых при составлении учебной программы и выборе методик обучения сохраняется определенная отсталость и ограниченность. Часть преподавателей в своей работе руководствуется, очевидно, консервативными принципами. В связи с этим в процессе утверждения и систематизации учебной программы педагоги склоняются к тому, что современное искусство наследует сформировавшиеся в период развития традиций основные теоретические знания и приемы масляной живописи, в то время как они еще не могут привнести новые особенности ее развития, целенаправленно ввести базовые концепции, творческие идеи и приемы, обладающие духом эпохи. Наряду с этим некоторые преподаватели в процессе разработки расписания основной теории и практических приемов зачастую навязывают ученикам собственные подходы и точки зрения. Тем

самым они ограничивают развитие творческих способностей и собственного мышления студентов. Это не только влияет на результаты преподавания, но и имеет негативные последствия для общего роста и развития учеников.

Во-вторых, существует ограниченность в балансе преподавания теоретических и практических знаний масляной живописи.

Данные, полученные в результате исследований, продемонстрировали, что на настоящий момент подавляющее большинство студентов, изучающих масляную живопись в вузах, обучаются путем повторения однообразных действий. В результате студенты владеют определенными приемами на достаточно высоком уровне, но их понимание и степень знакомства с базовыми концепциями весьма ограничены. Если проанализировать этот факт с точки зрения общего процесса развития преподавания масляной живописи в вузах, то окажется, что ограниченность знаний студентов в этой области зачастую мешает им при определении замысла художественного произведения.

2. Меры по реформированию преподавания масляной живописи в вузах. Во-первых, необходимо достичь баланса в учебных программах. Чтобы добиться эффективных практических результатов преподавания, необходимо на основе вводных курсов, предполагающих освоение базовых навыков масляной живописи, организовать обучение соответствующим теоретическим знаниям. Студенты должны постоянно работать над развитием художественного восприятия и творческих способностей, педагоги должны поддерживать и обеспечивать творческий неуклонный рост обучающихся. Во-вторых, следует в корне изменить мышление и подходы, которыми руководствуются в своей работе преподаватели. Необходимо активно вводить новые концепции и методы, характерные современному искусству, поддерживать и обеспечивать активность студентов и улучшение результатов обучения.

Автор отобрал и провел анализ существующих в высших учебных заведениях проблем в преподавании масляной живописи, а также предложил конкретные пути их решения. Целью проведенного исследования является построение и предоставление материалов научным сотрудникам, занимающимся исследованиями в смежных сферах, а также педагогам, участвующим в составлении соответствующих учебных программ. Сейчас, когда масляная живопись Китая и ее преподавание вступают в совершенно

новый исторический этап развития, выявление и систематизация проблем, возникающих в художественных вузах при разработке курса преподавания, а также предложение соответствующих эффективных мер по их решению обладают большим значением для поддержания и обеспечения непрерывного улучшения результатов преподавания данного курса в вузах.

Литература

1. Ван Юйлян. Размышления и корректирующие меры для реформ в преподавании масляной живописи в высших учебных заведениях // Искусство и дизайн (теория). 2019. № 1. (王裕亮. 试论高校油画教学改革的思路与对策. 艺术与设计(理论), 2019(1)).
2. Кэ Люэ. О разнообразном преподавании искусства масляной живописи // Художественный обзор. 2015. № 12. (柯略. 试论中国高校现代油画教学的多样化. 艺术评论, 2015 (12)).
3. Ли Фуянь. Переосмысление и рекомендации преподавания масляной живописи в мультикультурном обществе // Художественное образование. 2016. № 7. (李福岩. 多元文化格局下油画教学的反思和建议. 艺术教育, 2016 (7)).
4. Шу Е. Изучение разнообразной учебной модели преподавания масляной живописи // Сборник статей о современном образовании. 2018. № 4. (舒野. 高校油画多元化教学模式探讨. 当代教研论丛 (2018 (4)).

Цзя Юньи

Jia Yongyi

аспирант кафедры живописи РГПУ им. А. И. Герцена

degeneratejyu@mail.ru

ПОДГОТОВКА ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИЗАЙНА ДОЛЖНА НАЧИНАТЬСЯ С ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ

PREPARATION OF ARTISTIC DESIGN TEACHERS SHOULD START FROM FORMATION OF PERSONALITY

На основании сбора и анализа обширного блока теоретических материалов, касающихся проблемы формирования личности, накопленных в педагогической науке в течение XX в., в настоящей статье определены возможные и необходимые факторы личного становления студентов, обучающихся в педагогических вузах по специальности «Художественный дизайн». В то же время в статье дается диалектический анализ различий моделей традиционной подготовки педагогов и подготовки преподавателей художественного дизайна. В работе с точки зрения психологической поддержки, субъективного сознания студентов, инновационных концепций обучения и методов формирования личности выявляются эффективные методики формирования личности студентов педагогических вузов, изучающих специальность «Художественный дизайн».

Ключевые слова: *личность, воспитание личности педагога, двусторонняя личность, постфигуративная культура, профессиональное признание, коллективная психологическая подготовка.*

Based on the collection and analysis of materials relating to the problem of personality formation in the twentieth century, this paper identifies possible and necessary factors for the personal development of students in pedagogical universities specializing in Art Design. At the same time, the article gives a dialectical analysis of the differences in the models of traditional teacher training and teacher training in artistic design. From the point of view of psychological support,

subjective consciousness of students, innovative concepts of teaching and methods of personality formation, the author identifies effective methods of personality formation for students from pedagogical universities studying the specialty «Art Design».

Keywords: *personality, education of the teacher's personality, two-sided personality, post-figurative culture, professional recognition, collective psychological preparation.*

Русский педагог К. Д. Ушинский отмечал: «В воспитании все должно основываться на личности воспитателя, потому что воспитательная сила изливается только из живого источника человеческой личности». Независимо от того, насколько совершенны методики обучения и учебные программы, какие принимаются новые концепции преподавания и формулируются темы исследований, без субъективной активности педагога они не эффективны. Таким образом, подготовку педагога в первую очередь следует начинать с личностного развития.

В китайской базе данных «Национальная инфраструктура знаний» (CNKI) по состоянию на октябрь 2019 г. было опубликовано 493 статьи, посвященных теме повышения педагогических компетенций, и лишь 40 работ по теме личностного развития преподавателей вуза, большая часть которых была издана лишь в последние годы. Поиск по теме личностного роста педагогов по художественному дизайну не дал результатов. Таким образом, очевидно, что, во-первых, рамки понятия воспитания личности педагога в Китае и на Западе не совпадают. В Китае делается акцент на этике и морали, а руководящую роль во всестороннем развитии человека играет марксизм, поэтому здесь придается особое значение воспитанию нравственности и общих компетенций педагога. На Западе внимание сосредоточено на психологии: посредством научного психологического анализа проводится исследование внутренней психологической организации человека и внешних поведенческих способностей, поэтому особое внимание уделяется формированию профессиональной личности педагога. Во-вторых, личностное развитие педагога вуза относится к сравнительно новой области знания, поэтому содержание исследований в основном смещено в сторону теории, а практическая база очевидно недостаточна, кроме того, не сформирован комплексный цикл педагогической практики. В-третьих, темы исследований слишком

широки, а основные специальности обобщены. Не существует исследований, направленных на изучение конкретных областей или специальностей, до сих пор не предпринималось изысканий, посвященных проблеме формирования личности преподавателя художественного дизайна в вузе.

Поскольку рамки исследования личностного становления преподавателей художественного дизайна вуза в большей или меньшей степени связаны с областью психологии, во избежание слишком большого количества спорных психологических концепций в настоящей статье проводится всесторонний анализ общих положений и результатов исследований наиболее крупных школ психологии XX–XXI в.

Личность (*personality*) происходит от греческого слова «*persona*» и изначально подразумевает статус, поведение, особенности и психологию персонажа, исполняемого на сцене актером в маске. Это понятие впоследствии было заимствовано психологией и стало означать согласие и единство психологических особенностей, т. е. довольно устойчивую структуру. Различные периоды времени и разные регионы оказывали влияние на скрытые внутри и проявляющиеся внешне психологические характеристики и модели. К. Маркс полагал: «Сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей действительности она есть совокупность всех общественных отношений» [1, с. 773].

Воспитание личности является весьма сложным, отнюдь не мгновенным процессом, имеющим определенную направленность. Педагогам необходимо сосредоточиться на реальных способностях и качествах каждого обучающегося и реализовывать целевое образование. Лишь так возможно добиться всестороннего физического и духовного развития обучающегося, в противном же случае нельзя достичь цели формирования его личности, а также его индивидуального совершенствования [10, с. 70–71].

1. Воспитание личности педагога художественного дизайна в вузе должно пронизывать весь учебный процесс.

«Воспитание личности обучающихся педагогических вузов» — это образование, направленное на формирование нравственности и эмоциональной стабильности, воли и убеждений, а также других внутренних способностей педагога, содействие сложению здоровой психологической организации студентов педагогических вузов, развитие их личностных качеств и всесторонней индиви-

дуальности, что способствует обеспечению квалифицированных педагогических кадров для общества [11, с. 247–248].

Согласно исследованию [3, с. 95–101], с повышением уровня образования механизм отбора студентов бакалавриата и магистратуры снизил различия в когнитивных способностях, повлияв таким образом на переход факторов успеваемости к некогнитивным факторам, таким как личностные качества, мотивация и общество. В «Психологии личности» [7, с. 184–223] Л. А. Первин указывает, что основные школы психологии подтверждают, что среди аспектов, влияющих на личность, выделяются наследственные и приобретенные факторы. Ученые, придерживающиеся теории пяти факторов, полагают, что личность полностью развивается в возрасте от 21 года до 30 лет. Французский антрополог Поль Пьер Брока заключает, что личность постепенно формируется к 23 годам, а американский психолог Гордон Уиллард Олпорт и британский и американский психолог Рэймонд Бернард Кэттелл считают, что созревание личности происходит лишь к 25 годам. Согласно теории восьмистадийного психологического и социального развития личности Эрика Эриксона, развитие и изменение личности происходит на протяжении всей жизни. Таким образом, можно заключить, что 18–23-летние студенты вуза находятся на наиболее благоприятном этапе формирования своей индивидуальности. Помимо когнитивных факторов, высокие личностные качества способствуют всестороннему личностному развитию студентов, демонстрируя отличные результаты.

По сравнению с обычными колледжами и университетами личностное воспитание студентов педагогических вузов, обучающихся по специальности «Художественный дизайн», имеет большую сложность и актуальность.

Во-первых, в условиях современной тенденции к диверсификации общества взгляды на жизнь и ценности представителей различных социальных групп влияют на несформированное мировоззрение студентов, при этом вследствие разрыва между педагогами востребованных дизайнерских специальностей и преподавателями традиционных сфер делать выбор довольно трудно. У большинства студентов нет четкого плана будущего профессионального роста, они, как правило, занимают выжидательную позицию. Обучающиеся вуза в этот период находятся в процессе самореализации: они получают образование как в вузе, так и в семье, однако

их личность все еще не сформирована и требует надлежащего руководства. Когда студенты теряют внутренние стремления, повседневное обучение кажется им скучным, не привлекает их и педагогическая практика.

Во-вторых, уровень материализации современного общества становится все выше. По сравнению с традиционной педагогической индустрией здесь не только низкая оплата труда, но в то же время довольно строгие требования к нравственному и моральному воспитанию преподавателя, что приводит к значительной утрате талантливых кадров. Государство вводит квоты для получения бесплатного образования в педагогических университетах и учреждает места, финансируемые за счет субсидий из государственного бюджета, а также снижает проходной балл для поступления в педагогические вузы. Тем не менее эти меры не могут коренным образом решить проблему, перспективы поступления новых студентов вызывают тревогу. К одной группе абитуриентов относятся подростки из семей, имеющих экономические трудности, или же не поступившие в желаемый вуз дизайнерского профиля и вынужденные выбрать педагогический университет или институт. Такие обучающиеся не имеют интереса к профессии преподавателя и им сложно проявить себя в будущей педагогической практике.

2. Педагоги художественного дизайна должны воспитывать «двустороннюю личность».

Современные педагогические вузы в ответ на рыночный спрос разработали весьма целостные программы обучения художественному дизайну, однако не провели глубокого анализа различий между педагогами художественного дизайна и преподавателями других дисциплин, поэтому были использованы одинаковые методы обучения, что привело к разрыву образовательной теории и дизайнерской практики.

Во-первых, преподаватели художественного дизайна должны обладать «личностью с педагогической направленностью»: субъектам образовательной сферы необходимо иметь независимые, устойчивые и узнаваемые общественностью качества — это определяется спецификой профессии преподавателя, а также его психологической организацией. Такие качества являются воплощением отношения к себе и другим, умением адаптироваться в соответствии с условиями среды, отражением мышления и поведенческих моделей [6, с. 20–22]. Формирование стабильной

и устойчивой личности педагога окажет значительную поддержку его дальнейшему карьерному росту и позволит ему приобрести:

1) научно обоснованный и строгий педагогический подход. Между художественным творчеством и обучением существуют фундаментальные различия: «художественное творчество в большей степени относится к личному опыту, а обучение — к общему. Оно должно иметь системный характер, отвечать законам искусства, пониматься большинством людей и демонстрировать определенные методы реализации» [9, с. 109–112]. В повседневной образовательной деятельности необходимо следовать учебной программе и учебному плану, добросовестно прорабатывать темы занятий, выполняя образовательные задачи. Следует обобщать и анализировать проблемы и трудности, возникающие в процессе педагогической практики, исследовать новые методы обучения, отвечающие принятой образовательной модели;

2) благородные добродетельные качества, дружелюбность и харизму К. Д. Ушинский полагал: «Личный пример учителя — это плодотворный луч солнца, который ничем заменить невозможно». Высокие профессиональные идеалы — основа строгого отношения к себе на карьерном пути и постоянного самосовершенствования. Как на занятиях, так и во внеаудиторной деятельности педагог оказывает на поступки и слова обучающихся влияние благодаря своим богатым знаниям и жизненному опыту. В. А. Сухомлинский полагал, что хороший педагог — тот, кто пользуется любовью и уважением учеников, а его личность неизменно отражается в учащихся, зачастую даже в более высоком проявлении;

3) «субъективное ощущение счастья» в реализации педагогической деятельности [5, с. 16–21]. Собственное профессиональное осознание позволяет преподавателю повысить результаты обучения, в той или иной степени приобрести чувство удовлетворения и радости, а также ощутить профессиональное счастье. Увлечение всеми предметами и явлениями в ходе повседневной преподавательской деятельности позволяет педагогу обнаружить мельчайшие изменения обучающихся, позитивно утверждать их прогресс, а также поддерживать тех, кто сталкивается со сложностями в образовательном процессе. Таким образом, педагог всегда активно, позитивно и жизнерадостно выполняет ежедневные рабочие задачи.

Во-вторых, преподаватели художественного дизайна должны обладать характеристиками «личности художника». В повседнев-

ной жизни нет необходимости придерживаться единой нормы, следует наблюдать окружающий мир, проявлять живое любопытство к новым вещам и жажду знаний. Должно иметь осознанность по отношению к дисциплинам художественного дизайна, а также применять богатое воображение и чуткую интуицию в выдвижении собственных уникальных идей. Упорное желание и стремления позволяют претворить в жизнь преданность искусству и любовь к нему, отбросить все ненужное и поддерживать творческий энтузиазм в течение длительного времени.

В то же время по сравнению с художниками преподаватели художественного дизайна должны также сосредоточиться на том, чтобы соответствовать требованиям времени, непрерывно интегрироваться в различные социальные группы, быть коммуникабельным и уметь выразить свои мысли, обладать незаурядными навыками выдвижения суждений и логического анализа, а также другими чертами личности дизайнера.

Резюмируя вышесказанное, следует заключить, что, учитывая специфику воспитания личности преподавателя художественного дизайна, становится очевидным, что на сегодня не существует соответствующей комплексной педагогической теории и методов обучения, а также эффективных практических моделей преподавания. Невнимание к особенностям дисциплины, использование исключительно традиционных методов обучения влечет за собой неясность в самоопределении педагога художественного дизайна, сложность изменения роли и формирования целостной законченной личности.

Исходя из сформулированных положений, автор настоящей работы предлагает следующие решения:

Во-первых, повысить качество подготовки новых студентов, поступающих в педагогические вузы, и уровень признания профессии педагога в обществе. Согласно «Плану мероприятий, направленных на развитие сферы педагогического образования в 2018–2022 гг.», изданному пятью ведомствами Китая, в числе которых Министерство образования КНР [4, с. 1–3], педагогические вузы, исходя из своего реального положения, должны привлекать к преподаванию лучших деятелей сферы просвещения, а также в установленных государством рамках активно самостоятельно набирать студентов. Имеющие такие возможности вузы могут учреждать под своей эгидой средние школы в «регионах проведения

экспериментальной образовательной реформы», проводить независимые наблюдения, а также развивать общие качества студентов и их педагогический потенциал.

Согласно пунктам 1 и 4 принятого Плана, государство на законодательном уровне гарантирует повышение статуса и вознаграждения педагога, а также активное продвижение имиджа преданного делу и любящего свой труд преподавателя, что призвано постепенно привлечь внимание общества к данной профессии.

Во-вторых, ввести курсы воспитания личности, основанные на психологии, уделив внимание как доминантным, так и рецессивным дисциплинам.

Опираясь на опыт «коллективной психологии» [10], на основе существующего учебного плана увеличить долю курсов коллективной психологии (можно разделить студентов отдельных групп на несколько подгрупп, в каждой по 8–12 чел.). Время и место проведения занятий относительно гибкие, возможно, во внеучебное время или в период каникул, а в качестве места можно выбрать библиотеку или университетский дворик. Студенты могут свободно определить педагогов, которые прочитают им интересующие материалы, а также организуют обучающихся для обсуждения в свободной непринужденной атмосфере. Длительное наблюдение и запись психологических изменений обучающихся призваны помочь студентам сформировать долгосрочные определенные планы профессионального развития. Внедрение в дисциплины концепции «метафорической и постфигуративной культуры» [8, с. 1–7] способствует взаимному обучению и развитию студентов и педагогов: хотя преподаватели осуществляют главную руководящую роль, однако делают это лишь по мере необходимости. В то же время в процессе освоения студентами новых знаний педагоги должны признавать их значимость и учиться у молодых людей. Это призвано изменить абсолютный авторитет преподавателя в традиционном образовании, а также сократить дистанцию между педагогом и студентом, кроме того, так педагоги и обучающиеся смогут поменяться ролями.

Как дополнение к доминантным дисциплинам заслуживают внимания и рецессивные [2, с. 10–12]. Благоприятная среда кампуса, интерьеры вуза, удовлетворяющие дизайнерские потребности студентов, непринужденная дружеская атмосфера, свободные и открытые образовательные обмены — все это способствует формированию здоровой личности обучающегося.

В-третьих, исходя из специфики воспитания личности педагога художественного дизайна, всегда следует уделять равнозначное внимание как педагогической составляющей образования, так и собственно художественному дизайну, т. е. отводить этим аспектам по 50 %, не делая акцент на одном из них. Необходимо объединить две личности и добиться их обоюдного контроля, что позволит сформировать устойчивую индивидуальность педагога художественного дизайна. В ходе преподавательской практики следует в максимальной мере контролировать субъективный опыт, личные симпатии и антипатии, а также применять универсальные, научно обоснованные методы обучения, нацеленные на разных студентов и разные учебные ситуации, в то же время разрабатывать соответствующие программы обучения. В плане развития профессиональных навыков нельзя педантично и строго следовать содержанию и опыту существующих учебных материалов. В области исследований профессиональных проблем необходимо подходить с разных точек зрения и выдвигать оригинальные идеи, направляя студентов к новаторству. В ходе руководства творческим процессом следует максимально избегать влияния на обучающихся личного субъективного мнения педагога. При расхождении мнений нельзя навязывать собственные взгляды второй стороне.

Литература

1. Бюро переводов и редактирования ЦК КПК. Полное собрание сочинений К. Маркса и Ф. Энгельса: в 12 т. Пекин: Народное изд-во. 1998. С. 733. (中央编译局马克思恩格斯全集 (第12卷) 人民出版社北京 1998年 733)
2. Ван Айпин. О воспитании личности педагога. Хэйлунцзянский институт исследования высшего образования. Хэйлунцзян, 1999. № 4. С. 10–12. (王爱萍试论师范人格教育黑龙江高教研究黑龙江. 1999. (4.) 10–12)
3. Дин Гоюн, Цан Юйцюань, Фэн Юй. Эмпирическое исследование связи между пятью главными характеристиками личности студента и достижениями в учебе // Вестник Муданьцзянского педагогического института (Издание общественных наук). Хэйлунцзян, 2019. № 4. С. 95–101. (丁国勇苍玉权冯郁《大学生五大人格特质与学业表现关系实证研究》牡丹江师范学院学报(社科版) 黑龙江 2019年第4期 (121期) 95–101)

4. Издание Министерства образования, Государственного комитета по развитию и реформам, Министерства финансов, Министерства трудовых ресурсов и социального обеспечения, Центрального комитета. Циркуляр «План действий по возрождению педагогического образования 2018–2022». Министерство образования и пять органов управления. Пекин, 2018. № 2. 11. С. 1–3. (教育部国家发展改革委财政部人力资源社会保障部中央编办《教师教育振兴行动计划(2018–2022年)》通知教育部等五部门北京 2018年2月11日 1–3)
5. Лай Яньцзюнь, Хуан Баочжэнь, Цзинь Ян, Ян Ци. Субъективное чувство счастья педагога и его характер // Вестник Нэйцзянского педагогического института. Фуцзянь, 2019. Т. 34, № 8. С. 16–21. (赖燕群黄宝珍金杨杨琪教师主观幸福感与其人格内江师范学院学报福建 2019年8月第34卷 8期 16–21)
6. Ли Биньбинь. Обзор исследований о воспитании человеческого достоинства у студентов педагогического образования за последние 20 лет. Чунцинский Второй институт педагогического образования. Чунцин, 2019. № 5. С. 20–22. (李彬彬 20年来师范生人格培养的研究综述重庆第二师范学院教师教育学院重庆第459期 2019年5月(下) 20–22).
7. Лоуренс А. Первин, автор. Чжоу Жун, Чэнь Хун, Ян Биньцзюнь, Лян Сюэцин, перевод. Хуан Ситин, корректура. Наука личности. Шанхай: Издательство Восточно-китайского педагогического университета, 2019. № 8. С. 184–223. (L.A.珀文著周荣陈红杨炳钧梁秀清译黄希庭审校《人格科学》华东师范大学出版社上海2001年8月 184–223)
8. Маргарет Мид, автор. Чжоу Сяохун, Чжоу И., перевод. Культура и преемственность. Хэбэй: Хэбэйское народное изд-во. 1987. С. 1–7. (玛格丽特米得著周晓红周怡译文化与承诺河北人民出版社河北省 1987年 1–7)
9. Цао Дань. Повторное знакомство с русской традиционной системой художественного обучения // Вестник Хубэйской академии искусств. 2012. № 1. С. 109–112. (曹丹《对俄罗斯传统美术教学体系的再认识》湖北美术学院学报湖北 2012. № 1. 109–112)
10. Чжао Жуй. Текущее положение и контрмеры воспитания личности в «студенческом психическом здоровье и санитарном просвещении». Хэнань: Педагогический институт Шанцю, 2019. № 2. С. 70–71. (赵蕊大学生心理健康教育中的人格教育现状及对策商丘师范学院河南 2019年2月 70–71)
11. Чжао Цун. К вопросу о содержании, принципах и путях воспитания личности у студентов общих педагогических институтов. Образовательно-педагогический форум. Провинция Хэбэй, 2012. № 10. С. 247–248. (赵聪论普通师范院校学生人格教育的内容、原则与途径教育教学论坛 2012. (10) 247–248)

Ли Бинь

Li Bin (李宾)

*аспирант ФГБОУ ВО «Российский
государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
361903944@qq.com*

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ СРЕДСТВАМИ СОЗДАНИЯ ЭЛЕКТРОННОЙ МУЗЫКИ

DEVELOPMENT OF CREATIVE THINKING OF STUDENTS BY MEANS OF ELECTRONIC MUSIC

В статье обсуждаются приемы и способы развития творческого мышления студентов в процессе создания электронной музыки. При помощи сравнения способов организации традиционной и электронной музыки доказывається, что электронная музыка имеет закономерности «дивергентного» и «нелинейного» мышления. Важной составляющей практической деятельности студентов в классе электронной композиции является формирование электронных музыкальных материалов. На конкретных примерах обработки звука, использования программных устройств показывается множество путей и творческих приемов, которые развивают мышление студентов. Показывается перспективность изучения электронной музыки как уникального способа отражения современного изменяющегося мира.

Ключевые слова: *электронная музыка, творчество, дивергентное, нелинейное мышление, обработка звука, программирование.*

This article discusses the techniques and methods for the development of creative thinking of students in the process of creating electronic music. By comparing the methods of organizing traditional and electronic music, it is proved that electronic music has the laws of «divergent» and «non-linear» thinking. An important component of students' practical activities in the electronic composition class is the formation of electronic musical materials. The concrete examples of

sound processing and the use of software devices show many ways and creative techniques that develop students' thinking. The perspective of studying electronic music as a unique way of reflecting the modern changing world is shown.

Keywords: *electronic music, creative, divergent, nonlinear thinking, sound processing, programming.*

Музыкальное творчество и создание электронной музыки в значительной степени обусловлены применением разных *звуковых материалов*, что расширяет наши представления о категориях «прекрасное» и «безобразное» в искусстве, а кроме того, изменяет представления композиторов о возможностях творческого мышления. Дж. Гилфорд считает, что основным компонентом творчества является дивергентное мышление — вид творческого мышления, суть которого заключается в поиске множества решений одной и той же задачи или проблемы, что в итоге приводит к неожиданным результатам или выводам. Этот тип мышления имеет три характеристики: беглость (сколько сложных вопросов решается за определенный период времени), гибкость (конкретные идеи и пути достижения разных целей) и уникальность (создание продукта или идеи, которая отличается новизной и оригинальностью). Дж. Гилфорд использовал эти три характеристики в качестве основы для оценки индивидуального творчества [см. подробнее: 2, с. 433–456].

Некоторые современные российские ученые предполагают, что творчество — это решение проблемы. Так, например, российский психолог Я. А. Пономарёв считает, что загадка понимания психологического механизма решения творческой задачи состоит в том, каким образом появляется ее решение, которое «далеко не всегда может быть получено непосредственно путем логического вывода» [4, с. 382]. Российский изобретатель, писатель, автор теории решения изобретательских задач Г. С. Альшуллер считает, что изобретательская ситуация — это любая ситуация, в которой отчетливо выделена какая-то плохая особенность [1, с. 468]. Близким является и мнение российского психолога О. К. Тихомирова, который полагает, что мышление, прежде всего, — это формирование задачи [8, с. 150]. Другие ученые считают, что творчество является проявлением дивергентного мышления

[1]. Российский психолог, философ С. Л. Рубинштейн выделяет множество структурных компонентов мышления, различные комбинации которых могут стимулировать дивергентное мышление: абстрагирование, анализ, синтез, сравнение, выявление закономерностей в конкретных обстоятельствах, отбор, преобразование, отвлечение существенных свойств от несущественных и др. [6, с. 150].

Американский психолог Р. Стернберг разработал ряд тестов, помогающих определить креативность. Он считает, что «креативность» — это способность предлагать или производить новые/оригинальные и полезные продукты» [10, с. 13]. Р. Стернберг считает, что творчество состоит из интеллектуального и личностного измерения. Композитор при создании электронной музыки использует разные способы мышления и выражает разные взгляды на мир. Поэтому можно сказать, что электронная музыка является вызовом традиционному музыкальному мышлению, которое начинает менять традиционное восприятие красоты. Электронная музыка с постепенным развитием технологий, культуры и искусства эпохи придает новую форму выражению эмоций, отражает иную культуру когнитивной мобильности не только в процессе творчества, но и в момент создания самих музыкальных материалов [см. подробнее: 10].

Швейцарский математик, музыковед, джазовый пианист Г. Маццола определяет музыкальное творчество как создание музыки, которое должно быть инновационным (новым, оригинальным, неожиданным) и художественно ценным [9].

Создание электронной музыки существенно отличается от традиционной организации инструментальной музыки: электронная музыка использует нелинейное мышление, которое является одним из способов познания человеком современного мира и понимания сложно организованных хаотических систем [5, с. 3–4]. В создании электронной музыки закономерности нелинейного мышления проявляются в обработке, записи и сэмплинговании звука вначале и цифровой обработке звука электронными устройствами в последующем. Настройка звуковой волны, частоты, масштаба и направления движения пространственной графики, отображаемой электронным устройством, также является воплощением программирования музыкального устройства в процессе создания электронной музыки.

Кроме этого, электронные музыкальные материалы помогают создавать новые сенсорные эффекты благодаря тому, что для создания звука используются акустические инструменты, а также некоторые необычные способы игры и звуковые эффекты. В традиционном инструментальном творчестве существует множество ограничений, начиная от диапазона музыкального инструмента до способов исполнения. Современная электронная музыка, поддерживаемая наукой и техникой, имеет в своей основе относительно упрощенный творческий процесс, и творческий цикл сокращается. Это обусловлено тем, что для творческого процесса существует множество шаблонов, «заготовок», например звукозаписи, клипы, микшеры, комбинации которых представляют огромный источник творчества, благодаря которому композиторы могут нарушить традиции, стремиться к инновациям и содействовать прогрессу в музыкальном развитии.

Электронные музыкальные инструменты не только обогащают людские и технические возможности музыкального творчества, но и предлагают множество компьютерных программ, связанных с электронными устройствами: например, программа Pro tools позволяет не только записывать, но и редактировать аудиозапись, переводить в формат midi и микшировать; Logic pro, Cubase включают возможности предшествующей программы, объединенные с библиотекой музыкальных материалов и звуков виртуальных инструментов, что делает процесс сочинения музыки более удобным, и другие программы для редактирования музыкальных материалов. В процессе творчества также используются внешние устройства, такие как MIDI контроллер, который помогает композитору изменять параметры звучания электронного устройства и контролировать параметры звучания в режиме реального времени. Возможности синтезатора также многочисленны. При помощи электронного синтеза звуков могут воссоздаваться звуки природы, тембры различных музыкальных инструментов, изменять качество музыкального звука. Модифицируя электронно границы звуков, композитор достигает желаемый акустический эффект, что служит серьезной мотивацией к созданию новых звуковых миров. Важной составляющей творческого процесса в электронной музыке является также визуальная обработка невидимых форм и частот в настоящее время, а также визуальное пространственное рас-

пределение звука. Французский художник, скульптор, мыслитель О. Роден однажды сказал: «Мастерами можно назвать тех, кто собственными глазами смотрит на виденное всеми и умеет обнаруживать красоту в вещах, которые другим кажутся вполне обычными» [6, с. 10]. С. Лангер уточняет эту мысль, описывая психологические особенности творческого процесса «...взгляд художника — это прежде всего способность трансформировать то, что он видит, во внутреннее изображение, сделав объект своим, а затем по-новому выразить его, переведя эмоции во внешний мир» [3, с. 67]. Источником вдохновения композитора может быть жизненный опыт, прочитанная книга, услышанная песня, увиденный человек. Любой образ может стать уникальным благодаря очарованию искусства и серьезным образом воздействовать на восприятие человека. Поэтому огромное значение в искусстве композиции имеют эмоции и то, как автор воспринимает мир. Определенными эмоциями наделяются и темы в композиции. Например, слушая сонату, человек пытается установить связи между первой и второй темами, напрягая воображение и пытаясь разгадать содержание музыки, проистекающее из представлений каждого человека о самой музыке, передающей то неясные причудливые образы, то вполне конкретные эмоции, такие как удивление, страх, отчаяние, горе или радость. Электронная музыка, опирающаяся на упомянутое выше наследие эстетического опыта, предлагает новую форму представления и описания эмоций и внутренней жизни человека языком электронной музыки. Его структура, фонетика, морфология и логика основаны на другом уникальном способе формирования звуков и тембров путем сбора, деформации и синтеза звука. Огромная роль здесь принадлежит музыкальному вкусу и слуху композитора, который, модифицируя музыкальный звук, не ограничивается стереообработкой, — как правило, он формирует пространственную и азимутальную направленность звука при помощи строгих расчетов пространственно-звукового поля и возможных его деформаций при музыкальном развитии.

Творчество электронной музыки отличается плюрализмом, поскольку композиторы могут использовать большой набор инструментов для различной обработки одного и того же материала, чтобы музыка демонстрировала разные эффекты. Тем не менее электронная музыка с самого начала своего развития впитала

в себя идеи и средства выразительности традиционного творчества. В настоящее время ее развитие направлено навстречу национальной музыке, которая при включении в академическую музыкальную традицию всегда была стимулом и знаменовала прогресс в истории музыки. Однако в процессе интеграции традиционной и современной практик, национальной и популярной музыки необходимо обращать внимание на характер интеграции. При обработке фольклорных материалов нельзя позволить современной технологии скрыть уникальность фольклорного материала. В практике композиции необходимо добиваться того, чтобы электронные средства усиливали художественную неповторимость традиционной инструментальной музыки.

В последние годы развитие науки и техники привело к созданию искусственного интеллекта (ИИ). Эта ветвь в музыке основана на композиции компьютерных алгоритмов. Композитор использует алгоритм компьютерной программы для настройки управления, чтобы генерировать музыкальную мелодию, звук и окончательную музыкальную форму. Алгоритм создания композиций опирается на существующие теоретические правила музыкального сочинения и анализ работ в каждом музыкальном стиле. Однако первоначальные установки музыки довольно грубые и механизированные. Их можно использовать только в качестве справочной информации для создания, поскольку художественная ценность таких шаблонов сомнительна. Используя шаблон, мы не можем всецело полагаться на искусственный интеллект, поскольку приток большого количества механизированных музыкальных произведений в коммерческих целях существенно снизил эстетическую ценность «чистой» музыки, что существенно повлияло и на обучение электронной музыке. Поэтому даже при использовании многочисленных «заготовок» и компьютерных алгоритмов, имеющих в арсенале искусственного интеллекта, процесс создания электронной музыки должен быть подчинен не только законам электронной композиции. Важной составляющей в процессе творчества являются необычные векторы творческого мышления, обусловленные богатым музыкальным опытом и развитым художественным вкусом композитора.

Поскольку электронная музыка является продуктом научно-технического прогресса, несмотря на то, что она создается на основе традиционной музыки, в преподавании электронной музыки

существуют некоторые важные различия. Направляющей идеей, на наш взгляд, является то, что студенты должны понимать значение музыкального творчества не только как проявление своих творческих способностей, но и как способ развития творческого мышления. В качестве показа результатов в образовательной практике Китая укоренилась традиция представлять лучшие произведения электронной музыки, чтобы стимулировать творческие способности студентов.

На первоначальном этапе основной проблемой в классе электронной композиции у студентов является вопрос — как создать музыкальные материалы для электронной музыки? В это же время для преподавателя наиболее важным вопросом является вопрос — как развивать творческие способности и мышление студентов в сочинении электронной музыки?

Важной задачей первого этапа обучения является укрепление теоретических знаний об электронной музыке. Поскольку теория электронной музыки имеет многоаспектный и пограничный характер с разными областями знаний (физикой, математикой, акустикой, психологией и др.) и в определенной степени отражает плюралистические тенденции развития электронной музыки, то в процессе создания произведений требуется теоретическое изучение содержания музыкальных материалов, звуковых форм, пространственной конфигурации, тембров и композиционных форм.

Другой важной составляющей учебного процесса является практика. Уроки создания электронной музыки, как правило, проходят в студии звукозаписи для овладения навыками сочинения и закрепления теоретических знаний. Функции преподавателя при этом различны. Педагог должен помогать студентам услышать необычную красоту и уникальное обаяние, присущее исключительно электронной музыке. Педагог должен помогать сочетать теоретические знания с предшествующим музыкальным опытом, помогая студентам разбираться в технических деталях и создавать качественные сочинения.

Одной из важных форм работы в классе электронной композиции является анализ музыкальных произведений, выполненных профессиональными композиторами. Приведем в качестве примера один из разделов электронной композиции «Горный призыв» китайского композитора Чжана Сяофу. Фрагмент воспроизводит

музыкальную традицию Чу¹ в Древнем Китае. Использование портаменто, развитие мелодии в высоком регистре и вибрато мелодии на фоне репа созданы в соответствии с традицией.

Продолжительная музыкальная практика может повысить профессиональный опыт студентов, стимулировать их творческие способности и мышление, расширить их представления о музыкальном искусстве и отражении мира в нем.

Обобщая, отметим, что исследование способов развития креативного мышления в процессе создания электронной музыки имеет большое значение для музыкальной теории и практики. Развитое креативное мышление может помочь композиторам отражать в музыке постоянно меняющийся современный мир. Совершающиеся открытия нового времени, появляющиеся прогрессивные технологии стимулируют развитие новых способов отражения и воссоздания окружающего мира в музыкальном искусстве. Нам видится, что в перспективе результаты творческого мышления в музыкальном искусстве будут предвосхищать будущие направления социального развития, образуя единое органическое целое творчества и мышления, что будет иметь серьезное значение для развития электронной музыки в целом.

Литература

1. *Альтшуллер Г.С.* Теория решения изобретательских задач // Психология мышления / ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Ф. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухов. М.: АСТ: Астрель, 2008. 672 с.
2. *Гилфорд Дж.* Три стороны интеллекта // Психология мышления / ред. А. М. Матюшкина. М.: Прогресс, 1965. С. 433–456.
3. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / общ. ред. В. П. Шестаков. М.: Республика, 2000. 287 с.
4. *Пономарев Я.А.* О механизме решения творческой задачи // Психология мышления / ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Ф. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухов. М.: АСТ: Астрель, 2008. 672 с.

¹ Суть ее состоит в том, что высота тона нефиксированная, важная задача «размывания» ощущения лада состоит в достижении художественного эффекта полетности и гибкости мелодии, что было выражением свободы духа в музыкальном искусстве китайской династии Чу [11].

5. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М.: Прогресс, 1986. 432 с.
6. *Роден О.* Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М.: Республика, 2000. 368 с.
7. *Рубинштейн С.Л.* О природе мышления и его составе // Психология мышления / ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Ф. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухов. М.: АСТ: Астрель, 2008. 672 с.
8. *Тихомиров О.К.* Информационная и психологическая теории мышления // Психология мышления / ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, В. Ф. Спиридонова, М. В. Фаликман, В. В. Петухов. М.: АСТ: Астрель, 2008. 672 с.
9. *Mazzola G.* Basic Music Technology. Springer, 2018. 224 p.
10. *Sternberg R.* Handbook of Creativity. Beijing: Beijing Institute of Printing Technology, 2005. 33 p.
11. *Zhang Xiaofu.* Notes on the creation of the «Mountain Ghost» // Journal of the Central Conservatory of Music. Beijing. 2017. № 97. P. 106.

Ляо Дума

Liao Duma

*аспирант кафедры художественного образования
и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена
zrong7494@gmail.com*

ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕМЫ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ В ЖИВОПИСИ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ

IMPLEMENTATION OF THE ENVIRONMENTAL TOPIC IN PAINTING UNDER THE INFLUENCE OF ECOLOGICAL CONCEPT

В конце девяностых годов XX в. в современном китайском искусстве появились два направления в живописи: сельский реализм и пейзажная живопись. В мире живописи произошел революционный переход от описания деревень и сел к описанию целой Земли, от прославления жизни к осмыслению вопросов экологии, от пасторальной живописи к передаче трепетного отношения и уважения к природе. Говоря о только зародившемся на тот момент экологическом направлении в искусстве, можно отметить, что, несмотря на то, что в нем еще проглядывались скрытые постгуманистические намерения, оно все же отражало экологические концепции, призывы к защите окружающей среды и другие современные движения и общественные настроения. В некоторой степени это было намеком на появление и развитие «экологического искусства» в современном Китае.

Ключевые слова: *экологические концепции, тема окружающей среды, деревенская живопись, национальные сюжеты.*

In the late nineties of the twentieth century, two directions in painting appeared in contemporary Chinese art: rural realism and landscape painting. In the world of painting, there has been a revolutionary transition from a description of villages and villages to a description of the whole Earth, from the glorification of life to understanding environmental issues, from pastoral painting to the transmission of

a reverent attitude and respect for nature. Speaking about the environmental trend in art that was just emerging at that time, it can be noted that despite the fact that hidden post-humanistic intentions were still visible in it, it nevertheless reflected environmental concepts, calls for environmental protection and other modern movements and public moods. To some extent, this was a hint at the emergence and development of «environmental art» in modern China.

Keywords: *environmental concepts, environmental theme, village painting, national plots.*

1. Сельское искусство как источник воплощения темы окружающей среды в китайском современном художественном творчестве

Сельское искусство — классическое течение в развитии современного искусства Китая, которое как с формальной, так и с содержательной стороны отображает изменения и ход развития китайского общества. Сельская местность для Китая, исторически сформировавшегося как сельскохозяйственная цивилизация, неразрывно связана с жизнью страны и народа. Социальная интеграция и идеология современного Китая стали причиной того, что сельское искусство было представлено в таких речевых контекстах, как «восхваление», «критика», «эстетическо-выразительные формы», «этноспецифические речевые формы» и «новый сельский/родной/местный язык». Все эти новые контексты породили ряд визуальных образов: «воспевание/восхваление родных краев», «критику родных мест», «прекрасные сады и поля», «этнические поселения» и «дикую природу» [1, с. 6]. В действительности на каждом из шести основных этапов развития данного искусства, будь то «красная земля», «тоскующие деревни», «лирические деревни», «очарование отдаленных мест», «зеркало Востока» или «вечная родина», присутствовало и культивировалось экологическое сознание.

С развитием сельского искусства в Китае и под влиянием всемирного течения «экологизм» стал зарождаться «новый сельский/местный язык». «Новый сельский язык» — совершенно новый по духовному наполнению и визуальному отображению вид искусства, в котором раскрылась «новая модель» отношений между человеком и сельской местностью, Землей и природой [2, с. 45].

В этом новом формате отношений человек больше не выступает в качестве напыщенного «главного героя», царя природы, а Земля больше не вещь, которая пассивно подчиняется человечеству и управляема людьми. Другими словами, в живописи «нового сельского языка» человечество и Земля вновь обрели свободу. Что касается отношений между «деревней Землей» и «человечеством», живопись «нового сельского языка» вышла за пределы антропоцентризма, заново поставив человека «между небом и Землей» [3, с. 126].

Китайский сельский реализм как символ общества проявился в произведении «Отец» кисти Ло Чжунли (罗中立), цикле «Тибет» Чэнь Даньцина (陈丹青), работе «Весна уже пришла» Хэ Долина (何多苓) [4, с. 165]. Профессор Центральной академии искусств И Ин считает, что цикл картин Чэнь Даньцина «Тибет» и картина Ло Чжунли «Отец», написанные в 1980 г., ознаменовали начало сельского искусства в Китае [5, с. 165]. Сельское искусство — чрезвычайно динамичное художественное направление, смысл которого кроется в распространении языкового использования или языковой игры, описанных французским философом и теоретиком литературы Жаком Дерридой. Выступая в качестве независимого символа или знака, сельское искусство в игривой и непостоянной форме противостоит устоявшимся практикам, успешно обходя метафизический авторитаризм и тоталитаризм [6, с. 9]. Это послужило причиной появления таких новых понятий и терминов, как «китайское современное сельское искусство», «китайское сельское искусство XX в.», «сельское искусство под влиянием революционной идеологии», «сельская эстетика», «Восточная деревня», «воспеваемая деревня», «критика и переосмысление родных мест» и «новая деревня». Новообразованные термины и понятия в свою очередь создали широкие перспективы для творчества и исследования китайского современного искусства [7, с. 1].

2. Изменение деревни: поэтическая деревня

В конце девяностых годов XX в. в современном китайском искусстве появились два направления в живописи: сельский реализм и пейзажная живопись. В мире живописи произошел революционный переход от описания деревень и сел к описанию целой Земли, от прославления жизни к осмыслению вопросов эколо-

гии, от пасторальной живописи к передаче трепетного отношения и уважения к природе [8, с. 121]. Говоря о только зародившемся на тот момент экологическом направлении в искусстве, можно отметить, что, несмотря на то, что в нем еще проглядывали скрытые постгуманистические намерения, оно все же отражало экологические концепции, призывы к защите окружающей среды и другие современные движения и общественные настроения. В некоторой степени это было намеком на появление и развитие «экологического искусства» в современном Китае [8, с. 189].

Цикл картин «Деревня», выполненный художником Ло Чжунли с 1981 по 1984 г., относит ко второму периоду развития сельского искусства. Эти картины стали стремлением художника к переменам и разрушению устоявшихся живописных традиций после создания картины «Отец», а также новым творческим подходом [9, с. 19]. Очевидно, что это был путь к маньеризму и новым образцам. При написании картин цикла «Деревня» Ло Чжунли выбрал отличный от направления «размышления о деревне» стиль творчества. В произведениях он выразил свою привязанность и почтение к сельской жизни, а также восхищение сельскими пейзажами [10, с. 15]. Сельская жизнь в его работах — больше не инструмент для описания реальности и выражения размышлений о политике. Сельская жизнь в творчестве Ло Чжунли обрела независимость, стала самодостаточной, получив свою эстетическую ценность. Иными словами, это не вспомогательное средство или инструмент, а цель художественного произведения. В картинах тяготы и невзгоды, бедность и отсталость перестали тяготеть в сердцах людей. Сельская местность предстала перед зрителями в ряде великолепных и прекрасных картин, которые заставили людей обратить внимание на ее избыточную поэтичность.

С точки зрения содержания произведений Ло Чжунли изменил методы наблюдения за сельской местностью. Отойдя от гуманистических и критически-реалистичных оценок деревни, он стал простым наблюдателем и исследователем, что привело к переходу его стиля «размышления о деревне» на «поэтическая деревня». Лирические сцены из сельской жизни появились в произведениях Ло Чжунли: деревенская девочка, моющая ноги дождевой водой с крыши; маленький мальчик, у которого оголилась полная попка в то время, как он перелезал через высокий порог, — все эти сцены были специально выбраны художником, но в контекст сельской

живописи они вошли случайно, под кистью творца эти сюжеты оказались облаченными в облик нежности и человеческой доброты. Таким образом, появился описательный вид сельской живописи без обвинений и порицаний [11, с. 55]. С позиции сегодняшнего времени можно с уверенностью сказать, что цикл работ «Деревня» стал основой художественного и эстетического стилей сельского искусства последующего общества потребителей. Ло Чжунли привнес в мир искусства взгляд путешественника на природу, поэтизацию, правдивое и детальное описание деревенской жизни, эстетизм цветовой композиции, утонченный и тщательный язык живописи.

Можно сказать, что, начиная с цикла картин «Деревня», стиль Ло Чжунли сделал переход от «размышлений о деревне» к стилю «поэтическая деревня» [12, с. 13]. В отношении временных рамок можно отметить, что основоположником «поэтизированного» аполитического взгляда на жизнь стал написанный ранее художником Чэнь Даньцином (陈丹青) цикл картин «Тибет», но с тематической точки зрения картины данного цикла отличаются от «чисто» деревенского стиля. Таким образом, нельзя не говорить и отрицать попытки Ло Чжунли изменить формат языка сельской живописи. Начиная с середины восьмидесятых годов XX в. на китайской художественной арене появился стиль сельской живописи, предложенный Ло Чжунли в серии картин «Деревня». Художники Дуань Чжэнцзюй (段正渠), Дуань Цзяньвэй (段建伟) и Гун Лилун (宫立龙) начали изображать сельские и деревенские пейзажи с эстетическим видением и поэтической передачей. Ученый Инь Шуанси высоко оценил художественно-историческое значение сельской живописи таких мастеров начала девяностых годов XX в., как Дуань Чжэнцзюй и Дуань Цзяньвэй. Исследователь отметил: «Их работы придали сельской реалистической живописи новый моральный контекст и наполнили ее новыми живительными силами, что, возможно, стало предзнаменованием возрождения китайской сельской живописи» [13, с. 43]. Произведения этих мастеров, посвященные бескрайнему Лёссовому плато и обычной сельской жизни людей на севере Китая, раскрывают первоначальные отношения человека и природы. В то же время художники Хэ Долин (何多苓), Чжан Сяоган (张晓刚) и Чжоу Чунья (周春芽) продолжили исследование темы национальных меньшинств, а Пан Маокунь (庞茂琨), Чжан Цзе (张杰) и Вэн Кайсюань (翁凯旋) занялись

расширением поэтичности сельского искусства. Путешественники, глядя на картины китайских художников, способны понять поэтичность и смысл живописных изображений. Очевидно, что такое восхищение природой можно сравнить с бегством современных людей от городской суеты, проявлением любви к природе и стремлением быть ближе к ней.

3. Поэтическая деревня: национальный образ

Художественный язык живописи, посвященной «поэтической деревне», тесно связан с «национальной живописью» [14, с. 70]. В то время как сельская живопись Ло Чжунли была построена на передаче героев и пейзажей гористой местности Дабашань (горный хребет на юго-востоке от города Ханьчжун провинции Шэньси), многие художники писали масляные картины о жизни представителей национальных меньшинств, пытаясь таким образом придать масляной живописи национальную китайскую специфику. Благодаря общим усилиям художников в китайской масляной живописи наступила волна локализации искусства и воплощения в нем национального характера, которая продолжается до наших дней, найдя свое явное отражение в произведениях современного искусства.

Поэтические мотивы живописи, посвященной национальным меньшинствам, главным образом нашли свое отражение в работах Чэнь Даньцина и Ай Сюаня (艾軒) [15, с. 92]. В своих произведениях художники старались избегать политически окрашенных и идеологических мотивов, стремясь воплотить поэтические чувства, через которые проявился первозданный образ жизни представителей Тибета [16, с. 56]. Цикл картин «Тибет», написанный Чэнь Даньцином в 1980 г., — один из наиболее ранних примеров поэтической передачи колорита жизни представителей национальных меньшинств Китая. Художник говорил о себе, что его самое большое желание заключается в следующем: в тот момент, когда зрители увидят картины, они «должны быть настолько растроганы реалистичностью изображений и яркими описаниями человеческой доброты, что должны почувствовать, что это и есть их собственные жизни, а герои на картинах — люди, как они».

Основываясь на таких требованиях к созданию произведений, Чэнь Даньцин при написании цикла «Тибет» не затрагивал тему политики и не «стандартизировал» образы героев — худож-

ник сконцентрировал все свое внимание на повседневной жизни коренных представителей Тибета. Цикл работ «Тибет» был написан в 1980 г. и включил в себя семь полотен: «Мать и сын», «Прогулка по городу — 1», «Прогулка по городу — 2», «Мужчины Кам», «Паломничество», «Пастухи» и «Девушка, моющая волосы». В сравнении с традиционными масляными произведениями, изображающими национальные меньшинства, на картинах цикла «Тибет» нет политической направленности, которая могла бы вмешаться в лиричность повседневной жизни людей, напротив, художник изобразил самую обычную и незаурядную жизнь. Работая с натуры, он скопировал образы жителей Тибета и сцены их повседневной жизни. На картине «Пастухи» художник изобразил искреннюю и непринужденную любовь молодых девушек и ребят, «Мать и сын» передала истинную любовь между матерью и сыном, картина «Девушка, моющая волосы» запечатлела сцену повседневной жизни девушек Тибета, а «Паломничество» показало, насколько серьезно тибетцы относятся к религии. На двух картинах «Прогулка по городу» также отсутствовали какие бы то ни было концептуальные элементы. Картины не восхваляли национальную религиозную политику, не передавали восхищения, ожидания и надежды людей на новую жизнь в новом веке. Уверенная поступь мужа, выражения страха и нерешительности жены и младенец, которого мать держит на руках и кормит грудью — все эти сцены передали лирический взгляд художника на истинную без прикрас повседневную жизнь представителей Тибета. Интерес Чэнь Даньцина к аполитической повседневности народа был поддержан многими молодыми художниками того времени [17, с. 75]. Таким образом, под влиянием общих желаний и стремлений в китайском искусстве стремительно возникло новое художественное течение — «течение жизни».

В своих работах художник Ай Сюань также раскрывает тибетские мотивы. На картинах «Может быть, небо все еще голубое» (1984), «Тундра Жоэргай» (1985), «Осень» (1986), посвященных Тибету и его жителям, художник подчеркивает поэтизацию реалистического стиля. Эта особенность ярко проявляется в таких работах мастера 90-х гг. XX в., как «Ветер растрепал волосы» (1990), «Ночной тонкий снег» (1991), «Спокойствие тундры» (1992), «Песня, звучащая вдаль» (1991). В этих работах художник специально изобразил «лирические национальные особен-

ности Тибета»: холодную и безлюдную тундру, горы, покрытые снегом, прекрасных и чарующих тибетских девушек. В отличие от реалистических изображений Чэнь Даньцина и Ай Сюаня, художники Чжан Сяоган и Чжоу Чунья сумели передать всю красоту тибетских пейзажей посредством экспрессионистского стиля. Среди ранних работ Чжан Сяогана можно выделить картины «Приближение ливня» (1981) и «Облака в небе» (1982), а среди ранних картин Чжоу Чунья — «Новое поколение Тибета» (1980) и «Тундра в лучах солнца» (1984).

С 90-х гг. XX в. языковые и образные формы китайской деревенской живописи получили разнообразные формы воплощения. Помимо эстетического ландшафта, художники стали создавать драматические картины, переосмысляющие и воспевающие современность, наполненные чистотой и истинной сущностью. В этих разнообразных пейзажных картинах отношения между человеком и природой приобрели богатое содержание и напряжение, произведения реконструировали экологический духовный мир и генеалогию предметов. Художественное творчество, посвященное современной теме экологии, утвердило свои позиции с точки зрения экологического кризиса, экологической эстетики и возрождения традиционных концепций.

Литература

1. Пэн Жун. Генеалогическое древо деревни: исследование современного сельского искусства Китая. Чэнду: Сычуаньская живопись, 2011.
2. Ли Цзэху. Двойственная вариация просвещения и вымирания // Сборник статей по китайской современной идеологии. Аньхой: Лит. изд-во Аньхой, 1994.
3. Пэн Жун. Изменение языка выражения: Описание деревень в китайском современном искусстве // Исследование литературы и искусства. 2008. № 7.
4. Цзоу Юэцинь. История искусства нового Китая: 1949–2000. Чанша: Худ. изд-во Хунани, 2002.
5. И Ин. Воспоминания о родных местах — И Ин: сумерки в академии. Чанша: Худ. изд-во провинции Хунань, 2002.
6. Пэн Жун. Генеалогическое древо деревни: исследование современного сельского искусства Китая. Чэнду: Сычуаньская живопись, 2011. № 10.

7. *Пэн Жун*. Покинутая Земля: размышления о природе в серии картин «Черный период» в уезде Чжаньшань: сб. ст. Чжаньшань, Пекин: Изд-во культуры и искусства, 2010.
8. *Чжи Юй*. Новая деревня. Гиперреальность: великолепные масляные пейзажи Джань Шаня // Китайская масляная живопись. 2008. № 8.
9. *Чэнь Цзяньлань*. Политический контекст движения «глубокая экология». Пекин: Современный китайский язык, 2015.
10. *Ло Чжунли*. Творчество за пределами картины «Отец» // Наблюдения в области искусства. 2015. № 10.
11. *Шао Дачжэнь*. Еще одна рецензия на картину «Отец» // Искусство. 1981. № 11.
12. *Шуй Чжунтянь*. Размышления о реалистической живописи родных деревень // Искусство. 1984. № 12.
13. *Сюн Кайлян*. Художественный язык сельской живописи // Популярное искусство и литература. 2008. № 4.
14. *Инь Шуанси*. Воспоминания о родной земле // Собрание сочинений. Шицзячжуан: Изд-во изящных искусств Хэбэя, 2006.
15. *Чэнь Вэй*. От описания колорита до поисков духовности – рассуждения о живописи, посвященной национальным меньшинствам // Наблюдения в области искусства. 2014. № 4.
16. *Чан Цуньвэнь*. Устои и глубина национального колорита – анализ живописи, ориентированной на национальные меньшинства // Художественный обзор. 2008. № 3.
17. *Ван Сай*. Переход на тему «Тибета» в условиях общественного переворота и связь перехода с восприимчивостью народа // Национальное искусство Китая. 2015. № 12.
18. *Не Хаосюэ*. Анализ работ Чэнь Дяньцина после цикла картин «Тибет» // Мир литературы и искусства. 2014. № 2.

Ма Синьгэ

Ma Xinge

*аспирант кафедры живописи Российского
государственного педагогического университета
имени А. И. Герцена
604461939@qq.com*

**ВАН ТЕНЮ – УЧЕНИК РУССКОЙ
АКАДЕМИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА
ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЫ И АРХИТЕКТУРЫ
ИМЕНИ И. Е. РЕПИНА**

VAN TENU – PUPIL OF THE RUSSIAN ACADEMY
OF ST. PETERSBURG STATE ACADEMY
OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE
NAMED AFTER I. REPIN

Китайская школа масляной живописи в рамках истории мирового искусства — явление многогранное. Гармонично воплотив в себе традиции европейской и русской художественных школ, она создала свой неповторимый язык, наполненный историческими реминисценциями и национальным колоритом. С советского времени и по сей день многие молодые китайские студенты приезжают на обучение искусству в Россию, в том числе в Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств.

Ключевые слова: *российское образование, Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Академия художеств.*

The Chinese school of oil painting as part of the history of world art is a multifaceted phenomenon. Harmoniously embodying the traditions of European and Russian art schools, she created her own unique

language, filled with historical reminiscences and national color. From Soviet times to the present, many young Chinese students come to study art in Russia, including the St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin at the Russian Academy of Arts.

Keywords: *Russian education, Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin, Academy of Arts.*

Значительное влияние на художественные процессы, эстетические и тематические вкусы современных художников Китая оказал Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств. Именно она сыграла важную роль в становлении и развитии нового вида искусства — китайской национальной масляной живописи. Достижения советских мастеров стали ориентиром для мастеров Китая в освоении и восприятии новой техники. В настоящее время к ней обращаются художники разных направлений, но представители реалистической живописи доминируют среди выпускников петербургской академической школы, что обусловлено традициями, сформировавшимися еще в 1950-х гг.

Одним из наиболее ярких представителей, посвятивших себя исторической масляной живописи, является профессор изобразительных искусств Шеньянского педагогического университета Ван Теню. Его масштабные исторические полотна со всей достоверностью передают яркие образы героев и народные воспоминания об уже канувших в историю событиях. Отец Ван Теню (известный в Китае художник) неоднократно говорил: «Художник должен использовать свои кисти для того, чтобы изображать историю, без чувства патриотизма художник не может написать хорошую историческую картину» [1, с. 69]. Впитав слова отца, Ван Теню на протяжении всей творческой жизни обращается к написанию исторических тем, например таких, как «Битва Юньчэн» (1999), «Битва Цы-пи» (2001).

Историческая картина Ван Теню «Расправа на реке Хуньцзян», написанная в 2006 г., — апофеоз человеческой жестокости и варварства. Основанное на реальной истории, произошедшей на берегах реки Хуньцзян в середине 1930-х гг., живописное полотно

повествует о беспощадной расправе над 35 китайцами японскими агрессорами. Монументальный размер картины (длина достигает 2,8 м и высота 2 м) был избран художником неслучайно, с целью перенести зрителя на миг в то не столь далекое прошлое, позволить испытать чувство ужаса, вглядываясь в истерзанные лица людей, и будто бы услышать болезненные крики скорби и гнева.

Однако как же удалось художнику спустя 64 года после трагедии передать со всей достоверностью ужас войны и насилия?

Продолжительная работа над эскизами, тщательная подготовка концепции, сбор информации, беседы с очевидцами, многочисленное рисование зарисовок, этюдов с натуры людей, прообразов будущих персонажей картины — таков секрет полотна, полного реалистической достоверности. Собранный материал стал основой для создания убедительных образов, полных внутреннего трагизма и жизненной правды. Детальная проработка и одновременно широкое и цельное письмо, вписывающиеся в академическую концепцию сюжетной живописи, — не просто сухая констатация фактов, но подлинный взлет вдохновения и вершина творческих исканий.

Композиция полотна построена таким образом, что на заднем плане просматриваются охваченные огнем дома местных жителей. На среднем — жестокость и зверства, творимые вооруженными японскими солдатами, которые мечами, штыками, прикладами, собаками загоняют более тридцати безоружных китайских крестьян в русло реки. На переднем же плане безжалостная ледяная река, захватывающая жизни людей, небо, не слышащее мольбы, земля, не внемлющая просьбам. Хорошо продуманная художником композиция ритмично выстраивается по диагонали — это движения масс людей и направлений штыков, мечей японских солдат. Противостояние между фигурами жертв и захватчиками усиливается внутренней динамикой, которая сохраняет зримое напряжение момента. Разрабатывая в традиционной реалистической манере образы людей, художник раскрывает жизненную силу языка тела, наделяя каждого из 35 персонажей экспрессивной мимикой, одновременно изломанной и естественной позой, выразительной пластикой.

Так, например, центральный эпизод, изображающий фигуру отчаявшегося старика и девушку, закрывающую свое лицо хлопковой курткой, проработан особенно детально в соотношении контрастных холодных и теплых оттенков. Поза старика, его безмолв-

ный взгляд, возведенный к небесам, и молчаливо-выразительный жест воплощают весь ужас происходящего, в то время как молодая женщина стремится укрыться от вражеских штыков. Особый интерес представляет изображение мужчины, покорно идущего на смерть, — это персонаж, созданный художником в соответствии с описанием Чжан Мейронга, выжившего свидетеля того страшного дня. (Этот образ написан по рассказам Чжан Мейронга.)

Столь тщательная нюансировка деталей в проработке фигур контрастирует с безликими очертаниями японских захватчиков. Глубокий трагизм момента подчеркивает темный колорит картины, богатый напряженными изумрудно-болотными, серыми и почти черными тонами. На фоне белоснежного льда и задымленной деревни фигуры людей читаются еще яснее, их изломанные позы — еще выразительнее. Нарушает скупую симфонию монохромного цвета ритм красных пятен, усиливающий движение по диагонали. Этому же эффекту способствует и сама манера письма — динамичный мазок, подвижный и пастозный, уверенно лепит форму и объемы. Особенно явственно выделяется красный сверток в руках молодой девушки с ребенком на фоне темных масс — его цвет, притягивая взгляд зрителя, акцентирует внимание на этом конкретном моменте, когда юность неминуемо сталкивается с трагедией смерти. Алое пламя огня на заднем плане, как тень прошлого, звучит эхом трагичности.

Таким образом, с присущей точностью форм и твердостью кисти Ван Теню создает поистине впечатляющее полотно, пронизанное страданием, болью и гневом. Руководствуясь сильным чувством патриотизма и социальной ответственности, он словно возрождает историю масляными картинами, чтобы показать зрителю ценность человеческой жизни.

Литература

1. *Цзинь Лихуа*. Влияние и роль Санкт-Петербургской академической художественной школы в формировании и развитии современной китайской реалистической живописи. СПб.: СПбГАИЖСА имени И. Е. Репина при Российской академии художеств, 2019.

Т. Е. Редька

Т. Е. Redka

студентка 3-го курса факультета живописи

Российской академии живописи, ваяния

и зодчества Ильи Глазунова

**СОВРЕМЕННАЯ ПЕДАГОГИКА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СФЕРЕ:
ТРАДИЦИИ, НОВАЦИИ,
АВТОРСКИЕ МЕТОДИКИ**

MODERN PEDAGOGY IN THE ART SPHERE:
TRADITIONS, INNOVATIONS, AUTHOR'S METHODS

Тезисы

- История художественного образования подрастающего поколения насчитывает тысячелетия.
- Отечественная образовательная традиция, академическая художественная школа в России были сформированы в последней четверти XVIII — начала XIX в. в Императорской Академии художеств. Московское училище живописи продолжило традиции Академии. Эта школа объединяла творческую молодежь, для которой главным принципом творчества в искусстве был реализм.
- Становление художественной традиции отечественной академической школы обеспечивалось не только строгостью профессиональной выучки выпускника, но и ориентированностью учебного процесса на воспитание духовно свободной и творчески состоятельной личности.
- Традиции отечественной художественной школы, представленные опытом выдающихся педагогов-художников, являются частью культурного наследия России и основой обучения живописи современного молодого поколения.
- Современный этап развития педагогики искусства во многом ориентирован на режим инновационного развития.

Проявляется он во внедрении инновационных технологий в образовательном процессе. «Всякая традиция когда-то была новацией, а всякая новация, в случае успешного внедрения, обречена стать традицией».

- В российской художественной педагогике вопросы методики преподавания художественных дисциплин первоначально рассматривали художники-педагоги: П. П. Чистяков, И. Э. Грабарь, А. А. Дейнека, В. А. Фаворский, Б. М. Неменский. Их теоретические труды и практика работы над художественным произведением стали фундаментом отечественной художественной педагогике, создав основу для дальнейших разработок теории и методики обучения специальным художественным дисциплинам. Одна из основных мыслей, к которой приходят все исследователи данной темы, — это сочетание традиционных и инновационных подходов в обучении.
- Преподавание изобразительного искусства значительно расширило свои границы. Активно развиваются направления художественного творчества, которые тесно связаны или прямо зависят от электронных и коммуникационных средств, новых электронных технологий и т. д.
- Художественная педагогика должна отвечать актуальным запросам времени и знакомить молодежь с новыми технологиями в изобразительном искусстве, в том числе цифровыми. При этом основой качественного художественного образования были и остаются традиционные художественные техники и материалы, проблема сохранения и развития которых в наши дни становится особенно актуальной.
- Решая задачу обновления художественного образования, необходимо стремиться к синтезу традиции и инноваций. При этом фундаментом для внедрения инноваций должны служить основополагающие методики обучения изобразительному искусству, разработанные выдающимися российскими художниками-педагогами, способствовавшими сохранению и развитию отечественной школы художественного образования.
- Не разрушение «старого», а созидание нового на крепком фундаменте отечественной художественной школы — та-

ким видится смысл инновационных процессов в искусстве и в художественном образовании. Исаак Ньютон писал: «Если я видел дальше других, то потому, что стоял на плечах гигантов-предшественников».

- Обращаясь к молодым людям, которые хотят стать художниками, И. С. Глазунов сказал простые, но гениальные слова: «Школа для художника — это крылья. Не овладев знаниями, художник навсегда останется дилетантом».

А. О. Ворфоломеева

А. О. Vorfolomeeva

студентка 2-го курса факультета искусствоведения

РАЖВиЗ Ильи Глазунова

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В. Д. ПОЛЕНОВА КАК ПЕДАГОГА МОСКОВСКОГО УЧИЛИЩА ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА

ACTIVITY OF V. D. POLENOV
AS A TEACHER OF THE MOSCOW SCHOOL
OF PAINTING AND ARCHITECTURE

Тезисы

В 1882 г. В. Д. Поленов, вернувшись из путешествия с Востока в связи с работой над картиной «Христос и грешница», переезжает в Москву и становится педагогом Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Он уже удостоен звания академика, дважды участвовал во фронтовых действиях в качестве добровольца и военного художника.

МУЖВиЗ являлось показательным примером художественного учебного заведения, которое отвечало актуальным принципам общественного сознания того времени. В этом благодатном для развития творческой индивидуальности месте Поленов стал «руководителем» московской художественной молодежи. Он заменил в классе пейзажа и натюрморта А. К. Саврасова, который ранее призывал учеников к чувственному восприятию природы. Но Василий Дмитриевич считал, что одних ощущений для живописца недостаточно, непременно нужны техника и мастерство, приучал к осторожности в работе с красками, следил за чистотой палитры и кистей, требовал скупого выкладывания красок на палитру, смешивания на ней отдельных чистых тонов.

Наиболее талантливых учеников В. Д. Поленов начал приглашать к себе в гости, первыми были А. К. Коровин и И. И. Левитан. Для того чтобы контакт с молодежью стал более тесным, Поленов в 1884 г. начал организовывать «рисовальные вечера» по четвергам и «акварельные утра» по воскресеньям. В доме Поленова рисо-

ли и писали не только лучшие ученики Поленова, но вообще все художники, примыкающие к «поленовскому» и «мамонтовскому» кругам. Эти встречи были важны не только оттачиванием навыков, но и обменом впечатлениями и мыслями разных художников.

В 1887 г. Поленов получил письмо из Парижа от Антокольского, в котором он писал о том, как легко могут эмоционально «сгореть» молодые художники в Москве, и о том, насколько большую поддержку может оказать им Поленов. Это письмо подтверждает то, что к данному времени роль Поленова в художественной жизни Москвы стала значима и известна. Несмотря на то, что Василий Дмитриевич был опытным художником и преподавателем, он не переставал учиться всю жизнь, в том числе и у своих учеников. Однажды он пришел в мастерскую к К. А. Коровину с просьбой о том, чтобы тот дал ему уроки, так как сам он мешает краски несколько приторно и условно.

К 1895 г. здоровье Поленова ухудшилось, он отказался от педагогической деятельности. Студенты отправили ему письмо, в котором говорилось, что именно ему многие ученики обязаны своим художественным развитием, хотя и не являлись его непосредственными учениками. Всего под письмом стояло 262 подписи. По словам Н. П. Ульянова, после того как Василий Поленов покинул училище, никто из преподавателей не входил в положение учеников. Ситуация изменилась спустя два года, когда в МУЖВиЗ пришел Серов.

В. Д. Поленов был руководителем пейзажного и натурального класса 13 лет. За эти годы он организовал учебный процесс по принципу европейских художественных мастерских. Для многих своих учеников он стал не просто наставником, но и близким другом. Будучи чутким, скромным человеком, никогда не изменявшим своим художественным и педагогическим принципам, Поленов даже в зрелом возрасте остался восприимчивым к веяниям времени, из-за чего к нему тянулись все молодые художники Москвы.

Приложение

**Фотографии с конференции
в РАЖВиЗ им. Ильи Глазунова**



Рис. 1. Фото с конференции



Рис. 2. Фото с конференции



Рис. 3. Фото с конференции



Рис. 4. Фото с конференции



Рис. 5. Фото с конференции



Рис. 6. Фото с конференции



Рис. 7. Фото с конференции



Рис. 8. Фото с конференции



Рис. 9. Фото с конференции



Рис. 10. Фото с конференции



Рис. 11. Фото с конференции



Рис. 12. Фото с конференции



Рис. 13. Фото с конференции



Рис. 14. Фото с конференции

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алявдин Виссарион Игоревич, президент Национального фонда «Возрождение русской усадьбы», директор Ассоциации владельцев исторических усадеб

Анчуков Сергей Васильевич, профессор, доктор педагогических наук, кафедра художественного образования и музейной педагогики факультета изобразительного искусства РГПУ имени А. И. Герцена, С.-Петербург

Ань Цзиньлинь, старший преподаватель Художественного института Педагогического университета Цзянси (КНР)

Арсенюк Юрий Михайлович, заведующий кафедрой копийной живописи, профессор РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член Творческого союза художников

Баюра Луиза Петровна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе Ульяновского областного художественного музея

Бережная Марина Сергеевна, доцент кафедры реставрации РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Бицадзе Наталья Витальевна, кандидат исторических наук, профессор кафедры всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Боначини Рита / Bonacini Rita (Италия), искусствовед

Байкова Екатерина Владимировна, доктор культурологии, профессор, Саратовский государственный технический университет имени Ю. А. Гагарина, Институт урбанистики, архитектуры и строительства, кафедра «Дизайн архитектурной среды»

Бахревский Евгений Владиславович, заместитель директора Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, кандидат филологических наук

Близнюк Валерий Владимирович, выпускник Художественного института имени В. И. Сурикова, член Московского союза художников

Бойко Лариса Алексеевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии Кубанского государственного университета

Бойцова Татьяна Ивановна, заслуженный деятель искусств РФ, почетный член РАХ

Ван Юнчан, доцент Педагогического университета провинции Цзянси (КНР)

Власова Ольга Михайловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры живописи и композиции Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Волков Владимир Алексеевич, доктор исторических наук, профессор кафедры основ гражданственности РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Гавриляченко Сергей Александрович, профессор МГАХИ им. В. И. Сурикова, народный художник РФ

Геташвили Нина Викторовна, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой всеобщей истории искусств, профессор РАЖВиЗ Ильи Глазунова, почетный работник высшего профессионального образования, почетный член РАХ, сопresident российской секции Международной ассоциации художественных критиков (АИСА), председатель комиссии по терминологии АИС (Ассоциация искусствоведов)

Глазунов Иван Ильич, ректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, действительный член РАХ и член Президиума РАХ, профессор, заслуженный художник РФ, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой композиции РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Грачев Владимир Иннокентьевич, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры философии Санкт-Петербургского государственного университета имени А. С. Пушкина

Грачева Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства Института имени И. Е. Репина

Грумбина Анастасия Михайловна, референт ВТО «Союз художников России», аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Данилова Екатерина Владимировна, президент Фонда «Фрески Руси», автор исследовательской программы проекта «Свет фресок Дионисия — миру»

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований

Дюков Илья Вячеславович, доцент кафедры академического рисунка РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Засимова Анна / Dr. Anna Zassimova (Германия), доктор философии (европейский стандарт), пианист и искусствовед

Захаров Виталий Юрьевич, доктор исторических наук, профессор Института истории и политики МПГУ

Закунов Юрий Александрович, кандидат философских наук, доцент, руководитель отдела Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва

Залеская Мария Кирилловна, первый заместитель главного редактора издательства «Молодая гвардия»

Ивлева Светлана Николаевна, доцент кафедры академического рисунка РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Казин Александр Леонидович, доктор философских наук, профессор, и. о. директора Российского института истории искусств, зав. кафедрой искусствознания Санкт-Петербургского института кино и телевидения

Катасонов Владимир Николаевич, заведующий кафедрой философии общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия, профессор, доктор философских наук, доктор богословия

Киселев Вячеслав Георгиевич, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории искусств и гуманитарных дисциплин Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Ковальчук Андрей Николаевич, председатель правления Союза художников России, народный художник РФ, академик РАХ

Кокшенева Капитолина Антоновна, доктор филологических наук, кандидат искусствоведения, руководитель центра наследования русской культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва, главный научный сотрудник

Кондратович Игорь Григорьевич, директор ассоциации создателей православных храмов и произведений сакрального искусства «Гильдия храмоздателей»

Константинова Елена Юрьевна, искусствовед, экскурсовод частного музея русской иконы

Корина Наталия Дмитриевна, научный сотрудник научно-организационного отдела Музеев Московского Кремля

Крохалева Анна Петровна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной и творческой работе Уральского филиала РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член Союза художников России

Кузмичева Мария Владимировна, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой живописи, профессор кафедры живописи Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Кукс Юрий Михайлович, профессор кафедры технико-технологических исследований РАЖВиЗ Ильи Глазунова, технолог-реставратор высшей категории

Лалин Игорь Витальевич, заслуженный художник РФ, профессор кафедры академического рисунка РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Лукьянова Татьяна Анатольевна, декан факультета реставрации живописи, зав. кафедрой технико-технологических исследований РАЖВиЗ Ильи Глазунова, технолог-реставратор 1-й категории

Макарова Ирина Валерьевна, старший преподаватель кафедры скульптурной композиции РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Мозгот Светлана Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, доцент, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии, кафедра музыкального воспитания и образования

Москвитин Станислав Геннадьевич, декан факультета живописи, доцент по кафедре композиции РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член-корреспондент РАХ, заслуженный художник РФ

Мясников Владимир Степанович, академик РАН, доктор исторических наук, профессор

Неделин Владимир Михайлович, профессор кафедры архитектуры РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член Союза художников России

Перевезенцев Сергей Вячеславович, профессор факультета политологии МГУ имени М. В. Ломоносова, сопредседатель правления Союза писателей России, доктор исторических наук, профессор

Пластова Татьяна Юрьевна, заведующая кафедрой гуманитарных наук, профессор Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств, кандидат филологических наук, доцент

Полегаев Сергей Геннадьевич, доцент кафедры скульптуры РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Полозова Ирина Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Прозова Анна Борисовна, старший преподаватель кафедры реставрации темперной живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Прохоров Никита Сергеевич, старший преподаватель Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова

Прохоров Сергей Анатольевич, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой «Изобразительное искусство», профессор Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова

Расторгуев Валерий Николаевич, доктор философских наук, профессор кафедры философии политики и права МГУ имени М. В. Ломоносова

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, директор музея, профессор кафедры всеобщей истории искусств РАЖВиЗ Ильи Глазунова, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований SGK им. Л. В. Собинова, член СХР, СПР, Международной ассоциации художественных критиков (АИСА), АИС (Ассоциация искусствоведов), член-корреспондент АРС

Скотникова Галина Викторовна, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств — сектор актуальных проблем современной художественной культуры, профессор СПбГИК — кафедра теории и истории культуры

Стайков Васил, председатель Объединения «Славянский мир» г. Пловдив (Болгария)

Сысоев Владимир Петрович, профессор, действительный член РАХ, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения, председатель комиссии по искусствоведению и художественной критике Союза художников России

Тодоров Краси / Todorov Krasi, Болгария, г. София, художник, директор научно-инновационного центра «ZN ART» — София, Болгария, автор книги «ZN ART-Museum from Paper»

Тодорова Селма / Todorova Selma, Болгария, г. София, художник, руководитель в IWS Болгарии, Fabriano in Acquarello и Urbino in Acquarello (международные организации по акварели); куратор и организатор: Международного Триеннале «Дух

Акварели» — г. Варна, Болгария, 2016, 2019; Международного молодежного фестиваля акварели, г. Пловдив, Болгария, 2019; Международного симпозиума по акварели, г. Белоградчик, Болгария, 2016, 2017; симпозиума по акварели «Индия алла прима», Гималаи, 2015, 2019; Амбассадор «Невская палитра»; член UBA и AIAP

Томилова Алевтина Игоревна, преподаватель Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

Тугаринов Дмитрий Никитович, Московский государственный академический художественный институт имени В. И. Сурикова при Российской академии художеств, профессор кафедры скульптуры и композиции, скульптор, народный художник РФ, академик РАХ

Халидов Деньга Шахрудинович, директор Института геополитики и историко-политических исследований Дагестанского государственного университета, член-корреспондент Академии геополитических проблем, кандидат философских наук

Хомякова Александра Валерьевна, научный сотрудник музея «П. И. Чайковский и Москва» Российского национального музея музыки

Чернова Анастасия Евгеньевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологии Перервинской духовной семинарии

Чёрный Владимир Анатольевич, доцент кафедры живописи и академического рисунка РАЖВиЗ Ильи Глазунова, член Международной ассоциации изобразительных искусств ЮНЕСКО, член Союза художников России, Международной ассоциации художников

Чичварина Ольга Георгиевна, научный сотрудник музея РАЖВиЗ Ильи Глазунова, арт-директор ООО «Издательско-торговая компания “СВЕТАЛИНА”», аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Царенко Сергей Александрович, Винницкий областной краеведческий музей, Украина; старший научный сотрудник, кандидат архитектуры

Полозов Александр Федорович, заслуженный художник России, председатель правления Общественной организации «Гильдия живописцев Санкт-Петербурга», профессор Академии русской словесности и изящных искусств им. Г. Р. Державина, действительный член Петровской Академии наук и искусств и АР-СИИ им. Г. Р. Державина

Шадури Александр Владимирович, доцент, доцент Алтайского государственного технического университета имени И. И. Ползунова

Шаньков Михаил Юрьевич, профессор кафедры композиции, доцент по кафедре рисунка РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Ян Чжи, доцент Педагогического университета провинции Цзянси (КНР)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ-УЧАЩИХСЯ

Азиханов Марат Фяритович, магистрант 1-го курса Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, кафедра народного пения и этномузыкологии

Будеева Мария Леонидовна, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения СПб ГАИЖСА имени И. Е. Репина при Российской академии художеств

Бушмина Алена Игоревна, ассистент-стажер 1-го года обучения, кафедра технико-технологических исследований РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Борисова Анна Владимировна, студентка 4-го курса факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Ваньчугова Наталья Николаевна, магистрант Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Уральского гуманитарного института, факультета искусствоведения и социокультурных технологий, экспертиза и реставрация объектов культуры, искусствовед, член Ассоциации искусствоведов

Власова Алина Вадимовна, студентка 2-го курса магистратуры факультета архитектуры РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Глоба Елена Александровна, ассистент-стажер 2-го года обучения, РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Дидимова Илонна Александровна, аспирант Краснодарского государственного института культуры

Дидык Надежда Александровна, студентка 5-го курса Саратовского государственного технического университета имени

Ю. А. Гагарина, Института урбанистики, архитектуры и строительства, кафедры «Дизайн архитектурной среды»

Кабаета Светлана Валерьевна, Санкт-Петербургский государственный институт культуры, соискатель

Казнина Полина Николаевна, студентка 4-го курса факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Кангин Кирилл Федорович, студент 4-го курса факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Кондратович Юлия Геннадьевна, выпускница факультета реставрации живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Лапко Наталия Вячеславовна, аспирант РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Ли Бинь, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, Института музыки, театра и хореографии, кафедры музыкального воспитания и образования

Ляо Дума, аспирант кафедры художественного образования и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена

Ма Синьгэ, аспирант кафедры живописи Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Редька Татьяна Евгеньевна, студентка 3-го курса факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Рубцова София Николаевна, магистрант кафедры искусствоведения РГУ имени А. Н. Косыгина

Русакова Жанна Владимировна, студентка 5-го курса факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Светкина Татьяна Александровна, студентка 4-го курса факультета живописи РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Се Юеюе, аспирант кафедры художественного образования и декоративного искусства РГПУ им. А. И. Герцена

Сиренко Анастасия Сергеевна, член Ассоциации искусствоведов и Союза художников России, соискатель Санкт-

Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина

Слеп Дарья Вадимовна, магистрант факультета искусствоведения РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Сюн Инвэнь, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, Института музыки, театра и хореографии

Тюрякова Юлия Викторовна, аспирант Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

Цзя Юньи, аспирант кафедры живописи РГПУ имени А. И. Герцена

Шадчнев Кирилл Ильич, аспирант факультета искусствоведения РАЖВиЗ Ильи Глазунова

Шамеева Юлия Николаевна, магистрант 2-го курса Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, кафедра народного пения и этномузыкологии

Ян И, аспирант кафедры художественного образования и декоративного искусства РГПУ имени А. И. Герцена

ДУХОВНЫЕ СМЫСЛЫ
НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ:
РЕТРОСПЕКЦИЯ, СОВРЕМЕННОСТЬ,
ПЕРСПЕКТИВЫ

СБОРНИК ПО МАТЕРИАЛАМ
МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
27–28 НОЯБРЯ 2019 Г.

Дизайн обложки *М. Ю. Маяков*
Компьютерная верстка *О. В. Клюшenkova*
Корректор *Т. В. Соболева*

Российский научно-исследовательский институт культурного
и природного наследия имени Д. С. Лихачёва
129366, Москва, ул. Космонавтов, 2
e-mail: info@heritage-institute.ru
