

Творец и творчество

Духовные основы искусства
христианского мира

И ТВОРЧЕСТВО ТВОРЕЦ



Российская
Академия
Художеств
НИИ теории
и истории
изобразительных
искусств РАХ

Московская
государственная
художественно-
промышленная
академия имени
С.Г.Строганова

Факультет искусств
Московского
Государственного
Университета
имени М.В.Ломоносова

Национальная
Академия
Дизайна

**XXX Международные
образовательные чтения
«К 350-летию рождения Петра I:
секулярный мир и религиозность»**

26–27 мая 2022

ТВОРЕЦ И ТВОРЧЕСТВО
Духовные основы искусства
христианского мира

International scientific conference
«CREATOR and CREATIVITY:
SPIRITUAL FOUNDATIONS OF
CHRISTENDOM ART»
Moscow, May 26–27, 2022,
Stroganov Moscow State Academy
of Design and Applied Arts

Москва 2022

УДК 7
ББК 85.1
Т 28

Рецензенты:

И.В.Смекалов, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ГБУК ВМО «Государственная Третьяковская галерея»
Е.И.Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»

Печатается по решению Научно-методического совета МГХПА им. С.Г.Строганова

XXX Международные образовательные чтения «К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и религиозность»

26–28 мая 2022

«Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира»

Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции

XXX International educational readings «On the 350th anniversary of the birth of Peter I: the Secular world and religiosity»

«Creator and Creativity: Spiritual Foundations of Christendom Art»
Collective monograph on the basis of the materials of the International scientific conference

Издание подготовлено в рамках разработки научного направления «Творческое наследие Строгановской школы — культуре и искусству России. Изобразительное, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство, архитектура и дизайн»,
Номер государственной регистрации: АААА-А19-119112190084-9
Руководитель: С.В.Курасов, ректор МГХПА им. С.Г.Строганова

Составители: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков
Редакторы: А.Н.Лаврентьев, А.В.Сазиков.
Научно-методический отдел.
Дизайн, верстка: А.В.Сазиков
Обложка: А.А.Коноплева

ISBN 978-5-87627-252-2

© Российская академия художеств, 2022
© МГХПА им. С.Г.Строганова, 2022
© Авторы, 2022

«Все наполнилось света и сияния, потому что Сам художник всего и Господь пришел из Отеческих недр, не отойдя от Своего престола»

Иоанн Дамаскин

«Художественный или пророческий ум всматривается в то или иное явление и находит в нем что-то сродное из другого мира, находит его символ. Этот символ входит в язык художника или богослова-пророка. Этими символами полна Псалтирь, вещания пророков, гимнография Церкви... иконография»

Максим Исповедник

«Человеческое тело, как и душа, суть художественные изделия Его человеколюбивого и благодетельного Промышления... Можно найти в человеке и другие подражания Божественному Первообразу, а именно: и человек, по подражанию сотворившего его Бога, созидает дом и стены, города и гавани, небесные изображения и картины солнца, луны, звезд, людей и животных. И хотя разница в созидании и неизреченна, но тем не менее созидаящий человек в какой-то мере подражает своему Творцу, как и изображение своему Первообразу»

Фотий, патриарх Константинопольский

**XXX Международные образовательные чтения
«К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и
религиозность»
26–27 мая 2022**

НАПРАВЛЕНИЕ: «ЦЕРКОВЬ И КУЛЬТУРА»

Председатель: Тихон, митрополит Псковский и Порховский,
председатель Патриаршего Совета по культуре.

Ответственный секретарь: Парменов Александр Георгиевич,
руководитель управления программ Патриаршего совета по
культуре.

Международная конференция

**«Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского
мира»**

Организаторы: Московская государственная художественно-про-
мышленная академия имени С.Г.Строганова, Научно-исследова-
тельский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской Академии Художеств, Факультет искусств МГУ
им. М.В.Ломоносова, Национальная академия дизайна.

Кураторы: Виктор, епископ Глазовский и Игринский (Сергеев);
Курасов Сергей Владимирович, Академик РАХ, ректор МГХПА
им. С.Г. Строганова, профессор, доктор искусствоведения.

Члены оргкомитета: профессор МГХПА им. С.Г. Строганова, про-
фессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, доктор
искусствоведения В.Б. Кошаев; проректор МГХПА им. С.Г. Строга-
нова, профессор, доктор искусствоведения А.Н. Лаврентьев; про-
ректор МГХПА им. С.Г. Строганова профессор, доктор педагогиче-
ских наук В.Ф. Зива; профессор, зав. кафедрой «История искусств
и гуманитарные науки» МГХПА им. С.Г. Строганова, кандидат ис-
кусствоведения К.Н. Гаврилин; доцент, Ученый секретарь МГХПА
им. С.Г. Строганова, кандидат философских наук Н.Н. Ганцева;
научный секретарь оргкомитета, зав отделом художественных
проблем дизайна, декоративно-прикладного и народного ис-
кусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ,
Главный ученый секретарь Национальной академии дизайна,
кандидат искусствоведения А.В. Сазиков.

- 14** С.В. КУРАСОВ, В.Б. КОШАЕВ. XXX Международные образовательные чтения в Строгановской академии

Часть I. ТВОРЕЦ И ЧЕЛОВЕК ТВОРЯЩИЙ. ГАРМОНИЯ МИРА И ГАРМОНИЯ ТВОРЧЕСТВА

- 20** М.А. БУРГАНОВА. Скульптурные изображения Амьенской реликвии
- 31** Д.Ф. КАЗАНЦЕВА, А.В. ПЕТРОВА. Тема «Творца и творчества» в трудах русских философов
- 36** ДИАКОН ДИМИТРИЙ КОТОВ. Икона — молитва в материале
- 43** Е.Т. ЦВЕТКОВА, А.Г. СЕЧИН. Сюжет Сретения Господня как элемент развёрнутой композиции иконы Рождества Христова XVIII века из собрания частного музея христианской культуры
- 54** Т.В. БЕЛЬКО, Е.Ю. КУЗНЕЦОВА. Синодальный период в церковном искусстве, как толчок к формированию провинциальных иконописных школ. Сызранская школа иконописи
- 64** ТАИ И. Краткий анализ духовных смыслов в иконописи
- 67** Н.И. БАРСУКОВА. Гармония как синтез пластики и росписи в керамической скульптуре
- 75** А.В. ПАНКРАТОВА. Визуальный образ творца как условие творчества

Часть II. ЭПОХА ПЕТРА ВЕЛИКОГО И ОБРАЗЫ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

- 82** И.И. ОРЛОВ, Е.Л. ЛАРСКИХ. Мифологема воинской чести в военном строительстве Петра Великого и наследие Византии
- 94** В.И. БОЛЬШАКОВ. Исторический анализ развития русского народного искусства в контексте Петровских преобразований
- 105** Л.В. МОЛИНА. Музыкальная культура России в эпоху Петра I
- 114** Е.В. ЖЕРДЕВ. Протодизайн А.К. Нартова в эпоху петровских реформ
- 122** Е.Ю. ВЕРХОВЫХ. Процесс освоения барокко и классицизма в русском церковном зодчестве
- 132** Л.Б. ФРЕЙВЕРТ. Путешествие по текстам А.Н. Радищева: проект духовно-материального пространства конца XVIII века

- 14** S.V. KURASOV, V.B. KOSHAEV. XXX International Educational Readings at the Stroganov Academy

Part I. HARMONY OF CREATIVITY AND A PRAYERFUL IMAGE

- 20** M.A. BURGANOVA. Sculptures of the Amiens Relic
- 31** D.F. KAZANTCEVA, A.V. PETROVA. Creator and Creativity Concepts in the Works of Russian Philosophers
- 36** DEACON DMITRY KOTOV. Icon — Prayer in the Material
- 43** E.T. TSVETKOVA, A.G. SECHIN. The Plot of the Presentation of the Lord as an Element of an Extended Composition Icons of the Nativity of Christ of the XVIII century from the Collection Private Museum of Christian Culture
- 54** T.V. BELKO, E.Y. KUZNETSOVA. Synodal Period in Church Art, as an Impetus to the Formation of Provincial Icon Painting Schools. Syzran School of Icon Painting
- 64** TANG YI. A Brief Analysis of Spiritual Meanings in Icon Painting
- 67** N.I. BARSUKOVA. Harmony as a Synthesis of Plastics and Painting in Ceramic Sculpture
- 75** A.V. PANKRATOVA. The Visual Image of the Creator as a Condition of Creativity

Part II. THE ERA OF PETER THE GREAT AND IMAGES OF THE CHRISTIAN CULTURE

- 82** I.I. ORLOV, E.L. LARSKIKH. Mythologem of Military Honor in the Military Development of Peter the Great and the Heritage of Byzantia
- 94** V.I. BOLSHAKOV. Historiosophical Analysis of the Development of Russian Folk Art in the Context of Peter's Transformations
- 105** L.V. MOLINA. Musical Culture of Russia in the Era of Peter the Great
- 114** E.V. ZHERDEV. Protodesign of Andrei Nartov in the Age of Peter's Reforms
- 122** E.Y. VERKHOVYKH. The Process of Mastering Baroque and Classicism in Russian Church Architecture
- 132** L.B. FREIVERT. The Travels Cross A.N. Radishchev's Texts: the Design of Spiritual-Material Space of Last Decades of XVIII Century

- 141** С.В. КОРОЛЕВА. Влияние политики Петра I на русское искусство конца XVII – начала XVIII вв.
- 147** Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА. Резной декор храма святителя Николая в Клённиках в Москве
- 155** А.В. АНИСИМОВ, М. В. ДУБОВА, Е.В. ЕРЕМЕЕВА. Ретроспектива развития художественно-проектной деятельности
- 160** П.О. ЕРОСЛАЕВА, Е.В. ВИШНЕВСКАЯ. Образ Петра I в творчестве А.С. Пушкина средствами графического дизайна
- 165** Г.В. КИТАЕВА. Пространственные решения храмовой архитектуры Петровского времени. Церковь св. мч. Иоанна Воина на Якиманке. 1705–1717 гг.

Часть III. РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ И ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

- 178** О.М. ВЛАСОВА. Особенности строгановских икон из коллекции Пермской государственной художественной галереи
- 184** Е.Е. ДОКУЧАЕВА. С.И. Вашков и его работы для пещерной церкви во имя святых равноапостольных царей Константина и Елены при Царскосельском дворцовом госпитале
- 195** С.Н. РУБЦОВА. Выпускники МГХПА им. С.Г. Строганова в светском искусстве на христианскую тему: от традиций — к новаторствам
- 207** Н.В. МОТОЛОВА. Личность художника в эпоху ренессанса в Испании: творчество Алонсо Берругете
- 216** М.К. НОСАЧЕВА. Обустройство интерьера современного деревянного храма
- 221** М.Ю. СИВКОВА. Флорентийская мозаика в архитектуре современного храма (на примере Нижнебаканского храма Пантелеймона целителя)
- 232** С.Е. ПОЗДНЯКОВА. Опыт реставрации оклада из металлической фольги иконы святителя Николая конца 60-х гг. XIX в.

Часть IV. ДУША ВЗЫСКУЕТ КРАСОТУ. ПЛАСТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОЕ СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВА, АРХИТЕКТУРЫ, ДИЗАЙНА

- 238** В.И. ИВАНОВСКАЯ. Иконография образа «Собор новомучеников и исповедников Радонежских»
- 247** А.П. КРОХАЛЕВА. Благотворительность и храмостроительство в Перми во второй половине XIX – начале XX века
- 254** М.В. АСЛАНОВА, А.Е. ТРЕТЬЯКОВА, В.В. САФОНОВ. Кожаные переплеты старинных книг: технологические приемы в Европе и России XIII–XVII

- 141** S.V. KOROLEVA. Influence of the Policy of Peter I on Russian Art of the End of the XVII – Beginning of the XVIII Centuries
- 147** D.Yu. POZDNYAKOVA. White-Stone and Wood Carving Decors of the Church of St. Nicolas in Klenniki in Moscow
- 155** A.V. ANISIMOV, M.V. DUBOVA, E.V. EREMEEVA. Retrospective of the Development of Art and Design Activity
- 160** P.O. EROSLAYEVA, E.V. VISHNEVSKAYA. The Image of Peter I in Poems by A.S. Pushkin Via Graphic Design
- 165** G.V. KITAEVA. Spatial solutions of temple architecture of Petrovsky time. Church of holy martyr John the Warrior on Yakimanka. 1705–1717

Part III. RELIGIOUS THEMES IN THE WORKS OF THE MASTERS OF THE STROGANOV SCHOOL AND PROBLEMS OF ART SYNTHESIS

- 178** O.M. VLASOVA. Features of Stroganov Icons from the Collection of the Perm State Art Gallery
- 184** E.E. DOKUCHAEVA. Sergey Vashkov and his Works for the Cave Church of the Holy Equal-to-the-Apostles Sovereigns Constantine and Helena at the Tsarskoye Selo Palace Hospital
- 195** S.N. RUBTSOVA. Graduates of the Stroganov Academy in Secular Art on a Christian Theme: from Traditions — to Innovations
- 207** N.V. MOTOLOVA. The Personality of the Artist in the Renaissance in Spain: the Work of Alonso Berrugete
- 216** M.K. NOSACHEVA. Arrangement of the Interior of a Modern Wooden Church
- 221** M.Y. SIVKOVA. A Look at the Florentine Mosaic in Modern Temples' Architecture
- 232** S.E. POZDNYAKOVA. Experience in the Restoration of the Metal Foil Frame of the Ikon of St. Nikolas of the Late 60s of the XIX Century

Part IV. THE SOUL SEEKS BEAUTY. PLASTIC FORMS, SPIRITUAL AND MORAL CONTENT OF ART, ARCHITECTURE AND DESIGN

- 238** V.I. IVANOVSKAYA. The Formation of the Icon «Sobor Novomuchenikov i Ispovednikov Radonezhskih»
- 247** A.P. KROKHALEVA. Charity and Temple Building in Perm in the Second Half of the XIX – Early XX Century
- 254** M.V. ASLANOVA, A.E. TRETYAKOVA, V.V. SAFONOV. Leather Bindings of Old Books: Technological Methods in Europe and Russia XIII–XVII

- 261** Ю.А. ВАСЕРЧУК. Православные традиции в творческой жизни студентов Института современного искусства
- 268** Г.М. САЛТЫКОВА. Творец и творчество. Значение наследия великих мастеров при становлении личности студентов как будущих профессионалов
- 273** Ю.А. МАМОНТЬЕВА, Н.С. КАРПЕНКО. Гончарное искусство. Пластика образа
- 277** А.А. ТРЕТЬЯКОВА, Е.В. ВИШНЕВСКАЯ. Графический дизайн как средство визуализации преемственности художественных образов в духовном наследии России

Часть V. ХРИСТИАНСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ В ЗАКОНАХ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

- 284** А.М. АЙЛАМАЗЬЯН. Образы танца и проблема телесности в европейской христианской культуре
- 293** Е.И. ТАШКЕЕВА. Эстетическая деятельность как способ построения образа мира (на примере создания стихотворно-пластического действия «Песнь Тиртея»)
- 305** Т.В. ВИЛЬДАНОВА. Образы, мотивы, сюжеты русского крестьянского искусства XIX – начала XX века в их связи с православием и древнерусским искусством
- 320** Ю.А. БОРДЮГОВА, О.С. ПАВЛОВА. Трансформация конструктивно-декоративного оформления русского народного костюма во времена правления Петра I
- 326** Э.И. ГУБАЙДУЛЛИНА, А.В. ПЕТРОВА. Вера как ресурсное состояние души ребенка. Вера в творение, помогающая в развитии культуры духовности, эмпатии
- 329** Т.А. САМСОНОВА, А.С. КУЗЬМИНА, Е.А. КОРЕЦКАЯ. Отражение в объектах искусства художественных и культурных традиций
- 335** Д.А. БОБЧИНСКАЯ, Е.В. ВИШНЕВСКАЯ. Графические средства изображения героев романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

Часть VI. СТРУКТУРА МИРОЗДАНИЯ И СИМВОЛИКА ФОРМ В ДИЗАЙНЕ И ИСКУССТВЕ

- 342** В.Д. КОНСТАНТИНОВА, А.Е. ТРЕТЬЯКОВА. Ранние христианские символы в катакомбах

- 261** Y.A. VASERCHUK. Orthodox Traditions in the Creative Life of Students of the Institute of Modern Art
- 268** G.M. SALTUKOVA. Creator and Creativity. The Importance of the Heritage of Great Masters in the Formation of the Personality of Students as Future Professionals
- 273** Y.A.MAMONTIEVA, N.S. KARPENKO. Pottery Art. Image Plastic
- 277** A.A. TRETYAKOVA, E.V. VISHNEVSKAYA. Graphic Design as a Mean of Visualization of the Continuity of Artistic Images in the Spiritual Heritage of Russia

Part V. CHRISTIAN ANTHROPOLOGY OF THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT IN THE LAWS OF ITS ARTISTIC AND PLASTIC EXPRESSION IN ART

- 284** A.M. AILAMAZYAN. Dance Images and the Problem of Corporeality in European Christian Culture
- 293** E.I. TASHKEEVA. Aesthetic Activity as a Way of Building an Image of the World (on the Example of Creating a Poetic and Plastic Action «The Song of Tyrtaeus»)
- 305** T.V. VILDANOVA. Images, Motives, Plots of Russian Peasant Art of the XIX — Early XX Centuries in their Connection with Orthodoxy and Ancient Russian Art
- 320** Yu.A. BORDYUGOVA, O.S. PAVLOVA. Transformation of the Constructive and Decorative Design of the Russian Folk Costume During the Reign of Peter the Great
- 326** E.I. GUBAIDULLINA, A.V. PETROVA. Faith as a Resource State of the Child's Soul. Faith in Creation, which Helps in the Development of a Culture of Spirituality, Empathy
- 329** T.A. SAMSONOVA, A.S. KUZMINA, E.A. KORETSKAYA. Reflection of Artistic and Cultural Traditions in Art Objects
- 335** D.A. BOBCHINSKAYA, E.V. VISHNEVSKAYA. Graphic Representation Media of the Heroes of the Novel by A.S. Pushkin «Eugene Onegin»

Part VI. THE STRUCTURE OF THE UNIVERSE AND THE SYMBOLISM OF FORMS IN ART AND DESIGN

- 342** V.D. KONSTANTINOVA, A.E. TRETYAKOVA. Early Christian Symbols in the Catacombs

- 348** А.Н. ЧЕБАН. Орнаментальная символика в христианской культуре в период с IV века по X век на территории Западной и Восточной Римской империи
- 356** О.И. ЛЕКСИНА. Соединение религиозной и светской символики в церкви монастыря ордена Христа (Томар, Португалия)
- 365** И.П. ГУРСКАЯ. Мона Лиза дель Джокондо — портрет Земли
- 375** Д.Д. ПЛАТОНОВ. Геральдический витраж как отражение свадебного обряда в швейцарских храмах XVI века
- 385** А.А. БЕЛОШЕЕВА. Архитектурные сооружения в русской крестьянской вышивке. Методы изображения
- 392** В.В. КУДРЯВЦЕВ, М.В. АНТИПЕНКО. Проблема времени в преподавании направления «Дизайн архитектурной среды»
- 397** К.О. ХРИСТОФОРОВА, А.В. ПЕТРОВА. Роль христианского символизма в дизайне
- 402** М.А. КИМ. Григорианское пение. Функциональность музыкальных изданий средневековья. Эволюция в графическом дизайне

Часть VII. СПАСЕНИЕ ТВОРЧЕСТВОМ. ДАР И БЛАГОДАРНОСТЬ

- 410** Н.К. СОЛОВЬЕВ, А.С. ГАЙВОРОНСКАЯ. Образы Крыма в творчестве Н.П. Химоны в период с 1900 по 1919 г.
- 416** Н.М. ШАБАЛИНА. Христианская духовность художественно-пластического выражения в графических образах В.М. Воловича к «Слову о полку Игореве»
- 423** Т.В. БЕЛЬКО, В.А. КРАСНОЩЕКОВ. Христианская антропология русского авангарда: художник в поисках Бога
- 429** В.В. ВИНОГРАДОВ, О.Л. ГРАЧЕВА, Н.С. ГОНЧАРУК. Художники студии Э.М. Белютина и картины библейского цикла. Искусство возведенное в абсолют
- 441** О.Б. ПАВЛОВА. Представление произведений христианской тематики художников XXI века в выставочных проектах
- 448** А.В. ПЕТРОВА, И.М. ГОРОДЕЦКАЯ. Исследование веры в сверхъестественное у представителей творческих профессий
- 456** В.Б. КОШАЕВ. Творчество и понятия о творчестве

- 348** A.N. CHEBAN. Ornamental Symbolism in Christian Culture in the Period From the IV century to the X Century on the Territory of the Western and Eastern Roman Empire
- 356** O.I. LEKSINA. The Union of Religious and Secular Symbolism in the Church of the Monastery of the Order of Christ (Tomar, Portugal)
- 365** I.P. GURSKAIA. Mona Lisa Del Giocondo — as the Portrait of the Earth
- 375** D.D. PLATONOV. Heraldic Stained-Glass Window as a Reflection of a Wedding Ceremony in Swiss Churches of the XVI century
- 385** A.A. BELOSHEEVA. Architectural Structures in Russian Peasant Embroidery. Image Methods
- 392** V.V. KUDRYAVTSEV, M.V. ANTIPENKO. The Problem of Time in Teaching the Direction «Design of the Architectural Environment»
- 397** K.O. KHRISTOFOROVA, A.V. PETROVA. The Role of Christian Symbolism in Design
- 402** M.A. KIM. Gregorian Chant. The Functionality of Medieval Music Publications. Evolution in Graphic Design

Part VII. SALVATION BY CREATIVITY. A GIFT AND GRATITUDE

- 410** N.K. SOLOVYEV, A.S. GAIVORONSKAIA. Images of Crimea in the Artworks of Nicolai Himona (1900–1919)
- 416** N.M. SHABALINA. Christian Spirituality of Artistic and Plastic Expression in the Graphic Images of V.M. Volovich to «The Word about Igor's Regiment»
- 423** T.V. BELKO, V.A. KRASNOSHCHEKOV. Christian Anthropology of the Russian Vant-Garde: an Artist in Search of God
- 429** V.V. VINOGRADOV, O.N. GRACHEVA, N.S. GONCHARUK. Artists of the Eli Belutin Studio and Paintings of the Biblical Cycle. Art Raised to the Absolute
- 441** O.B. PAVLOVA. Presentation of the Christian-Themed Works by Artists of the XXI century in Exhibition Projects
- 448** A.V. PETROVA, I.M. GORODETSKAYA. Supernatural Beliefs of Creative Professionals
- 456** V.B. KOSHAEV. World Creation and Concepts of Creativity

С.В. КУРАСОВ

АКАДЕМИК РАХ, ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР,
РЕКТОР МГХПА ИМ. С.Г.СТРОГАНОВА

В.Б. КОШАЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР МГХПА
ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ СЕМИОТИКИ
И ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ МГУ
ИМ. М.В.ЛОМОНОСОВА

S.V. KURASOV

ACADEMICIAN OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS, DOCTOR
OF ART HISTORY, PROFESSOR, RECTOR OF THE MOSCOW STATE
STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

V.B.KOSHAEV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR OF THE MOSCOW STATE STRO-
GANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS, PROFES-
SOR OF THE DEPARTMENT OF SEMIOTICS OF THE FACULTY OF
ARTS, LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

XXX МЕЖДУНАРОДНЫЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ЧТЕНИЯ В СТРОГАНОВСКОЙ АКАДЕМИИ

THE XXX INTERNATIONAL EDUCATIONAL READINGS AT THE STROGANOV ACADEMY

В предисловии раскрывается тематика и направления изучения духовно-нравственных и творческих проблем искусства христианского мира, в рамках проходившей в мае 2022 г. конференции «Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира», проведенной в рамках XXX Международных образовательных чтений, посвященных 350-летию рождения Петра I.

Ключевые слова: Творец и творчество, искусство христианского мира, религиозное искусство.

The preface reveals the topics and directions of studying the spiritual, moral and creative problems of the art of the Christian world, within the framework of the conference «The Creator and Creativity» held in May 2022. Spiritual foundations of the Art of the Christian World», held as part of the xxxth International Educational Readings dedicated to the 350th anniversary of the birth of Peter I.

Keywords: Creator and creativity, art of the Christian world, religious art.

В рамках объявленной программы XXX-х Международных образовательных чтений «К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и религиозность» МГХПА им. С.Г.Строганова, НИИ РАХ, Факультет искусств МГУ им. М.В.Ломоносова, Национальная академия дизайна провели 26–27 мая 2022 г. научную конференцию, посвященную исследованию истории и теории изобразительного и декоративного искусства, архитектуры и дизайна христианского мира.

Лейтмотивом конференции стало обсуждение проблемы взаимоотношения художника и творческого процесса, роль духовно-нравственных основ в искусстве: «Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира».

Материалы разностороннего обсуждения представлены в издании в формате коллективной монографии. Для участия в конференции было подано более 70 заявок из многих регионов и городов России: Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Саратова, Липецка, Тольятти, Перми, Тулы и других городов. Участвовали педагоги, аспиранты и магистранты региональных технических, гуманитарных и педагогических университетов, художественных и художественно-промышленных вузов.

Тематика конференции включает, с одной стороны, понимание Творчества как Дара и как ответа человека творящего — Богу. Невидимое, неизъяснимое благодаря Дару Творения становится овеществленным, зримым. За телесностью Иисуса становится понятно, что всякая материя, вещество, явления мира — суть прямое указание на Божественную изъясненность, в которой действительно присутствует невидимое, и которое только через вещество осознается нами как Источник Всего. Только через вещество.

Важно осознавать, что предшествующие христианскому сознанию формы сакрального творчества, в частности в античности, сформировали социально-религиозный контекст, основой которого было земное благополучие, но вне идеи спасения человека. Телесная эстетика античности составляла суть общественного идеала, и поскольку цель религии, а вместе с тем и искусства заключалась в том, чтобы ис-

полнением обрядов обеспечить обществу покровительство богов, то субъектное основание бытия искусства в его мифологическом подтексте предполагало искусность телесных интенций, сакральность чего определяла смысл человека как собственности бога. В античном варианте это привело к истощению священных переживаний самого человека. Но великий потенциал искусства в его греко-египетско-римском предшестве христианству, родивший блестящие художественные формы не исчез и античные литературные тексты, театральная драматургия, танец, музыка, скульптура, архитектура, мозаика, фреска и др. укрепились в идее личной доблести гражданина. Это сопровождалось великими прозрениями философов, открывших понимание универсальных законов мироздания и сформировавших интеллектуальное представление о мире, что стало базовыми условиями для формирования контекста общественных идей с Петровской эпохи. Идеал Нового времени с разной формой интенсивности использовал антропологический подтекст в искусстве в последующие времена. При этом античные представления о человеке и мировой душе оказались прекрасным материалом для сакрального знания текущих потребностей государства. Целостность представлений о духовности Вселенной и целостность или божественная суть человека выведена в культурный контекст субъектности, которая была открыта Крестным Подвигом, открывшим новое видение мира в духовном равенстве людей пред Богом. В образе Человека-Жертвы предстал сам Господь-Сын — Бог не мифологического, но исторического времени. Так в божественной сути таинства творчества было установлено историческое основание трансцендентальных истин в их вещественном воплощении. В идее жертвенного существования, вожденного лучом Единосущего за Идеал Евхаристии, открыта не просто сама по себе мировая гармония, а духовная персонификация и ответственность художника как новый принцип общественных отношений. Этот художественный контекст сохраняется до настоящего времени в конкретизации личного начала в Боге-Сыне, а затем в Матери Господа — Марии, апостолах и Святых воинах божественной чести, человека как субобъекта Творения, что стало основанием равенства людей между собой и разделения их не по социальным признакам: сословным, имущественным, психологическим, профессиональным, темпу жизни, психике, отношению к средствам производства и т.д., а по отношению к Богу — по факту рождения и по факту евхаристического преображения.

Таким образом центральное основание Творчества в искусстве имеет характер идеации эмпирических условий условий трансцендентальных истин. В связи с этим, заявленная проблема конференции включает исследование взаимоотношений Творца и человека тво-

рящего, поиски духовных основ различных видов художественного проектного творчества. Важным аспектом рассмотрения становится взаимодействие художественных и этико-семантических проблем предметно-пространственной среды в искусстве, архитектуре, дизайне христианского мира, вопросы синтеза искусств.

Уникальный материал и новое прочтение известных скульптурных памятников в контексте лейтмотива конференции представила М.А.Бурганова (МГХПА им. С.Г.Строганова) в статье о возникновении и распространении иконографии сюжета «Усекновенная глава Иоанна Предтечи» в церковной скульптуре. На примерах произведений, созданных мастерами в разных художественных центрах Европы, автор анализирует эволюцию изображения головы Иоанна от образа-символа в XIII веке к образу — иллюстрации реального действия, который стал отражением особой религиозной чувственности в культуре Европы XVI–XVII веков, призывая молящихся не только к поклонению, но и к сопереживанию.

Ряд статей по-новому раскрывает деятельность Петра I в области образования, науки и техники, государственного и церковного строительства: исследование И.И.Орлова (Липецк, ЛГТУ) «Мифологема воинской чести в военном строительстве Петра Великого и наследие Византии», показавшего многогранные связи петровских реформ с государственным строительством Византии, а также статья Е.В.Жердева (МГХПА им. С.Г.Строганова) «Протодизайн А.К.Нартова в эпоху петровских реформ». Яркой фигурой декоративного искусства XIX – начала XX века был выпускник Строгановки С.И.Вашков, его творчеству посвящена статья Е.Е.Докучаевой (МГХПА им. С.Г.Строганова).

Тема духовно-нравственного содержания православной культуры получила развитие во многих докладах, в частности в докладе В.И.Ивановская (МАРХИ) о сложении иконографии образа «Собор новомучеников и исповедников Радонежских».

Среди новых направлений исследований в рамках проблем христианской антропологии следует отметить работы А.М.Айламазян и Е.И.Ташкеевой (Институт психологии) «Образы танца и проблема телесности в европейской христианской культуре» (проблема философии и пластики движений человека в контексте искусства христианского мира), а также работу В.В.Кудрявцева и М.В.Антипенко (Саратов, СГТУ) «Проблема времени в преподавании направления «Дизайн архитектурной среды», в которой рассматривалось взаимодействие временных слоев в развитии городской среды, в частности в храмовом строительстве и развитии территорий в зависимости от исторических эпох и круга богослужений церковного календаря.

Значении духовной тематики в искусстве XX века раскрывается в статьях в заключительной части сборника «Спасение и творчество».

Особенно ярко эта тема проявилась в статье Н.М.Шабалиной (Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, Челябинск) «Христианская духовность художественно-пластического выражения в графических образах В.М. Воловича к «Слову о полку Игореве», а также в материалах о художниках-живописцах 1960–1980-х гг.

К 200-летию основания Строгановской школы (1825–2025) сотрудники МГХПА им. С.Г.Строганова ведут разработку ряда крупных научных направлений. Одно из них связано с поисками национальных истоков «Русского стиля» в изобразительном, декоративном искусстве и архитектуре. Духовная и религиозная тематика была и остается центральной, ведущей для многих проектов, созданных учениками и педагогами Строгановской школы как в XIX, XX, так и в XXI веке.

ЧАСТЬ I ТВОРЕЦ И ЧЕЛОВЕК ТВОРЯЩИЙ. ГАРМОНИЯ МИРА И ГАРМОНИЯ ТВОРЧЕСТВА

PART I THE CREATOR AND THE CREA- TIVE PERSON. HARMONY OF THE WORLD, HARMONY OF CREATIVITY AND A PRAYERFUL IMAGE

М.А. БУРГАНОВА

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР, ЗАВ. КАФЕДРОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ СКУЛЬПТУРЫ МГХПА
ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

M.A. BURGANOVA

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF
MONUMENTAL-DECORATIVE SCULPTURE OF THE MOSCOW STATE
STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS

СКУЛЬПТУРНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ АМЬЕНСКОЙ РЕЛИКВИИ

SCULPTURES OF THE AMIENS RELIC

В статье исследовано возникновение и распространение иконографии сюжета «Усекновенная глава Иоанна Предтечи» в церковной скульптуре, затрагивается история развития художественного образа в контексте изображений святых главноносцев на примере статуи святого Фирмина, статуй Викторика и Фусциана, святого Дени и других. Автор подчеркивает, что вопреки сложившейся в европейском искусстве этого периода традиции, сюжет «Усекновенная глава святого Иоанна» с момента принесения священной реликвии в Амьен изображается в особенной трактовке — представлена только голова без изображения фигуры. Что акцентирует внимание на реликвии как прообразе иконографического извода. В статье анализируются произведения созданные мастерами в Мюнстере, Амьене, Ноттингеме, Маастрихте, Брабанте, Севилье, Великом Устюге, Моршанске и других крупных культурных центрах Западной и Восточной Европы. На примерах произведений, созданных мастерами в разных художественных центрах Европы, автор анализирует эволюцию изображения головы Иоанна от образа-символа в XIII веке к образу — иллюстрации реального действия, который стал отражением особой религиозной чувственности в культуре Европы XVI–XVII веков, призывая молящихся не только к поклонению, но и к сопереживанию.

Ключевые слова: Усекновенная глава Иоанна Предтечи, святые главноносцы, Иоанн Креститель, реликвия, Амьенский собор, ноттингемский алебастр, Ян ван Штеффесверт, Хуан де Меса

The article examines the emergence and spread of the iconography of the «Behead of John the Baptist» plot in church sculpture, the history of the development of the artistic image is touched upon in the context of the images of the holy chief-bearers on the example of the statues of St. Firmin, the statues of Victor and Fuscian, Saint Denis and others.

However, the author emphasizes that contrary to the tradition in European art of this period, the plot of the "Beheading of St. John" is depicted in a special interpretation right from the moment the sacred relic was brought to Amiens — only the head is presented no figure image. That focuses on the relics as a prototype of the iconographic version. The article analyzes the works created by masters in Munster, Amiens, Nottingham, Maastricht, Brabant, Seville, Veliky Ustyug, Morshansk and other major cultural centers of Western and Eastern Europe. Using examples of works created by masters in different artistic centers of Europe, the author analyzes the evolution of the image of the head of John from the symbolic image to XIII century to the image — an illustration of a real action, which became a reflection of a special religious sensibility in the culture of Europe of the XVI-XVII centuries, calling on the prayer not only to worship, but also to empathy.

Keywords: The beheading of John the Baptist, holy head-bearers, John the Baptist, relic, Amiens Cathedral, Nottingham alabaster, Yana van Steffeswerth, Juan de Mesa

Композиция «Усекновенная глава Иоанна Предтечи», иллюстрирующая библейскую историю о Саломее, испросившей у царя Ирода голову Иоанна [1], часто встречается в пространстве христианского храма. Этот сюжет, представляющий отсеченную голову Иоанна, покоящуюся на блюде, отличается пронзительной драматургией и образной силой, которая усиливается благодаря натуралистической пластике и росписи. Основа иконографии этого изображения распространилась из Западной Европы, где почитание головы Иоанна Крестителя было необыкновенно популярно начиная с раннего средневековья — времени обретения мощей святого.

Наибольшую популярность этот сюжет получил после IV Крестового похода, результатом которого стало разорение и разграбление византийской столицы — христианского Константинополя. Множество реликвий, ценнейшие произведения искусства, если не были сожжены и уничтожены, то были отобраны силой или подняты из руин. Далее их ждало путешествие в Европу, признание и почитание, или забвение.

Именно так в 1206 году в Амьен была принесена реликвия — фрагмент головы Иоанна Крестителя. История сохранила имя человека нашедшего эту священную реликвию и доставившего ее в Амьен. Вал-

лон де Сартон (Wallon de Sarton) из Пикинии спустя два года после разорения Константинополя вернулся во Францию с множеством реликвий и святых мощей. Среди них «голова святого Георгия» (?), переданная им аббатству Марестмонтъе, «рука святого Георгия» (?) вложенная им в церковь Пиккини и «палец святого Георгия» (?), подаренный каноником церкви родного Сартона [2]. Но главным даром Валлона де Сартона стал фрагмент усекновенной главы Иоанна Крестителя, которую он передал своему дяде епископу города Амьена Ричарду Герберойскому (Richard de Gerbeoy). С этого момента начинается массовое паломничество в Амьен и распространение культа святых мощей Иоанна Предтечи в Европе. Несмотря на возникающее сомнения в подлинности и споры вокруг новообретенных реликвий в разных городах, амьенцы были уверены в своей святине. Паломничество к ней было столь велико, что возникла необходимость в строительстве нового собора. В 1220 году епископ Амьена Эврар де Фуйюа (Evgard de Fouillo) заложил фундамент нового кафедрального собора Notre Dame d'Amiens, куда и были перенесены святые мощи. На полу собора из черного и белого камня выложен лабиринт символизирующий паломнический путь к реликвии длиной 234 м, который паломники буквально проползали на коленях. Интересным является факт, что новый собор строился на основании церкви святого Фирмина-Исповедника, мученическая смерть которого также стала следствием усекновения головы. На стенах Амьенского собора изображены сцены жизни святого и посмертная история его тела в серии полихромных рельефов и скульптур. Но особо выразительной является статуя Святого Фирмина, держащего свою голову [3]. Скульптура представляет собой стоящую обезглавленную фигуру святого Фирмина, держащего собственную голову, кажущуюся поразительно живой, что производит большое эмоциональное впечатление. Статуя святого Фирмина исполнена из известняка, расписана и позолочена. Он облачен в традиционное одеяние епископа. На голове святого — митра, характерная для XIII в. Стиль и пластика фигуры соотносятся с фигурами южного трансепта портала Амьенского собора. Можно сказать, что в этот период демонстрация усекновенной головы святых мучеников получила отражение в целом ряде композиционных изводов в скульптуре. В этой же композиции представлены образы Викторика и Фусциана (западный вход Амьенского собора), образ держащего собственную голову святого Дени (Собор Парижской Богоматери) святого-покровителя, и святого-защитника Франции, святой Валерии (церковь Сен-Мишель-де-Лион, Лимож) и других святых главноносцев.

Также из строительного камня исполнена голова Иоанна Крестителя на блюде, размещенная над аркой северного трансепта Мюнстер-



Рис. 1. Голова Иоанна Крестителя на блюде. XIII век. Камень. Мюнстерский собор святого Павла

ского собора святого Павла XIII века (илл.1) [4]. Голова превосходящая натуральную величину установлена вертикально относительно горизонтально расположенного блюда, поддерживаемого рукой, выступающей из стены. Нимб, декорированный глубоко прорезанной розеткой, скорее выглядит как мощная архитектурная деталь. Взгляд Иоанна устремлен вперед, лицо спокойно. Волосы зачесаны ото лба и спускаются прямыми прядями по сторонам лица, скрывая уши. Гладко, без разделки на пряди оформлены борода и усы. Срез шеи не просматривается снизу, так как скрыт высоким бортиком блюда, скорее напоминающего чашу. Сама трактовка образа строга и аскетична.

Традиция изображения усекновенной главы

Иоанна в жанре архитектурной пластики на фасадах соборов очевидно была широко распространена в Европе.

С середины XIV века в Европе широко распространяются изображения усекновенной главы Иоанна Крестителя в станковом формате и миниатюрах, исполненные из алебаstra, кости, дерева, украшенные драгоценными камнями и металлами. Многие из них поражают своей реалистичностью. Чаще всего показан ужасный срез шеи, глаза открыты, рот разинут, видны зубы. Часто над левой бровью изображалась рубленая рана, нанесенная в приступе ярости Иродиадой уже по отсеченной голове Крестителя.

Большой интерес представляют алебастровые рельефы, часто называемые «ноттингемский алебастр», с вырезанным на них образом Иоанна Крестителя, которые были особенно широко распространены в Англии. Часто они входили в состав сакральных изображений домашних алтарей. В музее Виктории и Альбера хранится одна из таких рельефных пластин из алебаstra датированная 1450–1500 гг., с остатками росписи красного, коричневого и черного цветов и золочением [5]. Лицо Иоанна напряжено, брови сдвинуты, надбровные дуги пересечены вертикальными морщинами, полуопущенные веки прикрывают глаза, приоткрытый рот обнажает зубы. При этом образ страдания отчасти нивелируется образом роскоши и изящества отделки алебастровой пластины. Покрытые золотом волосы, обрамляющие голову Иоанна, завиты в крутые локоны. Позолочена и борода. Шокирующий срез шеи скрыт. Блюдо внизу удерживают два маленьких изящных ангела с золочеными волосами и расписными крыльями (илл. 2).

Принимая во внимание небольшие размеры таких пластин, можно отнести их к предметам личного благочестия. Также их легко можно было



Рис. 2. Голова Иоанна. 1450–1500. Алебастр, роспись, золочение. Музей Виктории и Альберта, Photograph copyright © The Fitzwilliam Museum, Cambridge
Рис. 3. Голова Иоанна на блюде в окружении святых, Ноттингем, 2-я половина XV века, Коллекция Виллема и Жанны Нойтелингс

переносить как путные иконы. Возможно, что небольшие резные рельефы из алебаstra послужили иконографическими образцами для мастеров, создающих скульптуры из дерева и камня не только в Англии, но и других регионах Европы. Ноттингемские мастера создали несколько иконографических изводов композиции «Усекновенная глава Иоанна». Некоторые исследователи [6] насчитывают до семи подвидов композиционной трактовки этого сюжета. Объединяет их положение головы en face на круглом диске блюда.

Один из иконографических изводов представляет собой большую голову святого на диске фронтально развернутого блюда в окружении избранных святых: «Голова Иоанна на блюде в окружении святых», Ноттингем, 2-я половина XV века, алебастр, остатки полихромии, 29 x 22 x 4,5 см. Коллекция Виллема и Жанны Нойтелингс (илл. 3) [7]. В левом верхнем углу — поясное изображение святой Екатерины Александрийской. Ниже — фигура святого Петра с ключом и книгой. В правом верхнем углу — не идентифицированная святая мученица в короне и с крестом в руке. Ниже — архиепископ Томас Беккет (Фома Кентерберийский) [8]. Как известно, Екатерина Александрийская была обезглавлена, и Томас Беккет принял мученическую смерть путем раздробления головы на ступенях алтаря Кентерберийского собора. Так что выбор избранных святых, окружающих амыенскую реликвию, выглядит не случайным. Важной деталью этого иконографического извода является изображение Христа поднимающегося из гроба в иконографическом типе Иисус-Муж скорбей с атрибутами страстей — в

терновом венце и с крестом в руке. Этот сюжет часто включался ноттингемскими мастерами в плакетки с головой Иоанна.

Усложненный вариант этой иконографии представлен памятником из коллекции Баррелла (илл. 4) [9]. В центр трёхстворчатого деревянного расписного складня вставлена композиция из алебаstra с головой Иоанна на диске в окружении избранных святых и фигурой Мужа Скорбей внизу.



Рис. 4. Складень. Голова Иоанна на блюде в окружении святых. Ноттингем, алебастр, дерево, роспись, 2-я половина 15-го века, Глазго, Коллекция Баррелла
Рис. 5. Голова Иоанна. Ноттингем, 2-я половина XV века. Алебастр, роспись, Bonnefantenmuseum Maastricht

Еще одно произведение из группы «ноттингемских алебастров» имеет характерные для произведений этих мастерских пластику и полихромную роспись зелеными и красными пигментами. Слева и справа подле огромного диска с головой Иоанна изображены сидящими святой Петр и Томас Беккет (илл. 5). Вверху композиции два маленьких ангела и поясная большая фигура Иоанна, держащего в левой руке Агнца Божьего, и перстом правой руки указующей на него. Агнец встречается в композициях ноттингемских алебастров, посвященных Иоанну Предтече, довольно часто. Но в данном случае, по мнению некоторых исследователей, например Ларса Хендрикмана, составителя каталога коллекции Нейтелинггов [10], перед нами уникальный вариант, так как обычно Агнец изображался внизу композиции отдельно, но практически никогда не в сочетании с самим Иоанном. Хотя здесь можно возразить, так как известно, что Иоанн Креститель еще в древности получил наименование агноносаца (agniferus) и часто изображался держащим агнца на руке [11].

Агнец символически является атрибутом как Христа, так и Иоанна Крестителя. Кроме того, голова Иоанна на блюде рассматривалась как символ Евхаристии.

С XVI века иконография изображения усекновенной главы Иоанна претерпевает изменения. Фронтальное изображение спокойного лица с открытыми прямо смотрящими глазами сменяется изображением



Рис. 6. Ян ван Штеффесверт. Голова Иоанна на блюде, 1508, диаметр 47 см, Льеж, Curtius Museum

Рис. 7. Голова Иоанна на блюде. Брабант (?). Приблизительно 1500. Дерево, папье-маше, 40 x 36,5 x 2,5 см Полихромия. M-Museum, Лёвен, Инв. С / 40

мученической смерти. Маастрихтский скульптор Ян ван Штеффесверт отходит от фронтального расположения головы Иоанна на диске и вырезает из цельного куска дерева лежащую на боку голову и блюдо (илл. 6) [12]. У Иоанна пышные локоны. Условный раннее диск обрел вид именно блюда с бортом. Особенностью образа стало изображение раны над правой бровью, а не над левой. Изначально это рельефное изображение головы Иоанна было реликварием. Об этом свидетельствуют застекленные отверстия в ободке блюда, в которых, хранились реликвии. На приподнятом профилированном бортике блюда размещена надпись — высеченные в дереве: год, подпись и клеймо мастера, что позволило атрибутировать также целый ряд других скульптур и расширить корпус произведений выдающегося скульптора Яна ван Штеффесверта.

Мастер из Брабанта изображает искаженное лицо Иоанна (илл. 7) [13], его разметавшиеся волосы, акцентирует внимание на срезе шеи и рубленной ране над правой бровью, также как и в произведении Яна ван Штеффесверта [14]. Интересна техника исполнения данной композиции. Голова и блюдо сделаны прессованной бумажной массы. Так как для такого технологического процесса необходима была твердая форма, в которую заливалась или отминалась бумажная масса, очевидно, что был создан тираж этой композиции. Это говорит о большой

востребованности священного образа у верующих. Многочисленные тиражируемые в формах копии рельефов расписывались красками, были позолочены, лакированы, что являлось определенной защитой поверхности. Но прессованная бумага оказалась не самым долговечным материалом. До нас дошел только этот единственный экземпляр, вставленный в деревянную раму. По краю борта позолоченного блюда расположена крупная надпись INTER NATOS MVLIERV [m] NO [n] SVRREXIT MAIOR ioh [ann] e baptista «Истинно говорю вам: из рожденных женами не восставал больший Иоанна Крестителя» [15].

Переход к изображению мученической смерти Иоанна в этот период стал актуальным. Для культуры Европы того периода характерна особая религиозная чувственность. Такие изображения каждой деталью призывали молящегося не только к поклонению, но и к со-



Рис. 8. Хуан де Меса и неизвестный живописец. Глава Иоанна Крестителя, около 1625 г. Дерево, роспись. Севильский кафедральный собор

переживанию. Особенной реалистичностью и повышенным эмоциональным напряжением отличается скульптура Испании [16]. От изложения сюжета требуется не просто констатация драматического повествования, но такая сила выражения, которая даёт импульс к экзальтации и глубокому душевному волнению. Ярким примером отражения этого мистического состояния общества является гиперреалистическая «Голова Иоанна Крестителя», исполненная Хуаном де Меса в 1625 году [17] (илл. 8). Мы видим сколь далеко от символического изображения Усекновенной главы Иоанна ушли европейские мастера. Меса изображает непосредственно мгновение отсечения головы Святого Иоанна, выставляя на показ открытый срез шеи,

поражающий такими анатомическими подробностями, что можно предполагать, что скульптор использовал для модели реальную голову преступника, которую не сложно было увидеть, учитывая распространенность такой казни в этот период. Роспись, созданная неизвестным художником, подчеркивает натуралистичность изображения.

В этом же ключе исполнены многочисленные изображения головы Иоанна в соборах и музеях Испании. Среди них терракотовая скульптура Гаспара Нуньеса Дельгадо (1591 г.), находящаяся в Музее изящных искусств в Севилье, деревянная скульптура Торквато Руиса дель Перала (ок. 1740–50) из собора Гранады.

На Руси сюжет «Усекновение главы Иоанна» было массово представлено и в столичных, и в провинциальных храмах. Особенно широкое строительство храмов и создание икон, посвященных Иоанну Предтече, началось в XVI веке в царствование Иоанна Грозного, тезоименным святым которого был Иоанн Предтеча.

Однако именно скульптурные образы лежащей на блюде головы Иоанна получили распространение XVII веке, когда примеры изображения отдельно стоящего блюда с усекновением головой, как самостоятельной композиции вне житийного контекста, были принесены в Россию из Западной Европы.

Произведения, представляющие этот сюжет, хранятся во многих музеях и частных собраниях. Среди них Пермская государственная художественная галерея, Великоустюгский художественный музей заповедник, Государственный Русский музей, Государственный Исторический музей, Переславль-Залесский музей заповедник, и др.

Памятник, находящийся в собрании Великоустюжского музея наделен характерными для XVIII века чертами: крупная моделировка фор-



Рис. 9. Усекновенная глава Иоанна Предтечи из Успенского собора Великого Устюга. XVIII в. Дерево, грунт, резьба, позолота, масло. 45,5 x 32,5 x 21

мы, выразительная пластика, реалистичность в трактовке изображения. Голова Иоанна [18] (илл. 9) размещена на блюде овальной формы; волосы крупными прядями обрамляют голову, оставляя открытыми маленькие уши. Карнация лица светло-бежевого оттенка. Морщины на лбу и переносице, глазницы, носогубные складки тонированы серым пигментом. Сложный нимб составлен из чередующихся прямых двухконечных и изогнутых одноконечных

лучей. Образ сопоставим с иконописной традицией. Скорбный лик, подчеркнут глубокими горизонтальными морщинами на лбу, сомкнутыми тонкими губами, закрытыми глазами. Хотя срез шеи натуралистически расписан, что говорит о знакомстве мастера с западноевропейской практикой, возможно посредством гравированных образцов, увидеть его сложно, так как он прикрыт бородой.

Как правило в православной традиции мастера избегают изображения маркеров мученической смерти. Срез шеи обычно скрыт. Лик Иоанна лишен предсмертной гримасы, успокоен и благообразен. Для периода второй половины XVIII века характерно размещение головы Иоанна на блюде овальной формы. Так выглядит «Усекновенная глава Иоанна» из храма села Большое Шереметьево [19] на блюде овальной формы. Глаза Иоанна закрыты, лик спокоен, страшный срез усекновенной шеи скрыт под бородой. Пластика моршанского памятника более чувственна чем устюгского — у Иоанна узкое молоджавое лицо без морщин, глубокая надбровная дуга, крупный приоткрытый рот.

Выдающимся примером русской церковной скульптуры можно считать памятник «Голова Иоанна» из частного собрания (илл. 11). Блюдо утрачено. Сам лик необычайно выразителен и решен средствами круглой скульптуры в отличие от большинства рельефных изображений этого сюжета. Тонкая моделировка черт лица подчеркнута деликатной росписью — щеки и губы Иоанна тонированы нежным бледным розовым оттенком, который создает впечатление мгновений еще теплящейся, но уходящей жизни. Прямые волосы убраны от висков, открытая крупная деталью проработанные ушные раковины.

Подводя некоторые итоги можно сказать, что со временем утвердились характерные для восточного и западного христианства иконографи-



Рис. 10. Усекновенная глава Иоанна Предтечи. XVIII век. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись. Из храма села Большое Шереметьево. Моршанский историко-художественного музей
Рис. 11. Голова Иоанна. XVIII век. Дерево, левкас, роспись. Частное собрание. Москва



ческие изводы этого сюжета «Усекновенная глава Иоанна Предтечи». В западноевропейских храмах чаще встречается изображение головы Иоанна с открытыми, прямо смотрящими, глазами и раскрытым ртом, символизирующим скорее прерванную проповедь, нежели последний крик. Часто над левой бровью изображалась рубленая рана, нанесенная в приступе ярости Иродиадой уже по отсеченной голове Крестителя. Эта деталь практически никогда не встречается в православной интерпретации сюжета, как правило представляющей успокоенное выражение лица Иоанна Крестителя с сомкнутыми векам и слегка приоткрытым или закрытым ртом. В православии голова Иоанна обычно создавалась в натуральную величину, в отличие от западноевропейской традиции, где встречаются композиции с огромной отсеченной головой Иоанна Предтечи в архитектурно-декоративной пластике убранства соборов. Можно сказать, что в православных памятниках голова Иоанна трактовалась, как изображение амьенской святыни, в то время как в западноевропейской традиции в XVII–XVIII вв., чаще всего она представлена как иллюстрация житийной сцены.

ПРИМЕЧАНИЯ:
1. МАТФЕЙ, 14:1-12
2. WALLON DE SARTON. https://fr.wikipedia.org/wiki/Wallon_de_Sarton DATA ОБРАЩЕНИЯ 07.11.2021; ДЖИН Лонгنون. Спутники Виллеардуэна: ИССЛЕДОВАНИЕ КРЕСТНОСЦЕВ ЧЕТВЕРТОГО КРЕСТОВОГО ПОХОДА, ЖЕНЕВА, 1978. JEAN LONGNON, LES COMPAGNONS DE VILLENARDUOIN: RECHERCHES SUR LES CROISÉS DE LA QUATRIÈME CROISADE, GENÈVE, DROZ, 1978.
3. Святой Фирмин, Амьен, вторая или третья четверть XIII века, Полихромный известняк. Высота 110,5 см.
4. Голова Иоанна Крестителя на блюде. XIII век. Камень. Мюнстерский собор святого Павла.
5. HEAD OF JOHN THE BAPTIST ON A DISH. 1450 — 1500. <http://www.culturegrid.org.uk/search/2496678.html> DATA ОБРАЩЕНИЯ 08.11.2021; АНГЛИЙСКИЕ СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АЛЕБАСТРЫ: С КАТАЛОГОМ КОЛЛЕКЦИИ В МУЗЕЙ ВИКТОРИИ И АЛЬБЕРТА, ФРЭНСИС ЧИТАМ, PHAIDON CHRISTIE'S, 1984.
6. FRANCIS СНЕЕТНАМ, 1984.
7. COLLECTIE NEUTELINGS, VIER EEUWEN MIDDELEEUWSE SCULPTUUR, BONNEFANTENMUSEUM MAASTRICHT, JANUARY 2016
8. THOMAS ВЕСКЕТ / ФОМА КЕНТЕРБЕРИЙСКИЙ (1118–1170) — КАНЦЛЕР ГЕНРИХА II, АРХИЕПИСКОП КЕНТЕРБЕРИЙСКИЙ. Канонизирован Католической церковью в 1173 году.

9. НОТТИНГЕМ, АЛТАРЬ ИОХАННЕСШОТЕЙ С АЛЕБАСТРОМ, 2-я половина 15-го века, Глазго, Коллекция Баррелла
10. Голова Иоанна. Ноттингем, 2-я половина XV века. Алебастр, роспись, VONNEFANTENMUSEUM MAASTRICHT
11. ПРИМЕРЫ: в КИРХЕРИАНСКОМ МУЗЕЕ в РИМЕ; НЕАПОЛИТАНСКОМ, ПАРИЖСКОМ КЛЮНИ № 406, ФЛОРЕНТИЙСКОМ ВАНТАСЕРИИ и в ЦЕРКВИ S. RAOLO IORI LE MURA (13 в.). НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ПОКРОВСКИЙ. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ АГНЦА в ДРЕВНЕ-ХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ. ХРИСТИАНСКОЕ ЧТЕНИЕ. 1878. № 5–6. С. 743–782. Издательство СПБДА СПб, 2010
12. Ян ван Штеффесверт. Голова Иоанна на блюде, 1508, диаметр 47 см, Льеж, CURTIUS MUSEUM.
13. Голова Иоанна на блюде. Брабант (?). Приблизительно 1500. Дерево, папье-маше, 40 x 36,5 x 2,5 см Полихромия. M-MUSEUM, Лёвен, Инв. С / 40.
14. Ян ван Штеффесверт. Голова Иоанна на блюде, 1508, диаметр 46,5 см, Льеж, MUSÉE DE LA VIE WALONNE.
15. Матфей, 11:11.
16. «Испания семнадцатого века увидела одни из самых жестоких и кровавых изображений этого предмета, особенно в скульптуре. Раскрашенные резные изображения отрубленной головы Святого Иоанна в натуральную величину на се ребряном блюде можно было найти в ряде соборов и церквей по всей Испании, часто представленные в стеклянных шкафах, как если бы они были реликвиями.» CATALOG: THE SACRED MADE REAL: SPANISH PAINTING AND SCULPTURE 1600–1700, BY XAVIER BRAY ET AL. LONDON: NATIONAL GALLERY COMPANY LIMITED, 2009.
17. Хуан де Меса (1583-1627) и неизвестный живописец. Глава Иоанна Крестителя, около 1625 г. Полихромное дерево, 30,5 x 31 x 20 см Севильский кафедральный собор.
18. Усекновенная глава Иоанна Предтечи из Успенского собора В. Устюга. XVIII в. Дерево, грунт, резьба, позолота, масло. 45,5 x 32,5 x 21.
19. Усекновенная глава Иоанна Предтечи. XVIII век. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись. 27, 5x17x19, 5 см. 1267. Из храма села Большое Шереметьево. Моршанский историко-художественного музей

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Великий Устюг. — М., 2012.
2. Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX вв. Моршанск. — М., 2016.
3. Жоффруа де Виллардуэн. Завоевание Константинополя. М., Наука. 1993.
4. Покровский Н.В. Символические формы агнца в древне-христианском искусстве. Христианское чтение. 1878. № 5–6. С. 743–782. Издательство СПБДА. СПб, 2010.
5. THE SACRED MADE REAL: SPANISH PAINTING AND SCULPTURE 1600–1700, BY XAVIER BRAY ET AL. LONDON: NATIONAL GALLERY COMPANY LIMITED, 2009.
6. FRANCIS CHEETHAM, ENGLISH MEDIAEVAL ALABASTERS: WITH A CATALOGUE OF THE COLLECTION IN THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, PHAIDON CHRISTIE'S, 1984.
7. CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN ET ROLAND RECHT, UN ART POUR L'EXPORTATION : LES ÉMAUX, LES ALBÂTRES ET LES RETABLES , DANS R. RECHT (DIR.), LE GRAND ATELIER. CHEMINS DE L'ART EN EUROPE VE-XVIIIÈ SIÈCLE, CAT. EXP., BRUXELLES, PALAIS DES BEAUX-ARTS, 5 OCTOBRE 2007 — 20 JANVIER 2008, EUROPALIA 2007, PP. 118–133.
8. JEAN LONGNON, LES COMPAGNONS DE VILLEHARDOUIN : RECHERCHES SUR LES CROISÉS DE LA QUATRIÈME CROISADE, GENÈVE, DROZ, 1978.
9. OP DE DREMPEL VAN EEN NIEUWE TIJD: DE MAASTRICHTSE BEELDSNIJDER JAN VAN STEFFESWERT. VOOR 1470-NA 1525, BEARB. V. PETER TE POEL, UNTER MITARBEIT V. A. TRUYEN, P.J.H. UBACHS, TH.J. VAN RENSCH, T. OOSTENDORP. KATALOGBUCH ZUR AUSSTELLUNG IM BONNEFANTENMUSEUM MAASTRICHT 11.11.2000 BIS 11.2.2001. GENT: SNOEK-DOUCAJOU U. ZOEN VERLAG 2000. 316 S. MIT ZÄHLR. ABB.
10. M COLLECTIES BEELDHOUKUNST. PETER CARPREAU, MARJAN DEBAENE, KO GOUBERT, AND ELINE SCIOT/ M-MUSEUM, LEUVEN, 2014.
11. COLLECTIE NEUTELINGS, VIER EEUWEN MIDDELEEUWSE SCULPTUUR, BONNEFANTENMUSEUM MAASTRICHT, 2016.

Д.Ф. КАЗАНЦЕВА

МАГИСТРАНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА (КНИТУ)

А.В. ПЕТРОВА

ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА (КНИТУ)

D.F. KAZANTCEVA

MASTER DEGREE STUDENT OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY (KNRTU)

A.V. PETROVA

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY (KNRTU)

ТЕМА «ТВОРЦА И ТВОРЧЕСТВА» В ТРУДАХ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ

CREATOR AND CREATIVITY CONCEPTS IN THE WORKS OF RUSSIAN PHILOSOPHERS

Статья посвящена анализу взглядов на творчество и Творца в трудах русских философов Н.А.Бердяева, В.С. Соловьева, П.А. Флорентского.

Русские мыслители по-разному воспринимали отношения Творца и творчества. Так, если П.А. Флорентский понимал творческий акт как отображение в своих произведениях божественной сущности, узанной в процессе прозрения или во сне, то В.С.

Соловьев и его последователь Н.А.Бердяев считает творческого человека создателем нового мира, равным с Творцом при создании новой реальности.

Тем не менее, по мнению мыслителей, несмотря на то, что в священных писаниях нет прямого упоминания о творчестве, оно не входит в противоречие с Богом, а есть сокрытый, тайный умысел Творца.

Ключевые слова: Бердяев Н.А., Соловьев В.С., Флоренский П.А., творчество, философия, искусство, Творец

The article is an attempt to analyze how Russian philosophers N.A. Berdyaev, V.S. Solovyov, P.A. Florentsky viewed creativity and the Creator.

Russian thinkers comprehended the relationship between the Creator and creativity differently. While Florentsky understood creative act as a divine spirit that came during insight or in a dream and was then reflected in his works, Soloviev and his follower Berdyaev considered a creative person and his new world as equal to the Creator in making a new reality.

Nevertheless, according to the thinkers, although creativity is not mentioned in the sacred scriptures, it does not contradict God, being a hidden, secret intent of the Creator.

Keywords: Berdyaev N.A., Soloviev V.S., Florentsky P.A., creativity, philosophy, art, Creator

Творчество — одна из важнейших тем искусства, литературы, философии. Поэтому многие русские мыслители не раз обращались в своих трудах к этой теме. Они позиционировали творчество не только как вид психической и культурной деятельности человека, а как философскую категорию, поднимая ее на предельно высокий уровень.

В книге «Иконостас», Павла Флоренского, автор через размышления об особенностях искусства иконописи излагает свое мнение о творчестве вообще.

Божественный дар — способность к творчеству дается человеку (музыканту, писателю, художнику) свыше Творцом. Таким образом, он становится в каком-то смысле пророком. Человек, в процессе познания им божественного мира, переносит его в виде образов в человеческий мир. И это познание душой человека красоты и совершенства божественного потустороннего мира есть творческий процесс. Творческий человек при этом не свободный творец, он лишь вестник иного мира. «В художественном творчестве душа восторгается из дольного мира и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напитавшись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольный. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы

— те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение» [4]. Художник свободен только в способах передачи того откровения, которое было ему дано свыше. Вдохновение — это откровение и божественный дар, который дается только избранным

В качестве примера философ приводит историю создания Рафаэлем изображения Мадонны. После нескольких неудачных попыток, Образ Девы Марии пришел к нему во сне, и он смог завершить свое гениальное полотно.

Другой крупнейший русский мыслитель В.С.Соловьев в своем труде «Общий смысл искусства» определяет три главные задачи искусства:

- 1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой;
- 2) одухотворение природной красоты и чрез это
- 3) увековечение ее индивидуальных явлений» [3].

Творчество по Соловьеву превращает материальную жизнь в духовную, которая сразу становится ценной, вечной, при этом способна изменять одухотворять материю. Таким образом творчество и религия неразрывно связаны. «Ведь и та совершенная жизнь, предвращения которой мы находим в истинном искусстве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии» [3].

Для одного из последователей Соловьева философа С.Н.Бердяева тема творчества и Творца, пожалуй, основная в его философских исканиях.

Вот основные вопросы, о которых он размышляет.

Разрешает ли, оправдывает ли христианство творчество?

Бердяев отмечает, что в Священном Писании мы не находим откровения о творчестве человека. Эта информация сокрыта Богом. Но он допускает необычайно дерзновенную мысль, о том, что Бог нуждается в творчестве человека. Бердяев говорит, что для него творчество человека не есть требование человека и право его, а есть требование Бога от человека и обязанность человека. «Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога.»

«Творчество есть продолжение миротворения. Продолжение и завершение миротворения есть дело богочеловеческое. Божье творчество с человеком, человеческое творчество с Богом.»

Бердяев говорит о сущности творчества, как победе над тяжестью мира, в сотворении людьми иного мира и Творец мира воспринимается им как художник

Более того, Бог, сотворив человека, как бы перепоручает ему завершение творения мира.

Другой важный вопрос для Бердяева — вопрос творчества и искупления, творчества и греховности. Его всегда волновала тема как перейти от подавленности грехом к подъему.

Мыслитель отмечает, что переживание греховности «не может привести к творческому подъему и озарению, оно должно перейти в другое переживание, чтобы произошло возрождение жизни» [2]. Он пишет, что сознание греха, должно переходить в сознание творческого подъема, иначе человек опускается вниз. При этом под творчеством автор понимает «не создание культурных продуктов, а потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, к новому бытию» «Творческий опыт не есть рефлексия над собственным несовершенством, это — обращенность к преобразению мира, к новому небу и новой земле, которые должен уготовлять человек» [2].

Также Бердяев поднимает вопрос основного противоречия творчества. «Трагизм всякого творчества — несоответствие между заданием и осуществлением. Задание всякого творческого акта безмерно больше всякого его осуществления» [1]. Задание всякого творческого — мистическое, теургическое, создание нового свободного и прекрасного мира, космоса из хаотически-тяжелой действительности. Осуществление творческого художественного акта — лишь произведение искусства. Художественное творчество не достигает результатов — творится идеальное, а не реальное, символические ценности, а не бытие. Более того философ имеет свой особый взгляд на историю развития искусства.

При этом все дохристианское искусство он определяет, как языческое. Так античное искусство он характеризует как имманентное, завершенное. В нем на земле человек, еще не знакомый с христианством, достигает такой гармонии и совершенства форм и пропорций, что при жизни создает свой идеальный вечный мир.

Все более позднее искусство христианского мира — трансцендентное, это романтизм, тоска, болезненность, незавершенность и только попытки создать иной совершенный мир. Так эпоху Возрождения Николай Бердяев характеризует как столкновение языческого и христианского. Но, человек, наделенный христианскими идеалами, не смог вернуться к античности, его сознание уже отравлено греховностью мира и жаждой искупления. Это было великое возрождение творческой энергии. Но «тайна Возрождения в том, что оно не удалось» [1].

Интересен взгляд философа на искусство конца XIX или начала XX века, которое стоит под знаком символизма. Именно в символизме раскрывается истинная природа и трагедия всякого художественного творчества. «В искусстве творится не новое бытие, а лишь знаки нового бытия, символы его... Поэтому символизм искусства есть не только его сила, но и его слабость. Символизм указывает на вечную трагедию человеческого творчества, на расстояние, отделяющее художественное творчество от последней реальности сущего. ... Ис-

кусство не может быть реалистическим ни в смысле эмпирическом, ни в смысле мистическом. О реализме в искусстве можно говорить лишь условно» [1].

Завершая разговор о Творце и творчестве в трудах русских мыслителей, можно сделать следующие выводы: русские мыслители по-разному воспринимали отношения Творца и творчества. Так, если П.А.Флоренский понимал творческий акт как отображение в своих произведениях божественной сущности, познанной в процессе прозрения или во сне и дарованное ему свыше, то В.С.Соловьев и его последователь Н.А. Бердяев считает творческого человека создателем нового мира, идущим рядом с Творцом при создании новой реальности.

Тем не менее, по мнению мыслителей, несмотря на то, что в священных писаниях нет упоминания о творчестве, оно не входит в противоречие с Богом, а есть сокрытый, тайный умысел Творца.

Список литературы:

1. Бердяев, Н.А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека) / Н.А.Бердяев. — М.: Изд-во Г.А.Лемана и С.И.Сахарова, 1916. <http://psylib.org.ua/books/berdn01/index.htm> (дата обращения 18.01.2022).
2. Бердяев, Н.А. Самопознание: Избранное / Н.А.Бердяев. — М.: Эксмо, 2021. — 544 с.
3. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Вопросы философии и психологии, 1890. № 5. С. 84–102.
4. Флоренский, П.А. История и философия искусства / П.А. Флоренский. — М.: Академический проект, 2021. — 623 с.

ДИАКОН ДИМИТРИЙ КОТОВ

Клирик храма Покрова Божией Матери в Долгопрудном, руководитель Детской школы мозаики при Специальной (коррекционной) общеобразовательной школе г. Лобня

DEACON DMITRY KOTOV

CLERIC OF THE CHURCH OF THE INTERCESSION OF THE MOTHER OF GOD IN DOLGOPRUDNY, HEAD OF THE CHILDREN'S MOSAIC SCHOOL AT THE SPECIAL (CORRECTIONAL) GENERAL EDUCATION SCHOOL IN LOBNYA

ИКОНА — МОЛИТВА В МАТЕРИАЛЕ**ICON — PRAYER IN THE MATERIAL**

В эссе представлен взгляд на православные святыни, объединяющий позиции художника-иконописца и священнослужителя. Предпринята попытка увидеть в самих художественных формах богодухновенность творений христианского мира, вне зависимости от того, почитаются ли они как рукотворные или мистически явленные.

Ключевые слова: икона, молитва, Богодухновенность, Годеновский Крест, Образ Всемиловитого Спаса, Херсонес.

The essay presents a view of Orthodox shrines, uniting the positions of an icon painter and a clergyman. An attempt is made to see in the artistic forms themselves the inspiration of the creations of the Christian world, regardless of whether they are revered as man-made or mystically revealed.

Keywords: icon, prayer, Inspiration, Godenovsky Cross, Image of All-Merciful Savior, Chersonese.



Рис. 1. Годеновский Крест (фото из архива Свято-Никольского женского монастыря в Переславле-Залесском, с сайта foma.ru)

ских, духовная и художественная ценность которых настолько высока и непостижима, что мы можем только в благоговении созерцать и рассуждать о совершенствах написания этих образов. Обратимся к примерам.

Животворящий Крест Господень (рис. 1) был явлен 11 июня 1423 года близ Ростова Великого. Ныне пребывает в храме во имя святителя Иоанна Златоуста на подворье Переславского Никольского женского монастыря в селе Годеново.

Как пишет настоятельница Серафимо-Знаменского скита в селе Битягово игуменья Иннокентия (Попова), «Годеновский крест — одно из самых сокровенных творений рук человеческих. Его обретение окутано благоговейной тайной, а по силе призыва к сердцу молящегося перед ним он особенный в ряду художественных творений христианского мира. Это лишний раз подтверждает мысль о том, что вопрос о Кресте — это вопрос Божественной жертвенной тайны и благодати».

Написание иконы — это та область, где одного художественного образования недостаточно. Если художник берется за дело без глубокого понимания сущности иконы, его деятельность обречена на неудачу. Вспомним, что в древности иконы писали только монашествующие.

Икона — это живое видимое свидетельство другого бытия, которое осмыслиется в иконописи с помощью сущностных космогонических форм: круга, овала, квадрата, прямоугольника, треугольника, их взаимодействия на плоскости (если мы говорим о плоскостных изображениях) и в пространстве (если речь идет о деревянной скульптуре).

Зримое явление иконы в этом мире может быть мистическим, почти необъяснимым. При этом многие иконные изображения — дело рук челове-

Значительность этого образа огромна. Почему? Все очень просто. В искусстве многое строится на противоречиях и контрастах. Вот два маленьких ангела, силы небесные. Благодаря своей малости они масштаб фигуры Христа увеличивают до огромности!

Спаситель родился для Креста. Его плоть вросла в этот Крест. Он для жертвы родился, и потому неотъемлем от Креста. Ангелы как будто утверждают венец на Его голову. Навершие Креста вместе с ангелами — и венец, и корона, и Чаша.

У самых стоп диагональ перекладины Креста указывает на землю. Темные ноги — знак того, что Господь действительно явился во плоти. Ведь человеческая плоть должна принадлежать земле, и намек на это есть в темном цвете стоп. Но темнота станет светом, и мы преобразимся. Ноги говорят о страдании, а выше вся фигура говорит о преображении, она светлая! Сын возносится к Отцу.

Нам явлен образ неплотский — и по фигуре, и по силуэту. Простертые волнообразные худые руки говорят о том, как Христос жил, где Он жил, где спал. На корме лодки, на песке, где придется. Не имея ни дома, ни где голову приклонить (Лк. 9:58). Когда ученики к нему пришли, говорят: «Равви (Учитель), где живешь?» — «Пойдем, покажу». Пришли (Ин. 1:38-39). Увидели? Ничего не увидели.

Эти худые руки и тело говорят о том, какая у Него жизнь аскетическая была. И как в пустыне ходил, не пил и не ел. Поэтому и руки худые, а какими они должны быть? Взмахи плеч как взмахи крыл. Предплечья, кисти рук почти растаявшие, уже и плоти не имеют. Христос на Кресте к вечности летит. Эта летящая представлена и раскинутыми руками, и всей устремленностью в вертикаль.

Плат — это кусок неба. Это образ, свет! Закрывает человеческую сущность, которую надо закрыть. Он на своем месте: и выше нельзя, и ниже нельзя, иначе статика ног потеряется. Статика, но какое напряжение в изображении ног! Предельное напряжение, которое свидетельствует, какой ценой мы получили залог спасения.

Дугообразное движение начинается в коленях и повторяется в изгибах ребер, в форме плеч, наконец, в «яйце» живота как символ: из кокона вылетает бабочка, а из яйца рождается новая жизнь. В овале живота заключена идея земной жизни Христа и Его вечного бытия.

Верится, что этот Крест нерукотворный, а знаете, почему? До такого богословия человек додуматься не может. Здесь Евангелие в скульптуре. Мы просто видим чудо, настолько совершенные формы и настолько много сказано богословского! Есть вещи — тайны Божии, которые нам не осмыслить никогда. Весь смысл спасения — все здесь есть. И воскресение, какой ценой! Ведь без страдания ничего не состоялось бы.

Жертва невероятная. Господь в полноте сознания принял страдание и смерть. Удивляет лик. Перед нами собирательный лик Человека



Рис. 2. Образ Всемиловитого Спаса (фото Ю. Нарповой)

и Бога: он обобщен и архаичен, но при этом предельно индивидуален и не похож ни на какой другой образ. Он запоминается навсегда, на всю жизнь. Его отличает незащитность и непротивление, какая-то почти детская доверчивость. Все направляющие линии черт лица смещены и даже как будто противоречат друг другу. В этом — надмирность. Глаза закрыты, но Он уже прозревает будущую жизнь.

«О дивный чудодейственной силою четвероконечный и трисоставный Крест Христов, у подножия твоего во прах распростертый, поклоняюся ти, честное Древо, отгоняющее от нас всякое демонское стреляние и освобождающее нас от всех бед, скорбей и напастей. Ты бо еси Древо жизни, ты еси очищение воздуха, освящение святого храма...».

Вот перед нами Древо жизни: это весь силуэт Христа, обнимающий нас и одновременно стремящийся вверх. Ведь Древо жизни как изображается? Ствол и ветки! А здесь мы видим тело и руки. Это же условное изображение. Крест — это тоже Древо жизни, но только условное по форме: оно имеет две направляющие — вертикаль и горизонталь. Древо жизни, которое было в Раю, имело много направляющих. А здесь они, условные, собраны в знак Креста, на котором был распят Христос.

«Больши сея любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя» (Ин. 15:13).

Образ Всемиловитого Спаса (рис. 2) в Воскресенском соборе Романова-Борисоглебска (XV в.). Перед нами образ, который потрясает. Эта икона поразила меня больше всего в жизни. Предание (по одной из версий) донесло до нас имя иконописца Дионисия Глушицкого. Но эта икона написана настолько совершенно, что воспринимается как нерукотворная. Святые отцы называли апостола Павла «устаами Христовыми», настолько его послания написаны в Духе. А бывает, что иконописец находится в подобном Духе. Например, преподобный Андрей Рублев, перед тем, как написать Святую Троицу, по примеру Господа ничего не вкушал 40 дней, молился, поэтому и получилось чудо, как будто рукой иконописца водил сам Ангел.

И здесь, в этом образе: какая глубина и проникновение до космоса, до космогонии, до богословия глубочайшего. Образ Спасителя — не внешний, в этой иконе простые формы работают: квадрат, круг, тре-

угольники бровей, лица, Евангелия — это все космогонические формы. Геометрические формы во всем: в основе архитектуры, в основе искусства, в основе мироздания. Хотелось бы убрать оклад — нимб и посмотреть, что за ним. Хотя он, конечно, с большим вкусом и пониманием здесь помещен. Создается ощущение, что лик летящий, благодаря «звону» этого нимба. В этом его ценность.

Материальное растворяется в духовном: оно совмещается, и одно как бы переходит в другое. Встречаясь с этим образом, каждый раз поновому переживаешь общение с Личностью Бога. Глаза Господни проникают в тебя, в твою сущность, в твою совесть. И ты в безмолвии стоишь, как обнаженный стоишь, и нельзя сплукать. Ты онемел, потому что глаза Бога в тебя смотрят. Как рентгеном сквозь тебя проникает, и ты стоишь молча, исповедуешься. Поэтому впечатление, что образ нерукотворный.

Отойдя на расстояние от иконы, можно вот что увидеть. Время делает икону лучше. Почему? Потому, что золото стареет, местами тускнеет, становится сложнее. Есть такое понятие — намоленная икона. Или, например, лапоток Серафима Саровского: от него даже исцеляются люди, потому что верят. Если вещи, которые носил святой, имеют духовное содержание, так что же тогда говорить об иконе, которая написана человеком, но написана в Духе! Или это вообще может быть явление Неба. Космос духовный перед нами. Материальное еле-эле просматривается и проявляется почти мистически. Оно и есть, но его и нет. Это удивительно. Вот я смотрю, например... Шея — она есть или нет? Борода — она есть или нет? Волосы — они есть или нет? Мы не видим ни одного волоска, но знаем, что они есть. На бороде — намек, что есть локоны, и все. Или шея: я даже не знаю, где она начинается и где заканчивается. Все это в духовной жизни: неопределенность становится определенностью еле угадываемой.

«Портрет старика» кисти Рембрандта тоже поражает, это шедевр. В чем здесь мудрость? В складках! В этих морщинах вся жизнь человека. Складки на руке искаженные, направлены в разные стороны, глубокие, как борозды на пашне. А что мы видим в этом образе Спасителя? Мудрость и сострадание! Складки на веках. Потом три складки на лбу — повторяющиеся борозды. Они тоже космогонические — овалы, почти орнаментальные. Они совершенные, гармоничные, знаки мудрости Божией.

А как четко Крест прослеживается! Вот основание — нос, геометрия ноздрей. Дальше — раскинувшиеся «руки» бровей. Это прообраз распятия. Изображение не надо воспринимать буквально. Иконописцы все богословами были, интуитивно постигали сущность образа и, может, даже не задумывались об этом. Господь им открывал. А мы с вами это видим и прочитываем.



Рис. 3. Богородица с мафорием (фото К. Вильямса из книги «Крымский Херсонес: город, хора, музей и окрестности» под ред. Г.Р. Мана, Дж.К. Картера © Институт классической археологии, Национальный заповедник «Херсонес Таврический», 2003)

Вначале был Логос: Он всегда был, есть и будет. Образ в иконе, где Вечность запечатлена в материале. И ты стоишь перед Вечностью, перед взором Божиим, и душа открывается. Спаситель пронизывает нас Своим взором и милосердствует. Здесь и Евангелие, и Апостол. Здесь и духовная жизнь вся открыта. Как будто воду пьешь из небесных родников и хочешь пить бесконечно.

Бесстрастные, совершенно бесстрастные губы. Есть

свойства Божии: вездесущий, всеведущий, всеблагий, всеблаженный... Можно и дальше перечислять. Но вот — бесстрастие. Мы же с вами все страстные. Страсти раздирают наши души. Что такое бесстрастие? Здесь через изображение, даже через детали мы видим бесстрастие воочию. Ничто не шелохнется. Это то совершенство, которое человек может угадать только десятым чувством духовным, узнать его. Оно непостижимо, как непостижима жизнь великих святых, как непостижимо непорочное зачатие. Это область духовного, которую нам не вместить, и можно только безмолвствовать и благоговеть.

«Иже Херувимы тайно образующе...». На иконе клубятся облака. Это же не живые облака, а намеки, знаки, которые опосредованно, через видимые облака, говорят о духовном, о тайно образующем! О том, как этот мир творился и творится. Эти облака повторяют большую форму овала — Лица. В этих формах что-то клубится, происходит в духовной жизни. И всегда будет происходить. Мы можем увидеть за образом все, что Господом заложено, что сотворено — и духовный мир, и материальный.

Христос благословляет! Смысл иконы еще полнее становится, потому что это и благословение Отца нашего. Троица едина, все едино. И благословение Отца — это значит, что перед нами не только Иисус Христос, здесь и Отец, и Дух Святой. Все слитно, Троица перед нами. Аминь.

Образ Богородицы (рис. 3): фрагмент фресковой росписи, хранящийся в Византийской экспозиции Херсонесского музея (IX–X вв., раскопки 1889 г.). Вот как пишет о нем Екатерина Хиони:

«Часть вместо целого», pars pro toto — невольно приходит на ум формула С.М. Эйзенштейна о законах воздействия искусства. И пронзает эта pars до самого нутра, до сердцевины. Или — символ в смысле древних греков: осколок, намекающий, указующий на некое целое — на то, что находится за пределами, за границами самого осколка. Такова эта фреска. Время преобразило ее, доработало за иконописца, превратило образ Богородицы в символ, в тот самый осколок, несущий Весть.

Полукружия лика, покров, нимба как будто расходятся все дальше, в бесконечность небесного свода. Три основных цвета — космос глубинно-синего, свечение охры и тепло терракоты — как три составляющих предвечного бытия. Бесстрастие и покой округлых линий — и скорбный излом складок покрова, острых уголков глаза: два полюса соединены в образе Царицы нашей земной и небесной. Пронзительная белая линия — знак присутствия Духа Святого, Его благословение.

Фрагмент росписи храма IX–X веков, найденный при нелепых, случайных обстоятельствах, явленный как чудо. Единственная, сохранившаяся целой часть облика Богородицы — миндалинка глаза, пронзающего твою душу и одновременно глядящего куда-то в сторону и вверх. Как первозерно, из которого родится дерево для креста, для распятия, для жертвы. Как первослеза, смывающая грех. Как капля крови, за каждого из нас пролитой.

Херсонесская Богородица! Ты видишь движения души, Ты слышишь голос сердца. Моли Сына Своего о нас».

Е.Т. ЦВЕТКОВА

СТУДЕНТКА ИНСТИТУТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РГПУ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА

А.Г. СЕЧИН

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И ПЕДАГОГИКИ ИСКУССТВА РГПУ ИМ. А.И. ГЕРЦЕНА

E.T. TSVETKOVA

STUDENT OF THE INSTITUTE OF ART EDUCATION, RUSSIAN
STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY. A.I. HERZEN

A.G. SECHIN

CANDIDATE OF ART HISTORY, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE
DEPARTMENT OF ART HISTORY AND PEDAGOGY OF ART, RUSSIAN
STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY. A.I. HERZEN

СЮЖЕТ СРЕТЕНИЯ ГОСПОДНЯ КАК ЭЛЕМЕНТ РАЗВЕРНУТОЙ КОМПОЗИЦИИ ИКОНЫ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА XVIII ВЕКА ИЗ СОБРАНИЯ ЧАСТНОГО МУЗЕЯ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

THE PLOT OF THE PRESENTATION OF THE LORD AS AN ELEMENT OF AN EXTENDED COMPOSITION ICONS OF THE NATIVITY OF CHRIST OF THE 18th CENTURY FROM THE COLLECTION PRIVATE MUSEUM OF CHRISTIAN CULTURE

В ранний период церковной истории праздник Сретения Господня являлся составной частью Рождественских торжеств, наряду с другими эпизодами евангельского повествования о воплощении Спасителя. Традиционная многофигурная иконография Рождества Христова не включает Сретенский сюжет в число

иллюстраций Рождественского праздничного цикла, однако, один из экспонатов частного Музея Христианской Культуры имеет уникальную композиционную схему, совмещающую сцену Сретения Господня с классическими Рождественскими эпизодами. Данный памятник христианской живописи исследован в контексте Рождественских и Сретенских богослужебных песнопений, тексты которых составлены с учётом характерных вероучительных особенностей каждого праздника.

Ключевые слова: Евангелие, Церковь, Дванадцатые Праздники, Рождество Христово, Сретение Господне, Православное Богослужение, Иконография, Гимнография.

In the early period of church history, the feast of the Presentation of the Lord was an integral part of Christmas celebrations, along with other episodes of the gospel narrative about the incarnation of the Savior. The traditional multi-figure iconography of the Nativity of Christ does not include the Candlemas plot among the illustrations of the Christmas holiday cycle, however, one of the exhibits of the private Museum of Christian Culture has a unique compositional scheme combining the scene of the Presentation of the Lord with classic Christmas episodes. This monument of Christian painting is studied in the context of Christmas and Candlemas liturgical hymns, the texts of which are composed taking into account the characteristic doctrinal features of each holiday.

Keywords: The Gospel, the Church, the Twelve Feasts, the Nativity of Christ, the Presentation of the Lord, Orthodox Worship, Iconography, Hymnography.

Иконография праздника Сретения Господня получила широкое распространение во всех формах церковной живописи. По причине того, что ранее этот Евангельский эпизод входил в Рождественский праздничный цикл, изображение данного события могло иметь место в качестве одного из фрагментов Рождественской иконографии, однако распространения такая практика не получила, если не считать единственного образца, являющегося экспонатом частного Музея Христианской Культуры, — «Икона Рождества Христова» XVIII века. Информация о данном памятнике религиозного изобразительного искусства была размещена в информационно-телекоммуникационной сети Интернет на официальной странице данного музея в социальной сети «ВКонтакте» [1] (Илл.1). При посещении экспозиции музея удалось сделать фотографические снимки этой уникальной иконы, что позволило рассмотреть детали



Рис. 1. Рождество Христово. Частный Музей Христианской Культуры. Санкт-Петербург. «Икона Рождества Христова» XVIII века



Рис. 2. Сретение Господне. Фрагмент композиции Рождество Христово. Частный Музей Христианской Культуры. Санкт-Петербург. «Икона Рождества Христова» XVIII века

построения её сцен и убедиться в их оригинальности. Эпизод Сретения Господня расположен в левой части среднего регистра этой многосюжетной композиции (Илл. 2). Под сводами кивория храма, перед его престолом, изображены Богородица с Иосифом Обручником и Симеон Богоприимец с Божественным Младенцем на руках. Фигура пророчицы Анны отсутствует, однако Сретенский сюжет безошибочно определяется традиционными иконописными надписями изображения Богородицы и именем

Иосифа, а также покровом на руках Симеона, поверх которого лежит Христос: его «крещатый» нимб совершенно точно узнаваем.

В связи с тем, что аналогов данной композиционной схемы не обнаружено, следует установить причину, по которой сюжет Сретения Господня не стал распространенным элементом традиционной иконографии Рождества Христова, а также исследовать обстоятельства возникновения специфической композиции в XVIII веке, чтобы определить, является ли её появление восполнением полноценного изображения Рождественского цикла или отклонением от его смыслового содержания.

Исследуя историю возникновения и развития традиции празднования Церковью Сретения Господня, И.А. Новицкий и А. Г. Хижняк, установили, что большинство источников относят Сретение Господне к праздникам Рождественского цикла. Евангельское событие, которое послужило основой для праздника, включает в себя три главных смысловых аспекта — ритуальное ветхозаветное очищение Богоматери, представление Её Сына Богу-Отцу и встреча с двумя ветхозаветными праведниками [2, с. 32-38]. О.И. Ярошевской подчеркнута особая важность того, что «Эпизод Сретения становится подлинной кульминацией рассказа о Рождестве, раскрывая его смысл» [3, с. 288-294].

В монографии Ю.И. Рубана, специально посвященной истории формирования и богослужебного становления праздника Сретения Господня, отмечено, что в качестве самостоятельного праздника годового календаря Сретение утвердилось в Церкви в конце V - первой

половине VI века [4, с. 28–29]. В соответствии с прямым указанием Евангельского текста датой празднования Сретения Господня устанавливается 40-й день после Его Рождения, т.е. 2-го февраля (ст. ст.).

Изначально праздничные события Рождественского цикла включали в себя все эпизоды Евангельского повествования, относящиеся к рассказам о Рождестве Спасителя, а также празднование дня Его Крещения Иоанном Предтечей. Праздник отмечался в один день — 6-го января (ст. ст.) и получил наименование Богоявление. В IV-V веках в Церкви начала распространяться практика отдельного празднования Рождества Христова 25-го декабря (ст. ст.), а празднование Крещения Господня и до настоящего времени продолжает отмечаться в тот же день, что и раньше (6-го января по ст. ст.) с сохранением прежнего названия — Богоявление. Некоторое время и другие памятные даты Рождественского цикла не отделялись от самого праздника Рождества Христова.

29-го декабря (ст. ст.) Церковь чтит память младенцев, убитых по приказу царя Ирода в Вифлееме [5, Т. 8, С. 604–605.]. В текстах Нового Завета нет основания для точного установления этой памятной даты. Точно также нет возможности определить, к какому времени следует отнести события, касающиеся Евангельских повествований о приходе и уходе волхвов, о бегстве в Египет Богородицы с Младенцем и Иосифом Обручником. Богослужебные тексты соотносят эти новозаветные эпизоды с самим днем Рождества Христова, на что сориентированы иллюстрирующие их живописные изображения.

Традиция изображения сцены Рождества Христова отражена в иконописи, мозаике, фресках, книжной миниатюре, шитье, литье и других формах церковного изобразительного искусства. Исследователями отмечается, что каноническая иконография Рождества Христова сформировалась в Византии «отчасти под влиянием античных моделей» [6, с. 248–271]. В настоящее время икона «Рождество Христово» имеет устоявшуюся узнаваемую манеру исполнения и обязательно входит в иконостас каждого русского православного храма.

В истории развития Рождественской иконографии вокруг центральной сюжетной и композиционной сцены Рождества Христова сгруппировались изображения на тему событий раннего детства Спасителя. Ю.Г. Бобровым предложено классифицировать два основных типа Рождественской композиции: краткий и развернутый [7, с. 74–81]. Краткий тип структурно разделяется на три части: в верхней изображается звёздное небо, ангелы и путешествующие за Звездой волхвы; в центре средней части располагаются ясли с Младенцем-Христом и Богородица, рядом с которыми изображаются вол и осёл (иногда могут быть и другие животные), пастухи и волхвы с дарами; в нижней части показан сидящий Иосиф и служанки, омывающие в ку-

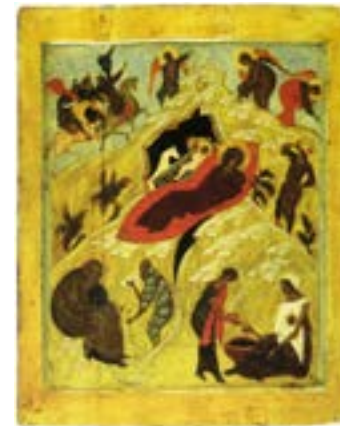


Рис. 3. Рождество Христово. Школа или худ. центр: Ростово-Суздальская школа. Конец XV — начало XVI вв. 59 × 47 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия. Инв. 15033
Рис. 4. Рождество Христово. Школа или худ. центр: Ярославль (?) Конец XVII в. Дерево, темпера. 145 × 103,5 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия. Инв. ЭРИ-77

пели Младенца (Илл. 3.). Развёрнутый тип Рождественской иконографии представляет собой сложную многофигурную композицию из нескольких связанных в единое целое сюжетов, к которым относятся: явление ангела спящим в пещере волхвам, явление ангела Иосифу во сне, бегство в Египет, бегство в горы Елизаветы с младенцем Иоанном Предтечей, спасение младенца Нафанаила под смоковницей, избивание младенцев, плач матерей о чадах своих, старцы-книжники перед царем Иродом во дворце, убийство в храме первосвященника Захарии и др. Деление по регистрам в развернутом типе сохраняется, но имеет более условный характер. При этом смещаются вверх типичные для краткой композиции сцены, а дополнительные сюжеты занимают центральную и нижнюю части иконного пространства (Илл. 4).

В диссертационной работе О.В. Поляковой проведён анализ памятников прошлого на сюжет Рождества Христова в контексте исторического развития и на основании его результатов исследовательницей выделено четыре этапа сложения композиции данного образа [8, с. 165]. К первому этапу отнесены раннехристианские памятники первых веков, эпохи гонений на Церковь, когда изображения Евангельских историй сформировались еще не четко, а в сохранившейся живописи катакомб и саркофагов не проявилось явных указаний на Рождество Христово. Второй этап следует отсчитывать со времени Седьмого Вселенского Собора (созванного в 787 году против ереси иконоборчества) до XVI века, на этом этапе установился краткий тип композиции сюжета Рождества Христова. На третьем этапе, приходящемся на рубеж XVI–XVII веков, краткая композиция Рождества Христова дополняется сценами раннего детства Спасителя, появляется развернутый тип композиции. К четверто-

му этапу можно отнести изображения, появившиеся в начале XVIII века: сложившийся к этому времени извод приобретает более свободный характер.



Рис. 5. Сретение Господне. Школа или худ. центр: Новгород XV в. 61 × 41 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия. Инв. 12012

Вопросы изучения тех или иных иконографических типов сцен и сюжетов христианской живописи всегда следует начинать, опираясь на тот принцип, что христианское изобразительное искусство глубоко символично и неразрывно связано с догматическим вероучением и канонической практикой. Во всех своих формах содержание христианской живописи соотносится с содержанием текстов Священного Писания и Придания Церкви, с богослужбной, богословской, житийной и другими видами церковной литературы. Источником любого визуального образа является уже известный в Церкви текст. Как указали в своей работе В.Н. Лосский и Л.А. Успенский, с момента своего возникновения, христианская живопись «привлекает элементы искусства Египта, Сирии, Малой Азии и др., воцерковляет полученное наследие, привлекая его достижения для полноты и совершенства своего художественного языка, перерабатывая всё это сообразно с требованиями христианской догматики» [9, с. 38].

С самого начала своего появления христианское изобразительное искусство стало распространяться и развиваться как дополнение к алтарю, храму, святилищу, изначально появившемуся в катакомбах, а позднее усовершенствованному в храмовой архитектуре. Согласно воззрениям христианского богослова и философа преподобного Максима Исповедника (VI–VII вв.), здание церкви следует рассматривать, как образ человека, его «души, рассматриваемой самой в себе. Святая церковь Божия, уподобляемая в созерцании душе, бесспорно, полностью соответствует ей. Ибо всё проявляющееся сообразно уму и всё, что получает бытие, развиваясь из него, знаменуется в ней алтарем. А то, что обнаруживается соответственно разуму и что существует исходя из него, она показывает храмом. Наконец, она сводит всё воедино в таинстве, совершаемом на божественном жертвеннике» [10, с. 220–227].

Е.Н. Трубецкой выразил принцип сопоставления храма и иконы, отметив, что: «Икона в её идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда — изумительная архитектурность нашей религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую, внутреннюю архитектуру, которую можно на-

блюдать и вне непосредственной связи её с церковным зданием в тесном смысле слова» [11, с. 31].

Современник Трубецкого, православный богослов и философ протоиерей Павел Флоренский, был близок воззрениям символистов и авангардистов начала XX века, поэтому в его работах об иконописи довольно много поэтических метафор, сравнивающих икону с окном или дверью, основная задача которой состоит в том, чтобы напоминать, свидетельствовать, помогать постигать догматические высоты христианского вероучения [12, с. 43]. Связь иконы и архитектуры храма автор дополняет подробным анализом взаимосвязи созерцания иконы с богослужбным пением.

Текст уставного богослужения на праздник Рождества Христова написан преподобным Космой Маиумским, жившим в VII–VIII вв. Как в его время, так и сейчас, любой христианин, находящийся на праздничной Рождественской службе в храме, слышит в песнопениях хора и декламациях чтецов многократные упоминания о том, что Рождество Спасителя относится не к событиям 800, 1000 или 2000-летней давности, а совершается здесь и сейчас, в душе самого молящегося. Постоянно повторяющиеся в песнопениях «Ныне» и «Днесь» настраивают на переживание и осмысление этого вневременного явления: «Дева днесь Пресущественнаго раждает...» «Днесь Дева раждает Владыку внутрь вертепа», «Днесь Владыка рождается, яко Младенец, от Матере Девы», «Таинство странное вижу и преславное: Небо — вертеп, престол Херувимский — Деву, ясли — вместилище, в нихже возлеже Невместимый — Христос Бог, егоже, воспевающе, величаем» [13, с. 385–386] и др.

Возвращаясь к иконологической символике священника Павла Флоренского, имеет смысл завершить этот ассоциативный ряд символов таким соображением, что, если икона — это окно храма-души молящегося, то богослужбное песнопение является светом, который проникает в храм, через стекло этого окна. Вне этого сочетания постичь функцию иконы невозможно, осмыслению иллюстрации события должно предшествовать осмысление самого события, которое наилучшим образом совершается именно в богослужении. Прекрасно отзывалась о даре церковных песнотворцев схимонахиня Игнатия (Пузик): «Воистину богослужение Православной Церкви является подлинным училищем святой веры, и, воспринимаемые со вниманием, глаголы святых песнописцев становятся живым руководством к внутренней жизни... Величавая мудрость, православное исповедание, размеренная форма стиха — всё ведёт к тому, чтобы молящиеся, верные, по слову церковному, насыщались подлинным и высоким богословием. Неслучайно поэтому именно каноны преподобного Космы на двенадцатые праздники положены Святою

Церковью первыми в ряду других, также высоких по стилю канонов. Они вводят души верных в празднование священного события, закрепляют в них праздник и сообщают сердцам их глубокое духовное радование» [14, с. 36].

Рассмотрев общие функции христианской живописи как составной части совокупности христианских искусств, задача которых заключается, в первую очередь, в роли сопровождения христианского богослужения, следует прийти к выводу, что и в иконографической программе Рождественской композиции каждый её элемент следует рассматривать именно с точки зрения выполнения дидактической задачи, заложенной учением Церкви в содержание каждой календарной памятной даты и каждого праздника. В этом же ключе следует перейти к рассмотрению вопроса о том, насколько смысловая идея, заложенная в праздновании Сретения Господня, соответствует идее, содержащейся в праздновании дат, относящихся к Рождественскому циклу.

Многовековая традиция Церкви усвоила такую последовательность событий богослужебного календаря, при которой празднование Сретения Господня принято отмечать в феврале, т. е. — после всех дат, относящихся к празднованию Рождественских событий, приходящихся на декабрь-январь. В XIX веке святителем Феофаном Затворником очерёдность евангельского повествования была истолкована таким образом, что многие сюжеты Рождественского цикла (поклонение волхвов, избиение Вифлеемских младенцев и др.) следует относить ко времени, когда события Сретения Господня уже совершились [15, с. 471–472]. На первый взгляд, возникает противоречие: два различных описания хронологии одной евангельской истории склоняют к выводу о признании одной из версий несостоятельной.

Авторитет епископа Феофана в Церкви высок настолько, что его вариант интерпретации череды евангельских событий рассматривается не как «личное мнение» одного из архиереев или как некая посредственная версия апокрифического характера, а как надёжное соображение компетентного богослова-экзегета. Предложенная святителем Феофаном хронология сюжетов Рождественского цикла получила отражение в таблицах «Евангельского синопсиса», изданного как учебное пособие для изучающих Священное Писание Нового Завета по специальности «Теология» [16, с. 15–17], а также в издаваемой под редакцией Патриарха Московского и всея Руси «Православной энциклопедии», где упоминается о том, что поклонение волхвов совершилось именно после события, отмечаемого в праздновании Сретения [5, Т. 5, с. 486–504]. Очевидно, что очерёдность повествования смещена в последовательности богослужебного календаря, что не могло произойти произвольно и чему должно быть аргументированное обоснование.

Анализируя песнотворчество преподобного Космы Маиумского, схимонахиня Игнатия замечает, что «в каноне на Сретение Господне Богочеловечество Христово подаётся преподобным Космой с необычайной теплотой. Если в каноне на Рождество Христово величие тайны рождения от Девы закрывает всё остальное, здесь, в празднике Сретения, прежде всего — Христос-Младенец. Христос в Церкви яко Младенец, — говорит преподобный Косма уже в первом тропаре 1-й песни канона». В 5-й и 6-й песни Сретенского канона особое внимание уделяется трепету святого Симеона перед величием тайны боговоплощения: «Огнь... носиши, Чистая: Младенца боюся объяти Бога, Света Невечерняго и миром владычествующа», «Сыну Вышняго, Сыну Девы, Богу, Отрочати бывшему, поклоншася Тебе ныне отпусти с миром» [14, с. 39–40].

По объяснению Е.И. Ловягина, Косма Маиумский определил внутреннее содержание своего произведения изречениями старца Симеона, основными посылками которого были свидетельства ожидания и готовность принять «неприступное величие приносимого Христа» [17, с. 29]. Любое описание истории возникновения праздника Сретения Господня, рассмотрение вопроса о его названии, выяснение времени и обстоятельств его установления и распространения содержат главную идею «Встречи Ветхого и Нового Заветов», что определяется и в литургической составляющей праздника. Однако именно практическое живое участие в праздничном храмовом богослужении в самой полной мере позволяет пережить центральный эпизод праздника — «первое пророчество Симеона, точнее, его гимн «Ныне отпущаеши». Слово «ныне» (νῦν), означающее нечто, происходящее в данный момент, обозначает, конечно, решающий, поворотный момент в жизни Симеона, которого Господь освобождает от его долга — быть дозорным, ожидающим Спасителя. Но вместе с тем это «ныне» — поворотный момент и в судьбе мира — время Ветхого Завета сменилось временем Иисуса» [3, с. 288–294].

Описание внешних иконографических особенностей композиции Сретения Господня не даёт полного осмысления его идейной программы в контексте событий Рождественского цикла. Только при проведении анализа особенностей содержания Рождественского и Сретенского богослужения можно установить, что, исполняя функцию визуального дополнения к текстам соответствующих песнопений, иллюстрации праздников Рождества Христова и Его Сретения не могут переживаться одновременно в храме «Днесь» и «Ныне». Существенная роль Сретенского эпизода, его субъект, от лица которого испытывается и проживается это событие — Богоприимец Симеон, был бы совершенно неуместен в Рождественских торжествах, превосходящих значимостью отмечаемого события все другие двенадцатые праздники.

В то же время значение самого сюжета Сретения Господня настолько велико, что для полноценного восприятия всего христианского вероучения богословское осмысление этого Евангельского события крайне необходимо, а значит, остаться всего лишь одним из незначительных элементов Рождественского цикла этот сюжет не может, что и привело к тому, что Церковью для него был установлен отдельный день празднования, отдельное уставное богослужение, отдельные песнопения и отдельная иконографическая программа. Именно по этой причине в вопросе о том, почему сюжет Сретения Господня не стал традиционным элементом иконографической композиции Рождества Христова, следует прийти к выводу, что каноничной следует считать такую программу изображения Рождественского цикла, в иконографию которого сюжет Сретения Господня не входит.

Секуляризационные процессы Нового времени оказали существенное влияние на творчество церковных художников. Священник Павел Флоренский называл произведения христианской живописи той поры «художественной неправдой», «нисколько не связанные каноном», «искажения самого строя духовной жизни» [12, с. 47, 67, 90]. Ю.Г. Бобров вполне справедливо «диагностировал», что «памятники позднего времени явно свидетельствуют о кризисе христианской идеи в искусстве» [7, с. 49].

Обмирщение русской религиозной культуры эпохи императора Петра Великого и его преемников засвидетельствовано авторитетно и убедительно, однако, дискурс на данную тему сводится к описанию новшеств, относящихся не к содержанию, а к художественной форме произведений христианского искусства, к натуралистичной манере их исполнения, их чувственности, импульсивности, ранее не свойственных русской церковной изобразительной стилистике. Приживаясь и изменяя внешние черты религиозного творчества, светские художественные средства выражения не посягали на внутреннюю мировоззренческую сущность православной живописи, на богословское содержание сцен и сюжетов, исполнявших просветительские дидактические функции, на страже которых стояла иконографическая традиция.

На основании изложенного, можно прийти к заключению, что «Икона Рождества Христова» XVIII века из коллекции частного Музея Христианской Культуры является уникальным памятником русского изобразительного искусства. Решительно модернизировав построение сцен этой композиции, художник создал произведение в довольно архаичной иконописной манере, в несвойственной своему времени традиционной изобразительной стилистике. В такой противоречивой особенности этого необычного экспоната отразилось переживание глубоких трансформаций, происходивших в русской

культуре в период осуществления Петром Первым кардинальных государственных реформ и преобразований общественной жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Музей Христианской Культуры в «ВКонтакте»: https://vk.com/museum_mnk, Икона Рождества Христова. — URL: https://vk.com/wall-201169819_98 (дата обращения: 30.04.2022.)
2. Новицкий, И. А. История возникновения и становления праздника Сретения Господня / И. А. Новицкий, Я. Г. Хижняк // Нива Господня. Вестник Пензенской Духовной Семинарии. — 2021. — № 1(19). — С. 32–38.
3. Ярошевская, О. И. Роль эпизода Сретения в рассказе о Рождестве в Евангелии от Луки / О. И. Ярошевская // Сретенские чтения: Материалы XXIII научно-богословской конференции студентов, аспирантов и молодых специалистов, Москва, 25 февраля 2017 года / Редактор О. Сидорова. — Москва: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2017.
4. Рубан, Ю.И., СРЕТЕНИЕ ГОСПОДНЕ: Опыт ист.-литург. исслед. Ю. Рубана / [Предисл. О. Лихачевой]. — СПб.: Ноах, 1994. — 213.
5. Православная энциклопедия. — М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2002.
6. Антонов Д.И. Фольклор иконописцев и искусствоведов: легенды о старце в иконографии Рождества Христова // STUDIA LITTERARUM. 2020. Т. 5, № 1.
7. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб.: Мифрил, 1995. — 252.
8. Полякова О.В., ОБРАЗ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА: ИКОНОГРАФИЯ И МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА: ДИССЕРТАЦИЯ ... КАНДИДАТА ИСКУССТВОВЕДИЯ: 17.00.04 — Санкт-Петербург, 2013.
9. Лосский В.Н., Успенский Л.А., Смысл икон [Текст] / [пер. с фр. В.А. Рещиковой, Л.А. Успенской]. — М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет: Эксмо, 2014. — 336.
10. Избранные творения преподобного Максима Исповедника / [пер., вступ. ст., коммент. и прилож. — Сидоров А. И.]. — М.: Паломник, 2004 (ГУП Моск. тип.) — 493.
11. Трубецкой Е.Н. Три очерка о русской иконе [Текст] / Кн. Евгений Трубецкой. — Париж: YMCA-Press, 1965. — 161.
12. Флоренский П., Иконостас : Избр. тр. по искусству / Павел Флоренский; [Сост., предисл. и библиогр. справна А. Г. Наследникова]. — СПб.: ТОО «Мифрил»: Рус. кн., 1993. - X, 365 — (Классика искусствознания).
13. Минея Праздничная. — Донской монастырь, Издательский отдел Московской Патриархии. — М., 1993. — Репринтное воспроизведение издания 1914 г. — 455.
14. Игнатия, монахиня. Церковные песнопения. — М.: Подворье Свято-Троицкой Сергиевой лавры, 2005. — 464 — (Б-на журн. «Альфа и Омега»).
15. Евангельская история о Боге Сыне, воплотившемся нашего ради спасения, в последовательном порядке изложенная словами святых евангелистов: путеводитель по Святому Евангелию / Святитель Феофан Затворник. — М.: Правило веры, 2009. — 630.
16. Евангельский синопсис — М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2003. — 176.
17. Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках, переведенные на русский язык Ординарным Профессором С.Петербургской Духовной Академии Евграфом Ловягиным. Издание третье. СПб., в Синодальной типографии, 1875. [4], IV, 242.

Т.В. БЕЛЬКО

ДОКТОР ТЕХНИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР, ЗАВ. КАФЕДРОЙ
ДИЗАЙНА И ИСКУССТВА ПОВОЛЖСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА СЕРВИСА, ТОЛЬЯТТИ

Е.Ю. КУЗНЕЦОВА

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ИЗОБРА-
ЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПОВОЛЖСКОГО ПРАВОСЛАВНОГО
ИНСТИТУТА ИМЕНИ СВЯТИТЕЛЯ АЛЕКСИЯ, МИТРОПОЛИТА
МОСКОВСКОГО

T.V. BELKO

DOCTOR OF TECHNICAL SCIENCES, PROFESSOR, HEAD. DE-
PARTMENT OF DESIGN AND ART OF THE VOLGA REGION STATE
UNIVERSITY OF SERVICE, TOGLIATTI

E.Y. KUZNETSOVA

CANDIDATE OF ART CRITICISM, ASSISTANT PROFESSOR OF THE
DEPARTMENT OF FINE ARTS OF THE ST. ALEXIUS ORTHODOX
INSTITUTE OF VOLGA REGION

СИНОДАЛЬНЫЙ ПЕРИОД В ЦЕРКОВНОМ ИСКУССТВЕ, КАК ТОЛЧОК К ФОРМИРОВАНИЮ ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ИКОНО- ПИСНЫХ ШКОЛ. СЫЗРАНСКАЯ ШКОЛА ИКОНОПИСИ

SYNODAL PERIOD IN CHURCH ART, AS AN IMPETUS TO THE FORMATION OF PROVINCIAL ICON PAINTING SCHOOLS. SYZ- RAN SCHOOL OF ICON PAINTING

В статье рассматривается путь развития искусства иконы в Си-
нодальный период, выделяются сформировавшиеся центры
иконописания, дается их краткая характеристика. Подробно

рассматривается история и факторы возникновения сызран-
ской школы иконописи, дается описание стилистических черт,
присущих сызранской иконе, подробно описана иконография
сызранской иконы из фонда Музейно-выставочного комплекса
Поволжского православного института — Святитель Николай
(Можайский).

Ключевые слова: синодальный период, искусство иконы, академи-
ческая живопись, провинциальные школы иконописи, старооб-
рядчество, сызранская икона.

The article examines the path of development of the art of icons in the
Synodal period, highlights the formed centers of icon painting,
gives a brief description of them. The history and factors of the
emergence of the Syzran school of icon painting is examined in
detail, a description of the stylistic features inherent in the Syzran
icon is given, the iconography of the Syzran icon from the collec-
tion of the Museum and Exhibition Complex of the Volga Orthodox
Institute — St. Nicholas (Mozhaisky) is described in detail.

Keywords: Synodal period, icon art, academic painting, provincial icon
painting schools, Old Believers, Syzran icon.

Утверждение Петром I в 1721-м году Святейшего Правительственного
Синода сильно меняет характер Русской Церкви, новый вектор раз-
вития, связанный с определенными ограничениями роли церкви,
усиление обмирщения культуры и ее прозападный характер, фор-
мируют лицо искусства синодального периода, охватившего XVIII и
XIX века.

Главная характеристика искусства синодального периода — его ориен-
тация на запад, именно это способствовало расслоению культуры, в
том числе и в области церковного искусства. Искусство разделилось
на дворянское (столичное/государственное) — ориентированное на
западные тенденции и искусство народное (провинциальное/тради-
ционное), которое продолжает развивать отечественные традиции.
Расслоению способствовал и церковный раскол, где никонианская
(государева вера) во многом отождествлялась с дворянским искус-
ством, а старообрядчество явилось основой древнерусской тради-
ции искусства.

Расслоение искусства наиболее ярко прослеживается в искусстве ико-
ны, где под давлением государственной власти в XVIII веке наблю-
дается тенденция слияния искусства иконы и искусства светской
живописи. Сближение иконы с академической живописью «приво-
дило к мирской погруженности иконописных образов, к усилению
портретности, реалистичности изображения, к подробной детали-
зации, к внешней красивости, игнорированию канона» [6, с.61]. По-
добные живописные произведения-иконы по мнению О.В. Коханой
«располагают зрителя к тщательному рассмотрению, к художествен-

но-эстетическому восприятию, к восхищению профессиональным уровнем иконописца, при этом отвлекая от их важнейших литургических, аксиологических и поучительных функций, тем самым, смещая акцент восприятия от сакрального к профанному» [6, с. 62]. Точку зрения упадка духовности в столичной иконе XVIII в. в целом поддерживают И. Э. Грабарь А.А. Салтыкова И.К. Языкова. Дальнейшее развитие искусства столичной иконы связано с образованием Академии художеств, которая будет заниматься и светским и церковным искусством.

Другое направление иконописи синодального периода — провинциальное. Русская провинция, в отличие от прозападных крупных городов, еще долго жила старыми художественными идеалами и продолжала развитие традиций конца XVII века [7]. «В принципе, вектор ее движения лежал в том же направлении, что и в столичной культуре, но процесс эволюции шел плавно. Переход к европеизированным художественным формам здесь произошел в основном в светском искусстве» [5].

Стиль среднероссийской провинциальной иконы этого времени вполне определяем, и по мнению Н. Комашко «региональных различий в ней гораздо меньше, чем общих черт» [5]. Стиранию художественных границ и различий между местными провинциальными иконописными школами способствовала активная миграция художников по стране, связанная с оттоком в XVIII в. мастеров из Москвы в провинцию, в связи с затуханием деятельности и последующим закрытием иконописной мастерской Оружейной палаты, мигрируя по стране, иконописцы искали возможность реализации своих талантов и получения заработка, принося в провинцию стилистические традиции Оружейной палаты. Стиль Оружейной палаты и его художественные особенности стали преобладающими на периферии [5].

В Синодальный период сформировались следующие иконописные школы и направления: художественная школа Переславля-Залесского, находившаяся под иконописными традициями Москвы и Ростова Великого; живописная школа Троице-Сергиевой лавры, следующая академическим принципам; иконописные школы Ярославля и Костромы, где иконописание эволюционировало медленно, с постоянной оглядкой, а новые стилистические тенденции приживались с запозданием; иконопись Поочья, сохранявшая высокий качественный уровень своих произведений, достойно продолжая и развивая стиль царских изографов; иконопись Нижнего Новгорода, демонстрирующая простолитичную ориентацию; консервативное направление иконописи живоподобного стиля конца XVII столетия сформировалось в Каргополе; Вологодское местное направление иконописи, ориентированное на стиль Оружейной палаты; иконо-

пись Великого Устюга, консервативно следовавшая традициям Оружейной палаты конца XVII.

Большое значение в развитии и сохранении традиций в иконописи в Синодальный период брала на себя старообрядческая община и ее иконописные провинциальные центры, так:

- на протяжении XVIII века шел процесс формирования иконописных центров — Палех, Мстёра, Холуй, славившихся обилием иконописцев, знанием техники, графической линии, тонким и декоративным рисунком, восходящим к аналогам строгановской школы. «В силу этого иконы палешан и мстеряков высоко ценились старообрядцами. В сущности, большинство жителей владимирских иконописных сел были приверженцами старой веры, но при этом их продукция в равной степени находила спрос как в старообрядческой среде, так и у приверженцев официального православия» [5];
- в конце XVIII века сформировались так называемые «романовские письма» — стилистическое направление, возникшее в городе Романове близ Ярославля в среде местных иконописцев, преимущественно старообрядцев;
- в XVIII в. обрели стилистическую самостоятельность так называемые «поморские письма», в отличие от других старообрядческих центров, «поморские письма» отличает стилистическая устойчивость, влияние данного центра распространилось и на другие территории, при всей кажущейся простоте иконам этой школы характерен эстетизм, основывающийся на своеобразном преломлении основных иконописных направлений XVII века — строгановского и живоподобного;
- на Урале выделился Невьянск, художественный язык невянских памятников отличается динамизмом и простотой, в чем-то схож с языком икон русского старообрядческого севера.

В рамках краткого перечисления сформировавшихся старообрядческих школ, невозможно не сказать о старообрядческой иконе Стародубья и Ветки. Ветка — небольшой остров на реке Сож (сегодня — Гомельская область, Белоруссия), край, ставший в XVII-начале XVIII века местом проживания старообрядцев и который, как и Стародубье (современные территории Брянской области в России и Черниговской области на Украине), впоследствии стал одним из важнейших центров старообрядчества, искусство Стародубья и Ветки складывалось практически одновременно, связь Стародубья и Ветки со старообрядчеством ослабла после манифеста Екатерины II, которая обещала простить все «преступления» старообрядцев и насильственно переселила жителей этих районов в Центральную Россию [2]. С точки зрения стилистических особенностей иконы Ветки, необходимо отметить их формирование под воздействием стиля Оружейной палаты, иконописи Костромы, Ярославля, Калуги.

Рассказ об иконописном искусстве Ветки и Стародубья неспроста завершает обзор старообрядческих иконописных школ, сформировавшихся в синодальный период. Именно эти школы, по исследованиям коллекционера А.А. Кирикова, явились концептуальной основой для формирования уникального, самобытного и высокохудожественного языка иконы Поволжья, а точнее Самарского края — сызранской иконы.

Стоит отметить, что в целом «церковное художественное наследие Самарского края достаточно скудно, представлено преимущественно памятниками XIX и начала XX столетий, реже памятниками XVIII века, к сожалению, описаний и того малого числа памятников до сих пор не существует, а церковных и подавно» [8, с. 9]. Исключением на сегодняшний день является сызранская икона, о которой известно достаточно, чтобы говорить о ней как о самостоятельном направлении в иконописи синодального периода. Большое значение в «открытии» и дальнейшей популяризации сызранской иконы занимает деятельность коллекционеров и исследователей А.А. Кирикова [4], А.М. Макарова [1, 14], исследователей М. Красилина [8], Е. Данченко [8], Е. Мочаловой [9], изысканиях председателя Самарской Старообрядческой общины П.В. Половинкина [10], деятельности современных сызранских художников-иконописцев — Н. Пятковой, Ю. Пяткова, О. Степановой [1, 3].

Бурно развивавшись в XVIII-XIX века, в 30-е годы XX века сызранская икона была совершенно забыта, а в связи с противостоянием старообрядчества окружающему социуму, потерялась из поля зрения окончательно. По словам Кирикова [11] первые упоминания о сызранской иконе в наше время были замечены в 70-е годы XX века, в 80-х годах ее открывает сектор экспертизы ГОСНИИ реставрации, проводящий плановую работу по фиксации памятников православной культуры Самарского края, но сквозь до XXI века сызранские иконы зачастую атрибутировались ведущими музеями нашей страны, как «Палех (?)», «Мстера (?)» или обобщенно «Поволжье» [4]. Отметим, что большая часть обретенных на сегодня сызранских икон датируются в основном XIX и началом XX века и лишь малая часть принадлежит XVIII веку.

Итак, на рубеже XVIII и XIX веков в Сызрани и ее окрестностях формируется выразительный и легко узнаваемый стиль иконописи, основанный на почитании древних образцов. Следование иконописным традициям древности ведет к полной чуждости сызранского письма академическому, столичному, в целом характерного для иконописания Симбирской губернии (к которой до конца 20-х годов XX века относилась Сызрань). Сызранским иконописцам удалось сохранить и следовать в иконописании требованиям Восточной церкви и в от-

личии от школы палешан, работавших много и плодотворно в разных стилях, сформировать устойчивую школу греческого письма, единственно возможного для передачи смыслов и сути иконы [4]. Художественные традиции греческого письма сызранцев передавались из поколения поколению и формировали единство и узнаваемость стиля.

Приверженность сызранских иконописцев греческому письму объясняется их принадлежностью к расколу, одно из важнейших подтверждений, что сызранские иконописцы были старообрядцами, является обретение А.А. Кириковым сборника правил иконописания Д.В. Попова, содержащего выдержки из «Поморских ответов». Появление старообрядцев на правобережье Волги во многом объясняется ранее упомянутым указом Екатерины II, о котором в «Симбирских епархиальных ведомостях» (№ 7 за 1902 год) в статье «Исторический очерк раскола и сектантства в Симбирской губернии» священника С. Введенского написано: «По указу Екатерины II от 14 декабря 1762 года, в видах колонизации края, были приглашены, как известно, Ветковские заграничные раскольники для заселения берегов Волги, и тогда, нужно думать, некоторые поселились ... и в пределах Симбирской губернии, в уездах — Симбирском, Сенгилеевском и Сызранском» [4]. Другие архивные изыскания А.А. Кирикова, подтвердили, что первые иконописцы Сызрани и Самарского края, были из Стародубья, а также из города Романова, об иконописных стилях которых мы говорили ранее.

Развитию иконописного промысла способствовал и бурный экономический рост Сызрани в XIX веке, который привел к формированию сословий, способных своими заказами поддержать иконописцев, а иконописный промысел вывести на уровень неотъемлемой части экономики уезда.

В целом иконописание в Сызранском уезде носило заказной характер, однако сызранское иконописание само по себе не было явлением внутриконфессиональным, иконописцы выполняли заказы также для старообрядцев иных толков, для единоверцев и для господствующей церкви [4].

На традиционную и отчасти закрытую для нововведений иконописную школу Сызрани, все же наблюдается некоторое влияние современности, так появляются новые иконографические схемы, например, сызранская икона «Моление о чаше» [8, с. 55] (конец XIX века) демонстрирует редкий сюжет в иконописи, более типичный для западноевропейского искусства.

Трудами исследователей [4, 9, 10] был выявлен целый ряд сызранских иконописцев XIX–XX веков: Д. В. Попов (Порфиоров), отец — А.А. Бочкарев и сыновья А.А. и Ф.А. Бочкаревы (некоторое время сызран-



Рис. 1. Икона Святителя Николая (Можайского), Сызранская школа иконописи, дерево, темпера. Из фондов Музейно-выставочного комплекса Поволжского православного института

скую икону даже называли «бочкаревка»), семейство Качаевых, стоит отметить что помимо сызранских иконописцев удалось установить и данные об иконописцах близлежащих поселений (Тереньга, Сентгилей, Старый Тукшум, Корсун, Хвальинск, Пенза), работавших в русле сызранской школы.

Характерными чертами сызранской иконы является: сдержанный колорит, построенный на контрастности цветовых сочетаний фона, образа, архитектурных деталей и т.д., минималистичное решение композиции, вытянутость фигур, сохранение ощущения плоскостного подхода, несмотря на наличие тончайшей проработки деталей иконы, а также типичные для своего времени признаки старообрядческой иконы — ковчезная доска, двойная (иногда тройная) опушь по полям. Одним из главных отличительных признаков сызранской иконы

является наличие широкой пологой лузги, которая очерчивалась по краям тонкой белильной полосой, цвет лузги чаще темный, приближенные к черному оттенки синего, коричневого, зеленого, по фону лузга заполнялась золотым или серебряным орнаментом, представляющим собой стилизацию цветка ромашки, листьев и тонких завитков, в отличие от подобных элементов палехской иконописи, сызранские — более крупные и упрощенные. В отдельных случаях, когда иконописец отклонялся от стандарта, лузга оставалась без декора, что можно наблюдать на иконах походной Церкви [8, с. 31], «Моление о чаше» [8, с. 55]. Шрифт используемый в иконе так же весьма типичен — в нем обнаруживается сходство с полууставом старопечатных книг.

«В основном в палитре используются спокойные тона - все оттенки охры и оливкового, детальная прорисовка орнамента на одеяниях и белый фон. Мы никогда не наносим румянец на лики. Техника рисования — мелкими штришками — «сеточкой», за счет чего создается мягкий переход от темных оттенков к светлым. Благодаря этому приему изображение получается объемным» [3], — так описывает процесс создания сызранской иконы Н.Пяткова — сызранский мастер-иконописец.

В Музейно-выставочном комплексе Поволжского православного института, в собрании икон, присутствует икона, принадлежащая сызранской школе — это икона Святителя Николая (Можайского) (Рис. 1). Икона была принесена в дар ректору института протоиерею Дими-

трию Лескину Константином Григорьевичем Сахаровым (инициатором и организатором создания Технического музея ВАЗа г. Тольятти).

Святитель Николай Можайский — один из иконографических типов Святителя Николая Чудотворца. Происхождение данной иконографии связано с небесным явлением святителя Николая защитника Можайской крепости, согласно которому, святитель стоял прямо на воздухе и держал в одной руке поднятый меч, а в другой — городской храм, обнесенный крепостными стенами, устранивший неприятеля (татарского хана Едигея) грозный вид святителя изначально был запечатлен в резной деревянной скульптуре (XV век), которую разместили над воротами можайской крепости в особом киоте с килевидным завершением [12, 13]. Новые для пастыря и молитвенника функции — покровителя ратного дела — послужили созданию иконографии Николая Можайского. Изначально можайская святыня тиражировалась в деревянной скульптуре, размещенной в футлярах-киотах, подобно первообразцу, к XVI веку образ Николая Можайского начинает воспроизводиться в иконе, сохраняя определенные черты деревянной скульптуры.

Икона Поволжского православного института «Святитель Николай Можайский» выполнена на деревянной доске с ковчезом, краски — темпера. Изображение традиционное иконописное. В отличие от некоторых аналогичных икон XVII века, в ее иконографии наблюдается отсутствие некоторых деталей — отсутствует арка-сень, имитирующая киот, пропадает и характерный для икон данного типа «облачный фон».

На иконе Святитель Николай изображен в полный рост, стоящим на невысоком подиуме, в одной руке он держит меч, в другой — храм. Святитель одет в красную фелюнь, на внутренней стороне которой можно увидеть орнаментальную роспись, зеленый омофор, под омофором виднеется золотая епитрахиль, подризник — синий с золотым по низу декором, нимб золотой.

С двух сторон от нимба Николая в клубящихся облаках расположены Спаситель и Богоматерь, которые протягивают Евангелие и омофор. Этот характерный признак иконографии святителя связан с чудом на Никейском Соборе 325 года и описан в житии (лишение Собором Святителя епископского сана за яркую полемику о сущности Христа и возвращение сана после явления Христа и Богородицы во сне влиятельным участникам Собора).

Фигура Святого находится на плоскостном поземе темно-оливкового цвета, пространство за фигурой — светло-оливкового цвета. Цветовое решение образа Святого в отличие от монохромного решения фона и полей — яркое (используются красные, синие и зеленые цвета, что придает иконе в целом контрастный характер). Лик темный

(дань дониконовскому иконописанию). Лузга иконы пологая, цвет лузги — темно-синий, по лузге — характерный стилизованный золотистый цветочно-листовой орнамент. По полям иконы тройная опуш. На иконе сохраняются черты, присущие резному изображению - столпообразный абрис фигуры, подиум, на котором возвышалась резная статуя.

В коллекции сызранских икон А.А. Кирикова [4], мы находим еще одно изображение Святителя Николая (Можайского), окруженного клеймами с Богородицею Умягчение злых сердец, Богородицею Утоли моя печали, Богородицею От бед страждущих, Богородицею Взыскание погибших, с Деисусом и избранными святыми на полях, стоит отметить, что в целом иконография святого аналогична, но рисунок и цветное решение Святого все же более элегантно и детально.

Образ Николая Чудотворца ключевой в православной культуре и высоко почитается в старообрядческой общине, доказательством тому может служить старообрядческий Деисус (Русский музей иконы), в котором Христу предстает Богородица и Николай Чудотворец. Сызранские старообрядцы так же высоко чтят Святого, что подтверждается высокой концентрацией икон, посвященных ему, так в коллекции А.А. Кирикова — 10 из 139 икон это образы Николая Чудотворца, в коллекции А.М. Макарова, Николай Чудотворец изображен на 3-х из 45 представленных иконах. Другим косвенным доказательством особого почитания сызранцами Николая Чудотворца является постройка и освещение единоверческой Никольской церкви в 1859 году, церковь была расположена в центральной части города, но через 47 лет, в 1906 году — сгорела, в 1913 году была отстроена заново и дошла до нашего времени, правда в разрушенном состоянии.

Противоречивый Синодальный период в церковном искусстве, во многом незаслуженно забытый в отношении искусства иконы, дал возможность распространению и формированию местных художественных школ на территории всей страны. Проявление этой тенденции отметилось и в Самарском крае благодаря сызранской школе иконописи. Достаточно изученная история становления данной школы, сформированные коллекции икон, позволяют определить ее художественные особенности и открывают новые векторы ее изучения, так авторы видят дальнейшее развитие данной темы в изучении и анализе иконографических схем сызранской иконы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Выставка «Сызранская школа иконописи в контексте культуры Самарского края». [Электронный ресурс]. — URL: <https://artmus.ru/exhibitions/id-729.html> (дата обращения: 07.11.2021).
2. Иконы Ветки и Стародубья из коллекции Светланы и Уго Риццо.

[Электронный ресурс]. — URL: https://kirmuseum.org/sites/default/files/ebook/2017/7302_file_0.pdf (дата обращения: 07.11.2021).

3. Как изобразить душу. Иконописец из Сызрани создала более 1000 икон [Электронный ресурс]. — URL: https://samara.aif.ru/culture/kak_izobrazit_dushu_ikonopisec_iz_syzrani_sozdala_bolee_1000_ikon (дата обращения: 07.11.2021).

4. Кириков А.А. Иконы старообрядцев Сызрани, средней и нижней Волги. [Электронный ресурс]. — URL: <https://collectarion.com/collection/ikona-syzrani-i-sredney-volgi> (дата обращения: 07.11.2021).

5. Комашко Н. И. Русская икона XVIII века. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=139&chap=2&ch_l2=0 (дата обращения: 07.11.2021).

6. Ноханая О. В. Диалектика сакрального и профанного в иконописной культуре России: дис. ... на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01: / О.В. Ноханая; [Место защиты: Московский гос. ун-т культуры]. — Москва, 2019. — XIX с.

7. Красилин М. М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство. Русская икона в XVIII — начале XX веков. [Электронный ресурс]. — URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=75 (дата обращения: 07.11.2021).

8. Красилин М., Данченко Е. Церковные древности Самарской земли. Ката лог. — М.: Ин дрик, 2009. — 240 с.

9. Мочалова Е. Искусство сызранской иконописи. [Электронный ресурс]. — URL: http://nash-sovremennik.ru/archive/2008/n8/162-167_mochalova.pdf (дата обращения: 07.11.2021).

10. Половинкин П.В. В поисках забытого имени («Бочкаревская» икона). [Электронный ресурс]. // URL: <https://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/207-1-0-549> (дата обращения: 07.11.2021).

11. Русская икона. Показывает Андрей Болдырев. Выпуск 8 | Андрей Кириков. о сызранской иконе. [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SNMo8vB3azY&t=1s> (дата обращения: 07.11.2021).

12. Святитель Николай Можайский. [Электронный ресурс]. — URL: <http://new.russikona.ru/collection/section-7/44> (дата обращения: 07.11.2021).

13. Святитель Николай Можайский. [Электронный ресурс]. — URL: <http://new.russikona.ru/collection/section-7/40> (дата обращения: 07.11.2021).

14. Художественная галерея А.М. Макарова «Наследие». [Электронный ресурс]. — URL: <https://nasledie.gallery/> (дата обращения: 07.11.2021).

ТАН И

АСПИРАНТ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА ИМЕНИ В.И.СУРИКОВА ПРИ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

TANG YI

POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE ACADEMIC INSTITUTE NAMED AFTER V.I.SURIKOV AT THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS

КРАТКИЙ АНАЛИЗ ДУХОВНЫХ СМЫСЛОВ В ИКОНОПИСИ

A BRIEF ANALYSIS OF SPIRITUAL MEANINGS IN ICON PAINTING

В 988 году великий князь Киевской Руси Владимир сделал христианство государственной религией. «Крещение Руси» — крупное событие русской истории. С тех пор христианство постепенно становится религиозным верованием русских и определяет их мировосприятие. Как стержень религиозного духа оно воздействует и на весь народ во всех аспектах и во всех отношениях. Традиционное иконописное искусство также дарит людям неописуемую красоту благодаря своему неповторимому стилю и богатому духовному смыслу.

Ключевые слова: иконопись, духовный смысл, вера, эмоциональность, коннотация, образ.

In 988 AD, the Grand Duke of Kievan Rus Vladimir made Christianity the state religion. The «Baptism of Russia» is a major event in Russian history. Since then, Christianity has gradually become the religious belief of Russians and determines their worldview. As the core of the religious spirit, it affects the whole people in all aspects and in all respects. Traditional icon art also gives people indescribable beauty due to its unique style and rich spiritual meaning.

Keywords: iconography, spiritual meaning, faith, emotionality, connotation, image.

Искусство иконописи не следует понимать в узком смысле, как и не ограничивать его рамками портретной живописи. С момента появления иконографии ее интерпретация была связана с образом Бога. Образ Божий имеет сложное продолжение, и каждая деталь имеет значение. Помимо того, что христианская иконопись является объектом поклонения, она имеет еще и важное проповедническое значение, а также является важным средством общения Бога с верующими. Многие элементы в иконописи имеют как реалистическую основу, так и могут выражать религиозные мысли, а также являются одним из великих творений человеческой духовной культуры.

По сравнению с простыми и естественными реалистическими картинами эпохи Возрождения символы и смыслы, передаваемые иконами, имеют туманные коннотации, придающие людям неописуемую красоту. Иконопись по своей сути является символическим искусством, выражающим богословский смысл посредством пластических художественных форм. Икона не может полностью полагаться на совершенное подражательное искусство для получения формы первообраза, и она по существу отлична от первообраза. Два разных понятия образа и первообраза, образ есть нарисованный портрет, а первообраз можно только понять в сердцах людей. Содержание, абстрактное, метафизическое понятие. Тогда изображение — это изобразительное искусство, созданное на основе этих понятий.

С точки зрения верующих, изображение на иконах является хорошим способом сохранения и распространения учения. Схема более наглядна и долговечна, чем язык, и она может сделать так, чтобы слова Божьи продолжали появляться. Пока эти слова не станут внутренней сущностью верующих, через их веру, сотворите Христа в их сердцах. В христианской литургии перед лицом иконы люди входят в медитацию или созерцание через созерцание субъекта, чтобы достичь познания Святого Господа, превзойти физический мир и достичь духовного мира, и, наконец, интегрироваться с ним, и, наконец, осознать, что происходит общение с Богом. Духовно вызывает постоянное руководство, визуально проявляясь в вечности. Иконопись — это материальный носитель и осязаемый символ, посредством которого люди общаются с невидимым миром. Язык лепки иконописи — это не эффект воспроизведения или подражания, создаваемый светом, тенью и перспективой, как в обычных художественных произведениях сегодня, а почти стилизованная техника лепки для создания эффекта символического синтеза. Ему свойственны яркость, абстракция, легкость и плоскость. Сочетание персонажей и фона создает чувство ритма, а икона является не отражением, а выражением. Это больше похоже на активное поведение, которое словно влечет за собой божественную силу.

Отличие зова богов в том, что восприятие проникает в недоступные для обычных людей места, поэтому исполнение лепки часто заставляет людей осознать и потрясти душу. Мы убеждены, что под влиянием предметной эмпатии репрезентации одного и того же визуального объекта могут проявляться у разных людей по-разному. Когда художник от сердца вверяет это изображение форме моделирования, субъективные и индивидуальные смыслы очевидны, не говоря уже об опреснении, сращивании, интеграции, наложении и упрощении самого изображения, осуществляемом сердцем художника. Кроме того, поскольку художнику всегда нужно состояние опыта, чтобы войти в коннотацию моделирования. И на этой основе мы можем найти возбуждающую эмоциональную силу. Поэтому результаты моделирования, полученные в результате деятельности общего восприятия, являются еще относительно предварительными и базовыми. Художник также должен сознательно культивировать своего рода накопление опыта, связанного с духовной коннотацией. Это не мимолетный, трансподобный виртуальный образ, но реальный образ, способный пробуждать душу зрителей и находить отклик. В этот момент художник определенно не в состоянии нарисовать то, что он видит, но также должен уловить некую внутреннюю эмоцию и состояние души. Достичь этого трудно без глубокого опыта. Чтобы избежать объективных природных явлений, пронизательные художники часто усиливают процесс эмоциональности вещей.

Иконопись есть некое подобие первообразу, полученному путем подражания, оно может до известной степени перцептивно воспринести духовную силу Божию, но принципиально отличается от первообраза. Через созерцание, любовь, опыт и воображение дух религии трансформируется в чувственные объекты искусства. Создавая объективированную икону, художник находится в диалоге и со своим внутренним миром, подражая искусству, художник бесконечно близок к идеальной сфере переживания и распространения божественного.

Н.И. БАРСУКОВА

Доктор искусствоведения, профессор Национального института дизайна, Москва

N.I. BARSUKOVA

DOCTOR OF ART HISTORY, PROFESSOR OF THE NATIONAL DESIGN INSTITUTE, MOSCOW

ГАРМОНИЯ КАК СИНТЕЗ ПЛАСТИКИ И РОСПИСИ В КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ

HARMONY AS A SYNTHESIS OF PLASTICS AND PAINTING IN CERAMIC SCULPTURE

Рассмотрено уникальное явление для современной художественной керамики — синтез скульптуры и живописи в творчестве художника Ю. М. Новикова. Затронуты вопросы терминологии и жанрового разнообразия керамической скульптуры. На этом примере проанализирована современная трактовка понятия «гармония».

Ключевые слова: гармония, керамика, скульптура, живопись, синтез, декоративное искусство.

A unique phenomenon for modern artistic ceramics is considered — the synthesis of sculpture and painting in the work of the artist Yu. M. Novikov. The issues of terminology and genre diversity of ceramic sculpture are touched upon. Using this example, the modern interpretation of the concept of "harmony" is analyzed.

Keywords: harmony, ceramics, sculpture, painting, synthesis, decorative art.

В широком смысле слова гармонией можно назвать установку всей культуры в целом на осмысление мироздания с позиции полагания их глубинной внутренней упорядоченности. В аксиологическом

своём измерении гармония выступает одной из базовых ценностей европейской культуры. В такой же мере это относится и к человеку, которому имманентно свойственно стремление к целостности как условию развития [3].

В философии гармонией называют согласование разнородных и даже противоположных элементов. В эстетике и художественном творчестве гармония это — категория, означающая целостность, согласованность, закономерную связанность всех частей и элементов формы, — т. е. те качества, которые вызывают чувственные, эстетически положительные реакции. Считается, что гармония близкое понятие, но не тождественное определением: красота и пропорциональность, но в то же время пропорциональность является составляющей частью гармонии. Гармония в изобразительном искусстве предполагает благоприятные для зрительного восприятия сочетания форм или цветов, взаимосвязанность и соразмерность частей изображения.

Возвращение человека в сферу эстетического и появление интереса к таким категориям как гармония, эстетическое наслаждение, выразительность, метафорика, художественный образ в современном творчестве связано с усилением духовного начала. Фактически это отражает поиски гармонии человека с Универсумом. При этом гармония понимается нами в традиционном смысле, как принцип организации системы, в которой реализуется оптимальное соответствие всех элементов друг другу и каждому целому, и в которой органично существуют компоненты: пространство — форма — объём — цвет.

В статье предпринята попытка рассмотреть гармонию на примере керамической скульптуры, которую относят к малым формам. Произведения скульптуры малых форм в теории искусства рассматривались в основном с точки зрения проблемы декоративности (А.В.Бакушинский, К.А.Макаров). Эти идеи перекликаются с вопросами стилевых процессов и жанровых особенностей русской керамической скульптуры первой половины XX века [1]. Проблемы, связанные с синтезом цвета и скульптурной пластики в различных культурах рассмотрены А. В. Рычковым [9]. Он же подчёркивает важность религиозных и психологических аспектов исследования специфических особенностей применения цвета и выявления причин его использования в камерной и монументальной скульптуре. Отмечены также роль декоративного искусства в современной жизни [7]. Изучено влияние национальных образов на декоративную керамическую скульптуру [6].

Т.Л.Астраханцева широко рассматривает понятие «керамическая скульптура» — от миниатюры и декоративных скульптурных рельефов до интерьерной пластики и большой круглой скульптуры [1]. Чер-

ты привлекательности камерной скульптуры из керамики видятся в том, что одна работа может содержать в себе многие компоненты — разработку цвета, пластики, фактуры, технологический эксперимент [8]. Свободное владение разными жанрами, переход от живописи к скульптуре, и их образно-тематическая идентичность часто встречается в творчестве художников-универсалов, которые не замыкаются рамками одного жанра [6].

Но интерес представляет такое уникальное явление как синтез пластического и живописного, когда оба вида искусства существуют одновременно, и ни один не подавляет другой. В данной статье речь пойдет о самостоятельной керамической скульптуре в творчестве известного российского художника Юрия Новикова, и о гармоничном соединении скульптурной пластики и росписи. Ю. Новиков художник сильного чувства и глубокой мысли, он показывает новые возможности керамики как «высокого искусства», способного выражать сложное философское содержание и концептуальные идеи. В скульптурных работах добивался взаимодействия формы и живописи, формы и рисунка, рисунка и цвета, достигал цельности художественного образа, не разрушая форму [2]. В этой стилистике начал работать в конце 80-х годов. Несмотря на преобладание в современном искусстве полистилистических заимствований и влияний [4], стиль работ художника можно назвать уникальным, новаторским. Поэтический подход к жанру скульптуры раскрыт в монографии о творчестве Ю.Новикова [5].

Скульптура из керамики может быть отнесена и к декоративно-прикладному искусству, и к станковому. Пластика малой формы очень востребована современными художниками-керамистами и скульпторами. Интерес скульпторов-анималистов к керамической пластике показал единство творческих исканий в материале и разнообразие художественных поисков. Керамика предстаёт материалом, способным синтезировать декоративные и пластические качества, являя способ пластического переживания мира.

Параметры размеров произведений малой пластики формально определены высотой и длиной. Считается, что высота не должна превышать 80 см, длина — 100 см. В прикладном искусстве такие габариты считаются крупными, в некоторых материалах технологически сложно выполнимыми. В глине и фарфоре такие размеры практически не возможны из-за технологических трудностей. Фактически всю керамическую скульптуру нужно отнести к малой форме, хотя для декоративного искусства это большие объёмы.

Как известно, скульптура малых форм по сравнению с другими видами пластики, даёт художнику больше способов для эксперимента. Поиски символики, цветности, лаконизма и экспрессия изобразитель-

ного языка. Скульптура малой формы разговаривает со своим зрителем негромким, доверительным языком. Малую форму принято рассматривать с близкого расстояния, всматриваться и проникать в замысел автора. Однако небольшой размер произведения не означает ограничение в перечне тем, их диапазон столь же широк, что и в крупной форме.

Скульптурная пластика — это и керамическая скульптура, и лепнина: перенесение на пласт или изразец скульптурные и лепные фигуры. Материалы при этом тоже весьма разнообразны — фарфор, фаянс, майолика, простая обожженная глина, терракота и шамотная масса. Любимейшим материалом для керамиста является глина. Глина относится к мягким скульптурным материалам потому что обладает такими свойствами как податливость, мягкость, пластичность.

В искусстве керамики есть несколько ведущих составляющих. Важны: пластическое решение, выявление памяти материала о процессе обработки, работа цвета на образ, индивидуальный стиль. На современном этапе используются несколько традиционно принятых материалов в керамике: глины, природные и составленные; шамот на основе красной и белой глины; каолины, фарфор, фаянс, каменные массы. Разнообразие материалов многократно усиливается разнообразием красителей, приготовленных на основе оксидов металлов и их сочетаний при высокотемпературной обработке. Цвет в керамике — отдельная отрасль в технологии. Богатейшую цветовую палитру создают для конкретного способа декорирования — надглазурная и подглазурная роспись пигментами, ангобы и легкоплавкие глазури для майолики, глушеные глазури для росписи по сырой эмали, тугоплавкие глазури для полива фарфора. Кроме техники декорирования, разработаны керамические покрытия, которые несут декоративный эффект и используются для полива разных материалов. Глазури с металлическим блеском, матовые глазури, глазури-кракле, кристаллические глазури, потечные. Как правило керамическая скульптура после первого обжига в дальнейшем подвергается декорированию методом окрашивания или покрытием цветной глазурью.

Найденный в результате трехгодичного эксперимента художником Ю.Новиковым состав устойчивой в сушке и обжиге керамической массы позволял добиваться высокого качества работ. Ю. Новиков достигает удивительного воздействия образа в традиционной технике майолика, где особо нужны профессионализм и знание технологий. Он использовал для росписи круглую и настенную скульптуру. Работа с круглой скульптурой соответствует традиционной технологической цепочке «модель — черновая форма — гипсовая модель — рабочая форма» и многим кажется слишком длинной ради един-



Рис. 1. Скульптура «Лошадь. В ночное». 1985. 25х45 см. Майолика, роспись подглазурная, форма совместно с Новиковым В.М. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи

Рис. 2. Скульптура «Вологодский бычок. Белая ночь». 1985. Майолика, роспись подглазурная, нисходящее крыльце, 13х30х10 см. Музей керамики и усадьба «Нусово», Москва

Рис. 3. «Синий бык. По роману В. Орлова «Альтист Данилов». 1987. 19,5х30,0. Майолика, роспись подглазурная. Музей керамики «Нусово», Москва

ственного объекта. Но отминка круглой скульптуры в форму у Ю.Новикова — предлог для широкого воплощения самых разнообразных живописных сюжетов.

Любая тема подходит керамической скульптуре, если она решена пластически на высоком профессиональном уровне. Для Ю. Новикова этот жанр сродни поэзии, он насыщен лирическими темами. Он выбирает анималистику и красоту человеческого тела — темы вечные и очень характерные для малой пластики, но добавляет технику многослойной росписи. Однако в данном случае важна не сама тема, а то, как автор выявляет её суть, как находит выразительный способ изображения.

В керамической скульптуре анималистический жанр начиная с начала XX в. был одним из главных архетипов [1]. У Ю.Новикова скульптурные образы абсолютно новаторские, дополняются сюжетной реалистической живописью. В целом трактовку анималистической скульптуры художника можно назвать символической — он изображал образы-символы России: медведица «Спящая Россия» (рис. 4), лошадь «В ночное» (рис. 1), корова с изображением летних сельских пейзажей (рис. 6, 7), вологодский бычок (рис. 2) и более сложные — «Синий бык» иллюстрация к роману В. Орлова «Альтист Данилов» (рис. 3). В этом видится существенное отличие от предшествующих тенденций анималистики XX века, где преобладал образ дикого животного, «психологическая» трактовка которого была обусловлена взглядом на мир природы с позиций гуманизма. «Это были тотемные медведи (Ф.Помпон, И. Ефимов, Б.Воробьев), быки и бизоны (Д.Горлов, А.Сотников, П.Кожин), леопарды, лани, лежащие тигрицы и пантеры (В.Ватагин, В.Воробьев, Н. Замятина)» [1, с. 50].

В скульптуре Ю.Новиков практически не использует эксперимент с формой — условно-обобщённая форма рождается по законам классического моделирования, отличается чистотой и точностью, минимализмом. Его керамические скульптуры обязательно имеют гладкую глянцевую майоликовую фактуру — художник как правило их

расписывает сюжетами на тему русского пейзажа в подглазурной полихромной технике. Подчёркнутое звучание керамического материала оказывается более внутренним и тонким.

Пластический язык скульптурного образа медведицы с названием «Спящая Россия» связан с монолитными объёмами. Тонкая, плавная моделировка скульптуры со спокойно перетекающими объёмами и с непрерывными силуэтными очертаниями позволяет располагать любое изображение. Как правило — это русские пейзажи с деревеньками и старинными церквушками. Художник передает исчезающие деревни его детства — летние каникулы



Рис. 4. Скульптура «Медведь. Спящая Россия». 1987. 15,5 x 42,0 см. Майолика, роспись подглазурная. Музей керамики и усадьба «Кусково», Москва
Рис. 5. Настенная скульптура «Зубр». 1978. Майолика, ручная лепка, пигменты, глазури. 27x19 см
Рис. 6. Настенная скульптура «Корова». 2017. Майолика, роспись подглазурная полихромная, пигменты. 31x43 см

всегда проводил в вологодской области.

Отдельно нужно сказать о настенной анималистической скульптуре, тяга к которой проявилась довольно рано еще в годы учебы в ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. В этот период художник использовал тональные переходы, задувки, но без росписи (рис. 5). Ручная лепка — основная техника исполнения настенной скульптурной пластики.

К жанру «ню» Ю.Новиков впервые обратился в начале 90-х годов. Как известно, этот жанр предназначен для изображения красоты и эстетики обнаженного тела. Обнаженное женское тело в скульптуре — одна из «вечных» тем мирового пластического наследия. Для советского времени характерна трактовка жанра в спортивной и трудовой тематике. Художник находит иное воплощение для этого жанра: интерпретирует ренессансные традиции с их идеальными пропорциями и чувством гармонии, но и вносит в её решение глубокие реалистические стороны. Работа с моделированием и в дальнейшем, с формой позволяла добиться идеального образа с точки зрения пропорций и силуэта и наделять эту первичную форму каждый раз новым содержанием за счёт росписи. Очень хорошо чувствовал форму и нанесение живописного рисунка находилось всегда в соответствии со скульптурной формой. Женский торс в его творчестве есть в нескольких вариантах с названиями: «Летний сад» зимой» (рис. 8), «Русская Венера» (рис. 9), «Уж небо осенью дышало», «Рождение». Использовал за-



Рис. 7. Скульптура «Корова. Родные просторы». 2016. Майолика, ручная лепка, роспись подглазурная полихромная, пигменты. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи



Рис. 8. Женский торс «Летний сад» зимой». 1995. Н 45 см Фаянс, подглазурная роспись, пигменты
Рис. 9. Женский торс «Русская Венера». 1991. Н 45 см Керамика, подглазурная роспись, пигменты. Форма совместно с М. Лушниковым

дувки, техники подглазурной росписи по сырой белой эмали и надглазурной росписи цветными эмалями.

В творчестве художника-керамиста Ю.Новикова соединились принципы станкового и декоративного искусства, когда живописная плоскость сочетается с объёмом, скульптурный объём — с плоскостным изображением и с изобразительно-иллюзорным пространством. Это приводит к возникновению совершенно особых произведений, в которых слиты черты и признаки скульптуры, живописи, графики. Соединение двух самостоятельных жанров скульптуры и живописи в творчестве Ю.Новикова проходило по законам гармонического сочетания и пропорциональности. соответствия двух компонентов. Он выбирает чистоту линий, обобщённость и выразительность образов, которые насыщает символикой. Керамическая скульптура Ю.Новикова позволяет выбирать самое важное и характерное, усилить существенное и создавать обобщённый типический и вместе с тем живой образ. Для него это связано с культурными кодами России и поисками духовных

основ творчества. Всегда был верен традициям высокого реализма и духовности искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. АСТРАХАНЦЕВА Т.Л. Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в эволюции стиля // ДИСС...д. иск. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова. 2015.
2. БАРСУКОВА Н.И. Исследование авторского стиля художника-керамиста Юрия Новикова // МЕСМАХЕРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2021. МАТ. МЕЖД. НАУЧ.-ПРАКТ. КОНФ., ПОСВЯЩЕННОЙ 145-ЛЕТИЮ ЦУТР БАРОНА ШТИГЛИЦА-ЛВХПУ им. В. И. Мухиной-СПГХПА им. А.Л. Штигица. С-ПЕТЕРБУРГ. 2021. С. 48–53.
3. БАРСУКОВА Н.И. К вопросу об универсалиях в художественно-проектной деятельности // ЭРГОДИЗАЙН. 2021. № 1 (11). С. 49–56.
4. БАРСУКОВА Н.И. Полистилистические приёмы проектной культуры постмодернизма // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 5 (76). С. 88–97.
5. БАРСУКОВА Н.И. «Из глины я стихи свои творю!» Художник-керамист Юрий Новиков. — Тольятти, 2014. 126 с.
6. БОРОНОВА Т.А. Живопись и скульптура Бато Дашицыренова: единство национальных и общекультурных образов // Искусство Евразии, № 4 (15). 2019. С. 351–362.
7. ЖЕМЧУЖНОВА О.А., БАРСУКОВА Н.И. Место и роль декоративного искусства в современной культуре // MODERN SCIENCE. 2021. № 5–3. С.14-17.
8. КОПЁНКИНА О.Ю. Скульптура из керамики // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2015. № 6 (101). С. 363–370.
9. РЫЧКОВ А.В. Синтез цвета и формы в скульптуре // Культурная жизнь Юга России. № 4 (79). 2020. С. 81–89.

A.V. PANKRATOVA

Кандидат философских наук, заведующий кафедрой дизайна Национального исследовательского университета «Московский энергетический институт»

A.V. PANKRATOVA

PhD in Philosophy, Head of the Design Department of the National Research University «Moscow Power Engineering Institute»

ВИЗУАЛЬНЫЙ ОБРАЗ ТВОРЦА КАК УСЛОВИЕ ТВОРЧЕСТВА

THE VISUAL IMAGE OF THE CREATOR AS A CONDITION OF CREATIVITY

Особенности любой культурной парадигмы детерминированы тем, как соотносится ряд означающих с Трансцендентным означаемым. Если Трансцендентное означаемое не имеет визуальной репрезентации, зримого образа, то вся парадигма оказывается в беспомощном состоянии, так как начинает продуцировать симулякры.

Ключевые слова: Творец, творчество, трансцендентное означаемое, означающие, культурная парадигма, симулякр.

The peculiarities of any cultural paradigm are determined by how a number of signifiers correlate with the Transcendent signified. If the Transcendent signified does not have a visual representation, a visible image, then the whole paradigm finds itself in a helpless state, as it begins to produce simulacra.

Keywords: Creator, creativity, transcendent signified, signifier, cultural paradigm, simulacrum.

Культурная ситуация в искусстве и в дизайне в настоящее время представляет собой интересный парадокс: с одной стороны, техническое

совершенство художественных средств достигло невероятных высот, сегодня все умеют отлично рисовать как руками, так и на компьютере. Компьютерные программы и гаджеты позволяют легко создавать сложные и качественно сделанные визуальные произведения. А с другой стороны, вряд ли сегодня можно назвать хотя бы одного художника или дизайнера уровня творцов Ренессанса или деятелей искусства конца XIX — начала XX века.

Нынешняя парадигма в искусстве уже не может в полной мере называться постмодерном и требует исследования, так как явно обладает некими собственными чертами, формирующими дискурс. Высокий уровень мастерства, но при этом минимальный уровень вкуса, внутреннего содержания, оригинальности, индивидуальности, становятся характерными признаками современной культурной парадигмы.

Смерть автора, провозглашенная философами-постмодернистами в прошлом веке, сегодня стала повсеместной реальностью. Если авторы постмодерна играли с цитатами, и в этом смысле теряли свою индивидуальность в хаосе посторонних смыслов, то сегодня авторы вышли на новый уровень деиндивидуализации. В настоящее время вместо реминисценций, игр с культурными кодами, авторы используют референсы. Референс, как метод, это изучение того, что другие авторы делают при решении аналогичной задачи, и воспроизведение подобного решения.

Данный метод полностью стирает индивидуальность, и отсутствие выраженной индивидуальности становится отличительной чертой современного культурного дискурса. Чтобы понять, почему деиндивидуализация становится основной определяющей чертой современной культурной парадигмы, обратимся к методу семиотического анализа, то есть посмотрим, какие знаки используются для основного массива сообщений в настоящее время.

Художественную парадигму можно определить по визуальному языку, то есть по знаковым формам, которые она использует. Современная культура занимается постоянным воспроизведением симулякров, так как это знаковая форма, которая позволяет постоянно продуцировать пустую форму без выраженной индивидуальности и внутреннего содержания.

Чтобы разобраться, почему современная культура выбрала говорить на языке симулякров, необходимо рассмотреть отношения означающего и Трансцендентного означаемого в современной культурной парадигме.

Трансцендентное означаемое — это тот наивысший смысл, к которому, в идеале, отсылает любое настоящее произведение искусства, то есть Бог.

Характер взаимоотношений Трансцендентного означаемого и означающих в культуре определяет основные параметры художественной парадигмы.

В зависимости от того, как именно воспринимается и понимается на глубинном уровне Трансцендентное означаемое, выстраивается творчество и продуцируются культурные артефакты. Творец и творение связаны образом и подобием. Если Творец не имеет образа, то и творение будет без-образным, безобразным.

Античная культура заложила основы эстетического восприятия на тысячелетия вперед именно потому, что вне образного представления древние греки не мыслили, представляя все даже слишком оформлено, слишком телесно. Телесность и материальную ориентированность античной эстетики подробно описал А. Ф. Лосев в многотомной «Истории античной эстетики».

В древнегреческой цивилизации догадка о Трансцендентном возникла только в рамках платонической линии философии, которую при разговоре об искусстве в терминах А. Г. Дугина удобно называть Логосом Аполлона. Логос Аполлона далее оказывается базой для Византийской философии, и таким образом, античная эстетика оказывается фундаментом христианской визуальной культуры.

Огромный творческий потенциал христианской культуры обусловлен глубинными связями с образом. Христианское учение «о благодатном личном общении через образ с первообразом» [3, с. 401] лежит в основе догмата об иконопочитании и закладывает фундамент всей визуальной культуры христианской парадигмы. «С точки зрения Иоанна Дамаскина, ссылки иконоборцев на Ветхий Завет, запрещающий изображение Бога, недействительны потому, что полностью упускают из виду факт Воплощения Бога Слова, которое преобразило собой и человеческую природу, и саму материю мира. То, что материя стала восприимчивой Логосу, дало по благодати (а не по природе) возможность её пресуществления, сделало её соучастницей сотериологической и эсхатологической мистерии преображения. Христос как Бог невидим и неописуем, но воплотившись, Он стал человеком — видимым и явленным, телесным. Поэтому Он сам был своим собственным образом, а стихии мира очистились Им как и все человечество» [2, с. 368].

Христианская культура оказывается в своей основе символической, говорящей на языке знаков-символов, то есть знаков, представляющих собой едино-раздельную цельность богатого визуально означающего и Трансцендентного означаемого. Это — условие бесконечного творческого потенциала, так как в символе важна выразительность, связь формы и содержания.

Для изучения современной культуры не менее, а может и более, интересны противоположные случаи — когда парадигма оказывается заложницей отказа от визуализации Трансцендентного и переходит на язык симулякров. Ярким примером перехода на уровень симуляции в истории культуры является мусульманство, в парадигме которого Творцу отказано в зримом образе. Если Трансцендентное означаемое не имеет зримого образа, то о нем практически невозможно говорить на языке символов. Единственным возможным символом остается письмо, но письмо неизобразительно. Такая ситуация не способствует развитию художественного мышления.

Если мы посмотрим на архитектуру мечетей, то мы увидим, что это форма византийского крестово-купольного храма, которую мусульманская культура продолжает продуцировать, правда, часто в сильно упрощенном виде. Творческая мысль мусульманских архитекторов не пошла дальше, никакого развития данная форма в мусульманской архитектуре не получила. В то время как христианская архитектура постоянно развивалась, рождая большие стили и интересные сочетания стилей. Если посмотреть на качество орнаментов, которыми сегодня закрашивают в Стамбуле древние византийские церкви, то бросается в глаза слабость, некачественность орнаментов, отсутствие разнообразия. Это можно наблюдать, например, в бывшем монастыре Пантократора в Стамбуле. То есть творческого импульса мусульманского искусства не хватало и не хватает на продуцирование оригинального контента, даже собственные орнаменты не получается развить в нечто красивое и хорошо сделанное. Остается бесконечное воспроизводство симулякров.

Еще более интересен путь, по которому искусство XX века пришло к тотальной симуляции эпохи постмодерна. Та ситуация, в которой находится искусство сегодня, начала формироваться в первой половине XX века.

Когда в эпоху модернизма и авангарда К. Малевич повесил в красном углу вместо иконы черный квадрат, он провозгласил, тем самым, отказ от зримого образа Творца и вообще от необходимости Трансцендентного означаемого в искусстве. В. Кандинский призывал отказаться от предметности в искусстве, провозглашая примат беспредметного искусства. Одновременно, в своем программном теоретическом произведении «О духовном в искусстве» В. Кандинский сместил смысл слова «духовное», упрощая его до значения «психологическое». Параллельно дадаисты в своем манифесте провозглашали последовательное разрушение какой бы то ни было эстетики.

То, что делали В. Кандинский и К. Малевич является показательным для эпохи. Модернизм и авангард разрушили установку на необходимость Трансцендентного означаемого в искусстве, на само существо-

вание эстетической и духовной иерархии, аналогично возводящей к Творцу. Собственно, вся история XX века — это последовательное и сознательное разрушение Логоса Аполлона, идеи иерархии, представлений о Трансцендентном.

Если сегодня, спустя сто лет, без пиетета оценить искусство авангарда XX века, то станет очевидно, что без Логоса, без представлений о Боге, о степенях совершенства, исчезает сама суть искусства, как сферы создания прекрасного.

Любопытно, что буквально за несколько лет до начала воцарения авангарда М. Врубель, уже находясь в больнице для душевнобольных, рисовал, помимо реалистичных набросков, работы, которые сегодня признали бы классикой авангарда (таков, например, «Женский портрет» 1902-1903 года). По циклической смене эстетичных зарисовок и «авангардных» рисунков можно проследить, как психическое состояние М. Врубеля то ухудшалось, то становилось немного лучше. При этом последней масляной работой М. Врубеля все же стал «Шестикрылый Серафим» 1904 года, то есть последнее усилие здоровой психики художника было направлено на создание символического произведения, отсылающего к Трансцендентному означаемому. То, что продуцировала шизофрения М. Врубеля, буквально через несколько лет стало повсеместным языком искусства. Искусство авангарда отказалось от Трансцендентного означаемого и погрузилось в, здесь уместен термин Ж. Делеза и Ф. Гваттари, шизопоток.

Искусство модернизма и постмодерна отказывается от самого представления о Трансцендентном означаемом, отказывается от христианского содержания. Модернизм сознательно дистанцируется от Трансцендентного, постмодерн уже просто не может поверить в Трансцендентное. Вместо этого содержанием и формой искусства становится производство, в частности, производство желаний.

С производством связан переход на второй и третий уровень симуляции. Появление симулякра второго порядка Ж. Бодрийяр связывает с промышленной революцией, симулякр третьего порядка появляется во время технической революции, в середине XX века. Искусство XX века практически полностью переходит на употребление симулякра в качестве основной знаковой формы. Но именно эта форма не предполагает референта, и тем более, Трансцендентного референта. Искусство замыкается на себе самом, являя собой единство производства и продукта.

Таким образом, искусство XX и XXI века отказывается от представлений о Трансцендентном, и от визуализации образа Трансцендентного. Ж. Деррида пишет, что «отсутствие трансцендентального означаемого расширяет поле и игру означивания до бесконечности» [1, с. 354]. Данная позиция создает в культуре ситуацию, когда при воз-

возможности продуцирования бесконечного числа означающих, нет никакого референта, к которому они могли бы отсылать. В таких условиях становится совершенно неважной разница между означающими, так как нет критерия, по которому можно оценить, насколько выразительно означающее, насколько верно оно передает суть означаемого. Но если нет критериев, то, во-первых, искусством может быть провозглашено все, что угодно, становится неважным качество и форма. А во-вторых, когда выбор безразличен, само различие нивелируется.

Именно поэтому чертой современной культуры становится исчезновение различий, тренд на выравнивание, на одинаковость. Из современного искусства и дизайна уходит индивидуальность и индивидуальная ориентированность. С одной стороны, это просто тенденция, которая не особенно пугает художников и совершенно не останавливает дизайнеров. С другой стороны, все же с точки зрения генезиса истории искусства, выход на язык симулякров, отсутствие индивидуальности, является скорее периодом деградации.

Возможно, понимание того, что деградация искусства связана с отказом от Трансцендентного означаемого, будет первым шагом на пути к новому Ренессансу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. ДЕРРИДА, Ж. Письмо и различие: пер. с фр. / Ж. ДЕРРИДА; пер. с фр. А. Гараджи, В. Лапицкого, С. Фокина; сост. и общ. ред. В. Лапицкого. — СПб.: Академический проект, 2000. — 432 с.
2. Дугин А.Г. Ноомахия: войны ума. Византийский Логос. Эллинизм и Империя. — М.: Академический проект, 2016. — 519 с.
3. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви / Л.А.Успенский; — М.: Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь, Благотворительный фонд «Благо», — ОАО «Типография «Новости», 2008, — 656 с.

ЧАСТЬ II ЭПОХА ПЕТРА ВЕЛИКОГО И ОБРАЗЫ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

PART II THE ERA OF PETER THE GREAT AND IMAGES OF THE CHRISTIAN CULTURE

И.И. ОРЛОВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ЗАВЕДУЮЩИЙ КАФЕДРОЙ ДИЗАЙНА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ ЛИПЕЦКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Е.Л. ЛАРСКИХ

МАГИСТРАНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ ЛИПЕЦКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕХНИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

I.I. ORLOV

DOCTOR OF ART HISTORY, HONORIS CAUSA (UNATED KINGDOM-LONDON), PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY, MEMBER OF INTERNATIONAL ACADEMY OF NATURAL HISTORY (UNATED KINGDOM, LONDON)

E.L. LARSIKH

MAGISTRANT OF THE OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY

МИФОЛОГЕМА ВОИНСКОЙ ЧЕСТИ В ВОЕННОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ ПЕТРА ВЕЛИКОГО И НАСЛЕДИЕ ВИЗАНТИИ

MYTHOLOGEM OF MILITARY HONOR IN THE MILITARY DEVELOPMENT OF PETER THE GREAT AND THE HERITAGE OF BYZANTIA

Основную роль в воспитании офицерской и личной дворянской чести сыграл создатель регулярной Русской императорской армии Петр I, Великий. Русский царь стремится поднять престиж офицерского звания среди русского дворянского сословия, главной опоры престола, для чего в 1700 г. на русский церковно-славянский язык был специально переведен древний византийский трактат X века «Тактика Льва». Служа добровольно именно

офицеры в Российской империи стали основными носителями воинской чести и составляли особое сословие.

Ключевые слова: Православие, Восточно-римская (Византийская) империя, Христолюбивое воинство, защитник Отечества, воинская честь, «Трактат Льва», военное сословие.

The main role in the education of officer and personal noble honor was played by the creator of the regular Russian Imperial Army, Peter I, the Great. The Russian tsar seeks to raise the prestige of the officer rank among the Russian nobility, the main support of the throne, for which in 1700 the ancient Byzantine treatise of the 10th century «Tactics of the Lion» was specially translated into Russian Church Slavonic. Serving voluntarily, it was the officers in the Russian Empire who became the main bearers of military honor and constituted a special estate.

Keywords: Orthodox Religious troops, defender Otechestva, military valor, «Treatise of the Lion», military estate.

Честь в качестве особой нравственной ценностной общественной или сословной категории охватывает долженствующий и сущностный уровни человеческой этики. Понятие чести конкретизируется целым рядом устойчивых смысловых ментальных ориентиров, воплощаемых как в художественном образе, так и в предании, норме, что вполне применимо к категории личной или воинской чести и всегда присуще любой военной организации (сословию) на протяжении всей истории [2]. Военному (служилому) человеку особо необходим особый стимул, который смог бы подавить в человеке чувство самосохранения и морально разрешал совершать, пусть и узаконенное убийство другого человека. Поэтому участие в войне с древнейших времен всегда приобретало особо почетный и даже религиозный (сакральный) характер. Подвиги воинов превозносились и воспевались, что, несомненно, способствовало поднятию чувства воинской чести. В понятие воинской чести в России входила исключительная верность военнслужащих вере, престолу и отечеству и воспитывался принцип гуманности и сострадания к побежденному врагу [2].

Мифологема воинской чести имеет целый ряд социокультурных функций, позволяющих формировать духовно-нравственный облик офицера, помогающих ему лучше ориентироваться в сложном лабиринте ценностей современного мира и совершать поступки, соответствующие кодексу чести. Мифологический образ воинской чести недвусмысленно возникает в старинных русских сказаниях и былинах. Например, три знаменитых мифологизированных богатыря — Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович, несмотря на разные социальные корни (крестьянин, боярин, попович), являются собой, по существу первый в русском народном сознании, религи-



Рис. 1. Св. император Юстиниан I; св. князь Александр Невский; св. Митрофаней Воронежский и Петр I

озно-эстетический образ профессионального защитника Отечества. Подобное отношение к воинскому сословию формировалось непосредственно в результате обширных русско-византийских связей X в., когда в империи стали уделять особое внимание патриотическому воспитанию военного сословия. Именно в это время византийские воины — «стратиоты» шли в сражение «за Веру и Отечество», а введенным в этот период в состав воинских частей полковым священникам прямо предписывалось воспитывать не только лишь религиозные чувства, но и общеимперский (государственный) патриотизм. [7, с. 127].

Вследствие этого христианизация устройства армии и судопроизводства имела огромное значение. Христианство в целом, несомненно, являлось могущественным объединяющим элементом Восточно-Римской (Византийской) империи. Именно Константин Великий (по совету епископа Осии Кордобского) ввел удачный единый термин для подданных тогда еще единой Римской Империи — *Corpus Christianorum* «сословие христиан». При Феодосии Великом в 380 г. христианство было официально объявлено единственной государственной имперской религией в расчете на то, что этим понятием удастся объединить распадающееся духовно-нравственное состояние позднеантичного общества. Непосредственно под влиянием величественной христианской византийской государственности происходило и развитие мифологизированного образа православных русских воинов. Важнейшую роль здесь сыграли рукописные литературные источники, такие как «Слово о полку Игореве», «Повесть о гибели Русской земли», «Повесть о Евпатии Коловрате» и «Задонщина». Эпический былинный характер повествования и художественно-мифологический контекст подчеркивают драматизм сюжета, а главная идея защиты Земли

Русской (Отечества) служит мощным средством сплочения людей в особое военно-религиозное сообщество. Созданные таким образом

идеологические мифологемы порождают крайне живучее культурно-историческое явление и самым тесным образом связанное с корпоративной честью русского офицерского корпуса. В критические исторические периоды воинская честь часто становится главной идеологической платформой сплочения народа. Наиболее известным идеологическим мифом можно назвать знаменитую триаду графа С.С. Уварова: «Самодержавие, православие, народность», которая в русской армейской среде трансформировалась в лаконичную знаковую формулу: «За Веру, Царя и Отечество», а позднее в советский период эта триада была заменена похожим мифологическим стереотипом: «За Родину, за Сталина» и «Народ и Армия — едины» [3]. Вообще, впервые понятие «офицерская честь» встречается в сочинении герцога Филиппа Клервского (1573 год) и позиционировало всякое лицо, занимавшее определенную военную или государственную должность. Только к концу XVI века понятие «честь офицера» постепенно приобретает свое современное значение войскового командира, облеченного чином, который дается главой государства и обеспечивается существующим государственно-правовым законодательством. С этого периода офицеры составляют в войсках особый класс, корпус офицеров, на который возлагается командование в бою и руководство обучением нижних чинов в мирное время. На протяжении нескольких веков офицерский корпус в России был почти исключительно кастовым, сословным. Хотя уже в начале XIX века доступ к офицерским чинам открывается лицам недворянского происхождения, нижним чинам (солдатам и матросам), проявившим воинскую доблесть и имеющим определенный образовательный ценз. Это нисколько не поколебало обособленного положения офицерского корпуса как особой категории лиц внутри армии и особого сословия внутри государства. Служа добровольно и по призыву (в отличие от срочной обязанности нижних чинов), именно офицеры в Российской империи стали подлинными носителями воинской и личной чести и в этом смысле составляли особое сословие с собственными понятиями «офицерской чести».

Главную роль в воспитании офицерской и личной дворянской чести сыграл создатель регулярной Русской императорской армии Петр I Великий. Изучению реформаторской деятельности первого российского императора Петра I посвящена обширная историография (в том числе и церковная) в рамках данной статьи не представляется возможным подробное изучение этой историографии. Поэтому автором использовались лишь некоторые работы, часто отражающие различные (весьма противоположные) взгляды на проблему личности Петра I в русской истории. Например, резко отрицательную оценку реформам Петра I давал известный православный богослов

архиепископ Серафим (Соболев) [11]. Есть более спокойные взвешенные работы, например, протоиерея Владислава Цыпина, И.К. Смолыча [13], Н. Тальберга [14], или книга советского историка Н.М. Никольского [15].

Справедливости ради, стоит отметить что уже ко времени правления Петра I многовековой конфликт между церковной и светской властями начавшийся еще при Иване III завершился победой «тишайшего» царя Алексея Михайловича. Эта победа была фактически законодательно закреплена в Соборном уложении 1649 года, согласно которому все доходы от церковных земель поступали в казенный Монастырский приказ, а канонические церковные споры должны были обязательно решаться в мирских судах. Попытки патриарха Никона вернуть Церкви утраченную независимость окончились извержением его из сана на Московском соборе 1666 года и насильственной ссылкой изверженного патриарха в Вологду. При религиозном и болезненном царе Федоре Алексеевиче церковь частично восстановила свои позиции и Монастырский приказ был упразднен. Однако изменить ситуацию это уже не могло — поскольку русский епископат раскололся на множество группировок и был втянут в политические интриги (одни архиереи поддерживали Софию Милославскую, другие Петра и Нарышкиных). Патриарх Иоаким (дворянин по происхождению), который до принятия иноческого пострига служил офицером «рейтарского» полка сыграл весьма важную роль в трагические дни кровавого стрелецкого бунта. По сути — патриарх спас молодого государя Петра I от смерти, однако после смерти патриарха Иоакима когда во время казни мятежных стрельцов в 1698 г. его приемник патриарх Адриан в силу обычая дерзнул «печаловаться» Петру за осужденных — та попытка была царем резко пресечена.

Петр I всегда искренне молился перед Казанской иконой Божией Матери, которую постоянно брал всегда с собой во все свои походы и в честь которой построил первый собор в Санкт-Петербурге. Незадолго до Полтавской битвы прославилась чудесами Каплуновская икона Божией Матери, перед которой молился царь Петр накануне Полтавского сражения 1709 года. Перед началом Прутского похода 1713 года против турок он раздал полкам новые знамена с изображением святого Креста и надписью: «За имя Иисуса Христа и за христианство». А после чудесного избавления от турецкого плена в этом же походе он, прежде всего, повелел всем служить благодарственный молебен. Искренне почитая Святого благоверного князя Александра Невского, царь Петр лично перевез его мощи в Санкт-Петербург и сам нес раку с мощами. День Полтавской битвы и день окончания войны со шведами (Ништадтский мир) по его приказу были отме-

чены особыми благодарственными службами Богу, которые до сих пор остаются в наших Минеях. В русской армии и на флоте именно по указу Петра I было введено постоянное армейское и флотское духовенство. По его же указу все население было расписано по приходам, и приходским священникам было вменено в обязанность наблюдать, чтобы люди обязательно говели и причащались все посты или хотя бы раз в год. Сей указ был весьма актуален, так как, по свидетельству свт. Димитрия Ростовского, многие миряне за годы церковного раскола вовсе одичали и не причащались годами.

Подобные повреждения в русской церковной жизни начались задолго до эпохи Петра I, и даже такой либеральный церковный историк, как А.В. Карташев, в конце жизни все же вынужден был признать, что Синодальный период был лучшим для Русской Церкви. Любой другой путь домостроительства Православной Империи в тех же исторических условиях был бы точно также сопряжен с теми же трудностями и нравственными издержками. Если бы не личность Петра I, ослабленная царская власть превратила бы Россию в некое подобие тогдашней Речи Посполитой, в которой магнаты выбирали королей исходя из собственных интересов. Петровская Империя сохранила свой онтологический статус, явившись охранительной скорлупой для Русской Православной Церкви и русского народа, и продлила жизнь России еще на целых два столетия.

Хорошо известен тот факт, что в годы активного военного строительства российской империи «Третьего Рима» молодая русская армия испытывала огромную нехватку в офицерских кадрах. Русский царь не только и не столько приглашал на русскую службу офицеров-иностранцев, но и всеми силами стремится поднять престиж офицерского звания среди русского дворянского сословия, которое стремился сделать главной опорой престола. Вопреки общепринятому мнению о западничестве Петра I, он сам частенько любил говорить: «Европа нужна нам только на несколько десятков лет. А после того мы можем обернуться к ней задом» [16, с. 194]. Выстраивая православную империю «Третьего Рима» и будучи исторически образованным, Петр I в качестве образца для подражания брал военную организацию армии римского императора «Юлиуса Цезаря» — то есть Рима Первого и императора Юстиниана Великого (Рима Второго). Поэтому специально для русской армии в 1700 г. на русский церковно-славянский язык специально переводится древний византийский трактат X века «Тактика Льва».

К настоящему времени установлена принадлежность этого трактата перу византийского императора Льва VI Мудрого (886–912), поскольку автор текста неоднократно именует себя императором. Он довольно хорошо осведомлен с трудами своих предшественников Эли-

аном, Аррианом и Онасандром, хотя основная часть текста имеет своим источником знаменитый трактат «Стратегикон Маврикия», который впрочем, ни разу не упоминается [6, с. 277]. Трактат Льва, несомненно, являлся официальным военным руководством и довольно продолжительное время применялся в военной практике римско-византийской империи. Согласно сообщению Константина Багрянородного, императоры постоянно имели этот трактат в своих походных библиотеках [6, с. 279]. Важнейшим инструментом повышения воинского духа и боеспособности имперских войск император Лев считает духовно-нравственное воспитание морального облика командного и рядового состава армии, причем главным компонентом идеологической подготовки является религиозное воспитание стратиотов. Армия империи рассматривается Львом Мудрым как «христолоубивое воинство», которое сражается не только за интересы римско-византийской империи, но за судьбы и во славу всего Христианского мира (ойкумены) [6, с. 287]. Именно при Петре I в состав воинских полков и боевых кораблей вводится должность полкового (корабельного) священника, в обязанность которого входило, в том числе, и воспитание православного мировоззрения. Поэтому пропуск священниками или мирянином (военным) хотя бы одной из «табельных служб» — богослужений в дни тезоименитств императора и всех членов царской семьи, коронаций или царских побед, считался политическим (государевым) преступлением. Введена была специальная клятвенная присяга духовенства на верность императору. Хотя до петровских реформ священник приносил клятву следовать только церковным уставам, а в мирские дела «не вреваться» (не вмешиваться). Указом 22 апреля 1722 г. предписывалось чтобы каждый, вступая в духовную должность, приносил клятву «быть верным, добрым и послушным рабом и подданным императора и его законным наследникам», оборонять прерогативы и достоинство императорской власти, «не щадя в потребном случае и живота своего», доносить о всяком ущербе, вреде и убытке интересам императора, «об открытых на исповеди воровстве, измене и бунте на государя или иное злое умышление на честь и здравие государево и фамилию Его Величества». Этот же указ предусматривал, чтобы все секретные дела, которые священнику будут поручены от властей, «содержать в совершенной тайне и никому не объявлять» [19, с. 209].

Посредством древнего православного имперского источника также происходит возрождение некоторых базовых принципов римско-византийского военного законодательства в русской армии XVIII столетия. Со времен христианизации Русь испытывала огромное религиозно-культурное и правовое влияние Восточно-римской империи [6, с. 288]. Можно проследить явное влияние норм римско-

византийского военно-дисциплинарного кодекса содержащегося в «Трактате Льва» (Т. I., VIII. 1–27) на первый русский военно-уголовный кодекс «Артикул воинский с кратким толкованием», который составлял вторую часть знаменитого «Воинского Устава» утвержденного лично Петром Великим в 1716 году. Явное влияние византийского военно-уголовного законодательства на русский военный кодекс прослеживается в классификации конкретных составов воинских преступлений. Соотношение различных степеней тяжести воинских преступлений (бесчестящих война) определяют общеимперский подход петровского «Артикула» к проблеме военно-уголовной ответственности [6, с. 289]. Именно благодаря реформам Петра I впервые в российском законодательстве появляется «новый» вид религиозного правонарушения — «лживая присяга». Ее появление было связано судебной реформой Петра I и образованием в 1721 г. Святейшего Правительствующего Синода (т. е. регламентации религиозной жизни) [4, с. 43]. Дореволюционный исследователь, Н. А. Заозерский отмечал, что появление в российском законодательстве «лживой присяги» было связано: «...с судебною реформою Петра в наши суды перенесена была иноземная форма присяги: «обещаюсь и клянусь Всемогущим Богом» ... и с тех пор «открылась широкая дверь — выражаясь языком византийского канониста — клятвopеcтуплению...» [1, с. 103]. Согласно Петровскому законодательству, присяга приносилась следующим образом: «...Положить левую руку на евангелие, а правую руку поднять вверх с простертыми двумя большими персты...» [26, с. 327]. Таким образом всякое ложное свидетельство на суде становилось клятвopеcтуплением и было отнесено к разряду преступлений «против веры».

В Петровском законодательстве уголовные нормы, касающиеся, «лживой присяги», обнаруживаются также в Морском уставе 1720 г.: «лживой присяге» здесь посвящены пункты 132 и 133 двадцать восьмой главы. Они почти полностью повторяли положения 196–198 артикулов «Артикула Воинского». Самой суровой степенью ответственности для клятвopеcтупника за преступление против веры, согласно 132 пункту Морского устава было «...вырезав ноздри, послан буде на галеру вечно...» [27., С. 80].

Дисциплина Петровской армии была довольно суровой (даже аскетичной): под арестом содержали в оковах, телесные наказания бывали частыми, разжалование с «шельмованием» и без выслуги практиковалось довольно широко. Офицеры и генералы, как например генерал Репнин, «писались в солдаты», нижние чины «писались в извошки» (обозные). «Посрамлению» могли подвергаться целые воинские части, например в одном из разделов «Артикула»: «Полки или роты, которые с поля сражения побегут, судить в генеральном

военном суде и если найдется, что начальники тому причиной, то их щельмовать и преломив над ними чрез палача шпагу повесить. Если виновные офицеры и рядовые, то первых казнить, как сказано, а из последних по жребию десятого, или как повелено будет, также повесить — прочих же наказать шпицрутенами и сверх того без знамен стоять им вне обоза, пока храбрыми деяниями загладят преступление. Кто же докажет свою невиновность, того пощадить» [10, с. 60]. Воспринимая общие правовые нормы римско-византийского военного законодательства, «Артикул» Петра Великого зачастую напрямую заимствует из «Тактики Льва» и соответствующие административные и уголовные санкции для наказания воинских преступлений (например, принцип римской «децимации»).

Становится очевидным, что Петровский «Артикул» и «Устав воинский» изначально берут в качестве образца для подражания непобедимую римскую армию «Юлиуса Цезаря», то есть, создавая и устраивая полки Третьего Рима — Великий Петр брал пример с непобедимых легионов Рима Первого [10, с. 60]. Именно посредством этого источника происходит возрождение некоторых принципов византийского военно-уголовного законодательства в русской армии, со времен христианизации Руси испытывавшее огромное культурное и правовое влияние Восточно-римской империи [6, с. 288]. Указом Петра I был создан и узаконен специальный отечественный ритуал посвящения в офицеры. Можно проследить явное влияние норм византийского военно-дисциплинарного кодекса содержащегося в «Трактате Льва» (Т. I., VIII. 1–27) на первый русский военно-уголовный кодекс «Артикул воинский с кратким толкованием». Влияние византийского военно-уголовного законодательства на русский военный кодекс прослеживается и в классификации конкретных составов воинских преступлений, в соотношении различных степеней их тяжести, которые и определяют общий подход «Артикула» к проблеме военно-уголовной ответственности [6, с. 289].

В петровской армии, по аналогии с имперской византийской военной организацией, в армии на флоте и даже на гражданской службе шесть нижних чинов (с 14 по 9 классы согласно «Табели о рангах 1896 года») объединялись названием «обер-офицеры» и именовались «благородные». Четыре следующих чина назывались «штаб-офицеры» (с 8 по 5 классы) они именовались соответственно: с 8 по 6 — «высокоблагородные» и 5-го класса «высокородие». Чины четырех высших рангов назывались «генеральскими», соответственно чины 4 и 3 рангов именовались «превосходительство», а чины 2 и 1 классов — «высокопревосходительство» [9, с. 5]. Перед нами почти точное воспроизведение классификации имперской римско-византийской служилой аристократии с ее «clarissimus, illustrus, spectabilis».

При Петре I в офицеры посвящались, как правило, юноши из дворянских семей, которые должны были первоначально проходить службу рядовыми в гвардейских полках (Преображенском, Семеновском) или «фендриками» в императорском флоте. Здесь Петр Великий также позаимствовал идею государственного опыта Восточно-римской империи (Византии). Он создал особую служилую корпорацию (сословие) разработав и утвердив 24 января 1722 года своеобразную «лестницу чинов» — «Табель о рангах» [9, с. 3]. Римско-византийский термин «сенаторская аристократия» замечательно описывает суть христианизации позднеантичной наследственной и служилой элиты Империи вплоть до середины VII в., численность которой постоянно росла. Так, если при Константине I Великом в начале IV в. в сенате Константинополя числилось около 300 человек (clarissimus-светлейших, illustrus-сиятельных), то к концу IV столетия их было уже двух тысяч (clarissimus, illustrus, spectabilis). Согласно историческим данным в VI в. наследственных сенаторов — «clarissimus, illustrus, spectabilis» насчитывается уже несколько тысяч [4, с. 159]. В целом, на всей территории Восточно-Римской империи греко-римская служилая аристократия представляла собой достаточно сплоченный и единый слой населения на всем протяжении с IV по XII вв. [8]. На протяжении XI и XII столетий происходит тесное сращивание могущественных кланов наследственной константинопольской бюрократии с военной провинциальной (фемной) аристократией, созданные при этом богатейшие магнатские кланы добиваются для себя важнейшее право иметь собственные вооруженные отряды «тагмы».

Оценивая реформаторскую деятельность Петра I, как отмечал И.К. Смолич, «едва ли справедливо считать, будто религиозность Петра была проникнута духом западного рационализма. Он почитал иконы и Божию Матерь, как он признался патриарху Адриану во время процессии по поводу казни стрельцов; он благоговейно лобызал мощи, охотно посещал богослужения, читал Апостол и пел в церковном хоре. Современникам была известна его начитанность в Библии, цитаты из которой он метко употреблял, как в беседах, так и в письмах. Феофан Прокопович замечает, что «...аки всеоружие (Петру - ред.) было изученныя от Священных Писаний догматы, наипаче Павлова послания, которая твердо себе в памяти закрепил». Тот же Феофан говорит, что Петр «...и в разговорах богословских и других слышати и сам не молчати не токмо, как прочие обывкли, не стыдился, но и с охотою тцался и многих в сумнительстве совести наставлял» [18, с. 66–67]. В своем исследовании И.К. Смолич, также рассматривает и те позитивные оценки, которые давались Петровской церковной реформе: «Феофан неоднократно подчеркивает, что Синод есть "соборное правительство" и, следовательно, больше, чем просто орган коллегиального

управления. Уже в манифесте это выражение намеренно употреблено, чтобы вызвать у читающего ассоциации с церковными Соборами. В официальном учебнике русской церковной истории 1837 г. Святейший Синод прямо именуется «непрерывным Поместным Собором».

Это тем более важно, поскольку Петр I, в отличие от современных российских реформаторов, обращался за религиозной поддержкой своих светских реформ не к западным «латинским» образцам. Так, очевиден и тот факт, что по прямой аналогии с триумфальными шествиями римско-византийских полководцев, которые устраивались в честь громких побед над врагами христианской империи, Петр I начинает проводить особые триумфальные шествия в честь наиболее громких побед русского оружия. Российские императорские полки под знаменами, на которых изображались масличные ветви и лавры, под музыку торжественных маршей совершали церемониальные прохождение перед населением столицы. Эти триумфальные шествия (также заимствованные из римской практики) стали предшественниками еще одного особого военного ритуала — военного парада.

Именно тогда, при Петре I, установились и укрепились традиции награждения воинских частей особыми знаками отличия или памятными царскими реликвиями. Наиболее распространенными из них были стяги и штандарты, серебряные трубы и литавры, но бывали и достаточно экзотичные знаки отличия. Категориям и понятиям христианско-нравственным в русской императорской армии уделялось огромное внимание. Существовали особые понятия чести полкового знамени, чести военного мундира, чести своего полка, чести офицера, которые трактовались в подлинно православном контексте. Они как бы растворялись в сознании воина, при этом, понятие чести полкового мундира было вполне осязаемо. Поэтому в русской императорской армии всегда создавались и поддерживались особые полковые традиции, почетные отличия (в отдельных элементах формы полка и в особых полковых знаках), что позднее привело и к появлению особых полковых мундиров [2]. Еще в Петровский период, непосредственно под влиянием византийского трактата конца IX — начала X вв. «Тактика Льва», укрепилось понятие чести полкового знамени и военного мундира, которое в дальнейшем постоянно совершенствовалось [6, с. 288]. Созданный Петром «Артикул воинский» применялся в русской армии вплоть до издания «Полевого уголовного уложения» 1812 г. (в период военных кампаний), а в мирное время до принятия «Военно-уголовного устава» 1839 года [6, с. 289].

Подводя итог применительно к исследуемому нами феномену православного византийского влияния на понятие русской воинской и личной чести можно отметить, что религиозная мифологема стала активным фактором, воздействующим на личность носителя воинской чести,

превращая мифологическое содержание в реальные поступки [17]. Таким образом, мы имеем дело с удивительным фактом культурно-исторической православной имперской традиции, которая со времен Петра Великого переросла узко-национальные русские обычаи, поскольку принципы, освещенные в Византийской (Римской) империи, сохранили свою жизнеспособность вплоть до эпохи наполеоновских войн. Закрепленная многочисленными произведениями русско-византийского литературно-художественного и устного народного творчества, эта мифологема донесла до нас образ русского воина — носителя чести и других высоких духовно-нравственных качеств [5]. Мифологема воинской (офицерской) и личной чести в России имеет целый ряд серьезных социокультурных и государственно-образующих функций, позволяющих формировать и духовно-нравственный облик современного русского офицера, патриота и гражданина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Заозерский Н. А. О свидетельской присяге в судопроизводстве XVII в.: (Одна из забытых реформ патриарха Никона) // Богословский вестник 1917. — Т. 2. — № 6/7. — С. 93–107.
2. Дельбрюк Г. История военного искусства. Средневековье. Новое время / пер. с нем. — Смоленск: Русич, 2003. — 632 с., илл.
2. Каменев А.И. История подготовки офицерских кадров в России. — М., 1990. — С. 19.
3. Кармин А.С. Культурология. — СПб.: Изд-во «Лань», 2004. — С. 339.
4. Солнышкин А.А. Преступления против веры в Российской империи в XIX — начале XX вв.: «лживая присяга». — «Высокие технологии и инновации в науке»: сборник статей международной научной конференции (Санкт-Петербург, Сентябрь 2021). — СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2021. — С. 41–47.
5. Кокшенева К.А. Революция низких смыслов. — М.: Изд-во «Лето», 2001. — С. 68–102.
6. Культура Византии. Вторая половина VII–XII вв. — М.: Наука, 1989. — 678 с.
7. Курбатов Г.Л. История Византии (от античности к феодализму). Учебн. пособие — М.: Высшая школа, 1964. — 207 с., илл.
8. Леонов О.Г., Ульянов И.Э. Регулярная пехота 1698–1801 \ История Российских войск. — М.: ТК «АСТ», 1995. — 296 с. ил.
9. Охлябинин С.Д. Честь мундира — М.: Республика, 1994. — 303 с. ил.
10. Керсновский А.А. История русской армии в 4 томах. Т. 1. — М.: Голос, 1992. — С. 304.
11. Серафим (Соболев), архиеп. Русская идеология. — СПб., 1992.
12. Иоанн (Снычев), митр. Русская симфония. — СПб., 2002.
13. Цыпин В., прот. История Русской Православной Церкви. Синодальный и новейший периоды. 1700-2005. — М., 2007.
14. Тальберг Н. История Русской Церкви. — М., 1997. — 352 с.
15. Никольский Н. М. История Русской Церкви. — М., 1988. — 446 с.
16. Козлов Ю.Ф. Союз короны и креста. — Саранск: Мордов. Кн. Изд-во, 1995. — 288 с.
17. Тэрнер В. Символ и ритуал. — М., 1983. — С. 33.
18. Смолич И.К. История Русской Церкви. 1700–1917. — М., 1996.
19. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания 1773–1784. — С.Пб., 1915. Т. 2. — С. 209.
20. Чистяков С. История Петра Великого. — М., 1878. — 351 с.

В.И. БОЛЬШАКОВ

ДОКТОР ФИЛОСОФСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ФИЛОСОФИИ И СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ НЕФТИ И ГАЗА (НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ) ИМЕНИ И.М. ГУБКИНА

V.I. BOLSHAKOV

DOCTOR OF PHILOSOPHICAL SCIENCES, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF PHILOSOPHY AND SOCIO-POLITICAL TECHNOLOGIES OF THE NATIONAL UNIVERSITY OF OIL AND GAS «GUBKIN UNIVERSITY»

ИСТОРИОСОФСКИЙ АНАЛИЗ РАЗВИТИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ПЕТРОВСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ

HISTORIOSOPHICAL ANALYSIS OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN FOLK ART IN THE CONTEXT OF PETER'S TRANSFORMATIONS

Анализируются межцивилизационные различия Русской и Западной цивилизаций, где русская соборность противопоставляется западно-европейскому индивидуализму и понятие красоты воспринимается на Западе и на Руси с различными оттенками: там важна внешняя привлекательность, а на Руси акцентировалось богатство внутреннего мира. Красноречивые свидетельства жизни наших предков: русские иконы и парсуны; предметы быта: коробки, лари, сундуки и шкапулки, позволяя, обращаясь к народному искусству, соединить разорванную нить распавшихся времен, укрепить жизнеспособность и процветание Великой России как самобытной, действительно уникальной в мире цивилизации. XVII век — время широкого распространения памятников народного искусства во всех сословиях русского общества, однако в результате Петровских реформ культурный разрыв между европеизированным высшим классом и народ-

ной массой, ставший причиной отчуждения народа от своего царя, привел к появлению расколотой культуры. Тем не менее, народное искусство продолжало жить и развиваться. Среди символических и сакрально-религиозных аспектов мифопоэтических образов декоративной системы неизменно выделялись лев и единорог, встречавшихся повсеместно, сакральное значение которых нам предстоит еще постигнуть.

Ключевые слова: русское народное искусство, христианские ценности, цивилизационное развитие, сакрально-религиозные смыслы, предметы повседневного быта.

The article analyzes the intercivilizational differences between Russian and Western civilizations, where Russian collegiality is opposed to Western European individualism and the concept of beauty is perceived in the West and in Russia with different shades: external attractiveness is important there, and in Russia attention was focused on the wealth of the inner world. Eloquent testimonies of the life of our ancestors, Russian icons, parsons, as well as household items: boxes, chests, chests and boxes, allow us, turning to folk art, to unite the torn thread of decayed times, to strengthen the vitality and prosperity of Great Russia as an original, truly unique civilization in the world. The 17th century was a time of widespread dissemination of monuments of folk art in all classes of Russian society at that time, however, as a result of Peter's reforms, the cultural gap between the Europeanized upper class and the popular masses, which became the reason for the alienation of the people from their tsar, led to the emergence of a split culture, but folk art continued to live and develop and among the symbolic-magical and sacred-religious aspects of the mythopoetic images of the decorative system, the lion and the unicorn invariably stood out, which can be found everywhere and whose sacred meaning we have yet to comprehend.

Keywords: Russian folk art, Christian values, civilizational development, sacred and religious meanings, everyday objects.

Бытовые предметы, организующие и украшающие жизнь человека, помогают заглянуть в мир прошлого, ощутить тонкие незримые связи между человеком и культурными, социальными, историческими и духовными процессами. Предметы, окружающие человека, обладают свойством передачи исторической памяти и опыта, соединяют разорванную нить распавшихся времен. Соединить эти звенья, а значит дать нам шанс для будущего культурно-цивилизационного развития можно только при трепетном отношении к народному искусству, освященному делом чрезвычайной важности укрепления жизнеспособности и процветания Великой России как самобытной, действительно уникальной в мире Русской цивилизации.

Чтобы выйти из переживаемого нами смутного времени, надо привести в соответствие со своими цивилизационными традициями

внутреннюю жизнь страны, наполнить ее духовным содержанием, опираясь на способность к мобилизации творческой народной сил. Современной России предстоит обеспечить дальнейшую жизнеспособность Русской цивилизации, преодолевая вызовы и угрозы современного мира: агрессию аморального интернационала, развязанную против нас гибридную и ментальную войну, утрату в сознании большей части общества целеполагающих ценностей национальных интересов.

В разделении и противостоянии некогда единого, расколовшегося почти тысячу лет назад, христианского мира в последние столетия преобладает не столько духовно-религиозное, сколько этическое и эстетическое различие, что и определяет приоритеты целеполагания как отдельного человека, так и социума в целом. На Западе, вот уже более пятисот лет определяющей была тенденция приоритета материального развития: создать с опорой на человеческий разум, подавляющий мировой дух, новую среду обитания — техносферу, в противовес ноосфере, о которой писал в своих трудах академик В.И. Вернадский. Там, на Западе, в результате утверждения философии гуманизма произошла подмена христианских ценностей псевдохристианскими, а сама идеология гуманизма стала не просто научной концепцией, а в результате смешения элементов христианства, античной философии и восточной магии и мистики, приобрела все черты религии нового времени, логическим завершением развития которой стал атеизм. Центром всего считался разумный человек, обладающий безграничными возможностями не только науки, но и магии. В новое время гуманистические установки, принимая самые различные формы от либеральных до крайне радикальных, стали мировоззренческой и методологической основой всех религиозных, философских, этических, политических, экономических и эстетических учений западной цивилизации.

В отличие от Запада на Руси преобладала другая тенденция, которая была очевидна русским мыслителям уже давно. Еще славянофилы отмечали межцивилизационные различия Западной и Русской цивилизаций, где русская соборность противостояла западно-европейскому индивидуализму. В соответствии с цивилизационными различиями и понятие красоты стало восприниматься на Западе и на Руси с различными оттенками. В Европе под красотой понимали больше внешние признаки, обусловленные колористическими и гармоническими сочетаниями предметов или живых существ, в то время как на Руси внешняя привлекательность сочеталась с богатым внутренним миром, платоновской красотой.

Русская культура развивалась, впитывая лучшие достижения эпохи Ренессанса, испанской, французской, северо-европейской культуры.

Однако нельзя забывать, что хотя самые масштабные изменения в теории и практике искусства произошли в эпоху Возрождения, на закате средневековой Италии, «Ренессанс», как возрождение интереса к Античности и наследию дохристианской античной культуры, становится повсеместной тенденцией как в Западном, так и Восточном Средиземноморье. Византия пережила несколько попыток такого рода ренессансов, но подлинного Ренессанса в Восточном Средиземноморье не случилось. Для нас важно здесь отметить, что эти процессы попыток ренессансного характера происходили в периоды сложных, порой крайне драматичных взаимоотношений Византии и Древней Руси. Но именно в это время Русь, принявшая христианство по Византийскому уставу, развивала свою христианскую культуру на фоне активной экспансии, особенно в X веке, Константинопольского архитектурного и иконописного стилей по всей империи. Хотя на Руси, несмотря на строгость иконографических канонов, художники-иконописцы в своем творчестве стремились преодолеть канонические ограничения, чтобы явить образцы своего духовного горения и высокого религиозного духа. Такой пример трогательной и изящной красоты являет нам уникальное произведение византийского иконописного искусства — Богоматерь Владимирская, ставшая самой почитаемой иконой на Руси, которая не раз спасала Древнюю Русь от грозившей ей опасности. Плавность драпировки, гармоничное разнообразие колоритных оттенков от коричневого до золотого свидетельствует о замечательном образце иконописной традиции константинопольской школы. Особенно трогает зрителя скорбный лик Богоматери, гармонизированный с ее нежным прикосновением к Божественному младенцу. Ее взгляд наполнен неподдельным человеческим страданием. Но удивительно, что этот необычайно вдохновенный образ был выполнен при строгом соблюдении требований иконописного канона «Богоматерь Елеус».

Сегодня глядя на немые свидетельства жизни наших предков, мы можем многое прочесть о их верованиях и эстетических предпочтениях, открыть потаенные уголки души. Изделия, которые раскрывают любовь к красоте Древней Руси, имелись в каждом доме. Это русские коробья, лари, сундуки и шкатулки. Они позволяют воссоздать картину бытования типичных для России предметов, которые присутствовали в интерьере практически каждого русского дома того времени. Эти уникальные художественные изделия доносят до нас голос наших могучих и величественных предков, передают трепет их души, художественные и эстетические предпочтения, аксиологические основы их жизни. Художественным творчеством занимались на Руси везде, но особенно на Русском Севере. Именно там можно было открыть тайну духовно-сакрального содержания русской жизни.

В северных расписных коробьях, ларях, сундуках и шкатулках скрыт большой потенциал в «расшифровке» символов и образов, дающих ключ к пониманию мировоззрения и духовного мира наших предков. Неверно думать, что изобразительное искусство допетровской эпохи представлено в основном иконописными образцами и парсунной. Именно росписи этих предметов повседневного быта раскрывают перед нами красочный культурный пласт бытовой живописи в то время. Анализ сюжетов в этих художественных изделиях показывает, сколь широки были культурные связи Древней Руси, но особое таинство хранит тема символа и образа в русском народном искусстве. Она становится актуальной тем, что в отношении программ росписи в народном искусстве связь иконичности и символичности практически не имеет сложившейся искусствоведческой интерпретации и рассмотрение этого вопроса чрезвычайно важно всестороннего исследования феномена Русской народной культуры. Следует отметить, что несмотря на то, что сегодня приходится вести неустанную борьбу за само понятие «русская народная живопись», которая сохраняет непреходящий интерес как с позиции иконичности, так и очень характерной образности в синтезе декоративных и изобразительных тенденций, который пока до конца не исследован. Традиционными местами бытования народных художественных промыслов признаются такие крупные художественные центры как Новгород, Холмогоры, Великий Устюг на Северной Двине. Сюжеты для росписей северных коробьев, ларей, сундуков и шкатулок черпались из устного народного творчества, исторических событий, мифов, легенд Священного Писания и церковного предания. Именно на Русском Севере — в Новгородской, Вологодской и Архангельской губерниях — дольше всего сохранялись традиции народной культуры и быта, выражавшихся в богатейшем народном колорите и творчестве, начиная от устного народного, и заканчивая изготовлением различных бытовых предметов, в частности коробьев, ларей, сундуков и шкатулок, которые использовались не только в бытовых целях, но отражали художественные традиции, взаимопроникновение различных культур, религиозное мировоззрение и особенности народной жизни Русского Севера. XVII век — время широкого распространения памятников народного искусства во всех сословиях русского общества того времени. В этот период происходил наивысший расцвет в истории росписей и расширение ее географии. Удивительно, но на коробьях, ларях и сундуках представлены все или почти все популярные в XVII веке персонажи, бытовавшие в то время в разных видах прикладного искусства: это лев и единорог, застолья или, точнее, «беседы», щеголи и попугаи и многие другие. Эти

сюжеты и образы встречаются на серебряной посуде, вышивках, изразцах, каменной резьбе.

Изучение образно-символического ряда росписей и техники изготовления севернорусских коробьев, ларей, сундуков и шкатулок XVII века позволит выявить их место и роль в контексте русской народной художественной культуры, эстетической и бытовой, духовной жизни. А дальнейший анализ сакрального содержания художественных образов на древних коробьях, ларях, сундуках и шкатулках поможет приоткрыть завесу над тайной происхождения причудливых образов русской старины. Аспекты преобразования сакрально-религиозных образов в закономерностях символично-магических «канонов» мифологических образов в типах зооморфного, антропоморфного состава и их трансформация в мифопоэтические образы «изобразительного фольклора» откроют перед нами тайну буйства форм, символов и образов Владимиро-Суздальской Руси, хотя здесь таится еще много загадок, обещающих новые открытия.

Разнообразие сюжетных образов демонстрирует взаимовлияние культур искусства Древнего мира. Анализ живописных сюжетов убеждает в том, что в XVII веке произошло масштабное взаимопроникновение русских и зарубежных традиций декоративно-прикладного и изобразительного искусств. Персы и армяне, работавшие в Москве, принесли эстетику иранских орнаментов двора шаха Аббаса на Русь, Россия же их научила мыслить и работать по-русски.

С московских и ярославских образцов уже брали свои мотивы провинциальные мастера, и так в «русское узорочье» проникли мотивы иных миров и цивилизаций. Так, например, орнаментика ярославских красильщиков была в чем-то была сходной с персидской, так как персидские изделия благодаря своей нарядности и сочности были очень популярны, однако, русский ремесленник всегда творчески перерабатывал новые мотивы и создавал собственные неповторимые композиции.

Интенсивный обмен между Древней Русью и культурами других народов никогда не прекращался. Путь из Архангельска в Москву в XVII веке в постоянном движении санных, тележных и водных обозов был одним из главных в Руси. Зимой дорога занимала чуть больше двух недель. Он же оставался и главными морскими воротами в Европу. Всё, что привозилось в Архангельск вскорости оказывалось в Москве и Ярославле, а далее по Волге через Астрахань Русь осуществляла торговлю с Персией.

Набор символов, знаков и образов, их чередование и их распределение были понятны русскому человеку. Их совокупное воздействие являло традиционное украшение жизни и быта. Когда еще не сформировались промыслы города Семенова, Хохломы, народная живопись

еще не сложилась в школы с четким набором ремесленных штрихов, линий, образующих устойчивую композицию. Еще не было машинальных «перефразирований» древних мотивов, доведших до сувенирного лоска народные артельные школы. Художественная и ремесленная бытовая живопись хранит на себе печать развития любимых русских мотивов от глубокой древности до XIX века.

Александр Македонский, кентавр (китоврас), единорог, грифон, лев, разнообразные птицы, происходят из наследия искусства Византии. На фасадах церквей Владимира, Суздаля, Юрьева-Польского они выполняют не только функцию декора, хотя декоративный элемент очень важен для архитектуры эпохи романского стиля, так же как он был важен и в ранневизантийскую эпоху, а несут эмблематику библейских и античных олицетворений, свидетельствуя малограмотным о веках истории и многогранности Божиего мира

Среди символично-магических и сакрально-религиозные аспектов мифопоэтических образов декоративной системы следует выделить льва и единорога, которых можно встретить на знаменах XVI—XVII веков, на изразцах, печных и фасадных, на медных чернильницах и пряжках сабельных поясов, на обложках старопечатных книг, гербах и даже фасадах расписных северных домов XIX века.

Первых единорогов на Руси можно увидеть на монетах Василия Дмитриевича и Ивана III. Были единороги и в Киевской Руси. Возможно историческими прототипами льва и единорога, довольно часто изображавшихся на таких предметах народного быта, как коробы, лари, сундуки, шкатулки и т.д., служили изображения на печати Ивана Грозного, либо на воинском знамени. В русском искусстве XVI—XVII веков и в его более поздних северных народных интерпретациях заложен подчас разный смысл и разные аллегорические представления. Льва и единорога, украшающих фронтон северной избы, наверное, можно было бы отнести к представлениям о рае. Образ рая со львом и единорогом возникает на нескольких вышитых подзорах XVIII века, где изображено райское дерево, Адам и Ева, лев и единорог, птицы. Западные мастера также часто использовали образы льва и единорога в виде райских животных особенно на гравюрах. Схема лев-дерево-единорог, заложенная еще новгородскими мастерами (техника золотой наводки на меди), прижилась из-за своей композиционной уравновешенности и четкой декоративности. Также лев и единорог украшали прялки. Например, несколько прялок с этими изображениями находятся в Историческом музее. Лев и единорог появляются повсеместно в народном искусстве, но происхождение их пока всё-таки еще не раскрыто.

Сами по себе лев и единорог могли также быть и стражами сундука, ларца. О них, как удивительных представителей животного мира

далекой Индии, могли знать по сочинениям вроде Азбуковника, Физиолога, сочинения Козмы Индикоплова и т.д.

Все эти сюжеты не стали достоянием послепетровского крестьянского народного искусства, они остались в своей эпохе — эпохе Московского царства. Живая традиция была не чужда новшествам. Диковинки, вернее их изображения, приобретавшие русский облик, скрашивали суровый народный быт XVII—XVIII веков.

Всему этому в Восточно-христианском мире предшествовало падение Константинополя и подчинение Византии Османской империи, что стало вызовом и для развития культуры Древней Руси. Кризис западной культуры докатился и до нас.

Однако помимо влияния культурного это привело к последствиям духовно-политическим, которые, в конечном итоге, еще решительнее сказались на развитии русской культуры. В результате двух реформ, Алексея Михайловича и его сына Петра I, соборное тело России оказалось разрушено. Русь лишилась патриарха, утратилась симфония властей и прежняя простота общения верховной власти с народом.

Идею Святой Руси Петр I противопоставил идею светского государства и светской культуры. Прежде целью было небо, душа и жизнь вечная, теперь — плоть, земля и ее блага. Прежде законодателем был Бог, теперь — человек и его разум. Прежде критерием поведения было осознание греха и его искупление, теперь — утилитарная мораль общества. Реформы Петра нанесли сокрушающий удар не только по боярской знати, но и по русской аристократии, открыв дорогу к высшим должностям иностранцам, независимо от их происхождения и состояния. Это, естественно, поманило на Русь искателей приключений и политических авантюристов. Устранение Петром соборных традиций лишило Верховную власть ореола сакральности и сделало её не объектом народного призвания, а целью борьбы политических партий и дворцовых интриг.

Ещё хуже стало с основой русской жизни — народной культурой и его носителем — крестьянством: Пётр и его преемники касту наёмников, получавших от государства землю во временное владение, заменяют кастой потомственных рабовладельцев, нравы которых проявлялись порой в самых диких формах. Культурный разрыв между европеизированным высшим классом и народной массой, ставший причиной отчуждения народа от своего царя, начался именно с Петра.

Не совсем правильное широко бытующее представление о реформах Петра I, как о секулярных, антирелигиозных. Он был верующим человеком и, надо признать, что Господь попустил его реформы, сколь бы изуверными они ни казались. И Петр любил Россию и для достижения ее блага направлял все свои усилия. Но если задаваться вопросом, какую именно он любил страну, то единственным бесспор-

ным ответом на этот вопрос будет утверждение, что современной ему Русью он, едва ли, восторгался и стремился ее переделать в ту, что сформировалась в его воображении. Можно даже сказать, что в Москве, в лице Петра I, не повезло с царем, а царю - не повезло со страной, которая ему досталась.

Однако цепочка развития народного искусства не прервалась. Известно, например, что расцвет производства майолики в России приходится на XVII–XVIII века, время после того, как в эпоху правления Петра I она была завезена в страну итальянцами и голландцами.

На пересечении торговых путей столкнулись художественные традиции старой Руси, Востока и Западной Европы, оказавшие заметное влияние на творчество местных ремесленников и художников. Зажиточные купцы Великого Устюга, например, организовали свое производство изразцов, по примеру строгановской майолики, завезенной купцами Строгановыми для Введенского храма. В первую очередь изразцами украшались Устюжские храмы. В частности, на стенах храма Симеона Столпника, возведенного в 1725 году в стиле барокко, бесчисленные полуколонки и пилястры украшены зелеными изразцовыми капителями коринфского ордера. По широко известной легенде, прототипом коринфского ордера в Древней Греции была забытая плетеная корзинка, через которую проросли листья аканта. При добавлении зеленого цвета, эта аллегория еще более усиливается. Коринфский ордер — самый пышно украшенный из греческих ордеров, часто использовался как элемент барочного интерьера. Пилястры белыми прямоугольниками оживляют красную кирпичную стену, а в яркий день изразцы отражают такую праздничную игру бликов, на которую не способен ни резной камень, ни мрамор.

Последними представителями широко развитого семейства русской полихромной архитектурной керамики стали устюжские рельефные изразцы. Просуществовав до XIX столетия, они почти исчезли, на смену им пришли гладкие расписные или обыкновенные печные кафли (кафели).

Здесь уместно вспомнить, что когда шведское войско Карла XII было разбито русской армией под Полтавой, Петр послал двух пленных солдат, Яна Флегнера и Кристана, «делать немедленно шведским манером печных изразцов гладких белых, а по ним травы синею краскою». Сложно понять Петра, ведь странно полагать, что абсолютно каждый взятый в плен швед будет специалистом в изразцовом деле и сможет повторить сложную технологию. При этом, примем во внимание, что эту технологию знали в Москве в Гончарной слободе и эффективнее было бы вызвать специалистов оттуда. Но Петр был известен своей энергичной темпераментностью характера и огромным интересом ко всему заграничному, очевидно поэтому он пошел более сложным путем.

Однако надо отметить, что шведское трудолюбие и педантичность Яна Флегнера дали свои плоды: было достаточно быстро организовано производство по созданию печных изразцов непосредственно в голландском стиле. Впоследствии «голландские» изразцы, расписанные по белой эмали кобальтом, приобрели широкую популярность и стали на долгие десятилетия законодателями изразцовой печной моды.

Изразцы, изготовленные по образцу голландских печных изразцов в России, существенно отличались от старинных русских. Теперь они выполнялись в сдержанной цветовой палитре и на них изображались картинки из жизни людей, сопровождавшиеся поясняющими надписями. Главным героем, как и в Европе, становится человек. Сборником изображений «Символы и эмблемата», составленным по указу Петра I, зачастую пользовались как источником сюжетов для изразцов. Печь, покрытая изразцами, стала необыкновенной книгой для неграмотных. Новые росписи печных изразцов запечатлили сумму знаний и этических правил той эпохи. Иноземные влияния отражены во многих сюжетах, например в изображениях зданий и парусных судов. В итоге, усиленно насаждаемые Петром голландские изразцы обрели русское подданство и «облеклись» русскими одеждами. Сродни тому, как лубок перешел из религиозной картинки в неповторимую энциклопедию народных знаний и обычаев, так же и расписные изразцы из декоративного украшения преобразились в долгоживущий «учебник» истории, географии и правил поведения.

Таким образом, мы видим, что попытки Петра I «силовым» методом изменить русский стиль народного искусства дал обратный эффект: западные мотивы приобрели русский облик, получили развитие новые центры народного искусства, связанные с новыми центрами производства и морской торговли. Новая столица империи также внесла свою лепту: великий русский ученый М.В. Ломоносов не только наметил основные сюжеты развития русской исторической живописи, но и дал начало новому направлению декоративно-прикладному и народному искусству в России.

Столетие спустя после Петровских преобразований в результате трагедии и триумфа Отечественной войны 1812 года в России вновь со всей остротой возникает вопрос о путях развития русской цивилизации. В 1830-х — начале 1840-х годов образовалось два течения общественной мысли России — западничество и славянофильство, что и предопределило их идейную борьбу на протяжении достаточно долгого времени. Яблоком раздора явился вопрос о выборе пути развития и процветания России. Для западников не было иного пути развития как абсолютное подражание Западу и заимствование у него всех норм жизни. Славянофилы же понимали невозможность слома коренных устоев традиционного бытия и представляли бу-

дущее развитие России только посредством изучения и осознания традиционных ценностей Русской народной культуры, столь отличавшихся от западных.

Народные художественные промыслы — важнейшее культурно-историческое явление в России, способно наметить путь осознания духовно-культурной доминанты в формировании мироощущения русских людей. Это особенно важно сегодня выявить на фоне эсхатологических настроений середины XVII века, переломной эпохи в развитии русской культуры, что поможет глубже осознать духовно-сакральные проблемы, к которым привели реформы «Тишайшего» царя и его последователей.

Дальнейший анализ изобразительных мотивов расписных коробьев, ларей, сундуков и шкатулок позволит раскрыть во всей полноте сюжетную типологизацию, тематическую и орнаментальную структуру, генезис их появления в контексте развития семантики и иконографии, выявления связи и соотношения росписей коробьев, ларей, сундуков и шкатулок с иными видами искусства допетровской Руси, а также нового времени.

Несомненно нас ждут новые открытия на пути исследования специфических приемов и средств изображения в различных школах народного искусства, скрытого в художественных произведениях народных мастеров внутреннего сакрального содержания и исторической правды. Важно более активно использовать расписные образцы художественного творчества в разнообразной выставочной и музейной деятельности не только в реальном, но и в мультимедийном пространстве с помощью современных технологий. Это поможет нам проникнуть в таинство глубинных корней зарождения русской цивилизации и русской народной культуры.

Л.В. МОЛИНА

АСПИРАНТ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО СОЦИАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА, РУКОВОДИТЕЛЬ ТВОРЧЕСКОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ LEAGUE OF MUSIC («ЛИГА МУЗЫКИ»)

L.V. MOLINA

POSTGRADUATE STUDENT AT THE FACULTY OF ARTS, RUSSIAN STATE SOCIAL UNIVERSITY IN MOSCOW, HEAD OF THE CREATIVE ASSOCIATION «LEAGUE OF MUSIC»

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ В ЭПОХУ ПЕТРА I

MUSICAL CULTURE OF RUSSIA IN THE ERA OF PETER THE GREAT

В статье представлен анализ состояния музыкальной культуры России в эпоху Петра I. Рассмотрен вопрос опосредованного влияния исторических событий на становление музыкальной культуры Петровской эпохи. В области интересов автора статьи находятся такие явления музыкальной культуры, как: духовная и светская музыкальная культура, становление музыкального театра, музыкальное образование, домашнее музицирование.

Ключевые слова: музыкальная культура, традиции, новаторство, музыкальный театр, Петровская эпоха

The article presents an analysis of the state of the musical culture of Russia in the era of Peter the Great. It considers the question of the indirect influence of historical events on the formation of musical culture in the 17th century. In the area of interests of the author of the article there are such phenomena of musical culture as: spiritual and secular musical culture, the formation of musical theater, musical education, home playing music.

Keywords: musical culture, traditions, innovation, musical theater, Peter the Great era

Исторический период развития российского государства в XVII веке рассматривается исследователями как время больших перемен и противоречий во взаимоотношениях разнонаправленных тенденций в духовной, политической и культурной жизни России. Данные изменения в полной мере нашли отражение в музыкальной культуре Петровской эпохи [3].

В XVII веке в России происходила смена двух больших эпох. Завершался период Древней Руси и подготавливалось наступление Нового времени: если обратиться к философско-антропологическому подходу, данный период также можно охарактеризовать как переход от Средневековья, обозначенного исследователями как «период Души», к Новому времени — «периоду Разума» [1].

Во время правления Петра I реформы охватили большую часть сфер жизни России: государственный строй, экономику, политику, науку, культуру, быт. Это была эпоха преобразований в социальной жизни, период мощных общественно-политических и экономических переворотов и одновременно с этим пора больших открытий. Важнейшим событием 1697–1698 годов, изменившим взгляды Петра I и оказавшим большое влияние на выбор дальнейших путей государственного развития, стало Великое посольство — знаменитая дипломатическая миссия русского правителя в Европу. Установить военный союз против Турции — важная внешнеполитическая цель посольства, которая не была достигнута. Несмотря на это, визит стал символом больших перемен. Основание Санкт-Петербурга, а также предпринятые шаги в области государственных реформ, значительные культурные преобразования, распространение явлений западноевропейского музыкального искусства — все это стало следствием визита Петра I и российской миссии.

Более 250 человек входили в состав Великого посольства, среди них были знатные люди, солдаты, переводчики, писари, мастера, придворные музыканты. Задачей посольства было перенять знания европейцев, освоить комплекс разнообразных умений и привить их в своем отечестве.

Европейский уклад жизни, с которым они познакомились, значительно отличался от российской действительности конца XVII столетия. Первые впечатления участники миссии получили уже при въезде в крупные города, столицы государств. Важных гостей приветствовал почетный караул, палили пушки, произносились приветственные речи, звучала торжественная музыка.

«18 мая 1697 года Великое посольство торжественно въехало в Кенигсберг. Великолепная церемония приема русских была устроена курфюрстом по примеру версальских придворных церемоний и насчитывала около двух десятков частей. Целью встречающих было

поразить гостей. Маршировали полки прусской гвардии в красных и зеленых мундирах, ехали десятки карет, запряженных цугом по четыре и шесть лошадей, шли военные музыканты трубачи и литаврщики, за ними придворные в роскошных нарядах. Действо сопровождалось оружейным салютом.

Многое из увиденного и услышанного в такого рода церемониях Петр и его приближенные сумели воплотить в звуковом облике новой столицы Российской империи Санкт-Петербурге. Если Москва всегда оставалась неразрывно связанной со звуковым образом колокольного звона, то в новой столице с первых дней прослеживается стремление противопоставить привычным традициям принципиально иной тип бытовой культуры, основанный на подражании звуковому миру западноевропейского города: здесь были введены грохот пушек, исполнение мелодий на башнях с часами-кукушками, дробь барабана, различные военные сигналы, публичные выступления духовых ансамблей» [6, с. 60–61].

В 1698 году во время поездки посольства в Вену Петр I присутствовал на оперном представлении в честь тезоименитства чешского короля Леопольда I. По этому поводу для русских послов был дан бал, где пели итальянские певцы и играли императорские камер-музыканты. Музыкальное сопровождение встречало миссию регулярно, часто оно было украшением торжественных обедов.

Один из будущих непосредственных строителей Петербурга князь А.Д. Меншиков присутствовал в составе посольства. Как участник миссии, он познакомился с европейской музыкой, звучавшей в театрах и во время дворцовых и военных церемониалов. Вскоре на родине Меншиков создает оркестр из одаренных исполнителей по образцу виденных им в Европе. Князь наполнил предметами роскоши покои своего дворца, следуя примеру европейских дворцовых интерьеров. Он коллекционировал предметы искусства. Так, в Большой палате его дворца можно было видеть наддверные украшения кисти нидерландского художника Я. Де Вита «Аллегория живописи» и «Аллегория музыки и поэзии». Разнообразные музыкальные инструменты были важной частью повседневного быта дворца вельможи. Музыка звучала и в личных покоях, и в Большом зале, где проходили балы, ассамблеи и другие праздники.

Еще одним участником Великого посольства был князь Андрей Черкасский. По отзывам современников, он был отличным музыкантом. В семье Черкасских влияние западноевропейской культуры стало проявляться, в том числе, в традиции домашнего музицирования, супруга князя играла на клавесине и пела [6].

Полученные впечатления сказались на развитии музыкального образования в России. С началом освоения западноевропейской светской

музыкальной культуры появилась потребность в подготовке профессиональных исполнителей-инструменталистов для камерного и оркестрового музицирования. Параллельно с частным музыкальным образованием формируются традиции государственного. Приглашенные в Россию иностранные композиторы и исполнители-виртуозы вносили свой вклад в профессиональную подготовку одаренных отечественных композиторов и музыкантов.

Музыкальное образование в государственных учебных заведениях было начато еще до основания Санкт-Петербурга и находилось в ведении Посольского приказа. Музыкантами нового поколения стали военные инструменталисты, при этом учеников гарнизонных школ задействовали также в различных светских праздниках, театральных спектаклях. Музыкальные и театральные традиции сложились в Кадетском корпусе (там обучали игре на клавикордах, скрипке, флейте и гобое).

Первым учебным заведением столицы, где музыка преподавалась за пределами военного ведомства, стала гимназия при Академии наук. Так при условии пользующихся спросом западноевропейских форм музицирования в России складывались и развивались отечественные традиции музыкального искусства Нового времени. Начало XVIII века представляет собой новый этап развития, в котором начинают сосуществовать традиционные для России формы досуга с европейскими.

Важно отметить, что примерно до середины XVII столетия развитие русской музыки шло своим, достаточно изолированным путем, контакты с западноевропейской художественной культурой были незначительными. Основой национальной музыкальной практики на протяжении нескольких столетий было знаменное пение (знаменный распев). Со временем возникали новые виды и типы церковных песнопений (киевский распев, строчное пение и др.). Партесное пение (один из видов хорового многоголосия) завоевывало все более прочные позиции. Истоки музыкальной культуры России просматривались в далеком прошлом, в византийской музыкальной культуре, сохраняя творческую самодостаточность, она шла своими собственными путями [7].

«Е.В. Николаева отмечает, что во второй половине XVII столетия, вследствие все более усиливающегося западноевропейского влияния на развитие русской музыкальной культуры, происходят кардинальные изменения взглядов русского общества на сущность понятия “музыка” (“мусикия”). При этом ранее существовавшее противопоставление богослужебного пения и музыки все более уходит в прошлое.

Подобные изменения, как показывает исследователь, привели к официальному признанию Русской Православной Церковью в 1668 году

возможности допущения при богослужении партесного многоголосия. Это стимулировало становление новой системы музыкально-педагогических взглядов, а значит, рождение и утверждение новой музыкально-педагогической парадигмы, которая “активно заявила о себе в 60–70-е годы XVII столетия” и в которой “впервые в музыкальном образовании именно музыкальное начало выдвигается на первый план”.

<...> Наряду с ранее оформившимися направлениями духовной и народной ориентации происходит обособление светского направления музыкального образования, которое не только выделяется в качестве самостоятельного направления, но и постепенно завоевывает приоритетные позиции. Причем именно в этом направлении наиболее отчетливо прослеживается западноевропейское влияние на развитие отечественного музыкального образования» [1, с. 150].

«В этой связи обратим внимание на прослеживающуюся параллель с существованием Москвы и Петербурга, двух столиц, культурный облик и весь уклад жизни которых иллюстрировал прошлое и будущее Российского Отечества. Их взаимоотношения можно характеризовать как отношения между старой, сохраняемой, условно говоря, “закрытой” территорией культуры, и иной, “открытой” к восприятию. Целью Петра было не преобразование Москвы в Петербург, а создание другой, новой столицы, соседствующей с прежней. Позволим себе в этой связи высказать идею о том, что и петровские преобразования в культуре, музыкальном искусстве не были, по сути, революционными, — они представляют собой изменения, в которых старые формы не превращаются в новые, а сосуществуют с ними параллельно на довольно протяженном историческом этапе» [6, с. 63–64].

Известно, что до Петра I, еще в XV веке при московском князе Иване III в быту придворных появились струнные смычковые инструменты, орган и клавесин. Члены посольств выезжали за пределы страны, знакомились с новыми явлениями музыкального искусства. Но никогда до Великого посольства Петра I эти «ознакомительные» выезды и следовавшие за ними преобразования не носили такого массового характера.

Интересно, что в повседневном обиходе юного Петра находились музыкальные инструменты. Став государем, он собрал лучшие певческие силы в собственный хор. Певчие участвовали в военных походах Петра, сопровождали церковные службы, скрашивали досуг императора. Сам государь обладал хорошими природными данными, часто пел с певчими и читал «Апостола». Так было положено начало распространению в России домашнего партесного пения. Пение было включено Петром I в программу обучения царевича Алексея как предмет, способствующий формированию нравственных качеств [4].

На воспитательную роль хорового искусства указывал в «Духовном регламенте» новгородский архиепископ Феофан Прокопович, выдающийся просветитель начала XVIII века. В программу занятий семинаристов он ввел обучение искусствам, в том числе и музыке. В своих проповедях всячески содействовал привитию светской музыкальной культуры на русской народной почве.

Рождение светского музицирования в России принято связывать с введением Петром I ассамблей. Музыка звучала во время танцев и застолий, объединяла людей, способствовала непринужденности в общении, и уже во второй четверти XVIII века вошла в церемониал дворца. Петр I стремился широко распространить музыкальную культуру и образование. Он организовывал духовые оркестры, игравшие в армии и общественных местах, придворный хор и придворный оркестр, рекомендовал обучение светской инструментальной музыке в духовной семинарии. При дворе Петра I появился и первый композитор — «государевый певчий дьяк» В.П. Титов. Он писал музыку для важнейших событий (большой успех имел его концерт на Полтавскую победу 1709 года), положил на музыку «Псалтырь» для исполнения в миру грамотными любителями музыки.

Новые формы музицирования коснулись прежде всего небольшой дворянской верхушки, обучающейся пению и игре на музыкальных инструментах у приезжих немецких и итальянских музыкантов. Некоторые дамы недурно играли на клавесине (княжны Черкасская и Кантемир, графини Головинны), а вельможи Меншиков, Головин, Прокопович завели у себя оркестры. В доме тайного советника Басевича по средам устраивались первые регулярные концерты. Архидереи и митрополиты имели в своих домах специальные капеллы, исполнявшие церковные песнопения как во время службы, так и в домашней обстановке. Музыка входила в жизнь высших слоев общества, распространялось любительское музицирование.

В XVII веке в Русском государстве появились первые «мирские» школы со светскими формами образования, что способствовало росту образованных, просвещенных людей и развитию искусств. В деле воспитания и образования стали уделять все большее внимание музыкальным занятиям.

Во второй половине XVII века начинается развитие музыкального театра в России, в этот период русская опера делает свои первые шаги [3]. Музыка занимала большое место в первом русском придворном театре, для которого была приглашена из-за границы группа музыкантов (исполнители на скрипке, виоле, флейте, кларнете, трубе и тромбоне). В музыкальном сопровождении спектаклей принимал участие придворный органист, мастер С.М. Гутовский.

«Петр I поощрял устройство театральных представлений. Один из его указов (1721) гласил: “Можно же еще дважды в год или больше делать некие акции, диспуты, комедии, риторские экзерциции. И то бо зело полезно к наставлению и к резолюции... веселую перемену делают таковые акции”» [2, с. 13].

В театре эпохи Петра I, вышедшем за рамки придворного зрелища и приобретшем публичный характер, не только усиливается роль музыки, но и появляются новые музыкальные жанры. Уже к середине XVII века опера не являлась совершенной новостью для русских людей, побывавших в «заморских землях». Послы и путешественники оставили описание виденных ими за границей оперных спектаклей. «В. Лихачев и И. Фомин слушали в 1659–1660 годах оперу во Флоренции, по правдоподобию предположению Н. Финдейзена — “Возвращение Улисса” Мелани. Все более послов поразила не музыка, а зрелищная сторона: “Объявились палаты... море, колеблемо волнами, а в море рыбы, а на рыбах люди ездят; а вверху палаты небо, а на облаках сидят люди: и почали облака и с людьми на низ опущаться, и подхвата с земли человека под руки опять в верх же пошли... А в иной перемене в палате объявилось поле, полно костей человеческих, и враны прилетели и почали клевать кости; да море же объявилось в палате, а на море корабли небольшие, и люди в них плавают. А в иной перемене объявилось человек с 50 в латах и почали саблями и шпагами рубиться, и из пищалей стреляти и человека с три как будто и убили; и многие предивные молодцы и девицы выходят из-за занавеса в золоте и танцуют; и многие диковинки делали”. Для Лихачева и его спутника все, виденное в театре, — “непонятное чудо”» [2, с. 13–14].

Позднее в восприятии русских путешественников спектакли начинают дифференцироваться. В 1663 году русские послы видели в Версале представление французского музыкального и драматического театров (в одном из них участвовал Мольер). Упоминает спектакли итальянской и немецкой (Гамбургской) оперы князь Б. Куракин. Хорошо был знаком с оперными зрелищами Петр I. В 1713 году он был в Ганновере на представлении итальянской оперы, в 1716 году видел спектакли Гамбургской оперы и посетил в Париже представление «Ипермнестры» Жерве и Филиппа Орлеанского. Знакомство с зарубежным музыкальным театром послужило одной из предпосылок появления в России иностранных трупп с представлениями «поющих действ». Арии и песни являлись непременным украшением любого спектакля, шедшего в ту пору на сцене русского театра. Несомненно, что введение вокальных эпизодов в драматические спектакли было обусловлено стремлением приблизить их к опере [2].

Возрастающая роль музыки в спектаклях Петровской поры потребовала увеличения числа певцов, певиц и инструменталистов. Увеличивается число полковых музыкантов.

Наряду с пьесами религиозного содержания в эпоху Петра I создаются «панегирические» драмы, прославляющие победы русского оружия; в них образы православной церкви мирно уживаются с мифологическими персонажами. Постепенное и неуклонное «обмирщение» репертуара Славяно-греко-латинской академии проявлялось не только в подчинении литургического содержания целям идеологической пропаганды самодержавия, но также и в том, что наряду с панегирическими пьесами с середины 20-х годов XVIII века появляются произведения светского характера, переносящие в театр героев галантной литературы (повести и романа). Эти произведения должны были обучать русских людей «политесу» и светскому обхождению [2].

Некоторые из стилистических форм и жанров русской музыки, сложившиеся в XVII веке, продолжали жить и в следующем столетии. Так, партесный концерт оставался важнейшим видом творчества русских композиторов до середины XVIII века; среди его многочисленных мастеров — Н. Калашников, Н. Бавыкин, Ф. Редриков. Широкое развитие получил кант, тематика которого не ограничивалась традиционными религиозными сюжетами и становилась более разнообразной. В период царствования Петра I возник торжественный панегирический кант, воспевавший военные победы, силу и мощь Российского государства. Светская тематика способствовала известному интонационному обогащению канта, хотя основные композиционные признаки этого жанра оставались неизменными.

Реформы Петра I подготовили почву для новых, европейских форм музицирования. Вначале их социальная база оставалась ограниченной: они не выходили за пределы императорского двора и близкого к нему круга высшей столичной аристократии. Лишь постепенно эти формы проникали в более широкие слои общества. В 1730-х годах была создана придворная итальянская опера, спектакли которой давались в торжественные праздничные дни для «избранной» публики. Позже при дворе существовала также французская оперная труппа. Официальные торжества, балы и празднества обслуживались двумя придворными оркестрами и придворным хором. Примеру двора следовали крупные магнаты-помещики и вельможи, которые заводили у себя домашние капеллы, иногда достигавшие значительных размеров. Обучение музыке стало обязательной частью дворянского воспитания [5].

Знакомство с европейской музыкальной культурой, в сочетании с опытом, привезенным в страну иностранными музыкантами-профессионалами, создали необходимую базу для переноса знаний. Процесс

освоения новых западноевропейских форм музицирования уже вскоре, во второй половине XVIII века, принес ощутимые плоды, позволив русскому музыкальному искусству совершить значительный качественный скачок [8]. Сохраняя отечественные корни и связь с родным фольклором, уже в XIX столетии была создана русская национальная композиторская школа, по праву считающаяся жемужиной мирового музыкального наследия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Антонова В.М. Отечественное музыкальное образование в конце XVII — первой четверти XVIII века как историко-педагогический феномен // Музыкальное искусство и образование. 2014. № 3 (7). — С. 148–157.
2. Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки: очерк. — Л.: МУЗГИЗ, 1959. — 781 с.
3. История русской музыки в 10 томах. Т. 1: Древняя Русь XI–XVII века / Гл. ред. Келдыш Ю.В. — М.: Музыка, 1983. — 381 с.
4. Мельникова Л.Л. Основы организации концертно-просветительской работы в музыкальном учебном заведении: учеб. пособие. — Магнитогорск: МАГН, МГОПУ, 2007. — 166 с.
5. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т. 4. Окунев — Симович / Гл. ред. Келдыш Ю.В. — М.: Советская энциклопедия, 1978. — 976 с.
6. Недоспасова А.П. Великое посольство 1697–1698 гг. в ракурсе культурных и музыкальных преобразований Петровской эпохи // Вестник музыкальной науки. 2014. № 2 (4). — С. 59–65.
7. Сухова Л.Г. Основные направления развития российской музыкальной педагогики и исполнительства в XVII–XVIII вв. // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2012. № 6. — С. 115–120.
8. Kamenets A.V., Molina L.V. The Enlightenment Philosophy Impact on the Musical Culture of Russia in the 18th — 19th Centuries // Contemporary Problems of Social Work. 2020. Vol. 6. № 3 (23). — Pp. 30–37.

Е.В. ЖЕРДЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ПРОМЫШЛЕННЫЙ ДИЗАЙН МГХПА им. С. Г. Строганова

E.V. ZHERDEV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF INDUSTRIAL DESIGN OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

ПРОТОДИЗАЙН А.К. НАРТОВА В ЭПОХУ ПЕТРОВСКИХ РЕФОРМ

PROTODESIGN OF ANDREI NARTOV IN THE AGE OF PETER'S REFORMS

В статье рассматривается творчество А.К. Нартова как выдающегося художника-конструктора в эпоху реформ Петра I. Нартов разработал и построил ряд механизированных станков для копирования барельефов и произведений прикладного искусства.

Ключевые слова: художественное конструирование, токарный станок, эпоха Петра I, композиция, архитектурный стиль, пластика.

The article examines the work of A.K. Nartov as an outstanding designer artist in the era of Peter the Great's reforms. Nartov designed and built a number of mechanized machines of coping bas-reliefs and work of applied art.

Keywords: artistic design, lathe, the era of Peter the Great, composition, architectural style, plastic.

Во время царствования Петра I (1672–1725 гг.) Россия стала развиваться в экономическом, техническом, военном, культурном и др. направлениях усиленными темпами. Он проявил глубокое понимание государственных задач, стоящих перед Россией, и провёл крупные реформы, направленные на преодоление отсталости России от пе-

редовых стран Запада. Преобразования Петра I коснулись всех сфер общественной жизни, содействовали возвышению господствующего класса дворян-помещиков, росту торговой и мануфактурной буржуазии. При Петре I возникло большое количество мануфактур и горных предприятий.

Крупные реформы были проведены в области культуры и просвещения. Петром I были основаны Пушкарская школа (1699 г.), школа математико-навигационных наук (1701 г.), медико-хирургическая школа; открыт первый русский общедоступный театр. В Петербурге были учреждены Морская академия (1715 г.), инженерная и артиллерийская школы (1719 г.), школы переводчиков при коллегиях, открыт первый русский музей-кунсткамера (1719 г.) с публичной библиотекой. Пётр I поощрял создание начальных «цифирных» школ, а на горных заводах Урала — школ доменщиков и горных техников. Издавались буквари, учебные пособия, учебные карты. В 1700 году введён новый календарь с началом года 1 января (вместо 1 сентября) и летоисчисление от «рождества Христова», а не от «сотворения мира». С 1703 года выходит первая русская печатная газета — «Ведомости», в 1708–1710 годах вместо полуустава был введён близкий к современному «гражданский» шрифт. В 1725 году была открыта Петербургская академия наук с гимназией и университетом; было положено начало систематическому изучению географии страны и картографированию.

В эпоху Петра I было возведено много зданий для государственных и культурных учреждений, архитектурный ансамбль Петергофа (Петродворца). Строились крепости (Кронштадт, Петропавловская крепость и др.). Было положено начало планировке городов (Петербург), возведению жилых домов по типовым проектам. Пётр I поощрял деятельность учёных, инженеров, художников и др. Все реформы в области культуры характеризовались развитием связей с западными странами и были тесно связаны с задачами укрепления абсолютистского государства.

Петровские преобразования первой четверти XVIII века дали мощный толчок для развития науки и техники в России. Они способствовали появлению талантливых и образованных людей, активно занимавшихся научно-технической деятельностью и искусством [1].

В ряду выдающихся представителей русской технической мысли и прикладной науки петровского времени первой половины XVIII века особое место занимает «царский токарь» Андрей Константинович Нартов, проводивший длительную и успешную новаторскую работу над созданием новых токарных станков. Он также прославился многочисленными изобретениями в области артиллерии, монетного производства и медального искусства. Нартов осуществлял руковод-

ство инструментальными мастерскими Академии наук и обогатил отечественную и мировую культуру ценнейшими достижениями в области технической мысли [2].

Андрей Константинович Нартов (1693–1756) — русский ученый, механик, изобретатель, скульптор, статский советник, член Академии наук, родился в Москве 28 марта. Нартов был художественно одаренным человеком. По его рисункам выполнены многие декоративные произведения на придуманных им станках - костяные барельефы, коробочки, табакерки из черепахи, архитектурные столбы с розовым украшением, большой деревянный фонарь с барочным декором и др. Руководя Академией наук и художеств, Нартов считал главной задачей — необходимость усовершенствования и распространения «художеств» путем аттестации специалистов и обучения молодежи опытными мастерами. Аттестация понималась как официальное утверждение мастера того или иного искусства специальным Советом Академии. Здесь не было разграничения между наукой, искусством и ремеслом. В 1723 году Нартову было поручено изготовление отдельных частей «Триумфального столпа» в честь победы в Северной войне, начатого в 1721 году по проекту Б.К. Растрелли, изготовившего восковые модели рельефов [3].

С 1709 года Нартов работал токарем в Московской школе математических и навигационных наук. В 1712 году Петр 1 вызвал его в Петербург, где определил, как высококвалифицированного токаря в собственную дворцовую «токарню». В это время Нартов разработал и построил ряд механизированных станков для копирования барельефов и произведений прикладного искусства. В токарне Московской школы математических и навигационных наук Нартов прошел путь от рабочего до ее руководителя. С 1712 года, работая в Петербургских придворных мастерских, Нартов становится личным токарем Петра I, а в 1723 — руководителем токарни.

Около 1718 года царь послал Нартова в путешествие в Пруссию, Голландию, Францию и Англию для совершенствования в токарном искусстве и приобретения знаний в механике и математике, а по возвращении из-за границы поручил ему заведовать своей токарней, которую тот вскоре расширил и пополнил новыми машинами, привезенными им из-за границы.

В марте 1719 года Нартов писал из Лондона Петру письмо, где говорилось следующее: «...Здесь таких токарных мастеров, которые превзошли российских мастеров, не нашел; и чертежи машинам, которые ваше царское величество приказал здесь сделать, я мастерам казал и оные сделать по ним не могут» [4].

Нартов посетил также Париж, где учился у французского механика и математика, члена АН, Пьера Вариньона. Нартов показал блестящие

способности в обучении и президент Французской академии наук писал Петру о нем «в чрезвычайно лестных выражениях» [5].

Научная и общественная деятельность Нартова многогранна: начиная с 1712 года он разработал и построил ряд механизированных станков для получения копированием барельефов и произведений прикладного искусства, а также другие станки, в том числе первый в мире токарно-винторезный станок с механизированным суппортом и набором сменных зубчатых колес. Отношения Нартова с Петром Первым были очень близкими: токарня была рядом с царскими покоем и часто служила царю кабинетом.

Нартов занимался не только усовершенствованием станков и токарным делом, но и более широким кругом технических вопросов. В частности, Петр поручил Нартову придумать механические способы, как легче и прямее колоть камень для Кронштадтского канала, а также каким образом отворять и запирать шлюзные ворота на этом канале. В 1722 году Нартов построил станок для сверления фонтанных труб, прокладываемых в Петергофе (ныне Петродворец).

В 1724 году Нартов представил царю проект создания Академии наук и художеств, в котором предлагал обучать не только рисованию, скульптуре, архитектуре и т.п., но и различным техническим наукам: строительству, обработке металлов, конструированию и др. В Академии наук и художеств Нартов завершил работу над рукописью «Театрум махинарум, или Ясное зрелище махин». Она стала своеобразной энциклопедией станкостроения, медальерного и токарного искусства 1-й половины XVIII века.

Эта книга имеет огромное значение для истории науки и техники; Нартов хотел «объявить ее в народ», то есть напечатать и сделать доступной всем токарям, механикам и конструкторам. Этот труд содержал тщательное описание 34 оригинальных токарных, токарно-копиральных и токарно-винторезных станков. Нартов давал подробные чертежи станков, составлял пояснения, разрабатывал кинематические схемы, описывал применявшиеся инструменты. Он разработал теоретическое введение, касающееся таких принципиальных вопросов, как необходимость предварительного построения моделей станков до их непосредственного изготовления «в натуре», с учетом композиционного построения, сил трения и т.п.

В 1726 он был именован указом направлен в Москву на московский монетный двор, который в то время находился в чрезвычайно запущенном состоянии и где отсутствовало элементарное оборудование. Нартову удалось наладить технику монетного дела; он также создал механизм для подъема Царь — колокола. Затем он был снова вызван из Москвы в Санкт-Петербург в Академию наук и художеств для заведования учениками в «Токарной и Инструментальной палатах».



Рис.1. А.К. Нартов. Многоствольное орудие. Первая половина XVIII века

Работая в Артиллерийском ведомстве, Нартов создал новые станки, оригинальные запалы, предложил новые способы отливки пушек, заделки раковин в канале орудия и др. Им был изобретен оригинальный оптический прицел — инструмент с перспективной зрительной трубкой, с прочими к тому принадлежностями и ватерпасом для скорого наведения из батареи или с грунта земли по показанному месту.

Известны его разработки в области артиллерийского вооружения. Он сконструировал скорострельную батарею — по тем временам чудо инженерной мысли. 44 мортиры были установлены на круглом щите. При стрельбе он поворачивался, и пока одни мортиры палили, другие чистили и заряжали. Благодаря этому ноу-хау, в строй вернулись десятки орудий. Военно-технические успехи Нартова сделали Россию в то время одной из самых передовых в сфере артиллерийского вооружения. Рис. 1.

В эпоху петровских реформ возникла проблема повышения эстетических качеств машин. Это в полной мере относится к станкам петровского механика Нартова. Он был еще и незаурядным художником в области пластических и декоративных искусств. Благодаря этому сочетанию Нартов мыслил в разработке своих объектов именно как дизайнер.

В истории русской техники, первоначальный период ее становления, получил наименование «протодизайна», потому что продукт технического творчества принадлежит к миру материальной культуры, синтезирующей не только достижения науки и техники, но и результаты художественно-практической жизни общества. Поэтому проблему зарождения художественных начал в русской технике нужно рассматривать в совокупности с влияющими на нее факторами — архитектурой, системой художественного образования технических и ремесленных кадров, художественно-промышленными выставками и техническими музеями, а также с обращением образительного искусства и литературы к индустриальной теме [6].

До петровских реформ все многообразие созданных человеком средств производства и орудий труда было осуществлено в условиях крестьянского быта и в рамках примитивной техники. Ремесленное

производство выработало ряд стабильных форм орудий труда, согласно предъявляемым к ним эксплуатационным требованиям. Кроме гендерного различия (мужские изделия: молотки, топоры, косы, плуги выполнялись из железа; женские изделия: прялки, веретена, коромысла — из дерева) орудия труда в этом контексте отличались степенью декорирования. Мужские орудия труда, в отличие от женских, были более строгими. В целом орудия труда отличались функциональной и пластической выразительностью, с введением в композицию декоративных элементов, не видоизменяющих их форму, но гармонично связанных с ней. При этом предметы быта были органически связаны с человеком, с его физиологическими и психологическими особенностями.

На этих принципах развивалось творчество Нартова. Основным направлением деятельности придворной Токарни было конструирование токарно-копировальных станков и вытачивание на них, вошедших в это время в моду как в Европе, так и в России, высокохудожественных предметов декоративно-прикладного искусства из слоновой или моржовой кости, из панциря черепахи и твердых пород драгоценной древесины.

Первый период деятельности Нартова в Петербурге связан с проектированием и строительством двух видов токарно-копировальных станков — «боковых» и «медальерных». В основе их сложной конструкции лежала возможность перевода формы и рисунка с заранее изготовленного образца — копира на вытачиваемое изделие, являющееся по существу точной копией образца, только воспроизведенное в другом материале и другом масштабе. На «боковых» станках вытачивались многофигурные барельефы на поверхностях предметов цилиндрической формы или сложные по пластике объемные формы, украшенные узорами, или, как их тогда называли «розами». На «медальерных» станках вытачивали рельефные изображения. Основная особенность станков состояла в том, что процесс работы на них был механизирован и не требовал от работающего на нем человека умения обращаться с резцом; его роль взял на себя уже известный в то время суппорт, в конструкцию которого Нартов ввел существенные изменения. В Государственном Эрмитаже хранится коллекция станков и инструментов придворной Токарни. Известен станок Нартова, который Петр в 1717 году привез в Париж в качестве дипломатического подарка. Сейчас он находится там в Национальном хранилище искусств и ремесел.

С Нартова начинается архитектурный стиль в машиностроении. Так, в станкостроении основным частям — рамам, станинам, опорным стойкам стали придавать архитектурные формы, заимствованные из классики, готики, барокко. Из станков в этом контексте можно



Рис. 2. А.К. Нартов. Токарно-копировальный станок. Первая половина XVIII века



Рис. 3. А.К. Нартов. Токарно-винторезный станок. Первая половина XVIII века



Рис. 4. А.К. Нартов. Токарно-копировальный станок. Первая половина XVIII века

выделить токарно-копировальный станок вертикальной конструкции. Он выполнен из мореного дуба. Техническая часть станка представляет собой металлическую конструкцию для крепления суппорта с дискообразными механическими деталями, обеспечивающими токарную работу. Станина имеет плавные линии, напоминающие стиль барокко. Рис. 2. В токарно-винторезном станке Нартова можно увидеть влияние русского барокко в сочетании с классикой. Рис. 3. В токарно-копировальном станке горизонтальной конструкции мы можем наблюдать преобладание классики с мотивами коринфского ордера. Рис. 4. Токарно-копировальный станок вертикальной конструкции выполнен в стиле русского барокко. Рис. 5. Большой



Рис.5. А.К. Нартов. Токарно-копировальный станок. Первая половина XVIII века



Рис. 6. А.К. Нартов. Большой токарно-копировальный станок. Первая половина XVIII века

токарно-копировальный станок выполнен в стиле петровского барокко. На этом станке выгравирована надпись: «Deo adiuvante — Богу споспешествующему». Рис. 6.

Ряд станков Нартова обладает свойством превращаться из «бокового» в «медальерный». Станки в основном украшены пилястрами. Мастером соблюдены тектоническая выразительность, пропорциональность, ритмика и т.д. В станках Нартов отдал дань архитектуре и использовал сугу-

бо декоративную пластическую форму, тяготеющую к русскому народному искусству. В композицию станков введены криволинейные кованные прутья, придавшие им некоторые национальные черты. Значение Нартова в истории русского протодизайна чрезвычайно велико. Он первый из станкостроителей подошел к проектированию сложных по своему техническому решению токарно-копировальных станков как художник-конструктор, наделив их эстетической выразительностью.

Список литературы:

1. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность футурология. Учебное пособие. МГХПА им. С.Г. Строганова, — М., 2015. — 542 с.
2. Загорский Ф.Н. Очерки по истории металлорежущих станков до середины XIX века. — М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1960. — 282 с.
3. Гаврилова Е.И. Ломоносов и основание Академии художеств // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. — М.: Наука, 1973. — С. 69
4. Неподражаемая точность // ruspl / ru).
5. Шкловский В.Б. О мастерах старинных / прим. С.Г. Нарбут. — М.: Советский писатель, 1953. — 174 с.
6. Гизе М.Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII — начала XX века. — Л., Изд-во ЛГУ, 1978. — 279 с.

Е.Ю. ВЕРХОВЫХ

СТАРШИЙ НАУЧНЫЙ СОТРУДНИК ФИЛИАЛА ФГБУ «ЦНИИП
МИНСТРОЯ РОССИИ», УРАЛНИИПРОЕКТ, ЕКАТЕРИНБУРГ

E.Y. VERKHOVYKH

SENIOR RESEARCHER BRANCH OF THE FSBI «TSNIIP MINSTROY
RUSSIA», URALNIIPROEKT, EKATERINBURG

ПРОЦЕСС ОСВОЕНИЯ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА В РУС- СКОМ ЦЕРКОВНОМ ЗОДЧЕСТВЕ

THE PROCESS OF MASTERING BAROQUE AND CLASSICISM IN RUSSIAN CHURCH ARCHITECTURE

В статье рассмотрен процесс освоения стилей барокко и классицизма в русском церковном зодчестве XVII–XIX вв. Он рассмотрен с точки зрения количественной динамики строительства храмов. Построены графики интенсивности возведения храмов в этих стилях и проведен их сравнительный анализ относительно друг друга и оси времени. Выявлено, что общее количество построенных церквей в стиле классицизма почти в два раза превышает количество храмов стиле барокко. Выявлено, что процессы освоения этих стилей имеют одну и ту же динамическую закономерность.

Ключевые слова: освоение стиля в архитектуре православного храма, историческая динамика интенсивности строительства церквей в стиле барокко и классицизма, периоды возведения храмов в стиле барокко и классицизма.

The article considers the process of mastering the Baroque and classicism styles in Russian church architecture of the XVII–XIX centuries. It is considered from the point of view of the quantitative dynamics of the construction of temples. Graphs of the intensity of the construction of temples in these styles are constructed and

their comparative analysis relative to each other and the time axis is carried out. It has been revealed that the total number of churches built in the classical style is almost twice the number of Baroque churches. It is revealed that the processes of mastering these styles have the same dynamic pattern.

Keywords: mastering the style in the architecture of an Orthodox church, the historical dynamics of the intensity of the construction of churches in the Baroque and classicism style, the periods of the construction of churches in the Baroque and classicism style.

В настоящее время на этапе, возобновленного в конце XX в., строительства новых зданий православных храмов, в современной храмовой архитектуре можно проследить мотивы многих архитектурных стилей. Большое место в истории русской архитектуры с петровских времен и до 1917 г. заняли так называемые «большие» исторические архитектурные стили, привнесенные из Европы — барокко и классицизм. Их развитие в русском церковном зодчестве стало примером массового освоения иностранных стиливых образцов. Если барокко был первым, привнесенным в Россию из Европы стилем, то русский классицизм явился органичным последовательным развитием общеевропейских стиливых тенденций.

Ранее мы рассмотрели процесс освоения этих архитектурных стилей более подробно по отдельности, как барокко, так и классицизма в русском церковном зодчестве [5; 6]. Целью настоящей статьи является исследование и сравнительный анализ количественной динамики процессов освоения архитектурных стилей барокко и классицизма в русском церковном зодчестве XVII–XIX вв. Рассмотрение именно количественного аспекта этого процесса характеризует проявляемый к этому стилю интерес со стороны власти, отдельных меценатов и Церкви. Что служит показателем эффективности процесса освоения нового архитектурного стиля, его восприятия обществом. А сравнение количественных характеристик развития двух европейских следующих друг за другом стилей позволит наглядно показать схожесть и отличия в их развитии. Для определения количественной динамики процессов освоения этих архитектурных стилей были использованы статистические данные о православных храмах, которые собраны и размещены на интернет-портале sobory.ru [21].

К настоящему времени накоплен значительный массив исследований по истории архитектуры и искусствоведению, посвященных проблематике развития стилей, как барокко, так и классицизма в церковном зодчестве России. Относительно изучения барокко следует упомянуть Б.Р. Виппера, который создал труд «Архитектура русского барокко» [7], ставший фактически базовым для исследований по

данной тематике. Значительным вкладом в изучение регионального аспекта развития стиля барокко в России стала работа А.Ю. Каптикова «Региональное многообразие архитектуры русского барокко» [13]. Среди исследователей барокко в архитектуре собственно православных храмов можно отметить исследователя А.П. Герасимова, который рассмотрел эволюцию стиля барокко в архитектуре православного храма в Западной Сибири [9]. О.М. Иоаннесян рассмотрел вопрос раннего этапа развития барокко в русской архитектуре XVII в., также он провел анализ различных школ стиля барокко в церковном зодчестве [12].

Исследованиями, посвященными изучению традиций архитектуры стиля классицизма, занимаются множество авторов, такие, как И.А. Бондаренко, В.Г. Власов, М.Б. Михайлова и многие др. [2; 8; 14]. Среди авторов диссертационных работ, посвященных исследованию русского классицизма в церковной архитектуре, следует выделить И. Е. Путянина [17]. Для «...понимания содержательных основ церковного искусства эпохи классицизма...» он подробно изучает теоретические трактаты об архитектуре, представления иерархов и пояснительные записки архитекторов того времени и другие исторические документы [17, 21]. Отдельно можно отметить труды, посвященные изучению особенностей развития архитектуры в стиле классицизма в отдельных регионах России: А. М. Раскин рассматривает региональные особенности классицизма на Урале [10], Е.В. Пономаренко подробно исследует архитектуру церквей раннего классицизма на Южном Урале [11], Е. Шорбан изучает церковное зодчество в Калужской губернии [19]. Исследователями, занимающимися изучением применимости стилевых решений классицизма и других исторических стилей в современной церковной архитектуре, являются С.В. Борисов, Н.Ю. Заварзина и др. [3; 11].

Количественная динамика освоения архитектурного стиля барокко в русском церковном зодчестве

Общее число барочных храмов, расположенных на территории России и учтенных в анализе, составляет около 940 зданий. Была проведена их систематизация по времени строительства с самого раннего (1630-х гг.) до самого позднего (1850-е гг.) возведенного храма в стиле барокко. В зависимости от фактического количества храмов, возведенных в каждое десятилетие указанного временного промежутка, с помощью метода «скользящих средних» определены основные периоды интенсивности строительства. Выявленная периодизация их возведения отражена на графике исторической динамики строительства барочных православных храмов в России с 1630-х по 1850-х гг. (Иллюстрация 1). На нем показано фактическое количество по-

строенных барочных церквей по оси времени с десятилетним шагом и выделены три основных периода количественной динамики процесса «освоения» стиля барокко в русском церковном зодчестве. Первый основной период строительства определяется как «ранний» (1630 — 1690 гг.): в нем появляются отдельные немногочисленные объекты с элементами стиля барокко без существенного роста числа их возведения. Всего в этот период построено около 20 барочных храмов (2,2 % от общего числа возведенных).

Второй основной период строительства занимает значительный промежуток времени с 1690 по 1810 гг., который дополнительно подразделяется на несколько этапов: 2.1 — «этап внедрения» стиля барокко в русское церковное зодчество (1690–1730 гг.). Он характеризуется отсутствием однозначной динамики строительства, можно наблюдать временный резкий рост, который сменяется небольшим спадом, а затем — снова подъем строительства. Этот период исторически приходится на период петровских реформ и активного внедрения западноевропейских веяний в русскую культуру, которые шли не просто и зачастую встречали на своем пути оппозицию. Можно предположить, что и в архитектуре православных российских храмов усвоение стиля барокко проходило со сложностями принятия «нового», что выразилось в неравномерной динамике строительства храмов стиля барокко на этом этапе. Далее следует этап 2.2 — «резкого роста» строительства барочных зданий по экспоненте (1730–1750 гг.). Затем идет этап 2.3 — «наиболее интенсивного строительства» барочных церквей (1750 — 1790 гг.) с абсолютным максимумом, уместившимся в краткий промежуток времени с 1760 по 1780 гг., когда было построено 316 церквей. Этапы 2.2 и 2.3 практически совпадают с периодами правления Елизаветы и Екатерины II, но апогей массового строительства барочных храмов относится к «екатерининскому» времени. С точки зрения количественного аспекта освоения стиля и массовости его распространения, этот факт противоречит устоявшимся представлениям о периоде правления Елизаветы как вершине развития барокко в России. Исследователи именуют этот период специальным термином — «елизаветинское барокко», но в это время построено только 174 объекта, тогда как в период более позднего «екатерининского» барокко возведено 316 зданий.

Период «качественного» расцвета стиля барокко, когда складываются принципы формообразования стиля барокко, принятого в искусствоведении, предваряет этап «количественного роста» и массового возведения храмов в стиле барокко.

На следующем этапе 2.4 происходит быстрый спад строительства барочных церквей (1790–1810 гг.). Тем не менее, до конца этого периода объем строительства церквей в стиле барокко остается значитель-

ной величиной — 123 объекта. Всего за второй основной период построено 876 объектов (или 93,2% от их общего количества).

Третий основной период — период затухания строительства барочных храмов (с 1810 — 1850-е гг.) характеризуется сокращением возведенных объектов с той же динамикой, но не роста, а убывания по экспоненте. Всего за это время было возведено около 40 барочных церквей, что составляет 4,2% от их общего количества.

График интенсивности строительства был совмещен с общепринятыми в искусствоведении периодами развития стиля барокко. В развитии русской архитектуры этого периода исследователи выделяют раннее «московское барокко» (1680-е по 1700-е гг.), зрелое «петровское барокко» (1700-е по 1720-е гг.) и позднее барокко (1730-е по 1760-е гг.) [1]. Кроме этих периодов в научной литературе предлагаются другие варианты периодизации барокко: «елизаветинское», «нарышкинское» и др. [18].

Наложение периодизации интенсивности строительства барочных храмов на ось развития стиля барокко в истории русской архитектуры позволило наглядно увидеть, что «ранний» этап и поздний «этап затухания» далеко выходят за устоявшиеся в искусствоведении временные границы стиля русского барокко. Можно сказать, что внедрение нового стиля хронологически происходило на фоне существования предшествовавшего ему стиля, поэтому количественно первые единичные попытки проявления нового стиля могут начаться задолго до его массового распространения. Так и поздний «этап затухания» строительства приходится на период становления следующего по времени стиля.

Количественная динамика освоения архитектурного стиля классицизма в русском церковном зодчестве

Далее для определения количественной динамики процесса освоения стиля классицизма в русском церковном зодчестве мы проанализировали 1931 объект. Для анализа отбирались отдельно стоящие здания храмов, изначально запроектированные и построенные в стиле классицизма. Мы не рассматривали здания храмов, возведенные в другом стиле, но с привнесенным позже декором в стиле классицизма или с пристроенной позже классицистической колокольней. Анализ количественной динамики строительства был проведен по методике, которую мы ранее применили при анализе относительно освоения стиля барокко. Была проведена систематизация по времени строительства с самого раннего (1710-х гг.) до самого позднего (1900-е гг.) возведенного храма в стиле классицизма, учтенных объектов в анализе.

Был также построен график исторической динамики строительства православных храмов в стиле классицизма в России, который показывает периодизацию их возведения в промежутке с 1710-х по 1900-х гг., который также изображен на иллюстрации 1. На нем по

временной оси указано фактическое количество построенных классицистических церквей с десятилетним шагом и показаны три основных периода количественной динамики процесса «освоения» стиля классицизма в русском церковном зодчестве. Снизу этой оси указаны общепринятые в искусствоведении периоды развития стиля русского классицизма [1].

Первый основной период строительства определяется нами как «ранний» (1710 — 1760 гг.): в нем появляются отдельные немногочисленные объекты с элементами стиля классицизма без существенного роста их числа. Всего в этот период было построено 23 храма в стиле классицизма (1,19 % от общего числа возведенных зданий).

Второй основной период строительства занимает значительный, более ста лет, промежуток времени с 1760-е г. по 1870-е гг. Он подразделяется на несколько этапов: 2.1 — «этап внедрения» (1760–1780 гг.) и 2.2 — «этап роста» (1780–1800 гг.) стиля классицизма в русском церковном зодчестве. Оба они характеризуются однозначной динамикой строительства по экспоненте. В каждое такое десятилетие количество построенных церквей удваивается вплоть до 1800 г. Всего на этапах «внедрения» и «роста» построено 366 объектов (18,9% от общего числа зданий).

Далее следует этап 2.3 — «наиболее интенсивного строительства» классицистических церквей (1800 — 1840 гг.), в период которого построено 1313 храмов (68 % от общего числа). На протяжении четырех десятилетий объекты активно возводятся, а в десятилетие с 1810 г. по 1820 г. фиксируется максимум интенсивности строительства церквей в стиле классицизма, общим числом 371. На следующем этапе 2.4 «упадка» происходит резкий спад строительства классических церквей (1840–1870 гг.). В течение этого периода объем строительства церквей в стиле классицизма составляет — 201 объект (10,4 % от их общего количества). Всего за весь второй основной период массового возведения построено 1880 объектов, или 97 % от их общего количества.

Третий основной период — период «затухания» строительства классических храмов (с 1870–1900-е гг.) характеризуется значительным сокращением возведенных объектов, всего за это время было построено 28 церквей, что составляет 1,45 % от их общего количества.

В развитии стиля классицизма в русской архитектуре исследователи выделяют ранний классицизм или «екатерининский классицизм» (1760-е по 1770-е гг.), зрелый «строгий» классицизм (1770-е по 1780-е гг.), «александровский» классицизм (1780-е по 1810-е гг.) и поздний классицизм «ампир» (1810-е по 1830-е гг.) [18]. Соотнесение между собой на иллюстрации 1 этих периодов и периодов интенсивности строительства классицистических храмов наглядно показывает, что «ранний этап» и поздний «этап затухания» выходят за устоявшиеся в

искусствоведении временные границы стиля русского классицизма и происходит «наложение» процессов освоения следующих друг за другом стилей барокко и классицизма.

Сравнительный анализ графиков количественной динамики строительства православных храмов в стиле классицизма и барокко

Нами проведен сравнительный анализ графиков интенсивности строительства храмов в стиле барокко и классицизма в русском церковном зодчестве нач. XVII — конца XIX в. Отметим количественно двукратное преобладание церквей в стиле классицизма (1931 шт.) над барочными храмами (978 шт.). Общая продолжительность «волны» барокко и «первой волны» классицизма почти соразмерна по своей продолжительности — 240 лет для барочных церквей и 190 лет для храмов в стиле классицизма. При этом классицизм развивался более интенсивно по числу возведенных в этом стиле храмов и в течение более короткого промежутка времени, интенсивность строительства в год в 2,5 раза больше, чем у барокко.

При совмещении двух графиков интенсивности строительства храмов следующих друг за другом стилей видно, что они накладываются друг на друга по времени. В период активного внедрения барокко уже появляются единичные объекты нового стиля классицизма, а пик интенсивности строительства храмов в стиле барокко приходится на период активного начального роста классицизма. Более того, исходя из количественных показателей освоения двух стилей в этот один и тот же промежуток времени, суммарное количество барочных церквей, построенных на пике своего развития, превышает суммарное количество храмов в стиле классицизма на начальном этапе его интенсивного роста. То есть освоение архитектурного стиля на момент своего «пика» интенсивности строительства превосходит другие сосуществующие стили.

Период массового возведения классицистических храмов сопровождается, хоть уменьшающимся по своему числу, но одновременным строительством и барочных храмов. Подобное «наложение» этапов развития стилей барокко и классицизма наблюдается и в общепринятой в искусствоведении их периодизации. Во время правления Екатерины II одновременно развиваются как «екатерининское барокко», так и «екатерининский классицизм». По результатам сравнительного графического анализа наглядно видно, что внедрение нового стиля хронологически происходило на фоне продолжения развития предшествовавшего ему стиля, первые попытки проявления нового стиля начинались задолго до его массового распространения. В период «пика» интенсивности освоения какого-либо стиля наблюдается его господство над другими стилями. Поздний «этап

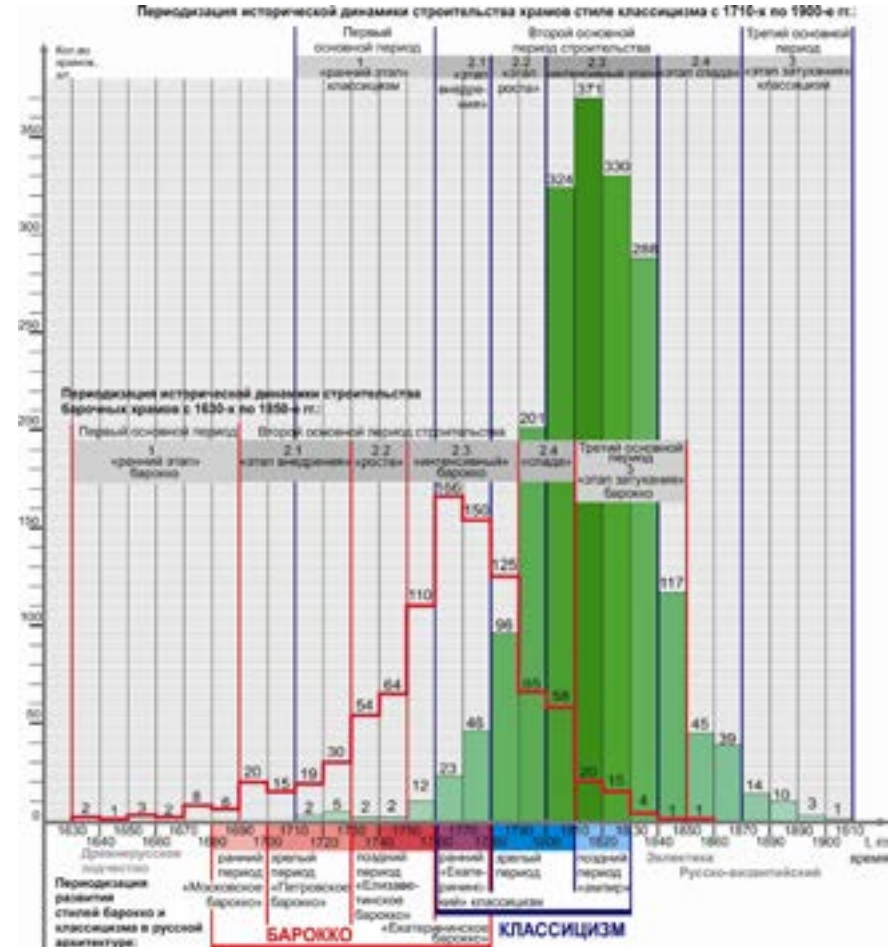


Рис. 1. Периодизация исторической динамики процессов строительства православных храмов в стилях барокко (1630-х — 1850-е гг.) и классицизма в России (1710-е — 1900-е гг.). Авторский рисунок

затухания» строительства в каком-либо стиле приходится на период становления следующего по времени стиля.

Барокко был первым привнесенным европейским стилем, и для его успешного освоения требовались различные факторы: столичные ресурсы, развитая инфраструктура, участие выдающихся архитекторов, согласования епархий. Одним из основных факторов, повлиявший на степень освоения нового стиля и массовость его применения в русской архитектуре, явилось активное участие государственной власти, в том числе деятельность Петра I по его внедрению.

Корреляционное сравнение числовых значений графиков интенсивности строительства церквей в стилях барокко и классицизма

При анализе графиков интенсивности строительства храмов в этих двух стилях было отмечено, что они представляют собой схожие между собой параболические кривые. Было проведено корреляционное сравнение числовых значений графиков интенсивности строительства в стилях барокко и классицизма. Расчет значений проводился по формуле линейной корреляции Пирсона [20]. Установлено, что эти две кривые коррелируют между собой с коэффициентом 0,97, что говорит о высокой степени взаимосвязанности этих процессов. Величина коэффициента 0,97 показывает, что линейная корреляция между двумя множествами, показывающими динамику развития стиля барокко и классицизма в церковном зодчестве относится к числу очень сильных. Согласно закономерностям линейной корреляции, ее уровень равен коэффициентом 0,8 и выше относится к сильным корреляционным взаимосвязям.

Заключение

По результатам анализа фактических данных, характеризующих процесс освоения стилей барокко и классицизма в церковном зодчестве, впервые установлено, что количественная динамика строительства храмов в этих стилях характеризуется значительной неравномерностью своего развития во времени. В предложенной нами периодизации этого процесса по критерию интенсивности строительства четко прослеживаются его этапы внедрения, активного роста, максимума и затухания. При сравнительном анализе аспекта количественного освоения стилей барокко и классицизма выявлено, что внедрение нового стиля хронологически происходило на фоне существования предшествовавшего ему стиля. Поздний «этап затухания» строительства в одном стиле приходится на период становления уже следующего по времени стиля. Можно говорить об одном из общих принципов освоения «больших» исторических европейских стилей в церковном зодчестве, на примере барокко и классицизм, который заключается в том, что график исторической динамики интенсивности строительства представляют собой параболическую кривую с основными этапами «внедрения», «роста», своего «пика» и «затухания». Оба процесса освоения этих двух стилей подчиняются одним и тем же динамическим закономерностям. Являются ли полученные результаты правомерными в отношении других архитектурных стилей требует дальнейшего изучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. БАРТЕНЕВ И. А., БАТАЖКОВА В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. — М.: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, 1983. — 257 с.
2. Бондаренко И. А. Стиль ампир и традиции имперского градостроительства. // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 5. Стиль ампир. — М.: Рохос, 2003. — С. 140–146.
3. Борисов С. В., Богачева Л. В. О некоторых аспектах наследования традиции классицизма. Учебное и реальное проектирование // Достижения вузовской науки. — 2014. — №8. — С. 8–13.
4. Бусева-Давыдова И. Л. О концепциях стиля русского искусства XVII века в отечественном искусствознании // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Выпуск VII. Проблемы русской средневековой художественной культуры. — М., 1990. — С. 106–117.
5. Верховых Е. Ю. Процесс «освоения» стиля барокко в русском церковном зодчестве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2021. — № 2. — С. 26–31.
6. Верховых Е. Ю. Процесс «освоения» стиля классицизма в русском церковном зодчестве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2021. — № 4. — С. 22–34.
7. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. — М.: Наука, 1978. — 231 с.
8. Власов В. Г. Русский классицизм // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — СПб.: Азбука-Классика. — Т.8., 2008. — С.346–353.
9. Герасимов А. П. Православные храмы Западной Сибири XVII — первой половины XVIII в. // Вестник ТГАСУ.— 2016. — № 1. — С. 80–90.
10. Герасимов А. П., Корж М. И. Влияние классицизма на градостроительство городов Западной Сибири // Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. — 2021. — № 23 (3). — С. 81–97.
11. Заварзина Н. Ю. Современные стилистические предпочтения православного зодчества в России // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2008. — №1. — С. 74–81.
12. Иоаннисян О. М. К проблеме барокко в русской архитектуре XVII века (история вопроса и некоторые аспекты архитектурной формы) // Русское искусство эпохи барокко. Новые материалы и исследования: Сб. статей. — СПб.: АО «Славия», 1998. — С. 20–44.
13. Каптиков А. Ю. «Региональное многообразие архитектуры русского барокко». — М.: Вебстер, 2014. — 192 с.
14. Михайлова М. Б. Градостроительство классицизма в России: желаемое и действительное // Архитектура в истории русской культуры. — Вып.3: Желаемое и действительное. — М.: Едиториал УРСС, 2001. — С. 124–127.
15. Пилявский В. И., Тиц А. А., Ю., Ушаков Ю. С. История русской архитектуры. — М.: Архитектура-С, 2004. — 511 с.
16. Пономаренко Е.В. Особенности архитектуры церквей раннего классицизма на Южном Урале // Приволжский научный вестник. — 2012. — № (1 (5)). — С. 16–20.
17. Путьин И. Е. Русская церковная архитектура эпохи классицизма. Идеи и образы. Автореф. дис. доктора искусств-я. — М., 2011. — 60 с.
18. Раскин А. М. Архитектура классицизма на Урале. — Екатеринбург: Изд-во Урал.ин-та, 1989. — 192 с.
19. Шорбан Е. Церковная архитектура Калужской губернии первой трети XIX века и война 1812 года. // Искусствознание. — № 1–2. — 2013. — С. 147–179.
20. Коэффициент корреляции Пирсона. / [Электронный ресурс]. — URL: https://intuit.ru/studies/professional_retraining/19207/courses/6/lecture/172?page=3 (дата обращения: 20.10.2021).
21. Народный каталог православной архитектуры. / [Электронный ресурс]. — URL: <https://sobory.ru> (дата обращения: 25.04.2021).

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ

Кандидат филос. наук, Тульская региональная общественная организация «Наша традиция», Председатель научно-методического и художественного совета

L.B. FREIVERT

Ph. D, TULA REGION PUBLIC ORGANIZATION «OUR TRADITION» («NASHA TRADITSIA»), THE CHAIR-MAN OF SCIENTIFIC-METHODICAL AND ART COUNCIL

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ТЕКСТАМ А.Н. РАДИЩЕВА: ПРОЕКТ ДУХОВНО-МАТЕРИАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КОНЦА XVIII ВЕКА

THE TRAVELS CROSS A.N. RADISHCHEV'S TEXTS: THE DESIGN OF SPIRITUAL-MATERIAL SPACE OF LAST DECADES OF 18th CENTURY

В статье рассматриваются взгляды на устройство мира, взаимоотношения человека с высшими силами и эстетические вопросы в русской культуре конца XVIII века, как они отражены в текстах А.Н. Радищева. Основным материалом являются философский трактат «О человеке, его смертности и бессмертии» и «Путешествие из Петербурга в Москву».

Ключевые слова: пространство русской культуры XVIII века, мировоззренческая концепция А.Н. Радищева, искусство и архитектура как часть устройства мира, «Путешествие из Петербурга в Москву», «О человеке, его смертности и бессмертии»

This article deals with texts by the Russian writer of past decades of XVIIIth century A. N. Radishchev. There are described his weltanschauung and his comprehension of interrelation between man and divine forces and aesthetical problems. These questions are investigated on examples his philosophical tractate «About Man, His Mortality and Immortality» and the novel «The Travels from St. Petersburg to Moscow».

Keywords: the space of the Russian culture of 18th century, the A.N. Radishchev's conception about the structure of world, art and architecture as parts of world system, the «Travels from St. Petersburg to Moscow», the tractate «About Man, His Mortality and Immortality»

В философии Просвещения и в новом гуманизме опыт, лежащий в основе религиозной традиции, выражался в нетеистических терминах, скорее относящихся к человеку, чем к Богу. Однако отношение было то же самое. В нем была выражена забота о полном развитии человека, о превращении его в цель, но не средство, о создании социальных условий для духовного развития человека.

[1, с. 366]

И как не возгордиться человеку во бренности своей, подчиняя власти своей звук, свет, гром, молнию, лучи солнечные, двигая тяжести необъятные, осязая дальнейших пределов вселенныя, постигая и предузнавая будущее.

[2, с. 42]

Если заблуждение предлежит нам в стезе нашей, источник силы, всеотче! Простри луч на разумение наше! Желание наше в познании нелицемерно и не тщеславием рождается, но любовию.

[3, с. 53]

XVIII век, век Просвещения, имел свою специфику в России. Здесь культура развивалась особым образом и отсутствовали многие характерные для Западной Европы ее формы. Воплощение просветительского духа в России было в чем-то более драматичным и острым. На долю деятелей русской культуры этого периода выпала задача создать свою, новую духовно-материальную Вселенную, в которой должны были найти свое место и образовать новый синтез старые русские традиции и современные веяния. Перед этими людьми стояла проблема: обрести духовную свободу, задавать себе вопросы о сути мироустройства, выстроить собственную систему. За право задать хотя бы себе такие вопросы некоторые из них пожертвовали привычным комфортом, свободой и даже жизнью.

Особое место в этом ряду занимает А.Н. Радищев (1749-1802). Широта его эрудиции, глубина проникновения в существо множества проблем, от мировоззренческого до экономического порядка, склад ума, эмоциональная и нравственная отзывчивость, тонкое эстетическое чутье, психологическая проницательность — всё это позволило ему

в своих текстах создать сложную и богатую картину мира. Данный текст не ставит своей задачей определить степень оригинальности этой картины на фоне его современников, западноевропейских и русских. Задача — выявить ее диалектическую органичность, обозначить ее контуры и составляющие.

«Архитектура» духовно-материальной Вселенной Радищева многослойна и центрична. Неоднократно, в самых различных текстах, писатель утверждал наличие Творца, ощущая теснейшую связь с ним, «сладкую надежду прибежища к высочайшему существу не яко мстителю, но яко источнику и началу всех благ». Частью этого божественного мироустройства были для него нравственные начала в человеческих отношениях: для него нерасторжимо связаны «...благословение Божие и любовь собратии своей» [4, с. 55].

Религиозность для Радищева — естественное состояние размышляющего и нравственного человека, которое он описывает и рассматривает с вселенских, всечеловеческих позиций, поверх границ отдельных религий и верований: «Единому человеку между всех земных тварей удалось познать, что существует всеотец, всему начало, источник всех сил... он доходит до сего сознания силою разума, возносяся от действий к причинам, и наконец к вышней из причин... понятие о всевышнем существе в нем есть; сам он его себе сложил или получил откуда, того мы не рассматриваем... Называй сие кто как хочет; но Гоббс, но Спиноза ее ощущали» [3, с. 58].

При этом интеллектуальная честность вынуждает его написать следующие строки: «.. существо бесконечное чувственностью понято быть не может и долженствует отличиваться от существ, которые мы познаваем в пространстве и во времени... поелику познание первья причины основано на рассуждении отвлечением от испытанного и доказывається правилом достаточности, поелику воспященно и невозможно конечным существам иметь удостоверение о безусловной необходимости высшего существа, ибо конечное от бесконечного отделенно и не одно есть; то понятие и сведение о необходимости бытия божия может иметь бог один. — Увы! Мы должны ходить ощупью, как скоро вознесемя превьше чувственности» [3, с. 78]. Позицию Радищева можно считать близкой к кантианской.

Вместе с тем дерзновение творческой мысли человека понимается писателем как ответ на творчество Бога: «...человек воздвиг **пространное здание** своей науки [выделено мной — Л.Ф.]. Не оставил отдаленнейшего края вселенной, куда бы смелый рассудок его не устремлялся; проник в сокровеннейшие недра природы и постиг ее законы в невидимом и неосязаемом; беспредельному и вечному дал меру; исчислил неприступное; преследовал жизнь и творение и дерзнул объять мыслию самого творца... О, смертный! Воспрями

от лица земли и дерзай, куда несет тебя мысль, ибо она есть искра божества!» [3, с. 60]. Обратим внимание на одну из ярких архитектурно-пространственных метафор, которые для Радищева характерны.

Каким образом биологическое существо становится существом мыслящим, каким образом может мысль существовать внутри его и за его пределами? По сей день наука не знает полного ответа на эти вопросы. Радищев задает их задолго до рождения современной психологии, молекулярной биологии, кибернетики: «Где был ты, ...прежде нежели ты узрел светило дневное? Что был ты, существо, всесилию и всеведению сопричастное в бодрственные твои лета? Измерял ли ты обширность небесных кругов до твоего воплощения? Вопросы дерзновенные, возлюбленные мои! но вопросы, подлежащие моему слову»; «...может ли вещественность иметь жизнь, чувствовать и мыслить, или духовное существо иметь пространство, образ, делимость, твердость, бездействие? В обоих случаях произведение будет одинаковым. Если сие доказать возможно, то разделение существ на вещественные и духовные исчезнет...» [3, с. 39–40, 74].

Владея всем научным аппаратом своего времени, Радищев ощущал космос как единое целое. Ему, еще до Гегеля, было ясно, что материя и движение неразрывны [3, с. 81]. Он дерзал противоречить Ньютону [там же, с. 82] и к тому же практически предвосхищал эйнштейновскую и постэйнштейновскую Вселенную: «...вопроси каждого беспристрастного: что есть вещественность? Ответ будет: не ведаю!»; «...столь ли приписуемые ей непроницательность и твердость ей нужны и необходимо истекают из понятия о вещественности?» [там же, с. 76, 77]. Ссылался он также на мнения, что «... все твердое вещество, в солнечной системе содержащееся, можно вместить в одну ореховую скорлупу...»; «...что в самом деле в вещественности существуют только притяжения и отражения без всякой твердости...». Итог: «...вещественность, да не исчезнет она совсем и да не будет сами тень и мечта» [3, с. 78, 80, 81]. Отсюда уже недалеко до принципа неопределенности в современной физике. И в этой Вселенной мыслящий человек имеет право на ошибки, «заблуждения и нелепости», которые тоже «...суть доказательство мыслящего существа» [там же, с. 59].

Радищев поднимал вопросы, которые будут занимать философскую мысль на протяжении XX века и далее. Корни системы Н.А. Бердяева, для которого основой было не бытие, а свобода, можно усмотреть также в его философском трактате. Он не только провозглашает право человека на независимую и дерзновенную мысль, но и прямо говорит о «свободном деянии» [3, с.65], а основополагающие для общественного устройства слова, по Радищеву, есть «...человечество, свобода, покой, честность, святость, собственность» [4, с. 52].

Тема духовной свободы коррелируется с темой свободы политической. Политические, экономические, юридические вопросы занимают важное место в очеловеченной Вселенной Радищева. Сопоставляя его религиозные взгляды, концепцию мироустройства и организацию жизни государства и общества, можно сделать вывод: гнет, бесправие и несправедливость предстают в его текстах как нарушение и искажение Божественного порядка. Но есть диалектика истории; прогресс общества одновременно порождает и собственнические инстинкты, и эксплуатацию человека человеком: «...земледелие произвело раздел земли на области и государства, построило деревни и города, изобрело ремесла, рукоделия, торговлю, устройство, законы, правления. Как скоро сказал человек: сия пядень земли моя! он пригвоздил себя к земле и отверз путь зверообразному самовластию» [3, с. 64] (напомним здесь, что этот текст написан за два десятилетия до рождения классиков марксизма и за 80 лет до «Происхождения семьи, частной собственности и государства» Ф. Энгельса).

Предвосхищает Радищев и современные социологические и социоориентированные подходы к архитектуре. (Развернутых текстов такой направленности до XX века автором статьи не обнаружено.) Архитектура для писателя — не только эстетический феномен. Его положения можно цитировать на лекциях по социальным проблемам архитектурного проектирования: «В остатках погибших городов, где блаженство некогда водворялось, обрящем развалины училищ, больниц, гостиниц, водоводов, позорищ [зрелищных сооружений, театров — Л.Ф.] и тому подобных зданий; в градах, где известнее было я, а не мы, находим остатки великолепных царских чертогов, пространных конюшен, жилища зверей. Сравните то и другое; выбор ваш не будет затруднителен» [5, с. 156].

Радищев не просто порицает «пышную внешность властителей народов [и] ...стадо рабов»: «...тесные умы и малые души внешность поражать может. Но чем народ просвещеннее, то есть чем более особенников в просвещении, тем внешность менее действовать может» [5, с. 168]. Отметим здесь, что это рассуждение содержится в тексте, найденном лирическим героем: «Хотил. Проект в будущем». Архитектурные проекты авангарда 1920-х гг., современного хай-тека и минимализма вполне подходят под эти требования.

Социологический взгляд на архитектуру работает также и в другую сторону. Анализируя архитектуру государственной власти, Радищев прибегает к метафорам зодчества: «Прочному и твердому зданию довольно его собственного основания; в опорах и контрфорсах ему нужды нет» [5, с. 173]. В оде «Вольность» призыв к свободе содержит архитектурные и одновременно библейские метафоры:

*«Самсон, как древле, сотрясает
Исполненный коварств чертог,
Законом строит твердь природы.
Велик, велик ты, дух свободы,
Зигдителен, как сам есть бог!»* [5, с. 201; 6, с. 244].

В соединении Бога и свободы опять чувствуется предвосхищение Бердяева. Архитектура и другие искусства есть важнейшая часть гармоничного устройства мира в соответствии с Божественными законами, а для истинного «сына отечества» воспитание любви к науке и искусству и развитие своего художественного вкуса является прямой обязанностью [4, с. 59]. В свою очередь, прегрешения против вкуса и чувства меры — знак внутреннего и внешнего неблагополучия. В «Путешествии...» в главе «Спаская Полесь» центральное место занимает сон лирического героя, где всесильный правитель, окруженный невероятной пышностью и роскошью, предписывает первому зодчему воздвигнуть «великолепнейшие здания для убежища мусс» [5, с. 87]. Но после беседы с Истиной в образе женщины он видит: «В воздвижении великолепных зданий к расточению нередко присовокуплялося и непонятие о истинном искусстве. Я зрел расположение их внутреннее [т.е. планировку — Л.Ф.] и внешнее без малейшего вкуса», а искусство в такой ситуации оказывалось «едва пресмыкающимся» [5, с. 92]. Возможно, не всё в архитектурной эстетике Радищева приемлемо нас сейчас. Вряд ли мы можем согласиться с тем, что колокольне Ивана Великого свойственна «уродливая соразмерность»; но «...рассматривая Баженовы образцы зданий», возможно, не только постройки, но и чертежи — образцы, наш современник также может понять и принять тезис, «...что в зодчем сем присутствен дух Браманта» [3, с. 117].

Подобно мыслителям западноевропейского Ренессанса, Радищев полагает пропорциональность основой прекрасного: «... изящность зренья человеческого наипаче состоит в созерцании соразмерностей в образах естественных. Не изящность ли зренья, изошренного искусством, произвела Аполлона Бельведерского, Венеру Медицейскую, картину Преображения, Пантеон и церковь Св. Петра в Риме и все памятники живописи и ваяния?» [3, с. 52].

В его текстах нередки упоминания и суждения не только об архитектуре, но и о живописи, скульптуре, музыке. Прямо или косвенно там упоминаются Микеланджело и Хогарт, Рафаэль и Фальконе, Альбани и Верне, Корреджо и Анжелика Кауфман, Паизиелло и Глюк, Гайдн и Моцарт — фигуры разноплановые и разномасштабные, но их работы составляют неотъемлемую часть «жизненного мира» автора — думается, здесь применение гуссерлианского термина для анализа



Рис. 1. Франческо Альбани. Крещение Христа. 1630–1635

Рис. 2. Ангелика Кауфман. Христос и самарянка у колодца Иакова. 1796



текстов XVIII в. правомерно. Радищев говорит о художниках, чьи работы он мог видеть, например, в Эрмитаже — «Крещение Христа» Фр. Альбани (Рис. 1) или «Христос и самарянка у колодца Иакова» А. Кауфман (Рис. 2).

Библейские коннотации встречаются у Радищева на каждом шагу: псалмы, жития мучеников, космогонические картины природы (вселенская катастрофа в прозаическом плане поэмы «Ангел тьмы» и не только), проповедь — такие образы мы находим в его произведениях. Как личный апокалипсис описано кораблекрушение в главе «Чудово». Каждое частное событие отражает и воплощает вселенские законы.

Стиль «Путешествия из Петербурга в Москву» и синодального перевода Библии, первый сокращенный вариант которого вышел через 17 лет после смерти писателя, очень близки: «... прежде начатия времен, когда не было бытию опоры и всё терялось в вечности и неизмеримости, все источнику сил возможно было, вся красота вселенныя существовала в его мысли, но действия не было, не было начала. И се рука всемогущая, толкнув вещественность в пространство, дала ей движение» [5, с. 233, выделено мной — Л.Ф.].

Человек и его мысль как части этой Вселенной подчинены тем же законам. Отдельные метафоры в текстах предвосхищают современные взгляды на процесс мышления, где всё имеет пространственный код. Вот характерный фрагмент из «Слова о Ломоносове»: «... определенный по состоянию своему препровождать дни свои между людей, коих **окружность мысленныя области** [выделено мной — Л.Ф.] не далее их ремесла простирается..., — разум молодого Ломоносова не мог бы достигнуть той обширности, которую он приобрел, трудясь в испытании природы». Вполне соответствует и современным представлениям о языке следующий пассаж о Ломоносове-стихотворце, который на примере древних поэтов «научался ... **давать тело мысли** [выделено мной — Л.Ф.] и душу бездыханному» [5, с. 222, 224].

Античная литература занимала важное место и в духовной Вселенной Радищева. Достаточно сравнить строки из «Метаморфоз» Овидия и начало «Оснадцатого столетия» Радищева, написанного в 1801 году:

*«Время само утекает всегда в постоянном движенье,
Уподобляясь реке; ни реке, ни летучему часу
Остановиться нельзя» [цит. по: 7, с. 156].*

*«Урна времен часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи вознеслись
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море <...>
Но знаменито веки свою кровавой струею,
С звуками грома течет наше столетье тудя» [8, с. 260].*

Человек, одаренный сочетанием острого восприятия и интеллектуальной мощи, был словно призван, среди многого другого, к анализу перцептивных процессов. Некоторые его пассажи предвосхищают достижения современной психологии восприятия: «...человек... вообразает себе точки, линии, когда подражать хочет ее [природы] образам; воображает себе движение, тяжесть годов, днями, часами, когда хочет изразить ее шествие, или свой шаг ставит мерою ее всеобъемлющему пространству. Но мера ее не шаг есть и не миллионы шагов, а беспредельность; время есть не ее, но человеческое; силы же ее и образы суть только всеобщая жизнь» [3, с. 51].

Характерное для человека чувство эмпатии также Радищев выделяет как важную часть эстетического впечатления: «Сие соучастование человеку толико сосущественно, что на нем основал он свое увеселение, к немалой чести изобретению разума человеческого служащее. Скажи, не жмет ли и тебя змий, когда ты видишь изваяние Лаокоона?» [3, с. 55]. Главными факторами совершенствования человека и вообще его становления как вида разумного существа, по Радищеву, являются речь и ремесло: «...язык есть творец всего, что в человеке есть изящно». Появление и развитие языка для него также свидетельство действия Божественных сил: «Я того разыскивать не намерен, речь наша есть ли что-либо нам данное или самими нами изобретенная. Мне кажется, все равно сказать, что всеотец научил нас говорить каким-либо посредством, или, дав нам органы речи, он дал и способность говорить». [3, с. 52, 130].

Изучавшим марксистско-ленинскую философию памятен тезис Энгельса, что труд из обезьяны создал человека. Но у этих философов были предшественники: «Гельвеций не без вероятности утверждал, что руки были человеку путеводительницы к разуму. И поистине, чему одолжен он изобретением всех художеств, всех рукоделий, всех побоев, для наук нужных?» [3, с. 51].

Большой интерес представляют взгляды Радищева на пути развития русской культуры в. В этом он также усматривает действие высшей силы: «...когда народ направлен [выделено мной — Л.Ф.] единожды

к усовершенствованию, он ко славе идет не одной тропинкою, но многими стезями [одновременно]» [5, с. 227]; «...великий муж никогда не бывает один. Всегда являются многие вдруг...» [3, с. 127].

Подведем некоторые итоги.

Вселенная, как она выстроена в концепции Радищева, центрична. Ею управляет высшая сила — Всеотец, Бог; законы природы также есть его проявление. В его Вселенной духовное и материальное взаимозависимы и взаимопереходны; связь между ними, как и между природным и человеческим-рукотворным органична. Архитектура земная и небесная подобны друг другу.

Прямая обязанность человека — всестороннее совершенствование себя и жизни вокруг. Социальная несправедливость, попрание нравственных законов есть нарушение законов божественных, которым человек должен следовать.

Искусство предстает как божественное начало в мире. Эстетическая развитость, глубокие и разнообразие познания в художествах и науках также являются жизненной и религиозной обязанностью человека.

Высокой ценностью является также интеллектуальное бесстрашие, дерзновенность. В названии его трактата «О человеке, его смертности и бессмертии» есть некоторая неопределенность: относится ли притяжательное местоимение «его» только к смертности? Можно ли его интерпретировать так: «О человеке, о его смертности и его бессмертии»? В вопросе бессмертия души Радищев занимал двойственную позицию, но свой трактат он заканчивает фразой: «...и верь, скажу паки, верь, вечность не есть мечта». [3, с. 142].

Находясь в ссылке, преодолевая в жизни множество страданий, в самых стесненных обстоятельствах он выстраивал свою космогонию, призывая человека преодолевать свою ограниченность и охватывать мыслью и воображением всё мироздание: «...когда мысль, ...всю душу исполнившая, ... отторгает... мысленность от телесности, ... время и пространство исчезают пред ним, он сокрушает все пределы, и занесшему ногу в вечность вселенная уже тесна» [3, с. 124].

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Фромм Э. Из плена иллюзий. Как я столкнулся с Марксом и Фрейдом // Фромм Э. Душа человека: Перевод. — М.: Республика, 1992. С. 299–374.
2. Радищев А.Н. Житие Федора Васильевича Ушакова // А. Радищев. Избранное. — М.: Московский рабочий, 1959. С. 16–49.
3. Радищев А.Н. О человеке, его смертности и бессмертии // Радищев А.Н. Полное собрание сочинений. Т. 2. — М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1941. С. 37–142.
4. Радищев А.Н. Беседа о том, что есть сын отечества // А. Радищев. Избранное. — М.: Московский рабочий, 1959. С. 50–58.
5. Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву // То же изд. С. 59–234.
6. Вольность // То же изд. С. 237–252.
7. Культура Древнего Рима. Том I. — М.: Наука, 1985.
8. Оснадацатое столетие // А. Радищев. Избранное. — М.: Московский рабочий, 1959. С. 260–262.

С.В.КОРОЛЕВА

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры городского строительства, архитектуры и дизайна Тульского государственного университета

S.V. KOROLEVA

CANDIDATE OF ART HISTORY, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF URBAN CONSTRUCTION, ARCHITECTURE AND DESIGN OF THE TULA STATE UNIVERSITY

**ВЛИЯНИЕ ПОЛИТИКИ ПЕТРА I НА РУССКОЕ ИСКУССТВО
КОНЦА XVII — НАЧАЛА XVIII вв.**

**INFLUENCE OF THE POLICY OF PETER I ON RUSSIAN ART OF
THE END OF THE 17th — BEGINNING OF THE 18th CENTURIES**

В конце XVII — начале XVIII вв. в русской культуре произошли существенные изменения. На смену средневековому искусству, с характерной ориентацией на духовные принципы, пришло светское, секулярное направление, особенный интерес приобрело развитие русской науки. Решительный культурный подъем культуры был связан не только с выдающейся личностью Петра I, но и укреплением дворянского сословия, становлением экономического единства русского государства. Действительно, для создания могущественной Империи перед Петром I стояли великие задачи — поднять промышленное производство, развивать военное дело, культуру, основываясь с этой целью, в первую очередь, на научные достижения.

Ключевые слова: русское искусство, культура, политика Петра I.

At the end of the XVII — beginning of the XVIII centuries, significant changes took place in Russian culture. Medieval art, with its characteristic orientation towards spiritual principles, was replaced by a secular, secular direction, and the development of Russian science

gained particular interest. The decisive cultural rise of culture was associated not only with the outstanding personality of Peter I, but also with the strengthening of the nobility, the formation of the economic unity of the Russian state. Indeed, in order to create a powerful Empire, Peter I faced great tasks — to raise industrial production, develop military affairs, culture, based for this purpose, first of all, on scientific achievements.

Keywords: Russian art, culture, politics of Peter the Great.

Петр I провел исторически значимые реформы в России в конце XVII — начале XVIII вв., которые позволили укрепить феодально-абсолютистское государство. Русский государь упрочил крепостное право и усилил власть дворянского сословия. Петр I повысил значение помещичьего общества, благодаря льготам, представители правящего класса множили свои капиталы и должны были развивать торговлю и промышленность. Таким образом, успешные реформы Петра I привели к подъему в развитии русского государства и укрепили его значение на международном уровне. Авторитетное значение России в Европе позволило налаживать не только экономические, но и культурные связи со многими западноевропейскими странами. Если освещать русскую культуру петровской эпохи в контексте развития искусства Западной Европы, — время, характеризовавшееся посленерессансным реализмом. Мировая культура узнала имена выдающихся итальянцев Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти, Микеланджело Буонарроти. Сравнивая европейскую культуру с русским искусством, нужно сказать, что в Европе также средневековая эпоха длилась достаточно долго. Раннехристианское искусство началось с 313 г. — временем принятия христианства Императором Константином и продлилась, к примеру, в Италии вплоть до Проторенессанса (дученто, XIII в). Однако ориентируясь на исторические источники, секулярное искусство все-таки связано в Италии с периодом Раннего Возрождения (кватроченто, XV в). Итого десять столетий развивалось средневековое искусство в Италии. В Древней Руси христианство было принято в 988 г. и формировалось вплоть до петровской эпохи. Поэтому можно утверждать, что за такой продолжительный период в истории средневековые традиции в европейском и русском искусстве себя изжили. Русское государство в период конца XVII — начала XVIII вв. пропагандировало точные науки, ориентировалось на научное познание мира, в отличие от ценностных и эстетических установок средневекового мира. Поскольку русская культура развивалась на основе религиозного наследия прошлого, поначалу в новых направлениях искусства использовались старые принципы и формы.

В XVII в. в русской культуре возрождается интерес к реалистическим формам, что проявляется в становлении портретного жанра, так

называемой парсуне. Несмотря на то, что героями парсун были реальные люди, а не святые, новое живописное направление основывалось на принципах религиозной живописи. Также как и в иконах в основном изображался подгрудный или поясной портрет. Во-вторых, живопись была достаточно сдержанной, с однотонным фоном на заднем плане. Все внимание уделялось лицу портретируемого, художники не занимались детализацией одежды.

Историки отмечают, что искусству начала XVIII в. был свойственен характерный скачок, благодаря которому Россия обозначила уверенное положение в Европе. Главная причина успешного подъема русского государства была связана с политикой Петра I. Русский император всячески стремился создать мощное централизованное государство. Общественный строй в этот период представлял абсолютную монархию, отражавший интересы помещиков и купечества. Вторая половина XVIII в. русской культуры особенно характеризовалась развитием зодчества. В русской архитектуре прослеживалась связь со стилем барокко вплоть до 1760-х гг., на смену которой пришел классицизм.

В XVIII в. русская архитектура, используя национальное наследие, ориентировалась на Западную Европу. Аналогично живописному искусству, созданию парсун, в архитектуре религиозные традиции сочетались со светскими принципами. Практически за одно столетие, восемнадцатый век была заложена в 1703 году и построена новая столица — Санкт-Петербург. В планировочном решении и градостроительстве были использованы новаторские принципы. Во-первых, в основе генерального плана — трехлучевая схема расположения центральных улиц города. Во-вторых, создание великолепных ансамблей, в-третьих, продуманное решение и застройка набережных города.

В 1712 году указом Петра I был основан Тульский оружейный завод. Судьба еще известного туляка связана с царской персоной, речь идет о Никите Демидове - тульском оружейнике, а затем успешном предпринимателе, основателе металлургических мануфактур.

Вернемся в строившийся Петербург времени Петра Великого. Согласно царскому указу усадьбы и особняки, возводившиеся вновь, должны были выходить парадными фасадами на улицу, а не прятаться, как это было в средневековый период во дворах за различными хозяйственными постройками.

Поскольку в Европе в XVIII в. был распространен стиль барокко, то русская архитектура петровской эпохи также стремилась к заморскому стилю, правда, с некоей простотой. Приведем в пример культовое сооружение — церковь архангела Гавриила (1704–1707 гг.) в Москве зодчего И.П. Зарудного. К сожалению, церковь была перестроена, в результате разрушения после пожара 1723 г. Изначально храм завер-

шался деревянным шпилем с позолоченной фигуркой архангела Гавриила. Как было сказано ранее, в русской архитектуре петровской эпохи происходило сочетание национальной средневековой традиции и нового европейского стиля барокко. Поэтому конструкция церкви основана на использовании принципов XVII в. — она состоит из нескольких ярусов, восьмериков на четвериках. Сразу же хочется вспомнить церковь Вознесения в Коломенском, также состоящую из четверика и восьмерика и завершённую шатром. Из новых европейских тенденций, применённых в строительстве церкви архангела Гавриила, хочется отметить элементы классической архитектуры — колонны коринфского ордера, конструкции в форме валутов, фланкирующие вход в храм.

Продолжаем изучать искусство времени Петра I, в очередной раз, определяя его самобытность и уникальность. Далее речь пойдет об архитектурном творчестве Доменико Трезини. Итальянец был приглашен русским государем для строительства сооружений различного назначения: храмов, дворцов, типовых домов и других гражданских построек. Доменико Трезини построил в 1712–1733 гг. Петропавловский собор в Петербурге. В основе планировочного решения церкви — принцип трехнефной базилики, традиционной для католических соборов. Характерная особенность церкви — устремленная ввысь колокольня. Аналогично храму архангела Гавриила Ивана Петровича Зарудного Петропавловский собор Доменико Трезини завершался шпилем с фигурой ангела.

Перейдем к изучению скульптуры в XVIII в. Оглядываясь назад в средневековую эпоху, нужно отметить, что, к сожалению, иконографические запреты не позволяли развиваться русской скульптуре в реалистическом направлении. В отличие от европейской церковной скульптуры, которая, всё же развивалась, не смотря на зависимость её от храмовой архитектуры. Создавались круглые скульптуры святых, библейских персонажей, украшавшие средневековые соборы. Особенного расцвета каменная скульптура достигла в период английской, немецкой, французской готики. Хочется вспомнить скульптуры апостолов и пророков Бамбергского собора (XII–XIII вв.) в Германии, галерею королей Реймского собора (XIII в.) и т.д., несмотря на камень, они поражают своей пластичностью, сложностью композицией и мастерством их творцов. К сожалению, русская церковь намного консервативнее, запрещала создавать круглую скульптуру, видела в этом идолопоподобие и связь с язычеством. Реформы Петра Великого изменили отношение запретам в искусстве, связанные с православием, в качестве ориентира было выбрано искусство Западной Европы. Могущественная абсолютная монархия, политика Петра I, позволили создавать произведения искусств, в данном

случае, скульптуру, вне зависимости от церкви, религиозных сюжетов. Поэтому в XVIII столетии в русском искусстве начала развиваться круглая скульптура, получили распространение портретные бюсты. Поскольку своей скульптурной школы в России не было, Петр I, не дожидаясь, когда выучатся свои специалисты, начал закупать в Европе античные статуи для парков и дворцов. Русский государь активно приглашал иностранных мастеров. Один из выдающихся скульпторов, приглашенных царем в Россию в 1716 г. и оставшийся у нас до самой смерти был Карло Бартоломео Растрелли. Непременно нужно вспомнить бюст Петра I (1723–1729 гг.), созданный великим скульптором. В бюсте проявляются характерные для европейского искусства XVIII века традиции барочного направления и реалистичной школы. Скульптура Петра I одновременно совмещает в себе портретный реализм и торжественный образ. Для достижения портретного сходства Карло Бартоломео Растрелли использовал маску, которую снял с лица Петра I.

Продолжаем изучать изменения, происшедшие в петровскую эпоху в искусстве и перейдем к анализу живописных произведений конца XVII — начала XVIII вв. В этот период русская культура переживала существенные изменения, на смену религиозной живописи приходит светское искусство. В начале XVIII в. начинает развиваться гравюра. Гравюрами оформлялись научные издания, а также она иллюстрировала исторические события и сцены придворной жизни царской семьи. Таким образом, гравюры служили своеобразным методом популяризации политики Петра I. Нужно отметить, что лучшими граверами были мастера оружейной палаты. По сей день, тульские мастера оружейного завода обладают высочайшим профессионализмом и сохраняют традиции гравёрного искусства. Выдающимся мастером петровской эпохи был А.Ф. Зубов. Навыки гравера, Алексей Федорович приобрел, обучаясь в художественных мастерских оружейной палаты. А.Ф.Зубов в своих гравюрах изображал набережные Невы, строящиеся усадьбы и дворцы, праздничные события из жизни государя и страны. Например, известная работа мастера — гравюра, посвященная триумфальному возвращению русских кораблей, выигравших сражение со шведами.

Среди первых русских портретистов петровской эпохи, преодолевших средневековые традиции, был И.Н. Никитин. Петр I Ивана Никитича одним из первых отправил на обучение в Западную Европу к выдающимся итальянским мастерам. В 1702 г. Никитин И.Н. пишет портрет напольного гетмана. В произведении проявляется связь с парсуной в композиционном решении. Портрет — поясной, большое внимание уделяется лицу гетмана, фон достаточно сдержанный, проявляется робкая живописная манера художника. Однако

можно увидеть в живописном произведении новаторские приемы, разрывающие связь со средневековыми традициями русского искусства. Речь идет о гуманистических и реалистических принципах, заимствующих у итальянских мастеров. В портрете передан суровый характер гетмана. Художник постарался подметить в его образе опытного командующего, вдоволь повидавшего романтику боевых дорог. Именно в портрете напольного гетмана можно увидеть зарождение русского реалистичного портрета.

В 1721 г. И.Н.Никитин создал портрет Петра I. Портрет русского императора — торжественный, передает образ выдающего русского монарха. Однако если сравнивать портрет с европейской живописью Италии, Испании, Франции XVII–XVIII вв. то конечно нет еще традиционной пышности, помпезности репрезентативных, характерных парадных портретов, например, аналогичных живописи Антониса ван Дейка или Диего Веласкеса.

Известен портрет Петра I другого родоначальника русской реалистической живописи — А.М.Матвеева, написанный художником в 1724 г., незадолго до смерти царя. В сравнении с портретом И.Н.Никитина, в картине Андрея Матвеевича русский государь изображен намного естественнее и реалистичнее. Вероятно, в портрете И.Н.Никитина просматривается некая манерность, поскольку Иваном Никитичем была предпринята попытка создать парадный портрет русского императора.

Подведем итоги к вышесказанному. По-разному оценивают политику Петра I историки, аналитики. Одни считают, что Россия должна была оставаться закрытой страной, формировать исконно национальные традиции. Сторонники деятельности русского царя поддерживают открытость европейской культуре. Без всякого сомнения, решительные, передовые реформы русского императора открыли новые возможности, формы, сюжеты в русском искусстве XVII–XVIII вв. В сравнении с предыдущим средневековым периодом, для которого в первую очередь всё искусство ориентировалось на религиозную философию, в петровскую эпоху важными темами стали идеи государственности, военные достижения Петра I, документалистика жизни аристократии.

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА

МАГИСТРАНТ ФАКУЛЬТЕТА РЕСТАВРАЦИИ МГХПА
ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

D.Yu. POZDNYAKOVA

MASTER STUDENT OF THE FACULTY OF RESTORATION OF THE
MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

РЕЗНОЙ ДЕКОР ХРАМА СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ В КЛЁННИКАХ В МОСКВЕ

WHITE-STONE AND WOOD CARVING DECORS OF THE CHURCH OF ST. NICOLAS IN KLENNIKI IN MOSCOW

В создании храмовых интерьеров всегда возникают пространственные вопросы и решаются они разными средствами. Как в камерности создать монументальность, а в монументальности камерность, как создать симметрию в ассиметрии, как соподчинить части, что делает цельным пространство, как создается пространство сакральное — эти вопросы автор рассматривает через декор, формы и расположение белокаменной и деревянной резьбы в храме святителя Николая в Клённиках на улице Маросейка в Москве.

Ключевые слова: храм святителя Николая в Клённиках, восстановление храмов, интерьер храма, сакральное пространство, белокаменная резьба, деревянный резной декор, иконостас, киот, христианская символика, христианское искусство.

In the creation of church interiors, questions of the organization of space arise, and they are solved by different means. How to create monumentality in intimacy, and intimacy in monumentality, how to create symmetry in asymmetry, how to subordinate parts, what makes space integral, how to create a sacred space — the author examined these issues through the decor, forms and arrangement

of white-stone and wooden carvings in the Church of St. Nicolas in Klenniki on Maroseyka Street in Moscow

Keywords: Church of St. Nicolas in Klenniki, restoration of the church, church interior, sacred space, white-stone carving decor, wooden carving decor, iconostasis, icon case, Christian symbolic, Christian art.

В конце 80-х годов и начале 90-х прошлого века в церковной культуре происходило то, что с полной уверенностью можно обозначить как эпоху возрождения церковного искусства в России. Это было время осмысления традиционных и поиска новых форм, исследования и обогащение церковной культуры.

Возрождение приходской жизни Никольского храма, много лет принадлежавшего ЦК ВЛКСМ сопровождалось несомненным воодушевлением. Поначалу не было степени доверия к происходящему, помещения передавались храму не целиком, а небольшими фрагментами, шли первые богослужения, а работники ВЛКСМ тут же, в помещении храма, получали зарплату. Тем сложнее было представить хотя бы в проектах цельность архитектурного замысла, при наличии потолочных перегородок продумать решения объёмов храма и иконостасов. Тем не менее, постепенно помещения становились похожими не на анфиладу разноколереных комнаток, проявлялся объём и план храма.

Возрождение церковного искусства стремилось к древности форм, за духовные приоритеты в искусстве, при которых излишествами представлялись украшения, не несущие смысловой духовной или символической нагрузки. Кроме того, если вспомнить кризисное время начала 90-х годов, когда в магазинах веяло пустотой, а продукты распределялись по карточкам, то становится понятным, почему при восстановлении иконостасов и интерьеров Маросейского храма не могло быть и речи о восстановлении иконостасов в прежних многосложных формах эклектики.

Устройство храмовых интерьеров стало возможно силами прихода: среди прихожан оказались профессиональные реставраторы и архитекторы, художники и резчики по дереву и камню, которых духовно вдохновлял настоятель — протоиерей Александр Куликов. Соединение в лице Николая Чернышева художника, священника и педагога, позволило собрать нужных людей, богословски обосновать иконографическую программу росписей, осуществить эти росписи и декорацию интерьеров, а впоследствии развить обучение желающих учиться иконописи и реставрации приходящих людей в приходской иконописной школе до факультета церковных художеств ПСТГУ. Всё это происходило постепенно, а тогда, в 90-х годах, создавалась концепция интерьеров храма, где главную роль играло архитектурное



Рис. 1. Белокаменное убранство храма



Рис. 2. Центральный иконостас, написанный на стене, белокаменный портик



Рис. 3. Резной белокаменный иконостас и два деревянных киота перед солеёй



Рис. 4. Белокаменный темплон с изображением сюжета «Причащение апостолов»

решение интерьеров, в котором в свою очередь, отводилась определённое место белокаменной резьбе и резным киотам.

Архитектурная особенность Маросейского храма такова, что он имеет два этажа, четыре придела, при этом есть некоторая камерность пространства, присущая дому. Это происходит за счёт небольших объёмов, невысоких сводов и не широких пролётов. Разнообразие камерных пространств, с другой стороны, создаёт определённую сложность в том, чтобы выделить архитектурно алтарную часть центрального придела.

Храмы XVII века отличаются от столпных храмов предыдущих веков и от последующих храмов эпохи барокко, наличием сомкнутого свода в центральной части храма, распор которого приходится не на колонны, а на четыре стены, поэтому центральный объём храма отделён от алтаря, придела и трапезной части стенами, и соединяется арочными проемами. Можно было бы идти по пути архитектурного выделения арок, духовные приоритеты пластически перенесли ак-



Рис. 5, 6. Райские птицы: декор киотов икон св. целителя Пантелеимона и Владимирской иконы Богоматери

цент на выделение в архитектуре чтимых икон.

Павел Флоренский писал об иконостасе — если убрать иконостас, то останется стена [1]. Это высказывание, если исходить из архитектуры, относится не ко всем иконостасам, а именно к тем, которые установлены в храмах с сомкнутым сводом. Но были исторические прецеденты, когда не иконостас устанавливался, декорируя стену, а расписывалась сама стена

изображениями с соблюдением церковного канона в иерархии, принятой в иконостасах.

На алтарной стене центрального Казанского придела был написан в технике фресковой темперной живописи четырёхъярусный иконостас: деисусный чин, праздничный, пророческий, праотеческий ряды. В трёх арках установлены царские врата и диаконские двери, а нижний, «местный» ярус иконостаса был выделен резными белокаменными киотами на колоннах, несущими такой же резной белокаменный антаблемент.

Монументальная рельефная резьба киотов и несомого ими антаблемента в общем объёме храма производит впечатление особой лёгкости конструкции, присущий в какой-то мере, греческим иконостасам, являя собой четырёхколончатый портик. Иконы Богоматери и Иисуса Христа выделяются, благодаря киотам, как центральные хра-



Рис. 7. Виноградная гроздь



Рис. 8. Капитель: пальмы; киот иконостасной иконы Иисуса Христа



Рис. 9. Процветший крест, верх киота Владимирской иконы Богоматери



Рис. 10. Процветший крест, киот иконостасной иконы. Иисуса Христа



Рис. 11. Никольский придел, резные деревянные киоты и иконостас



Рис. 12. Птицы, пьющие из чаши. Фрагмент киота св. Николая

мовые образы, находясь канонически в местном ряду иконостаса. В белокаменной резьбе использованы мотивы орнаментальной декорации, восходящие к раннехристианской символике — это изображение процветшего креста, виноградная лоза, которая, если обратиться к трудам А. С. Уварова [2], символизирует апостолов и христианскую церковь. Для белокаменного декора оставлен натуральный цвет камня, так и в деревянной резьбе сохранён натуральный, не расписанный цвет дерева.

Изображения и надпись на антаблементе раскрывает значение происходящего в алтаре и во всём храме. Над царскими вратами изображена композиция «Причащение апостолов», в центре которой Христос, стоящий у престола, подаёт апостолам Хлеб и Вино. Фризом изображены апостолы, подходящие справа и слева, по шесть фигур. На протяжении антаблемента проходит надпись, начинаясь слева от барельефа со сценой причащения апостолов: «+НАС ЖЕ ВСЕХЪ ЕДИНАГО ХЛЕБА И ЧАШИ ПРИЧАЩАЮЩИХСЯ»

продолжается справа: «СОЕДИНИ ДРУГ КО ДРУГУ ВО ЕДИНАГО ДУХА СВЯТАГО ПРИЧАСТИЕ».

Мону­мен­таль­ные ико­но­стас­ные ико­ны в киотах видны сквозь арки из любой точки трапезной части храма. Для того, чтобы связать воедино пространство центральной части храма и трапезной, в трапезной были установлены белокаменные киоты, подобно иконостасным, немного меньшей формы для чтимых икон Владимирской иконы Богородицы и великомученика и целителя Пантелеимона. Таким образом выстраивались планы и создавалась монументальность внутри камерности. Символика изображений павлинов, виноградной лозы, процветшего креста, использованная в киотах трапезной части храма, также восходит к раннехристианской, в значении рая, достижение которого стало возможным благодаря кресту.

Маросейский храм, по своему архитектурному плану, включает в себя симметрию, что вызывает чувство стабильности восприятия. Эта симметрия проявляется в линиях симметрии верхнего храма, центрального, Казанского, и бокового, Никольского иконостаса. И также ассиметрию, вызванную насущными проблемами расширения прихода и пристройку бокового, Никольского же придела. Таким образом, изнутри каждого придела проходит линия симметрии, а стена, которая соединяет эти приделы, имеет собственное архитектурное решение.

С помощью деревянных киотов была разрешена проблема соединения симметрии и ассиметрии. Киоты, установленные перед солеёй, симметричны друг другу — в Казанском приделе это киот для чтимой иконы Казанской, справа, симметричный ему — слева, киот с иконой чтимого святого Алексея Мечёва, мощи которого находятся в нижнем ярусе храма. В Никольском приделе — киоты перед солеёй:



Рис. 13. Фрагменты киота иконы Казанской Богоматери



Рис. 15. Резная рака с мощами св. Алексея Мечёва



Рис. 16, 17. Белокаменный резной столбик лавки со львом в нижнем храме

справа — киот с чтимым образом Феодоровской иконы Пресвятой Богородицы, слева — симметричный киот с иконой святителя Николая Мирликийского, которому посвящён этот придел.

В каждом приделе есть киоты, с помощью которых решается ассиметричность пространства. В центральной части храма — киот с иконой чтимого храмового священномученика Сергия Мечёва, в Никольском приделе — большая икона святителя Николая с клеймами жития.

Декорация киотов вдохновлена образцами церковного искусства из альбома графа А. А. Бобринского «Народные русские деревянные изделия» [3].

Надписи вязью семнадцатого века под иконами:

1. Киот Казанской иконы: «РАДУЙСЯ, ЗАСТУПНИЦА УСЕРДНАЯ РОДА ХРИСТИАНСКОГО».
2. Киот иконы Алексея Мечёва: «РАДУЙСЯ, ВО ГРАДЕ, ЯКО В ПУСТЫНИ ЖИВЫЙ».
3. Киот иконы священномученика Сергия Мечёва: «РАДУЙСЯ, СВЯЩЕННОМУЧЕНИЧЕ СЕРГИЕ, ПАСТЫРЮ БОГОМУДРЕ».
4. Киот Феодоровской иконы: «РАДУЙСЯ, ОБРЕТЕНИЕ ТЕБЕ ИЩУЩИХ».
5. Киот иконы святителя Николая у солеи: «РАДУЙСЯ, ТВЕРДОЕ ПРАВОСЛАВИЯ УКРАШЕНИЕ».
6. Киот иконы святителя Николая в житии: «РАДУЙСЯ, НИКОЛАЕ, ВЕЛИКИЙ ЧЮДОТВОРЧЕ».

Дубовые резные киоты многоплановы, имеют тонко выполненную орнаментальную резьбу, с использованием христианской символики процветшей лозы, растений райского сада, креста, овец, символизи-

рующих апостолов, и птиц, символизирующих чистые души верующих христиан.

Формирование внутреннего пространства храма находится в процессе архитектурной разработки декора, и можно предположить, что кроткой деревянной резьбой украсятся другие чтимые иконы, например в трапезной части храма было бы уместным создание киота для иконы Пресвятой Троицы.

В храме святителя Николая в Клённиках на Маросейке хранятся мощи чтимого московского святого, отца Алексея Мечёва. Гробница с его мощами находится в специальном помещении нижнего храма, украшена резным декором, на передней её части находятся четыре медальона со следующими текстами: «СВЯТЫЙ ПРЕПОДОБНЫЙ АЛЕКСИЙ ПРЕСВИТЕР МОСКОВСКИЙ РОДИСЯ В МОСКВЕ ЛЕТА (1859) МАРТА 13 ДНЯ». «1884 ЛЕТА ПОСВЯЩЁН ВО ДІАКОНА 1893 ЖЕ ЛЕТА МАРТА 19 ДНЯ ВО ПРЕСВИТЕРА К ЦЕРКВИ СВЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ ВЪ КЛЕННИКАХ». «УМРЕ 1923 ЛЕТА ИЮНЯ 9 ДНЯ, ПОГРЕБЕНЪ ЖЕ БЫСТЬ НА ЛАЗАРЕВСКОМ КЛАДБИЩЕ. 1933 ЛЕТА, СЕНТЯБРЯ 28 ДНЯ МОЩИ ЕГО БЫЛИ ПЕРЕНЕСЕНЫ НА ВВЕДЕНСКОЕ КЛАДБИЩЕ». «2000 ЛЕТА ОСВЯЩЕННЫЙ СОБОРЪ ЛИКЕ СВЯТЫХ ЕГО ПРОСЛАВИ, СЕПТЕМБРИЯ 29 ДНЯ ЧЕСТНЫЯ МОЩИ ЕГО ПРЕНЕСЕНЫ БЫША ВО ХРАМЪ, ИДЕЖЕ БГУ ПОСЛУЖИ».

Из каменной резьбы нижнего яруса храма можно упомянуть белокаменный престол и жертвенник в приделе Всех Святых в земле Русской просиявших, перспективный портал, декорирующий вход в нижнюю церковь, белокаменную икону над порталом, и фундаментальные скамьи с резными белокаменными львиными мордами, восходящими к декору древних владимирских храмов. Белокаменная резьба сделана художником Сергеем Игоревичем Любимовым, деревянная резьба выполнена Владимиром Власовым.

Автор благодарит протоиерея Николая Чернышева, историка Н.М. Букштынович, инженера-реставратора Е.В. Позднякова за поддержку и советы при написании статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. «СНИМИТЕ ВЕЩЕСТВЕННЫЙ ИКОНОСТАС, И ТОГДА АЛТАРЬ, КАК ТАКОВОЙ, ИЗ СОЗНАНИЯ ТОЛПЫ ВО ВСЕ ИСЧЕЗНЕТ, ЗАКРОЕТСЯ КАПИТАЛЬНОЮ СТЕНОЮ». А. ФЛОРЕНСКИЙ. ИКОНОСТАС. — М.: АЗБУКА, 2013.
2. А.С. Уваров. Христианская символика. Ч. 1. — СПб.: Алетейя, 2001.
3. А.А. Бобринский, гр. Народные русские деревянные изделия. Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. — М.: Шевчук, 2014.

A.V. ANISIMOV

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА ТОЛЬЯТТИНСКОЙ АКАДЕМИИ УПРАВЛЕНИЯ

M. V. DUBOVA

СТУДЕНТКА КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА ТОЛЬЯТТИНСКОЙ АКАДЕМИИ УПРАВЛЕНИЯ

E.V. EREMEEVA

СТУДЕНТКА КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА ТОЛЬЯТТИНСКОЙ АКАДЕМИИ УПРАВЛЕНИЯ

A.V. ANISIMOV

LECTURER OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

M.V. DUBOVA

STUDENT OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

E.V. EREMEEVA

STUDENT OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

РЕТРОСПЕКТИВА РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

RETROSPECTIVE OF THE DEVELOPMENT OF ART AND DESIGN ACTIVITY

Статья посвящена изучению влияния реформ Петра I на дальнейшее развитие искусства и дизайна в России. Что происходило с

искусством после ухода эпохи Петра I. Какие жанры появились в русском искусстве, и на какой уровень вышла художественно-проектная деятельность.

Ключевые слова: петровская эпоха, искусство, реформы, живопись, художники, портрет, период, творчество, культура.

The article is devoted to the study of the influence of the reforms of Peter the Great on the further development of art and design in Russia. What happened to art after the passing of the era of Peter I. What genres appeared in Russian art, and to what level did artistic design activity reach.

Keywords: Peter's era, art, reforms, painting, artists, portrait, period, creativity, culture.

Первые годы правления Петра Великого были отмечены борьбой за власть между многочисленными наследниками российского царства, а также европейскими путешествиями Петра, которые в значительной степени вдохновили его на модернизационные реформы. Они оказали огромное влияние на преобразование экономической, политической и культурной жизни страны. Петр I поощрял искусство, заманивая иностранных деятелей искусства и предоставляя финансирование русским художникам для получения официального образования за рубежом. Он придавал большое значение изобразительному искусству, в том числе архитектуре, а также живописи (в том числе книжной живописи), скульптуре и различным формам гравюры [1].

Бурное развитие искусства в эпоху Петра Великого было связано с наличием такой базы, как опыт художественной культуры Руси, в которую вошли достижения храмового строительства, иконописи и народного искусства. Новое искусство отличалось от допетровского тем, что оно развивалось на светской основе [1]. Нельзя не отметить, что именно в петровскую эпоху происходит становление искусства портрета. Ярким примером перехода от средневекового искусства к новому времени было появление парсуны. Парсуна — это вид ранней русской портретной живописи, который развивался в XVII — начале XVIII века. Парсуна стала переходным жанром между иконописным изображением людей и светским портретом [2] (Рис. 1).



Рис. 1. Неизвестный художник. Парсуна царя Алексея Михайловича. 1682

Петр I стал основателем нового стиля в русском искусстве — «петровского барокко». В данном стиле сочетались русские народные традиции и западноевропейское искусство. Наиболее ярко

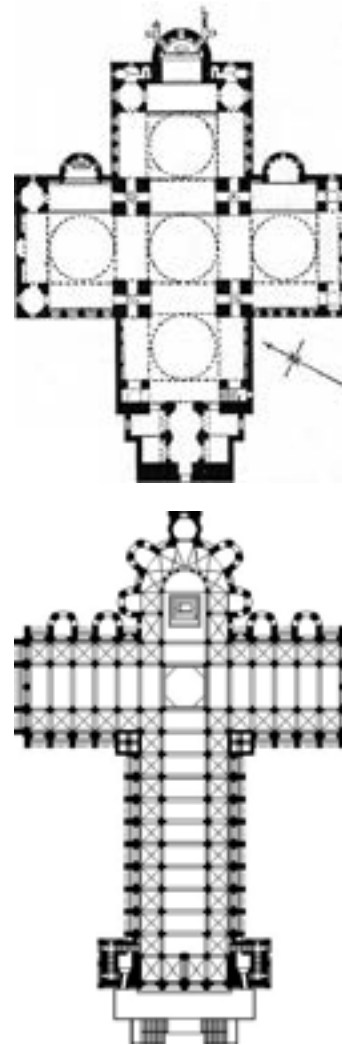


Рис. 2. Греческий крест в основе планировки

Рис. 3 Латинский крест в основе планировки

данный стиль прослеживается в архитектуре, построенной во времена правления Петра. Петровское барокко развивалось в первые десятилетия 18 века, и этот стиль был в основном вдохновлен скромной архитектурой Голландии и Скандинавии. Главной характеристикой этой архитектуры были простые объемы и плоские фасады, контрастирующие с высоким уровнем детализации внутренней отделки. Изменение в планировке также претерпела и церковь, барокко нарушал византийскую традицию греческого креста и вводил более западноевропейскую планировку латинского креста. (Рис. 2, 3) Можно сказать, что русское искусство данного периода — это трансформация форм средневековья в светскую культуру и искусство, которые в свою очередь основываются на нормах и правилах реализма, который был сформулирован в Европе после эпохи Ренессанса. Все образовавшиеся условия подходят для активного развития всех названных жанров. Русское искусство заняло позицию, логичную и справедливую для искусства великого русского народа. Свою роль сыграл и многонациональный характер России. А также все созданные Петром первым виды и направления Русского искусства и его реформы дали толчок для развития искусства в России и сделали его узнаваемым во всем мире [3].

С уходом периода Петра I русское искусство не стояло на месте, оно развивалось, расширяло свои горизонты, завоевывала признание и сердца людей. В начале XIX века в Россию пришел романтизм, охвативший все области искусства и культуры, в том числе и живопись [3]. Станковая живопись претерпела развитие, подвергнувшись интересному героическому прошлому своего народа, что определяет главную тему в этом жанре — героическую тему.

Романтизм повлиял на творчество В.А. Тропинин (1776–1857), крепостного художника. Его лучшие произведения 20-х гг. — «Гитарист», «Кружевница», «Мальчик с трубкой». Поздние работы мастера отличаются уравновешенной композицией, простотой и естественностью. (Рис. 4)



Рис. 4 «Гитарист», Тропинин В.А., 1830 г.



Рис. 5 Товарищество художников-передвижников

Развитие романтизма, а затем и реализма глубоко повлияло на мировоззренческие основы академической живописи, которые все больше и больше устаревали, вступали в противоречие с реальными проблемами и социальными задачами искусства. Рост и постоянно увеличивающаяся перспектива художественного самосознания воссоздается посредством появления большого количества художественных сообществ; институты, где преподавали живопись и рисунок. Открытие музеев и частных галерей было характерно для этого времени, и не только в Москве и Санкт-Петербурге.

Все эти факторы приводят к блестящим результатам. В России появляется множество талантливых и самобытных художников, выросших на национальной почве. Так русское искусство становится национальным. Его главное отличие от искусства предыдущего периода - это воплощение в живописи всех социальных проблем и моральных язв общества [3].

Своеобразие русской культуры XIX века кроется в исторических особенностях этой эпохи. В социально-экономической жизни страны уже во второй четверти века все отчетливее обозначался кризис феодально-крепостнического строя тогдашней России, «буржуазные отношения развивались быстрыми темпами, социальная дифференциация населения». углублялся процесс формирования новых демократических течений и направлений общественной мысли».

На культурную жизнь России первых десятилетий XIX века большое влияние оказали Отечественная война 1812 года и движение декабристов. Освободительная война с французами явилась важным этапом в развитии русской национальной идентичности и вызвала мощный патриотический подъем по всей стране, как уже упоминалось выше. [3] Так сформировалась новая русская культура, давшая миру такие имена, как Иванов, Венецианов, «Товарище-

ство художников-передвижников»: И.Н. Крамской (1837–1887), И.Е. Репин (1844–1930), В.И. Суриков (1848–1916), Саврасов (1830–1897), И.И. Шишкин (1832–1898), В.М. Васнецов (1848–1926) и др. Наследие странствующих художников - величайший прорыв в отечественном и мировом искусстве. Каждый из них в меру своего изначального таланта внес неоценимый вклад в культуру, став событием мирового значения. (Рис. 5)

Страсть к путешествиям была одним из немногих способов, которые еще существовали, чтобы приблизить искусство к людям. Именно это направление становится ведущим во второй половине века. К концу века искусство Странников отказывается от ярко выраженной социальности, переключается на общечеловеческие проблемы. Подводя итоги можно сказать, что искусство первой половины XVIII века отразило в себе творческий характер реформ Петра I, новое представление о ценности человека. Со второй половины века художественная культура России заняла ведущее место в Европе благодаря масштабному вкладу в совершенство художественных решений. В области живописи эти решения воплотили идеи высокой нравственной судьбы человека. В жанре портрета реалистичное изображение человека нашло одно из самых ярких воплощений.

История русской культуры XIX века - национальное духовное богатство. Живопись, как и вся художественная культура, запечатлела в памяти людей те великие свершения, которые имели место в России. Именно благодаря всему этому, русское искусство приобрело своеобразие, яркость и гениальность.

Список литературы:

1. История Российской империи: сайт. — Москва, 2000 — 2021. — URL: <https://www.rosimperija.info/post/1262> (дата обращения: 22.12.2021). — Текст: электронный.
2. Культура.РФ: сайт. — Москва, 2013–2021. — URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/parsuna/> (дата обращения: 22.12.2021). — Текст: электронный.
3. Студопедия: сайт. — Москва, 2011–2021. — URL: https://studopedia.ru/1_2784_ерона-romantizma-v-russk.. (дата обращения: 23.12.2021). — Текст: электронный.

П.О. ЕРОСЛАЕВА

Студентка кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

Е.В. ВИШНЕВСКАЯ

Кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой дизайна Тольяттинской академии управления

P.O. EROSLAYEVA

STUDENT OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

E.V. VISHNEVSKAYA

CANDIDATE OF PEDAGOGICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

ОБРАЗ ПЕТРА I В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА СРЕДСТВАМИ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА

THE IMAGE OF PETER I IN POEMS BY A.S. PUSHKIN VIA GRAPHIC DESIGN

В статье раскрывается взаимосвязь в восприятии образа Петра Первого средствами современной графики (включая и теорию цвета) на основе литературного наследия А.С. Пушкина. Обосновывается подход к исследованию личности первого императора России через цветовые ассоциации, композицию и стилизацию средствами графического дизайна.

Ключевые слова: Петр I, А.С. Пушкин, цветовая ассоциация, стилизация.

The article reveals the relationship in the perception of the personality of Peter the Great by modern graphics and color theory based

on the legacy of the Russian writer A.S. Pushkin. An approach to the study of the personality of the first emperor of Russia through color associations, composition and stylization by means of graphic design is substantiated.

Keywords: Peter the Great, A.S. Pushkin, color associations, stylization.

В конце XVII — начале XVIII века в России началась новая эпоха, на которую главным образом повлияли характер, убеждения и интересы одного человека — Петра I. Его реформы поменяли работу всех сфер русской жизни. Своими взглядами на организацию и управление силой царь определял движение страны. Он является главной фигурой положительных изменений в эпохе.

Петр I считался новатором, он не боялся неизвестного и всегда сохранял любопытство к нему. После путешествия в Европу Петр I озоначил силу человеческого разума и его способности менять и улучшать мир, что зародило в нем стремление вывести Россию на новый уровень. Он приложил немало усилий для достижения своей цели, и именно благодаря своему упорству и, отчасти, радикальности, смог изменить международный, политический, экономический, социальный и культурный облик страны.

Такая сильная личность не смогла не приглянуться знаменитому русскому писателю Александру Сергеевичу Пушкину — «Солнцу русской поэзии». На протяжении всей своей жизни писатель интересовался Петром I, его ролью в истории страны. Тема Петра I является «сквозной» в творчестве Пушкина. «Поэт видел в Петре не просто историческую личность, но и олицетворение преобразовательной мощи человечества, насаждающего культуру и цивилизацию по среди нелюдимых и бесприютных пространств, он чувствует себя стеснённым в том, как ему называть эту колоссальную личность, бросившую вызов природе, и говорит о Петре — «Он» (с большой буквы), как принято было говорить лишь о богочеловеке» [1].

Впервые упоминание Петра I мы встречаем в «Заметках по русской истории 18 века», где Поэт раскрывает Петра I как сильного человека, реформатора и смельчака, доверявшего своему собственному достоинству.

Затем, в 1826 году он пишет о Петре I в произведении «Стансы» подчеркнув мудрость, уверенность Императора, а также назвав его «вечным работником на троне» [1].

*«Самодержавною рукой
Он смело сеял просвещение,
Не презирал страны родной:
Он знал ее предназначенье» [2].*

	Черный	Синий	Коричневый	Желтый	Сирый	Оранжевый	Красный	Фиолетовый	Зеленый	Синий	Белый	Красный
Восхищение	0,39	0,28	0,22	0,29	0,11	0,80	0,56	0,58	0,96	0,70	0,83	1,04
Величавость	0,04	0,34	0,04	1,30	0,04	2,42	0,99	0,71	0,51	0,72	0,09	1,43
Гнев	1,10	0,10	0,21	0,04	0,38	0,14	0,03	0,18	1,72	0,04	0,17	0,06
Сокращение	0,20	0,28	0,25	0,11	0,37	0,11	0,34	0,26	0,05	0,29	0,77	0,11
Гордость	0,94	0,18	0,71	0,13	0,85	0,09	0,25	0,32	0,22	0,17	0,12	0,17
Удовлетворенность	0,72	1,09	0,42	1,18	0,19	0,84	0,66	0,70	0,96	0,88	1,06	0,50
Разочарование	0,78	0,47	0,23	0,11	1,52	0,21	0,21	0,78	0,09	0,30	0,33	0,18
Отказание	0,62	0,10	0,93	0,13	0,83	0,16	0,29	0,19	0,11	0,06	0,03	0,20
Страх	1,26	0,12	0,29	0,07	0,59	0,15	0,03	0,23	0,31	0,14	0,13	0,01
Чувство вины	0,83	0,50	0,47	0,14	0,48	0,09	0,33	0,51	0,15	0,25	0,12	0,17
Нежность	1,26	0,15	0,21	0,06	0,33	0,19	0,06	0,15	0,67	0,05	0,07	0,05
Взаимосвязанность	0,74	0,52	0,54	1,01	0,21	0,83	0,51	1,32	0,79	0,73	0,42	0,46
Радость	0,05	0,17	0,07	1,39	0,02	2,07	1,13	0,43	1,06	1,32	0,45	2,17
Любовь	0,07	0,15	0,09	0,33	0,04	0,31	1,88	0,27	2,39	0,17	0,51	0,34
Крепость	0,25	0,68	0,19	1,48	0,04	1,01	0,80	0,71	0,59	1,08	0,42	0,99
Гордость	0,44	0,81	0,08	0,35	0,09	0,18	0,34	0,23	1,41	0,27	0,72	0,31
Сокращение	0,34	0,68	0,54	0,13	0,76	0,11	0,17	0,50	0,07	0,28	0,29	0,33
Облегчение	0,13	0,72	0,17	0,96	0,24	0,13	0,26	0,25	0,09	1,58	1,80	0,29
Грусть	1,11	0,91	0,79	0,11	1,57	0,04	0,33	0,68	0,05	0,42	0,17	0,08
Счастье	0,24	0,01	0,70	0,13	0,34	0,10	0,39	0,17	0,69	0,70	0,19	0,18

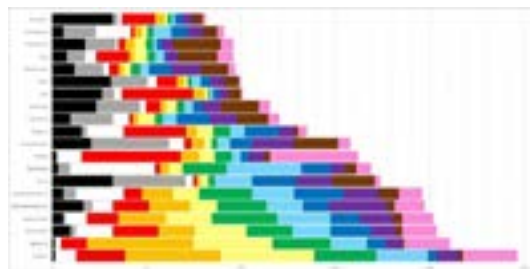


Рис. 1. Интенсивность ассоциативных связей. Грибер Ю.А., Йонаускайте Д., Мор К. «Цвета эмоций».

Рис. 2. Взаимосвязь ассоциации эмоций и цвета

упомянуть исследовательскую работу Грибер Ю.А., Йонаускайте Д., Мор К. «Цвета эмоций». Это экспериментальное исследование ассоциативных связей в современном русском языке, где были выведены цветовые ассоциации эмоций [5] (Рис. 1).

Применяя выводы по интенсивности ассоциативных связей из исследования Грибера Ю.А., Йонаускайте Д., Мор К. «Цвета эмоций» к личности российского реформатора в процессе работы над статьей были определены характеристики ассоциации Петра I — это смелость, стойкость, новаторство, уверенность, мудрость, трудолюбие, строгость, простота, упрямство, жестокость, холодный расчет. Далее соотнесены к эмоциям цвета, такие как красный, синий, желтый, коричневый и черный (Рис. 2).

Обращение в процессе работы над статьей к популярным портретам Петра I, выполненным художниками: Жан -Марком Натье «Портрет

В своем незаконченном романе «Арап Петра Великого» А.С. Пушкин изображает Петра I с разных сторон: со своим крестником, Ибрагимом, Петр I облачался родительской заботой, с народом Петр I был прост, а к аристократии строг. И в то же время он безжалостно позволил разрушить любовь дочери ради выгоды брака крестника. В романе он раскрывается и как настоящий русский человек, который любит и чтит свою страну и ее традиции, если же это не «проявление дикости». Пушкин подчеркивал императора как человека рассудительного, справедливого и стойкого [3, 4].

Стало очевидно, что необходимо и научное обоснование графического описания портрета Петра I, его личности. В качестве актуального исследовательского материала как примера описания взаимосвязи эмоций и цвета можно



Рис. 3. Авторская иллюстрация «Герой нашего времени» из серии «Петр I в творчестве А.С. Пушкина»



Рис. 4. Авторская иллюстрация «Окно в Европу» из серии «Петр I в творчестве А.С. Пушкина»



Рис. 5. Авторская иллюстрация «Мечты о России» из серии «Петр I в творчестве А.С. Пушкина»

Петра Первого», Сергеем Кирилловым «Пётр I», Добровольским Николаем Флориановичем «Здесь будет город заложен» как огромному разнообразию передачи личности и образа Петра Первого подтвердило многогранный и сложный характер его личности. Об этом неоднократно писал и А.С. Пушкина

Как отобразить современными средствами графики ушедшую эпоху? Как передать средствами графики сильную личность, ее эмоции? Образ Петра тревожит воображение дизайнера и сейчас. Для решения этой сложной задачи были определены ключевые композиционные приемы: статичная поза персонажа для отображения упрямства, стойкости и силы Петра I, большие формы для гиперболизированного отображения его роли в истории, геометрическая текстура для подчеркивания его смелости и новаторства. Основой в поиске графического образа, стали изыскания Пушкина душевных качеств Петра как человека и самодержца, что и воплощено в графических авторских работах (Рис. 3, 4, 5).

Человек сформировался в условиях природных воздействий на органы чувств [6]. На основе проведенных исследований в работе так же были использованы приемы зрительных иллюзий, психологического воздействия цвета, фактуры [7].

Таким образом, в процессе исследования и графического выражения средствами графики были определены исключительные характеристики русского императора Петра I через призму взгляда Александра Сергеевича Пушкина, находящегося в схожей роли реформатора в мире русской литературы. Этот дуэт сильных личностей явился источником вдохновения создания серии иллюстраций, объединя-

ющих двух великих личностей из жизни России. Представленная, на основе исследования образа Петра I в творчестве А.С. Пушкина средствами графического дизайна серия авторских иллюстраций поможет всем интересующимся культурой России осознать и продвигать в массы тандем истории и искусства и будет напоминать нам о великих людях, изменивших мир.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Пушкин А.С. Полное собрание стихотворений в одном томе: Стихотворения / Вступ. ст. В. Ходасевича. — М.: ЭКСМО, 2011. — 768 с.: ил. (Полное собрание сочинений).
2. LITRA.RU [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.litra.ru/composition/get/soib/00033701184864159803/> (дата доступа: 18.12.2021).
3. Наймарк Е.А. «Ногою твердой встать при море...». Проблема имперских амбиций Петра Великого и ее образное воплощение в фейерверках первой четверти XVIII в. [CYBERLENINKA.RU] // Текст научной статьи по специальности «История и археология». — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nogoyu-tverdoy-vstat-pri-more-problema-imperskih-ambitsiy-petra-velikogo-i-ee-obraznoe-voploschenie-v-feyerverkan-pervoy-chetverti-xviii-v/viewer> (дата обращения: 18.12.2021).
4. Пушкин А.С. Арап Петра Великого, в кн.: Собрание сочинений в 10 т., Том 5. — М.: ГИХЛ, 1960. ≡ «Современник», т. VI, № 2, 1837.
5. Грибер Ю.А., Йонаускайте Д., Мор К. — Цвета эмоций: экспериментальное исследование ассоциативных связей в современном русском языке // LITERA. — 2019. — № 1. — С. 69–86. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28892 (дата обращения: 18.12.2021).
6. Барсукова Н.И., Вишневская Е.В. Инновационное проектирование доступной среды для людей с ограниченными возможностями: монография. — Тольятти: Изд-во ПВГУС, 2015. — 140 с.
7. Вишневская Е.В. Основы дизайна как средство развития творческих способностей учителя технологии. Автореферат дис. кандидата педагогических наук / Самарский гос. пед. уни-т. — Москва, 2000.

Г.В. КИТАЕВА

ИСКУССТВОВЕД, НЕЗАВИСИМЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

G.V. KITAEVA

ART CRITIC, INDEPENDENT RESEARCHER

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ РЕШЕНИЯ ХРАМОВОЙ АРХИТЕКТУРЫ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ. ЦЕРКОВЬ СВ. МЧ. ИОАННА ВОИНА НА ЯКИМАНКЕ. 1705–1717 гг.

SPATIAL SOLUTIONS OF TEMPLE ARCHITECTURE OF PETROVSKY TIME. CHURCH OF HOLY MARTYR JOHN THE WARRIOR ON YAKIMANKA. 1705–1717

В статье рассматриваются конструктивные особенности храма св. мч. Иоанна Воина, их связь с традициями русской архитектуры конца XVII века, и тенденциями церковного зодчества начала XVIII века.

Ключевые слова: храмы Петровского времени, церкви «иже под колоколами», Подмосковные усадебные храмы кон. XVII – нач. XVIII века, архитектор Г.И. Устинов.

The article discusses the design features of the church of the Holy Church. St. John the Warrior, their connection with the traditions of Russian architecture of the late 17th century, and the trends of church architecture and the trends of church architecture of the early 18th century.

Keywords: temples of Peter's time, churches «like under the bells», Manor churches near Moscow of the late 17th – early 18th centuries, architect G.I. Ustinov.

Среди подлинников архитектуры Петровского времени сохранился в перестроенном виде храм святого мученика Иоанна Воина, что на Якиманке, начатый (1709), и практически достроенный в это вре-



Рис. 1. Храм Иоанна Воина. Вид с юго-востока

мя (1713–1717). Возведенный тогда на окраине Москвы у Калужской заставы, реально охранной (отсюда его редкое посвящение: Иоанну Воину «пособнику на бранех со врагами отечества», в бывшей стрельцкой слободе, он остался и памятником многих исторических событий (Рис. 1).

История храма начинается с церкви у Крымского брода, В 1669–1671 — это уже каменная Троицкая церковь с приделом Иоанна Воина, и находится она на углу Маронского и Яки-

манского переулков под горой. Храм, как показывает сохранившийся в документах очерковый рисунок, небольшой, одноглавый четверик с невысоким шатровым завершением и горкой кокошников, судя по всему, декорирующей сомкнутый свод основного объема.

Предание об участии Петра I в строительстве нового храма сохранили клерикальные ведомости 1854 г. и Московские церковные ведомости 1906 г. Сообщается, что последовало личное распоряжение Государя, увидевшего прихожан, подплывающих на лодке во время наводнения 1702 года к прежнему храму, стоявшему в пойме реки Москвы, построить храм выше на берегу. Узнав, что храм посвящен св. мч. Иоанну Воину, Петр I, как полководец, назвал его «наш патрон» и пообещал прислать вклад и план, что и сделал через два месяца. О чертеже сохранилось устное предание, вклад, 300 рублей, принесенный царем из личных денег, был дополнен средствами, собранными прихожанами. В 1702 году для строительства храма начинается покупка земель, бывших в собственности у упраздненного Петром I стрельцкого войска, а также передача запущенных территорий Крымского посольского двора, закрытого в 1705 году, когда предположительно и началось строительство храма, для чего подсыпали холм и устроили подпорную стенку с гротом над источником.

Однако Благословенная грамота на строительство храма пришла из Патриаршего Казенного Приказа вместе с Указом от 31 мая 1709 года, который получил иерей «Алексей Федоров». Таким образом, закладка непосредственно храма происходит в 1709 году, когда Полтавская битва завершается победой 29 июня, о чем «пришла из армии почта к Москве и того числа была пушечная стрельба со всех болварков...». Войска победители из Полтавы торжественно вступают в Москву 21

декабря (строящийся Петербург еще не готов к грандиозным торжествам). Многочисленные гравюры с изображениями триумфальных арок дают возможность представить, как происходил «триумф вводу Вашему в Москву с Полтавской баталии» В изображениях триумфальных арок видны декоративные элементы аналогичные деталям архитектурного декора фасадов храма Иоанна Воина.

Документ на владение землей «на которой ныне построена вновь каменная церковь св. Иоанна Воина в 1710 году июня в 13 день» дает Московский вице-губернатор В.С. Ершов, но речь идет о храме, который еще строится. В окрестностях храма проживают родственники и потомки стрельцов, включенных Петром в регулярную армию, участников Полтавской битвы. На строительство храма делаются поминальные пожертвования, приходской храм, в котором идет поминовение павших, становится живым посвящением Полтавской победе. Главный объем храма готов в апреле 1713 г., а отделочные работы продолжаются до 1717-го, т.е. после Указа 1714 года на запрет каменного строительства в Москве, что не могло происходить без участия Государя. Освящается храм 12 июля 1717 г. митрополитом Рязанским и Муромским Стефаном (Яворским), одним из ближайших сподвижников Петра I. В дальнейшем храм не претерпел никаких переделов или достроек, что являет собой редкий случай в историях храмоздания.

К 1812 году относится памятное событие: во время пожара в Москве огонь доходит до ограды храма и гаснет, что засвидетельствовано очевидцами. Последовавшее за этим разграбление французскими солдатами стало причиной перерыва в богослужении, единственного за 300 лет. Безусловно историчным является факт незакрытия храма в советское время, как и его максимальная сохранность.

Традиционно храм Иоанна Воина отмечается как памятник архитектуры времени трансформации нарышкинского барокко, модного в Москве, в барокко западноевропейского толка, широко известного в его переизданиях кон. XVII – нач. XVIII в. В то же время храм определяется в литературе как памятник новой петровской архитектуры, «не получившей своего полного развития на московской почве». По настоящее время повторяется мнение, которое неоднократно опровергалось исследователями, что строителем храма является Иван Зарудный, создатель церкви Архангела Михаила (Меньшиковой башни). Вероятнее оба храма имеют общие архитектурные источники вдохновения, которыми являлись не только «увражные» листы с образцами, во множестве ввозимые из Литвы и Польши, а более напрямую через Украину, по мере открытия Петром I архитектуры Бельгии, Голландии, Германии, Англии, Прибалтики, но и архитектурные издания, игравшие «образовательную» роль. Первым, из них был Трактат Джакомо Бароцци да Виньолы «Правило пяти ордеров» (1563), переве-



Рис. 2. Палаццо Пандольфини. Рафаэль, Дж. Да Сангалло

денный с итальянского, и изданный в России в 1709 году, и переизданный в 1712.

Сравнение храма Иоанна Воина с ранними петровскими постройками Петербурга, а необходимо помнить, что петербургские постройки младше, показывает, удивительное сходство с некоторыми композиционными решениями фасадов образцовых проектов городских жилых домов и дач (1714–1721) составленных Доменико Андреа Трезини по распоряжению Петра I.

Те и другие фасадные композиции имеют далекий, но общий источник – это вилла Пандольфини во Флоренции, построенная Джан Франческо Сангалло по рисунку Рафаэля Санти, которая, как и многие классические произведения Возрождения, видимо представлялась как образец в архитектурных изданиях (Рис. 2). Рафаэлем создан проект жилого здания нового типа — богатого городского дома. Монументальная масштабность палаццо сохраняется пропорциями, а также низко по отношению к уровню этажа, первого и второго, и широко поставленными большими окнами на гладкой поверхности оштукатуренной стены и одинаково пластически активно обрамленными. Создателем храма Иоанна Воина и Д.А. Трезини, о чем свидетельствуют сохранившиеся его чертежи типовых проектов, вместе с увражным образцом заимствуется композиционная идея теперь взаимосвязи пространства постройки и города. Осмысление образцовых построек подразумевает и свободную артикуляцию ордерными формами, в европейский банк которых входит новая российская архитектура XVIII века, переводя вопросы стиля от особенностей пластического формообразования архитектурных деталей в определяющие масштабные архитектурные структуры — организацию внутреннего пространства сооружения, его внешнюю градостроительную композицию, их пластическое единство.

Сопоставление новопостроенной церкви Иоанна Воина и предыдущей, известной по рисунку, показывает дистанции перемен, произошедших в храмовой архитектуре петровского времени — в 1680-е – 1720-е годы. Для храма Иоанна Воина — это изменение структуры центральной части храма (при сохранении типологии трех частного храма XVII века), ее башнеобразное завершение и формирование центрального купольного пространства как единого (Рис. 3, 4).



Рис. 3. Храм Иоанна Воина, Северный фасад



Рис. 4. Храм Иоанна Воина. Интерьер. Купол

Совершенная композиция традиционного православного крестово-купольного храма, в которой создается центральная вертикально-осевая композиция, гармонично уравновешенная взаимоперпендикулярными горизонтальными осями с иерархией пространств между ними, к XVI веку сохраняется в масштабных монастырских соборах. В раннемосковских соборах XV века развивается идея центрального одноглавия (собор Андроникова монастыря г., собор в Звенигороде г., Троицкий собор в Лавре г.), которая в XVI веке оформляет пространство небольших приходских или усадебных храмов, выводя грамотную систему сводов трехнефного храма (церковь св. мч. Трифона в Напрудном, храм в Рождества Христова в Юркине) или ограничиваясь сомкнутым сводом.

Идея центрального храма продолжала развиваться в XVI веке в столпных храмах с шатровым основанием подкупольного пространства (собор Покрова Пресвятой Богородицы, что на рву на Красной площади, церковь Вознесения в Коломенском, Иоанно-Предтеченский храм в Дьяково), как в монументальных столичных памятниках, так и в далеких региональных (церковь Ильи Пророка в Тейково). Не рассматривая сложный вопрос о происхождении шатровых покрытий, возводимых или к традициям деревянного русского зодчества, или к европейским кампаниллам, обратим внимание на широкую распространенность этого типа храма в последующем XVII веке.

В XVII веке повсеместно, как в Москве, так и в областях России приживается тип трех частного приходского храма, удобного в строительстве и в процессе поновлений. По продольной оси выстраивается трех (одно) апсидный кубообразный четверик основного объема, четырех столпный или бесстолпный, который соответственно перекрыт кре-

стовыми сводами или одним сомкнутым сводом. Его венчают пять световых глав или центральная световая и четыре глухие главки. С запада к нему примыкает одно (двух) этажная трапезная и шатровая колокольня. Полицентрическая композиция актуализируется в богослужбных действиях и адаптирована к приходским нуждам храма. Практически неизменное типовое решение представлено множественными вариациями архитектурных композиций высокого художественного уровня, в которых создаются поистине проникновенные образы приходских русских храмов, всегда согласованно «поющих» с окружающим миром поселения, городского или сельского, или с бесконечностью картины природного пейзажа. (например, церковь Воскресения Христова, Матигоры, Архангельская обл.).

Особенным образом идея центрического храма развивается в церквях «иже под колоколь», имеющих различные композиционные конфигурации от трехнефных четырехстолпных храмов в XV веке (церковь св. Духа Троице-Сергиевой Лавры) до храмов-колоколен XVI века (храм-колокольня Ивана Великого церковь Иоанна Лествичника Московского Кремля, Георгиевская колокольня в Коломенском, церковь-колокольня Александровского Кремля) и XVII века (колокольня-храм Новодевичьего монастыря, а также надвратные храмы-колокольни — церковь Симеона Столпника Данилова монастыря, Тихвинская церковь Донского монастыря в Москве) и до масштабных ярусных построек нарышкинского барокко к. XVII века (храмы Покрова Пресвятой Богородицы в Филях, в Филях, в Спаса Нерукотворного Образа в Уборах Троицкая церковь в Троице-Лыково и другие).

Появление в храмовой архитектуре XVII века ордерных элементов и соответствующего декора обозначают, как стиль нарышкинского барокко. В этом процессе, на наш взгляд, самым интересным является не столько новое декоративное убранство, в котором видят приобщение к стилистике европейской архитектуры еще в допетровское время, сколько постепенное внедрение иной, системы архитектурного пропорционирования, сменяющей древнерусскую, основанную на мерах частей человеческого тела, на европейскую, геометрическую.

Известно, что с X века по XVIII век на Руси использовали многообразие мер, применяя сажени, локти и пяди разных систем, при этом не было их дробных делений.

В конце XVII века ордерные элементы урегулировано и эффектно входят в известные типы храмов — трехчастные, не затрагивая их пространственной структуры (церковь Никола Большой Крест на Таганке — не сохранилась). Внутри типологии варьируются композиционные детали и декоративные приемы, которые, представляют ордерные элементы — пилястры, колонны, уместно внедряемые и свидетельствующие об активном знакомстве в европейской архитектурой уже



Рис. 5. Церковь Знамения Пресвятой Богородицы в Перово

в это время. Они отмечают конструктивные узлы или тектонически размечают и украшают стену, но не способны изменить ее, даже будучи согласованными в пропорциях и остаются внешними всей структуре храма. Именно соотношение декора и пространственной структуры храма так разводит во времени постройки конца XVII и начала XVIII века, словно период составляет не 20–25, а лет 50.

Наиболее органично ордерные элементы проявляют себя в центрических архитектурных храмах «иже под колоколь», пространственные композиции которых наилучшим образом соответствуют идеям барокко (кроме указанных известнейших — Успенская церковь с. Таблово Московской обл.).

Архитектурный контекст второй пол. XVII века не ограничивается освоением ордерных элементов. Проявляется пространственная концепция, отличная от архитектурных решений крестово-купольного храма с его пространственной иерархией. Это, концепция, знаменует единую и целостную вертикальную доминанту центрального подкупольного пространства, уже заявившая себя в храмах «иже по колоколы» и в храмах с шатровым покрытием подкупольного пространства. Интересным является факт ее совмещения в храме Иоанна Воина со старой типологией трехчастного храма и со скрытым использованием элементов столпной конструкции.

Современный и художественно близкий храму Иоанна Воина круг архитектурных памятников мы находим в Подмосковном (или в бывшем Подмосковном — теперь Москва) усадебном строительстве. В земельных ближайших сподвижников Петра I творчеством приглашенных европейских архитекторов строится ряд уникальных храмовых сооружений. И, что важно, каждый из них проектно ориентирован на создание центрической композиции. Эту «группу вотчинных храмов октаконхового и ротондального типа» обычно рассматривали в контексте становления стиля барокко Как пишет, В.В. Кириллов, «В той или иной мере центрические усадебные храмы имели отношение к зарождению нового типа пространства, отличающегося своим завершенным единством и цельностью» [6]. Сопоставление датировок строительства показывает, что они представляют собой одновременные или почти одновременные явления. Строительство окта-



Рис. 6. Церковь Рождества богородицы в Подмоклово
Рис. 7. Благовещенский собор в Нежине



конховых храмов приходится на 90-е годы XVII и на самое начало XVIII века. Это церкви: Знамения Богородицы в Перове (1690–1705) — строитель Петр Алексеевич Голицын, стольник Петра и русский посол в Вене (1700–1705) (Рис. 5). Храм Воскресения Христова в Воскресенках на Пахре (1698–1701) — строитель Петр Михайлович Бестужев-Рюмин, преуспевающий петровский дипломат. Никольская церковь в Медведеве близ Рязани (1700), Церковь Покрова Богородицы в Полуэктове под Рузой (1704–1708). Церковь Спаса в селе Вольнском на Сетуни (1699–1703) — строитель генерал-майор Юрий Хилков. Строительство возобновляется в 1710-е годы. появляются первые ротондальные храмы. Прп. Сергия Радонежского на Хотминках (1710) и храм Знамения Пресвятой Богородицы

в Дубровицах — строитель Борис Алексеевич Голицын, воспитатель царя и сопровождающий в заграничных поездках. Рождества Богородицы в Подмоклово (1712–1714) — строитель царский стольник Григорий Федорович Долгоруков, изучал архитектуру Венеции, вместе с сыном перевели и издали трактат А. Палладио «Об архитектуре», дипломат, посол в Варшаве (Рис. 6). Знакомство петровских сподвижников с европейской архитектурой начинается еще в 1697 году, когда они в группе стольников, были посланы на учебу за границу — в Голландию, Италию и другие европейские страны.

Проведены исследования, предположительно устанавливающие, архитектора, исполнившего чертёж, воплощающий замысел Петра I. Этот мастер мог руководить и строительством, явившим цельный замысел от сложной конструкции, архитектурно воплощающей пространственную концепцию до каждой декоративной детали, поставленной ровно на свое место. Устинов Григорий Иванович (?–1719), долгое время выполнявший работы по заказам митрополи-



Рис. 8. Храм Иоанна Воина. Разрез.
План

та Стефана (Яворского), духовного фаворита и доверенного лица Петра I, отмечен в 1704 году как «на Москве лучший при делах архитектурных мастер» В творческой биографии Г.И. Устинова, выполнявшего работы и для Сибирского Приказа, и в Санкт-Петербурге нас интересует его строительство у протопопа П.В. Явольского в 1705 году каменной церкви в Нежине — Благовещенский собор (Рис. 7). Нежин — один из главных центров левобережной Украины после 1654 года. Собор представляет собой масштабное пяти купольное двух этажное сооружение, столбы и купола которого поставлены так, чтобы создавать представление о цельности пространства в интерьере, что характерно для храмов Левобережья вторая пол. XVII в. Они имеют компактные планы, самым характерным из которых является четверик основ-

ного объема, вписанный в ромб, повернутый на 45° по отношению к центральной оси. Купола ставятся в выкружках стен, а число самостоятельно стоящих столбов сокращается до двух, другие два столба (или даже четыре) смыкаются с конструктивными выступами стен. Это позволяет сделать расположение композиции четырех куполов тоже под углом 45° по отношению к центральной оси.

Опыт приобщения Г.И. Устинова к тенденциям архитектуры Левобережной Украины второй пол. XVII века, на наш взгляд, сыграл важную роль в его архитектурном мышлении. Не найдено документальных подтверждений, что Устинов является строителем храма Иоанна Воина. На основании его знакомства с указанными храмами Украины, считаем, что именно эти постройки и их главные особенности могли подвинуть его восприятие храмового пространства, а также видение конструктивных особенностей, позволяющих возводить храмы, имеющие в основании такие масштабные планировки. Планы храмов позволяют увидеть, как трансформируется главный организующий фактор, им становится пространство, которое раздвигает мощные стены, делая поэтому их еще тяжелее, но не позволяя это пространство стеснить. Следует вспомнить, что эти структурные принципы рождаются в архитектуре раннего римского барокко, и следование им может считаться приобщением к архитектурным открытиям этого стиля. Это могло проявиться при проектировании и строительстве храма Иоанна Воина.

Храм невелик, но величественен. Традиционно для прихода трехчастен и ориентирован по центральной оси (Рис. 8). Мощная, вытянутая

восток трехапсидная часть, а также большая одноэтажная трапезная с двумя столбами, включенными в стены приделов, а двумя при них свободно стоящими, и грамотными сводами (большим и двумя малыми коробовыми сводами и малым крестовым) принимают на себя нагрузку вертикали мощной купольной системы, венчающей пространство центрального объема храма. Большой восьми лепестковый купол, несущий еще два малых восьмичастных полукупола, каждый из которых стоит на восьмигранном световом барабане и луковидная главка, увенчанная сферой с крестом — основные части композиции. Ее устройство, как внешнее, так и внутреннее удивительно. В интерьере четверик вытянут с север на юг на два метра больше, т.к. с севера и с юга стены усилены более широкими подпружными полуциркульными арками, которых всего четыре. Между арками находятся паруса, четырех арочная конструкция переходит в восьмигранный купол, но столпные опоры в четверике отсутствуют. И ничто не мешает взгляду возноситься по гармоничной, такой «флорентийской», кривизне купола вверх, к световому барабану малого полукупола, и дальше — к свету фонаря.

Большой купол прорезан четырьмя люкарнами, тремя световыми и глухим на восточной стороне. В сочетании со светом барабана и фонаря большие окна купола словно поднимают его в небо. Находящиеся с ними на одной оси окна в стенах, замыкающих подпружные арки, усиливают это впечатление. В экстерьере храма на Якиманке пирамидальное построение центрального объема от четверика до центральной главы семью ступенями восходит к Небу. А в интерьере Свет Небесный от окон верхнего барабана соединяет пять уровней освещения в единую подкупольную световую доминанту, позволяющую ощутить цельность внутреннего пространства, собирающего молитвенно присутствующих, и возводящего духи их к Источнику Света. Как не вспомнить строки акафиста св. мч. Иоанну Воину, в которых свечой горит его твердо-последовательное духовное делание, постническое и молитвенное, и благодать разливающееся попечение о братии мира христианского.

Рассмотрим конструкцию, как она выглядит в экстерьере. Четверик основного объема имеет по периметру высоту 1 этажа + полуэтаж, стена которого прорезана слева и справа от порталов овальными окнами с профилированными обрамлениями. Плюс еще полуэтаж, в высоту четырех подпружных арок, образующих на четырех фасадах полуциркульные фронтоны. В трех из фронтонов (кроме восточного) устроены большие вертикальные окна с фронтонами. Идея выхода на стену подпружной арки полуциркульным фронтоном, усиливающим конструкцию стены, достаточно ранняя. Она встречается в византийских храмах — в VI в. в церкви св. Ирины, в мо-



Рис. 9. Преображенский собор в Чернигове
Рис. 10. Церковь свт. Николая в Троекурово

настyre Пантократор (XI в.) в Константинополе. И в Древней Руси — Преображенский собор в Чернигове (XI в.) (Рис. 9). Как правило полуциркульный фронтон прорезается окнами, создающими ребра жесткости и усиливающими стену. В интерьере, как мы помним, пространство между подкупольными арками заполнено парусами, а снаружи в пространстве между полуцилиндрами арок устроены (sic!) тромпы, которые создают дополнительные опорные точки для большого купола. Частично скаты тромпов замаскированы декоративными пирамидальными обелисками, стоящими по углам четверика. К обелискам подводят оформляющие углы элегантные, разной поэтажной высоты, пилястры первого и второго этажа, имеющие базы, капи-

тели и раскреповку на уровне карниза. Едва ли не главная несущая и тяжело работающая горизонталь второй части второго этажа, с полуциркульными фронтонами фасадов и тромпами между ними, воспринимается апофеозно, как ступень вознесения купольной конструкции. Впечатление усиливают одноосевые расположения арок, люкарн, окон барабана и фонаря, а также угловые обелиски. В храме св. мч. Иоанна Воина появляются новые соотношения декоративных элементов с пространственной композицией — органичная связанность. Представим внешнее собственное пространство храма. В нем располагаются декоративные элементы, отмечающие и завершающие работу его конструкций, создающих пространственную структуру здания, пластически активные, они моделируют окружающее пространство. Создается впечатление, что структура храма имеет две пространственные проекции: одну во внутреннее пространство, а другую — во внешнее; и что обе равнозначны в их образном содержании.

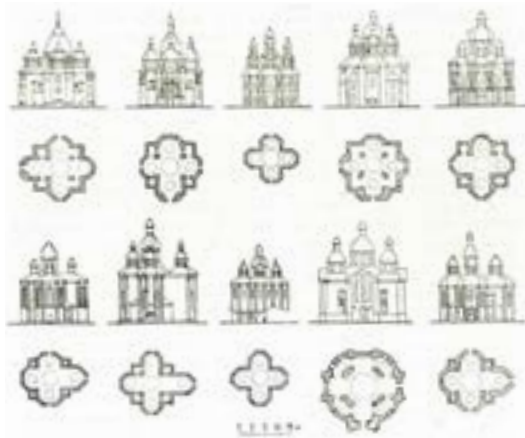


Рис. 11. Планы храмов вторая пол. XVII века на Левобережье

Особого внимания заслуживает упоминание храма свт. Никола Чудотворца в Троекурово, возведенного в 1699–1706 гг. на месте старого деревянного в усадьбе, принадлежавшей Годуновым (Рис. 10). Двухэтажный храм имеет компактный, но сложный план, который обращает к планировочному творчеству европейских мастеров. Это октагон, со скругленными гранями между четырьмя арочными фасадами. Внутри октагона вставлен цилиндр, на который опирается един-

ственный купол и широким и низком цилиндрическом барабане. Полуциркульные арки фасадов напоминают фасадные композиции храма Иоанна Воина и их далекие первоисточники.

Предание донесло свидетельства архитектурных предпочтений царя Петра Алексеевича — башенные завершения построек, многоступенчатые купольные композиции, высокие шпили, пирамидальные обелиски, которые создают образы, заявляющие об утверждении Державы Российской.

Список литературы:

1. Виньола 1709 — Правило о пяти чинех архитектуры Якова Бароция де Вигнола (Экз. БАН). — М.: Б. и., 1709.
2. Галашевич А.А., Максимова Г.А., Полунина К.С. Храм святого мученика Иоанна Воина, что на Якиманке в Москве. — М., 2011 г.
3. Зубарев В.В. Устинов Григорий Иванович // Творцы техники и градостроители Москвы (до н. 20 в.). — М., 2002, С. 304.
4. Ивановская В.И. Особенности организации пространства в сельском трапезном храме Синодального периода. Журнал АМТ 3 (56) 2021.
5. Калязина Н.В., Комелева Г.Н. Русское искусство Петровской эпохи. — М., 1990.
6. Кириллов В.В. Классические тенденции формообразования в архитектуре Подмосковья петровского времени. В кн.: Русский классицизм второй половины XVIII — начала XIX века. — М., 1994.
7. Паламарчук П.Г. Сорок сороков: [энциклопедия храмов Москвы: в 2 томах]. — М., 2007.
8. Памятники архитектуры Москвы. Замоскворечье. Ред. колл. Макаревич Г.В. (гл. ред.). — М.: Искусство, 1994.
9. Райгородский Л.Д. Триумфальная книжная гравюра начала петровских преобразований. Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 1.
10. Рыбаков Б. А. Архитектурная математика древнерусских зодчих // Советская археология. № 1, 1957.
11. М. Цапенко. Архитектура Левобережной Украины 17–18 веков. — Киев, 1967.

ЧАСТЬ III РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРОВ СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ И ПРОБЛЕМЫ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

PART III RELIGIOUS THEMES IN THE WORKS OF THE MASTERS OF THE STROGANOV SCHOOL AND PROBLEMS OF ART SYNTHESIS

О.М. ВЛАСОВА

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ЖИВОПИСИ И КОМПОЗИЦИИ УРАЛЬСКОГО ФИЛИАЛА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА, ПЕРМЬ

O.M. VLASOVA

DOCTOR OF ART HISTORY, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF PAINTING AND COMPOSITION OF THE URAL BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE OF ILYA GLAZUNOV, PERM

ОСОБЕННОСТИ СТРОГАНОВСКИХ ИКОН ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ПЕРМСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛЕРЕИ

FEATURES OF STROGANOV ICONS FROM THE COLLECTION OF THE PERM STATE ART GALLERY

Иконописная коллекция Пермской государственной художественной галереи насчитывает около тысячи икон XVI–XX века, относящихся к разным художественным центрам Средней Руси, Русского Севера, Поволжья, Урала.

«Ядро» коллекции, принадлежащей Пермской галерее — иконы «строгановских писем». Это более пятидесяти памятников, причем половина из них — подписные и датированные иконы конца XVI — первой половины XVII века.

Ключевые слова: икона, строгановская иконопись, иконный «убор».

The icon-painting collection of the Perm State Art Gallery includes about a thousand icons of the 16th — 20th centuries, belonging to different art centers of Central Russia, the Russian North, the Volga region, and the Urals.

The «core» of the Perm gallery collection is the icons of the «Stroganov letters». There are more than fifty monuments, and half of them

are signed and dated icons of the late 16th — first half of the 17th century.

Keywords: icon, Stroganov icon painting, icons' decoration.

В Пермской государственной художественной галерее на протяжении XX века сложилась крупная коллекция строгановских икон. Основу коллекции заложил Н.Н. Серебренников, который еще в 1920-е годы провел ряд экспедиций по Верхне-Камскому округу и привез несколько десятков первоклассных памятников древнерусской живописи, спасенных от уничтожения — при повсеместно закрывающихся церквях и часовнях нередко погибало и все их имущество.

Иконописная коллекция Пермской художественной галереи насчитывает около тысячи икон XVI–XX века, относящихся к разным художественным центрам Средней Руси, Русского Севера, Поволжья, Урала. С XVIII века основные направления иконописи расходятся: сохраняются древнерусские приемы письма, возникает старообрядческая традиция, появляются иконы «академического» письма. Среди всех этих памятников можно выделить высоко профессиональные, средние по уровню мастерства и примитивные по исполнению, но выразительные и самобытные.

Русское иконопочитание теснейшим образом связано с таким характерным для России явлением, как меценатство. Храмостроительство на Руси всегда было обязано «благочестивому деланию» государственных или частных заказчиков. Первое место среди частных меценатов занимает, безусловно, династия Строгановых, подвизавшаяся в Прикамье около пятисот лет. Строгановы обеспечивали и строительство храмов, и наполнение их разнообразной культовой утварью. Их широкая, многоплановая деятельность лежала в основе культурного процветания края. Не случайно целые направления в разных видах искусства получили наименование «строгановских». Различают «строгановскую школу» в архитектуре, иконописи, церковном шитье.

Сегодня нам известно более ста имен строгановских иконописцев, причем многие их произведения дошли до нашего времени и попали в крупнейшие музеи страны. В Прикамье, кроме Пермской галереи, отдельные памятники строгановской иконописи хранятся в Березниковском историко-художественном музее, в действующей церкви Похвалы Богоматери с. Орел Усольского района, возможно, и в других действующих церквях Пермского края.

«Ядро» коллекции, принадлежащей Пермской галерее, — иконы «строгановских писем». Первый каталог этой коллекции составлен автором данной статьи [1, с. 85–114]. Это более пятидесяти памятников, причем половина из них — подписные и датированные иконы кон-

ца XVI — первой половины XVII века. Это работы Истомы Савина и Никифора Савина, мастера Григория, Семена Хромого, Богдана Соболева и других талантливых живописцев. Очевидно, такое обилие имен встречается в строгановской иконописной школе далеко не случайно. Именно Строгановы впервые по-настоящему оценили индивидуальное мастерство иконописца. Они же, видимо, создавали условия для творческого роста каждого мастера, для передачи накопленного ими опыта молодым поколениям. Этому во многом способствовала артельная организация труда (каждая артель имела «старшего», который руководил другими художниками), а также многовековая традиция «патерналистского» обучения.

Самый очевидный пример патерналистского обучения, принятого в Древней Руси, дают два поколения иконников Савиных: отца Истомы и двух его сыновей — Назария и Никиты. В стилистике их произведений есть, безусловно, много общего.

Главная по своей оригинальности и качеству исполнения — икона «Богоматерь Владимирская с 18-ю клеймами», написанная Истомой Савиным, очевидно, в 1581 году, когда было отражено наступление на Орел войск хана Кихека.

В среднике иконы изображена Богоматерь с Младенцем Христом. «Древнейшая песнь материнства» звучит здесь торжественно и печально. Трогательной нежностью проникнуто движение Младенца Христа. Сияние драгоценных одежд не снижает напряженности образа Богоматери Владимирской, самого выразительного, самого почитаемого в Древней Руси.

В иконе Истомы Савина, наряду с каноническими чертами, мы видим и пример «самомышления» иконописца. Вместо легенды о жизни Богоматери художник развернул здесь рассказ о реальном событии: нашествии на Русь войск Тамерлана, происшедшем в 1395 году и отраженном в иллюминированном «Сказании о чудесах иконы Владимирской Божьей Матери», в котором размещено более ста миниатюр. Это «Сказание» и послужило источником для выбора иконографической программы иконы, а миниатюры в рукописи середины XVI века — источником для создания клейм [2, с. 368]. Восемнадцать небольших композиций отражают все эпизоды этой чудесной истории. Мы видим и татарский стан, и моление в Успенском соборе Московского Кремля, и явление Богоматери хану, спящему в шатре, и неожиданное бегство иноземного войска. Одно клеймо, изображающее сцену оплакивания Тамерлана, «придуманно» самим иконописцем. Применение черного фона и яркой полихромии превращает клейма в некую драгоценную орнаментальную раму.

Ближайшие аналогии этой иконе находятся и в Пермской галерее (икона 1595 года, трехстворчатый складень 1603 года), и в других

собраниях, хранящих строгановские иконы, — в Государственном Русском музее, в Сольвычегодском историко-художественном музее. Стилистическая близость памятников из разных музейных коллекций убедительно подтверждает как наличие самой «школы», так и существование характерных для этой школы художественных приемов. Среди них — камерность форм, вытянутость пропорций, богатейшая орнаментация одеяний и всего иконного «убора». Именно такие свойства выделили строгановскую иконописную школу из ряда других [3, с. 121–137].

Еще один пример «школьной» принадлежности произведений из разных мест хранения — изображения Св. благоверного царевича Димитрия. Это две иконы и три произведения строгановского лицевого шитья: епитрахиль и две пелены. Все произведения имеют безусловное иконографическое сходство и ряд идентичных стилистических черт. Иконы, очевидно, были заказаны в честь Д.А. Строганова и списаны с надгробной иконы царевича в Архангельском соборе Московского Кремля. Они очень красивы по колориту и «убору», состоящему из богатых орнаментированных окладов, причем один из них выполнен из басмы, другой — из серебра с чернением и гравировкой.

Одной из главных особенностей пермской коллекции является наличие пяти икон, принадлежащих кисти Семена Хромого, который был, очевидно, одним из самых видных строгановских художников. В живописи этих пяти икон есть некоторые различия. Так, «Богоматерь Смоленская» написана более мощно, с плотными белильными высветлениями на лице и руках Богоматери. Икона «Неделя всех святых» отличается жесткой симметричностью композиции, суховатостью живописной манеры. Икона «Благодатные плоды учения, или Беседа трех святителей» по сравнению с предыдущими темнее по колориту. Эта икона приписывается С. Хромому гипотетично, на основе стилистической близости. Из всех икон, относимых к Хромому, выделяется «Рождество Иоанна Предтечи», где композиция построена на ритмах плавных круглящихся форм, а цвет наряден и полнокровен, причем особую силу придает ему чистое созвучие красного, белого и зеленого в зрительном центре иконы.

В Пермской галерее хранятся прекрасные произведения и других строгановских мастеров. Из г. Соликамска, который в конце XVI — начале XVII века был крупнейшим промышленным и культурным центром Прикамья, происходит большемерная икона «Богоматерь с Младенцем Христом на престоле», подписанная именем Богдана Соболева и выполненная в явно архаизирующей манере под влиянием иконописных традиций XVI века. В целом это строгая, монументального звучания живопись. Торжественная фронтальность

изображения, иератическая поза Богоматери и общая симметрия форм напоминает настенную роспись. О колорите иконы судить гораздо труднее: в процессе последующей реставрации будут сняты и поздние записи. Интересно, что имя Богдана Соболева в кругу строгановских мастеров до сих пор не встречалось. Было известно лишь имя Ивана Соболя, царского изографа, возможно, учившегося у Проккопия Чирина, который прославился как главный строгановский иконописец. Ближайшая аналогия к иконе из пермского собрания — памятник из Сольвычегодска [4, с. 75–77].

По заказам Строгановых работали, по-видимому, мастера из других русских земель, в первую очередь, с Севера, с которым у Прикамья издавна сложились крепкие и постоянные связи. Об этом наглядно свидетельствует такая замечательная икона из пермской коллекции, как «Св. архангел Михаил с деяниями», написанная по заказу Никиты Григорьевича Строганова вологодскими мастерами до 1611 года. Она относится к большим храмовым «образам», особо почитаемым и добротнo исполненным. Она имеет «устойчивый» материально значимый облик: тяжелая доска, насыщенный колорит, обильное применение золота. Крупные клейма построены предельно активно. Все предметы окружаются свободным пространством, таким же свободным, как пространство средника, в котором фигура архангела кажется совсем небольшой. Иконографическая особенность произведения — изображение Св. архангела Михаила не в воинском, а в лоратном одеянии, с мерилom и зеркалом в руках, что имеет вполне определенный смысловой акцент: в облике Св. архангела Михаила подчеркиваются назидательные черты.

Наибольшую известность приобрели небольшие по размерам строгановские иконы («пядничные», «налойные»), выполненные с необыкновенной тщательностью, каллиграфичностью. Среди них есть подписные иконы. Это «Сошествие св. Духа» 1610 года работы московского иконника Стефана Арефьева, «Огненное восхождение пророка Ильи на небо» Семена Бороздина, «Благовещение» 1603 года неизвестного мастера. Среди икон, происходящих из г. Усоля, особое место занимает икона «Богоматерь Знамение с четырьмя избранными святыми на полях», восходящая, как указывает надпись, к древнему новгородскому оригиналу и, возможно, исполненная Емельяном Москвитиным.

В целом строгановские иконы из Пермской галереи значительно дополняют представления об этом высоком, своеобразном, но еще недостаточно изученном явлении конца XVI — первой половины XVII века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Власова О.М. Строгановские иконы в собрании Пермской государственной художественной галереи Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы. / Каталог выставки. Авт.-сост. Власова О.М., Логвинов Е.В., Силкин А.В. М.: Сов. Художник, 1991.
2. Гребенюк В.П. Лицевое сказание об иконе Владимирской Богоматери / Древнерусское искусство. Рукописная книга. — М., 1972.
3. Власова О.М. Строгановские иконы в собрании Пермской галереи / Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник РАН-1993. — М., 1994.
4. Логвинов Е.В. Иконы «строения именитых людей» Строгановых / Искусство строгановских мастеров. Реставрация. Исследования. Проблемы. / Каталог выставки. Авт.-сост. Власова О.М., Логвинов Е.В., Силкин А.В. — М.: Сов. Художник, 1991.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ ИСТОРИИ ИСКУССТВА И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

E.E. DOKUCHAEVA

CANDIDATE OF ART, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF ARTS HISTORY AND HUMANITIES OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

С.И. ВАШКОВ И ЕГО РАБОТЫ ДЛЯ ПЕЩЕРНОЙ ЦЕРКВИ ВО ИМЯ СВЯТЫХ РАВНОАПОСТОЛЬНЫХ ЦАРЕЙ КОНСТАНТИНА И ЕЛЕНЫ ПРИ ЦАРСКОСЕЛЬСКОМ ДВОРЦОВОМ ГОСПИТАЛЕ

SERGEY VASHKOV AND HIS WORKS FOR THE CAVE CHURCH OF THE HOLY EQUAL-TO-THE-APOSTLES SOVEREIGNS CONSTANTINE AND HELENA AT THE TSARSKOYE SELO PALACE HOSPITAL

В статье рассматриваются последние работы Сергея Ивановича Вашкова (1879–1914), выполненные им для нижней церкви при дворцовом госпитале в Царском Селе. Эти произведения церковной утвари являются важными для оценки позднего периода творчества художника, к сожалению, так рано ушедшего из жизни. В статье рассмотрены их художественные и стилевые особенности. Как и весь интерьер церкви, так и утварь, были спроектированы С.И. Вашковым в одном стиле раннехристианского искусства и выполнены с большим мастерством на фабрике Оловянишниковых.

Ключевые слова: С.И. Вашков, церковь святых Константина и Елены при Царскосельском госпитале, церковная утварь, иконостас, раннее христианство.

This paper concentrates on the latest works of Sergey Ivanovich Vashkov (1879–1914), which he performed for the lower church

of the palace hospital in Tsarskoye Selo. These liturgical items are important for assessing the late creative period of the artist, who, unfortunately, passed away so early. The paper describes their artistic and stylistic features. The entire interior of the church, as well as the executed with great skill at the Olovyanishnikov designed by S.I. Vashkov in the same style of early Christian art and executed with great skill at the Olovyanishnikov factory.

Keywords: S.I. Vashkov, the Church of Saints Constantine and Helena at the Tsarskoye Selo Hospital, liturgical items, iconostasis, early Christianity.

Среди выдающихся выпускников и преподавателей Строгановского училища Сергей Иванович Вашков занимает особое место. Именно с его именем связан процесс обновления церковного искусства в первое десятилетие XX века. Позже, оценивая роль обучения в становлении Сергея Ивановича как художника, оказавшего основополагающую роль в обновлении религиозного искусства, отмечали: «Школа эта положила на него благородную печать и еще более содействовал развитию в нем святого настроения. И преподавание и музей школы направляли его к церковному искусству и обогащали ум его разнообразием художественных форм древневосточных византийских и русских. Талантливый ученик не остался в долгу у своей школы. Своим творчеством он создал ей славу и его имя будет служить ей украшением в роды-родов» [1, с. 6].

Сергей Иванович Вашков (ил. 1) родился 4 июля 1879 года (по старому стилю) в семье Ивана Андреевича и Клавдии Ивановны Вашковых. Его отец был литератором и старостой церкви Воздвижения Креста Господня. Семья происходила из Сергиева Посада. С 1893 по 1901 г. Вашков учился в Строгановском училище.

Сергей Иванович был разносторонним человеком. После окончания училища, он совершил поездку по древнерусским городам и составил альбом русских церковных древностей. Альбом опубликовать не удалось, не нашлось издателя, но были опубликованы статьи в «Московском листке. Иллюстрированное прибавление» за 1903 год по древнерусскому искусству, где С.И. Вашков даёт разносторонний и глубокий анализ искусству домонгольской Руси, говоря и о нравственных корнях дохристианского периода: «...хотя ещё задолго до этого события (принятия христианства) нравственные убеждения



Рис. 1. Сергей Иванович Вашков (1879–1914)

славян были гораздо выше многих западных их соседей. Так у славян не было рабства в смысле этого слова; женщина стояла выше, чем у германцев; не было деспотического произвола над личностью, так как власть не сосредотачивалась в одном лице, а управление, как известно находилось в руках веча — народного собрания» [2, с. 10]. Не отказывая в красоте и совершенству византийскому искусству, пришедшего на Русь после принятия христианства, С.И. Вашков пишет о сохранении самобытности русского национального художественного видения, которое выражалось в свободе асимметричных композиций деревянной архитектуры: «Посмотрите на силуэт какой бы то ни было древнерусской постройки, и вы убедитесь, что красоту этих пятен объяснить случайностью будет по меньшей мере наивностью» [2, с. 11]. Большое внимание уделяет Сергей Иванович изучению предметного мира Древней Руси. Он описывает ткани, разнообразную утварь, мебель, большое внимание, уделяя искусству оформления книги, палеографии, а также художественному металлу, выделяя такие техники, как скань и эмаль. Прекрасно разбираясь в орнаментальном декоре, он отмечает «...лёгкость и красоту стилизации русских мастеров...» в растительных орнаментах, юмор и прекрасно переданные движения в фигурках животных. Как художник, отражающий своё время С.И. Вашков, следуя эстетике национально-романтического — неорусского направления модерна, считал, что искусство является наивысшим выражением души народа. Работая над альбомом по искусству Древней Руси, С.И. Вашков познакомился со многими московскими ценителями древности, в частности, с Виктором Ивановичем Оловянишниковым, который во многом разделял его взгляды. Вся дальнейшая творческая деятельность Сергея Ивановича была связана с фирмой Оловянишниковых. Став её главным художником, в соответствии со стилистикой модерна он кардинально обновил художественный язык религиозного искусства, сформировав и фирменный стиль Оловянишниковых. За десять лет, которые С.И. Вашков отдал фирме Оловянишниковых. В 1911 году вышел в свет альбом-каталог фирмы со вступительной статьёй Вашкова, в которой он, по сути, излагал своё творческое кредо: «Посвятив свои силы на служение воссозданию древне-религиозного искусства, я в прошедшие десять лет труда не считал необходимым рабски копировать древние образцы искусства, повторять то, что уже давно высказано и пережито, а наоборот, я стремился, в пределах своих сил, воскрешать лишь прежние религиозно-нравственные идеалы <...> Только идея — душа творчества остаётся бессмертной, формы же, в которых она воплощается, ветшают и разрушаются, делаются мало понятными...» [3, б.с.]. Сергей Иванович как истинный художник модерна не делил искусство на высокое и низ-

кое, а утверждал, что предметы художественной промышленности, проникая во все слои общества, должны воспитывать и развивать чувство прекрасного [3, б.с.].

С.И. Вашков в 1912 году был зачислен штатным преподавателем рисования художественно-ремесленных мастерских, но, к сожалению, в Строгановском училище С.И. Вашков проработал недолго, 7 ноября 1914 года, в возрасте 35 лет, он скончался от кровоизлияния в мозг [4, с. 1–6].

Всю свою недолгую жизнь С.И. Вашков служил высокой цели наполнения религиозного искусства живой традицией и чистой верой. Он был вдохновителем и активным участником редакции журнала «Светильник» — первого русского издания, посвящённого религиозному искусству. Но подлинным новатором он выступил в области церковного художественного металла. Как мастер стиля модерн он обращается к тем историческим эпохам, которые не входили в сферу интересов историзма. В предисловии к книге «Религиозное искусство» он сам говорит о своих предпочтениях — раннехристианском искусстве и древнерусском искусстве XVI века. Он возрождает забытую раннехристианскую символику, вводит в композиции такие мотивы как агнцы, рыбы, пальмовые ветви, хризмы. В его проектах церковной утвари удивительным образом сочетаются повторяемость одинаково стилизованных мотивов, с их композиционным разнообразием. Как художник модерна он любит сглаженные линии, выразительные силуэты, часто использует контраст фактур различных материалов и техник. Традиционный для древнерусского ювелирного искусства декор — басменное тиснение, скань, эмаль, Сергей Иванович применяет по-новому, подчёркивая выразительность гладкого фона и ценность хорошо читаемого изображения. В журнале «Ювелир» 1912 года, в статье говорилось: «Имя г. Вашкова, десять лет назад ученика московского Строгановского училища, выступившего впервые со своим проектом подсвечника, хорошо известно среди ценителей художественной церковной утвари. Странник древнерусских форм, г. Вашков не копирует рабски старину, а воспроизводит её. Обладая живым воображением, знаток и любитель символики, умея смело и оригинально распоряжаться и линиями, и цветами красок, г. Вашков создаёт вещи яркие и своеобразные. После его работ — его иконостасов, парчой, престолов, сосудов, хоругвей, Евангелий — как незначительны с художественной стороны кажутся обычные теперешние украшения наших храмов» [5, с. 13].

Не случайно С.И. Вашкову поручали самые ответственные заказы в оформлении церковных интерьеров. Одними из самых последних проектов, над которым художник работал за месяц до своей кончины, стало проектирование росписей и церковной утвари для храма

Дворцового госпиталя в Царском селе. Данная работа интересна тем, что и архитектура, и убранство интерьера ориентировались на раннехристианские памятники. Это во многом было связано с идеей посвящения храма 1600-летию подписания св. Константином Великим Миланского эдикта, по которому христианство было объявлено «дозволенным вероисповеданием». А сам храм был посвящен равноапостольным св. Константину и св. Елене.

В 1852 году в Царском селе по проекту архитектора Н. Никитина одновременно с дворцовым госпиталем была возведена и церковь. Однако, в 1913 году было решено увеличить пространство церкви в сторону сада, для того чтобы сделать еще один общий вход, оставив внутренний вход для госпиталя. Средства в размере 10 000 рублей были пожертвованы петербургским купцом Яковом Роде. Строительство было поручено архитектору Высочайшего двора Сильвио Данини и Сергею Николаевичу Вильчаковскому. Строительство велось под наблюдением Строительного Комитета во главе с председателем генерал-адъютантом графом В.В. Федериксом. Уже летом 1913 года начались работы.

18 августа 1913 года состоялась закладка под основание престола специального ковчега со святыми мощами — традиция, утвердившаяся еще со времени раннего христианства. Беломраморный ковчег находился в гранитном ларце. Важно отметить, что в строительстве пещерной церкви, начиная с этого обряда, соблюдалась преемственность в сохранении памяти освященного места. Дело в том, что данный беломраморный ковчег был найден в 1905 году на месте, где стояла еще более древняя деревянная церковь, построенная при Екатерине II. Церковь эта называлась Царево-Константиновская, она была упразднена в 1817 году, где позже был поставлен памятный крест. Поэтому ковчег из белого мрамора с мощами сам был памятной реликвией, помещенной в гранитный ларец и находившийся под престолом он, как и название пещерной церкви свидетельствовал о сохранении священной традиции.

В пещерной церкви главное внимание было сосредоточено на убранстве интерьера, в связи с указанным посвящением, решено было выполнить исключительно в стиле раннехристианских храмов IV–VI веков. Для изучения материалов С. Данини и С.Н. Вильчаковский получили от директора Эрмитажа графа Дмитрия Толстого разрешение пользоваться библиотекой. В качестве источников для проектирования интерьера были рассмотрены такие храмы как базилики св. Аполлинария в Равенне, храм св. Марка в Венеции и церковь в Торчелло, а также скульптурные украшения христианских саркофагов в Латеранском музее и рельефы из раскопок в Херсонесе Таврическом [6, с. 104, ст. 2].



Рис. 2. Интерьер пещерной церкви равноапостольных свв. Константина и Елены при Царскосельском дворцовом госпитале. Фото из журнала «Архитектурно-художественный еженедельник», 1916 г.

Главным в пространстве пещерного храма являлся иконостас (ил. 2). Формы и типология алтарной преграды в начале второго десятилетия XX века уже были хорошо исследованы, поэтому Данини создает проект темплона из белого мрамора, состоящего из двух пилонов и трех низких решетчатых дверей. На пилонах с капителями, украшенными рельефами аканта с равноконечными крестами в середине, в нишах располагались иконы с образами святых Константина и Елены.

Завершались пилоны бронзовыми литыми венками с Хризмой в центре. Решетчатые бронзовые двери в центре украшены медальонами с парными образами евангелистов, в боковых пролетах в центральные медальоны вписаны равноконечные кресты. Медальоны обрамлены также крупными акантовыми листьями. Двери отлиты из бронзы. Пол солеи и алтаря поднят на одну ступень и также выполнен из белого мрамора. По всей длине темплона наверху за пилонами располагалась тканевая завеса пурпурного цвета с орнаментальным фризом из пальметт, вышитых шелком желтого цвета в два тона. Престол и полукруглая сень над ним, опирающаяся на колонны, также из мрамора. Над престолом, вмонтированный прямо в стену — большой запрестольный металлический золоченый крест, украшенный разноцветными камнями. Над крестом в тимпане написан образ Спаса Эммануила. По полукругу апсиды за престолом располагались мраморные скамьи — стасидии с разноцветными парчовыми подушками. Такие скамьи также были в раннехристианских храмах.

С северной стороны от престола находился жертвенник, а с южной — паракиптик — небольшая молельня, в ранневизантийский период предназначавшаяся для императрицы, где она находилась во время литургии. Здесь в пещерной церкви также стояло кресло для императрицы. Вдоль стен располагались скамьи, а над ними на полках стояла церковная утварь. У ближайших к апсидной арке пилонов находились массивные дубовые кресла, предназначавшиеся для императора и патриарха. Кресла украшали знаки светской и духовной власти [6, с. 105, ст. 1].



Рис. 3. Вашков С.И. Трикирий. Фабрика «П.И. Оловянишникова С-я». Журнал «Светильник» 1914 г.

Все стены и своды храма были расписаны. Проекты росписи исполнил Сергей Иванович Вашков, который прекрасно знал раннехристианское искусство и активно использовал в своем творчестве такие символы и образы как монограмма Христа, якорь, рыба, пальмовая ветвь, виноград, корабль, павлины агнцы и др. Также как в росписях катакомб, эти изображения выделяются масштабно, хорошо читаются на свободных фонах. Единственной данью современному стилю, является обрамление, выполненное в виде орнаментальных рамок, а не простых геометрических фигур. Интересно отметить, что все изображения были выполнены в технике темперной росписи, но имитировали мозаику, видимо, ориентируясь на памятники Равенны.

Обращение к московскому художнику С.И. Вашкову в создании столь ответственного заказа, предназначенного для Царскосельского госпиталя, не было случайным. К 1913 году Вашков уже имел большой опыт в создании церковной утвари, священнических облачений, рак для мощей святых и оформления архитектурного храмового пространства. Он, также как В.М. Васнецов в 80–90-е годы XIX века был признанным лидером в процессе обновле-

ния религиозного искусства в первое десятилетие XX века. В данной работе Сергей Иванович получил возможность реализовать свои знания и творческое кредо в стилевом единстве, создавая и произведения монументальной живописи, и церковную утварь полностью в стилистике раннехристианского искусства. Над этими проектами он работал всего за месяц до своей такой неожиданной кончины.

Церковная утварь по проекту С.И. Вашкова была выполнена на фабрике «Товарищество П.И. Оловянишникова С-я», которым у художника были тесные творческие связи. Директор фирмы В.И. Оловянишников был издателем журнала «Светильник», который редактировал С.И. Вашков и который стал первым изданием, посвященным религиозному искусству. В одном из номеров этого журнала после смерти Сергея Ивановича, в 1914 году были опубликованы вещи, выполненные для церкви свв. Константина и Елены при госпитале в Царском селе. Это светильники — паникадило перед иконостасом, дикирий, трикирий (ил. 3). В своих формах в различных комбинаци-

я они варьируют тип античного масляного светильника (ил.). Такая форма использовалась и в раннехристианских памятниках, с одной только разницей: в рельефный декор обязательно вводился равноконечный крест. Такой крест со слегка расширяющимися концами становится обязательным элементом декора всей утвари, спроектированной Вашковым. Особой формой отличаются и два больших подсвечника к местным иконам (ил. 4). Традиционно, в формах и декоре местных подсвечников в российских храмах начала XX века ис-

пользовали исторические источники XVII века: поддон на высоком профилированном стояне или, так называемую «тощую свечу» — массивный цилиндрический остов обильно украшенный росписью. Пробразом местных подсвечников к местным образам Вашков выбирает античные треножники, представляющие кольцевые подставки с высокими коваными опорами и округлыми чашами. Чтобы представить подсвечники-треножники как единое целое с иконостасом, поскольку они всегда занимают определенное место в храме, для них были сделаны постаменты из белого мрамора с таким же декором, как и на капителях пилонов — равноконечный крест, обрамленный листьями аканта. На опорных ножках в центре располагаются кресты, а с кольцевой подставки свисают цепочки с небольшими подвесками в виде креста, агнца, корабля, якоря. Сама чаша подсвечника с укрепленными на ней свечниками, судя по снимкам, была сделана скорее всего из керамики. Использование керамики, имитирующей древние артефакты — прием, использовавшийся Вашковым в проектах и реализовывавшийся на фабрике Оловянишниковых. Примером может служить водосвятная чаша, хранящаяся в Государственном музее истории религии в Санкт-Петербурге. Поэтому можно предположить, что в местных подсвечниках также был использован этот материал.

Следует отметить, что сочетание различных, ранее не сочетавшихся материалов в одном произведении церковной утвари — явление характерное для творчества С.И. Вашкова. С большим мастерством этот прием применен



Рис. 4. Вашков С.И. Подсвечник к местным иконам. Фабрика «П.И. Оловянишникова С-я». Журнал «Светильник» 1914 г.



Рис. 5. Вашков С.И. Семисвечник. Фабрика «П.И. Оловянишникова С-я». Журнал «Светильник» 1914 г.



Рис. 6. Вашков С.И. Напрестольный крест. Фабрика «П.И. Оловянишникова С-я». Журнал «Светильник» 1914 г.



Рис. 7. Вашков С.И. Хоругви. Фабрика «П.И. Оловянишникова С-я». Журнал «Светильник» 1914 г.

и в культовой утвари госпитального пещерного храма. В обработке металла здесь сочетаетсяковка и литье, эффектное взаимодействие различных фактур представлено в семисвечнике (ил. 5), где кованые перевитые подставки для профиток контрастируют с помещенным в центре литым венком с фигуркой агнца, расположенной в центре композиции. В качестве подставок, также как и в больших подсвечниках к образам, использованы постаменты из белого мрамора. В семисвечнике, вырезанные с большим мастерством головки льва и других хищников, в напрестольном кресте — это гладкий массивный беломраморный блок, напоминающий саркофаг.

В качестве дробниц с образами святых в культовой утвари применена рельефная резьба по кости. Эта техника была популярна как в Византии (консульские диптихи, ларцы), так и в Западной Европе, особенно в искусстве Каролингов. В напрестольном кресте (ил. 6) из кости вырезано Распятие, в запрестольном кресте — в спокойных полукруглых обрамлениях — Спас в силах и погрудные образы святых на руках креста. Такая же рельефная икона из кости с образом Богоматери Знамения в обрамлении погрудно представленных святых, украшает одну из хоругвей (ил. 7). Светлые костяные рельефы контрастно выделяются на металлических поверхностях. Если говорить о характере орнаментального декора, то он не отличается пышностью и разнообразием. На запрестольном кресте (ил. 8) и хоругви — это фон из трав с одинаково стилизованными листьями и завитками, в рамках-обрамлениях костяных дробниц — ромб и круг с точкой в центре.

Из всей церковной утвари особого внимания заслуживает потир (ил. 9).

Следует отметить, что его форма, пропорции, также ориентированы



Рис. 8. Вашков С.И. Запрестольный крест. Фабрика «П.И. Оловянишникова С-я». Журнал «Светильник» 1914 г.

Рис. 9. Вашков С.И. Потир. Фабрика «П.И. Оловянишникова С-я». Журнал «Светильник» 1914 г.

на раннехристианские образцы с невысоким поддоном без «яблока». Сама чаша, вырезана, возможно, из горного хрусталя или изготовлена из стекла. Византийские мастера в X–XII веках и русские ювелиры XIV–XV веках часто вырезали чаши потиров из различных поделочных камней. Этот прием С.И. Вашков также стал использовать в своих работах. Другой любившийся прием, который встречается, практически в декоре каждого произведения — это подвески на цепочках с необработанными каплевидными камнями, обычно неярких цветов и прозрачными — аметистами, горным хрусталем, хризопразами и др. Такие камни-кабошоны украшают поддон и стоян потира. Завершает чашу потира фриз с мерным ритмом, расположенных друг за другом, профильных изображений птиц, контрастно выделяющихся на темном фактурном фоне. Трудно судить по черно-белой фотографии, но исходя из единого набора использованных в изготовлении церковной утвари материалов, можно предположить, что птицы также были выполнены из костяных пластин, только не рельефно, а с гравировкой внутреннего рисунка и заполнения его черным цветом, а затем инкрустированы в заранее подготовленные углубления.

Образ птицы также часто присутствует в декоре рассматриваемой церковной утвари, являясь значимым христианским символом. Парные фигурки птиц «удерживают» венки в вписанном крестом на перекладине напрестольного креста, предстоит перед крестом в центре кованого подсвечника, небольшая птица «присела» на край светильника в виде корабля. Птица — символ души в раннем христианстве, белый голубь — символ Святого Духа в сложившийся

христианской иконографии. В каждой композиции этот образ наделен важным духовным смыслом.

Сергей Иванович Вашков был наделен удивительным чувством стиля, редким даром органично претворять образы и формы древности в современные, наполненные красотой и гармонией произведения религиозного искусства. Используя достаточно ограниченный круг

приемов и образов, он создает вещи абсолютно непохожие, но неизменно узнаваемые по творческому почерку мастера.

В памятном слове, сказанном при отпевании С.И. Вашкова, священник московской Знаменской за Петровскими воротами церкви Николай Пшеничников отмечал: «Его художественные работы являются новым откровением в истории искусства. На всех его произведениях вычеканена печать индивидуальности, по которой сразу их выделишь из ряда современных ему и древнейших памятников искусства... Будучи ревностным защитником свободы художественного творчества, в то же время Сергей Иванович дорожил связью с античными христианскими и национальными традициями... Вот почему в художественных новизнах Сергея Ивановича старина нам наша слышится, ибо его творчество не оторвано от этой старины, но органически слито с ней единством и общностью христианского и национального воодушевления» [1, с. 16].

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Барсов Е. Некролог // Свительник, 1914. № 10.
2. Вашков С.И. Первый период христианского искусства в России // Московский листок. Иллюстрированное прибавление, 1903. № 89.
3. Сергей Вашков. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Т-ом П.И. Оловянишникова С-я. — М., 1911.
4. РГАЛИ. Ф. 677. Оп. 1. Д. 1446.
5. Ювелир, 1912. № 6.
6. Пещерная церковь во имя св. равноапостольных царей Константина и Елены при Царскоевельском дворцовом госпитале. Хроника // Архитектурно-художественный еженедельник, 1916. № 8.

С.Н. РУБЦОВА

Аспирант Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

S.N. RUBTSOVA

POST-GRADUATE STUDENT OF THE RUSSIAN STATE UNIVERSITY NAMED AFTER A.N. KOSYGIN (TECHNOLOGY. DESIGN. ART)

ВЫПУСКНИКИ МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА В СВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ НА ХРИСТИАНСКУЮ ТЕМУ: ОТ ТРАДИЦИЙ — К НОВАТОРСТВАМ

GRADUATES OF THE STROGANOV ACADEMY IN SECULAR ART ON A CHRISTIAN THEME: FROM TRADITIONS — TO INNOVATIONS

В статье рассматривается художественный вклад выпускников МГХПА им. С.Г. Строганова в современное «религиозное искусство» (светское искусство, обращенное к христианской тематике и проблематике): приводятся примеры произведений, а также указывается участие мастеров в выставочных проектах. Результатом исследования является обозначение характерного для выпускников Академии владения азами академической школы, а также умения сочетать их с новыми техниками и переосмыслить основополагающие для культуры образы в новом ключе.

Ключевые слова: изобразительное искусство, современное искусство, религиозное искусство, иконография, христианство, традиции, культурное наследие, художественная техника.

The article discusses the artistic contribution of graduates of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy) in contemporary «religious art» (secular art, addressed to Christian themes and issues): there are examples of works and the participation of masters in exhibition projects. The result of the

research is the designation of the knowledge of the basics of the academic school, which is characteristic of graduates of the Academy, as well as the ability to combine them with new techniques and rethink the images fundamental to culture in a new way.

Keywords: fine art, contemporary art, religious art, iconography, Christianity, traditions, cultural heritage, artistic technique.

В настоящее время религиозное отношение к миру все меньше перестает быть абстрагированным от актуальных художественных процессов. Об этом свидетельствует активное развитие так называемого современного «религиозного искусства» (явление имеет множество вариантов терминологий в силу незакрепленности понятия в науке). Заключая в себе многовековые философские и духовные поиски, художественные достижения рубежа XIX–XX веков, «духовное в искусстве» авангарда, символы и метафоры официального искусства 1960–1980-х гг. и метафизические эксперименты его неофициального направления, а также свершения 1990–2000-х и 2010-х, такое искусство и сегодня находится в поисках этически и эстетически подходящих средств высказывания евангельских истин, которые будут понятны современному зрителю.

«Религиозное искусство» относительно культуры России Новейшего времени, относительно взаимодействия с современными художественными практиками достаточно молодо. Некоторая условность, неустойчивость в понимании понятий «религиозное», «сакральное» «современное», а также незакрепленность границ «искусства» открывает возможность их свободной трактовки и создает сложности как создателям произведений, так и зрителям и критикам. Тем не менее, ряд исследователей вопроса «религиозного искусства» стремятся нивелировать эту проблему: В.В. Барашков, А.К. Флорковская, И.А. Тульпе, Р.В. Багдасаров. С точки зрения иконы, как современного нам искусства, к вопросу обращается И.К. Языкова. Также не остаются в стороне от теоретических вопросов художники Г. Чахал, А. Беликов и другие.

Так, исследователь, кандидат философских наук В.В. Барашков называет «религиозным искусством» «область художественных смыслоязычных исканий, не ограниченных набором классических (опирающихся на религиозные тексты) сюжетов, материалов, подходов» [1; с. 37]. Автор данной статьи, в свою очередь, предлагает собственное определение современного религиозного (христианского) искусства — это область изобразительного искусства, которая последовательно образовалась от литургического искусства и превратилась в самостоятельное светское высказывание наших современников (явный положительный дискурс с 2010-го года, однако некоторые произведения в нем — с конца XX века) по вопросам, имеющим отношение к христи-



Рис. 1. К. Меладзе «Яко разбойник исповедаю Тя» (2020)

анским ценностям, не обязательно проявляемое через библейские сюжеты и образы, а также обращенное к истокам связи образа и Первообраза, условленное со внутренним критерием мастера, но не ограниченное каноном [2].

Искусство 2010-х стало новым этапом в становлении художественного высказывания на христианскую проблематику (попытка встраивания дискурса в современную культуру; серьезный, нередко богословский подход к теме; применение широкого спектра техник, в том числе новейших и т.д.). В то же время оно является наследником свершившихся достижений художественной культуры. Как было указано ранее, история религиозного искусства богата и последовательна и имеет множество источников; не менее важно и то, что и молодые художники, и

признанные мастера — часть одной культуры, которая возвращена преимущественно МГАХИ им. В.И. Сурикова и МГХПА им. С.Г. Строганова.

В частности, вспоминая выпускников МГХПА им. С.Г. Строганова, обращающихся в творчестве к религиозным темам, можно привести немало количество примеров. Однако среди имен, в ряду которых присутствуют признанные величины, в первую очередь, интереснее отметить тех мастеров, которые еще молоды, но уже успели зарекомендовать себя в рассматриваемой области искусства.

Неординарным примером того, как можно сочетать традиции (как в самом обращении к христианским первоисточникам, так и в художественной технике) и новаторские подходы в переосмыслении и презентации вечных тем является выставочная деятельность проекта «После Иконы». Изначально у проекта была цель разобраться с тем, какой может быть современная икона, как будет выражено ее будущее после великой иконописной эпохи XVI века, которую невозможно «пережить» еще раз, и вынужденного перерыва в XX веке. При этом «После Иконы» никогда не ставили перед собой задачу реформирования церковного искусства и иконописания. Спустя несколько лет А. Беликов и команда пришли к негативному выводу в своих поисках и в 2019 году, после выставки в Храме Христа Спасителя, «финальной точкой исследования иконы», «После Иконы» решили продолжать разговор о христианских ценностях вне иконописи, но в культуре посредством стрит-арта, видео-арта и др. Теперь проект циркулирует вокруг новых вопросов: «Как проживает историю Христа современный человек?» «Что представляет собой современное христианское искусство?» «Кто такой современный христианский

художник?» и т.д. В рамках «После Иконы» каждый участник должен иметь желание, быть готовым вырваться за данные православным резервации, но не делать андеграундное или альтернативное религиозное искусство вопреки литургическому, а стараться ввести ценности православия в современный художественный контекст, проговаривая истину новыми словами, ведь данная тема — важнейшая из тех, что было изобретено за последние две тысячи лет [3].

Весомый вклад в развитие проекта внесла выпускница МГХПА им. С.Г. Стронанова К. Меладзе, которая находилась в «После Иконы» с самых истоков и в один из периодов являлась сокуратором. Кетеван — художник-монументалист, мастер церковного монументального искусства (среди работ, например, росписи в Храме Благовещения Пресвятой Богородицы при штабе ВДВ). В станковом творчестве К. Меладзе мастерски апеллирует фрагментами иконографий, тем самым выражая личное, то есть религиозное переживание. Ряд работ художницы объединяет в систему общий символ — рука, который является частью огромных светского и христианского семантических полей. Цикл образов, созданный из элементов иконографий, оказывается внутренне близок зрителю, так как для символа он предельно материален — он олицетворяет «человеческое» и в то же время Божественное «человеколюбие».

Это соотносится и с ключевым произведением К. Меладзе для проекта «После Иконы» — «Талифа Куми». Название работы, представляющее собой восклицание «Девушка вставай!» из евангельского сюжета о воскрешении дочери Иаира, предвосхищает эмоциональный фон работы, в которой изображение благословляющей десницы Божией стало для художницы «средством коммуникации со Всевышним», личной молитвой и в то же время ответом на нее. Также художница является автором произведения «Смертью смерть поправ», изображающее распятые руки Спасителя. Для К. Меладзе эти работы стали реакцией не только на «личное распятие» [4], но и на трагические события в жизни Церкви. Возможности смысловых «иероглифов» художницы поражают — так, вышеназванные работы в рамках экспонирования в Анненкирхе, находясь по сторонам от главной лестницы, создавали из «рук» композицию-«чашу», как бы знаменуя то, что «перед Вами Распятый ради Вас Спаситель — отнеситесь ко всему тому, что пытаются сказать художники, серьезно». Произведения К. Меладзе, связанные с символом рук, так и другие — из проекта «8 дней» («День 1»), «Крест», «Престолы» объединяет единый почерк мастера — обращение к узкому колористическому ряду (обычно красный, золотой, черный), концептуальный лаконизм и символичность языка. Интересно отметить, что система произведений художницы, представляющаяся как единое высказывание, уверен-



Рис. 2. А. Дьянов «Из серии «Божественный мран» (2020)

но звучит и вне философии «После Иконы». Например, на выставке «Добавь меня в друзья!» (2017) «Талифа Куми» была частью социального высказывания, что не снимало с нее религиозных коннотаций. Работы К. Меладзе наделены в некоторой степени манифестационным характером, что отчетливо проявилось и в «урбанфресках» на улицах города. Одна из последних работ К. Меладзе, «Яко разбойник исповедаю Тя», стала большой сенсацией на I Московской Арт премии (2020) — произведение, отсылающее к обряду Евхаристии, в 2020 году трансформировалось в новый вариант (с разделительной лентой), вдохновленный новостью о закрытии храмов в период пандемии — «так она стала символом этого печального события» [5]. В данном случае небезосновательным будет

указать на то, что составляющая «актуального искусства», присутствующая внутри современного «религиозного искусства», все же находит свое выражение в апеллировании к актуальной проблематике, тем самым выстраивается не всегда обходимая, но временами важная связь между «вечным» и «действительным».

От элементов обращения к многовековой христианской культуре следует перейти к чертам более авангардного толка, также встречающихся в рамках творчества выпускников Академии, которое устремлено к переосмыслению духовного. В данном случае следует назвать ряд работ О. Яковлевой, стремящейся соединить традицию с актуальностью и смыслом, «чтобы это было красиво, хорошо сделано и умно» [6] (как и ее опыт — МГХПА им. С.Г. Строганова «Свободные мастерские» ММСИ). Ее переосмысления представляются достаточно смелыми, иногда даже дискуссионными — возможно, в этом проявляется влияние педагогов И. Лубенникова, С.Л. Залысина и др., ведь в триптихе «Тайная Вечеря», «Авеле и Еве» и др. более, чем очевидны приемы второй половины XX века, тогда как в работах последнего этапа творчества (например, «Идентификация») возникают модные элементы «ретровейва» и кибернетики.

В последние годы в рамках дискурса современного «религиозного искусства» незаменимым представляется творчество А. Дьякова. Его не столь многочисленные работы именно на христианские темы (философской проблематике отвечают гораздо больше) стали точным попаданием в то, какой формой должно обладать глубокое по содержанию и актуальное по языку произведение. Это следует из многолетнего творческого пути, синтезирующего «классику» (МГХПА им. С.Г. Строганова)



Рис. З. Ф. Инфанте и Н. Горюнова «Из цикла «Метафоры мгновений» (2014)

и современность («Свободные мастерские» ММСИ). Опыт мастера получил выражение в различных формах искусства: статичная и кинетическая скульптура, инсталляция, арт-объекты, медиа-арт и т.д. Для произведений А. Дьякова свойственно единство объема (целостности) и плоскости (геометрии) как реальной формы и света как вневременной субстанции. Художник любит экспериментировать, и этот эксперимент проис-

ходит как в плоскости художественной (соединение черт авангарда и минимализма, конструктивизма и кинетизма [7]), так и в религиозной (создание актуального религиозного образа). Предельно точно это воплощено в произведениях, уже ставших визитной карточкой А. Дьякова — лайтбоксах. «Проявление», «Третий Рим» и пр., а также «звезда» «I Биеннале христоцентричного искусства» — лайтхолст (авторская технология) «Из серии «Божественный мрак»» с восторгом встречаются в любой экспозиции (и «После Иконы», и «Дары» (2019) и др.), потому насколько они филигранны в ясности и эстетичности формы, настолько поражают глубиной смысла. Прием «пропускания света через темную материю» обращает к размышлениям о «божественном мраке», «пресветлой мгле», о которой говорили исихасты, о той вездесущности Бога, которую не видит современное сознание и потому ставит под сомнение [8; с. 192]. С художественной стороны исключительно важно то, что свечение одновременно наполняет сам объект и попадает на соседние предметы и плоскости, рождая светотеневую игру. Она подключает к себе и трансформирует окружающее пространство. Так, свет и тень, как «архитипические сущности», моделируют безграничный объем [9]. Значительны в христианском посыле и многие другие работы мастера: «Протосимфония» (духовная лестница восхождения), «Вертикальное преодоление» (рождение сакрального метафизического пространства), «Архистратиг Небесных сил» (священный образ одновременно и в ореоле, и в популярном для массовой культуры неоне), а также важно продолжение «диалога» в «ТрансМиссии», «Тессеракте», «Портрете монаха» и др. Жемчужиной среди них является икона «Владимирская Божия Мать», созданная из искусственного камня — как очередное свидетельство о разностороннем таланте и благоговейности мастера.

Также в религиозном искусстве редко, но достаточно ярко звучит имя мастера А. Загорского, занимающегося флорентийской мозаикой. Он работает в соавторстве с И. Кленовой, с которой вместе закончили МГХПА им. С.Г. Строганова. А. Загорский — мастер далеко не легкой судьбы, в большей степени даже не христианский художник («Я скорее не верующий... Где-то в душе есть эталон, та мера гармонии к которой мы стремимся, для простоты мы назвали это Богом»). Во время учебы в институте он познакомился с тысячами икон и фресок, и, прислушавшись к внутреннему протесту, возникшему со столь слабым воплощением художественно интересной темы [10], начал творить, чтобы высказать что-то свое и объясниться. А. Загорский в своих произведениях, в частности, филигранных портретах святых, стремится преодолеть декоративность техники мозаики, чтобы представить камень как самоценный изобразительный язык. И, стоит сказать, творческие поиски мастера весьма успешны.

Из более старшего поколения мастеров, воспитанных в (ныне) Академии им. С.Г. Строганова, особняком стоит фигура А.Н. Бурганова, творчество которого в ряду проектов обращено к библейским темам: выставка «Голгофа» (2015), виртуальные выставки «Библейские образы в творчестве А.Н. Бурганова. Скульптура, графика», «Образ руки в творчестве А. Н. Бурганова» и др., а также участие в коллективных выставках «Святые и художники: диалоги времен» (2018), «Философия канона» (2019) и т.д. Для многих более привычно, что с именем мастера связано появление сюрреализма в пространстве официального искусства России. Однако он предпринимал попытки не только творить в русле магии и мистики, но и подойти к личному переосмыслению вневременной Священной Истории как «нерелигиозный художник». Конечно, даже при условии отказа от классической трактовки сюжетов скульптуры А.Н. Бурганова уходят в плоскость романтически-сюрреалистическую, продолжающую опыты XX века. Однако в контексте современных экспозиций его работы, отвлеченные от основной канвы творчества мастера, выглядят концептуально в особой символичности, даже иероглифичности. Среди произведений А.Н. Бурганова, соответствующих теме данной статьи, особенно интересны скульптурные изображения рук («Большая Рука», «Приветствие» и пр.), представляющиеся ключевыми образами в художественном переосмыслении библейских сюжетов: «Рука — это лицо Бога... Но с другой стороны, рука — это символ нас самих... Поэтому, если сказать кратко, руки в моем творчестве — это мои молитвы» [11]. С некоторых позиций творчество А.Н. Бурганова является экспериментом заключения религиозного смысла в форму, символичную по своему характеру («Любая Мадонна, любое Распятие... это что-то внутреннее, переосмысленное и поданное, это диалог между и Богом, и природой,



Рис. 4. А.Н. Бурганов «Молитва» (2015)

и мастером, и окружающими его людьми» [12]). Внутри этих опытов даже возникает момент некоего переосмысления: скульптура «Придите ко мне все страждущие» (2007 г.) есть «распятие без гвоздей — как светлый образ призыва к единению без трагического смысла Евангелия» [13]. Скульптор утверждает, что «никогда не считал себя церковным художником», но сейчас он отмечает, все его произведения в той или иной степени соотносятся с евангельскими сюжетами, потому что они посвящены противостоянию добра и зла, «ключевой теме всех религий человека» [13].

В свою очередь, творчество С.В. Манцерева частично обращено не столько к православию, а к язычеству, знакам зодиака. Однако его ряд работ, посвященный православным святым (например, «Святой Георгий»), впечатляет и

обращает на себя внимание на целом ряде выставок. Сильная живописная «школа», сформированная Строгановской Академией, отличает произведения художника динамизмом композиции и колористическим богатством.

Интересно вспомнить, что в некотором роде «религиозное искусство», но иного толка; творчество, которое предшествовало произведениям 2010-х гг., также вышло из-под кистей бывших студентов Строгановского учебного заведения. Сюда стоит отнести творчество В. Комара и А. Меламида, «отцов-основателей соц-арта», которые, синтезируя христианское наследие и коммунистическую идеологию на основе общности методов и целей, использовали религиозные образы как «средство дискредитировать идеологическую продукцию». В подобном ключе, синтезирующем христианские символы «с элементами идеологических паттернов коммунистической и капиталистической системы», работал и А. Косолапов, самым известным и при этом скандальным произведением-экспериментом которого стала «Иконаикра». Особенным образом подходили к теме экзистенциального, если и не духовного, Д.А. Пригов и В.А. Сидур — также признанные в определенных кругах мастера.

Невозможно не упомянуть и тот синтез религиозного и современного, традиционного и новаторского, который позволяет достичь фотоискусство. Конечно же, тут стоит вспомнить классиков — Ф. Инфанте и Н. Горюнову, о творческом методе которых — «артефакте» (синтезе геометрических форм с природными) — написан не один научный трактат. Фотография в данном случае — фиксация диалога природы,

как изначально Божественной материи, с культурой, созданной человеком. Произведения мастеров не перестают быть актуальными художественному дискурсу и экспонируются на многочисленных выставках — например, «Religate — восстановление связи» (2013), а из последних — «I Биеннале христоцентричного искусства». Там был представлен последний цикл «артефактов» — «Метафоры мгновений», утверждающий столь важную истину: видимый мир есть только отголосок истинного мира, мира невидимого; а реальность — это остановка между миром физическим и духовным [14].

К слову, одно из последних крупных событий, связанных с современным «религиозным искусством», вышеупомянутое «Биеннале», собрало в локальный художественный диалог мастеров, часть из которых традиционно представляется выпускниками МГХПА им. С.Г. Строганова. I Биеннале христоцентричного искусства было открыто как выставочное пространство в 2021. Подобное явление, Кафедральное биеннале современного искусства, уже существует с 1992 [15] года на Мальте, в городе Мдина. В 2015 году мероприятие приобрело международный статус, и одним из участников биеннале от России был Г. Чахал. Он стал куратором такого важного и для художников, и для зрителей — в конечном счете, для современной культуры России явления, как «Первая биеннале христоцентричного искусства». Основной целью конкурса-выставки являлось развитие искусства, ориентированного на христианские образы и темы, прославление Бога и сохранение религиозной культуры («Create for Christ!») в постмодернистских реалиях. Куратор обращает внимание, что «христоцентричное искусство» — достаточно широкий термин, для которого не существуют какие-то запретные темы, но есть внимание к характеру их раскрытия [16].

Разнохарактерные экспонаты Биеннале условно разделялись на несколько групп, по концепции христоцентричности, помещенных в круги — «чем уже круг, тем больше ответственность автора, меньше поле для экспериментов» [17]. Так, самый «узкий круг» — литургическое искусство, сконцентрированное вокруг храмового алтаря. «Второй круг» «христоцентричного искусства» являет собой «неканоническое или светское современное искусство, говорящее о христианской проблематике современным художественным языком» [17]. К этой группе можно отнести деревянного «Ангела» А. Мочалова (магистр МГХПА им. С.Г. Строганова), вдохновленного раннехристианским искусством — мастер через работу с формой рассуждает о роли «служебных духов», их бестелесности и покорности Всевышнему. В свою очередь, М. Цех, мастер монументальной живописи, в последнее время отходит от канона в поисках актуального современному человеку языка, на котором можно свидетельствовать о Боге. В част-



Рис. 5. Е. Лапшина «Это не галерея!» (2021)

«Воскресении (Сошествии во ад) переосмысливает структуру камня и его изобразительные качества — мастер делает его воздушным и динамичным, подходящим для устремленности движения Воскресения Христа. Еще более оригинальный подход нашел воплощение в рельефах из соли С. и Т. Костриковых. Изучая принцип руинированности объекта искусства, мастера визуализируют метафору времени в необычном материале, который наделяет произведения новыми коннотациями и новой смысловой глубиной [14].

Г. Чахал отмечал, что границы кругов, удаляющихся от центра, становятся все более размытыми и субъективными, поэтому временами затруднительно отличить произведения «второго круга» от «третьего» в концепции «христцентричного искусства». По замыслу, в «третий круг» входит «искусство, связанное с христианством опосредованно, близкое ему по духу, мировоззрению. Это творчество, характер которого сформировался в результате преобразующего воздействия христианства на ландшафт мировой культуры» [17]. В данную категорию относится, например, работа выпускницы МГХПА им. С.Г. Строганова Е. Лапшиной, которая сейчас живет и работает в Австрии. Ее произведение «Это не галерея!» — медиа-инсталляция, которая исследует арт-пространство как место различных эмоциональных состояний, то есть автор обращается к псевдорелигиозным, духовным характеристикам искусства [14]. Выбор инструмента художественного высказывания — неон, как и само «заявление» художницы необычно и в определенной степени имеет новаторский характер.

Г. Чахал называет экспозицию «Биеннале» единым художественным высказыванием, своего рода, тотальной инсталляцией и даже произведением метаискусства [18]. Знаменательно, что ни в одном из залов экспозиции нет принципиального разделения на «современное» и «традиционное», «литургическое» и «светское», но есть общая система «переключек», зигзагообразно перемещающихся от одного

ности, это находит отражение в произведении «Тетраморф». Созданная многослойная акриловая фактура, напоминающая поверхность древней фрески, указывает на тонкое владение мастером основами живописи, которые служат инструментом воплощения символического видения мира, спасенного Христом. Также с помощью традиционной техники С. Иволина в

экспоната к другому — в этом выражается тонкая кураторская работа с экспозицией, которая филигранно соединяет «хор» непохожих «голосов» в единую гармоничную «проповедь». В конце концов, художники-участники этого и других проектов «делают общее дело»: с каждым годом расширяя географию распространения христианской идеи в искусстве, в разных соотношениях и формах «диалога» они ищут новое развитие темы, вновь и вновь «оживляя» вневременные евангельские истины. И мастера, принадлежащие к «школе» С.Г. Строганова, далеко не все упомянутые в данной статье, занимают особенное место в ряду «пророков» христианской мысли в современном искусстве.

Список литературы:

1. БАРАШКОВ В.В. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ СООТНОШЕНИЯ РЕЛИГИИ И ИСКУССТВА В XX–XXI вв. // РЕЛИГИОВЕДЧЕСКИЙ АЛЬМАНАХ. 2020. № 1–2 (6).
2. РУБЦОВА С.Н. ВОПРОСЫ ИДЕНТИЧНОСТИ РОССИЙСКОГО РЕЛИГИОЗНОГО ИСКУССТВА 2010-х годов: дипл. магистр, М: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2021. 269 с.
3. АНТОН БЕЛИКОВ и ПРОЕКТ «ПОСЛЕ ИКОНЫ» [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // ВИДЕОХОСТИНГ «YOUTUBE». — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t153DF7twK8&t=1s> (дата обращения 25.04.2021).
4. URL: <https://www.facebook.com/katy.meladze/posts/10218905630578884> (дата обращения 19.05.2021).
5. ВИРТУАЛЬНЫЙ ТУР ПО ВЫСТАВКЕ НОМИНАНТОВ И ПОБЕДИТЕЛЕЙ 1 МОСКОВСКОЙ АРТ ПРЕМИИ [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // САЙТ ПАРКА «ЗАРЯДЬЕ». — URL: <https://www.zaryadyepark.ru/3d/1map/> (дата обращения 19.05.2021).
6. СТУДЕНТЫ СВОБОДНЫХ МАСТЕРСКИХ — КТО ОНИ? / РЫНДИН VLOGUE [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // ВИДЕОХОСТИНГ «YOUTUBE». — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4Vv3-BUk1AE> (дата обращения 20.05.2021).
7. ТАШКЕР Т. АЛЕКСЕЙ ДЬЯКОВ: «ВДОХНОВЕНИЕ — ЭТО БЛАГОДАТЬ ЗА ТЯЖЕЛЫЙ ТРУД» [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // ЭЛЕКТРОННЫЙ ЖУРНАЛ «DART MAG». — URL: <https://dartmag.com/3164> (дата обращения: 03.05.2021).
8. РУБЦОВА С.Н. СОКРОВИЩА ИЗ ЛАРЦА «ДАРОВ». ЗАМЕТКИ О ВЫСТАВКЕ СОВРЕМЕННОГО ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА // АЛЬМАНАХ СОВРЕМЕННОЙ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ «ДАРЫ». 2020. № 6.
9. АЛЕКСЕЙ ДЬЯКОВ «ВЕРТИКАЛЬНОЕ ПРЕОДОЛЕНИЕ» [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // САЙТ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА. — URL: <https://vit.ly/3g018lr> (дата обращения: 03.05.2021).
10. СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖНИК АЛЕКСЕЙ ЗАГОРСКИЙ [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // САЙТ «ЛЮДИ ВОКРУГ НАС». — URL: <http://people-around-us.ru/muzhchina/aleksey-zagorskiy.html> (дата обращения: 30.05.2021).
11. ОБРАЗ РУКИ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА БУРГАНОВА [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // ЛИЧНЫЙ САЙТ ХУДОЖНИКА А. БУРГАНОВА. — URL: <https://burganov.ru/virtualnaja-vystavka/> (дата обращения: 31.04.2021).
12. АЛЕКСАНДР БУРГАНОВ «ГОЛГОФА». ВЫСТАВКА В МЕМОРИАЛЬНОМ МУЗЕЕ С.Т. КОНЕНКОВА. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // САЙТ «РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ». — URL: <https://www.ran.ru/news/detail.php?id=29719> (дата обращения 27.04.2021).
13. БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.Н. БУРГАНОВА. СКУЛЬПТУРА, ГРАФИКА. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] // ЛИЧНЫЙ САЙТ ХУДОЖНИКА А. БУРГАНОВА. — URL: <http://burganov.ru/2020/12/28/biblejskie-obrazy-v-tvorchestve-a-n-burganova-skulptura-grafika/> (дата обращения: 20.04.2021).
14. I БИЕННАЛЕ ХРИСТОЦЕНТРИЧНОГО ИСКУССТВА: КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ. — М.: 2021, 240 с.

15. На Мальте проходит Биеннале Христоцентричного искусства [Электронный ресурс] // Мультимедийная онлайн-платформа «Смотрим». URL: <https://smotrim.ru/article/1019893> (дата обращения: 08.05.2021).

16. URL: <https://www.facebook.com/gorchanal/posts/10216282736379843> (дата обращения: 10.05.2021).

17. Чахал Г. Х-центричное искусство [Электронный ресурс] // Личный сайт художника Г. Чахала. — URL: <https://www.chahal.ru/data/texts/tr/txcentricr.html> (дата обращения: 09.05.2021).

18. Карцева Е. Гор Чахал про Биеннале Христоцентричного искусства: Христианство — живой организм, всегда открытый для диалога, культурного обмена [Электронный ресурс] // Сайт независимого издания об искусстве «ARTANDYOU». — URL: <https://artandyou.ru/interview/art-professionals/gorchanal/> (дата обращения: 08.05.2021).

Н.В. МОТОЛОВА

Аспирант МГХПА им. С.Г. Строганова

N.V. MOTOLOVA

POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА В ИСПАНИИ: ТВОРЧЕСТВО АЛОНСО БЕРРУГЕТЕ

THE PERSONALITY OF THE ARTIST IN THE RENAISSANCE IN SPAIN: THE WORK OF ALONSO BERRUGUETE

В статье описывается жизненный и творческий путь одного из крупнейших скульпторов эпохи испанского Возрождения Алонсо Берругете (около 1490–1561). Его искусство, уникальное и полное индивидуальности, продолжает давать новые возможности для анализа особенностей испанской деревянной скульптуры. Берругете — первый скульптор испанского происхождения, поставивший скульптуру в один ряд с самыми яркими ренессансными шедеврами пластики мира, и в то же время заложивший основы национальных черт испанской скульптуры.

Ключевые слова: Алонсо Берругете, испанская скульптура, ренессанс в Испании, деревянные хоры, собор в Толедо.

This article describes the life and artistic path of one of the greatest sculptors of the Spanish Renaissance era, Alonso Beruguete (circa 1490–1561). His art, unique and full of individuality, continues to provide new possibilities to analyze the peculiarities of spanish wooden sculpture. Beruguete is the first sculptor of spanish origin, who places sculpture on the same level as the most vivid renaissance masterpieces of plastics in the world, and, in the same time, lays the foundations for national traits of spanish sculpture.

Keywords: Alonso Berruguete, Spanish sculpture, Mannerism, Renaissance in Spain, wooden choirs, cathedral in Toledo.

Одним из величайших скульпторов эпохи Возрождения в Испании был Алонсо Берругете (около 1490–1561 гг.). Уроженец Паредес-де-Нава, Алонсо был сыном знаменитого испанского художника Педро Берругете [1, стр. 275]. Его произведения, столь уникальные и полные яркой индивидуальности, продолжают и сегодня вызывать интерес, открывая новые возможности интерпретации и художественной оценки испанской скульптуры.

Алонсо Берругете был старшим сыном Педро Берругете — художника, широко известного в Испании, но особенно в исторической области Тьерра-де-Кампос (Tierra de Campos), где он участвовал в самых значимых проектах своего времени, выполняя заказы в соборах таких городов как Авила, Сеговия, Гранада, Толедо.

Документальных свидетельств о том, где Алонсо получил начальное образование не сохранилось, но логично предположить, что он начал свой творческий путь в мастерской отца.

Доподлинно известно, что между 1508 и 1510 годами Алонсо Берругете совершил поездку в Италию, как когда-то его отец, который несколько лет прожил в Урбино. Есть подтверждение пребывания Алонсо в Риме и Флоренции. [2, т. 2, с. 167–168, т. 3, с. 21–27]. Алонсо был знаком с архитектором Браманте. В Риме вместе с другими художниками он участвовал в конкурсе по изготовлению восковой копии Лаокоона, победителем которого стал Якопо Сансовино [3, с. 7–10]. Алонсо поддерживал личные отношения с Микеланджело, который дал разрешение на копирование картона «Битва при Кашине». Скульптура Микеланджело не могла не оказать влияния творчество Берругете. Оно особенно прослеживается в поздних работах, таких как ретабло Святой Епифании (Ил. 1) церкви Сантьяго, город Вальядолид (1537–1538 гг.) и в образе Святого Себастьяна в ретабло Сан Бенито в Вальядолиде [4, с. 69–70].



Рис. 1. Ретабло Святой Епифании, церкви Сантьяго, Алонсо Берругете, 1537–1538, дерево, город Вальядолид, Испания

Пребывание во Флоренции имело основополагающее значение для формирования творческого почерка Берругете. С одной стороны, он тщательно изучал мастеров Раннего и Высокого Возрождения, а с другой — присоединился к группе молодых флорентийских художников-маньеристов. Итальянский искусствовед Роберто Лонги считает, что Берругете мог сыграть важную роль в зарождении этого дви-



Рис. 2. Саломея, Алонсо Берругете 1514, масло, дерево, Галерея Уффици, Италия

жения [5, с. 3–15]. Будучи художником, получившим начальное образование в Испании — стране, где были сильны готические традиции, он в меньшей степени находился под влиянием классических принципов Ренессанса и более свободно мог обращаться с художественной формой. В качестве примера можно привести живописную работу Алонсо Берругете «Саломея», написанную им в 1514 году (Ил. 2).

Его возвращение в Испанию датируют 1518 годом, хотя, согласно свидетельствам, основанным на заявлениях современников, он мог вернуться годом ранее [6, с. 88].

По возвращении в Испанию Берругете предпочитал заниматься живописью и стал придворным художником короля Карла V, где его называли «художник Короля, нашего господина».

Вплоть до 1532 года Алонсо получал от короля ренту.

В 1518 году Берругете заключил контракт на роспись пятнадцати живописных композиций в Королевской Капелле Гранады. Согласно требованиям заказчика, композиции должны были отражать религиозную тему, а так же иллюстрировать события Реконквисты и прославлять доблесть Католических королей. Алонсо Берругете сделал несколько картонов, однако эту работу, по финансовым соображениям, ему реализовать не удалось [7, 233]. В том же году он получил заказ на оформление капеллы канцлера Фландрии Джона Сальваэ, находящейся в монастыре Святой Энтрассии в Сарагосе (монастырь был разрушен во время Войны за независимость 1808–1814 гг.). Берругете расписал алтарь капеллы и создал модели для гробниц. В материале гробницы выполнил скульптор Фелиппе Бигарни (ок. 1475–1542), с которым Берругете работал в содружестве. Сохранился документ, датированный 7 января 1519 годом, согласно которому Бигарни и Берругете официально оформили контракт у нотариуса в Сарагосе на четыре года, в нем был зафиксирован порядок совместной работы и штраф в 500 дукатов в случае несоблюдения условий контракта [8, с. 156, 162].

В 1520 году Берругете расписал паруса и штандарты судов королевской армады, которая должна была доставить Карла V на его императорскую коронацию. Предполагалось, что художник отправится на нее вместе с монархом, однако тяжелая болезнь, настигшая Алонсо в Лакорунья помешала ему побывать на этом торжестве.

С 1520 года в творчестве Берругете начинается новый этап. Длительное пребывание императора Карла V в Европе не способствовало разви-



Рис. 3. Главный алтарь монастыря города Олмедо; Васко де ла Сарса, Алонсо Берругете. 1523–1525 гг.; дерево, масло, сусальное золото; Музей национальной скульптуры, Испания

тию испанского придворного искусства. Поэтому после завершения работ в Королевской часовне в Гранаде Берругете вынужден был искать другой источник доходов. Он создает собственную мастерскую и начинает принимать частные заказы.

В 1522 году Алонсо заключает договор на золочение и полихромную отделку готического алтаря собора Овьедо, скульптурное исполнение которого ранее было выполнено Хиральте Брюссельским.

В 1523 году художник написал триптих для Алонсо Нино де Кастро, главного судьи Кастилии и правителя Вальядолида. Выполнение этого заказа закончилось судебным процессом, который разрешился в пользу заказчика. Примерно в эти же годы Берругете принимает участие в работе над скульптурным оформлением большого алтаря храма Оливарес де Дуэро (провинция Вальядолид).

В 1523 году Берругете заключил контракт с мастером Васко де ла Сарса из Авилы на работу над главным алтарем монастыря города Олмедо (ил. 3). Васко де ла Сарса умер через год после подписания контракта. Молодой и неопытный Алонсо Берругете взял на себя реализацию большей части декоративного убранства алтаря. Это произведение стало важным в творческой эволюции мастера. В нем Берругете удалось воплотить многие художественные приемы, которые позже сформируют его творческий почерк скульптора: пластическая выразительность и сила несколько удлиненных в пропорциях фигур, нестабильность их постановки, оригинальность композиционных сопоставлений [9, с. 20, 21].

В 1528 году Берругете окончательно оседает в Вальядолиде. Он приобретает несколько домов, расположенных перед бенедиктинским монастырем Сан-Бенито в Ла-Ринконада — одним из любимых мест проживания городских художников. Эти дома Алонсо будет расстраивать на протяжении всей жизни, приобретая соседние здания, так что в итоге он возведет весьма значительное поместье. Идея приобретение высокого социального и экономического статуса в обществе играла немаловажную роль в жизни художника.

В 1523 году Берругете был назначен писцом по уголовным делам в кан-

целярии Вальядолида. Эту должность Алонсо получил от короля за оказанные услуги. Такое положение давало не только стабильное экономическое положение, но и престиж в обществе.

Идея получения более высокого социального статуса привела Алонсо к покупке поместья, что автоматически давало дворянскую грамоту и, следовательно, дворянский титул художнику, что было не обычно для того времени. Чтобы получить дворянский титул Берругете подтвердил свое бискайское происхождение через прадеда.

Алонсо Берругете был одним из первых испанских мастеров, которые стремились к повышению социального статуса художника, рассматривая художественную деятельность как интеллектуальную, а не ремесленную. Его пребывание в Италии, где художники уже имели такой статус, могло послужить стимулом к тому, чтобы добиться аналогичного положения в родной стране.

В мастерской в Вальядолиде выполнялись крупные заказы, которые могли себе позволить только богатые, так как цены, назначаемые художником за свои работы, были высоки. Алонсо Берругете не работал на сельские приходы, несмотря на многочисленность таких заказов. В число клиентов Берругете входили представители аристо-

кратии, банкиры, высшее духовенство крупных монастырей, таких как Сан-Бенито. С прибытием Берругете в Вальядолид город постепенно становится главным центром скульптурного творчества в королевстве Кастилия, вытеснив Бургос, который доминировал в изготовлении скульптуры в течение первой трети XVI столетия. В Испании Алонсо Берругете был истинным художником Возрождения — скульптором, живописцем, бизнесменом. Он генерировал идеи, создавал модели скульптур, проекты росписей. Воплощали его творческие замыслы мастера-наемные работники. Этот метод работы был также усвоен Берругете в Италии.



Рис. 4. Главный алтарь монастыря Сан-Бенито, Алонсо Берругете, 1533; дерево, масло, сусальное золото; Музей национальной скульптуры, Испания

В 1526 году Берругете получил заказ на создание главного алтаря монастыря Сан-Бенито (Ил. 4), работа продолжалась до 1533 года. В этом грандиозном сооружении, включавшем скульптуры пророков и апостолов, рельефы, живопись в полной мере проявилось разнообразное творческое дарование мастера.

Первоначально эта колоссальная работа, содержала картины, рельефы, большие скульптурные композиции. Иконография посвящена детству и отрочеству Христа, а также житию Святого Бенедикта. Скульптурные группы «Жертвоприношения Авраама» и «Мученичество Святого Себастьяна» являются прекрасным примером интеграции итальянских ренессансных форм индивидуально интерпретируемых Берругете. В постановке фигуры Святого Себастьяна чувствуется влияние скульптур рабов, созданных Микеланджело для гробницы папы Юлия II (1516 г.) Скульптурный объем, столь важный для Микеланджело, превращается у Берругете в динамичную, пребывающую в бурном движении, массу. В работах Берругете в моделировке объема уже чувствуется влияние маньеризма. Скульптуры Берругете приобретают особый, экспрессивный стиль, подчеркивая напряженность и драматизм образов, что является характерным для испанских скульпторов и является предчувствием расцвета барочной пластики в Испании. Однако пропорции скульптур удлинены и растянуты, что также заставляет вспомнить готические традиции. Берругете свободно нарушает классический контрапост с помощью нестабильной постановки скульптор. Искажение пропорции и несколько небрежное отношение к анатомии не являются следствием незнания мастера, а свидетельствуют о том, что он придавал большее значение своей личной интерпретации формы в ее художественно-образном прочтении.

В 1529 году Берругете получил заказ на алтарь для Колледжа Сантьяго-де-Саламанка от покровителя школы, влиятельного епископа Алонсо де Фонсека (1476–1534), художественные вкусы которого сформировались под влиянием гуманиста Фернана Переса де Олива (1492–1533).

В 1539 году вместе с Филиппе Бигарни Алонсо Берругете работает над изготовлением верхнего ряда высоких кресел хоров для собора Толедо. В конструкции он использует панели из орехового дерева и алебастровую отделку [10, с. 245]. В этом произведении техника резьбы была доведена до высочайшего мастерства. Большой объем работы помогали выполнять помощники, некоторые из которых к тому времени уже были независимыми мастерами. Среди них необходимо назвать такие имена, как Франсиско Хиральте и Исидро де Вильольдо. Скульптурные композиции Берругете отличаются большим разнообразием, интересом к деталям. В 1542 году после



Рис. 5. Фрагмент кресла епископа; Алонсо Берругете; мрамор, яшма, бронза, алебастр, дерево; 1544–1545; Кафедральный собор Толедо, Испания

смерти Бигарни [11, с. 149–150] Берругете один заключает контракт на работы по оформлению траскора — внешней ограды хора и отделку архиепископского кресла. Иконографическая программа рельефов траскора основана на первых двух книгах Пятикнижия, Бытия и Исхода. Фриз, включающий пятьдесят шесть рельефов, поддерживается колоннадой, для которой, предположительно, были повторно использованы мраморные колонны мечети, на месте которой стоит собор [12, с. 53–160].

Кресло архиепископа, которое является главной доминантой всей композиции хоров Толедо, было изготовлено в 1544–1545 годах. Хотя изначально этот заказ и был сделан Бигарни, но, как уже упоминалось, он умер до того, как приступил к работе. По этой причине кресло доверили выполнить Берругете. Над архиепископским креслом, выше уровня спинок верхнего ряда, расположена великолепная композиция «Преображение Христа», созданная Берругете из каррарского мрамора (Ил. 5). Ком-

позиция наполнена движением, фигуры Моисея, апостолов Петра, Иоанна и Иакова показаны в сложных ракурсах, по-разному эмоционально переживая чудесное божественное явление. Фигуры грандиозны, выразительны и экспрессивны. Обрамляет композицию своеобразная открытая ротонда из позолоченного металла, опирающаяся на колонны из светлого алебастра когольюдо (исп. Cogolludo), благодаря чему возникает эффект своеобразного парения фигур в пространстве, отражая символически-образное звучание композиции Преображения.

Завершение архиепископского трона в виде глубокой сводчатой ниши поддерживают бронзовые колонны. В глубине расположена сцена Страшного Суда, переданная необычайно эмоционально. Испанский исследователь Гая Нуно пишет: «Страшный суд дантовский и демонический. Святые в центре привлекает меньше внимания, чем корабль, перегруженный свирепыми, жестикулирующими и встревоженными осужденными. Множество искусных фигур, обилие рук, кистей, изображенных в невероятных ракурсах, выразительны и красноречивы. Группа грешников, которые по другую сторону все еще ожидают суда, невероятна. Точное изображение анатомии и мускулатуры. Одежды изображены с невероятными подробностями» [13, с. 23]. На самой спинке кресла центральное место занимает сце-



Рис. 6. Гробница кардинала Тавера, деталь головы, мрамор, Алонсо Берругете, 1552. Госпиталь де Тавера, Толедо, Испания

на Сошествия во ад. Рельеф из белого алебастра — самое светлое пятно в скульптурном декоре этого регистра, выполненного из дерева, но визуально связанного с завершающей композицией Преображения. Совершенное композиционное мастерство, интерес к детальной проработке складок одежды, лиц в этой композиции поражает. Иконографическая программа рельефов епископского трона передает главную идею: напоминание о суде Божиим и возможности искупления греха.

В художественной манере этого произведения в некоторой театральной постановке фигур, их мимике и жестикуляции явно прослеживаются черты маньеризма. В сочетании различных материалов, создающих выразительные контрастные цветовые и фактурные эффекты, также чувствуется предвестие будущего стиля барокко.

С этого момента главные работы Берругете предназначены для Толедо, здесь окончательно формируется индивидуальный стиль мастера, отмеченный большей элегантностью и изысканностью. С 1552 года Берругете работает над надгробием своего покровителя кардинала Таверы (Ил. 6). Тонкая моделировка объемов, мягкая светотень, виртуозная обработка мрамора, заставляя вспомнить лучшие надгробия итальянских мастеров. Это произведение Берругете закончил незадолго до своей смерти в сентябре 1561 года. Он был похоронен в приходской церкви, как сеньор. Еще до смерти, в 1557 году Берругете получил заказ на главный алтарь для церкви Сантьяго-де-Касерес, который будет завершён в Вальядолиде уже после смерти скульптора. По сохранившимся в архивах документам можно проследить жизненный и творческий путь художника. Берругете, который был сильной личностью, осознающей свою творческую одаренность и способную отстаивать собственные интересы. Им восхищались и, возможно, опасались. Но верно и то, что он проявлял уважение к своим коллегам. Есть документальные подтверждения, что молодые скульпторы посещали лекции и художественные собрания, которые проводил Берругете в своей мастерской [14, с. 71]. Поэтому у такого мастера были последователи: Джоанес, Анджело, Джамете, Хиральдо де Флу-

го, Диего де Тиедра, Антонио Флорес, Мигель Эрнандес, Франсиско Хиральте, Исидро де Вильольдо, Инонесио Берругете.

Алонсо Берругете является подлинным новатором и творцом национального стиля в испанской скульптуре Возрождения. Художественное признание Алонсо Берругете связано не только с его мастерством скульптора, рисовальщика, живописца, но и с его глубоким знанием античного искусства и искусства итальянского Возрождения. Берругете — первый скульптор испанского происхождения, который ставит скульптуру на один уровень с наиболее яркими мировыми шедеврами ренессансной пластики, и, в то же время, закладывает основы национального своеобразия испанской скульптуры, которая в полной мере получит дальнейшее развитие в XVII веке.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН / под ред. Нессельштраус, том 2. — М.: Сварог и К, 2003, с. 275.
2. ВАЗАРИ Джорджо. ЖИЗНЕОПИСАНИЯ НАИБОЛЕЕ ЗНАМЕНИТЫХ ЖИВОПИСЦЕВ, ВАЯТЕЛЕЙ И ЗОДЧИХ. В 5 ТОМАХ. — М.: ТЕРРА, 1996, Том 2, стр 167–168, Том 3, с. 21–27.
3. BARKAN, LEONARD, UNEARTHING THE PAST: ARCHAEOLOGY AND AESTHETICS IN THE MAKING OF RENAISSANCE CULTURE — YALE: YALE UNIVERSITY PRESS, 1999, с. 7–10.
4. M. ARIAS MARTÍNEZ, ALONSO BERRUGUETE Y GASPAR BECERRA: FORTUNA CRÍTICA Y FASCINACIÓN ITALIANA — VALLADOLID: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURISIMA CONCEPCIÓN, 2008, с. 69–70.
5. R. LONGHI, «COMPRIAMARI SPAGNOLI DELLA MANIERA ITALIANA», EN PARAGONE, IV, Nº 43. — NEW JERSEY: WILEY, 1953, стр. 3–15.
6. RICARDO DE ORUETA, BERRUGUETE Y SU OBRA. — MADRID: CASA EDITORIAL CALLEJA, 1953, стр. 88.
7. КАПТЕРЕВА Т. П. Искусство Испании. Очерки. — М.: Изобразительное искусство, 1989, с. 233.
8. RÍO DE LA HOZ, ISABEL DEL, EL ESCULTOR FELIPE BIGARNI (H. 1470–1542). — SALAMANCA: JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, 2001, с. 156, 162.
9. GARCÍA GAINZA, MARÍA CONCEPCIÓN, ALONSO BERRUGUETE Y LA ANTIGÜEDAD — VALLADOLID: BOLETÍN DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA, 1997, с. 20, 21.
10. RÍO DE LA HOZ, ISABEL DEL, EL ESCULTOR FELIPE BIGARNI (H. 1470–1542) — SALAMANCA: JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN, 2001, с. 245.
11. AZCÁRATE, JOSÉ MARIA, ESCULTURA DEL SIGLO XVI. — MADRID: PLUS-ULTRA, 1958, с. 46, 149–150.
12. ЭЛЕКТРОННЫЙ ИСТОЧНИК: [HTTPS://REALACADEMIATOLEDO.ES/EL-GENESIS-Y-EL-EXODO-EN-LA-CERCA-EXTERIOR-DEL-CORO-DE-LA-CATEDRAL-DE-TOLEDO-POR-ANGELA-FRANCO-MATA-CORRESPONDIENTE/](https://realacademiatoledo.es/el-genesis-y-el-exodo-en-la-cerca-exterior-del-coro-de-la-catedral-de-toledo-por-angela-franco-mata-correspondiente/) ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 25.11.2021. FRANCO, MATA ÁNGELA, «EL GÉNESIS Y EL ÉXODO EN LA CERCA EXTERIOR DEL CORO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO» с. 53–160.
13. GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO «ALONSO BERRUGUETE EN TOLEDO». — BARCELONA: EDITORIAL JUVENTUD, 1944, с. 23.
14. RICARDO DE ORUETA, BERRUGUETE Y SU OBRA. — MADRID; CASA EDITORIAL CALLEJA, 1953, с. 71.

М.К. НОСАЧЕВА

МАГИСТР АРХИТЕКТУРЫ, МОСКВА

M.K. NOSACHEVA

MASTER OF ARCHITECTURE, MOSCOW

ОБУСТРОЙСТВО ИНТЕРЬЕРА СОВРЕМЕННОГО ДЕРЕВЯННОГО ХРАМА

ARRANGEMENT OF THE INTERIOR OF A MODERN WOODEN CHURCH

В статье рассматривается современная практика обустройства интерьеров деревянных храмов, которая основывается на историческом опыте.

Ключевые слова: архитектура, деревянные храмы, декоративное убранство, современные храмы, символика

The article examines the modern practice of arranging the interiors of wooden churches, which is based on historical experience.

Keywords: architecture, wooden churches, decorative decoration, modern churches, symbols

Внутреннее пространство православного храма — это в первую очередь пространство литургическое. Оно воплощает религиозно-философские идеи — идеи спасения. Интеллектуальная составляющая отражается при помощи архитектурно-художественных приемов. Это композиция, сочетания материалов, обработка поверхностей, освещение, и т.п. Внутреннее пространство формируется внешним объемом храма. Поэтому экстерьер и интерьер существуют в неразрывной связи между собой и при проектировании здания должны решаться архитектором как единое целое.

Исторически сложилось так, что храмовые интерьеры формируются на этапе проекта, уточняются на этапе строительства и постоянно видоизменяются и дополняются с течением времени новыми разностилевыми предметами.

На данный момент идет процесс поиска и формирования образа современного православного храма и его внутреннего убранства, так как не сложилось общих правил и тенденций. Зачастую интерьерное пространство храма формируется без участия архитектора. После завершения строительства, по прохождении некоторого времени, приглашаются художественные артели, проектирующие интерьер, который не всегда является продолжением стилистики экстерьера.

Основной формой конструкции церквей, которые относятся к категории «исторических», является сруб. Внешне, конструктивно и по конфигурации планов эти церкви являются историческими аналогами, отражая стиль в чистом виде. Однако, в большинстве из них присутствует очень важная отличительная черта. Если внутреннее пространство древних деревянных церквей было клетским с прямым плоским потолком или ограничивалось невысоким сводом «небо», то есть большая часть объема всего здания никак не работала на интерьер и жестко отделялась, создавая небольшое, объемно невыраженное внутреннее пространство, то почти во всех новопостроенных церквях объем подшатрового восьмерика включается в композиционно-объемную работу с интерьером. Появляются дополнительные источники освещения (окна восьмерика). Убранство интерьеров новых храмов решается более просто и менее красочно, чем в исторических образцах.

Храм Серафима Саровского в г. Новоуральске был построен в 1995 году. Проектировали его сотрудники УралГАХА. Задачей для архитекторов являлось создание синтеза экстерьера и интерьера, который основывался на традициях северорусского храмостроительства. Прежде всего задумались над материалами отделки и колористическим решением интерьера. Выбор дерева, как основного материала определялся материально-техническими причинами. Была выбрана определенная цветовая гамма, традиционная для церковного искусства, подчеркивающая важные детали внутреннего пространства, акцентируя внимание на иконостасе и киотах. Менее значимая церковная утварь (подсвечники, хорос, аналои, панихидный столик) была выполнена в светлых тонах. Важное символическое значение несет в себе хорос, конструктивно устроенный перекрестно, напоминая восьмикрылого ангела. Единый декоративный прием у всей храмовой мебели связывает пространство в общее целое. Геометрическая строгость орнаментального декора контрастно связана с колористикой храма.

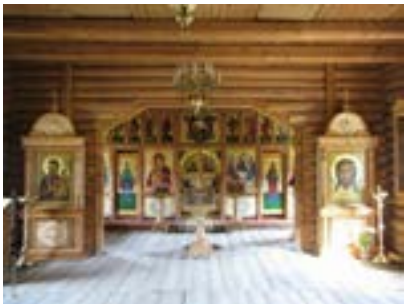


Рис. 1. Интерьер храма Стефана Пермского в Десногорске



Рис. 2. Интерьер храма Богоявления Господня в Чёлмужах



Рис. 3. Интерьер храма Серафима Саровского в Москве



Рис. 4. Интерьер храма Сретения Господня в Афанасово

Интерьер храма Стефана Пермского в Десногорске (Рис. 1) выдержан в едином стиле. Это иконостас, киоты, аналои. Однако подсвечники в трапезной части храма металлические, спорящие с основной стилистической идеей. Светлый в экстерьере храм, также светлый в интерьере. Храм достаточно прост по убранству и как в объемно-планировочном, так и во внутреннем решении схож с прототипом — храмом Богоявления Господня в Чёлмужах (Рис. 2).

Интерьер храма Серафима Саровского в Москве (Рис. 3) выглядит эклектично из-за сочетания металлических подсвечников, аналоев, скамеек и темного резного иконостаса. При выдержанности фасада, интерьер «разваливается».

Простой интерьер храма Сретения Господня в Афанасово в Московской области (Рис. 4) украшен тябловым иконостасом, без каких-либо других декоративных решений. Отделка стен — это обшивка досками с покраской. Как таковых киотов нет.



Рис. 5. Интерьер храма Преображения Господня на Спартановке

Рис. 6. Интерьер храма Воскресения Христова в п. Воскресенское

Рис. 7. Интерьер храма Николая Чудотворца в Повенце (Карелия)

Внутреннее убранство храма Преображения Господня на Спартановке (Рис. 5) наполнено предметами производства завода «Софрино» — подсвечники, аналои. Иконостас тябловый из светлого дерева, который не сочетается с темными деревянными аналоями и металлическими подсвечниками.

Что касается устройства интерьера храма Воскресения Христова в Воскресенском (Рис. 6), то тут можно говорить о стилистическом единстве. Хотя подсвечники и хорос выполнены из металла, но в общем интерьер смотрится цельно. Влияют на восприятие цельности интерьера большие оконные проемы, а также паруса с орнаментом.

В храме Николая Чудотворца в Повенце в Карелии (Рис. 7) интерьер явно устраивался постепенно, так как все предметы церковного обихода разностилевые. Акцент делается на иконостасе, который контрастирует с выбеленными стенами храма.

Основным декоративно убраным элементом является тябловый иконостас, где тябла либо красочно расписываются, либо делаются резными. Остальные малые формы: подсвечники, металлические аналои, паникадила, хоры, киоты зачастую являются приносными, не от-

вечающие общему стиливому решению, чаще всего приобретенные в «Софрино», потому что они устоялись, воспринимаются каноничными. Росписи стен и неба отсутствуют.

Все категории храмов по своему внутреннему убранству схожи. В рассмотренных интерьерах доминирует простота, основное декоративное убранство концентрируется на иконостасе. Внутренний объем почти всегда отражает внешнюю геометрию здания.

В интерьерах современных деревянных храмов не произошло никаких изменений. Они наиболее традиционны. Основной декоративный элемент — деревянный иконостас и деревянные киоты, а вся остальная утварь выполнена в металле, чаще всего не сочетающаяся с иконостасом. Такой подход происходит от того, что архитектор не продумывает тщательно убранство внутреннего пространства, но также и экономический фактор играет свою роль.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ильмуратова, И. Л. Принципы формообразования интерьера православного храма: ДИССЕРТАЦИЯ ... КАНДИДАТА АРХИТЕКТУРЫ: 18.00.01. — Екатеринбург, 2000. — 180 с.
2. Ополовников А.В. Русское деревянное зодчество. Памятники шатрового типа. Памятники клетского типа и малые архитектурные формы. Памятники ярусного, кубоватого и многоглавого типа. — Москва: Искусство, 1986. — 310 с.
3. Суслов В. В. Очерки по истории древнерусского зодчества / [Соч.] Академия архитектуры В. В. Сусллова : С 16-ю таблицами и 21 рисунком в тексте. — С.-Петербург : Типография А. Ф. Маркса, 1889. — 124 с.
4. Храмы России [Электронный ресурс] // Режим доступа: [HTTP://TEMPLES.RU/TREE.PHP](http://temples.ru/tree.php) (дата обращения 11.02.2022).

М.Ю. СИВКОВА

АСПИРАНТ МГХПА ИМ. С. Г. СТРОГАНОВА

M.Y. SIVKOVA

POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА В АРХИТЕКТУРЕ СОВРЕМЕННОГО ХРАМА (НА ПРИМЕРЕ НИЖНЕБАКАНСКОГО ХРАМА ПАНТЕЛЕЙМОНА ЦЕЛИТЕЛЯ)

A LOOK AT THE FLORENTINE MOSAIC IN MODERN TEMPLES' ARCHITECTURE

В статье рассматриваются примеры комплексного решения фасадов современных православных храмов России средствами монументальной живописи с применением флорентийской мозаики на примере Знаменского скита села Хрипуново, монастыря иконы Божьей Матери в г. Апшеронск и Нижнебаканского храма Пантелеймона Целителя. Исследуются особенности пластического решения образов святых в мозаиках краснодарской мастерской «Флорентийская мозаика», а также специфика синтеза архитектуры и монументальной живописи в данных памятниках. Сделан вывод о перспективах развития флорентийской мозаики как технологии современной монументальной живописи экстерьера храмов.

Ключевые слова: монументальное искусство, храмы, флорентийская мозаика, декоративное оформление храмов, христианское искусство, искусство Краснодарского края, художественная обработка камня, монументальная живопись.

The article discusses examples of the complex solution of the facades of modern Orthodox churches in Russia by means of monumental painting using Florentine mosaics on the example of the Znamensky Skete in the village of Khripunovo, the Monastery of the Icon of

the Mother of God in Apsheronsk and the Nizhnebakkan Temple of Panteleimon the Healer. The features of the visual images of Saints in the mosaics of the Krasnodar workshop "Florentine Mosaic", as well as the specifics of the synthesis of architecture and monumental painting in these monuments, are studied. The conclusion is made about the prospects for the development of the Florentine mosaic as a technology of modern monumental painting of the exterior of temples.

Keywords: monumental art, temple, florentine mosaics, temple art, religious art, Krasnodar District, stone processing, monumental painting.

Мозаика является древнейшей техникой храмовой живописи. В ранних христианских храмах встречаются мозаичные произведения (например, мозаики мавзолея Августы Константины (дочери Императора Константина Великого) 4 в. н. э. — ныне церковь Санта-Констанца) [1]. В монументальной живописи храмов, часовен, мавзолеев для создания сюжетных композиций преимущественно использовалась римская мозаика (где из небольших кусочков камня набирался рисунок). «Во флорентийской мозаике, в отличие от римской применяется только цветной камень, пластинки которого идеально подгоняются друг к другу. Художественный эффект флорентийской мозаики основан на тщательном подборе оттенков камня с использованием их естественного рисунка. При этом каменным пластинам дают контуры изображаемого предмета или соответствующей детали» [2]. Каждое произведение флорентийской мозаики уникально: даже две мозаики, исполненные по одному картону будут отличаться, поскольку природный камень в распиле будет иметь разную графику прожилок. Примеров синтеза живописи и архитектуры в храмах, где используется флорентийская мозаика немного: Базилика Юния Басса в Риме (4 век н.э.) [3] и Сиенский Собор Дуомо [4]. Также стиль оформления полов комотеско (как вид декоративной отделки) был популярен в храмах эпохи Возрождения (базилика Сан-Лоренцо-Фуори-ле-Мура в Риме, Санта-Мария-дель-Фьоре во Флоренции, пол в соборе Святого Петра в Риме). Работать с флорентийской мозаикой как техникой монументальной живописи стали в 1950-е годы в СССР, трансформировав технологию флорентийских мастеров. Стало возможным создавать и монтировать на стены зданий монументальные произведения больших размеров (используя более толстые пластины камня, чем это было принято во Флоренции, толщина камня в советских мозаиках достигает 0,5-0,7 см), разделяя собранный рисунок на квадратные блоки в 60-70 см, которые было удобно полировать на специальных станках). Среди произведений этой эпохи хорошо известны мозаики станций метро Нагатинская, Чеховская, Царицыно, Марксистская, Белорусская [5].

Второй виток развития флорентийской мозаики техники монументального искусства связан с первым десятилетием XXI века, когда в распоряжении отечественных мастеров стали появляться новые более качественные современные клеевые составы иностранного производства, увеличился выбор каменной «фанеры» (напиленный на пластины по 5 мм камень природного происхождения) [Источник 1]. В 2000-е годы в России стали появляться произведения монументальной живописи, выполненные в технике флорентийской мозаики на христианскую тему [6]. Среди мастерских и предприятий, где в России XXI создаются произведения монументальной живописи в этой дорогостоящей и древней технике выделяется мастерская «Флорентийская мозаика», базирующаяся в городе Краснодар. Данное объединение мастеров создало наибольшее количество произведений монументальной живописи на христианскую тему, в том числе и комплексное решение 6 храмов в технике флорентийской мозаики [Источник 1]. «Основатель мастерской Александр Иванович Черепанов и его друзья мастера-исполнители, Николай Мгебришвили и Михаил Михович закончили Краснодарское училище, но получили навыки работы с художественной работы по камню от сына известного художника Геворка Шахбазяна, а навыки обработки камня от Александра Черепанова, который в те годы занимался облицовкой каминов» [6]. Среди произведений данной мастерской есть примеры комплексного оформления храмов средствами монументальной живописи. Интерьер храма в поселке Горный Краснодарского края имеет колоссальные по площади интерьерные мозаики притвора, апсидной части, простенков и потолка, выполненные в 2018–2021 годах. Мозаики знаменского Скита села Хрипуново, монастыря Иконы Божьей матери в городе Апшеронск, Нижнебакканского храма Пантелеймона Целителя являют собой пример синтеза живописи и архитектуры в фасаде храма, где комплексное решение состоит из отдельных небольших композиций, расположенных на западном фасаде, простенках апсиды и боковых стенах храма, как это можно увидеть в Знаменском ските села Хрипуново, церкви Пантелеймона Целителя в Нижнебакканской. Знаменский скит Серафимо — Дивеевского епархиального женского монастыря в селе Хрипуново [Источник 3] построен в 1817 году, в 1937 году был закрыт и использовался как склад. Иконы и церковная утварь были разграблены, храм использовался как складское помещение. «В сентябре 1993 года разрушенный храм был передан Свято-Троицкому Серафимо-Дивеевскому монастырю. В настоящее время восстановлен и отреставрирован зимний храм с двумя престолами.» [Источник 4]. В архитектурном отношении храм можно отнести к стилю классицизм.



Рис. 1. Знаменский скит Серафимо-Дивеевского епархиального женского монастыря в селе Хрипуново

Монументальная живопись на фасаде расположена в специальных нишах, в форме отдельных композиций, где изображение выполнено из пластин натурального камня, а фон — из стекла толщиной 4–5 мм, окрашенного люстром (краситель для керамики и стекла, который обретает золотой цвет при восстановительном обжиге в муфельной печи).

Вход в Знаменский скит в селе Хрипуново представляет

собой портик с пилястрами. В верхней части портика ниже фронтона расположены три мозаичных медальона, где фигуры, выполненные технике флорентийской мозаики, а золотой фон сделан из стекла, окрашенного люстром. В боковых медальонах (слева и справа от медальона с иконой Богоматери Знамение) изображены кресты с хризмами (2012 г.). Над входной дверью расположен медальон с Богоматерью Знамение. Слева от двери в храм находится ростовая икона Преподобный Серафим Саровский (2012 г.), справа икона с изображением Святой Равноапостольной княгини Ольги (2012 г.).

В фасад храма вносит диссимметрию поздняя пристройка справа от входа в храм. Слева от входа в храм (со стороны, где нет пристройки) находятся золотофонный медальон (в верхней части) и ростовая икона с фоном из стекла с люстром, где изображается Архангел Михаил.

Фронтон храма венчает композиция «Спас на убресе» (2012 г.), где объем ткани выполнен из литьевого искусственного камня. Лик Христа несколько теряется во фронтоне по причине соседства с крупными яркими нарядными медальонами с Богоматерью Знамение и орнаментами. «Спас на убресе» становится композиционным завершением западного фасада храма.

В верхней части южного фасада находятся медальоны: Император Константин Святой Равноапостольный (2012 г.), Святой Елены Равноапостольной (2012 г.), апостол Иаков (2012 г.), Преподобная Марфа (2013 г.). В образах Преподобной Елены (2013 г.), Преподобной Александры (2013 г.), Блаженной Марии (2013 г.), Блаженной Параскевы (2013 г.), Блаженной Пелагеи (2013 г.), прожилки натурального камня серого цвета создают невероятной красоты рисунок ткани в одеждах.

В верхней части северного фасада храма расположены медальоны с оплечными изображениями архангелов: Гавриила и Михаила, Рафаила, Се-

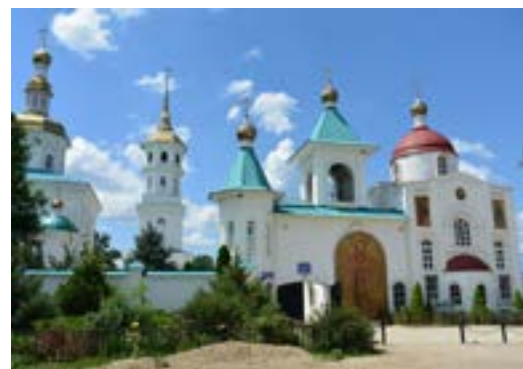


Рис. 2. Церковь Пантелеймона Целителя в станице Нижнебаканской Краснодарского края

Рис. 3. Женский монастырь Иконы Божьей Матери в городе Апшеронск

лафила, Уриила, Иегудила, выполненные в 2013 году.

На внешней стене апсидной части находится мозаика с архангелом Михаилом (2013 г.) и ростовая икона Божьей Матери «Знамение».

Мозаичные медальоны, выполненные в технике флорентийской мозаики, с золотым фоном на боковых стенах храма становятся акцентами на протяженных южном и северном фасаде Знаменского скита в селе Хрипуново, создают особый ритм архитектурному объему, золотой фон мозаик вторит золоту купола, что и делает облик храма более торжественным.

Другим примером синтеза флорентийской мозаики и архитектуры, являются мозаики фасада церкви Пантелеймона Целителя в станице Нижнебаканской [Рис. 2]. Кирпичная пятиглавая однопрестольная церковь заложена в 2007 году [Источник 5], а пото-

му данный памятник интересен с точки зрения особенностей синтеза монументальной живописи с современной храмовой архитектурой.

Фасад церкви Пантелеймона Целителя в станице Нижнебаканская Краснодарского края имеет 5 мозаичных золотофонных икон, образ Спаса на убресе и орнаментальные композиции, выполненные из натурального камня (где фоном служит светлый мрамор) [Рис. 3]. Красный кирпич не закрыт штукатуркой, все пилястры и каризы, колонны портика также имеют цвет кирпича. Это делает облик храма теплым, живым, народным. Орнаментальные композиции с греческими крестами выделяют детали архитектурных элементов, что добавляет декоративности облику церкви.

Флорентийская мозаика с золотым фоном в архитектуре цвета красного кирпича, смотрится совсем иначе, чем на бледно-голубых стенах Хрипуновского скита.

Флорентийская мозаика ощущается частью стены, а не «мозаичной иконой» (как часто называют подобные произведения). Когда лучи солнца попадают на золото фона (а фигура, выполненная из пластин камня кажется темной), то возникает ощущение свечения за спиной Христа, Богородицы, Архангелов. Это напоминает о том, как в христианстве понимается свет. «Я — свет миру» (Ин. 8.12) — говорит о себе Христос. В православии присутствует учение о Боге как о свете, действующем в этом мире, через который мир спасется, просветится и преобразится. «Вы — свет мира» (Мф. 5.14) — говорит Христос своим ученикам.

Над портиком, сооруженным над входом в Нижнебаканский храм расположена ростовая фигура Богородицы с младенцем (иконография Богородицы «Благодатное небо»), выполненная в 2010 году. По бокам от нее в медальонах, которые находятся в довольно глубоких нишах, расположены оплечные изображения архангелов Михаила (слева) и Гавриила (справа), созданные в 2010 году в смешанной технике (которая характерна для мастерских флорентийской мозаики, базирующихся в Краснодарском крае), где сами фигуры создаются из натурального камня, а золотой фон делается из стекла, окрашенного люстром (золотым красителем для керамики и стекла) [Источник 6].

Завершает композицию Спас на плате, где белый плат выполнен из искусственного литьевого камня, лик Спаса — из натурального камня, а фон из крупных пластин стекла с люстром. Точно такую же композицию можно встретить на фасаде Хрипуновского Знаменского скита. Но поскольку монументальная живопись может быть рассмотрена исключительно в тесной связи с архитектурной ситуацией, то следует обратить внимание, как выделяется белое полотно убруса на кирпично-красном фоне, подчеркивая достоинства мозаики, которая не теряется на бледно-голубом фоне как во фронте Знаменского скита.

В арке портика над входом в Нижнебаканский храм, находится медальон с изображением Пантелеймона Целителя, укрепленный внутри металлическойковки, свисающей над проемом в верхней части арки. Эта икона является двухсторонней, поскольку, выходя из храма, верующие видят необычайно гармоничное изображение Ангела Хранителя на фоне из светлого камня, выполненное в технике флорентийской мозаики.

Нужно сказать несколько подробнее об особенностях выполнения золотых фонов в произведениях мастерской «Флорентийская мозаика». Традиционно золотой фон в римской мозаике создается из модуля (кубиков равных размеров) золотой смальты, вокруг фигуры делается обводная штроба, а затем золото кладется ровными горизонтальными рядами. Художники мастерской «Флорентийская мозаика» делают фон своих произведений иначе. Поскольку они сами

изготавливают в муфельных печах стекло, покрытое люстром [Источник 1]. Разнообразие приемов исполнения фона в произведениях мастерской «Флорентийская мозаика» хорошо прослеживается в мозаиках Пантелеймоновской церкви в станице Нижнебаканской. Фон для Спаса на убрусе, нимбы Богородицы и младенца Христа вырезаны из цельных кусков стекла с люстром, фон для изображения Пантелеймона Целителя сделан из цельных кусков стекла имеющего небольшой пузырчатый рельеф, окрашенного золотом. Фон для изображений Архангелов, Богородицы и Спаса Вседержителя набирался из квадратных кусочков стекла с люстром, но от традиционного исторически сложившегося способа исполнения золотофонных мозаик, пришедшего из Византии, Краснодарские мастера сохранили только обводные (повторяющие контур фигур) штробы (линии из модуля одного размера). Основной массив фона (это особенно хорошо видно в Иконе Божьей Матери Благодатное небо для западного фасада Нижнебаканского храма Пантелеймона Целителя, 2010), заполняется разного размера квадратами, прямоугольниками, четырехугольниками, трапециями из стекла, окрашенного люстром. Точно подогнанные друг к другу кусочки, но не располагаются по штробам, а свободно заполняют фон. Предполагаю, что так делается, чтобы графика линий не отвлекала от рисунка натурального камня.

На юго-западном фасаде поверх двоярных окон расположен золотофонный медальон с изображением Иконы Богородицы Семистрельной (2012), а ниже этих окон, высотой с этаж находятся 3 орнаментальные композиции, выполненные из натурального камня: вытянутая композиция с хризмой в центре и 2 маленькие вставки с греческими крестами по бокам от нее. Особенность орнаментальных вставок Нижнебаканского Пантелеймона целителя состоит в том, что сам рисунок выступает над фоном за счет толщины каменных пластин, что создает выразительный объем.

Для большинства произведений мастерской «Флоренская мозаика», расположенной в Краснодарском крае, характерна своя манера создания образов святых, апостолов, Христа и Богородицы. Эта манера (обусловленная особенностями технологии, пожеланиями заказчиков, палитрой камня, особенностями местной школы) почти не видоизменяется в зависимости от архитектурной ситуации и размеров произведений (лики святых в маленьких иконах и в монументальных работах не отличаются в формально). Поэтому среди произведений данной мастерской есть весьма удачные произведения, где в результате синтеза искусств храм обретает свой неповторимый уникальный образ, а есть работы, где мозаики, безусловно выполненные с точки зрения техники и технологии «живут своей жизнью», а архитектура — своей.

Перед художниками другой Краснодарской мастерской «Мастерская Флорентийской мозаики» (руководит которой Киприан Шахбазян, работая со своим напарником Алексеем Подкопаевым и сыном Артуром [7]), стояла задача комплексно решить средствами монументальной живописи не отдельное здание, а комплекс зданий на территории женского монастыря Иконы Божьей матери в городе Апшеронск. Конечно, расположение мозаик, их размеры и сюжеты не определяются исключительно желаниями художников. При выборе техник, сюжетов, размеров прежде всего имеет значение слово настоятеля храма.

Мозаики женского монастыря Иконы Божьей Матери в городе Апшеронск [Рисунок 3] предназначены для архитектуры начала XXI века, главным архитектором монастыря был Юрий Субботин [Источник 7]. Почти все основные мозаики монастыря можно увидеть одновременно, если смотреть со стороны входа на территорию комплекса.

Справа от входа на территорию монастыря расположена 5 метровая икона Богородицы «Нерушимая стена», именуемого также «Великая Панагия», что в переводе с греческого означает «Всемиловитившая». Данное произведение было первой флорентийской мозаикой, появившейся на территории монастыря [7]. Данная мозаика по высоте немного уступает высоте стен монастыря, она подавляет своим колоссальным размером, выглядит несоразмерно большой по сравнению с окружающей архитектурой. Данная мозаика не понравилась настоятельнице, поэтому для выполнения других мозаик она обратилась в «Мастерскую флорентийской мозаики» [7]. Размеры мозаики скорее соответствуют внутренней стороне апсиды крупного собора вроде Софии Киевской, чем стене монастыря, которая в современной архитектуре выполняет декоративную или конструктивную функцию.

Но прихожанина, не понимающего специфику монументальной живописи, данная мозаика, возможно, помогает прийти к правильному состоянию духа, которое нужно для смирения, внимания и молитвы, ради которых люди приходят в этот монастырь.

Куда менее масштабные композиции расположены на фасаде Свято-Ильинского храма и с северной стороны — мозаичные изображения четырех пророков: Иоанна Предтечи, Илии, Елисея и Моисея [Источник 8]. Они вписаны весьма гармонично в архитектуру храма, но заметить их получается не сразу, поскольку все внимание перетягивает на себя колоссальная мозаика с изображением Богородицы справа от входа.

На территории монастыря по центру выстроена часовня в честь иконы Божией Матери «Животворящий Источник» с мозаичными иконами с золотыми фонами, расположенными с четырех сторон часовни.

Имеется надвратная часовня в честь священномученика Исидора (вторые грузовые ворота) с винтовой лестницей в башне и под куполом. На фасаде этого здания — фреска с изображением Святой Троицы в виде стоящих Ангелов.

Над входом в главный храм монастыря — Собор в честь иконы Божией Матери «Нерушимая Стена» находится мозаика, изображающая Рождество Христово, размер которой составляет примерно 2,5х4 метра и полностью занимает архитектурную нишу. Для этой мозаики подобраны камни в сдержанной охристо-коричневой гамме, не крупные фигуры одеты в однотонные темно-коричневые хитоны, которые выделяются на фоне скал, что придает строгое, аскетичное состояние всей композиции.

Монастырь — образ града небесного» на земле. Знаток христианской теологии Л. Лебедев пишет, что «в наиболее чистом виде образ Града Небесного осуществлялся в русских монастырях, особенно тех, что находились в стороне, вдали от шумных городов... Такие монастыри, и наипаче те из них, что имели белокаменные стены и белокаменные храмы, увенчанные золотыми куполами, и воспринимались и были подлинно образами Града Небесного, возникшими на земле как напоминание и свидетельство о конечной цели христианского жителства — достижении вечного пребывания с Богом в Его Небесном царстве и Иерусалиме Новом...» [Источник 9]. Расположенные на фасадах белых зданий женского монастыря Иконы Божьей матери в городе Апшеронск мозаики становятся элементом присутствия божественной красоты в реальном мире, напоминанием, нам, ныне живущим о красоте Града Небесного.

Флорентийская мозаика является перспективной техникой в современной монументальной храмовой живописи в регионах России. Мастерам, работающим с флорентийской мозаикой, в наши дни доступны наиболее качественные составы для склейки пластин между собой и крепления мозаики на основу, чем это было у советских мастеров, что позволяет увеличить износостойкость мозаичных произведений, увеличивая срок жизни мозаики без восстановительных работ. Также мозаики, расположенные в сельской местности или в не крупных городах, гораздо меньше страдают от агрессивного воздействия атмосферы в виде кислотных дождей, ведущих к потемнению и разрушению мрамора. Мозаичные произведения, расположенные вдали от крупных городов также менее подвержены воздействию вибраций от движений транспорта [Источник 10]. Для сохранности произведений флорентийской мозаики это особенно важно, поскольку это создает условия для возникновения трещин в пластинах камня, которые затем ведут к разрушению мозаики. Флорентийская мозаика на фасаде здания, расположенного в сельской местности

или в небольшом городе будет разрушаться медленнее по сравнению с флорентийских мозаиками путевых стен метро или фасадов храмов в Москве.

С точки зрения средств художественной выразительности, возможности флорентийской мозаики как техники монументальной живописи культовых сооружений на сегодняшний день еще не раскрыты в полной мере. В мировой художественной культуре весьма мало примеров произведений монументальной храмовой живописи в технике «флорентийская мозаика».

Композиции на православные темы в этой технике стали появляться в России только в 2000х годах, но кроме масштабных проектов таких как: мозаика зала церковных соборов Храма Христа Спасителя и комплексного решения интерьера храма в поселке Горный Краснодарского края, это небольшие (до 4 метров) иконы с изображением архангелы, Христос, Богородица или святых, гораздо реже — сюжетные композиции со сценами из Священного писания.

Стоимость произведения флорентийской мозаики значительно превышает стоимость произведения в технике римской мозаики или росписи, поскольку для резки, склейки и шлифовки камня требуется сложное дорогостоящее оборудование, а также большое количество калиброванной каменной фанеры. Все операции по изготовлению флорентийской мозаики можно делать исключительно в специализированной оборудованной мастерской. Обучение изготовлению флорентийской мозаики — также гораздо более длительный и сложный процесс, нежели обучение технике римской мозаики. Эти факторы сдерживают развитие и распространение флорентийской мозаики как техники монументальной живописи.

Михаил Михович [Источник 1], создатель мастерской «Флорентийская мозаика» сказал, что, пожалуй, в том, чтобы храм сразу комплексно оформлялся бы флорентийской мозаикой согласно продуманной иконографической программе, есть огромный выразительный потенциал, но в практике их мастерской такое почти не встречалось, т.к. чаще всего храмы не имеют средств на создание масштабных проектов, а каждая композиция из флорентийские мозаики заказывается отдельно, когда у храма появляются на них средства или приходит финансирование со стороны жертвователей.

Флорентийской мозаике как технике монументальной живописи экстерьера православных храмов еще предстоит долгий, но интересный путь развития.

Список литературы:

1. Рим православный: справочник-путеводитель для паломников / авт.-сост. Михаил Талалай, Ирина Бондарева. — Москва: Индрик, 2014. стр. 111.

2. Альбом «Западноевропейская мозаика 13–16 веков в собрании Эрмитажа». Советский художник, Ленинград, 1968. Ред. Бойнов, текст Е. М. Ефимова. стр. 7.
3. Капитолийские музеи: [альбом] / [авт. текста: А. Майнапар]. — Москва: Директ-Медиа: ЗАО Изд. дом «Комсомольская правда», 2013. — 95, [1] с.: цв. ил.; 32 см. — (Великие музеи Мира; Т. 69), стр. 22.
4. Образы Италии: Павел Муратов; иллюстрации Нади Кузнецовой. — Москва: Колибри: Азбука-Аттикус, печ. 2019. — 845, [2], стр. 313.
5. Наумов М.С. «Московское метро», Вокруг света, 2006 г.
6. Сивнова М.Ю. «Флорентийская мозаика как новая технология в оформлении храмов 2000-2010-х годов». Сборник «Проба пера-2020». Составители: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков. МГХПА им. С. Г. Строганова. — М., 2021.
7. «Апшеронский рабочий», 11 февраля 2021, № 6 (11301).

Источники:

1. Интервью с Михаилом Миховичем от 25.11.2020
2. <http://fl-mozaika.ru/> дата обращения 23.11.2021
3. <https://monasterium.ru/monastiri/monastery/znamenskiy-skit-serafimodiveevskogo-monastirya/> дата обращения 23.11.2021
4. <https://monasterium.ru/monastiri/monastery/zhenskiy-monastyr-v-chest-ikon-y-bozhney-materi-nerushimaya-stena-g-apshe-ronska/#> дата обращения 23.11.2021
5. <https://sobory.ru/article/?object=24050> дата обращения 24.12.2021
6. <http://fl-mozaika.ru/nizhnebakanskaya-hram-sv-vmch-i-celitel-y-panteleimona> дата обращения 22.11.2021
7. <https://monasterium.ru/monastiri/monastery/zhenskiy-monastyr-v-chest-ikon-y-bozhney-materi-nerushimaya-stena-g-apshe-ronska/> дата обращения 24.12.2021
8. [https://azbyka.ru/palomnik/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8B%D1%80%D1%8C_%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%8B_%D0%91%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8_%C2%AB%D0%9D%D0%B5%D1%80%D1%83%D1%88%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%8F_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B0%C2%BB_\(%D0%90%D0%BF%D1%88%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA\)](https://azbyka.ru/palomnik/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8B%D1%80%D1%8C_%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%8B_%D0%91%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D0%B5%D0%B9_%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8_%C2%AB%D0%9D%D0%B5%D1%80%D1%83%D1%88%D0%B8%D0%BC%D0%B0%D1%8F_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B0%C2%BB_(%D0%90%D0%BF%D1%88%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA))
9. <https://ardepert.ru/article/8243> дата обращения 24.12.2021
10. Интервью с Алексеем Загорским 28.10.2020.

С.Е. ПОЗДНЯКОВА

Художник-реставратор, Москва

S.E. POZDNYAKOVA

ARTIST-RESTORER, MOSCOW

ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ ОКЛАДА ИЗ МЕТАЛЛИЧЕСКОЙ ФОЛЬГИ ИКОНЫ СЯТИТЕЛЯ НИКОЛАЯ КОНЦА 60-х гг. XIX в.

EXPERIENCE IN THE RESTORATION OF THE METAL FOIL FRAME OF THE IKON OF ST. NIKOLAS OF THE LATE 60s OF THE XIX CENTURY

В статье описывается опыт реставрации оклада, составленного из листов латунной фольги с тонким слоем серебрения.

Ключевые слова: реставрация художественного металла, оклад из фольги, церковное искусство XIX в., реставрация металла.

The article describes the experience of restoring a casing from sheets of brass foil with a thin layer of silver plating.

Keywords: restoration of a metal casing, foil casing, ecclesiastical art, metal restoration.

В реставрацию поступила икона святого Николая, с окладом из листов металлической фольги, в киоте. На иконе изображен сам святитель, а также в верхней части иконы Христос и Богородица — в левой и правой части соответственно. Киот был составлен из самой иконы, по периметру которой был смонтирован короб, к которому крепились рамой стекло. Нижняя часть стекла была разбита, от этого влага попала на оклад иконы, он позеленел, и выглядел обветшалым и непривлекательным.

Оклад был выполнен из многочисленных фрагментов латунной посеребренной фольги с продавленным на ней рельефом, имитирующим



Рис. 1. Оклад иконы святителя Николая в киоте до начала реставрации



Рис. 2. Фрагмент иконы: панagia со вставкой, финифть



Рис. 3. Фрагмент иконы: обратная сторона панagia с фрагментами рукописи

текстуру ткани и орнаментов. Из фольги выполнен фон, пол, боковые фрагменты, закрывающие внутреннюю деревянную поверхность киота, нимбы и облачение и атрибуты святителя Николая — риза, фелонь, омофор, поручи, палица, Евангелие и панagia, а так же фрагмент пола с обувью.

Интересен декор из скрученной в пружинки тонкой проволоки (канители) и стеклянных шариков, имитирующий вышивку на деталях одежды, Евангелия и панагии. Стеклянные шарики были окрашены внутри неопознанным составом и чередовались по цвету голубые с белыми, имитируя камни и жемчуг. На элементах крестов в середине был помещен шарик голубого цвета, по краям — белого.

По всей поверхности фольги имелись поверхностные загрязнения, окислы, множественные небольшие отверстия и выемки, мелкие царапины и потертости металла, возникшие в процессе бытования предмета. Самые крупные фрагменты фольги были прибиты к иконе латунными гвоздиками, остальные крепились посредством густого столярного клея. Скрученный из пружинки декор во многих местах был разорван и спутан, образуя клубки металлической проволоки.

Реставрация проходила в несколько этапов: послойный демонтаж, пробные расчистки, механическая и химическая очистка, промывка, сушка, монтаж, полировка и консервация. Перед началом демонтажа оклада все детали пронумеровались и была составлена карта фрагментов фольги для точного последующего монтажа. Гвозди, крепившие элементы оклада, извлекались при помощи плоскогубцев.

При демонтаже обнаружались скрученные бумажки, которые придавали объемность фольге, придавая сходство с металлическим окладом. Для атрибуции эти бумажки были сохранены, а затем исследованы, так, оказалось, что среди пожелтевших и полуистлевших бумаг и газет вну-



Рис. 4. Фрагмент иконы: нумерации деталей верхнего слоя фольги



Рис. 5. Нумерации деталей и слоев с составлением реставрационной карты-схемы



Рис. 6. Икона святителя Николая в киоте в процессе реставрации:

три иконы сохранилась переписка монахини Сретенского монастыря города Кашина Анатолии, в которой представляли особый интерес несколько писем княжон Шехонских (Шахонских). Основываясь на датах писем и фрагментов газет, оклад и икону можно было датировать концом 60-х гг. XIX века. Тексты писем были опубликованы Д.Ю. Поздняковой в статье с описанием архива монахини Анатолии [1].



Рис. 7. Икона святителя Николая в процессе реставрации, фрагмент: бумаги с рукописным текстом, свернутые в трубочки для придания объема окладу и фольги

Также в процессе демонтажа, между фольгой была обнаружена небольшая, тонкая овальная медная пластина с финифтью с изображением Иисуса Христа. Это был недостающий образ для центра панагии, который после расчистки был в нее закреплен. Очистка фольги от окислов и загрязнений проводилась дистиллированной водой, этиловым спиртом, раствором «Прогресса», раствором Трилона Б с последующей промывкой в проточной воде. Клей размачивался и счищал-



Рис. 8. Замачивание полосы с бортов оклада в растворе Трилон Б



Рис. 9. Монтирование фольги оклада на картон



Рис. 10. Монтирование фольги оклада на картон с заменой обветшавших бумаг



Рис. 11. Монтирование бусин и жемчужин на оклад из фольги



Рис. 12. Фрагмент отреставрированного оклада из посеребренной фольги



Рис. 13. Оклад иконы святителя Николая после реставрации

ся с поверхности зубочисткой. Полировка и консервация проводились специальной салфеткой.

В процессе реставрации по мере возможности были выправлены заломы на фольге.

Чтобы предотвратить дальнейшее разрушение иконы, было принято решение закрепить оклад, нашив его на очень плотный картон. В картоне, вырезанном по формату иконы, были сделаны отверстия, соответствующие на иконе фигурам Христа и Богородицы, лику и ладоням святителя Николая.

Очищенные фрагменты оклада нашивались на картон. Для создания объема под фольгу были помещены свертки из крафтовой бумаги, в те места, где ранее были свертки из ветхой бумаги и писем.

В процессе бытования оклада многие хрупкие стеклянные шарики, имитирующие вышивку и декор были утеряны, либо разбиты. Состав, окрашивающий изнутри шарик в жемчужно-белый цвет со временем сохся и крошился. Было принято решение заменить недостающие элементы на жемчужины подходящего размера.

Спутанные детали декора из скрученной проволоки (канители) были расправлены, в местах разрывов подшиты и переплетены.

В процессе реставрации оклад был очищен от окислов, поверхностных загрязнений, по мере возможности были выправлены заломы на фольге. Утраченные фрагменты были заменены на подходящие аналоги. Оклад был приведен в экспозиционный вид.

Список литературы:

1. Позднякова Д.Ю. Описание найденного архива монахини Анатоллии из Сретенского монастыря г. Кашина и письма няжон Шахонских, конец 60-х гг. XIX в., а также предположение о владелице альбома, полученного Ираклием Андронниковым, хранящимся в ИРЛИ РАН.// Чертковский исторический сборник. Выпуск II. Российская империя во времени и пространстве/ Государственная историческая библиотека России. — Москва, 2019.
2. Настольная книга священнослужителя. Том IV. Издательство Московской Патриархии. — Москва 1983.
3. Готов Л. А., Никитин М.К. Справочник по художественной обработке металлов. — СПб, 1995.
4. Флеров А.В. Художественная обработка металлов». — М., 1976.

**ЧАСТЬ IV
ДУША ВЗЫСКУЕТ КРАСОТУ.
ПЛАСТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И
ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ
СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВА,
АРХИТЕКТУРЫ, ДИЗАЙНА**

**PART IV
THE SOUL SEEKS BEAUTY.
PLASTIC FORMS, SPIRITUAL
AND MORAL CONTENT OF ART,
ARCHITECTURE AND DESIGN**

В.И. ИВАНОВСКАЯ

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ «ХРАМОВОЕ ЗОДЧЕСТВО», МАРХИ (ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ)

V.I. IVANOVSKAYA

PHD OF ARTS, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF TEMPLE ARCHITECTURE OF THE MOSCOW ARCHITECTURAL INSTITUTE (STATE ACADEMY)

ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА «СОБОР НОВОМУЧЕНИКОВ И ИСПОВЕДНИКОВ РАДОНЕЖСКИХ»

THE FORMATION OF THE ICON «SOBOR NOVOMUCHENIKOV I ISPOVEDNIKOV RADONEZHSKIIN»

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 21-011-44094 «Храмовое зодчество XXI века: теолого-педагогические подходы в архитектурном образовании».

Создание новой иконографии сопряжено с поиском наиболее выразительной композиции. Сегодня большое значение приобретает формирование композиций образов Соборов новомучеников и исповедников, пострадавших в советское время. Статья посвящена художественным особенностям иконографии собора новомучеников и исповедников Радонежской земли.

Ключевые слова: иконография, современная икона, Троице-Сергиева лавра, новомученики и исповедники, Радонежские святые, новомученики и исповедники Радонежские

The search of the new stylistic iconographic image always lays in the field of new composition search. The most popular image in Russian icon-painting nowadays is the image of the «sobor» (congregation) of the New Martyrs and confessors who suffered during the Soviet era. This article shows some characteristics of the «Sobor of the New Martyrs and Confessors of the Radonezh land».

Keywords: iconography, modern icon, Trinity-Sergius Lavra, new martyrs and confessors, Radonezh saints, new martyrs and confessors of Radonezh

История Русской Православной Церкви — это живое свидетельство подвига веры. Принимая разные формы: мученичество, юродство, отшельничество, служения, — этот подвиг фиксируется в исторических летописях, житиях святых, свидетельствах современников, иконных образцах. «Сегодня очень сложно осознать, что в XX в. просияло в несколько раз больше святых, чем за предыдущие 900 лет существования Русской Православной Церкви. 2/3 святых — это новомученики и исповедники XX в.» [5, с. 68–69].

Оценка масштаба гонений, производимым на Церковь, впервые была дана на Поместном Соборе Русской Православной Церкви 1917–1918 гг., постановившем «совершать ежегодное молитвенное поминовение “всех усопших в нынешнюю годину гонений исповедников и мучеников”» [5, с. 68]. Во исполнение постановления Поместного собора в 1934 году под благословению епископа Афанасия (Сахарова) монахиней Иулианией (Соколовой) была писана новая икона «Образ всех святых в земле Российской просиявших» (Рис. 1), в которой были впервые изображены не только общеизвестные почитаемые святые, но и почитаемые местно в епархиях, монастырях и храмах, а также неизвестные людям, но ведомые Богу подвижники.

Безусловно, увековечить имена всех новомучеников и подвижников, а тем более создавать литературные и иконописные памятники, их

прославляющие, не было возможности, ведь взаимоотношения Церкви и государства в то время были весьма сложными и неоднозначными.

В условиях советского идеологического диктата сама церковная наука велась в «изуродованной полулегальной форме» [9, с. 607]. С 1930-х и вплоть до начала 1980-х годов в церковной печати выходили Журнал Московской Патриархии, выпускавшийся с 1931 года (Прим. 1), православный церковный календарь — с 1946 года (?), Богослужебные указания — с 1953 года, «Богословские труды» — с 1956 года. Лишь при Патриархе Пимене, во время подготовки к празднованию 1000-летия Крещения Руси стало возможным создание фундаментального труда — богослужебной Минеи (1978–1988), в которой в качестве приложения были опубли-



Рис. 1. Икона «Все святые, в земле Российской просиявшие». 1934. Иконописец монахиня Иулиания (Соколова)



Рис. 2. Икона «Собор новомучеников и исповедников Российских за Христа пострадавших явленных и неявленных». 2000. Иконописная мастерская Православного Свято-Тихоновского богословского института

кованы жизнеописания святых, а также новые службы соборам святых материалы. Впервые в этом издании появились службы новоустановленных соборных памятней Ростово-Ярославских святых (1964), Новгородских святых (1981), Владимирских святых (1982), Рязанских святых (1987), Тамбовских святых (1988) и т. д. Примечательно, что почти во всех жизнеописаниях присутствует иконографический образ, созданный иконописцем священником Вячеславом Савиных а иногда и приводится довольно подробное, литературное описание святого и приличествующих ему характеристик и атрибутов.

Начатое Патриархом Пименом (†1990) возрождение православной веры: восстановление храмов, возвращение святынь, издательская деятельность, была всемирно и плодотворно продолжена Патриархом Алексием II (†2008), затем Патриархом Кириллом.

Именно на 2000-х год, юбилейном Поместном Соборе РПЦ были прославлены новомученики и исповедники Российские, пострадавшие за веру Христову. К этому событию иконописцами Православного Свято-Тихоновского богословского института была писана икона «Собор новомучеников и исповедников Российских за Христа пострадавших явленных и неявленных» (Рис. 2), в которой явственно звучала стилистика икон начала XVI века, — времени становления Московского княжества. Ввиду отсутствия образцов и необходимости изображать исторические события, возникали трудности: нужно было разработать образы святых (написано было около 200 икон), составить композиции клейм, которые не имели аналогов.

Позднее были писаны и другие «соборы», которые изображали образы новомучеников, исповедников и подвижников благочестия по месту духовного служения или месту мученической кончины: «Собор новомучеников и исповедников Бутовских» (2003), «Собор новомучеников Екатеринбургской земли» (2010), «Собор Дивеевских святых» (2017) и другие.

К числу не так давно установленных празднований Соборов святых относится и Собор новомучеников и исповедников Радонежских, день памяти которого был установлен в 2011 году и приходится, согласно церковному календарю, на 10 декабря, по дню мученической кончины преподобномученика Кронида, который возглавляет этот сонм святых (Прим. 2).

По официальным данным, сегодня канонизировано уже более восьмидесяти имен новомучеников и исповедников Радонежских, а известно более ста имен. В их числе последний наместник Троице-Сергиевой лавры преподобномученик Кронид (Любимов), преподобномученики Ксенофонт (Бондаренко), Серафим (Крестьянинов), Маврикий (Поле-таев), священномученики Павел Преображенский, Василий Архангельский, Иоанн Смирнов, Феодор Дорофеев, Афанасий Докукин, Николай Беневоленский, с ними же сестры преподобномученицы Анна (Макандина) и Матрона (Макандина), мученица Татьяна (Гримблит). И это не окончательное число, т. к. в связи с постоянной работой исследователей в архивах открываются новые имена. Одним из наиболее полных списков по праву считается список, опубликованный в «Троицком патерике» к 600-летию рождения преподобного Сергия Радонежского (2014) и в двухтомнике «Пострадавшие за Христа на Радонежской земле в годы гонений и репрессий XX века» (2021).

Вскоре после установления дня памяти возник вопрос о правильности написания имен новомучеников и исповедников. Отечественная гимнография и иконография не знают опыта указания фамилий святых, но использовались их прозвища — Федор Черный, Василий Босой; святые именовались по роду занятий или национальности — Сампсон Странноприимец, Феофан Грек, Иоанн Русский; по роду подвига или месту подвижничества — Никита Столпник, Корнилий Молчальник, Серафим Саровский, Сергей Радонежский, Нил Столбенский. «При канонизации новомучеников открылось множество имен сходных как по месту, так и по фамилии (Соколов, Смирнов). Вследствие чего Канонизационная комиссия приняла решение в календаре указывать фамилии новых святых при указании дня их памяти» (прот. Андрей Крашенинников) (Прим. 3).

Сложность разработки композиции «собора» связана также с тем, что в иконографии образов святых должно гармонично сочетаться отображение конкретных портретных черт с некой долей обобщенности и стилизации, которая нужна во избежание «вторжения реализма натуры» [4, с. 58]. Таким образом, и генезис иконографии, и художественно-композиционные принципы «соборов» святых обнаруживают удивительную вариативность и широту интерпретаций.

Другим не менее важным вопросом стало определение композиционной структуры новой иконы, которая, с одной стороны, должна отражать непрерывную связь с историческими первообразами, а с другой — учитывать современную «широкую тематическую канву и развернутое смысловое содержание» [5, с. 244] новых образцов.

Иконография собора новомучеников и исповедников Радонежских может брать свою композиционную структуру от образцов середины XVII столетия, «когда был написан объединенный канон препо-



Рис. 3. Икона «Собор новомучеников Московской Духовной академии». 2012. Иконописная мастерская МДА, иконописец Н. Пирогова (Масюкова)

добным Сергию и Никону, игуменам Радонежским, а также составлены списки учеников и сподвижников преподобного Сергия» [7, с. 10]. К тому времени на Руси уже сложилось несколько довольно устойчивых композиционных систем. Например, для большинства икон и фресок Древней и Средневековой Руси было характерно фронтально-рядовое размещение святых, изображение глубины пространства достигалось посредством смещения фигуры вверх относительно нижнего ряда. Также было немаловажным помещение в верхней части иконы моленного образа: образа Спасителя в «облаках», в окружении ангелов или по типу Деисусного чина, или образа сидящей на троне Пресвятой Богородицы с Младенцем в окружении святых, что семиотически олицетворяло явление Церкви земной.

Более расширенная иконография, которой можно было бы придерживаться, — это композиция, в которой фигуры святых группируются вокруг храма, собора или монастыря с включенной в пространство храма святыней — почитаемой иконой (Прим. 5). В этом варианте центром композиции становится архитектура, которая вводится для обозначения территориальной принадлежности — места служения святых или наиболее значимой для этого монастыря или города святыни.

Композиционное построение иконы было разработано епископом Ковровским Афанасием (Сахаровым) и воплощено монахиней Иулианией в упомянутой выше иконе «Все святые, в земле Российской просиявшие». Было предложено расположение святых не по рядам, но по группам, формируя центрическую композицию вокруг собора. По мнению Н. С. Каримовой, подобное расположение «символизовало Божественную вечность и полноту церковной соборности» [5, с. 243–244].

Одной из первых икон с изображением Радонежских новомучеников, стал образ «Собор новомучеников Московской Духовной академии» (2012 г., иконописец Наталия Пирогова (Масюкова), Покровская церковь Московской Духовной Академии) (рис. 3). Работа была начата по инициативе руководства Московской Духовной академии и по мысли заказчиков объединяла в едином пространстве образ святых новомучеников преподавателей и воспитанников академии.

Композиция иконы разделена на два регистра, где в верхней располагаются архитектурные образы — здания монастырских построек

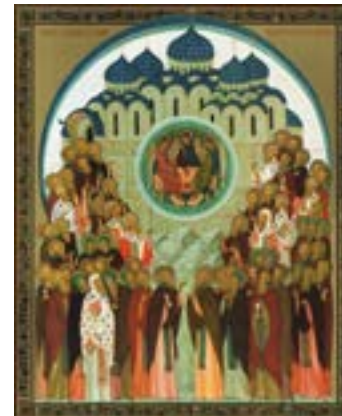


Рис. 4. Икона «Собор Святых, в Земле Радонежской просиявших». 2014. Иконописная мастерская МДА, иконописец Е. Комарова

Троице-Сергиевой лавры и здания Московской Духовной академии с Покровским храмом как «сердце духовной школы», в нижнем — сгруппированные образы святых новомучеников. Тема страданий, основного служения новомучеников раскрывается через образ Престола, размещенного в центре.

В иконе видна авторская интерпретация и схема построения. Автор ушла от традиционного фронтально-рядового размещения фигур и четкого упорядочивания их по горизонтали, и сгруппировала святых, как это было в иконе монахини Иулиании, по три, четыре, пять человек. Заметно в иконе и влияние на автора палехских традиций, для которых была характерна любовь к мелкотравчатому орнаменту, обилию деталей и тонкому графическому рисунку.

В несколько ином художественном ключе решена композиция иконы «Собор Святых, в Земле

Радонежской просиявших» (2014 г., иконописец Екатерина Комарова, Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры) (рис. 4). История ее создания началась, когда автору пришла идея создания такого образа, который бы мог показать духовную историю Радонежской земли в ее святых. По благословию архиепископа Феогноста вскоре в мастерской Троице-Сергиевой лавры началась работа. По словам иконописца Е. Комаровой, «работа шла очень трудно, ведь нужно было создать композицию, в которую вошли бы не только значимые для Радонежской земли святыни и чудотворцы, но и те, кто пострадали за веру Христову уже в начале XX века». Это определило и типологический ряд, и выбор святых «из числа тех святых, которые жили и трудились на территории монастыря в разные эпохи».

Как признается автор, задача была не из легких, но прибегая к уже установившимся композиционным решениям, как например «О Тебе радуется всякая тварь...», иконописец смог найти интересное решение.

В верхней части иконы в ореоле белого света автор располагает большой пятиглавый собор с изображением Святой Троицы Андрея Рублева на переднем плане. Образ собора доминирует и привлекает к себе внимание, образы святых же сконцентрированы в нижней части и обращены к центру иконы в молитвенном поклонении Пресвятой Троице, как это, например, было характерно для большинства «соборов» XVII–XVIII вв.

Поскольку основателями святой обители были преподобный Сергий Радонежский и преподобный Никон, то им в композиции отводит-



Рис. 5. Икона «Собор святых новомучеников и исповедников Радонежских». 2017. Иконописец Н. Можяева

ся главенствующее место — на переднем плане в центре. Далее, по восходящей линии к Небу расположены остальные 56 святых насельников Троице-Сергиевой лавры, размещение которых определялось по принципу «чем ближе к современности, тем выше к Небесам».

К 100-летию Поместного собора РПЦ 1917-1918 года, к трагической годовщине падения династии Романовых, в память восстановления Русского Патриаршества была писана икона «Собор святых новомучеников и исповедников Радонежских» (2017 г., иконописец Надежда Можяева, Крестовоздвиженский храм села Воздвиженское) была писана для Крестовоздвиженского храма села Воздвиженское Сергиево-Посадского благочиния (рис. 5).

Отличительной чертой этой иконы стало то, что фигуры святых доминируют в пространстве иконы, и стоят на фоне Троицкого собора,

расположенного на золотом поле. Над Троицким собором изображен образ Пресвятой Троицы с коленнопреклонными припадающими к ней радонежскими святыми — преподобными Сергием и Никоном. В соответствии с древними образцами, они размещены в верхней части иконы и представляют широко известный тип «моление».

Во фронтально-рядовом порядке на иконе помещены святые новомученики, где первый ряд отведен святым, служившим и подвизавшимся в приходских храмах благочиния. «Жизнь Лавры и жизнь приходских храмов подчинялась разным структурным подразделениям РПЦ и празднования могли иметь свои акценты и приоритеты» (прот. Андрей Крашенинников). При этом центральное положение отведено образу преподобномученика Кронида (Любимова), изображенного стоящим на амвоне с наместническим жезлом в руке.

Поскольку икона есть художественное отражение исторических процессов, то неудивительно, что «во время написания иконы большое внимание уделялось портретному сходству, для чего использовались сохранившиеся фотографии. Первоначальное количество имен святых увеличилось по мере работы над образом и обнаружении новых исторических сведений были включены в верхний регистр новые имена» (прот. Андрей Крашенинников).

В несколько иной, более насыщенной по драматичности манере была написана икона «Собор новых мучеников и исповедников Радонежских» (2019 г., иконописец Наталия Пирогова (Масюкова), Ильин-



Рис. 6. Икона «Собор новых мучеников и исповедников Радонежских». 2019. Иконописная мастерская МДА, иконописец Н. Пирогова (Масюкова)

ский храм Сергиева Посада) (рис. 6). Икона была писана на средства и по заказу настоятелей храмов Сергиево-Посадского благочиния, где служили святые новомученики. Поэтому в иконе изображены легко узнаваемые храмы района с присущими им индивидуальными архитектурными чертами.

Поскольку икона писалась в иконописной мастерской Троице-Сергиевой лавры, то в ее структуре видны те же подходы, что и, например, в иконе «Собор новомучеников Московской Духовной академии». Однако здесь больше, чем в предыдущей иконе заметно влияние творчества монахини Иулиании. Это проявляется в принципе размещения фигур в пространстве: не фронтально-рядово, но живописно, группами. Монастырские постройки Троице-Сергиевой лавры, храмы благочиния и размещенное в центре здание Троицкого собора становятся не пейзажным фоном или доминантой композиции, но архитектурной средой, в которую помещены новомученики. В то же время смысловым центром иконы служит Престол и Крест в сиянии небесного света, перед которым коленнопреклонно предстоит преподобномученик Кронид (Любимов), а преподобный Сергей благословляет его на подвиг. Использование яркого багряного фона как бы подчеркивает драматичность образа и символизирует тему мученической кончины святых.

Интересным является тот факт, что по благословению архимандрита Луки (Головкова), руководителя иконописной мастерской, было принято надписания имен святых указывать по месту их служения, а не по фамилиями, как они обозначены в богослужебном календаре. «Безусловно, это более соответствует традиции, но не вносит большей ясности в идентификацию изображаемого святого. Ведь жизнь, служение, заключения в тюрьмы и смерть новомучеников Радонежских часто проходили на разных местах, поэтому привязать их к конкретному месту не всегда видится возможным, тем более, что известны их фамилии, конкретизирующие личность» (прот. Андрей Крашенинников).

Исходя из вышеописанного, можно сделать вывод, что в каждом новом варианте написания «собора» автор руководствуется не только традициями, но и ищет новые наиболее выразительные художественные средства, максимально подчеркивающие значение иконы. Написание иконы это творческий процесс, где старинные устоявшиеся нормы сочетаются с новым днем.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Журнал Московской Патриархии издавался с 1931 по 1934 год, но затем был закрыт и лишь во время Великой Отечественной войны, в 1943 году был восстановлен, а с 1944 года стал выпускаться регулярно.
2. В этот день установилась традиция после совершения в храмах Литургии собираться священникам Сергиево-Посадского благочиния около памятника «Всем пострадавшим за Христа в годы гонений и репрессий», что находится недалеко от дома о. Павла Флоренского, и отправлять панихиду по усопшим. Памятник был создан по инициативе директора Фонда науки и православной культуры священника Павла Флоренского Марии Тихоновой, которая и является автором памятника. Торжественный чин освящения был совершен 19 июля 2019 года Святейшим Патриархом и Всея Руси Кириллом.
3. Здесь и далее в кавычках курсивом приведены слова из бесед со священнослужителями и иконописцами.
4. Установленная на Макарьевских соборах 1547 и 1549 годов служба «Всем новоявленным чудотворцам Российским» была «забыта» в синодальный период и восстановлена лишь на Поместном соборе 1917–1918 годов с установлением даты во 2-ю неделю по Пятидесятнице.
5. Исследователи относят это изменение к 1643 году, когда были «канонизированы сразу три местночтимых Собора, объединенных принадлежностью к одному монастырю» [3]. Речь идет о святых Киево-Печерской лавры, фигуры которых сгруппированы вокруг Успенской церкви с включенной в нее святой-ней монастыря — иконой «Успение Божией Матери».

ЛИТЕРАТУРА:

1. Зубанова С. Г., Зажеко А. А. Трагические страницы истории Московской духовной академии в 1917–1919 гг. В контексте обновленческого движения // Общество: философия, история, культура. 2019. №4 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tragicheskie-stranitsy-istorii-moskovskoy-duhovnoy-akademii-v-1917-1919-gg-v-kontekste-obnovlenncheskogo-dvizheniya> (дата обращения: 23.05.2022).
2. Икона — это воплощенная молитва // Славянна. Спец. выпуск «Игумен земли Радонежской». 2014. Май–июнь. С. 60–64.
3. Каримова Н. С. Иконография образа «Собор Екатеринбургских святых»: генезис, содержание, смысл // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. Вып. 2. 2011. С. 230–249.
4. Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. СПб., 1901. 64 с.
5. Косякина Ю. Л. К вопросу осмысления феномена мученичества в контексте традиции иконописания (на примере общих принципов формирования иконографии собора новомучеников и исповедников российских) // Вестник ЮУрГУ. 2018. Т.18. №2. С. 68–72.
6. Рождение иконы // Славянна. Спец. выпуск «Игумен земли Радонежской». 2014. Май–июнь. С. 74–75.
7. Супрун К. Иконография Радонежских святых: магистерская дис. по спец. история церковного искусства. Москва, 2021. 211 с., илл.
8. Трапезникова А. С. К вопросу о создании икон новопрославленных святых на рубеже XX–XXI веков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №6(32): в 2-х ч. Ч 1. С. 189–191.
9. Цыпин Вл., протоиерей. История Русской Православной Церкви. Синодальный и новейший периоды (1700–2005). Москва: Издание Сретенского монастыря, Московская духовная академия, 2006.

Автор благодарит за помощь, оказанную в подготовке данной статьи: архимандрита Луку (Головкова), заведующего Иконописным факультетом Московской Духовной Академии Троице-Сергиевой лавры; протоиерея Андрея Крашенинникова, настоятеля Крестовоздвиженского храма села Воздвиженское Сергиево-Посадского района Московской области; иконописцев: Елизавету Катыхину, Екатерину Комарову, Надежду Можаву, Наталью Пирогову (Масюкову).

А.П. КРОХАЛЕВА

Кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной и творческой работе Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Пермь

A.P. KROKHALEVA

CANDIDATE OF ART HISTORY, DEPUTY DIRECTOR FOR SCIENTIFIC AND CREATIVE WORK OF THE URAL BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE ILYA GLAZUNOV, PERM

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОСТЬ И ХРАМОСТРОИТЕЛЬСТВО В ПЕРМИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

CHARITY AND TEMPLE BUILDING IN PERM IN THE SECOND HALF OF THE XIX – EARLY XX CENTURY

Расцвет церковного строительства в Перми приходится на вторую половину XIX – начало XX века. Храмы являлись главным украшением города и придавали ему неповторимый облик. Большинство церквей этого периода построено в русско-византийском и неорусском стиле, который ориентировался, в основном, на «русское узорочье» архитектуры XVII века и демонстрировал неисчерпаемое богатство архитектурных композиций и пластического декора. Большую роль в строительстве храмов сыграло пермское купечество.

Ключевые слова: храмы Перми, русско-византийский стиль, неорусский стиль, неоклассицизм, пермское купечество.

The heyday of church building in Perm falls on the second half of the 19th – early 20th century. Temples were the main decoration of the city and gave it a unique look. Most of the churches of this period were built in the Russian-Byzantine and neo-Russian style, which was oriented mainly towards the «Russian patterned» architecture

of the 17th century and demonstrated the inexhaustible wealth of architectural compositions and plastic decor. The Perm merchants played an important role in the construction of the temples.

Keywords: churches of Perm, Russian-Byzantine style, neo-Russian style, neoclassicism, Perm merchants.

Во второй половине XIX века Пермь разрастается особенно интенсивно. Появляется множество заводов и фабрик, которые, в основном, размещаются на берегу реки Камы. Нарушается регулярная планировка города, особенно в районе Сибирского и Казанского трактов. Вокруг предприятий возникают рабочие слободки, часто на непригодных для жилья землях. Застройка ведется стихийно. В то же время центр города благоустраивается. Строятся новые церкви, многоэтажные дома, училища, торговые фирмы. Большое влияние на архитектуру города оказало проведение железной дороги, устройство тоннеля, строительство вокзала станции Пермь I и железнодорожных мастерских. В 1860 году в городе проживало более 12 тысяч человек, в 1897 — более 45 тысяч, а в 1913 — 125 тысяч человек [2].

Расцвет церковного строительства также приходится на вторую половину XIX — начало XX века. В начале XX столетия в Перми было около 24 церквей. Именно они являлись главным украшением города и придавали ему неповторимый облик. Строились такие замечательные церкви как Воскресенская (1863–1869), Градо-Пермская Вознесенская церковь во имя св. Феодосия Черниговского (Феодосиевская), (1903–1910), церкви Успенского женского монастыря (1875–1879) [4].

Часто храмы в этот период были построены по инициативе и при поддержке купеческого сословия города. «Дореволюционная Пермь была купеческим городом...», — отмечает историк Н.П. Баяндина [1, с. 39]. Сложились целые купеческие династии, сыгравшие большую роль в жизни города: Любимовы, Каменские, Нассоновы, Тупицыны. «Одной из замечательных страниц русской истории была благотворительная деятельность, имевшая богатые и давние традиции» [1, с. 41]. Давней русской традицией было и пожертвование средств для храмов и церквей. После строительства дальнейшая деятельность храмов тоже обеспечивалась средствами меценатов. «Каждый приход городских церквей избирал на три года старосту, который был обязан заботиться о материальном благополучии храма. Старостами были, в основном, купцы» [1, с. 43].

Большинство церквей этого периода были построены в русско-византийском и неорусском стиле. К русско-византийскому можно отнести Свято-Троицкую Слудскую церковь (1845–1849) — трехпрестольный храм с двумя приделами. В настоящее время — это

кафедральный собор Пермской епархии. Влияние русско-византийского стиля придавало постройкам монументальные выразительные формы, для таких церквей характерны большие размеры, значительная величина главного купола. Древнерусские традиции проявились здесь в характерном пятиглавии. Пять куполов, один из которых возвышается над другими, символизируют Иисуса Христа и четырех евангелистов. Высокая многоярусная колокольня возведена в стиле классицизм. Свято-Троицкая церковь строилась на средства купца 2-ой гильдии Егора Ивановича Шавкунова. Его сын, Петр Егорович Шавкунов завершил строительство.

В «неорусском» стиле создана Вознесенская (Феодосиевская церковь), (1903–1910). Первоначально она называлась церковью Вознесения Господня, или просто Вознесенской. В наши дни она более известна под названием «Феодосиевской». Автором проекта был известный пермский архитектор Александр Иванович Ожегов. Место для постройки храма было частично продано и частично подарено епархии купцом А.П. Бабаловым. Может быть поэтому церковь долгое время называли «купеческой». Неорусский стиль ориентировался на русскую архитектуру XVII века и демонстрировал неисчерпаемое богатство архитектурных композиций и пластического декора. Феодосиевская церковь — это стройный, бесстолпный храм «корабельного» типа. Храмная часть перекрыта полукруглым сводом, над алтарем возведен четырехгранный куб, увенчанный традиционным русским пятиглавием. Колокольня завершена шатром, шатры также установлены на приделах. В фасадах заметны элементы древнерусского зодчества: кокошники, гирьки-навесы, треугольные фронтоны над окнами. Западноевропейские мотивы проявились в таких элементах как колонны, фланкирующие оконные проемы, и квадратные углубления-кессоны на фризах. Церковь напоминает храм Троицы в Никитниках и другие храмы стиля «русское узорочье» в Москве.

Архитектор Ожегов также является автором Церкви Успения Божией Матери. Это православный храм первого городского благочиния Пермской и Кунгурской епархии Русской православной церкви, расположенный в Перми на территории Егошихинского кладбища. Закладку храма в 1900 году совершил епископ Пермский и Соликамский Пётр. Церковь была построена благодаря усердным трудам церковного старосты, пермского купца Василия Ивановича Королева. В 1970-х годах сильный пожар причинил храму серьёзный ущерб. В 1987 году начался сбор средств на восстановление церкви. Здание Успенской церкви — прямоугольное. Трапезная и паперть перекрыты крестовыми сводами, а основное здание — арками из кирпича. Апсида и четверик храма увенчаны луковичными главками, а цер-

ковная колокольня — восьмигранным шатровым куполом. Фасады декорированы древнерусскими элементами: колонками, поясами, закомарами и кокошниками.

- В 1901 году А.И. Ожегов занимался реконструкцией Свято-Троицкой церкви Свято-Троицкого Стефанова мужского монастыря в Мотовилихе. Первоначальный облик храма был достаточно простым: церковь представляла собой традиционную для уральских храмов конструкцию с пятиглавым завершением и одноярусной колокольней. Ожегов надстроил над колокольней верхний ярус.
- В неорусском стиле выстроена часовня Стефана Великопермского в Перми. Она была заложена 26 апреля (9 мая) 1882 года в память 500-летия со дня первой проповеди св. Стефана Пермского. В 1887 году строительство было окончательно завершено. Построена на всенародные пожертвования по проекту губернского архитектора В.В. Попатенко (?) по инициативе и под руководством протоиерея Евгения Попова. Здание было одноэтажным. Чтобы в часовне было светлее, окна сделали высокими с овальным верхом, в неорусском стиле. Позже был заложен пристрой в два этажа из камня, в котором открыли учительскую школу и библиотеку. В советское время здание часовни было перестроено и приспособлено под различные советские учреждения. В 1996 году, в день 600-летия со дня кончины св. Стефана, состоялось торжество освящения престола в возрождающемся храме.
- В стиле эклектики с древнерусскими элементами в 1869 году в Перми была построена церковь во имя Воскресения Христова и св. князя Александра Невского (Воскресенская церковь). Храм в Перми на старой Сенной площади, на пересечении Вознесенской и Обвинской улиц (ныне улицы Луначарского и 25 Октября). Строился храм преимущественно на пожертвования крестьян Пермской губернии в память об освобождении от крепостной зависимости. Над проектом и строительством работал губернский архитектор Григорий Павлович Летучий. В основе храм имел равноконечный крест, на большие подпружные арки опирался световой барабан, завершающийся шатром с люкарнами. Здание не сохранилось, но считалось одним из самых красивейших в Перми.
- К стилю классицизм можно отнести Марие-магдалининскую церковь (или церковь во имя св. Марии Магдалины), построенную при детском приюте в 1889-1892 годах. Проект церкви был составлен А.Б. Турчевичем-Глумовым в 1889 году, он же являлся руководителем строительства. Церковь была посвящена событиям спасения от крушения царского поезда на Курско-Харьковско-Азовской дороге 6 ноября 1888 года, на что было получено согласие и благодарность царской семьи. В 1887 году купцы братья Каменские пожертвовали

на строительство этой церкви 1000 рублей, положив основание капиталу, специально назначенному на возведение церкви, который в дальнейшем пополнялся. И.П. Вилесов, управляющий Березниковским солеваренным заводом отдал много средств на украшение храма Марии Магдалины и много лет был старостой этой церкви. Хотя здесь наблюдается стремление к четырёхчастной композиции объёма, характерной для древнерусского стиля, Турчевич спроектировал церковь в стиле неоклассицизма. Декоративные элементы: коринфский ордер, фронтоны, полуколонны и пилястры на углах четверика, форма главного барабана, — позволяют отнести здание к этому стилю. В детском приюте провел молодые годы известный пермский художник Алексей Несторович Зеленин.

Пожертвования купцов Каменских на храмостроительство в Перми особенно многочисленны и известны. На средства Федора Кузьмича и Григория Кузьмича Каменских содержалась Николаевская церковь при пересыльной тюрьме, построенная в 1873 году (здание тюрьмы проектировал Р.О. Карвовский). Каменное здание помещалось рядом с корпусом для арестантов исправительного отделения, которые проходили на богослужение через особый вход, ведущий на церковные хоры. Колокольни при церкви не было, но возле алтаря находилась звонница с пятью небольшими колоколами. В настоящее время в капитально перестроенном здании тюрьмы размещается кукольный театр. На средства А.Г. Каменского в 1885 году были перестроены здание городской богадельни и Симеоновская церковь при ней.

Но самым крупным строительством Каменских был Успенский женский монастырь. В 1875 году на пустыре, приобретенном у города братьями Каменскими, было начато строительство зданий для женской общины. В 1882 году по решению Синода община была переименована в Успенский женский монастырь. Композиционной основой монастыря являлся крупный каменный Успенский собор (Успения Пресвятой Богородицы), в котором находился иконостас работы М.В. Нестерова. В его оформлении принимал участие и Н.К. Рерих. Двухэтажный Успенский храм был окончательно завершён в 1878 году. Успенский собор мог вместить до трех тысяч богомольцев. По своей красоте, великолепию убранства, архитектуре он был лучшим в Перми. В 1905 году на средства купцов Каменских в монастыре закладываются и строятся две новые церкви: небольшой местный храм в честь Казанской иконы Божьей матери (Казанская церковь) в русско-византийском стиле и деревянная церковь во имя Святых Жен Мироносиц. Однако до наших дней дошла только малая Казанская церковь, являющаяся в то же время главной «жемчужиной» монастыря.

В 1908 году состоялось освящение Казанской церкви. Ее архитектуру отличает простота, композиционная ясность и живописность. Это один из самых ярких образцов неорусского стиля в Прикамье. Храм, квадратный в плане, одноапсидный и одноглавый, был выстроен из красного кирпича с мощными контрфорсами по углам, выполненными из местного камня. Такие контрфорсы придали небольшой по размерам церкви особую монументальность и величие. Вход был оформлен перспективным порталом, высеченным из камня. Здание покрыто четырехскатной кровлей, форма главки — луковичная. В северный фасад церкви встроена звонница. Автор проекта не установлен, однако различные исследователи выдвигают версии авторства Э.В. Скавронского, В.М. Васнецова или В.А. Покровского. Усыпальница Каменских очень напоминает церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево, усадьбе С.И. Мамонова. Она была построена по проекту В.М. Васнецова. Иконостас пермской церкви был выполнен Н.К. Рерихом в стиле древнерусской традиции, однорядный, но монументальный, сияющий золотом, украшенный объемными венцами-нимбами. В разработке декоративного убранства принимал участие известный московский архитектор, дизайнер, яркий представитель русского модерна С.И. Вашков (1879–1914). Также вероятно, что Н.К. Рерих мог быть автором майоликовых панно: «Казанская Божия Матерь» на восточном и «Спас Вседержитель» на северном фасаде церкви.

Пермским исследователям известны и другие имена замечательных жителей города, которые жертвовали средства на строительство храмов. В 1894 году по инициативе купца 1-й гильдии М.Ф. Рожнова была заложена Княже-Михайловская церковь при училище слепых. В 1913 году на пожертвование купцов братьев Жирновых была перестроена передняя часть храма и вновь выстроена колокольня. Жирновы в течение многих лет содействовали материальному благополучию Белогорского монастыря. Егор Ильич Заозерский, купец 2-ой гильдии, был старостой кладбищенской Успенской церкви, В.М. Нассонов, купец 1-ой гильдии, был старостой кафедрального Спасо-Преображенского собора, жертвовал для него крупные суммы денег. В 1870 году на его средства был выстроен иконостас Свято-Троицкой Слудской церкви. П.А. Рябинин также жертвовал деньги на нужды церкви, много лет состоял старостой Кирилло-Мефодиевской церкви при духовном училище.

В рассматриваемый период было возведено много домовых церквей при различных учебных заведениях. В 1862 году была построена церковь Благовещения Пресвятой Богородицы при мужской классической гимназии, в 1887 году освящена Кирилло-Мефодиевская церковь при Пермском духовном училище, в 1893 году была построена

церковь во имя св. Софии, Веры, Надежды и Любви при Пермском епархиальном училище, а в 1899 году была окончена постройка Николаевской церкви при Пермской Мариинской женской гимназии, архитектором которой был А.Б. Турчевич. Церковь представляла собой трехнефную кирпичную постройку с луковичными главами и шатровой колокольней. В 1931 году ее уничтожили. Еще можно упомянуть построенную и освященную в 1913 году полковую церковь 194 пехотного Троицко-Сергиевского полка (не сохранилась), несколько церквей при тюрьмах [3].

К сожалению, досконально воссоздать историю храмостроительства, облик церквей и определить стиль в котором они выстроены, очень сложно, так как большинство из вышеперечисленных церквей не сохранились, многие из них были уничтожены или перестроены до неузнаваемости. Не так много сведений сохранилось и о благотворителях, сделавших возможным строительство церквей. Но, оглядываясь в прошлое, сохраняешь надежду на то, что такие люди всегда будут появляться на нашей земле, бескорыстно дарить красоту нам, а наша задача — сберечь ее для потомков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Баяндина Н.П. Пермь купеческая. 1997. — Пермь: Изд-во «Пушна», 1997. — 158 с.
2. Верхоланцев В.С. Город Пермь, его прошлое и настоящее. [Крат. ист.-стат. очерк / В.С. Верхоланцев; Вступ. ст. и примеч. Т.И. Быстрых]. — Пермь: Пушна, 1994. — 255 с., ил.
3. Мельчакова О.А., Одинцова О.С. Из истории православных храмов города Перми. — Пермь: Издание Государственного архива Пермской области, 2000.
4. Спешилова Е. Старая Пермь. Дома. Улицы. Люди. 1723–1917. — Пермь: Изд-во «Курсив», 1999. — 267 с.

М.В. АСЛАНОВА

АСПИРАНТ КАФЕДРЫ РЕСТАВРАЦИИ И ХИМИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМ. А.Н. КОСЫГИНА (ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)

А.Е. ТРЕТЬЯКОВА

ДОКТОР ТЕХНИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ РЕСТАВРАЦИИ И ХИМИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМ. А.Н. КОСЫГИНА (ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)

В.В. САФОНОВ

ДОКТОР ТЕХНИЧЕСКИХ НАУК, ПРОФЕССОР, ЗАВ.КАФЕДРОЙ РЕСТАВРАЦИИ И ХИМИЧЕСКОЙ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА ИМ. А.Н. КОСЫГИНА (ТЕХНОЛОГИИ. ДИЗАЙН. ИСКУССТВО)

M.V. ASLANOVA

POSTGRADUATE STUDENT OF THE DEPARTMENT OF RESTORATION AND CHEMICAL PROCESSING OF MATERIALS OF THE RUSSIAN STATE UNIVERSITY NAMED AFTER A.N. KOSYGIN (TECHNOLOGY. DESIGN. ART)

A.E. TRETYAKOVA

DOCTOR OF TECHNICAL SCIENCES, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF RESTORATION AND CHEMICAL PROCESSING OF MATERIALS OF THE RUSSIAN STATE UNIVERSITY NAMED AFTER A.N. KOSYGIN (TECHNOLOGY. DESIGN. ART)

V.V. SAFONOV

DOCTOR OF TECHNICAL SCIENCES, PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF RESTORATION AND CHEMICAL PROCESSING OF MATERIALS OF THE RUSSIAN STATE UNIVERSITY NAMED AFTER A.N. KOSYGIN (TECHNOLOGY. DESIGN. ART)

КОЖАНЫЕ ПЕРЕПЛЕТЫ СТАРИННЫХ КНИГ: ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ЕВРОПЕ И РОССИИ XIII–XVII

LEATHER BINDINGS OF OLD BOOKS: TECHNOLOGICAL METHODS IN EUROPE AND RUSSIA XIII–XVII

Статья посвящена технологии изготовления кожаных переплетов/обложек средневековых и антикварных книг, написанных и напечатанных в Европе. Особое внимание уделено Священным писаниям, которые издавались исключительно оформленные в кожу и пергамент, что гарантировало им сохранность, их особый статус и ценность текстов.

Ключевые слова: книга, обложка, кожа, пергамент, Священное писание.

The article is devoted to the technology of making leather bindings/covers of medieval and antique books written and printed in Europe. Special attention is paid to the Holy Scriptures, which were published exclusively in leather and parchment, which guaranteed them the safety, their special status and value of texts.

Keywords: book, cover, leather, parchment, scripture.

Старинные книги в период XIII–XVII веков представляли собой настоящие произведения искусства. Они поражали красотой своих обложек, скрупулёзной проработкой деталей, особым подходом мастеров к своей работе.

До начала XVII века, особенно в Средние века или в эпоху Возрождения, книга была ценным предметом по двум причинам: ее содержание и форма. Во-первых, он содержит почти исключительно священные тексты: святое слово, религиозное сокровище. В то время навыком чтения владели далеко не все, и чаще всего это были служители церкви. Основными центрами книгописания в Средние века служили монастыри. Книга была средством передачи информации только для людей образованных, они свято хранились и предавались как ценнейшее достояние на протяжении многих лет.

Внешний вид столь же ценен, как и содержание. До середины XV века каждая строка была написана от руки. Переписчик тратил несколько месяцев на создание особо ценных экземпляров. Страницами книги служили специально выделанные кожи — пергамен (или пер-



Рис. 1. Защитный переплет (до XVI века)

гамент). Писали книги обычно гусиным пером и чернилами. Текст украшали золотыми иллюстрациями, цветными вензелями, орнаментом, иногда в виде человечка, животного, птицы, фантастического существа. В оформлении переплетов использовали гравировку или тиснение вручную, драгоценные камни, слоновая кость, шелк, застежки, вышивка, а также золотые и серебряные нити (рис. 1).

Хотя старинные переплеты иллюстрируют святость их содержания, все они призваны защищать священные писания. Жесткость обеспечивала деревянная пластина, скрепленная с Кодексом (набор листов, сложенных в лист) ее плотно обтягивали тканью и кожей. До конца XV века в целях защиты книги часто закрывали металлическими или кожаными застежками. Затем застежки выходят из моды и постепенно заменяются шнурами, а в последствии останутся только в оформлении некоторых ценных книг.

Название появилось на обложке только примерно в XV веке. Колофон (от греческого, что означает завершение) это информация об авторе, переводчике, если необходимо, названии типографии или переписчика, дате или месте записывается в конце книги (рис. 2).

С увеличением количества печатных книг колофон перемещается в переднюю часть книги. Таким образом, уже в 1520 году появилась так называемая титульная страница с заголовком, автором и книжным

магазином (который часто был связан с издателем), расположенными по приоритетам на первой странице.

Изначально и до девятнадцатого века книга покупалась без обложки у переписчика или издателя, скрепленная только временным швом и завернутая в бумагу. Заказчик у специалиста — переплетчика определяет сборку и переплет, выбирая свой «стиль»: любая кожа, бумага, золотой срез, красный штрих и тиснение... в соответствии со своим бюджетом [1].

По мере развития переплетного дела пришли первые переплеты из кожи. Их было три вида — цельнокожаные, составные и полужокожаные. В первом случае использовался цельный кусок материал. Во втором — соединенные между собой элементы кожи. А третьем кожей оформлялись лишь уголки и корешок издания.

Что касается функционального назначения, то все издания условно делились на два типа — простые и подносные. Главное их отличие заключалось в стоимости оформления. Подносные книги были богато инкрустированы, но при этом технология изготовления их переплета практически ничем не отличалась от простых. Для переплета подносных книг использовалась свиная, сафьянная или тюленья кожа. Простые же издания одевались в козью, конскую, телячью или овечью кожу.

Для обычных переплетов наиболее используемым материалом для покрытия является телячья кожа, не самого высокого качества выделки. Для подносных книг использовалась кожа, которую переплетчик должен самостоятельно подготовить, очистить (истончить) и провести процесс дубления. Доступными в те времена было дубление растительными веществами. Использовали растения с высоким содержанием танина: дуб, мимоза, каштан, квебрачо. Чаще всего применяли кору деревьев, листья или корни. Процесс происходил

медленно и мог занимать от нескольких месяцев до года. Но это позволяло получать золотистые или яшмовые оттенки. А также можно добиться на поверхности неоднородный по цвету краповый или мраморный узор. Еще один способ получить оригинальный узор на кожаном переплете получается путем распыления или нанесения металло-галловых чернил (смесь галловых орехов, гуммиарабика и сульфата же-



Рис. 2. Колофон датирован 1607 год



Рис. 3. Кожаные переплеты конца XVI–XVII веков

леза). Последний способ плохо действовал на сохранность переплета, особенно при воздействии влаги или загрязнения, но придавал ценности книге из-за окислительного действия последнего [2].

Ручная обработка кожи того времени придавала гладкую поверхность, практически не осталось оригинального зернистого рисунка. Это давало широкий простор для различных способов декорирования такого прочного и эластичного материала как кожа.

В XVII и XVIII веках в центре внимания был кожаный переплет с золотым тиснением, иногда с оттенками синего или красного.

Техника холодного тиснения была разработана во Фландрии для украшения кожаных переплетов и широко использовалась во Франции с XII века. Рисунок или орнамент, предварительно выгравированный на очень твердом деревянном блоке (грушевое дерево или самшит), долго и сильно прижимается к влажной коже переплета, чтобы сделать оттиск. Мотивы этих декоров по-прежнему носят преимущественно религиозный характер.

Развитие этой техники получило предложение в изготовлении металлических штампов и пластины с геометрической основой (квадрат, прямоугольник, ромб, круг). Так появился способ горячего тиснения на коже. При нагревании металлических деталей рисунок, выгравированный на железе, вдавливается в поверхность кожи и получается четкий рельеф. Горячее тиснение также может иметь золотую, серебряную или цветную отделку благодаря декоративной ленте. Для старинных переплетов использовали настоящее золото очень тонкой выплавки. В настоящее время используется лента, покрытая металлическими пигментами и термопластичным клеем, расположена между прессом и украшаемой деталью. Под действием тепла и давления клей активизируется, а пигменты могут переноситься и прилипать к материалу [3].

Еще одна техника декорирования кожи — это фигурная резьба по коже, которая использовалась особенно в XV веке в германских странах: кожу увлажняют, а затем вытравляют острым, нагретым наконечником, который слегка надрезает кожу (рис 4).

На Руси до конца XVII века книжный переплет представлял собой деревянные панели — крышки, прикрепленные с помощью кожаных ремней к книжным тетрадам. С наружной стороны дерево обтягивалось кожей, которая загибалась внутрь. Каждый ремень последовательно пропускался через сделанные в досках переплета пропилы. Форзаца в древнерусской книге не было, внутреннюю часть переплетных крышек обклеивали, как правило, пергаменом. Корешок книги делали плоским или круглым, без отступа. Каждая книга снабжалась застёжками или завязками, обрезы раскрашивались или обрабатывались специальными инструментами с целью изменения их фактуры.

Одна из самых древних русских рукописных книг «Остромирово Евангелие» была создана в середине XI века. Диякон Григорий переписал Евангелие для новгородского посадника Остромира, «Остромирово Евангелие». Книга написана на отличном пергамене и содержит 294 листа. Текст предваряет нарядная заставка в виде орнаментальной рамки — фантастические цветы на золотом фоне. В рамке кириллицей вписано: «Евангелие от Иоанна. Глава А». Также в нем имеются три большие иллюстрации, на которых изображены апостолы Марк, Иоанн и Лука [4].

В зависимости от целевого назначения рукописных книг их переплеты делились на окладные и обиходные. Окладные деревянные переплеты обтягивались кожей, укрывались золотым, серебряным или медным окладом и/или тканью (атласом, бархатом) и украшались



Рис. 4. Закладки, выполненные в технике фигурной резьбы по коже



Рис. 5. Евангелие Фёдора Кошки

чеканкой, финифтью, цветными эмальями, сканью, драгоценными камнями или стразами. В качестве фона под оклад использовались бархат, парча, атлас. Окладами снабжались преимущественно литургические книги, которые использовались во время богослужения или религиозных церемоний. Наиболее ранним окладом считается переплёт Мстиславова Евангелия, созданный в XII веке в Константинополе и по мере обветшания обновлявшийся русскими мастерами. Ныне эта книга хранится в Государственном историческом музее в Москве.

Первым русским точно датированным произведением окладного искусства является переплёт Евангелия Недельного, созданный в 1392 году по заказу боярина Фёдора Кошки и ныне хранящийся в Российской государственной библиотеке (рис. 5).

Повседневные экземпляры для чтения изготавливались с кожаными переплетами. В качестве материала мог применяться и холст. Для сохранности книги использовались наугольники, средники, «жуки», выполненные из металла. Выпускались и экземпляры без дополнительных элементов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. ТИФЕН ГИЛЬЕРМО. НЕБОЛЬШАЯ ИСТОРИЯ ОБЛОЖЕК КНИГ / 2017 [HTTPS://WWW.GRAPHISME.COM/HISTOIRE-DU-GRAPHISME/HISTOIRE-GRAPHISME-CO UVERTURES-LIVRES-1](https://www.graphisme.com/histoire-du-graphisme/histoire-graphisme-co couvertures-livres-1)
2. JACOB STOCKBAUER. HISTOIRE: LA DORURE SUR CUIR, RELIURE, CISELURE ET GAUFRE EN ALLEMAGNE. [1], ÉPOQUE ANCIENNE. NACHETTE FRANCE / 2018 - 248 PAGES
3. БРИТТ САС. ОБЛОЖКА, КУЛЬТУРНЫЙ ОБЪЕКТ / 2011 [HTTPS://HISTOIREVISUELLE.FR/ CV/ICONES/1818](https://histoirevisuelle.fr/cv/icones/1818)
4. О КНИГОПЕЧАТАНИИ НА РУСИ. КОРОТКО И ВНЯТНО. ВОСКРЕСЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ Г. ТОМСК. (VOSKRESENIJE-TOMSK.RU).

Ю.А. ВАСЕРЧУК

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР, ЗАВ. КАФЕДРОЙ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА АНО ВО «ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА»

Y.A. VASERCHUK

CANDIDATE OF ART HISTORY, PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF GRAPHIC DESIGN OF THE ANO VO «INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART»

ПРАВОСЛАВНЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ СТУДЕНТОВ ИНСТИТУТА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

ORTHODOX TRADITIONS IN THE CREATIVE LIFE OF STUDENTS OF THE INSTITUTE OF MODERN ART

Церковные праздники Масленицы и Пасхи, проводимые студентами Института современного искусства, играют важную роль в духовном развитии ребят, служат их объединению и творческому росту. Атмосфера православных праздников, которые ребята проводят в кругу прихожан, близких к Церкви людей, единомышленников, позволяет им раскрыть душу и наполнить сердце радостью. Прожитое счастливое время дарит эмоциональную поддержку, а также служит предпосылкой для духовно ориентированного творчества.

Ключевые слова: Храм, православные традиции, подворье, церковные праздники, народные гуляния, Масленица, Пасхальный фестиваль, дизайн, мастер-класс, роспись яиц, каллиграфия, эстамп

The church holidays of Maslenitsa and Easter, held by the students of the Institute of Contemporary Art, play an important role in the spiritual development of young adults, serving their unification and creative growth. The high-energy and joyful atmosphere of the Orthodox holidays that the young adults spend with parishioners,

people close to the Church, and like-minded people, allows them to open their souls and fills their hearts with positive emotions. Enjoying a happy and positive time provides emotional support and also serves as a prerequisite for spiritually oriented creativity.

Keywords: Temple, Orthodox traditions, courtyard, church holidays, folk festivals, Maslenitsa, Easter festival, design, master class, painting eggs, calligraphy, printmaking

Высшая школа дизайна не только формирует будущих профессионалов, но решает гуманитарные задачи современного образования, помогает раскрыть личностный потенциал обучающихся, чтобы они были в состоянии рефлексировать на темы нравственности, этики, эстетики, экологии применительно к их профессиональной деятельности.

Для того, чтобы становление будущих дизайнеров было качественным, необходимо развивать в них принципы ответственности и осознанности в работе. Если студенты самостоятельно находят новые актуальные проектные темы, учатся работать в коллективе, т. е. создавать командное поле профессии, а их проекты социально ориентированы — у них, как правило, есть профессиональное будущее. Активная позиция студентов как стратегов, не только заглядывающих в будущее, но создающих его концептуальные и реальные основы, ведет к тому, что дизайн становится открытой социокультурной площадкой, способной, в определенных пределах, влиять на действительную трансформацию общества.

Высокий духовный уровень творческой личности, у которой развиты человечность, внутренняя ответственность, навыки взаимовыручки и командный дух, как правило, позволяет ей адекватно определять социокультурные задачи проектной деятельности, влиять на то, каким становится вектор качественного развития проектной культуры в целом. Согласно теоретике дизайна О.И. Генисаретскому проектная культура — «это и реальность проектируемой среды обитания, и концепция, определяющая направленность проектных усилий, и система ценностей, идеал, питающий самосознание дизайнерского сообщества, его творческий жест в отношении к жизни» [1, с. 2].

Кафедры дизайна АНО ВО «Институт современного искусства» вносят свой посильный вклад в выявление духовных основ дизайнерской профессии через вовлечение студентов в события, имеющие социальную и культурную значимость. Речь идёт о ежегодном участии дизайнеров младших и средних курсов в мероприятиях и праздниках, которые Институт проводит совместно с Русской православной церковью. Данные праздники, конкурсы, концерты, мастер-классы целиком и полностью придуманы, разработаны и организованы студентами ИСИ. Режиссёры-постановщики пишут сценарий и определяют место и время народных гуляний; вокалисты разрабатывают

концертную программу; хореографы отвечают за танцевальные выступления и их драматургию, а также за пляски и игры для зрителей, которые, как показывает практика, становятся активными участниками праздников. У дизайнеров своя зона ответственности: вовлечение прихожан и посетителей Храмов в художественное творчество. Особенно ярко и интересно проходит раскрытие талантов у детей, которых родители привели в Храм. Ещё приятнее наблюдать за студентами, которые радуются творческим победам малышей сильнее, чем сами дети. Дизайнеры ИСИ, как правило, вкладывают всю душу в достижение достойного результата, который юный художник сможет на память о празднике унести с собой. Человечность, тепло и доброта — те качества, которые раскрываются в такие моменты. Проживание чужих творческих побед как своих дают ощущение значимости художественных профессий, счастья от общения к творчеству.

Важное значение имеет атмосфера православных праздников, которые ребята проводят в кругу прихожан, близких к Церкви людей, единомышленников. Церковные праздники — это высокоэнергичная объединяющая площадка, собирающая воедино людей разных увлечений и интересов, социальных слоёв, профессий и возрастов. Уличная программа, народные гуляния — прекрасный формат, способный вдохновить людей на искренние порывы души, вызвать позитивные эмоции, оставить яркие впечатления. Современное общество, проводящее большую часть времени перед экранами гаджетов, тем не менее, ещё помнит, что можно плясать и веселиться, подпевать и пританцовывать, рисовать, играть и от души смеяться и задорно улыбаться. Искренние, добрые, естественные, непритворные эмоции — то, что объединяет всех участников. У студентов Института появляется опыт работы в ярких творческих коллективах, которые они сами сформировали. Затем этот опыт развивается в учёбе и в жизни.

Масленица широкая

Одна из гуманитарных задач церковных праздников — собрать прихожан и близких к Церкви людей вокруг Храма, приобщить как можно больше людей к православным традициям, а также возродить традиции сельских праздников, составляющих культурное наследие России. На протяжении нескольких лет студенты ИСИ проводят Масленичные гуляния в Храме Святителя Спиридона Тримифунтского в Филях, а также в Храме Святого Великомученика Дмитрия Солунского (село Дмитровское Московской области).

Масленичные гуляния — праздник народный, и проходит он во время сырной седмицы, одной из составляющих подготовки к Великому



Рис. 1. Празднование Масленицы, мастер-классы студентов-дизайнеров (Храм Святителя Спиридона Тримифунтского в Филях, Храм Святого Великомученика Дмитрия Солунского 2018, 2019, 2020 годы)

Посту. Светлое мероприятие начинается с Божественной литургии и переходит в массовое широкое гуляние. В конце праздника прихожане возвращаются в Храм на завершающий обряд: чин прощения. Праздник, проводимый на Дмитровском подворье в Подмоскowie, как правило, приходится на последнее воскресенье перед Великим Постом. Прощёное Воскресенье — это особенный день, позволяющий искупить груз старых обид в сердце, обновиться и возрадоваться.

Широкие масленичные гуляния сопровождаются не только музыкой, песнями, плясками, хороводами, играми, конкурсами и поделками. Самую вкусную в мире гречку с грибами можно отведать на Дмитровском подворье в праздник масленицы. Дизайнеры Института предлагают прихожанам, детишкам общины, ученикам Воскресной школы и просто всем посетителям Храма уникальный мастер-класс по росписи масленичных блинов. Эти символы солнца расписывают сгущённой и разноцветным повидлом, мёдом и взбитыми сливками, пищевыми сладкими красителями и специальными украшениями для кулинарии. Ребята и взрослые увлечены творческим процессом, а результат — одновременно кулинарный шедевр и объект современного искусства. Оценивать вкусный конкурс на лучший расписной блин сложно, так как произведения не хранятся долго: съедаются их авторами под бурные аплодисменты зрителей.

Изготовление соломенных кукол — одно из самых любимых развлечений на Масленице широкой. В ход идут разноцветные лоскуты, ленточки и тесьма, бахрома и кружево. Соломенные куколочки, каждый раз индивидуальные и непохожие друг на друга создаются студентами и прихожанами Храма ко всеобщей радости. Это пробуждает и укрепляет любовь к творчеству. Счастливые дети и взрослые вкладывают в эти произведения свою душу, с нежностью хранят куколочки дома, вспоминая праздник в Храме.

Но самая большая соломенная кукла, которую студенты-дизайнеры изготавливают заранее к масленице (рис. 1), ежегодно сжигается, что вызывает массу эмоций у прихожан и самых юных посетителей праздника.

В арсенале дизайнеров, развлекающих гостей подворья, много интересных и увлекательных заданий. Довольно сложным мастер-классом можно назвать уроки по каллиграфии. Студенты под руководством преподавателя дисциплины «Шрифт и типографика» Елены Новосёловой разрабатывают образцы написания словосочетания «Масленица широкая», а затем предлагают прихожанам Храма выполнить ширококонечным пером или кистью надпись, создав, таким образом, уникальную авторскую открытку. Несмотря на сложность задания, многие прихожане, не только дети, подростки, но и взрослые хотят написать на разлинованной бумаге красивую и сложную надпись, тем более, что учиться и упражняться можно сколько угодно раз.

Не оставляет равнодушными посетителей праздников мастер-класс по эстампу под руководством преподавателя «Техник графики» Надежды Груниной. Подготовленные студентами специально к празднику печатные формы с тематическими надписями, изображениями храмов и ангелов используются при создании одноцветных и многоцветных открыток. Также в ход идут трафареты и прочие заготовки. За считанные секунды возникают настоящие шедевры печатного искусства, к радости художников и их заботливых наставников — студентов Института.

Пасхальный фестиваль

Развитию и преумножению традиций Русской Православной Церкви служат праздничные пасхальные гуляния. Ежегодно Институт современного искусства совместно с Консорциумом ценностно-ориентированных вузов столицы, Московской городской Думой и Высоко-Петровским монастырём организует и проводит Московский студенческий пасхальный фестиваль (ранее именуемый «Арт-Пасхой»).

Пасхальный фестиваль проходит в лоне большого церковного Праздника. В центре столицы, на московских улицах и площадях студенты и выпускники Института современного искусства организуют народные гуляния, проводят конкурсы и викторины, игры и мастер-классы. На центральной сцене Праздника Светлой Пасхи проходит обширная культурная и концертная программа, включающая в себя поздравления студентов ИСИ и гостей праздника.

Основная изюминка Пасхального фестиваля — уникальная возможность, предоставляемая всем участникам, посетителям праздника и просто гуляющим по улицам москвичам: воочию наблюдать то, как



Рис. 2. Роспись Пасхального яйца студентами Института современного искусства (Страстной бульвар, 2018 год)

студенты и школьники ведущих отечественных художественных вузов и школ расписывают огромные двухметровые пасхальные яйца. Расписные яйца по окончании творческих работ участвуют в конкурсе на самое выразительное образное воплощение смысловых ценностей Пасхи и православной традиции. Основная тема конкурса задаётся городом, а студенты и школьники интерпретируют её соответственно своим творческим взглядам.

Ранее Пасхальный фестиваль проходил очно: в 2018 году Страстной бульвар, в 2019-м — Новую площадь украшали двухметровые расписные яйца. Основную творческую ответственность за роспись Пасхального яйца на Страстном бульваре взял на себя профессор кафедры графического дизайна Института Владимир Борисович Чайка. В росписи, выполненной под его руководством, проявилась яркая харизма руководителя, свежий взгляд на вечные ценности. Результат обладал действительной силой художественной выразительности. Выдающаяся работа была оценена по достоинству, ребята заняли почётное первое место (рис. 2).

На следующий год Светлое Воскресение Христово праздновали на Новой площади. Ребятам была предложена тема — храмы и церкви Москвы. ИСИ давно и плотно дружит с Храмом Святителя Спиридона Тримифунтского в Филях. Этому храму и было решено посвятить тематическую роспись яйца. На золотистых поверхностях дизайнеры разместили изображения храма. Крупная каллиграфическая надпись гласила: «Храм Святого Спиридона Тримифунтского».

Святой почитается в лике святителей как чудотворец. На иконах он изображается в шапочке. Это традиционный головной убор кипрских пастухов сплетают из ивовых веток. До того как святого Спиридона выбрали епископом, он был пастухом, после избрания он также



Рис. 3. Роспись Пасхального яйца студентами ИСИ в рамках Московского студенческого пасхального фестиваля (Новая площадь, 2019 год)

продолжил вести простую жизнь и пасти скот. Студенты ИСИ украсили пасхальное яйцо шапочкой, имитирующей головной убор святого Спиридона (рис. 3). Работа дизайнеров Института современного искусства заняла почётное второе место в конкурсе Пасхального фестиваля.

Дела вывод, можно сказать, что разнообразные мероприятия и народные гуляния, приуроченные к церковным праздникам, призваны преумножать православные традиции, а также способствовать укреплению духовных основ общества. По выражению ректора Института современного искусства И.Н. Сухолет, «Мы создаём новую пасхальную традицию» [2].

Праздники Масленицы и Пасхи служат дружбе и объединению в первую очередь самих организаторов — ребят. Праздничные мероприятия — действительный вклад в становление гуманистически-ориентированного профессионального сообщества творческих людей. Высокая культура и нравственные ориентиры, уважение к традициям и бережное отношение к культурному наследию, духовные основы и искренние порывы души — то, что объединяет ребят, формирует коллективы единомышленников, создаёт позитивную и дружелюбную атмосферу не только в дни праздников и гуляний, но и в периоды обучения.

Список литературы:

1. Генисаретский О.И. Методологические и гуманитарно-художественные проблемы дизайна. Дис. док. иск. — М.: ВНИИТЭ, 1990. 280 с.
2. Пресс-конференция 1-ого Московского студенческого пасхального фестиваля. SR: [видеорепортаж] / автор И. Простонишин. — М.: Институт современного искусства, 2019. — Изображение (движущееся; двумерное): видео. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p3v1k1otTvw> (дата обращения 09.11.2020).

Г.М. САЛТЫКОВА

Кандидат пед. наук, доцент кафедры дизайна и медиа-технологий в искусстве художественно-графический факультета Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

G.M. SALTUKOVA

CANDIDATE OF PED. SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND MEDIA TECHNOLOGIES IN ART OF THE FACULTY OF ART AND GRAPHICS, INSTITUTE OF FINE ARTS OF THE MOSCOW PEDAGOGICAL STATE UNIVERSITY

ТВОРЕЦ И ТВОРЧЕСТВО. ЗНАЧЕНИЕ НАСЛЕДИЯ ВЕЛИКИХ МАСТЕРОВ ПРИ СТАНОВЛЕНИИ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ КАК БУДУЩИХ ПРОФЕССИОНАЛОВ

CREATOR AND CREATIVITY. THE IMPORTANCE OF THE HERITAGE OF GREAT MASTERS IN THE FORMATION OF THE PERSONALITY OF STUDENTS AS FUTURE PROFESSIONALS

В статье рассматриваются вопросы значения наследия великих мастеров в становлении личности студентов, изучающих дизайн. Материал построен на опыте преподавания дизайна в Московском педагогическом государственном университете.

Ключевые слова: дизайн, дизайн-образование, творческое наследие, историческая личность, проектная деятельность, проектное мышление

The article deals with the importance of the heritage of great masters in the formation of the personality of students studying design. Material is built on the experience of teaching design at the Moscow state university of education.

Keywords: design, design education, creative legacy, historical personality, project activity, project thinking

2022 год — год, в котором будут чествоваться великие личности, наследие жизнедеятельности которых является важнейшим пластом культуры человечества. Это наследие безусловно крайне важно в становлении будущих профессионалов в области искусства, архитектуры и дизайна. Юбилеи мастеров дают дополнительные информационные поводы к выстраиванию исторических связей, актуализации первооснов и современности эстетического образования. Такие личности как Петр I, 350-летие которого будет отмечаться в этом году, возможно наиболее интересны студентам, изучающим дизайн, так как спектр областей, которыми занимался Петр крайне широк. Это и открытие учебных заведений и академии наук, градостроительство и постройка флота, создание Сената и мощнейшее преобразование культурно-социальной политики России. В круг интересов этого великого человека входило также становление идентификационного визуально-графического образа России. Можно сказать, что он занимался не только фактической реализацией проектных замыслов, но и продвижением идей, концепций, работой с вербальной и визуальной информацией. Всем тем, что является материалом для дизайна. Дизайн — это область деятельности, которая в принципе предполагает достаточно широкий спектр профессиональных интересов, основывающихся как на художественной, так и на проектной деятельности. Дизайн — важная составляющая культуры общества. Дизайн определяет, какие предметы нас окружают и каким образом мы с ними сосуществуем. На наше восприятие действует множество факторов — воспитание, образование, круг общения, возраст, национальность, наконец, наши личные представления о красоте и удобстве [1, с. 7].

Дизайнерское образование нужно рассматривать как инструмент постановки зрения, инструмент обучения видению и воплощению во всякой вещи, идее, миге жизни встречи видимого и невидимого, духа и вещества [2, с. 24]. Безусловно на этот процесс оказывает огромное влияние появление новых материалов, технологий, активное изменение в жизни общества, цифровая трансформация в художественном образовании. Однако во главе все также стоит взаимодействие учителя и ученика. «Того, кто осознает себя Учеником, учит все, его окружающее, мир открыт тем, кто готов у него учиться. Учителем может быть книга, картина, живой пейзаж, любой артефакт, всякое проявление живого. Однако живой Учитель оказывается удобным инструментом для понимания реальности, выявляя, обнажая, демонстрируя структуру мироустройства» [2, с. 51]. В процессе этого взаимодействия студенты знакомятся не только с актуальными дизайн-проектами, но и с бессмертным наследием великих мастеров.

В 2022 году будет отмечаться 570-летие Леонардо да Винчи. И если говорить о личности, значение которой можно считать краеугольным

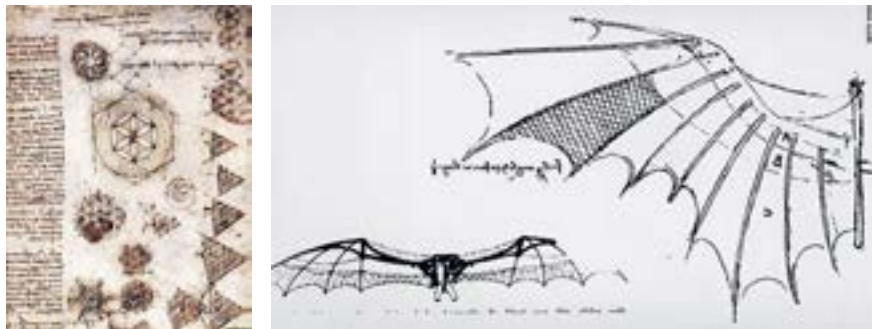


Рис. 1. Парижский манускрипт «Цветок жизни»

Рис. 2. Проект летательного аппарата

для любого профессионала мира искусства, архитектуры и дизайна, то это конечно же он. Мастер, универсальный человек, теоретик и практик. Он сам утверждал: «Всегда практика должна быть воздвигнута на хорошей теории» [3, с. 442]. Леонардо ди сер Пьеро да Винчи (1452–1519) — итальянский художник, живописец, скульптор, архитектор, учёный, анатом, естествоиспытатель, изобретатель, писатель, музыкант, один из крупнейших представителей искусства Высокого Возрождения. Наследие великого Леонардо неопределимо для человечества. Человечеству остались листы теоретических исследований мастера, зарисовки и чертежи. Исследования представляют собой изучение строения флоры и фауны (Рис. 1), анатомии тела человека, инженерную графику его изобретений. Изучая окружающую среду, Леонардо да Винчи фиксировал свои наблюдения в «записную книжку», которую постоянно носил при себе.

В итоге потомкам известны около 120 таких книжек, содержащих рисунки, чертежи, эскизы, сопровождаемые краткими заметками по вопросам перспективы, архитектуры, музыки, естествознания, военно-инженерного дела и др. Такая графика — особый язык изучения мира для Леонардо да Винчи. Он говорил: «Кто знает всё, тот может всё. Только бы узнать — и крылья будут» (Рис. 2) [4, с. 16].

В анатомических зарисовках мастера детально зафиксированы исследования человеческого тела. Его исследования строения и пропорций скелета, крепления и функционирования мышц и, работы различных органов, легли в основу современной биомеханики. Основываясь на изучении анатомии и функциональности человеческого тела (то, что позднее сложилось как антропометрия и эргономика), им было разработано немалое количество устройств, а их детальность и проработка послужила прообразом современного технического и проектного рисунка [5, с. 22]. Исследования Леонар-

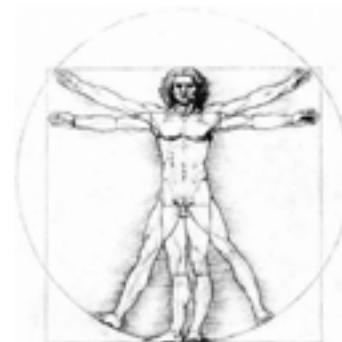


Рис. 3. Витрувианский человек

до да Винчи в области антропометрии и модульности привели к разработке графической модели пропорций человека (Витрувианский человек) (Рис. 3) [6, с. 160].

Один из первых появившихся трактатов по искусству шрифта, также принадлежал Леонардо да Винчи (1452–1519). К сожалению, он не сохранился. Однако существуют два знака, датированные 1500 годом, с большой вероятностью принадлежащие его руке (Рис. 4). По сложности построения, графической продуманности, эстетической тонкости они представляют собой прекрасный образец шрифтового искусства [7, с. 8].

В дальнейшем разработками различных систем построения пропорций занимались Альбрехт Дюрер, Ле Корбюзье и многие другие.

Невозможно добиться выдающегося успеха в дизайне, не обладая чувством материала и знанием производства. Хороший дизайнер всегда держит в голове, как будет использоваться проектируемый им предмет. Порой дизайнеры тратят годы на совершенствование одной-единственной модели: придумывают новые технологии, экспериментируют с материалами. Кто-то достигает результата, кто-то нет. Одни совершили открытия в области технологий и методов использования материалов почти случайно, другие, подобно Дитеру Рамсу, которому исполнится 90 лет в 2022 году (род. в 1932 году), экспериментировали, не жалея сил. Они стали авторами авангардных проектов [1, с. 13].

По словам Оле Крик Кристиансен: «На любом этапе образования главная задача — развивать в человеке индивидуальность» [1, с. 97]. И эту индивидуальность необходимо развивать и в процессе знакомства с творческими поисками мастеров прошлого. Как, например, опыты Жоржа Брака с введением в коллаж букв, цифр, музыкаль-

ных знаков и обрывков фраз. В 2022 году будет отмечаться его 140-летие (1881–1963). Коллажи Брака — это несомненное культурное наследие для будущих дизайнеров, в которых создавалось сочетание двух изначально разных смыслов — реального и знакового, расположения объектов в пространстве и вне его [8, с. 8].

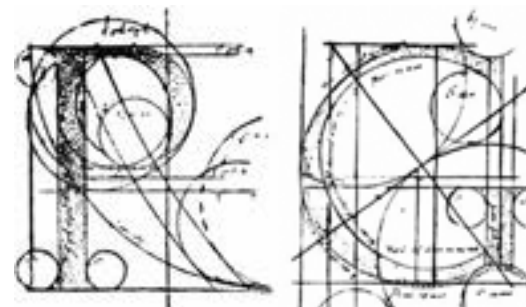


Рис. 4. Знаки, приписываемые Леонардо да Винчи

«Важнейшее качество дизайнера — способность, не отворачиваясь от реальности, не отбрасывая опыт, знания, естественность реакции, натуральность чувств, умудряться смотреть на всякое событие, задачу, проектное задание как на абсолютно новое, неизвестное» [2, с. 70]. Еще Аристотель говорил: «Познание начинается с удивления» [3, с. 376]. Безусловно удивляет и вызывает восторг наследие Антонио Гауди (1852–1926), 170-летие которого также отмечается в 2022 году. Известнейший испанский архитектор, много сделал и как дизайнер. Это мастер комплексного проектирования, наполнявшего все пространство собственными творениями. Интересны опыты работы с различными материалами в творчестве Густава Климта (1862–1918) австрийского художника-графика, декоратора и оформителя архитектурного интерьера, мастера стилизации и символизма, 160-летие которого нас ожидает в этом году. К изучению искусства шрифта, типографики и дизайна книг подвигает наследие Яна Чихольда (1902–1974), автора «Новой типографики», 120-летие которого отмечают все дизайнеры и типографы. В своих трудах Чихольд отстаивал свободу дизайнеров от принятых традиционных ограничений, необходимость ясности и эффективности в любом дизайн-проекте. Основу многим постулатам в дизайне составили труды Томаса Мальдонадо (1922–2018) практика, теоретика дизайна и педагога, 100-летие которого также приходится на 2022 год, отстаивавшего неразрывность функциональных, культурных, технологических и экономических предпосылок дизайна, исследовавшего цифровую среду в проектировании.

Безусловно круг великих мастеров, наследие которых познают студенты во время учебы велик. Задача образования дать возможность не только изучить, но и почувствовать взаимосвязь времен, развить проектное мышление — как основу будущего профессионального проектного творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ходж С. Дизайн. Почему это шедевр. 80 уникальных предметов; [пер. с англ. И. Филипповой]. — М.: Синдбад, 2015. — 224 с.; илл.
2. Ермолаев Александр. Новый словарь дизайнера. — М.: LINIA GRAFIC, 2014. — 216 с.
3. Энциклопедия мысли. Книга первая. — СПб.: «Кристалл», 1997. — 592 с.
4. Салтыкова Г.М. Скетчинг в дизайне. Краткий курс. — М.: ДПК ПРЕСС, 2019. — 140 с., илл.
5. Леонардо да Винчи // 100 человек, которые изменили ход истории: журнал / Под ред. А. Жарковой. — М.: DE AGORTINI, 2008. — Вып. 1. — С. 1–31.
6. Михайлов С.М., Кулеева Л.М. Основы дизайна: Учебник для специальности 2902.00 «Дизайн архитектурной среды» / Под ред. С.М. Михайлова. — Казань: «Новое Знание», 1999. — 240 с., илл.
7. Салтыкова Г.М. Шрифт. — М.: «ДПК ПРЕСС», 2020. — 112 с., илл.
8. Салтыкова Г.М. Коллаж. — М.: ДПК ПРЕСС, 2021. — 240 с., илл.

Ю.А. МАМОНТЬЕВА

Студентка кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

Н.С. КАРПЕНКО

Доцент кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

Y.A.MAMONTIEVA

STUDENT OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

N.S. KARPENKO

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

ГОНЧАРНОЕ ИСКУССТВО. ПЛАСТИКА ОБРАЗА

POTTERY ART. IMAGE PLASTIC

*Я вчера наблюдал, как вращается круг,
Как спокойно, не помня чинов и заслуг,
Лепит чашу гончар из голов и из рук,
Из великих царей и последних пьянчуг.*

Омар Хайям

Гончарное искусство, появившееся в эпоху неолита и дошедшее до нас в практически первозданном виде, величайшее наследие человечества. Руки древнего человека, прикоснувшиеся к мягкой и податливой глине, сохранили отпечатки пальцев и «отпечатки» мыслей мастера. Увидев, как меняется податливый материал, человек-творец создал фигуру оленя, поставив ее у огня, обнаружил изменение материала. Так началась история керамики.

Ключевые слова: глина, гончарное ремесло, история, творческий акт, искусство, мифы, духовная составляющая керамического мастерства.

Pottery, which appeared in the Neolithic era and has come down to us in almost pristine form, is the greatest heritage of mankind. The hands of an ancient man who touched the soft and pliable clay preserved fingerprints and "fingerprints" of the master's thoughts. Seeing how the malleable material is changing, the creator man created a deer figure, placing it by the fire, discovered a change in the material. Thus began the history of ceramics.

Keywords: clay, pottery, history, creative act, art, myths, spiritual component of ceramic craftsmanship.

Глина является уникальным природным материалом, которым обладает планета. Это осадочная порода, состоящая из минералов и содержащая песчаные и карбонатные частицы. Породообразующим минералом в глине является каолинит. В разных частях света, наличие различные примесей, придают материалу особые свойства цвета, пластики. Гончарное искусство присутствует во всех культурах человеческой цивилизации. Каждая внесла свой вклад в методику производства керамических изделий.

Так, например, в Китае с развитием ремесла появился всемирно известный фарфор. А из Древней Греции к нам пришли кувшины и вазы необычных форм, на которых люди изображали сцены из повседневной жизни. На Руси гончарное искусство зародилось еще в доисторическую эпоху, при раскопках археологи до сих пор находят различные горшки и кувшины, сковороды, корчаги и другую утварь, слепленную вручную. Когда появился гончарный круг, ремесло стало промыслом, а глиняную посуду стали использовать повсеместно. Так глиняные изделия стали появляться в других сферах жизни. (Рис. 1)

Почему же мастера выбирали именно глину? Во-первых, глина — это материал, который встречается практически повсеместно. Во-вторых,



Рис. 1. Древнерусские керамические изделия

глина — очень пластичный материал, можно быстро придать ей форму, пока она застывает. В-третьих, вылепить глиняное изделие не так сложно, это не требует больших затрат физического труда.

Ремесло гончара своими истоками ведет в глубокую древность, где сначала люди старались вылепить простые и примитивные предметы,



Рис. 2. Процесс создания гончарного изделия

помогающие в быту, а потом совершенствовали и внедряли глиняные изделия в другие сферы жизни. Именно благодаря развитию этого мастерства сейчас мы можем увидеть, как менялась жизнь. Опыт мастеров совершенствовался, основываясь на традициях, гончар использовал свое воображение для развития новых элементов, форм и мотивов в керамике. Они закреплялись и становились традициями. Истинный мастер вдохновлялся окружающим миром: растительными мотивами, пластикой животных, красотой

ландшафтов. Вдохновение и трепет ожидания результата обжига был сравни философии. Неудивительно, что это нашло отражение во многих религиях: язычество, христианство и ислам (рис. 2).

Написано в Коране: «Мы сотворили человека из гончарной глины, которой Мы придали форму» (перевод Иман Валерии Пороховой). Если же мы еще более углубимся в историю, то поймем, что мифы, связанные с глиной, существовали и во многих политеистических религиях. Так, например, в египетской мифологии бог Хнум слепил человека из глины на гончарном круге, а позже вдохнул в него душу и жизнь. Возьмем и миф Древней Греции, где сын Япета, титан Прометей, сделал людей из глины. Налицо сравнение: мастер лепит свое изделие из глины так же, как и бог вылепил когда-то по разным мифологическим сюжетам самого человека.

Так подобно творцу, мастер с тщательно отработывал каждый технологический этап. Доводился до совершенства образ, максимально использовалась пластика материала. Стоит вспомнить китайский фарфор: качество и красота изделия, возводимая в закон.

Японская керамика — это философия простых форм. Чайная посуда становится мерой лаконичности, движение рук, пластикой актера на чайной церемонии. Само действие — формой духовной практики, в котором, каждая деталь, каждый предмет, каждое действие имели символический смысл

Духовная составляющая керамического мастерства объясняет возрастающую популярность забытому мастерству в наши дни. Сложно представить, что за годы развития ремесла оно может просто исчезнуть. Однако, как и в случае с модой, интерес к гончарному делу возвращается. В настоящее время это занятие является скорее искусством, чем необходимостью. Появляется все больше мастерских, где проводятся мастер-классы по созданию гончарных изделий. Посещают такие уроки люди, для которых это занятие служит не просто вы-



Рис. 3. Современная керамика

ражением свой творческий потенциал, но и способом релаксации.

Для повышения уровня творческого потенциала необходима активизация творческого ассоциативного мышления [1].

С момента первой лепки глиняных изделий процесс производства изменился, поэтому и изделия из глины стали намного сложнее и многограннее.

Если на заре гончарного дела в основном производилась кухонная утварь и предметы для быта, то в настоящее время это чаще предметы

декоративно-прикладного искусства. (Рис. 3).

Так в современном обществе керамика стала чаще использоваться как декоративный элемент: малые скульптуры и арт-объекты. Изделие способно создать атмосферу, привлечь к себе внимание изящной пластикой, которая, как в старые времена, навеяна природными мотивами и формами. А поскольку в моде сейчас лаконичность и уют, подобный предмет декора уместен в оформлении современного интерьера, частного и общественного.

Применение в проектировании новых технологий работы с керамикой открывает иные возможности формообразования и использования созданных объектов среде и интерьере [2].

Таким образом, гончарное дело прошло множество этапов, чтобы стать искусством, которое станет трендом современности, хотя, казалось бы, это всего лишь глина, которая в один момент стала чудом в руках творца.

Список литературы:

1. Вишневецкая Е.В. Основы дизайна как средство развития творческих способностей учителя технологии. Автореферат дис. кандидата педагогических наук/Самарский гос.пед.уни-т. — М., 2000.
2. Карпенко Н.С. Новые возможности традиционного материала. Сборник статей IX международной научно-практической конференции «Запад-Россия-Восток», 2015, № 9, с. 225–228.
3. Рос, Долорс. Керамика: Техника. Приемы. Изделия. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2003.
4. Иттен И. Искусство формы. — М.: Д.Аронов, 2005. — 136 с.: ил.
5. Устин В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие. — 2-е изд., уточнен. и доп. — М.: ССТ, Астрель, 2005.
6. Малявин, В.В. Китайская цивилизация / В.В. Малявин. — М.: Астрель, 2000. — 627 с.
7. Поверин, А. ГОНЧАРНОЕ ДЕЛО. Чернолощенная керамика. — М.: Издательство «Культура и традиции», 1997.
8. Одноралов, Н.В. Скульптура и скульптурные материалы. — М.: Издательство «Культура и традиции», 1982.

А.А. ТРЕТЬЯКОВА

Студентка кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

Е.В. ВИШНЕВСКАЯ

Кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой дизайна Тольяттинской академии управления

A.A. TRETAYAKOVA

STUDENT OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

E.V. VISHNEVSKAYA

CANDIDATE OF PEDAGOGICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

ГРАФИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН КАК СРЕДСТВО ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ДУХОВНОМ НАСЛЕДИИ РОССИИ

GRAPHIC DESIGN AS A MEAN OF VISUALIZATION OF THE CONTINUITY OF ARTISTIC IMAGES IN THE SPIRITUAL HERITAGE OF RUSSIA

Изучение эстетических и смысловых особенностей влияния графического искусства на скульптуру на примере современного направления «суперплоскость».

Ключевые слова: графика, скульптура, современное искусство, суперплоскость.

The study of aesthetic and semantic features of the influence of graphic art on sculpture on the example of the modern direction «superplane».

Keywords: graphics, sculpture, modern art, superplane.

Любая страна, как и народ проживающий в ней несет в себе духовное наследие формировавшиеся веками, а порой и тысячелетиями, поэтому каждая цивилизация уникальна, единственная, и неповторимая в своем духовном богатстве.

Россия страна с удивительной историей, своим исключительным путем развития, страна, возникшая на стыке двух культур, впитавшая европейские традиции и обычаи востока, сформировавшая свой собственный культурный код. Безусловно, своей многогранностью и разнообразием духовное достояние России обязано своему народу, но немалую роль в формировании культурного наследия сыграли и выдающиеся личности прошлого.

Одной из ключевых фигур в истории России является Петр Первый. Именно он оказал влияние на культурно-духовное развитие страны. Прорубив «окно в Европу» самодержиц открыл для России новые горизонты, оказался первооткрывателем в создании новых культурных традиций. Он вдохновился идеями запада и использовал их для необходимой в то время реформации России. Однако реформы Петра не означали радикального разрыва с прошлым, с национальными традициями, и полного усвоения западных образцов. Благодаря его преобразованиям Россия ускорили своё развитие в культуре. Литература, изобразительное искусство, музыка, мода становились более светскими, архитектура более разнообразной в жанровом отношении. Россия перенимала для себя подходящие элементы западноевропейской культуры, накопленные на протяжении веков (начиная с эпохи Возрождения). В XVIII в. отечественная школа в литературе, театральном и изобразительном искусстве развивалась, подчиняясь общим закономерностям европейской культуры, подготавливая взлет в XIX в.

XIX век принес России еще одного новатора, обогатившего культуру страны — А.С. Пушкина. Великий русский поэт стал основоположником современного русского языка и нового стиля в литературе. Критик и философ-западник В.Г.Белинский назвал Александра Сергеевича «первым поэтом-художником России». Но Пушкин не только стал родоначальником русского реализма в литературе, взяв за основу европейский опыт, но и принес в культуру страны целые пласты устного народного творчества, сделав его достоянием России. В начале XIX века «аристократия, и старая и новая, давно махнула рукой на все русское». Поэтому Пушкин был воспитан в духе европейской культуры и даже думал и видел сны по-французски [1]. Но, тем не менее, с детства был пронизан любовью ко всему простому, безыскусному, крестьянскому. Явившись поэтом — драматургом, писателем и историком, Пушкин внес изменения необходимые для своего времени, вернув в культуру Россию исконно-русское.



Рис. 1. Иллюстрация к произведению А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка». Художник Г.Лавренко



Рис. 2. Иллюстрация к произведению А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка». Художник Д. Шмаринов



Рис. 3. Иллюстрация к произведению А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка». Художник А. С. Бакулевский

Но при этом поэт, несомненно, понимал, что не только русская литература, но и культура в целом, имеют своим источником начатую Петром Первым европеизацию. Поэтому он тщательно изучал историю петровского времени и в художественной форме пытался обрисовать образ этого столь необычного для России правителя [2].

Пушкин отмечал патриотизм первого русского императора, который «не презирал страны родной» и помог России раскрыть свой потенциал.

Многие современники Пушкина считали реформы проведенные Петром I неорганичными, не замечали их связи с национальным духом России, а самого императора расценивали как антирусского человека. Ведя бескомпромиссные споры со своими оппонентами в лице западников и славянофилов, Пушкин выдвигал собственную оригинальную точку зрения на историческое прошлое России. Гениальная способность великого русского поэта к синтетическому пониманию исторического процесса привела к заключению, что Россия должна опираться как на традиции национальной культуры, так и разного рода новации, сделанные другими народами [2].

Лейтмотивом через все творчество А.С.Пушкина проходит тема культурного своеобразия русского народа. Одним из творений, где видны размышления писателя является произведение «Барышня - крестьянка». Эта повесть, как никакое другое произведение автора отражает идеи противостояния западного и русского. Основой сюжета стала романтическая история юной Лизы, барышни, воспитанной в деревне и молодого дворянина Алексея Берестова. Хотя в основе произведения традиционная тема любви, в нём так же отразились культурные и социальные аспекты жизни. В начале произведения главные герои



Рис. 4. Эскиз авторской иллюстрации. Графика: пятно, цвет



Рис. 5. Авторский эскиз барышни

находятся по разные стороны баррикады. Их разделяет вражда между семьями. Отцы семейств не ладят между собой, поскольку Иван Петрович Берестов, помещик, ведущий хозяйство по русскому образцу осуждает англоманию своего соседа Григория Ивановича Муромского. К нововведениям Муромского сам автор относится с иронией. Упомянув об английской земледельческой методе, он подытоживает: «Но на чужой манер хлеб русский не родится» [3].

Пушкин показал, что англомания на русской почве принимает причудливые формы, смешиваясь, с одной стороны с западным влиянием, а с другой стороны, с проявлением русского патриотизма.

В ту пору, когда была написана «Барышня-крестьянка» увлечение всем английским в обществе набирало обороты. Алексей Берестов, как типичный представитель своего времени, несмотря на взгляды своего отца подражает европейской моде и предстает в образе байроновского Чайльд Гарольда. Но в действительности же молодой человек простой и искренний, равнодушный к русским забавам и способный по-настоящему полюбить крестьянскую девушку. Именно в этом образе Лиза Муромская смогла покорить его сердце. Она лишена чопорности и надменности, поэтому в облике крестьянки очень органична [3].

А.С.Пушкин «жонглирует» образами Лизы превращая её то, в надменную, воспитанницу мисс Жаксон, то рисуя образ Акулины, дочери кузница, то являя нам Лизу такую, какая она есть на самом деле открывающая свои тайны горничной Насте. И наконец, писатель подводит нас к мысли, что Лиза хороша сама по себе, в своей неповторимой прелести.

Эта повесть заставляет задуматься, что уникальная, самобытная и столь любимая Пушкиным и Петром Первым Россия, как главная героиня повести «во всех... нарядах хороша».

Тема противостояния западного и русского оказалась интересна в контексте прочитанной повести «Барышня-крестьянка». Так возникла идея создания визуального нарратива на эту тему. За основу проекта был взят образ главной героини, которая предстаёт сразу в нескольких обликах. Работа выполнена в виде серии тематических дизайн-обоев для фойе театра.



Рис. 6. Серия графических изображений сюжета произведения А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка»

Первый этап на пути создания дизайна обоев — это творческое погружение в тему. На основе анализа иллюстраций были определены общие элементы будущего проекта и выявлены приемы передачи образов героев. Необходимо отметить, что иллюстрации различных



Рис. 7. Итоговый вариант дизайна обоев по произведению А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка»

художников к «Барышне-крестьянке» отличает индивидуальность, но в тоже время их объединяют характерные черты героев (рис. 1, 2, 3).

Следующий этап работы над проектом — создание серии поисковых эскизов в различных стилистиках графики. Так были созданы наброски героев произведения. Для главного персонажа параллельно было выполнено два ряда эскизов: в облике барышни и крестьянки с целью решить задачу по изображению одновременно этих двух противоречивых образов. Ключевым инструментом стал выбор техники, стилистики графики, сочетающей роли героини, не слишком изысканную для крестьянки, и не слишком грубую для барышни (рис. 4, 5).

Для дальнейшей работы над сюжетом графических изображений использовался эффект наложения одного силуэта на другой, приглушенный контраст, стилизация форм и многоплановость. Таким образом, различные подходы для передачи образа героини сформировали серию работ, в которых на полупрозрачном фоне выделяются контуры фигур. Обобщение всего сюжетного ряда и передача общих элементов в одном изображении позволило использовать сразу два ключевых образа главной героини, путем на-



Рис. 8. Варианты цветовой гаммы дизайна обоев



Рис. 9. Графическое изображение проекта дизайна обоев в интерьере фойе театра по произведению А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка»

ложения силуэтов друг на друга (рис. 6).

Применялось поэтапное усложнение творческих задач [4].

Основными цветами в графике, с помощью которых усилился эффект передачи образа выступили светло-зеленый, как олицетворение леса, природы и всего народного, а бордово-розовый как символ дворянской изысканности. Итоговая многоплановая композиция состоит из трех фигур объединенных в сюжете графики (рис. 7).

Кроме основного варианта проект дизайна обоев был выполнен в пяти цветовых решениях. В теплом оттенке краплака, травянисто зеленом, контрастном сочетании фуксии, желтого и фиолетового и нежном сочетании постельных от-

тенков (рис. 8). Один из вариантов наглядно представлен в проекте интерьер для фойе театра (рис. 9).

В заключении представлен результат работы над проектом дизайна обоев по произведению А.С.Пушкина «Барышня-крестьянка» как графический продукт на границе между дизайном и литературой с выявленной графикой подачи и раскрытия сюжета. В процессе работы над проектом, а именно анализ культурной и духовной составляющей России, преемственности в сохранении русского духа помог выйти на понимание концепции проекта и воплотить его графике.

Список литературы:

1. Горлова И.И. А. С. Пушкин об исторической судьбе России и ее особом культурно-цивилизационном пути [Электронный ресурс] // Статья из нового филологического вестника: [сайт]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-s-pushkin-ob-istoricheskoy-sudbe-rossii-i-ee-osobom-kulturno-tsivilizatsionnom-puti> (дата обращения: 15.12.2021).
2. Тынянов Ю. Н. Пушкин. — М.: Наука, 1987. — 542 с.
3. Цветнова М.В. Образы помещиков-англоманов в русской литературе XIX века [Электронный ресурс] // Статья из вестника Пермского университета. Российская и зарубежная филология: [сайт]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-pomeschikov-anglomano-v-russkoy-literature-xix-veka> (дата обращения: 18.12.2021).
4. Вишневская Е.В. Основы дизайна как средство развития творческих способностей учителя технологии. Автореферат дис. кандидата педагогических наук / Самарский гос.пед.уни-т. — М., 2000.

ЧАСТЬ V ХРИСТИАНСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ПРЕДМЕТНО- ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ В ЗАКОНАХ ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННО- ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ В ИСКУССТВЕ

PART V CHRISTIAN ANTHROPOLOGY OF THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT IN THE LAWS OF ITS ARTISTIC AND PLASTIC EXPRESSION IN ART

А.М. АЙЛАМАЗЬЯН

Кандидат психологических наук, научный сотрудник Школы антропологии будущего ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник факультета психологии МГУ имени М.В. Ломоносова, директор Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» имени С.Д. Рудневой

A.M. AILAMAZYAN

PHD IN PSYCHOLOGY, RESEARCH FELLOW AT THE SCHOOL OF ANTHROPOLOGY OF THE FUTURE, INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES RANERA, SENIOR RESEARCHER AT THE FACULTY OF PSYCHOLOGY, LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY, DIRECTOR OF THE CENTER FOR MUSICAL AND PLASTIC DEVELOPMENT «HEPTACHOR» NAMED AFTER S.D. RUDNEVA

ОБРАЗЫ ТАНЦА И ПРОБЛЕМА ТЕЛЕСНОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

DANCE IMAGES AND THE PROBLEM OF CORPOREALITY IN EUROPEAN CHRISTIAN CULTURE

В статье рассматривается проблема места и роли танца в европейской христианской культуре. Подчеркивается его двойственное положение: с одной стороны, танец осуждается с точки зрения церковного мировоззрения, с другой — танец имеет повсеместное распространение и развивается в лоне христианской культуры. Рассматриваются те формы, которые приобретал танец на разных этапах развития европейской цивилизации, его связь с низкой и высокой культурой, изменения в его содержании и смысловой направленности.

Ключевые слова: танец, телесность, карнавал, христианская культура, личность.

The article deals with the problem of the place and role of dance in European Christian culture. Its dual position is emphasized: on the one hand, dance is condemned from the point of view of the church worldview, on the other — dance is widespread and develops in the bosom of Christian culture. The forms that dance acquired at different stages of the development of European civilization, its connection with grassroots and high culture, changes in its content and semantic orientation are considered.

Keywords: dance, corporeality, carnival, Christian culture, personality.

Отношение к танцу в христианской культуре носит неоднозначный, проблемный характер. Танец ассоциировался с греховным, страстным началом в человеке, и в целом укоренилось мнение, что танец, в особенности, его стихийная, плясовая форма, чужд идеалу христианской жизни и даже несет опасность для верующего человека, ищущего спасения [Акиндинова, Амашукели, 2015]. Несмотря на это, танец никогда не исчезал полностью из культуры европейских народов. Более того, именно в лоне христианской цивилизации возникли сильные танцевальные традиции, созданы специальные образовательные учреждения, получил развитие сценический профессиональный танец [Блок, 1987]. Двойственное положение танца в христианской культуре отразилось как на тех функциях, которые он выполнял, так и на его формах. Проанализируем путь танца, его метаморфозы в русле христианской цивилизации. Одновременно попробуем ответить на вопрос: каким образом себя реализовало указанное противоречие, парадокс в отношении танца?

Распространение христианства в античном мире сопровождалось мощными потрясениями общественного сознания, тектоническими культурными сдвигами и преобразованиями в мировоззрении. «Кодом» античной культуры (прежде всего, греческой) было совершенное человеческое тело, выражавшее как отдельные достоинства человека, так и его личность в целом. Тело человека являлось мерилем красоты и гармонии в архитектуре и строительстве, в музыке и астрономии. Силы природы мыслились антропоморфно, телесно, а тело человека служило проекцией небесного свода. Как указывает А.Ф. Лосев, ссылаясь на исследования А.А. Тахо-Годи, личность древнего грека мыслилась как сома: «А “сома” как раз не что иное, как “тело”. Значит, сами же греки в своем языке раскрыли тайну понимания личности. Личность — это хорошо организованное и живое тело» [Лосев, 2001, с. 492]. Танцевальная и, шире, пластическая культура в античном обществе занимала центральное место. Танцем была проникнута как сакральная практика и ритуал, так и бытовая жизнь грека. Особенно ярко танец проявил себя в мистериях, посвященных Дионису, и в театральных представлениях, выросших из дионисийских ритуалов и празднеств [Каллистов, 1970].

С приходом христианства прекращают свое существование не только языческие религиозные культы, но под запрет попадает и театр. Начинает меняться отношение к изобразительному искусству. Новое понимание личности, связанное с открытием ее духовной сущности, теперь противостоит античному представлению о человеке и требует новых выразительных приемов и форм, которые бы смогли отобразить эту новую реальность [Флоренский, 1993].

Духовное как бы начинает противостоять телесному, хотя по сути за этим противопоставлением скрывается наступившее кардинальное изменение образов человека и мировоззрения: на смену личности как *соме* приходит представление о духовном источнике личности. Изображение человека в искусстве хотя и не отменяется, но претерпевает существенные изменения. Анатомическая точность уступает место более схематичному, условному, знаковому способу изображения человека, только указывающему на тело, подчеркивая значимые моменты и закрывая все незначимое одеждой-колоколом [Тарабукин, 1994].

Конечно, для нового мировоззрения совершенно чуждыми оказываются экстагические пляски, прославляющие Диониса. В основу христианского богослужения было положено слово. Движения священнослужителей осуществляются как шествие, сдержанно и торжественно. Особое значение приобретает акт стояния (службу «выстаивают»). Поклоны и коленопреклонения совершаются как жесты смирения и покорности Богу.

Почти изгнанный из сакральной сферы, танец с его весельем и экстагичностью, бурным выражением чувств и ликованием, тем не менее, не только не исчезает из культуры христианских народов, но и получает новые импульсы для развития. Танец приобретает развлекательный характер, при этом, сохраняя многое из предыдущей обрядовой традиции, его отношение к содержанию становится несерьезным, игровым. В дальнейшем первоначальный смысл танцевальных движений во многом забывается: либо на старые движения накладываются новые смыслы, либо они приобретают достаточно абстрактную моторную форму, провоцируя те или иные эмоциональные выплески и состояния. Так повсеместно возникал народный танец, уходящий корнями в глубокую обрядовую древность и дошедший до наших дней. Формирующиеся национальные и местные танцевальные культуры наследовали танцевальные традиции, сложившиеся еще в языческие времена, но лишенные своего первичного наполнения.

В эпоху Средневековья особенно ярко проявилось такое явление, как наличие и одновременное сосуществование высокой и низкой культуры [Бахтин, 1990]. Так, народный танец может быть отнесен



Рис. 1. Состязание в танце. Гравюра Израэля ван Мекенема (ок. 1480 г.)

к низкой культуре. Впрочем, к ней относятся и профессиональное искусство акробатов и мимов, этих наследников античного театра [Блок, 1987]. Если высокая культура утверждает ценность сакрального мира и связана, прежде всего, со словом и музыкой, то низовая культура телесна и часто антисакральна. Как возможно такое совместное присутствие в культуре разных ценностных установок? В работах М.М.Бахтина не только описано сосуществование в культуре средневековой Европы противоречивых пластов, но и описан механизм их взаимодействия через установление временных и пространственных границ пребывания в той или иной установке. Традиция карнавала, возникшая в средневековой Европе, предполагала временное снятие запретов и требований высокой культуры и позволяла реализовать все то, что высокой культурой отрицалось или не признавалось достойным. Такой мир «наоборот» переворачивает привычные установления, но этот мир — несерьезный, вызывающий смех, веселье. Разгул и неумеренность, царящие на карнавале, происходят как бы под маской, под личиной, скрывая меня, а предполагая, что действую не я. Как отмечал М.М.Бахтин в своей книге о Ф.Рабле, маска играет особую роль в карнавальной культуре. Начало ее использования в средневековую эпоху еще очень близко античной традиции, древнему ритуалу и происходящему из него театру. «Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тупого совпадения с самим собой; маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени); в маске воплощено игровое начало жизни, в основе ее лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм» [Бахтин, 1990, с. 48].

Своеобразен танец, царящий на карнавале (рис. 1). Он как нельзя лучше выражает суть и природу праздника. Этот вычурный танец с прыжками и сложными положениями корпуса, изломом вертикальной линии, а также с виртуозными движениями и акробатикой не только выводит за рамки обыденного и привычного, но противоречит официальным церковным установлениям. Как отмечают Т.А.Акиндинова и А.В.Амашукели, «гротесковая танцевальная культура не всегда противопоставляет себя христианско-официальной в сюжете или образе (иронизирование над церковным обрядом или насмешка над священником), но всегда в стиле исполнения, в

Своеобразен танец, царящий на карнавале (рис. 1). Он как нельзя лучше выражает суть и природу праздника. Этот вычурный танец с прыжками и сложными положениями корпуса, изломом вертикальной линии, а также с виртуозными движениями и акробатикой не только выводит за рамки обыденного и привычного, но противоречит официальным церковным установлениям. Как отмечают Т.А.Акиндинова и А.В.Амашукели, «гротесковая танцевальная культура не всегда противопоставляет себя христианско-официальной в сюжете или образе (иронизирование над церковным обрядом или насмешка над священником), но всегда в стиле исполнения, в

пластическом мышлении» [Акиндинова, Амашукели, 2015, с. 140]. Л.Д.Блок относит карнавальные танцы ярмарочных плясунов к «готическому» средневековому стилю и указывает на их характерные черты: излом корпуса, запрокидывание головы, ломаную линию рук [Блок, 1987]. В этих способах двигаться можно усмотреть противопоставление стилю вертикальному, прямолинейному, величественному, более созвучному христианской эстетике.

Исследователи по-разному оценивают значение этих танцев, их антисакральную направленность. Если, по мнению Л.Д. Блок, ярмарочных плясунов нужно рассматривать прежде всего как продолжателей низового искусства античных мимов и далее как предшественников высокого профессионального сценического танца, то Т.А. Акиндинова и А.В. Амашукели склонны подчеркивать те изменения, которые произошли в танце мимов под влиянием христианской культуры. Как вышуклая гротескность, так и смысловая направленность этого танца обязаны особым отношением к официальной христианской культуре: «... хотя гротеск антагонистичен официальной танцевальной идее христианства, он развивается вместе с ней, опонируя ее стилистике» [Акиндинова, Амашукели, 2015, с. 146].

Возможно, и карнавальная культура был присущ сакральный смысл, выражающийся в глубоком страхе перед превосходящими человека силами природы и попытке преодолеть этот страх (достаточно вспомнить популярный в средневековом искусстве мотив «Пляски смерти»). Так, у цитируемых выше авторов мы находим подобные свидетельства: «Для гротескового христианства праздник Дураков, которым в храмах и монастырях отмечали приход Рождества, столь же свят, как и праздник Зачатия Девы Марии» [Акиндинова, Амашукели, 2015, с. 144].

Наряду с описанной гротесковой манерой танцевать в Средневековье появляется другая светская традиция. Для аристократического общества были характерны сдержанные благородные танцы, лишённые резких и размашистых движений, необузданных прыжков и скачков, перегибов корпуса. С другой стороны, им присуща прямизна корпуса, изящество движений, постепенно развивающаяся мелкая техника ног и рук. Возможно, эти танцы в большей степени соответствовали христианскому идеалу и представлению о личности, демонстрирующей способность подчинять свое поведение и чувства разуму.

По мере уменьшения роли церкви в общественной жизни и секуляризации культуры начинает бурно развиваться театр. Появляются такие его жанры, как опера и балет, первоначально слитые в едином синтетическом действе. Подражая античному театру и обращаясь к античным мифам как к сюжетам для оперных и балетных спек-



Рис. 2. Мария Тальони (1804–1884)

таклей, театр эпохи барокко, тем не менее, наполняется новыми смыслами, созвучными своему времени. Особенно ярко это проявилось в балетном искусстве и лежащем в его основе классическом танце, который формировался на основе сложной культуры бальных танцев и придворных представлений.

По всей видимости, балет продолжает традицию высокого танца, с одной стороны, а с другой — воспринимает технику низового танца акробатов и мимов. В классическом танце тело подчиняется разуму. Требуемый длительной выучки танец характеризуется вертикальностью, прямизной поз и линий, выворотностью и симметрией, но одновременно виртуозной техникой прыжков, вращений и мелких движений ног. Как движения отдельного танцовщика, так и фигуры танца воплощают идеи

разумного порядка и гармонии, царящей в мире. Классический танец развивается в рамках светской культуры, светского театра, который не связан с религиозным обрядом и культом, но он приобретает определенные черты под влиянием христианских идеалов. Нам представляется, что именно осознание духовной сущности личности человека приводит к попытке создать бестелесный танец, в котором тело настолько подчиняется выработанным искусственным правилам, а усилия тщательно скрываются, что у зрителей возникает впечатление отсутствия веса у танцоров, отсутствия действия гравитации на их тела. Костюм танцоров и особенно балерин с пышными юбками и летящими тканями, а также подчеркнутая корсетом хрупкость и изящество сложения помогали создать образ воздушный, почти полетный.

А.Л.Вольнский так описывает производимый эффект: «Секундное пребывание в воздухе действует на зрителя магнетически... Человек до такой степени постоянно, неразрывно подчинен силе земного тяготения, до такой степени пассивно подвластен ей, что даже мгновенная его эмансипация от нее производит впечатление волшебства. Вот где корень тех очарований и неудержимых восторгов, которыми сопровождаются в балете все триумфы элевации. Сама того не сознавая, публика аплодирует победе над косными силами природы, свободным волеиям духа, ликующим крикам сердца в порыве уйти, унести от земли» [Вольнский, 1992, с. 114].

В период романтизма балет достигает наивысшей точки расцвета, когда идея бестелесности доводится до своего возможного предела в танце

на пуантах. В центре спектакля теперь оказывается балерина, но это — не земная женщина в полноте ее чувственно-телесного присутствия, а некий неземной дух, пришедший из потустороннего мира или из волшебного мира фантазии. Ярким воплощением идеала романтизма в классическом танце явилась легендарная Мария Тальони (рис. 2), а балет «Жизель», поставленный Ж.Коралли и Ж.Перро на музыку А.Адана, стал образцом возвышенного танца.

М.М.Фокин раскрывает направленность и смысл жеста в классическом танце: «...арабеск имеет смысл, только когда он является идеализированным жестом. Это очень ясный жест, стремление ввысь, вдаль... влечение всего тела... движение всем существом... Тальони подымалась на носках, чтобы быть еще воздушнее, чтобы, улетая от земли, чуть касаться ее» [Фокин, 1981, с. 318].

Новый этап в развитии танцевального искусства связан с кризисными явлениями, характерными для европейской культуры уже с конца XIX — начала XX века. Они охватили все сферы художественной жизни, но в танце отразились особенно остро. Танец оказался в самом центре изменений и дискуссий о современном искусстве в эпоху модерна. Начало кризису и последующим революционным изменениям положил пересмотр базовых культурных ценностей и установок. Одна из них связана с отношением к телу и в целом к проблеме телесности. В философии критике подвергается дуализм духа и материи, сознания и тела, ведется активный поиск новых подходов и категорий, преодолевающих абсолютизацию рационального начала в человеке. В философию вводятся понятия жизни, деятельности, философия телесности становится одной из главных тем феноменологии. Пересматривается отношение к личности: указывается на важность телесного начала в человеке, его чувственно-смысловой целостности. Следует отметить, что эти тенденции и веяния охватывают не только классическую академическую философию, но и философию религиозную [Русский Эрос, 1991].

Указанные глубокие изменения в мировоззрении объясняют, почему именно к танцу, к искусству движения обращаются в поиске новых идей и художественных новаций в эпоху модерна. При всем разнообразии возникающих танцевальных направлений они едины в утверждении, что средствами танца можно говорить о серьезных философских и социальных проблемах, что танец способен лучше и глубже других искусств выразить мир личных переживаний человека. В связи с новым пониманием танца, его связи с творческим началом личности возникают и соответствующие этим идеям формы танцевальных практик: свободный танец предлагал отказаться от условных балетных па, от искусственных движений и положений классического танца, от жесткой прямизны корпуса, от обучения



Рис. 3. Айседора Дункан (1877–1927)

путем муштры, от механичности в исполнении в пользу импровизации, выражения собственных чувств или переживания музыки в движении [Танцевальные практики, 2012].

За новым подходом к танцу стояли изменившиеся ценности: на первый план выводятся индивидуальность каждого человека, его физическая и душевная неповторимость, его право на творческое проявление. С помощью танца теперь утверждается ценность личности отдельного человека. Сам танец при этом обращается к своим античным истокам, к естественным видам движения, к танцу босиком, к использованию противодвижений и др. [Айламазьян, 2018].

Отказ от избыточной виртуозности, приверженность к коллективным формам взаимодействия, импровизационность делали свободный

танец доступным для многих, он переставал быть исключительной принадлежностью профессионалов [Воспоминания счастливого человека, 2007]. Одновременно непрофессиональное танцевальное искусство обретает высокое содержание: этот танец не был развлечением, он мог выражать самые серьезные размышления человека о мире, а подчас становился исповедью и молитвой.

Идея гармонии души и тела, провозглашенная основателями свободного танца (такими, как Айседора Дункан, Эмиль Жак-Далькроз и другими их многочисленными последователями), тем не менее, не преодолевала нарастающих кризисных явлений в культуре XX века. Катастрофические события, потрясшие европейское общество и человечество в целом, привели к попытке глобального пересмотра ценностей и критике ценностного сознания как такового. К сожалению, манифестом для многих художественных направлений XX и XXI веков стала полная десакультурация жизни, упразднение священного, осмеяние идеалов. На место духовного и сакрального в эпоху постмодерна теперь ставится голое телесное [Мислер, 2011]. Нарастающий интерес к телесному не мог не отразиться на популярности танца, который приобретает характерные черты гротеска, неприкрытой сексуальности, все признаки низового искусства. Тем ответственнее все то, что делается в этой сфере художественной жизни: танец во всех его видах становится местом борьбы и противостояния различных тенденций и мировоззренческих установок в искусстве. Хочется надеяться, что отношение к танцу как к пути духовного преображения человеческого существа откроет новые горизонты в его развитии, и танец обретет свое высокое истинное предназначение (рис. 3).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Айламазьян А.М. **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК: ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ.** — М.: Когито-Центр, 2018. — 233 с.
2. Акиндинова Т.А., Амашукели А.В. **ТАНЕЦ В ТРАДИЦИИ ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ.** — СПб.: РХГА, 2015. — 239 с.
3. Бахтин М.М. **Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.** — М.: Художественная литература, 1990. — 543 с.
4. Блок Л.Д. **Классический танец: история и современность.** — М.: Искусство, 1987. — 556 с.
5. Волынский А.Л. **Книга ликований. Азбука классического танца.** — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. — 299 с.
6. **Воспоминания счастливого человека: Стефанида Дмитриевна Руднева и студия музыкального движения «Гептахор» в документах Центрального московского архива-музея личных собраний / Авт.-сост. А.А. Кац.** — М.: Изд-во Главархива Москвы, ГИС, 2007. — 854 с.
7. Каллистов Д.П. **Античный театр.** — Л.: Искусство, 1970. — 176 с.
8. Лосев А.Ф. **Античная литература: Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи.** — М.: ЧеРо; Минск: Асар, 2001. — 543 с.
9. Мислер Н. **Вначале было тело: ритмопластические эксперименты начала XX века: хореологическая лаборатория ГАХН.** — М.: Искусство-XXI век, 2011. — 447 с.
10. **Русский Эрос, или Философия любви в России: Сборник / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; коммент. А.Н. Богословского.** — М.: Прогресс, 1991. — 448 с.
11. **Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / Под общ. ред. А.М. Айламазьян.** — М.: Смысл, 2012. — 287 с.
12. Тарабукин Н.М. **Очерки по истории костюма.** — М.: ГИТИС, 1994. — 160 с.
13. Флоренский П.А. **Иконостас. Избранные труды по искусству.** СПб.: МИФ-РИЛ, Русская книга, 1993. — 365 с.
14. Фокин М.М. **Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма.** — Л.: Искусство, 1981. — 510 с.

Е.И. ТАШКЕЕВА

Младший научный сотрудник лаборатории проектирования деятельностного содержания образования НИИ урбанистики и глобального образования МГПУ; участница студии музыкального движения и импровизации «Гептахор» имени С.Д. Рудневой (худ. рук. А.М. Айламазьян)

E.I. TASHKEEVA

JUNIOR RESEARCH FELLOW, LABORATORY OF ACTIVITY-BASED EDUCATION DESIGN, RESEARCH INSTITUTE OF URBAN STUDIES AND GLOBAL EDUCATION, MOSCOW CITY PEDAGOGICAL UNIVERSITY; MEMBER OF THE STUDIO OF MUSICAL MOVEMENT AND IMPROVISATION «HEPTACHOR» NAMED AFTER S.D. RUDNEVA (ART DIRECTOR A.M. AILAMAZYAN)

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СПОСОБ ПОСТРОЕНИЯ ОБРАЗА МИРА (НА ПРИМЕРЕ СОЗДАНИЯ СТИХОТВОРНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА «ПЕСНЬ ТИРТЕЯ»)

AESTHETIC ACTIVITY AS A WAY OF BUILDING AN IMAGE OF THE WORLD (ON THE EXAMPLE OF CREATING A POETIC AND PLASTIC ACTION «THE SONG OF TYRTAEUS»)

Диалог человека с миром, его эстетическое отношение к действительности может воплощаться в художественной форме. На примере практики музыкального движения в заметке обсуждается, как в процессе создания художественного произведения одновременно происходит построение не только образа мира, но и самого себя.

Ключевые слова: образ мира, хронотоп, художественная форма, эстетическое переживание, музыкальное движение, стихотворно-пластическое действие, символическая организация сознания, личность, Херсонес.

The dialogue of a person with the world, his aesthetic attitude to reality can be embodied in an artistic form. Using the example of the practice of musical movement, the note discusses how in the process of creating a work of art, not only the image of the world, but also personality arise at the same time.

Keywords: image of the world, chronotope, artistic form, aesthetic experience, musical movement, poetic and plastic action, symbolic organization of consciousness, personality, Chersonese.

...требуется мудрость более высокого порядка, чтобы каждый из нас мог познать, что же он, в конце концов, такое. <...> Руководствуясь верным суждением, такой человек не решится отступить от того, что добыто правильным знанием — даже если во имя прекрасного потребуются вступить в противоречие со всеми и навлечь на себя бесславие и опасности.

Святитель Василий Великий

*Из «Послания к юношам о пользе греческих книг»
(перевод О.В. Алиевой)*

Вопрос о том, как соотносятся искусство и жизнь, волновал и, вероятно, будет волновать всегда практиков и теоретиков искусства, философов и педагогов, душепопечителей и, конечно, самих зрителей и слушателей. Что являет собой мир искусства: великую иллюзию или высшую реальность, «воздушные замки» фантазий и грез или «кузницу» смыслов и ценностей, мастерскую по «переплавке» человеческих страстей? В конце концов, в творческом акте возникает маска, личина или же проступает подлинный лик человека? Искусство и культура позволяют открыться этому лику или подчас заслоняют и даже искажают его?

Свой курс лекций, посвященных психологии развития с позиции культурно-исторической концепции, Б.Д. Эльконин выстраивает в русле ключевого вопроса: при каких условиях социокультурные формы помогают проявить человеческую бытийность в ее полноте [Эльконин 2022]. И чтобы «заострить» эту мысль, обращается к строчкам О.Э. Мандельштама: «Не город Рим живет среди веков, // А место человека во вселенной». Иными словами, в фокусе внимания оказывается то, как эта человечность становится, обретает место в онтологическом плане, и зачем для этого нужны социокультурные формы — каким образом они могут действительно способствовать такому становлению.

Мне бы хотелось подхватить этот вопрос и если не ответить, то хотя бы попытаться его понять на конкретном примере, обратившись к опыту практики музыкального движения [Айламазьян 2019; Айламазьян, Ташкеева 2014]. Этим примером станет создание и исполнение стихотворно-пластического действия «Песнь Тиртея» в рамках

фестиваля музыкального движения и пластического танца «Терпсихора в Тавриде» (художественный руководитель А.М. Айламазьян). По давней традиции, фестиваль проводится у стен древнего Херсонеса в Севастополе [Айламазьян 2017; 2020].

Прежде, чем перейти к описанию работы над спектаклем и этапов его создания, сделаем небольшое отступление. Не последнее значение имеет то самое место (в плане социокультурном и символическом), где родился замысел этого действия. В лекциях Б.Д. Эльконина — вслед за О.Э. Мандельштамом — Рим берется как одно из средоточий культурных форм, которые сами по себе еще никак не гарантируют и не определяют становление человека. Мне бы хотелось обратить внимание, что для такого противопоставления взят именно Рим, ассоциирующийся не только с вековыми культурно-историческими наслоениями, но и, конкретнее, с властью цезарей, венной мощью, дикими зрелищами и проч. И в символическом плане Рим не равен Афинам, Иерусалиму и т.д.

Выскажем предположение, что отдельные места (пусть даже именно города) при определенной «настройке» сознания таят потенциально больше возможностей для обретения человеком своей подлинности, чем другие. В нашем случае таким местом стал Херсонес, для многих оказавшийся своего рода «окном в вечность» и «точкой встречи» с самим собой (достаточно прислушаться к голосам тех, кто там бывал [Ташкеева 2021]).

Для участников фестиваля «Терпсихора в Тавриде» Херсонес — это не только источник вдохновения и творческого поиска, но и своеобразный адресат этих усилий, не «площадка» для проведения мероприятий или для самовыражения, а главное «действующее лицо», в некотором смысле наделяемое субъектностью [Андреева 2019].

Как услышать голос древнего города и сделать его слышимым для других? Как увидеть незримое и сделать его проявленным? Ведь Херсонес действительно может остаться только лишь артефактом отшумевших исторических событий или живописной рамкой для морского пейзажа... Как открыть для себя (и для других) смысловые пласты воплощенной в камне истории и культуры? Как не просто «вдохнуть жизнь» в груды камней, а суметь распознать эту жизнь в самой каменной кладке? И как через приобщение к этой сокровенной жизни обрести самого себя?

Художник З.Б. Шубина так определяет символическую суть Херсонеса: «В Херсонесе происходит диалог культур. В одном пространстве зримо и бытийно происходит взаимопроникновение пластов цивилизаций. Слои культур существуют одновременно и воплощаются в

жизнь, находят путь в наше время. Искусство — это мост, который их соединяет... Взаимодействие культурных слоев, народов и цивилизаций, умение в соединении культур создавать гармоничное целое — это символическая суть Херсонеса. Херсонес — это и отсылка к прошлому, понимание корней собственного сознания, и обращенность в будущее, надежда на объединение людей».

Такое художественное, диалогическое отношение к пространству позволяет приоткрыть тайну «Херсонесского хронотопа». Можно говорить о соотношении «двух» пространств: физического, внешне наблюдаемого, и символического, смыслового, по-разному преломляющегося в свете работы нашего воображения [Айламазьян 2018 б]. Эти два пространства, две реальности представляют собой единство, но не тождество, они существуют «нераздельно и неслиянно». Если нам удастся удерживать в сознании то и другое одновременно, в освобожденных от земли руинах прежних усадеб и храмов открывается вся полнота смысловых пластов, запечатленных в материале.

Приведу пример такого художественного прочтения «эмблемы» Херсонесского музея-заповедника — «Базилики 1935 года» (названной так по году раскопок). Вот как пишет о ней историк Л.О. Гриненко: «Теперь она не только память о прошлом, об истории Херсонеса, его архитектуре и искусстве, не только объект изучения археологов и ученых других специальностей, базилика — явление нашего времени, она — источник вдохновения мастеров кисти и причина рождения художественных образов, воплощенных в их произведениях... <...> Сохранившийся мраморный портал базилики — будто дверь в другое измерение, а за ней ряды колонн — не лес, в котором можно заблудиться, а ровный строй, сквозь который можно идти только на восток, туда, где восходит солнце. Пока стены храма были целыми, люди не видели, как мы сейчас, солнца в пространстве алтаря, но они знали, что оно там, и обращали к нему свои лица, и ощущали Бога как Спасительный Свет» [«Я на море гляжу из мраморного храма...» 2014, с. 5–6].

А.А. Мелик-Пашаев отмечает, что подобное эстетическое отношение к действительности «лежит в основе художественного освоения мира, сконцентрировано в художественной культуре человечества, является психологической первоосновой творческих способностей во всех видах искусства». Оно состоит в «способности человека воспринимать чувственный облик предметов и явлений как выражение их неутилитарной ценности и внутренней жизни, родственной его собственной, и в силу этого осознанно переживать свою сопричастность миру: другим людям, природе, произведениям человеческой



Рис. 1. Первое исполнение поэмы В.Л. Анчица «Тиртей» в Херсонесе. Ирина Сгибнева (художественное слово), Наталья Жарова (игра на билах)

культуры» [Мелик-Пашаев 1990, с. 22–23].

При этом подчеркивается особое значение эмоциональной отзывчивости на чувственный слой действительности, переживания глубинного единства с миром. Обобщая свидетельства многих мастеров искусства, А.А. Мелик-Пашаев делает вывод, что лишь на такой основе «может зародиться образ, требующий воплощения в художественном произведении» [Мелик-Пашаев 1990, с. 29], и весь жизненный опыт

человека, соответственно, может стать источником художественных замыслов.

Подходим к «поворотному пункту» данной заметки — вопросу о возникновении потребности в художественном преобразовании жизненных впечатлений, осуществимом лишь в материале того или иного вида искусства, а также о трансформации замысла в процессе воплощения. А.А. Мелик-Пашаев указывает: «Между художественным образом предмета, зарождающимся в момент, когда “субъективно я и мир — одно” (М.М. Пришвин), и тем его образом, который воспринимается в рамках отстраненного субъект-объектного отношения, существует и должен существовать зазор (не обязательно сознаваемый художником)» [Мелик-Пашаев 1990, с. 29–30].

Этот зазор и есть, вероятно, самая большая тайна психологии творчества. Попытаемся к ней приблизиться через описание этапов создания стихотворно-пластического действия «Песнь Тиртея».

Источником замысла спектакля стало чтение — пока еще только чтение — поэмы В.Л. Анчица «Тиртей» в сопровождении игры на билах (плоских колоколах) на берегу моря в Херсонесе, возле Туманного колокола (мастер художественного слова — И.И. Сгибнева, музыкант — Н.Б. Жарова). «История о том, как падших духом из-за серии военных поражений спартанцев вдохновил на победную битву скромный, но пылкий афинский поэт Тиртей» [Гриненко 2021], прозвучала в переломный момент фестиваля: внешние трудности и накопившееся физическое и эмоциональное напряжение участников затягивались

тугим узлом, а погода стала резко меняться (от солнца и штиля — к штормовым порывам ветра и волн). Стихотворные и жизненные события воспринимались в тот момент как связанные воедино, а разбуженная стихия словно скрепляла эту связь, словно природа сама стала действующим героем — и поэмы, и фестиваля. Таким для участников студии музыкального движения «Гептахор» был «первоимпульс» к созданию спектакля (рис. 1).

По возвращении из Севастополя в Москву началась работа по преобразованию пережитого сильного впечатления в художественную форму (по сути, его экстерииоризация). Надо сказать, что до этого в опыте студии было создание пластических спектаклей на классическую музыку, но не на стихи [Айламазьян 2018а; Айламазьян, Ташкеева 2016]. Предстояло снова испытать границы основного метода работы — музыкального движения, суть которого состоит в порождении импровизационного эмоционально-двигательного ответа на звучащую музыку. В этот раз поиск пластической формы происходил в ответ на звучащие стихи, на поэтическую интонацию и воплощенную в ней динамику смыслов и состояний.

Основным материалом и своеобразным инструментом работы при создании пластического спектакля оказывается тело участника-исполнителя. Ф.Е. Василюк замечает: «Мы ощущаем, волнуемся, чувствуем, волнуемся и т.д. не умом, а именно телом. Разумеется, речь идет не о теле, данном извне в его статуарности, а о теле, восчувствованном изнутри, о подвижной, пульсирующей, изменчивой стихии внутренних ощущений, впечатлений, волнений». И далее делает вывод: «Человеческое тело обретает поистине космическое значение: мир тела оказывается тем пространством, в живых стихиях которого происходит интерференция и интегрирование внешнего предметного мира, мира языка, мира культуры и внутреннего мира человека» [Василюк 1993, с. 19], можем добавить — вполне в античном смысле [Лосев 2001]. В танцевальных практиках эти возможности телесности усиливаются и культивируются (однако, разными способами и в разных направлениях) [Танцевальные практики 2012].

Работе над спектаклем помогала живая память о «чувственном слое» действительности, воспринятом во время первого чтения поэмы: ощущаемых кожей порывах соленого ветра, запахах моря и степи, еле слышных в шторм криках чаек, остывающих камнях, мраморных колоннах, словно соединяющих небо и землю... В терминах А.Н. Леонтьева и В.П. Зинченко можно говорить об актуализации в этой работе чувственной и биодинамической тканей сознания [Леонтьев 2020; Зинченко 2010].

Однако важно понимать, что кроме чувственного слоя, «строительным материалом» для создаваемой в художественной форме картины



Рис. 2, 4. Действо «Песнь Тиртея». Студия музыкального движения «Гептахор» (фото — А. Бородина)
Рис. 3. Тиртей (рисунок А.М. Айламазьян)

мира были значения и смыслы. Знание истории Херсонеса, основанного дорийцами (людьми, родственными спартамцам — героям поэмы), изучение законов движения и построения композиции в античной скульптуре и вазописи (устремленность в вертикаль, контрапост), пережитые за время многих фестивалей радости и печали, боль по поводу современного «благоустройства» древнего города [Межуев 2020] — все это и многое другое опосредствовало появление пластической формы спектакля.

Можно сказать, что одной из задач было — выстроить в «пустом» театральном пространстве, в отсутствие реального ландшафта, то самое пространство античного полиса, воссоздать его выразительными средствами пластики и движения. Причем так, чтобы зритель смог увидеть его в своем воображении и не лишь умозрительно понять, а действительно пережить всем существом идею борьбы за родную землю, за то, что свято. Для этого символическое пространство должно быть наполнено художественными событиями (рис. 2, 3, 4).

Этой событийности способствовала общая композиция спектакля: если вначале движения участников-исполнителей почти буквально, повествовательно иллюстрировали стихотворный текст, то дальше, после переломного, поворотного момента, по принципу контрапункта возникало два поливременных плана действия в стихах и в движении, объединенных только общей ритмической организацией. То есть события текущего момента действия и события представляемого будущего (причем в разных его вариантах — пораженческом и духоподъемном) в стихотворной речи и в пластике сталкивались «внахлест», в противопоставлении и противоборстве. Напряжение разрешалось в катарсисе: так, на словах «И побежали. Площадь опустела», относящихся к спартанскому войску, ринувшемуся в бой с

готовностью принять смерть за то, что дороже собственной жизни, перед зрителями оказывалось «войско» участников-исполнителей, неподвижно стоящих, вросших ногами в землю, смотрящих прямо перед собой.

К выразительным характеристикам пластического действия относится его обобщенная условность. Достаточно сказать, что исполнителями были девушки, которым довелось воплотить образы воинов (спартанцев и мессенцев) и спартанского народа в целом [Андреева 2021в].

Работа над спектаклем стала своего рода попыткой войти, словами М.М. Бахтина, в большое время [Бахтин 1979]: ведь пластическое действие «Песнь Тиртея» — не только об одном из эпизодов Мессенских войн, и не о настроениях, предшествовавших Польскому восстанию, в преддверии которого была написана поэма, и не о героической истории Севастополя, на земле которого родился замысел спектакля... Ни об одном из этих конкретных исторических событий по отдельности и обо всех них одновременно, о чем-то большем и соединяющем прошедшее и грядущее — чтоб не распалась связь времен.

М.М. Бахтин пишет о том, что «художник и искусство вообще создают совершенно новое видение мира, образ мира, реальность смертной плоти мира... Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его... Эстетический акт рождает бытие в новом ценностном плане мира, родится новый человек и новый ценностный контекст...» [Бахтин 1979, с. 166].

Художественное произведение возникает как особая реальность со своей событийностью. Материал конкретно-чувственных модальностей, о котором говорилось выше, выступает как необходимое, но недостаточное условие для его создания. У А.Н. Леонтьева читаем: «Чувственные модальности образуют обязательную фактуру образа мира. Но фактура образа ≠ самому образу!» [Леонтьев 2020, с. 503–504]. Ценностный контекст и художественная форма, значения и смыслы опосредствуют и преобразуют этот материал, эту фактуру (вспомним А.А. Ахматову: «Когда б вы знали, из какого сора...»).

Приведем пример. После рождения замысла пластического действия на берегу моря у Туманного колокола, после напряженного поиска и создания спектакля как художественного целого в Москве он был привезен к своему творческому истоку, на Херсонесскую землю (рис. 5, 6). У участниц возникла возможность снова напитаться конкретными ощущениями, обогатить движения дополнительным содержа-



Рис. 5, 6. Действо «Песнь Тиртея» (фото — А. Ворон)

нием. Спектакль исполняется босиком. Репетиции проходили на голой земле. В тот год в траве оказалось большое количество очень острых колючек, многие наступали на них. Непосредственное болевое ощущение такого рода само по себе еще ничего не несет — вопрос в том, как его «означить». В ответ могут быть разные реакции: кто-то станет раздражаться или жаловаться, а кто-то возьмет эту боль и эту колючку в качестве «строительного материала» для создания художественного образа — как возможность хоть в малой степени приобщиться к опыту спартанцев и преодолению физического дискомфорта.

Л.С. Выготский указывал на то, что «искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто

такое, что в свойствах самого материала еще не содержится», и вспоминал метафору Грильпарцера: «Искусство относится к жизни, как вино к винограду» [Выготский 2001, с. 391].

У О.Э. Мандельштама есть такие строчки (к ним также обращается Б.Д. Эльконин в контексте своих лекций): «Узел жизни, в котором мы узнаны // И развязаны для бытия». Можно сказать, что художественный образ возникает как «узел» модальных ощущений, но этот узел «развязывается» через преодоление конкретно-чувственных модальностей: «Главное в том, что у человека мир приобретает в образе пятое квазиизмерение... Это переход через чувственность за границы чувственности, через сенсорные модальности к амодальному миру <...>. Становление образа мира у человека есть его переход за пределы “непосредственно чувственной картинки”. Образ не картинка!» — отмечает А.Н. Леонтьев [Леонтьев 2020, с. 503–504]. И так, чувственная и биодинамическая ткань входят в строение образа, но преодолеваются и преобразуются в нем в соответствии с ценностными, смысловыми, эстетическими и прочими установками личности.

Тот или иной образ мира формируется в ходе эстетической деятельности. Он опосредствует образ жизни и поступки человека. Эстетическое отношение к действительности, словами А.А. Мелик-Пашаева, способно «модифицировать, преобразовывать всю его психическую жизнь: ценности и мотивы, познавательную сферу, наконец, жизненное поведение и самую судьбу» [Мелик-Пашаев 1990, с. 22–23]. В творческой работе пересекаются «оси» художественного и личностного развития, преодолевается отчужденность от высшего начала в самом себе и от мира в целом, восстанавливается единство, через принятие ответственности за жизнь и искусство обретается целостность личности [Бахтин 1979; Мелик-Пашаев 2018].

Хочется подчеркнуть, что в этом нет какой-либо психологической «прагматики»: художественная работа — это не решение или изживание неких житейски-психологических, мировоззренческих и прочих «проблем» [Розин 2021], даже если иногда это становится «побочным эффектом». Напротив, подчас это обострение, доведение до предела трагической неразрешимости и — оплакивание или претворение этого переживания в молитве [Василук 2005; Выготский 2001].

В своей «Трагедии о Гамлете» Л.С. Выготский пишет: «Во всякой трагедии за бешеным водоворотом человеческих страстей, бессилия, любви и ненависти, за картинами страстных устремлений и непостиганий мы слышим далекие отголоски мистической симфонии, говорящей о древнем, близком и родимом. Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом “я”, в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи. <...> Вся трагедия точно происходит на грани, на пороге двух миров, в ней точно... восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность — так трагедия переходит в молитву, восходит к молитве. Ибо там, где молитва (слияние), там трагического нет, там кончается трагедия» [Выготский 2001, с. 160].

По мысли Л.С. Выготского, искусство «никогда прямо не порождает из себя того или иного практического действия, оно только приготавливает... к этому действию. <...> Искусство есть скорее организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней» [Выготский 2001, с. 397, 403].

Спектакль «Песнь Тиртея» родился на перекрестье сильных переживаний, художественных и жизненных, очень конкретных, предметных (в том числе, связанных с дальнейшей судьбой древнего Херсонеса, болью в связи с проектом строительства т.н. «нового



Рис. 7. Действо «Песнь Тиртея» (фото — А. Катаева)

Херсонеса» и фактической невозможностью как-то на это повлиять). Однако как художественное событие он стал возможен лишь в точке вненаходимости (рис. 7). Режиссер спектакля А.М. Айламазьян определила это как переход от пристрастности к надмирности, можно сказать — из горизонтали в вертикаль. Этот настрой нашел отражение и в сделанной на основе спектакля видео-рабо-

те участницы студии музыкального движения «Гептахор» Е.А. Андреевой — «к своей земле» [Андреева 2021б].

Р. С. Я начинала эту заметку с мыслью о своих школьных учителях: учительнице русского языка и литературы Н.А. Некрыловой и учительнице музыки З.М. Ивановой. Они были одними из первых, кто привил мне не только любовь к прекрасному, но и уважение к созданной человеческим талантом и трудом красоте. А заканчивала ее в память о Наталье Владимировне и Леониде Юрьевиче Шуваловых, вместе с сыном Владимиром основавших галерею современного искусства «Зеленая Пирамида» в Севастополе — настоящий «ковчег» культуры и человечности, где было пережито столько счастливых мгновений фестиваля «Терпсихора в Тавриде» [Андреева 2021а], мгновений единения и творческого подъема, в полную меру душевных сил.

Список литературы:

1. Айламазьян А.М. В ожидание танца: беседы, наброски, размышления. — М.: Русский печатный дом, 2018. 192 с.
2. Айламазьян А.М. Выразительный человек: Психологические очерки. — М.: Когито-Центр, 2018. 233 с.
3. Айламазьян А.М. Практика музыкального движения как метод самопознания и развития творческой личности // Национальный психологический журнал. 2019. Т. 36. № 4. С. 114–127.
4. Айламазьян А.М. Фестиваль пластического танца и музыкального движения «Терпсихора в Тавриде» // Искусство в школе. 2020. № 2. С. 18–23.
5. Айламазьян А.М. Фестиваль «Терпсихора в Тавриде» как воплощение идеи синтеза искусств // Культура и искусство. 2017. № 12. С. 98–107.
6. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение как психотехника художественного переживания и метод создания музыкально-пластического спектакля // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2016. № 4. С. 68–82.
7. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. № 2. С. 206–244.

8. Андреева Е.А. «ИГРАЕМ, ТАНЦУЕМ, ГОВОРим И ПОЕМ ПО-ГРЕЧЕСКИ»: МАСТЕР-КЛАСС НАТАЛЬИ ЖАРОВОЙ. 2021А. URL: <https://youtu.be/wZObsZ5WPGI> (дата обращения: 15.01.2022).
9. Андреева Е.А. 'к СВОЕЙ ЗЕМЛЕ'. 2021Б. URL: <https://youtu.be/wiwRKEC7g0s> (дата обращения: 15.01.2022).
10. Андреева Е.А. Стихотворно-пластическое действо «Песнь Тиртея». 2021В. URL: <https://youtu.be/1GMSMD8Tk-U> (дата обращения: 15.01.2022).
11. Андреева Е.А. «Терпсихора в Тавриде VIII». 2019. URL: <https://youtu.be/7RIYtUREG6U> (дата обращения: 15.01.2022).
12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. 424 с.
13. Василюк Ф.Е. Молитва — молчание — психотерапия // Культурно-историческая психология. 2005. № 1. С. 52–56.
14. Василюк Ф.Е. Структура образа (К 90-летию со дня рождения А.Н. Леонтьева) // Вопросы психологии. 1993. № 5. С. 5–19.
15. Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. (Собрание трудов) / Науч. редакция Вяч.Вс. Иванова и И.В. Пешкова. — М.: Лабиринт, 2001. 480 с.
16. Гриненко Л.О. «...И БОЖЕСТВО, И ВДОХНОВЕНЬЕ...». URL: https://vk.com/lucygrinenko?w=wall410643876_1407%2Fall (дата обращения: 15.12.2021).
17. Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. — М.: Языки славянских культур, 2010. 592 с.
18. Леонтьев А.Н. Образ мира // Проблемы развития психики. — М.: Смысл, 2020. С. 494–504.
19. Лосев А.Ф. Античная литература: Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: ЧеРо; — Минск: Асар, 2001. 543 с.
20. Межуев Б.В. Святыня и «благоустройство» // Эксперт. URL: <https://expert.ru/2020/11/10/svyatynya-i-blagoustrojstvo/> (дата обращения 13.03.2021).
21. Мелик-Пашаев А.А. Из опыта изучения эстетического отношения к действительности // Вопросы психологии. 1990. № 5. С. 22–30.
22. Мелик-Пашаев А.А. О вертикальном и горизонтальном измерениях художественного развития // Личность в эпоху перемен: мовіліс in mobile: Материалы международной научно-практической конференции. — М.: Смысл, 2018. С. 182–184.
23. Розин В.М. К построению новой концепции искусства (искусство как форма жизни) // Культура и искусство. 2021. № 10. С. 73–88.
24. Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / Под общ. ред. А.М. Айламазян. — М.: Смысл, 2012. 287 с.
25. Ташкеева Е.И. Вечность и конечность: трансформация переживания времени в Херсонесе наших дней // Слово и образ. Мимолетное время и знамение в искусствах христианского мира. XXIX Международные образовательные чтения. М.: РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. С. 385–394.
26. Эльконин Б.Д. Психология развития с позиции культурно-исторической концепции. Курс лекций. — М.: Некоммерческое партнерство «Авторский Клуб», 2022. 344 с.
27. «Я на море гляжу из мраморного храма...». Херсонес в живописи и графике XIX–XXI веков: Каталог выставки / Сост. Т.Ю. Яшлаева, Е.А. Денисова. Севастополь: Национальный заповедник «Херсонес Таврический», Севастопольский художественный музей им. М.П. Крошицкого, 2014. 256 с.

Т.В. ВИЛЬДАНОВА

ИСКУССТВОВЕД, ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

T.V. VILDANOVA

ART CRITIC, ALL-RUSSIAN MUSEUM OF DECORATIVE, APPLIED AND FOLK ART

ОБРАЗЫ, МОТИВЫ, СЮЖЕТЫ РУССКОГО КРЕСТЬЯНСКОГО ИСКУССТВА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА В ИХ СВЯЗИ С ПРАВОСЛАВИЕМ И ДРЕВНЕРУССКИМ ИСКУССТВОМ

IMAGES, MOTIVES, PLOTS OF RUSSIAN PEASANT ART OF THE 19th – EARLY 20th CENTURIES IN THEIR CONNECTION WITH ORTHODOXY AND ANCIENT RUSSIAN ART

Статья посвящена проблеме исторической связи русского народного искусства с христианством и древнерусским искусством. По многим причинам эта проблема до настоящего времени не раскрыта в научных исследованиях. Важен анализ символично-сюжетного содержания образов народного искусства, пластических и живописных характеристик его изделий в аспекте их принципиального обновления на христианском историческом этапе.

Ключевые слова: русское крестьянское искусство, традиции древнерусского искусства, народное религиозное понимание мира, истолкование образов в христианском ключе

The article is devoted to the problem of the significance of the historical connection of Russian folk art with Christianity and ancient Russian art. For many reasons, this problem has not yet been disclosed in scientific research. An analysis of the symbolic and plot content of folk-art images, its plastic and pictorial system, its ornamental and decorative characteristics in terms of their fundamental renewal at the Christian historical stage is important.

Keywords: Russian peasant art, traditions of ancient Russian art, religious folk understanding of the world, interpretation of images in a Christian vein

Современное изучение русского народного искусства характеризуется процессом все большего углубления историко-искусствоведческого знания в методологии исследования народного искусства, в определении его места в современной культуре, значения его содержательной основы. В связи с этим большое значение получают исследования, связанные с изучением образно-символических значений декора и форм изделий народного искусства, что необходимо и важно для более объемного видения народного искусства, как самостоятельного рода искусства, соединяющего систему изобразительных средств и глубокое символическое содержание.

Сегодня, в свете вышесказанного, не достаточно освещенной представляется проблема содержания изобразительно-пластического декора и форм изделий русского народного искусства в аспекте связи с древнерусским искусством, в ракурсе постижения крестьянством христианского вероучения. Данный методологический аспект изучения можно расценить, как новый, ранее практически не учтенный ракурс научных изысканий, актуальность которого определяется постсоветским периодом, когда по закономерным причинам в фокусе внимания исследователей оказалась проблема отражения в русском народном искусстве тысячелетней христианской традиции. Традиционность христианства состояла не только в тысячелетней его истории в России, но и в большой глубине проникновения его в народное сознание, в народный быт. В этот христианский порядок жизни и быта по инициативе самого крестьянства входили традиционные народные изделия, многие из которых по своим истокам были связаны ещё с периодом древних славян. Но на христианском историческом этапе значение изобразительно-пластического декора и форм изделий определялось в значительной степени православной народной религиозностью. В праздниках, обрядах и обычаях они выполняли функции, связанные уже с христианским народным миропониманием.

Анализ изображений на народных изделиях показывает достаточно большую распространенность в народном искусстве главного христианского символа — креста. С периода принятия христианства изображения креста широко распространяются в декоративно-прикладном искусстве Древней Руси. Изображения крестов встречаются в мелкой сакральной пластике и ювелирных украшениях, изготавливаются выносные кресты, которые используются в процессе богослужения, кресты напрестольные. Художественные черты не-



Рис. 1. Солонка. Россия. XIX век. Собрание ГИМ

Рис. 2. Прорезной декор на лопаске прялки с мотивами креста (фрагмент верхней части). Архангельская губ. XIX в. Собрание ГМО «Художественная культура Русского Севера»



Рис. 3. Вышивка конца полотенца. Пудожский уезд. Олонецкая губ. XIX в.

которых подобных изделий (полихромность, узорность, простота геометрических форм декора, незамысловатость формы креста) свидетельствуют о том, что в их изготовлении принимали участие народные мастера. С конца XI века массовое распространение на Руси приобретают кресты-тельники, отличающиеся удивительным богатством форм и декора.

Изучение изображений креста в народном искусстве свидетельствует о глубокой укорененности и широком распространении данной символики. В частности, можно отметить изображение креста, свободно размещенного на предмете. Здесь очевидна охранительная функция креста. Например, часто крест изображался на прялках, на набилках для ткацких станов (чтобы пряжа и нитки не спутывались), солонках (чтобы драгоценная соль не просыпалась), детских люльках и т.п. (илл. 1, 2). Такое изображение креста нередко имело декоративный характер: располагалось

в центре изделия, симметрично по отношению к его частям, художественно вписывалось в круг или прямоугольник. Сама форма креста могла иметь декоративный характер.

Другая группа изображений — включение креста в декоративные композиции и орнаментальные построения. Иногда в сложном растительном или геометрическом орнаменте крест прочитывается с трудом. Но часто он сохраняет независимость и целостность формы, благодаря чему осознаётся именно как символ. В народных изделиях удерживаются композиционные схемы с крестом древнерусского



Рис. 4. Вышивка конца полотенца свадебного. А.Ф. Мильченкова. Тверская губ. 1894 г. Собрание Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника

искусства (илл. 3); орнаментам и композициям присуща мастерская компоновка, композиционная завершенность, богатая вариативность включений креста (илл. 4).

Крест мог изображаться на головке Сирина, льва, Смаргла и т.д., как знак принадлежности этих персонажей древнерусского искусства к сфере сакрального.

На древнейших женских изображениях в народном искусстве также можно увидеть изображение креста. Еще в 1948 году на это явление указал заведующий отделом На-

родного творчества Русского музея, сотрудник Института этнографии АН СССР Л.А. Динцес, совершенно точно отметив, что кресты буквально «пронизывают» женские фигуры [1, с. 36].

Форма креста на многих женских изображениях отличается простой. Часто это равноконечный крест, изображенный на лице женской фигуры или на груди (илл. 5, 6). В простоте, геометричности контуров креста можно усмотреть древность, народный характер. Можно было бы предположить, что этот знак не связан с христианством, но в некоторых женских изображениях крест отчетливо показан, именно как крест православный и имеет узнаваемую и характерную для церковного искусства форму (илл. 7).

Изучение достаточно большого числа женских изображений на вышивках XVIII–XIX веков из разных областей Северо-Запада России с изображением женской фигуры и мотивом креста позволяет сделать вывод, что включение крестов не случайно, а представляет собой некий установившийся обычай, то есть является для женских изображений традиционным. Учитывая тысячелетие православия в России, можно предположить, что эта традиция связана с христианством, возникла и развивалась в данный достаточно большой по времени исторический период.

Имеющиеся типы изображений женской фигуры с крестом свидетельствуют об эволюции данной композиции, а также, возможно, и образного значения архаической женской фигуры. Как нам представляется, наиболее архаичны женские изображения с простым равноконечным крестом на лице, груди (или даже иногда на месте



Рис. 5. Вышивка конца полотенца с женскими фигурами. Фрагмент. Вологодская губ. Втор. пол. XIX в. Собрание Вологодского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника
Рис. 6. Вышивка конца полотенца с женскими фигурами. Фрагмент. Архангельская губ. 1800–1850-е гг.

головы) женской фигуры. Но есть форма креста художественно более развитая, эта церковная форма креста имеет вариации. В некоторых случаях по-особому и характерно оформлены окончания креста, иногда форма совершенно точно воспроизводит крест, завершающий луковицу храма. Кресты изображались также и на фигурах предстоящих так называемой «берегине» всадников, на фигурах коней.

В.М. Василенко писал, что изображение берегини, с предстоящими птицами или конями — образ, который в дохристианское время охранял пряжу и вышивальницу [2, с. 86]. Упоминания о языческом женском образе и о том, что церковь негативно относилась к этим изображениям, а значит как-то боролась с ними, встречаются в церковных текстах средневековья. Так, в Софийском списке «Слова святого Григория» XV века о тех, кто ещё помнил языческие обычаи, автор с обвинением пишет, что в «неделю день... кланяются написавшие жену в человеческий образ» [приводится по 2, с. 108]. В последнее время исследователи уделяют большое внимание проповеднической деятельности сельского духовенства в деле распространения правосла-

вия. Так, в Софийском списке «Слова святого Григория» XV века о тех, кто ещё помнил языческие обычаи, автор с обвинением пишет, что в «неделю день... кланяются написавшие жену в человеческий образ» [приводится по 2, с. 108]. В последнее время исследователи уделяют большое внимание проповеднической деятельности сельского духовенства в деле распространения правосла-



Рис. 7. Фрагмент вышивки на рубахе с женской фигурой и птицами. Пинежский уезд. Архангельская губ. XIX в. Собрание ГРМ

вия и искоренения элементов язычества в народной среде. Как нам представляется, деятельность деревенского духовенства, его проповеди, которые были обращены также и к сельским вышивальщицам, могли стать причиной включения креста, как оружия духовной брани, как маркера принадлежности христианскому миру, в архаичную вышивку с женской фигурой.

Жизнь русской деревни вплоть до начала XX века текла по православному. Регулярное посещение храма, участие в молебнах и крестных ходах, празднование церковных праздников и прохождение православных постов, молитвы утренние, вечерние и в течение дня, паломничества в ближние и дальние монастыри, проповеди священников, нищие с их духовными стихами и рассказами — всё это очень прочно связывало жизнь крестьянских мастериц, их думы и чаяния с православием.

Крест и крестное знамение считались в народе самым верным оружием от всякой опасности. В промысловой культуре поморов широкое распространение традиции установки крестов объясняется исследователями необходимостью освящения труда поморов-промысловиков, потребностью в трудных и часто неопределённых условиях промысла обратиться за помощью к Богу [3]. Территория, на которой помором ставился крест, считалась после этого «своей» территорией, принадлежащей христианскому миру, где была уже на все «воля Божия» и были не страшны какие-то чуждые, враждебные силы [3]. Возможно, что и на архаической женской фигуре крест выполнял подобные функции. Мастерицы ощущали необходимость освящения женской фигуры крестом. С помощью креста в этих вышивках они своеобразно обращались к Богу.

По поводу причины воздвижения крестов поморами сохранились такие высказывания известных людей: «знамение богобоязненности наших мореходов» (Ф.П. Литке, известный мореплаватель); «из набожности» (академик Я. Озерецковский) [3]; «без креста и молитвы не будет ловитвы» (народная поговорка). С большой долей вероятности можно сказать, что вышивальщицы Русского Севера не уступали в своей богобоязненности поморам-промысловикам. И ставили по причине своей набожности крест на архаическом женском изображении в вышивках, очевидно, считая, что для данного изображения это необходимо, нуждаясь в Божественной защите и милости.

Встречаются также более композиционно развитые и возможно более поздние по времени народные вышивки с женской фигурой, сочетающейся с изображением православных храмов, часовен. Их можно связать с глубочайшим на Руси народным почитанием Богородицы, а также и святых жен. Культ почитания Пресвятой Богородицы складывается с ранних этапов принятия христианства на Руси. Бого-



Рис. 8. Изображение льва. Георгиевский собор, Юрьев-Польской (1234 г.)

дичные иконы были одними из первых, почитаемых икон. Всю конху алтарной аспиды собора Софии в Киеве занимала фигура Богородицы Оранты, с поднятыми в молитве руками, достигающая в высоту почти четырёх с половиной метров. Эта мозаика датируется 1043–1046 годами. Так изображалась Богородица-заступница, позднее этот иконографический образ в народе получил название «Нерушимая стена». Этот образ стал одним из наи-

более близких и понятных народному сознанию. Богородица здесь поднимает молитвенно руки, предстательствуя перед своим сыном за грехи людей. Это было передано в софийском образе Пресвятой Богородицы с удивительной силой воздействия.

Образ Богородицы отождествляется также и с Церковью, что сформировалось и было живо в народном сознании [4, с. 92].

Изображение женской фигуры в северных вышивках, в соединении с изображением храмов, часовен закономерно также связать с повсеместным почитанием на Севере Параскевы-Пятницы. Исследователь Г.П. Дурасов пишет, что в каргопольской вышивке и ткачестве женское изображение называлось «Пятницей» [5, с. 114]. Также и В.И. Чичеров отмечает, что деревянные прялки именовались на Русском Севере «Пятницами» [6, с. 56].

На Русском Севере на перекрёстках дорог — «розстанях» — часто ставили часовни в честь Параскевы-Пятницы, являвшейся покровительницей семьи, женского рукоделия, всех домашних работ. Параскева-Пятница почиталась также покровительницей семьи, брака. В образе Параскевы-Пятницы мы находим многое от славянской Мокоси. Но всё же, речь идёт о заступничестве православной святой: крестьянки заказывали ей в храме молебны, посещали литургию в день её памяти, молились, давали обеты. Широко распространены были, особенно на Севере, деревянные скульптурные изображения Параскевы-Пятницы, которые ставились в часовнях, у колодцев. Очевидно по аналогии с ними, женские изображения вышивок, лопасти прялок, игрушки также назывались Параскевами. Так, таким путем выразилось массовое почитание этой святой в среде русского крестьянства.



Рис. 9. Зооморфный мотив в декоре фасадной резьбы. Дом купца Синельников. Калуга. 1-я пол. XIX в.

Рис. 10. Мотив с крестом в декоре фасадной резьбы. Калуга. 1-я пол. XIX в.

В образцах поволжского и северного народного резного дерева, росписей, ткачества и вышивки находит воплощение вполне определённый ряд канонических образов-символов: Симарглы, грифоны, львы, Китоврасы, Сирины и некоторые другие персонажи. Источник их заимствования — Владимиро-Суздальская фасадная пластика, ювелирное искусство Киевской и Владимиро-Суздальской Руси, древнерусская книжность. Особенно разнообразны звериные образы белокаменной резьбы соборов, сочетающиеся на стенах храмов с рельефами на библейские и евангельские сюжеты (илл. 8). Основой европейского искусства раннего средневековья являлось творчество молодых «варварских» народов [7, с. 83], в результате передвиже-

ния которых с Востока на Запад и тесного соприкосновения с местными племенами складывалась образность «звериного стиля», который развился в данный период. Образы грифона, льва, Симаргла и др. занимали в нем одно из центральных мест. Эти интернациональные образы «звериного стиля» средневековья имели, как правило, языческие истоки, восходя к древневосточному и античному искусству. Закономерно возникает вопрос: как могли эти образы попасть и существовать в христианском по духу средневековом искусстве Европы и Древней Руси? В ряде исследований советского периода на этот вопрос можно найти аргументированный ответ: многие орнаментальные символы язычества использовались при создании памятников христианской культуры с целью «возвеличивания в воображении» уже христианской космогонии. Силой своего эмоционального воздействия они готовили человека к нелегкому делу усвоения понятий христианского мировоззрения [8, с. 251]. Г.К. Вагнер называет данное явление «процессом генерализации» [9, с. 250–252].

Речь идет об «избранных, наиболее выразительных и актуальных звериных мотивах» [9, с. 252], когда в новом искусстве сохраняются

особенно яркие черты такого образа, в которых и осуществляется его главная историческая функция. Рассматривая, например, образ грифона, Г.К. Вагнер подчеркивает акцентирование в белокаменной резьбе его «репрезентативности и императивности», благодаря чему достигалось «возвеличивание новой борьбы», утверждалась идея «феодальной героизации» [9, с. 250–252]. Такой путь предполагал и стилистическую переработку мотива: уходила динамика, исчезала агрессивность грифонов языческой поры, появлялась величественная импозантность персонажа. Расположение в верхней части фасадов белокаменных соборов усиливало репрезентативность грифона и, в целом, способствовало концентрации внимания на данном мотиве. Несомненно, что с этого времени образы реальных и фантастических животных древнерусской белокаменной резьбы становятся предметом символично-поэтического и художественного осмысления народных мастеров, постепенно занимают важную нишу в народном искусстве.

В научной литературе неоднократно отмечалось, что помимо приглашенных мастеров, отдельные работы в украшении белокаменных соборов могли выполнять и местные резчики [10, с. 190, 191, 195]; [11, с. 369, 430]. Анализ белокаменной резьбы «позволяет также выделить с некоторой долей вероятности, — писал Н.Н. Воронин, — первые работы в камне русских резчиков. К ним относятся те резные камни, в которых чувствуется навык деревянной плоскостной резьбы, манера резчика по дереву, еще не свикшегося с возможностью ваения объемных фигур в мягком известняке» [приводится по 12].

Важно отметить, что строительство на Владимирской земле белокаменных соборов, украшенных необыкновенно богатой резьбой, стало ярчайшим явлением, какого до этого не знала художественная культура Руси. Появление после Владимира подобных церквей в Суздале, Юрьеве-Польском, Нижнем Новгороде дает основание говорить о формировании традиции резного каменного декора [11, с. 431]. Исследователь А.И. Скворцов в своей работе о народной пропиленной резьбе отмечает интересный и важный факт, что в 1838 году большая артель поволжских резчиков работала при реставрации Дмитриевского собора во Владимире над воссозданием многих утраченных рельефов. И с этого времени, подчеркивает автор, в архитектурную резьбу Поволжья широкой волной хлынули изображения львов, птиц и других персонажей древнерусской белокаменной резьбы [13, с. 250–252]. Из сокровищницы этого художественного опыта русскими мастерами перенимались черты стиля, на новый уровень мастерства поднимались технические навыки. Но и глубже — перенималось религиозное содержание образов, которые раскрывали на стенах белокаменных соборов сложную картину христиан-



Рис. 11. Фигура льва. Домовая резьба. Городец, Нижегородская губ. XIX в.

ской космогонии. Эти образы укоренились в народном искусстве и оставили в нем яркий след, сохранив в определенной мере связь с православным содержанием.

В Калужском деревянном пропильном декоре, в верхней части наличника середины XIX века также размещены две звериные фигуры с крыльями, напоминающие одновременно и Смаргла, и грифона. Расположены они симметрично от древа-ростка,

помещенного в самой середине верхней части наличника. Они охраняют древо, а одновременно и окно. То, что данное изображение связывалось с идеей защиты, причем в контексте христианских представлений, косвенно подтверждает тот факт, что в аналогичном калужском пропильном наличнике этого же времени на месте симметричной схемы с крылатыми звериными фигурами изображен крест (илл.9,10).

В период утверждения христианства звериные образы: лев, грифон, Сирин, китоврас и др. получили также и литературную интерпретацию в переводных произведениях древнерусской литературы: «Физиологе», «Толковой Палее» и др. Через сравнение с обликом животных, их поведением, повадками в них передавались важные понятия христианства. На более позднем историческом этапе эти произведения древнерусской литературы встречаются в списках книг крестьянских библиотек [14, с. 266–314].

В русских Азбуковниках XVII века грифон, грифонес — постоянная их принадлежность. В них говорится, что грифоны обитают в Азиатской Скифии, владычествуют золотом и серебром. Эти жестокие и яростные птицы набрасываются на тех, кто покушается на их богатства, наказывают за корыстолюбие [15, с. 40–41]. В изображениях грифона на крышках сундуков из района Великого Устюга, на красных ярославских изразцах XVII века народные мастера подчеркивают сильный торс и крылья зверя, мощные когти, пышную гриву, острый клюв. Не случайно грифон изображался на крышке сундука, «лютый зверь гриф» сторожил сокровища, которые находились в сундуке. Здесь очевидна преемственность с художественной традицией Древней Руси, но есть и поэтика народного понимания образа. Апокрифичность, фантастичность грифона вдохновляла народных

мастеров, что отражалось в значительном внимании к облику в целом, а также к деталям.

Также и изображение льва еще со времен Киевской Руси, являясь чрезвычайно популярным, получило достаточно широкую изобразительную трактовку, имевшую при этом общую православную содержательную основу, связанную с присущим для культуры этого времени глубоким проникновением христианского взгляда на мир. Г.К. Вагнер подчеркивает, что слова «Физиолога» о способности льва спать с открытыми глазами, символизировали бодрствование Бога [16, с. 70]. Исходя из этого, лев на стенах храмов понимался как страж-охранитель соборов [16, с. 70]. Как и в древнерусском искусстве, в народных изделиях царственные животные: барсы, львы, грифоны входят в традиционную трехчастную схему, изображаются с крестом на голове. Они олицетворяют Божественную силу [4, с.80], охраняют святыни. Мастеров вдохновляла апокрифичность, сказочность львов, что способствовало более глубокому раскрытию в этих изображениях народных дарований. Характерная для западных произведений и иногда проступающая в белокаменной резьбе ярко выраженная хищность льва совершенно исчезает в изделиях народных мастеров (илл. 11).

Понимание мироздания, как мира Божьего, можно встретить в «Почтение Владимира Мономаха» (год создания, вероятно — 1117). В нем выразилось общее для христиан, а возможно именно для русских христиан, благолепное понимание мира, человека, животных, птиц, как Божьего творения и умиротворенный, благодарный взгляд на этот мир. Такое восприятие мира зарождалось на этом историческом этапе в процессе формирования православного мировоззрения. Здесь берёт начало и радость, и мирозерцательный взгляд на мир, и преклонение перед мудростью Божией, отразившие впоследствии в образности народного искусства. Тема эта нашла отражение в ранних народных духовных стихах:

*«У нас белый вольный свет зачался от суда Божия,
Солнце красное от лица Божьего,
Самого Христа, Царя Небесного;
Млад-светел месяц от грудей его,
Звёзды частые от риз Божиих,
Ночи тёмные от дум Господних,
Ветры буйные от Свята Духа,
Дробен дождик от слёз Христа,
Самого Христа, Царя Небесного»
(«Голубиная книга») [17, с.36].*



Рис. 12. Рубель с мотивами креста. Фрагмент. Архангельская губ. XIX в. Собрание ГМО «Художественная культура Русского Севера»

Христианское понимание мира выразилось в творчестве. В народе говорились: «Небо — терем Божий, звезды — окна» [18, с. 3]. В.М. Вишневская писала, что картина «мира Божьего» раскрывается в изображениях на прялках [19, с. 31]. Г.С. Маслова по поводу вышивки отмечала, что крупная розетка означала солнце, освещающее окружающую природу [20, с. 166]. Говорили: «Красное солнце, праведное солнце» [18, с. 3]. Часто это был круг с крестом в середине, часто ещё с лучами. Розетка могла быть крестообразной (илл. 12). Встречаются на прялках и кресты. Круглая розетка на вологодских прялках рассматривалась в народе как «солнце над землей», «солнце над волнами» [20, с. 166]. В разных техниках вышивки круг мог превращаться в многогранник, ромб или квадрат. Но именовались в крестьянской среде «кругом». Солнце было в народных представлениях чистым, праведным (как и земля) и противопоставлялось всему нечистому. Нередко солнце представлялось колесом от колесницы Ильи.

Г.С. Маслова писала: «Образ Ильи заслонил собой своих языческих предшественников, вобрав в себя их черты» [20, с. 166].

В связи с проблемой раскрытия в произведениях древнерусского искусства картины мира важным представляется высказывание Г.К. Вагнера: «... в Восточной Европе — пишет исследователь, — христианство, по существу не ставило под сомнение красоту природы, сохранив многое из дохристианского цельного отношения к ней ... У Ефрема Сирина, например, мы встречаем такое вдохновенное описание картины цветущей и обновленной по Воскресении земли, что между этим описанием и фасадным декором Георгиевского собора, а также знаменитым поэтическим вступлением к «Слову о погибели Русской земли» (XIII век) можно поставить знак художественного равенства...» [21, с. 62]. «Показательно, что символизация земли образом цветущего сада, — пишет автор, — появляется не в византийских, а именно в русских списках «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова...» [21, с. 63]. Закономерно, поэтому, подчеркивает автор, что «на некоторых миниатюрах XV века, восходящих, вероятно, к более древним домонгольским оригиналам, картина «сада» дается в стилизованной форме, близкой к орнаменту Георгиевского собора» [21, с. 63].

Подобное понимание природы раскрывается в многочисленных народных изделиях именно через «символизацию земли образом цветущего

го сада». В этом также усматривается связь с представлениями о рае. Красочная радостность народного искусства отражала внутреннее состояние авторов, которое было выражением гармоничного самоощущения человека с христианским миропониманием. Такое восприятие мира являлось одним из важнейших источников творчества. На позднем этапе росписи в виде пышных цветов могли заполнять почти всю свободную поверхность экстерьера и интерьера северной крестьянской избы, присутствовать в сюжетной росписи. Жители Заонежья объясняли росписи в виде цветочных мотивов как «Мир Божий» или «Чтобы жизнь была подобна цветущему саду» [22, с. 26].

Рай достигался через преодоление греха. Это преображало мир. С актуальной для народного сознания темой преображения этого мира, преодоления греховной природы человека и всего его окружения были, также, связаны, как отмечает М.А. Некрасова, многочисленные мотивы цветения, роста, развития трав, растений, деревьев, цветов [23, с. 8]. В этих преображенных чудесных садах, среди пышных ветвей и фантастических цветов народных вышивок и росписей завораживающе смотрели на зрителя Сирины, расправляли перышки яркие прекрасные птицы:

*«У нас во раю хорошо житье,
Хорошо житье, житье доброе:
Травы-те растут шелковые,
Цветы-те цветут лазоревые,
У раю стоят древа кипарисовые,
На древах-то сидят птицы райские
И поют стихи херувимские;
Во когтях-то держат дела добрые,
книги златые...»
(«Стих о душе грешной») [17, с. 229].*

Нередко с помощью сюжетных росписей на бытовых изделиях мастера стремились преподать некий моральный урок, в основе которого были нравственные ценности крестьянской общины и семьи, опиравшиеся на евангельские заповеди. На предметах крестьянской утвари встречались назидательные надписи: «Сия бо чаша с рассуждением пить сердце веселит, а без рассуждения пить душу погубить» [24, с. 6]. Традиция подобных надписей уходит корнями в древнерусское искусство. На одной из серебряных братин XVII века читаем: «Братина добра человека, пити из нее на здравие, хваля Бога, воспомяючи его святые заповеди через апостола Павла, братие не упивайтесь вином, в нем же есть блуд» [25, с. 144].

В заключении отметим, что углубленный анализ образов, мотивов, сюжетов на народных изделиях, их рассмотрение в контексте всей на-

родной культуры показывают, что эти изображения в значительной степени были связаны с православным миропониманием русского крестьянства. Они являлись органичной частью среды, основой которой являлось народное благочестие и сохранили, благодаря культуре и искусству Древней Руси, свое символическое значение и истолкование в духе христианских воззрений на мир, а также и стилистическую связь с древнерусским искусством.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Динцес Л.А. Изображение змеборца в русском народном шитье. Советская этнография, 1948. № 4. С. 36–53.
2. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры / Под общей редакцией Г.К. Вагнера. — М.: Искусство, 1977. 463 с.
3. Филин П.А., Фризин Н.Н. «Крест в промысловой культуре поморов Русского Севера» // Ставрографический сборник. Кн. 1. Разд. 2. — М., 2001. [Электронный ресурс]. — URL: https://azbyka.ru/oteshnik/prosnee/stavrograficheskiy-sbornik-kniga-1/2_13 (дата обращения: 12.01.2022).
4. Некрасова М.А. Символы-Образы-Идеи. О духовной сущности содержания народного искусства // Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность [под редакцией академика М.А. Некрасовой, автора проекта — составителя]. — М., 2013. С. 27–109.
5. Дурасов Г.П. Каргопольская глиняная игрушка. — Л.: Художник РСФСР, 1986. 246 с.
6. Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI–XIX веков. Очерки по истории народных верований // Труды Института этнографии. Новая серия. № 40. — М., 1957. 236 с.
7. Вагнер Г.К. Грифон во Владимиро-Суздальской фасадной скульптуре / Г.К. Вагнер // Советская археология. 1962. — № 3. — С. 78–90.
8. Ухова Т.Б. К вопросу о сущности и генезисе славянской книжной тератологии (чудовищного стиля) // Средневековая Русь [Редакторы Г.К. Вагнер, Д.С. Лихачев, П.А. Раппопорт]. — М.: Наука, 1976. С. 244–253.
9. Вагнер, Г.К. Судьбы образов звериного стиля в древнерусском искусстве // Скифо-сибирский звериный стиль в искусстве народов Евразии. [Отв. редакторы А.И. Мелюнова, М.Г. Мошкова]. — М.: Наука, 1976. С. 250–257.
10. Лазарев В.Н. Живопись и скульптура Киевской Руси // История русского искусства. Т. I. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1953. С. 155–232.
11. Лищиц Л.И. Белокаменная резьба северо-восточной Руси. [Электронный ресурс]. Сайт государственного института искусствознания. — URL: http://hra.sias.ru/upload/hra/hra_t2_2_pp_354-431_belokam_rezba.pdf (дата обращения: 12.01.2022). С. 356–431.
12. Мановецкий И. Заметки о памятниках деревянной архитектуры Поволжья // Сообщения института истории искусств. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1951. Вып. I. С. 30–50.
13. Скворцов А.И. Русская народная пропильная резьба. — Л.: Художник РСФСР, 1984. 232 с.
14. Савельева Н. В. Библиотека пинежан Поповых // Книжные центры Древней Руси XVII в. Разные аспекты исследования. — СПб., 1994. 407 с.
15. Буслаев Ф. О русских народных книгах и лубочных изданиях // Отечественные записки. Т. СXXXVIII. Отд. III. 1861. С. 3–68.
16. Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир, Боголюбово. — М.: Искусство, 480 с.

17. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. [Составители, вступительная статья, примечания Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина]. — М.: Московский рабочий, 1991. 351 с.
18. Петрушевич А.С. Общерусский дневник церковных, народных, семейных праздников и хозяйственных занятий, примет и гаданий. (Временник Ставрографического Института). — Львов, 1865. 104 с.
19. Вишневская В.М. Многозначность символов народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1974. № 9. С. 30–31.
20. Маслова Г.Н. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М.: Наука, 1978. 142 с.
21. Вагнер Г.К. Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. — М.: Искусство, 1966. 96 с.
22. Вишневская В.М. Резьба и роспись по дереву мастеров Карелии. — Петрозаводск, 1981. 108 с.
23. Некрасова М.А. Народное искусство и православие. Целостность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. Православный научный журнал. — М., 2005. № 1. С. 3–14.
24. Голышев И. Альбом русских древностей Владимирской губернии. Владимирская губ. 1881. 8 с.
25. Русская изба. Иллюстрированная энциклопедия. [Научный редактор И.И. Шангина]. — СПб., 1999. [Электр. ресурс] // <https://www.booksite.ru/fulltext/rusizba/text1.pdf> (дата обращения: 12.01.2022). 259 с.

Ю.А. БОРДЮГОВА

СТУДЕНТКА КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ ЛГТУ

О.С. ПАВЛОВА

КАНДИДАТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАБОТКИ МАТЕРИАЛОВ ЛГТУ

Yu.A. BORDYUGOVA

STUDENT OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY

O.S. PAVLOVA

CANDIDATE OF ART HISTORY, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF DESIGN AND ARTISTIC PROCESSING OF MATERIALS OF THE LIPETSK STATE TECHNICAL UNIVERSITY

ТРАНСФОРМАЦИЯ КОНСТРУКТИВНО-ДЕКОРАТИВНОГО ОФОРМЛЕНИЯ РУССКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА ВО ВРЕМЯ ПРАВЛЕНИЯ ПЕТРА I

TRANSFORMATION OF THE CONSTRUCTIVE AND DECORATIVE DESIGN OF THE RUSSIAN FOLK COSTUME DURING THE REIGN OF PETER THE GREAT

Во времена правления Петра I введение европейских обычаев в жизнь дворянства привело к изменениям в традиционном, сохранявшемся веками, конструктивно-декоративном оформлении русского народного костюма, однако эти изменения не коснулись бедного крестьянского быта. Бедный народ остался верен своей древней одежде, что позволило русскому народному костюму сохранить славянскую модель мира.

Ключевые слова: русский народный костюм, конструктивно-декоративное оформление, славянская модель мира.

During the reign of Peter I, the introduction of European customs into the life of the nobility led to changes in the traditional, preserved for centuries, constructive and decorative design of Russian folk costume, but these changes did not affect the poor peasant life. The poor people remained faithful to their ancient clothes, which allowed the Russian folk costume to preserve the Slavic model of the world.

Keywords: Russian folk costume, constructive and decorative design, Slavic model of the world

Русский народный костюм — это целостный образ и полифункциональный феномен культурного бытия, который складывался, формировался и развивался веками. На протяжении всей истории русского народного костюма природные условия, в которых жили крестьяне, условия и характер крестьянского труда, продиктованные природной средой, верования, обряды и весь народный быт оставались практически неизменными, в результате чего русский народный костюм в максимальной степени приспособлен к жизни народа, и выработаны устойчивые приемы его изготовления [1, с. 56].

Выделяют следующие уникальные черты русского костюма [8, с. 57]:

1. **Функциональность.** Русский народный костюм не сковывал движения, был легким, не жарким, но в тоже время и достаточно теплым, прочным, долговечным, способным надежно укрыть от непогоды. Для различных бытовых условий и всевозможных жизненных обстоятельств были выработаны разные виды и типы одежды: от легких казакина или поддевки до скрывающих все тело тулупа и армяка. Специфика крестьянской работы с ее напряженными, интенсивными размашистыми телодвижениями ставила свободу движений в числе первых требований к одежде: в шагу крестьянских портов врезался просторный, не стесняющий движения клин, а в области подмышек рубах врезались ромбические ластовицы. В жаркие часы полевой работы крестьянки могли выйти в поле в одних легких рубахах, только лишь подпоясавшись, либо заткнув полы понёвы за кушак. В числе важнейших функциональных требований к русской одежде был и широкий запах при отсутствии пуговиц: независимо от телосложения можно было надеть зипун на овчинный полушубок или рубаху, не пользуясь пуговицами, а только лишь подпоясавшись кушаком (пояс из длинного широкого куска материи, или шнур), при этом пазуха выполняла функции широкого объемистого кармана.
2. **Конструктивность.** Удобная конструкция сарафана, рубахи, зипуна, армяка, понёвы практически не требовала разрезания материи

ножницами при изготовлении одежды, при этом отходы ткани были минимальными. Минимальное количество преимущественно прямых швов не требовало от швеи большого мастерства и значительно сокращало время, необходимое на изготовление одежды. Изготавливая ткань для будущей одежды, крестьянка заранее учитывала ее конкретный вид и тип, а, следовательно, при шитье могла обойтись без подрубания кромок и швов.

3. **Декоративность.** Одежда была очень красивая, выразительная, яркая, украшенная элементами декора. Комбинировались ткани разного цвета, текстуры, качества. Декоративность достигалась и за счет нашивки мелкой аппликации из квадратов и ромбов, лент, вышивки, вставок из обычного крестьянского кружева [8, с. 58].

Все элементы костюма, в том числе и головные уборы, были очень красивы и богато украшены за счет орнаментальных композиций, цветовых сочетаний и декоративных элементов, которые в своем сочетании создавали удивительно целостный художественный образ. Важно отметить, что завершался этот образ путем дополнения украшений как высоко-художественных произведений русских мастеров, которые очень хорошо умели прочувствовать орнаментальную природу украшения (от примитивного литья до тончайшей изысканной филигрании) и связать его с костюмом посредством ритмического строя изделия и введения вертикальной симметрии узоров, соответствующей строению человеческой фигуры. Русский народный костюм характеризуется тонкой гармонией колорита, мягкостью, певучестью и четким ритмом линий декора, мелкой орнаментальной детализацией украшений.

Важно отметить, что декорации в русском костюме имели функциональную направленность в сочетании с религиозными убеждениями: на нижних слоях одежды, непосредственно надевавшихся на тело, орнамент вшивался на наиболее важные места, выполняя роль оберега от нечистой силы - это магические узоры на пазухе, вороте, обшлагах рукавов, на подоле. Что касается одежды праздничной, то здесь «обереги» в виде вышивки, прошив, мелкой аппликации и нашитых лент располагались по швам подолеки и плечевым швам.

Считалось, что одежда должна быть многослойной, широкой и богато украшенной, с целью — скрыть владельца или владелицу от «дурного глаза».

Орнаменты употреблялись преимущественно мелкие, геометрические, иногда растительные.

Декоративное оформление одежды гармонировало с внутренним убранством крестьянской избы. Красочные расцветки подзоров, рушников и скатертей, покрывал на сундуки, половики, а также расписной деревянной утвари сочетались и перекликались с яркими тканями одежды, с узорами и орнаментом.

Важно упомянуть и устойчивую связь расположения цветов на русском народном костюме с цветовой символикой. Например, нижняя, так называемая «земная» часть женской понёвы намеренно была темной (черная или синяя), а верхняя, символически и ассоциативно связанная с солнцем и небом — красная и белая [1, с. 35].

Здесь важно отметить, что небо, солнце и земля для крестьян имели особое с точки зрения символики значение, поэтому цветовая символика в одежде ассоциативно связывалась с этими понятиями. Отношение к земле у русских крестьян испокон веков носило любовный и обрядово-поклонный характер, землю величали матерью, от которой не только зародилось всё живое, но произошло и само тело человеческое [3, с. 95].

Небо считали началом рая, где жили первые люди и где обитает Бог («Это рай, гдѣ жили первые люди... На небѣ есть все, что и на землѣ, и тамъ присутствуетъ Самъ Господь») [10, с. 2].

Солнце считали небесным украшением, творением Бога, которое повинуется божьей воле, согревая землю («Солнце — творение Бога и повинуется Его святой волѣ. Смотря на солнце и луну, мы видимъ ихъ природу и видимъ ихъ потому, что они со звездами и комѣтами одѣты въ сіяніе. Это ихъ одежда, данная имъ Богомъ для небесного украшения. ... Солнце — женское лицо. Он ѣздитъ днемъ по небу на диванѣ, устроенномъ изъ звѣздъ. Одежда его разноцвѣтная и вся усыпана звѣздами и алмазами») [10, с. 4].

Наконец, можно отметить комплексность как еще одно отличительное свойство народного костюма. Ансамбль и структура народного костюма были абсолютно определенными и четко привязывались к конкретному региону России. Важно отметить, что в основном это относилось к женскому костюму. Причину, почему женский русский народный костюм в разных губерниях и регионах достаточно сильно различался деталями, кроем и фасоном, достаточно убедительно и аргументировано раскрывает в своих исследованиях А.Н. Афанасьев, по его мнению, связано это было с тем, что русская женщина периода становления русского народного костюма довольно редко отлучалась из дома, вследствие чего была мало знакома с обычаями чужого края. Женщина являлась хранительницей традиций, в том числе и традиций народного костюма [3, с. 294].

Важно отметить, что перечисленные выше уникальные черты русского народного костюма сложились из славянской модели мира, которая, во-первых, гораздо старше всех влияний, воздействующих на развитие народного костюма в течение многих веков, а, во-вторых, эта модель всегда оставалась центральной структурой архетипа костюма.

Русский костюм допетровского времени в основных его традиционных элементах был одинаков по крою у богатых и у бедных, различался

только качеством материала. В простонародье одежда изготавливалась из полотна, ватолы, веретья, сукна, а вместо пушного меха употреблялась овчина. Употребительной в обиходе, особенно в богатом быту, была телогрея. Она представляла собой распашную одежду длиной до пят, с длинными до пола рукавами, имевшими под мышкой открытые проймы, через которые телогрея надевалась на рубаху. Изготавливались телогреи из сукна, камки, т.е. из массивной, тяжелой ткани. Такая одежда по краям окаймлялась золотыми и серебряными шнурами, шелковым кружевом или тесемками с кистями, полы застегивались серебряными и оловянными пуговицами, которых было 15–17, и нашивались они от верха до низа. К верхней одежде относилась накладная шубка рубахообразного покроя. Длинной такая одежда доходила до пят, имела высокий прямой воротник и не большой разрез на груди для надевания. Верхней легкой распашной одеждой был опашень, или охабень, — просторная одежда с клиньями по бокам. Скошенный вырез горловины опашня был как бы продолжением линии борта пол. Рукава опашня спускались до подола одежды. Опашень на меху (соболем или горностаевом) назывался шубой [9, с. 31]. К числу женской зимней одежды относился кортель — одежда из меха соболя, куницы, горностая; нагольная или покрытая тафтой, камкой. Конструктивно она напоминала летник.

Как в царском, так и в простонародном быту девушки носили волосы открытыми или распущенными по плечам и завитыми в кудри или сплетенными в одну или две косы, спадающие сзади на спине. Пряди волос переплетались золотыми или жемчужными нитями. Внизу косы девушки вплетали ленты, цветные или золотые кисти, называемые косником или накосником. Замужняя женщина носила вместо косника меховую или бархатную, закрывавшую затылок и волосы, подзатыльную. Она покрывала голову убрусом, представлявшим тонкое полотняное или тафтяное полотенце. К числу женских головных уборов, прятавших волосы, относится чепчик, или волосник.

Девушка, выходя замуж, заменяла свой девичий венец кикой, которая была головным убором замужних. Кика состояла из тульи в виде обруча, облежавшего голову кругом, и круга, помещавшегося на темени. Кика сверху расширялась. Тулья изготавливалась из простой ткани, проклеивалась и покрывалась сверху атласом червчатым, а иногда тонким листом золота или серебра; тулья украшалась также драгоценными камнями. К кике на висках привешивались рясны, длинные нити жемчуга в сочетании с дорогими камнями, золотыми фигурками, с пронизками. Передняя часть подзора кики украшалась более богато и затейливо, иногда изготавливалась отдельно и называлась кичным челом, а в XVII в. — переденкой. Кика имела подзатыльную [9, с. 33].

Сближение Руси в XVII в. с Западом отразилось на всей обстановке жизни только в более зажиточных слоях общества. Оживлению русской жизни не соответствовали тяжелые шубы и длиннополые кафтаны. Поэтому Петру I так нужно было переодеть русских людей в более удобную короткую одежду. Еще более подтвердила свою жизнеспособность и функциональность традиционная русская народная одежда. Таким образом, исконно русская народная одежда это союз традиций в одежде различных народностей различных исторических периодов, подвергающаяся значительным изменениям в зажиточных слоях русского общества (вследствие смены модных тенденций и торгового сотрудничества) и практически остающаяся неизменной в более бедном, крестьянском быту. В целом русские простые люди сохранили древний костюм без изменений. Бедный народ в течение многих веков оставался верен своей древней одежде и славянской модели мира. Путешественник И.Г. Георги отмечал: «Простой народ ничего чужого в своей одежде не имеет..., собственно российская одежда обоюбого пола сохранилась в древнем своем виде» [5, с. 605]. Вместе с тем, с петровских времен и до современности процесс развития традиционной одежды продолжался, но только в аспекте формы, а именно состава украшений, цвета тканей, материала и манеры ношения [7, с. 106].

Список литературы:

1. Андреева А.Ю., Богомолов Г.И. История костюма. Эпоха. Стиль. Мода. — СПб., 2009. — 468 с.
2. Афанасьев А.Н. Древо жизни. — М.: Современник, 1982. — 464 с.
3. Афанасьев А.Н. Религиозно-языческое значение избы славянина // Народ-художник: Миф. Фольклор. Литература. — М., 1986. — 164 с.
4. Будур Н. История костюма, составленная Натальей Будур. — М.: Олма-Пресс, 2002. — 278 с.
5. Георги И.Г. Описание российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопримечательностей в окрестностях оного: в 15 отделеиях, в 3 частях. — СПб., 1794. — 156 с.
6. Калашникова Н.М. Народный костюм (семиотические функции). — М.: Сварог и К., 2002. — 372 с.
7. Каршинова Л. Русский народный костюм. Универсальный подход / Л. Каршинова. — М., 2009. — 64с.
8. Пармон Ф.М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. — М.: В.Шевчук, 2012. — 272 с.
9. Этнографическое обозрение. Издание этнографического отдела Императорского Общества Любителей Естественного, Антропологии и Этнографии, состоящего при Московском Университете. / Под ред. Секретаря Этнографического Отдела Н.А. Янчука. — М., 1899. — № 3: Колчина А. Вереования крестьян Тульской Губернии. — 240 с.

Э.И. ГУБАЙДУЛЛИНА

МАГИСТРАНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

А.В. ПЕТРОВА

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

E.I. GUBAIDULLINA

MASTER DEGREE STUDENT OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY (KNRTU)

A.V. PETROVA

LECTURER OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY (KNRTU)

ВЕРА КАК РЕСУРСНОЕ СОСТОЯНИЕ ДУШИ РЕБЕНКА. ВЕРА В ТВОРЕНИЕ, ПОМОГАЮЩАЯ В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРЫ ДУХОВНОСТИ, ЭМПАТИИ

FAITH AS A RESOURCE STATE OF THE CHILD'S SOUL. FAITH IN CREATION, WHICH HELPS IN THE DEVELOPMENT OF A CULTURE OF SPIRITUALITY, EMPATHY

В работе установлено, что существует закономерное влияние творческих дисциплин на развитие у детей-сирот эмпатии, сострадания, культуры и духовности. Научно доказано, что дети из Домов ребенка, систематически занимающиеся творческой деятельностью, будь то музыка, пение, рисование, занятия прикладными ремеслами, имеют потенциал к лучшему развитию их когнитивных, интеллектуальных и коммуникативных способностей.

Ключевые слова: дети, вера, Творец, эмпатия, творение, изобразительное искусство

In the work it was established, that there is a natural influence of creative disciplines on the development of empathy, compassion, culture and spirituality in orphans. It has been scientifically proven that children from orphanages who systematically engage in creative activities, be it music, singing, drawing, crafts, have the potential to better develop their cognitive, intellectual and communicative abilities.

Keywords: children, faith, creator, empathy, creation, fine art

Проблема: Дети в домах ребенка обделены родительским вниманием, заботой любовью, теплом. Исходя из этого, есть немалая вероятность того, что они могут вырасти эмоционально «холодными», могут сторониться заводить дружеские и романтические отношения, впоследствии заводить семью, скупно проявлять чувства любви, привязанности. А все из-за нехватки родительского участия в моменты зарождения и развития эмпатии и чувства сострадания у детей-сирот.

Актуальность проблемы: Во все времена существовала проблема того что дети, которые остались без родительской любви не верят в чудо, в сказку, в творение.

Анализ исследования: Вера в творение, в прекрасное, формирующаяся благодаря занятиям по творческим дисциплинам. Вера в творение — как один из самых важных терапевтических методов развития эмоциональной и культурной эмпатии у детей-сирот.

Влияние творческих дисциплин на развитие у детей эмпатии, сострадания. Научно доказано, что дети из Домов ребенка, систематически занимающиеся творческой деятельностью, будь то музыка, пение, рисование, занятия прикладными ремеслами, имеют потенциал к лучшему развитию их когнитивных, интеллектуальных и коммуникативных способностей.

Вывод исследования: Вера — как ресурсное состояние души ребенка. Вера в творение, помогающая в развитии культуры, духовности, эмпатии.

Дети-сироты обретают веру в зримую красоту, веру в себя, веру в Творение. Они преобразуют абстрактные визуальные графические решения благодаря Дару Творения и непосредственно с помощью арт-терапевтического воздействия дарят им визуальный смысл, разделяют душой и верой.

Дети благодаря абстрактным пластическим формам наполняют пространство вокруг себя духовно-нравственным содержанием, взаимодействуя с изобразительным искусством, декоративно-прикладным искусством, дизайном. В такие моменты у детей развивается твор-

ческое мышление. Ведь каждый ребёнок, по сути творец, ему лишь необходимо дать ту идею, едва визуально различимый, абстрактный намек на изображение, как он в миг преобразует идею в материю, незримое, неизъяснимое благодаря Дару Творения делает овеянным, зримым. Таким образом, ребенок обретет веру в себя, веру в творение, веру в прекрасное.

Т.А. САМСОНОВА
 ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА ТОЛЬЯТТИНСКОЙ
 АКАДЕМИИ УПРАВЛЕНИЯ

А.С. КУЗЬМИНА
 СТУДЕНТКА КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА ТОЛЬЯТТИНСКОЙ АКАДЕМИИ
 УПРАВЛЕНИЯ

Е.А. КОРЕЦКАЯ
 СТУДЕНТКА КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА ТОЛЬЯТТИНСКОЙ АКАДЕМИИ
 УПРАВЛЕНИЯ

T.A. SAMSONOVA
 LECTURER OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

A.S. KUZMINA
 STUDENT OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI
 ACADEMY OF MANAGEMENT

E.A. KORETSKAYA
 STUDENT OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI
 ACADEMY OF MANAGEMENT

ОТРАЖЕНИЕ В ОБЪЕКТАХ ИСКУССТВА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

REFLECTION OF ARTISTIC AND CULTURAL TRADITIONS IN ART OBJECTS

В статье рассматриваются культурные традиции русского народа, значение национальной культуры и ее отражение в объектах искусства. Анализируются объекты историко-культурного на-

следия, исторические возможности и закономерности развития народного искусства, а также такие виды деятельности, как травничество, и охота.

Ключевые слова: искусство, история, культурный мир, традиция, формирование культуры, культурное наследие, исторические ценности.

The article examines the cultural traditions of the Russian people, the significance of national culture and its reflection in art objects. The objects of historical and cultural heritage, historical opportunities and patterns of development of folk art, as well as activities such as herbalism and hunting are analyzed.

Keywords: art, history, cultural world, tradition, culture formation, cultural heritage, historical values.

Культурные традиции — важная часть исторической памяти каждого народа. В современном мире обращение к истории предков и их культуре приобретает особую актуальность и все чаще становится темой для обсуждения. Не только в России, но и по всему миру наблюдается тенденция «обращения к предкам». Люди начинают все активнее интересоваться историей и культурой народов, проживавших ранее на территориях, к которым они имеют отношение; жители разных стран, в том числе и России, все больше стремятся узнавать о своих предках — их традиции и обычаи, мифы и легенды, через которые можно косвенно соприкоснуться со своими историческими предками [1]. Традиции могут быть отражены как в объектах искусства, так и в других повседневных объектах, сохранившихся до наших дней. В русском народном творчестве это — частушки, поговорки и скороговорки, песни, живописные полотна, поделки из природных материалов, отражающие различные явления и события, орнаментальные композиции и т.п. В данной статье хотелось бы остановиться на объектах, являющихся проявлением материального творчества человека. Рассмотрим несколько основных видов деятельности, берущих свое начало еще в период Древней Руси: травничество и охотничье ремесло. В ходе рассмотрения этих двух направлений будут затронуты предметы быта и обихода, а также книги с точки зрения визуальных объектов, представляющих собой предметы искусства.

Первым, на что хотелось бы обратить внимание, — это травничество и лекарство. Первое упоминание о травничестве на Руси было зафиксировано еще в 12 веке. В то время роль «фитотерапевтов» брали на себя ведуны, волхвы и знахари, имеющие знания о том, как правильно производить сбор лекарственных растений, как заготавливать их и применять при лечении определенных болезней.

Так, к древнейшим памятникам медицинской литературы можно отнести лечебники, травники и сборники с описанием врачеваний. На-



Рис. 1. Пример медицинской литературы. Лечебник

пример, «Изборник великого князя Святослава Ярославича», евангелия («Остромирово евангелие», «Архангельское евангелие») и жития («Повесть о Петре и Февронии»). До нашего времени из этих старинных летописей и книг дошло всего около 200 экземпляров, из которых можно узнать о наиболее распространенных в то время лекарственных травах [7]. К ним относились: полынь, крапива,

подорожник, багульник, «злоненавистник» (бодяга), цветы липы, листья березы, кора ясеня, можжевельные ягоды.

Рукописные лечебники можно считать медицинскими энциклопедиями, так как, помимо болезней и лекарств, в данных лечебниках излагались патогенез болезней, способы их распознавания, варианты лечения и т.д. Литературные источники такого вида были и в XVII в. (Рис. 1). Примером тому могут служить «Вертограды» (справочники). В «Вертограде» (1534 г.), в разделе «о камениях» — «лапидарии» описаны 122 названия, четверть из которых принадлежит странам Древнего Востока (Индии, Китаю), с которыми Русь в то время вела торговые отношения [6].

На сегодняшний день лечебники не используются в практическом применении, и представляют собой исключительно художественную ценность рукописных книг древней Руси. По своему оформлению они отличаются и наличием иллюстраций, выполненных от руки. К ним относятся анатомические изображения человека, зарисовки лекарственных трав и изображения проводимых в то время медицинских процедур, для большей наглядности [5]. (Рис. 1).

В фольклоре, поговорках и заговорах ярко отразилось недоверчивое отношение крестьян к медицинской науке: «не жива та душа, что по лекарям пошла», «добрая аптека убавит века». Суеверия относительно здоровья бытовали на протяжении веков: исследователи-этнографы отмечали, что даже в XIX веке, несмотря на развитие медицинской науки, в деревнях болезни считали наказанием за грехи. Знахари часто врачевали методами, которые сегодня могут показаться ужасающими.

В XVII веке в русской медицинской литературе появились так называемые «Вертограды» (справочники), составители которых рассказывали не только о приемах изготовления лекарств и некоторых химических операциях, но и о поведении врача с пациентами: «Пришедшему лекарю к больному человеку сести подле него прилично,



Рис. 2. Пример ботанических иллюстраций
Рис. 3. Пример ботанических иллюстраций

не торопясь, и разговаривать бы речи к развеселению болезненного человека». Обычно «Вертоград» начинался вопросом: «Грех ли прибегать к хитростям врачевным?». Тут же давался ответ: медицинское искусство необходимо так же, как «как земледелие». Медицинские рукописи знакомят нас с аптечным инвентарем и посудой, способами фармацевтической переработки растений. В монастырских больницах имелись небольшие перегонные аппараты — «алембики» из стекла, олова или свинца. Например, для варки корня генцианы требовался «сосуд луженой». Выжимание трав производилось «тискаами», фильтрация — «сквозь плат». Растирание «зелия межно двумя камени» или чаще в высокой ступке — «иготи». На первый взгляд повседневные вещи через столетия превратились в произведения искусства и стали древнейшими памятниками.

Одним из главных видов декорирования вплоть до середины прошлого столетия оставались орнаменты. Для декоративного искусства характерно разнообразие технологий и использование образного строя: геометрический орнамент, растительный орнамент, сложные сюжеты. В своем развитии это творчество содержит формы и орнаменты древнерусского искусства [2]. Так, украшались ступки и венчики для растирания трав, используемые аптекарями. Из этого можно сделать вывод, что труд человека и творчество неразрывно связаны. Творческий одухотворенный процесс деятельности человека становится точкой, с которой начинается и постепенно формируется культура целого народа. Так и в современном мире, чтобы создать что-то новое, дизайнеры опираются на опыт прошлого —

проводят аналитику, и используют богатое культурное наследие в своей творческой деятельности.

Также в дополнение к вышесказанному хотелось бы привести еще один пример предмета искусства, а именно ботанические иллюстрации, поистине поражающие своей точностью. В данном случае ботаническая иллюстрация представляет собой сложное переплетение научной ценности и живописного исполнения. Раньше ботанические иллюстрации представляли собой практическую ценность. Они описывали различные растения, их устройство, зачастую, даже рекомендуемое время сбора и применение в лекарственных целях. Сейчас же такие изображения представляют по большей части эстетическую ценность и выступают в качестве объектов исторической культуры (Рис. 2 и 3).

Для сравнения обратимся ко второму направлению — охоте. Издавна охота считалась не только развлечением дворянства, но и достойным и знатным времяпрепровождением русских царей. Именно поэтому данный вид деятельности требовал не только особых знаний и навыков, но и таких личностных качеств, как ловкость, выносливость, и особое чутье в погоне за добычей. Россия до XVI века являлась самым крупным во всем мире поставщиком пушнины на международный рынок. Обусловлено это было несколькими факторами: обширностью территорий, наличием охотничьих ресурсов, разнообразием климатических условий и промысловых видов животных, а также развитые навыки населения России. Продукция охоты составляла значительную долю экономики страны, главным направлением была промысловая охота.

С наступлением XIX века охота стала приобретать особенный колорит, наиболее ярко это проявилось в первой половине столетия. «Стойкое увлечение русского человека удалью охотничьих пристрастий было таково, что в этой отчаянной гоньбе за зверем, ревностно и лихо, прочесывая перелески, рощи, леса и увалы дальних отъезжих полей, верхоконная братия была единым, прекрасно организованным сообществом» отмечает Охлябинин Сергей Дмитриевич, автор книг «Повседневная жизнь русской усадьбы XIX века».

Оружие, несомненно, относится к главному сопутствующему элементу каждого охотника. Оружие было очень разнообразным, это могли быть вилы, рогатки, тараны, копыта, а также луки и стрелы. В более позднее время охотники стали использовать огнестрельное оружие — самодельные ружья, пищаля, пистолеты и карабины [4].

Пистолеты с ручной гравировкой сюжетных композиций и орнаментов, всевозможных драгоценных металлов приобретают высокохудожественную ценность по той причине, что являются проявлением творческого начала мастеров прошлого и являются памятниками эстетической культуры (Рис. 4).



Рис. 4. Пример украшения оружия на Руси

У русских оружейников сильна традиция соотношения формы и материала; веками складывалось понимание выразительных возможностей различных материалов — дерева, стали, золота, серебра, кости, поэтому мастера создавали оригинальные художественные ансамбли, где каждый материал приобретал

свое звучание. Важная особенность украшения оружия, которая также представляет большую сложность, — это ограниченность и неизменность плоскостей, отведенных для украшения; в то же время декор, как и в архитектуре, должен не маскировать, а раскрывать дизайн [3]. Для украшения оружия на Руси использовались самые разнообразные художественные приемы: ковка, литье, чеканная чеканка, басма, тиснение золотом и серебром, гравировка и резьба по металлу, инкрустация костью, черная, разноцветная эмаль. Настолько же разнообразны были и мотивы для украшения: растительные орнаменты, изображение животного мира. При украшении оружия всегда соблюдалась мера — это было боевое оружие, а не «церемониальное».

Таким образом, на основе вышесказанного, можно заключить — с развитием технологий и автоматизаций многих дизайн-процессов, ранее существующие предметы быта, создаваемые преимущественно для прямого использования, обрели свою уникальность и стали предметами искусства. В наше время предметы, сделанные вручную руками мастера «с душой», в отличие от массово произведенных на заводе, обретают особую культурную ценность.

Список литературы:

1. Добрынин Д.С. Понятие «культурное наследие» в гуманитарной науке. — Вестник Бурятского государственного университета. — 2012. — 6А. — С. 236–239.
2. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. — М.А. Некрасова. — М.: Изобразительное искусство, 1983. — 343 с.
3. Ульянова Н.Б. Формирование этнохудожественной культуры у будущего дизайнера в вузе. — Педагогический журнал Башкортостана. 2012. № 1. (38). С. 63–64.
4. Хомутский В. Русское художественное оружие. — [Электронный ресурс]: статья / В. Хомутский. — URL: <https://historicaldis.ru/blog/43312254459/Russkoe-hudozhestvennoe-oruzhie> (дата обращения: 23.12.2021).
5. Батуев Б.Б., Дашиев Д.Б. и соавт. Характеристика рецептурных справочников. Раст. рес.— 1984.— 22 (4). — С. 479–81.
6. Книга глаголемая «Прохладный вертоград» / Сост., предисл., вступ. ст.,
7. Попов А.П. Траволечение: Лечение лекарственными травами. — СПб.: Лейла, 1998.

Д.А. БОБЧИНСКАЯ

Студентка кафедры дизайна Тольяттинской академии управления

Е.В.ВИШНЕВСКАЯ

Кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой дизайна Тольяттинской академии управления

D.A. BOBCHINSKAYA

STUDENT OF THE DESIGN DEPARTMENT OF THE TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

E.V. VISHNEVSKAYA

CANDIDATE OF PEDAGOGICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR, HEAD OF THE DEPARTMENT OF DESIGN, TOGLIATTI ACADEMY OF MANAGEMENT

ГРАФИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ИЗОБРАЖЕНИЯ ГЕРОЕВ РОМАНА А.С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

GRAPHIC REPRESENTATION MEDIA OF THE HEROES OF THE NOVEL BY A.S. PUSHKIN «EUGENE ONEGIN»

В статье рассматривается использование графических техник иллюстрирования литературных произведений начала XIX века на примере нового авторского подхода по передаче пластики очерковой гравюры и рисунка пером. Обосновывается применение данного подхода к иллюстрированию романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» как популяризация преемственности в выразительности графического языка и духовного наследия литературного произведения.

Ключевые слова: очерковая гравюра, рисунок пером, иллюстрация

The article discusses the use of graphic techniques for illustrating literary works of the early nineteenth century on the example of a new author's approach to transfer the plasticity of essay engraving and pen drawing. The application of this approach to the illustration of A.S. Pushkin's novel «Eugene Onegin» is substantiated as a popularization of continuity in the expressiveness of the graphic language and the spiritual heritage of the literary work.

Keywords: sketch engraving, pen drawing, illustration

Сегодня очерковая гравюра и рисунок пером зачастую принимаются за анахронизм, однако, это совсем не так. Популярные средства печатной графики XIX века представляют огромную ценность, и их использование в наше время следует оценивать как продолжение традиций в графике. Мягкая и поэтическая черно-белая манера изображения нуждается в популяризации, в том числе в иллюстративном материале произведений того времени.

Произведение А.С. Пушкина «Евгений Онегин» может показаться читателю удивительным, и даже немного странным: все это потому, что оно далеко от обычного романа. В этом признавался и сам писатель, утверждая, что между его творением и романом в его классическом понимании есть большая «разница». Однако эта разница заключается не только в необычной стихотворной форме, но и в самом сюжете. Духовные искания и переживания в произведении находят свое отражение не в одном лишь Евгении Онегине: все основные герои сталкиваются с событием, которое кардинально меняет не только их судьбу, но и личность [1].

Для начала рассмотрим духовное развитие главного героя романа: в первых главах рассказчик знакомит читателя с легкомысленным Евгением Онегиным, человеком из светского общества, которому все уже успело надоесть. У «молодого повесы» нет никаких увлечений, он не способен любить, будь то даже самая красивая девушка высшего общества. У героя также есть свое мнение относительно всего, что его окружает, и, зачастую, оно отрицательное. Онегин холоден и безэмоционален, кажется, уже ничто и никто не сможет пробудить его душу для новых, светлых и нежных чувств. Но каким читатель встречает Евгения в конце произведения? Герой полон мечтаний, любовные волнения мешают его сну, и все лишь по одной причине: сердце Онегина пробудилось, он впервые оказался по-настоящему влюблен. Началом духовного развития дворянина стало путешествие в деревню, влекущее за собой встречу с Ленским, которая впоследствии натолкнула героя на размышления о смысле жизни. Так, после дуэли Онегин впадает в «мертвенное» состояние, предпочитая своей тоскливой жизни смертельную болезнь: «Зачем, как тульский заседатель, Я не лежу в параличе? Зачем не чувствую в плече. Хоть ревматизма? — ах,



Рис. 1. Иллюстрация к роману «Евгений Онегин». Иллюстратор Г.А. Мазурин

Рис. 2. Иллюстрация к роману «Евгений Онегин». Иллюстратор А.Е. Егоров

создатель! Я молод, жизнь во мне крепка; Чего мне ждать? тоска, тоска!..». Во время странствий Евгений взрослеет, ключевым событием, рождающим изменения в душе героя, становится вторая встреча с Татьяной Лариной. Именно это событие дарит герою глубокое чувство любви: увидев героиню среди светской массы, Онегин впервые отчетливо замечает всю контрастность девушки на фоне пестрой толпы. Пусть внешне она теперь и схожа с высшим обществом, в котором оказалась, однако внутренне Евгений видит в ней все ту же уездную барышню, которую когда-то повстречал во время путешествия в деревню. Лишь теперь герой отчетливо видит ее душевную красоту: то светлое начало, скрывающееся за природной простотой Татьяны. На светском рауте «Она была нетороплива, Не холодна, не говорлива, Без взора наглого для всех, Без притязаний на успех, Без этих маленьких ужимок, Без подражательных затей... Все тихо, просто было в ней». Таким образом, пускай Татьяна и Евгений уже не могут быть вместе, но герой романа все же обретает духовное возрождение [1, 2].

На духовное развитие Татьяны Лариной повлияло три события. Началом внутренних изменений стало знакомство с Онегиным: воспитанная на французских романах, девушка видит в Евгении героя ее любимых книг. Однако ее чувства не оказываются взаимны: так, девушка сталкивается со вторым событием, изменившим ее. Брак с генералом делает из нее богатую и знатную княгиню: «Не потому ль, что в высшем свете. Теперь являться я должна; Что я богата и знатна, Что муж в сраженьях изувечен, Что нас за то ласкает двор?». Завершением ее духовного развития становится отказ Евгению

Онегину: девушка смиренно принимает свою судьбу [1, 3].

Владимир Ленский также проходит собственную «инициацию»: в начале произведения герой слагает прозу о чувствах, которые еще не успел пережить. Так, он воспевал состояние, более подходящее Евгению Онегину, чем ему самому: «Он пел поблеклый жизни цвет. Без малого в осьмнадцать лет». Впоследствии же герой перестает быть



Рис. 3. Эскиз всадников, М.Ю. Лермонтов
Рис. 4. Эскиз светской беседы, М.Ю. Лермонтов
Рис. 5. Эскиз всадников, М.Ю. Лермонтов

подражателем: считая себя романтиком, Ленский закончил свою жизнь действительно романтично, отстаивая честь своей возлюбленной на дуэли [1].

В начале XIX века живописная манера графики сменяется четкостью формы в виде очерковой гравюры. Данный черно-белый метод иллюстрации отличается особенной мягкостью и поэтичностью, а отточенность линий и умение показать глубину, движение и пространство с помощью толщины и ритма поражают любого зрителя. Предельная упрощенность в данной графике хорошо сочетается с романтической окрашенностью и лирическим началом. Так, ярким примером очерковой гравюры является иллюстрация Г.А. Мазурина по роману И. А. Гончарова «Обломов» (Рис. 1) [4].

Еще один вид графики XIX века — рисунок пером. Перовое искусство сочетает в себе как строгость, так и спокойную гармонию линий. Такие иллюстрации хранят в себе умение передать через штрихи и линии игру света и тени, широкий спектр тонов, а также беглость и скоропись

наброска. В данном периоде техника перового искусства была особенно востребована: ее преподавали в высших учреждениях, а иллюстрации, созданные таким методом, требовались в изображении библейских мотивов и исторических картин. Работы графика А.Е. Егорова — идеальное воплощение эстетики классицизма того времени (Рис. 2) [5].



Рис. 6. Эскиз к роману «Евгений Онегин», автор А.С. Пушкин

Не менее ценным рисунок пером был и в мире литературных произведений. К использованию такого метода изображения обращались сами писатели: так, М.Ю. Лермонтов собственноручно иллюстрировал свои произведения. Среди них — эскизы всадников и светских бесед. (Рис. 3–5)

Еще одним писателем, виртуозно иллюстрировавшим свои книги, был А.С. Пушкин. Наиболее знамениты его зарисовки к роману «Евгений Онегин» (Рис. 6, 7) и поэме «Медный всадник» (Рис. 8).

Работая над дизайн-проектом «Сон Татьяны Лариной» по роману А.С. Пушкина, был использован авторский метод цифрового изображения, стилизованного как сочетание очерковой гравюры и рисунка пером. Такой метод отражает графику того времени, передает духовность как отдельного героя романа, так и общей атмосферы произведения, усиливает романтическую окрашенность иллюстрации.

Подражая пластике перового рисунка, были выполнены эскизы нескольких основных героев иллюстрации, которые впоследствии использовались в прорисовке итоговой работы (Рис. 9–11).

Применяя авторский метод цифрового изображения, стилизованного как сочетание очерковой гравюры и рисунка пером движение



Рис. 7. Эскиз к роману «Евгений Онегин», автор А.С. Пушкин



Рис. 8. Эскиз к поэме «Медный всадник», автор А.С. Пушкин



Рис. 9. Встреча Татьяны Лариной и медведя. Авторский эскиз



Рис. 10. Чудовище с «Петушьей головой». Авторский эскиз



Рис. 11. Драка петухов. Авторский эскиз



Рис. 12. Дизайн-проект «Сон Татьяны Лариной» по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

передавалось с помощью толщины и ритма, с сохранением четкости формы и изящества линий. (Рис. 12).

Таким образом, осознание необходимости популяризации графики XIX века в современных графических изображениях возникло в ходе работы по созданию иллюстраций к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». На примере проекта «Сон Татьяны Лариной» по роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» продемонстрирован авторский метод цифрового изображения, стилизованного на основе сочетания графики очерковой гравюры и графического рисунка.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Даренский, В.Ю. Духовная «инициация» героев в романе «Евгений Онегин» / В.Ю. Даренский. — Текст: электронный // Литературно-исторический журнал «Александръ»: [сайт]. — URL: [HTTP://ALEXLIB.RU/ISKUSTVO-KULTURA-BYT/SMI/DIHOVNAYA-INITSIATSIYA-GEROEV-V-ROMANE-EVGENIJ-ONEGIN/](http://alexlib.ru/iskusstvo-kultura-byt/smi/diuhovnaya-initsiatsiya-geroev-v-romane-evgenij-onegin/) (дата обращения: 03.12.2021).
2. Духовная эволюция героя в романе «Евгений Онегин». — Текст: электронный // Литература в школе: [сайт]. — URL: [HTTPS://LITERA.SU/LEARNER/ALL-WORKS/PUSHKIN-A-S/SPIRITUAL-EVOLUTION-OF-THE-HERO-IN-EUGENE-ONEGIN](https://litera.su/learner/all-works/pushkin-a-s/spiritual-evolution-of-the-hero-in-eugene-onegin) (дата обращения: 04.12.2021).
3. Евгений Онегин: роман / А. С. Пушкин; шесть рис. и 16 виньеток П.П. Соколова; два рис. Л.Л. Белянкина; фототип. К.А. Фишера. — М.: Изд. В. Г. Готье, 1893. — 246 с., [7] л. ил.: ил.
4. Развитие графики в первой половине 19 века // Студопедия. — URL: [HTTPS://STUDOPEDIA.RU/25_75497_RAZVITIE-GRAFIKI-V-PERVOY-POLOVINE--VEKA.HTML](https://studopedia.ru/25_75497_razvitiye-grafiki-v-pervoy-pолоvine--veka.html) (дата обращения: 07.12.2021).
5. МАЭСТРИЯ ПЕРА // ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ. — URL: [HTTPS://WWW.TG-M.RU/ARTICLES/1-2009-22/MAESTRIYA-PERA](https://www.tg-m.ru/articles/1-2009-22/maestriya-pera) (дата обращения: 07.12.2021).

ЧАСТЬ VI СТРУКТУРА МИРОЗДАНИЯ И СИМВОЛИКА ФОРМ В ДИЗАЙНЕ И ИСКУССТВЕ

PART VI THE STRUCTURE OF THE UNIVERSE AND THE SYMBOLISM OF FORMS IN ART AND DESIGN

В.Д. КОНСТАНТИНОВА

Студент по направлению «Реставрация» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

А.Е. ТРЕТЬЯКОВА

Доктор технических наук, профессор кафедры «Реставрации и химической обработки материалов» Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

V.D. KONSTANTINOVA

STUDENT IN THE DIRECTION OF «RESTORATION» OF THE RUSSIAN STATE UNIVERSITY NAMED AFTER A.N. KOSYGIN (TECHNOLOGY. DESIGN. ART)

A.E. TRETYAKOVA

DOCTOR OF TECHNICAL SCIENCES, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF RESTORATION AND CHEMICAL PROCESSING OF MATERIALS OF THE RUSSIAN STATE UNIVERSITY NAMED AFTER A.N. KOSYGIN (TECHNOLOGY. DESIGN. ART)

РАННИЕ ХРИСТИАНСКИЕ СИМВОЛЫ В КАТАКОМБАХ

EARLY CHRISTIAN SYMBOLS IN THE CATACOMBS

Статья посвящена семантике раннехристианских изображений, обнаруженных при исследовании катакомб. Описание символов приведено в контексте исторических событий, связанных с появлением и развитием христианской религии, где главным фактором выступала культурная политика римской власти, в период с I по V века.

Ключевые слова: раннее христианство, символы, катакомбы, фрески.

The article is devoted to the semantics of early Christian images discovered during the exploration of the catacombs. The description of the symbols is given in the context of historical events connected with the emergence and development of the Christian religion, where the main factor was a cultural policy of the Roman government from the 1st to the 5th centuries.

Keywords: early Christianity, symbols, catacombs, frescoes

Первые христианские символические изображения появляются в живописи римских катакомб и относятся к периоду гонений на христиан в Римской империи (80–325 гг.). Эти символы, созданные по библейским текстам, перешли в дальнейшем на стены храмов в виде фресок и сохранились на иконах. Однако прежде, чем рассмотреть семантику изображений, обратимся к истории появления христианства и строительства катакомб.

Очагами зарождения христианства были эллинизированные еврейские общины, вследствие чего и первоначальным языком текстов даже в городе Риме был греческий. Первые общины состояли из евреев, отделившихся от синагоги, еврейских прозелитов, поменявших иудаизм на христианство, и бывших язычников, принявших новую религию, но все еще считавшихся с иудаизмом. На этапе зарождения христианства верующие были немногочисленны, не вели активной деятельности, а римские власти видели в них еврейскую секту. Большинство римлян были политеистами, поклонялись различным богам и полубогам в соответствии своего положения и предпочтений. Римляне обогащали свою культуру за счет завоеванных ими народов, перенимая их богов. Весь первый век на Рим оказывало сильное влияние греческая мифология. Но обязательным условием для всех проживающих и вновь прибывших в Рим иноверцев было признание культа императора.

К 80 г. христианство полностью потеряло связь с иудаизмом, верующие вырвались из-под эгиды римской власти, и последняя не могла допустить свободного распространения религии, отрицающей всех остальных богов и божественное величие императора. Начинается эпоха гонений [1, с. 4–7].

Первоначальными убежищами первых христиан служили римские катакомбы. Катакомбы — древние подземные захоронения, представляющие собой систему галерей-коридоров, заканчивающихся кубикулами, криптами или большими капеллами. Кубикулы (от слова *cubiculum* — «постель»), являлись погребальными склепами, а крипты и капеллы — выполняли функцию подземных церквей.

Однако катакомбы были не только христианскими, в них хоронили и язычников, и иудеев, которые могли быть членами одной семьи. Само появление таких захоронений — проявление терпимости со стороны жесткой власти. Несмотря на отрицательные отношения большинства к монотеистическому верованию, римскому народу свойственно уважительное отношение к смерти, и каждый человек имел право быть похороненным по обычаям своей религии.

Только в последнее время было доказано, что катакомбы (за редкими исключениями) выкопаны самими христианами. На протяжении нескольких веков предполагалось, что христиане пользовались галереями, образовавшимися при добывании строительных материалов, и копали в боках свои гробницы. Но более подробное и тщательное изучение катакомб, и, особенно, грунта земли, где они находились, доказало обратное. Римляне добывали туф каменистый, т.е. твердый камень, и туф рассыпчатый, которые были пригодны для строительства. А катакомбы преимущественно находятся в туфе зернистом, промежуточным между первыми двумя видами [2]. Архитектурная форма катакомб также отличается от шахт — она более правильная, с коридорами одинаковой высоты. Захоронения должны были строиться по определенным правилам: было запрещено вести работы выше уровня земли, так что, когда катакомба наполнялась, прорубали ступени на более низкий уровень и начинали строить галерею ниже. Некоторые катакомбы насчитывают шесть уровней.

Умерших христиан клали в выдолбленные в камне одну над другой ниши — без гробов, завернув их тела в чистый холст, пропитанный ароматическими составами, и закрывали мраморными плитами или кирпичами, на которых иногда писали имя покойного, а иногда изображали один из христианских символов [3].

Изображения катакомб носили характер тайнописи, позволяющей лишь единоверцам узнать друг друга, но смысл рисунков уже отражал формировавшееся христианское богословие.

Одним из наиболее ранних символических сюжетов катакомбной живописи является сцена «Поклонения волхвов». Исследователями было обнаружено двенадцать таких фресок, датируемых II веком. В них заложен евангельский сюжет. Восточные мудрецы, пришедшие поклониться Рождеству Спасителя, свидетельствуют о предсказании его появления и символизируют собой неразрывную связь между Ветхим и Новым Заветом.

Примерно в тот же период на стенах катакомб появляется надпись, выполненная греческими буквами ΙΧΘΥΣ (в переводе — «рыба»). В русском прочтении она звучит как «Ихтис». Акроним образован из начальных букв греческих слов, составляющих выражение «Иисус Христос Божий Сын Спаситель», и в нем заключен основной символ

христианской веры, подробно изложенный затем в документах Никейского Вселенского собора, состоявшегося в 325 г. в Малой Азии.

Символы христианского учения включают в себя и такой распространенный знак, как «Хризма». Появился он в апостольские времена, но широкое распространение получил с IV века. Хризма представляет собой изображение греческих букв Χ и Ρ, являющимися началом слова ΧΡΙΣΤΟΣ, что означает Мессия или помазанник Божий. Часто в дополнение к ним справа и слева ставились греческие буквы α (альфа) и ω (омега), напоминающие слова Христа о том, что он является началом и концом всего сущего.

Многие христианские символы берут начало от своих ветхозаветных прообразов. Среди них изображение Спасителя в виде Агнца. В нем заключен один из основополагающих догматов религии о жертве, принесенной Христом во искушение грехов людских. В I–III века этот символ был удобен тем, что его смысл могли понять лишь посвященные.

Ягненок изображен и на плечах Христа в образе «Добрый пастырь». Иконография образа переосмысливает языческое изображение Гермеса-пастуха, который был посредником между Богами и человеком, его задача — доносить высшую волю до людей [4]. Добрый пастырь — искупитель, агнец на его плечах — символ жертвы сознательной и добровольной. В катакомбах Домицеллы (IV век) есть изображение Христа, окруженного овцами и держащего на плечах агнца. Подобная композиция есть и в катакомбах Сан Каллисто (III век).

Существуют также христианские символы и знаки, порожденные Священным Преданием и Писанием. Одним из них является стилизованное изображение лилии. Его появление связано с тем, что, согласно легенде, Архангел Гавриил, явившись Деве Марии с благой вестью о ее великом предназначении, держал в руке именно этот цветок. С тех пор белая лилия стала символом непорочности Пресвятой Девы.

Изображение якоря вошло в обиход благодаря словам апостола Павла из его «Послания к евреям». Апостол уподобляет надежду на исполнение Божьего обетования безопасному и крепкому якорю, незримо соединяющему членов Церкви с Царством Небесным. Вследствие этого якорь стал символом надежды на спасение души от вечной смерти, и его изображение можно часто встретить в катакомбах среди прочей христианской символики.

Еще один библейский символ — голубь. В Ветхом Завете ему была отведена роль носителя благой вести, когда с оливковой ветвью в клюве он возвратился в ковчег Ноя, давая знать, что воды потопа отступили, и опасность миновала. В данном контексте голубь сделался символом мира и благоденствия. На страницах Нового Завета он становится зримым олицетворением Святого Духа.

Встречается также изображение павлина. Он символизирует бессмертие, поскольку у древних римлян считалось, что мясо павлина никогда не портится.

Среди редких образов стоит выделить петуха и пеликана. Древние легенды утверждали, что пеликан питает птенцов, укушенных змеей, своей кровью, в которой есть противоядие, поэтому его изображения использовались как символ Христа, который пролил Свою Кровь ради спасения человечества.

Образ петуха — это напоминание об отречении Петра. Также крик петуха пробуждает ото сна, поэтому он символизирует напоминание о воскрешении и, по Пруденцию, переносит мысль христианина к Страшному Суду [5].

Феникс — птица волшебная, пришедшая из древних египетских мифов. Этот символ, как и петух, для христиан был напрямую связан с воскресением [5]. Согласно легенде, пересказанной древнегреческим историком Геродотом, феникс умирает раз в 500 лет, сжигая себя на жертвенном огне, и каждый раз вновь возрождается из пепла.

Виноградная лоза — евангельский образ Христа, единого источника жизни для человека, которую Он подает через причастие. Символ лозы позже приобретет особое значение для церкви. Виноградная лоза в Ветхом Завете — символ земли обетованной, в Новом — символ рая [6]. Редко встречается Орфей с лирою в руках — также изображение Спасителя.

Говоря о произведениях из катакомб, следует отметить также льва — символ силы и могущества, орла — юности, змея — символа зла, в частности, дьявола, оленя — символа апостола, или кающегося, или святого, пальму — символ победы, оливковую ветвь — вечного мира, венок — победы над смертью и дьяволом.

Среди библейских сюжетов есть категория изображений, носящих уже не символический, а исторический характер. К ним относятся сцены с Моисеем, Адамом и Евой.

Есть в катакомбах неясные изображения Благовещения Пресвятой Богородицы, крещения Иисуса Христа, но одно из самых любимых древнехристианскими художниками — это воскрешение Лазаря (изображение встречается свыше 20 раз).

Большинство сюжетов и сцен из священных книг относятся уже к III–IV векам. А такое обилие раннехристианских символов обусловлено двумя причинами. Первая — христиане боялись «создать себе кумира», уподобиться язычникам. Вторая — это напряженная обстановка в эпоху гонений. В 203 году в Карфагене противники нового верования подняли восстание, требуя, чтобы власти не отводили земли под христианские кладбища, поскольку там были помещения для молитв. И через 50 лет император Валериан издал указ, запрещаю-

щий собрания в катакомбах. А в 280-е годы в одной из каменоломен были заживо погребены супруги Хрисанф и Дария. Позднее император Диоклетиан отобрал в казну все имущество и здания, принадлежавшие христианам, а также запретил всякое открытое проявление христианской веры. Кроме того, Диоклетиан повелел разрушить, сжечь и уничтожить все, что напоминало о христианстве, а кладбища у христиан отобрать и продать [7].

Но император Константин в 312 году утвердил христианскую церковь во всех правах, и с этого времени в истории катакомб начинается второй период. Все устремились на поклонение христианским мученикам, так что пришлось открыть все входы и перестроить лестницы. Над катакомбами строились базилики, и в них и возле них стали устраивать новые кладбища, причем каждую могилу рыли уже от поверхности земли.

Однако для возведения таких базилик надо было устраивать фундаменты, отчего катакомбы иногда обнажались вплоть до могил мучеников, и многие из них испортились или даже полностью разрушились. Тогда епископ Дамас решил привести их в порядок, чтобы сохранить от дальнейшего разрушения. По его распоряжению из катакомб была вынесена земля, которой они были засыпаны во время гонений на христиан, многие пещеры обложили мрамором, укрепили их своды и стены, устроили отверстия для воздуха и света.

Вскоре после этого епископ Дамас увидел, что прихожане нарушают установленный в катакомбах порядок. Некоторые из них просили могильщиков разрывать старые могилы и хоронить в них умерших, других погребали в полу коридоров без всякого порядка, ради новых могил портили изображения и надписи на старых. Тогда Дамас велел похоронить себя на поверхности земли. В надписи, оставленной им в катакомбах святого Каллиста, сказано: «Здесь... я желал бы сложить свои кости, но убоюсь потревожить священный прах святых». Его примеру последовали другие епископы.

К V веку подземные галереи перестали быть местом погребения. Гробницы начали расхищать, причем, не только рядовые граждане, но и служители церкви, которые делали это в целях добычи различных святынь.

Вслед за ними в подземелья потянулись грабители, и, чтобы уберечь останки святых от осквернения, их стали переносить в городские церкви. С конца IX века паломничество в римские катакомбы практически прекратилось, и на 700 с лишним лет о них забыли.

Сегодня многие катакомбы открыты для посещения туристами, и можно своими глазами увидеть сохранившиеся памятники изобразительного искусства I–V вв., а также посетить специальные музеи, где собраны другие артефакты из гробниц.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. ЛЕБЕДЕВ А.П. ЭПОХА ГОНЕНИЙ НА ХРИСТИАН И УТВЕРЖДЕНИЕ ХРИСТИАНСТВА В ГРЕКО-РИМСКОМ МИРЕ ПРИ КОНСТАНТИНЕ ВЕЛИКОМ. — САНКТ-ПЕТЕРБУРГ: ИЗДАТЕЛЬСТВО ОЛЕГА АБЫШКО, 2006. — 352 с.
2. ФРИКЕН А. РИМСКИЕ КАТАКОМБЫ И ПАМЯТНИКИ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ХРИСТИАНСКОГО ИСКУССТВА. ЧАСТЬ 1. РИМСКИЕ КАТАКОМБЫ. — МОСКВА: ИЗДАНИЕ К.Т.СОЛДАТЕНКОВА, 1885. — 1031 с. — URL: [HTTPS://AZBYKA.RU/OTCHNIK/ISTORIJA_TSERKVI/RIMSKIE-KATAKOMBY-I-PAMJATNIKI-PERVONACHALNOGO-HRISTIANSKOGO-ISKUSSTVA/1](https://azbyka.ru/otchnik/istorija_tserkvi/rimskie-katakomby-i-pamjatniki-pervonachalnogo-hristianskogo-iskusstva/1) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 5.12.2020).
3. БОРИСОВА М. РИМСКИЕ КАТАКОМБЫ. — URL: [HTTPS://FOMA.RU/XRISTIANSKIE-KATAKOMBYI.HTML](https://foma.ru/xristianskie-katakombyi.html) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 10.12.2020).
4. ЗУЙКОВА Т. ЖИВОПИСЬ КАТАКОМБ. — URL: [HTTPS://JESUS-PORTAL.RU/TRUTH/ARTICLES/ZHIVOPIS-KATAKOMB/](https://jesus-portal.ru/truth/articles/zhivopis-katakomb/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 5.12.2020).
5. ОШАРИНА О.В. ИКОНОГРАФИЯ И СИМВОЛИКА ВОСКРЕСЕНИЯ В ИСКУССТВЕ ХРИСТИАНСКОГО ЕГИПТА IV-VII ВВ. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ — 2009. — URL: [HTTPS://CHELOVEKNAUKA.COM/IKONOGRAFIYA-I-SIMVOLIKA-VOSKRESENIYA-V-ISKUSSTVE-HRISTIANSKOGO-EGIPTA-IV-VII-VV](https://cheloveknauka.com/ikonografiya-i-simvolika-voskreseniya-v-iskusstve-hristianskogo-egipta-iv-vii-vv) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 10.12.2020)
6. ЛУКОВНИКОВА Е. ДРЕВНЕХРИСТИАНСКАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИМВОЛИКА. — URL: [HTTPS://PRAVOSLAVIE.RU/ARCHIV/SIMVOLIKA/SIMVOL.HTM](https://pravoslavie.ru/archiv/simvolika/simvol.htm) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 6.12.2020).
7. БОРИСОВА Т. РИМСКИЕ КАТАКОМБЫ. ЧАСТЬ 1. — URL: [HTTPS://IKONS-ALLART.DO.AM/PUBL/ISTORIJA_KHRISTIANSKOGO_ISKUSSTVA/RANNEKHRISTIANSKIY_PERIOD/RIMSKIE_KATAKOMBY_CHAST_1/32-1-0-21](https://ikons-allart.do.am/publ/istorija_khristianskogo_iskusstva/rannekhristianskiy_period/rimskie_katakomby_chast_1/32-1-0-21) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 6.12.2020).

А.Н. ЧЕБАН

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ ИНЖЕНЕРНОГО ОБОРУДОВАНИЯ
ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ МОСКОВСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО
ИНСТИТУТА (ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ)

A.N. CHEBAN

LECTURER OF THE DEPARTMENT OF ENGINEERING EQUIPMENT
OF BUILDINGS AND STRUCTURES OF THE MOSCOW ARCHITECTURAL
INSTITUTE (STATE ACADEMY)

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА В ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ В ПЕРИОД С IV ВЕКА ПО X ВЕК НА ТЕРРИТОРИИ ЗАПАДНОЙ И ВОСТОЧНОЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ

ORNAMENTAL SYMBOLISM IN CHRISTIAN CULTURE IN THE PERIOD FROM THE 4TH CENTURY TO THE 10th CENTURY ON THE TERRITORY OF THE WESTERN AND EASTERN ROMAN EMPIRE

Новая христианская культура формируется на языческой культуре и её отношению к миру и человеку как неотъемлемой части мирового порядка. Языческая культура становится фундаментом и основой не только для религиозных обрядов, но и христианской орнаментальной символики.

Ключевые слова: символ, знак, орнамент, храм, церковь, христианство, изобразительное искусство, лилия.

The new Christian culture is formed on pagan culture and its relation to the world and man as an integral part of the world order. Pagan culture becomes the foundations and the basis not only for religious rites, but also for Christian ornamental symbols.

Keywords: symbol, sign, ornament, temple, Church, Christianity, fine art, Lily.

Христианство как официальная религия в Римской империи в конце IV века меняет мировой порядок. Император Константин I Великий задумывается не только над архитектурой христианских храмов, но и над христианской символикой.

Христианская культура впитывает в себя языческие символы обращенных народов наполняя их новым смыслом.

КРЕСТ

В языческой культуре крест универсальный геометрический символ, который символизировал: четыре стороны света, космос, огонь и свет и т. д. В раннехристианской культуре мы не увидим символ креста, а лишь его иносказательную, тайную символику в виде якоря, посоха, трезубца.

Главным символом христианской религии Константин I Великий выбирает монограмму имени Христа, а крест как символ искушения становится второстепенным символом так как распятие на кресте в Римской империи было унижительным и жестоким наказанием которому подвергались преступники, рабы и другие нарушители закона и порядка.

Позже с распространение христианства крест становится главным символом христианства и принимает разные формы и значения. Крест служит напоминанием христианам о победе Иисуса над грехом и смертью таким образом крест становится символом любви, искупления и жертвы Христа на Голгофе. Крест становится неотъемлемой частью христианской архитектуры в плане христианские храмы имеют форму креста, а также крест завершает образ храма он устанавливается на крыши.


Начиная с VI века крест становится неотъемлемой символом христианской культуры (таблица 1). Символ в форме креста в языческой культуре означал «центр мира, был символом распространяющего света Истины, символ священного центра Земли, где горизонталь пересекается с небесной вертикалью, и это точка сообщения между Небом и Землей [1].

Графическое изображение

Таблица 1

Наименование	Описание	Иллюстрация
Анх	Также известный как «ключ Нила» был древнеегипетским символом жизни. Имеет латинское имя — <i>crux ansata</i> — «крест с ручкой», имеет форму буквы Т, увенчанной овалом или кругом. Египетский символ «жизни», он был принят первыми египетскими христианами — коптами.	
Оригинальный коптский крест	Оригинальный коптский крест, использовавшийся ранними христианами-гностиками в Египте.	
Коптский крест	Небольшой круг, от которого отходят четыре руки одинаковой длины, с угловатыми Т-образными фигурами в углу и поперечинами наружу, представляющие собой гвозди, использованные при распятии Иисуса. Этот крест получил свое название от коптского христианства, которое сосредоточилось вокруг Александрии в Египте.	
Кентерберийский крест	Используется в англиканских церквях. Крест имеет четыре плеча одинаковой длины, каждое из которых расширяется на внешнем конце в форме молота, которые образуют ближний круг. Саксонский оригинал датируется около 850 г. и был раскопан в 1867 г. в Кентерберии, Англия. Каменную копию можно найти в Кентерберийском соборе и в нескольких других англиканских соборах по всему миру. Кентерберийский крест символ англиканской церкви.	
Греческий крест также известен как <i>crux immissa quadrata</i> .	Форма греческого креста несла множества значений: — символ Бога Солнца; — символ Бога Дождя; — символ четырех первоэлементов воздуха, земли, огня и воды. Форма Греческого креста отличается от традиционного православного четырехконечного креста тем, что концы креста греческого равные.	

	Греческих крест также называют квадратным, крестом Святого Георгия. Греческий крест считается исторически наиболее ранним и был традиционным для Византийской империи.	
Кельтский крест также известен как крест Ионы или Высокий крест	Один из самых почитаемых символов в ирландской культуре известен во всем мире как воплощение кельтского христианства. Кельтский Крест — это соединение латинского креста с кругом света, или гало, пересекающим его. В ирландском фольклоре есть две легенды происхождения креста. Первая легенда гласит, что Святой Патрик пришел на ирландские земли и пытался обучить и обратить кельтов — язычников в христианскую веру, кельты не принимали христианство и продолжали поклоняться солнцу. По легенде Святой Патрик объединил изображение христианского креста с кругом — солнцем, чтобы связать круг света с христианским крестом как одно целое. Другая менее популярная история предполагает, что Святой Патрик, возложив символ креста на символ солнца, показал им, что Христос был более могущественной силой, чем бог солнца.	
Крест Святой Нино	Крест Святой Нино или «Крест из виноградной лозы» по придаю Богородица вручила его женщине — крестьянке Нино в IV веке и направила её в Грузию. В Грузин крест Святой Нино стал символом Грузинской православной церкви.	
Крест Святой Бригитты	Этот крест встречается по всей Ирландии. Рассказывают, что крест был сделан Бригиттой, дочерью языческого царя, из тростника, чтобы использовать его как инструмент обращения. Однако имя Бригитты происходит от Бригит (также пишется как Бригитта, Бригда, Брайд и Невеста), кельтской богини огня, поэзии и кузнечного ремесла, и сегодня крест используется для защиты домов от огня. Это пример интеграции религиозных традиций. Сам крест происходит от индоевропейской свастики или солнечного колеса.	

Лабарум	Военный штандарт Константина I Великого, а также более поздних императоров Рима христианскими символами. В христианских летописях существуют различные рассказы о том, как император Константин выбрал Лабарум в качестве символа своих римских легионов. По словам историка Лактанция, наставника сына Константина I, Константин впервые увидел Лабарум во сне, в котором он услышал голос, говорящий <i>In hoc signo vinces</i> «В этом знаке ты победишь». Говорят, что после пробуждения он приказал своим солдатам нанести эмблему на свои щиты, и в тот же день они вступили в бой с войском императора Максенция и выиграли битву у Мильвийского моста 312 г. за пределами Рима. В других источникам написано, что первые христиане использовали лабириум для обозначения мест проведения собраний в катакомбах.	
---------	--	---

ЛАБИРИНТ

Лабиринт (от греческого *labyrinthos*) описывает геометрическую структуру с единственным проходом через неё. Этимологически слово лабиринт связано с минойским лабиринтом (*labyrys*) или «двойной топор» являлся символом богини-матери Крита,



Рис. 1. Мозаика — лабиринт

но также слово имеет лидийское происхождение и возможно пришло на Крит по торговым путям из Анатолии (Малая Азия) (илл. 1).

Христианская церковь заимствует лабиринт из языческой культуры и наполняет его христианским смыслом. Лабиринт в христианской культуре имен несколько значений:

1. Лабиринт служил аллегорией жизни Христа длинный путь, в котором многочисленные изгибы и повороты в которых отсутствует выбор пути. В христианской культуре лабиринт имел одиннадцать дорожек так как число одиннадцать символизировала понятие «грех».
2. В христианских храмах лабиринт выкладывается в центральной части из мрамора, цветного камня, керамической плитки для имитации паломнического пути в Палестину и назывался «Путь в Иерусалим».

КОРАБЛЬ

Символ корабль в языческих культурах символизировал человеческую жизнь, плывущей к пристани — смерти. В христианской культуре корабль становится символом церкви, которую направляет Христос, но также изображение корабля несущегося по высоким волнам житейского моря под знаком креста символизировал праведный образ христианской жизни, суть которой обретение вечной жизни и в единении с Богом (илл. 2).



Рис. 2. Мозаика — корабль

УЗЕЛ КЕЛЬТСКОГО ЩИТА и ИЕРУСАЛИМСКИЙ КРЕС

Между узлом кельтского щита (илл. 3) и иерусалимским крестом (илл. 4) можно проследить сходство не только в изображении, но и в символическом описании.

Узел кельтского щита имеет квадратную форму и служил оберегом и защитой от врагов и тёмных сил. Иерусалимский крест изображался на щитах крестоносцев служил защитой от неверных и символизировал:

- пять ран Христа;
- четыре стороны света;
- большой крест символ Христа;
- четыре маленьких креста символизируют четырёх Апостолов.

Распространение христианской культуры и религии из Древнего Рима привела к величайшей исторической трансформации, которая повлияла не только на религию, но и на культуру государств во всём мире.

Христианская религия не смогла уничтожить языческое начало людей, поэтому сегодня очень важно научиться читать орнаментальную символику. Ведь орнаментальная символика начала становления христианской культуры является важной частью развития современного искусства, архитектуры и литературы.

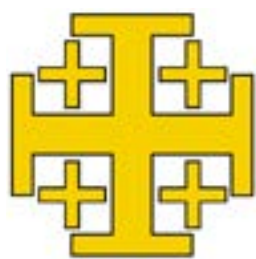


Рис. 3. Узел кельтского щита Рис. 4. Иерусалимский крест

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Рошаль В.М., сост. «Энциклопедия символов». — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007. — 1007, [1] с.: ил.
2. Матье М.Э. Искусство древнего Египта. — М.: В. Шевчук, 2010. — 672 с.
3. Брок, Муран. Крест, языческий и христианский: фрагментарное уведомление о его раннем языческом существовании и последующем христианском усвоении. KESSINGER PUBLISHING, LLC, 2006.
4. Генон, Рене. Символизм Креста. София Переннис, 2004.
5. Кох, Рудольф. Книга Знаков. ДОВЕР, Нью-Йорк, 1955.
6. Мортилье, Габриэль де. LE SIGNE DE LA CROIX AVANT LE CHRISTIANISME. АДАМАНТ Медиа Корпорейшн, 2003.
7. Уэббер, Ф.Р. Церковный символизм: объяснение наиболее важных символов Ветхого и Нового Завета, первобытной, средневековой и современной церкви. — Кливленд, Огайо, 1938 год.

О.И. ЛЕКСИНА

Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов, Москва

O.I. LEKSINA

PHD IN ART HISTORY, MEMBER OF THE ASSOCIATION OF ART CRITICS, MOSCOW

СОЕДИНЕНИЕ РЕЛИГИОЗНОЙ И СВЕТСКОЙ СИМВОЛИКИ В ЦЕРКВИ МОНАСТЫРЯ ОРДЕНА ХРИСТА (ТОМАР, ПОРТУГАЛИЯ)

THE UNION OF RELIGIOUS AND SECULAR SYMBOLISM IN THE CHURCH OF THE MONASTERY OF THE ORDER OF CHRIST (TOMAR, PORTUGAL)

В статье исследуются необычные символы церкви монастыря Христа в Томаре. Эти символы появляются здесь во времена правления короля Мануэла I и связаны с Великими географическими открытиями. Сочетание этих символов с религиозной иконографией и королевской геральдикой является характерной чертой художественного оформления церкви.

Ключевые слова: Томар, Орден Христа, Мануэл I, Великие географические открытия, Чарола, крест Христа, армиллярная сфера, мануэлино, Древо Жизни

The article examines the unusual symbols of the church of the monastery of Christ in Tomar. These symbols appear in the church during the reign of Manuel I and are associated with the Great Geographical Discoveries. The combination of these symbols with religious iconography and royal heraldry is a characteristic feature of the church's decoration.

Keywords: Tomar, Order of Christ, Manuel I, Great geographical discoveries, Charola, cross of Christ, armillary sphere, Manueline, Tree of Life



Рис. 1. Ротонда — сочетание религиозной иконографии и светской символики

Монастырь Ордена Христа был основан рыцарями-тамплиерами в 1160 г. на землях, подаренных им королем Альфонсу Энрикишем. Когда в XIV в. Орден был ликвидирован, его португальская ветвь была преобразована в Орден Христа, который унаследовал собственность и традиции тамплиеров. Монастырский комплекс, создававшийся на протяжении нескольких столетий, сочетает в себе элементы разных стилей — от

романского до барокко — и является важным историческим и культурным памятником. В 1983 г. он был внесен в список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Первоначально это была крепость — ротонда (ораторий тамплиеров) под названием Чарола — «...редкое не только для этой страны, но и для средневековой Европы центрическое здание. <...> Внешне ротонда представляет собой высокую мощную зубчатую башню из шестнадцати граней, разделенных стройными плоскими контрфорсами. В некоторых из граней пробиты узкие, похожие на бойницы окна. <...> В сумрачное пространство многогранной башни вписана другая меньшая восьмиугольная арочная ротонда — своего рода святилище храма» [1, с. 42–43]. Эта внутренняя часть покрыта куполом, под-держиваемым ребрами. Форма ротонды — с ее центрическим интерьером и круговым обходом (амбулаторием) отсылает к форме Храма Гроба Господня в Иерусалиме [4, р. 14].

На протяжении веков это пространство претерпело не одну архитектурную реконструкцию, но самая значительная началась в 1510 году, когда король Мануэл I, глава Ордена Христа поручил архитектуре Диого де Арруде построить с западной стороны ротонды просторные хоры (неф) прямоугольной формы с новой сакристией под ними [7, р. 109]. Работы продолжались до 1513 г. Когда неф был построен, он был соединен с ротондой аркой, и «ротонда стала алтарной частью церкви монастыря ордена Христа» [1, с. 43], ее внутреннее убранство так же было преобразовано. Стиль этого в высшей степени оригинального здания периода поздней готики — начала Ренессанса впоследствии (уже в XIX в.) получил название «мануэлино».

Что же собой представляет этот стиль? Период правления Мануэла I (1495–1521) связан с Великими географическими открытиями, ради-

кально изменившими мир и ознаменовавшими начало Нового времени. Как можно было прочитать в материалах выставки «Владыки океанов», проходившей в выставочных залах Московского Кремля (8.12.2017–25.02.2018), «В XV–XVI вв. португальские мореплаватели первыми из европейцев исследовали побережье Африки, отыскивали морской путь в Индию, к архипелагам Юго-Восточной Азии, достигли Китая, Японии, Бразилии. <...> В XVI в. во многом благодаря доходам от заморской торговли укрепились позиции королевской власти, что нашло отражение в новых формах политической репрезентации: титулатуре, эмблематике, архитектуре дворцовых резиденций, портретной живописи, монетной чеканке. <...> Португальское искусство и архитектура XVI–XVII вв. проникнуты морской символикой и мотивами, связанными с путешествиями новых «властителей океанов». Именно эти черты определяли неповторимый художественный стиль, сложившийся здесь в эпоху Ренессанса — мануэлино...».

Существенным фактором сложения образа и иконографии рассматриваемого здания было и то обстоятельство, что это место на протяжении веков являлось штаб-квартирой Ордена. С 1417 г. пост главы Ордена занимали члены королевского двора, назначенные Папой и носившие новый титул — губернатора и администратора. Первым этот пост занял Инфант Д. Энрике (принц Генрих Мореплаватель, 1394–1460), который, сохранив идеологию тамплиеров, перенаправил рыцарский и крестоносный дух членов Ордена Христа к новой цели — завоеванию Азии, которую Орден финансировал из собственной казны [4, р. 10]. Он стал «бессменным губернатором и администратором Ордена. Мирянин превратил рыцарей в мореплавателей, чья миссия заключалась в расширении королевства и распространении веры посредством морской экспансии» [8]. Причем, с Генрихом Мореплавателем не только рыцари становятся навигаторами, но и многие навигаторы становятся рыцарями Ордена Христа.

В связи с трансформацией Ордена была несколько изменена его эмблема: в существующий мощный крест был вписан тонкий греческий крест. Концы креста позже были модифицированы (расширены), и в итоге он приобрел форму, известную как крест Христа. С Мануэлом I во главе Ордена крест Христа вскоре стал и синонимом монархии [4, р. 10]. Этот крест — и религиозный символ, и символ монархии — несли на своих парусах португальские корабли, участвовавшие в морских экспедициях. Этот же крест является элементом символики церкви монастыря Христа.

Другим — весьма необычным — символом монархии в правление Мануэла I (1495–1521) становится армиллярная сфера. «Армиллярная сфера (от лат. *armilla* — браслет, кольцо) древний астрономический инструмент, употреблявшийся уже в 3 в. до н. э. для определения эк-



Рис. 2. Западный фасад церкви

ваториальных или эклиптических координат небесных светил. <...> Вышла из употребления в 16 в.» [3] — такое определение дает Большая Советская Энциклопедия.

В Португалии этот астрономический инструмент широко использовался в навигации в период географических открытий — в XV–XVI вв. Так, на сайте Института Камозенса в Лиссабоне, распространяющего знания об истории и культуре Португалии, сказано, что армиллярная сфера — это математическая модель Вселенной, основанная на птолемеической концепции космоса. И хотя представления Птолемея об устройстве Вселенной, как позже выяснилось, были ошибочны, для объяснения видимого движения звезд и навигации по высотам, основанной на наблюдении за небом, это было практически безразлично — рассматривать

Землю как находящуюся в центре мира или считать, что она вращается вокруг Солнца. Именно эта модель идеально служила целям навигации, позволяя мореплавателям ориентироваться по звездам, когда они пересекали океаны [5].

Роль армиллярной сферы в навигации в то время была столь велика, что она стала символом географических открытий и символом могущества самой Португалии: в годы правления Мануэла I Васко да Гама открыл морской путь в Индию (1497–1499), а Педро Кабрал — в Бразилию (1500–1502). Именно во время правления Мануэла I армиллярная сфера была включена в королевский флаг (и по сей день она присутствует на флаге Португальской республики).

Но вернемся к ротонде и нефу: эти знаки монархии — крест Христа и армиллярная сфера появляются в Чароле и во вновь построенной церкви монастыря Ордена Христа в ходе реконструкции ротонды тамплиеров, предпринятой Мануэлом I в 1510–1513 гг.

Мануэл I поставил задачу обогащения иконографической программы Чаролы живописными работами и скульптурными образами во внутренней части и на стенах амбулатория ротонды, — в результате ротонда превращена в подлинную драгоценность. Великолепные панели, заполняющие слепые арки в средней части стен амбулатория, приписываются мастерской королевского художника Жоржи Афонсу (1470–1550). Из четырнадцати работ сохранилось только семь, — они изображают сцены Жизни и Страданий Христа. Деревянная скульптура во внутренней части ротонды — Дева Мария, поддерживаемая апостолом Иоанном, Св.Петр, ветхозаветные пророки вдоль

стены амбулатория, — выполнена фламандским скульптором Оливье де Грандом (с. 1470–1512) и его ассистентом испанцем Фернаном Муньосом (1480 – с. 1550) [4, р. 15].

Своды, соединяющие внутренний барабан со стенами Чаролы, поддерживаются ребрами, разделяющими свод на секции, так что они напоминают цветок вьюнка. Все секции свода (кроме двух темно-зеленого цвета) покрыты фресками цвета вермильон, поверх которого изображены гризайлем архитектурные элементы в технике тромплёй. На одной из секций виден герб Мануэла I, на следующей — герб его второй жены, королевы-консорт Марии Арагонской (1482–1517), на секции рядом — армиллярная сфера [4, р. 16], как бы «вмонтированная» в тромплёй. Эту армиллярную сферу поддерживают мифические существа — возможно, сирены — нередко появляющийся мотив в искусстве мануэлино. На других частях свода — без видимого ритма — крест Христа и армиллярная сфера, вписанные в тромплёй.

В двух секторах нервюры-обманки пронизаны морскими канатами; переплетаясь, они образуют узор, в который вписаны фигурки диковинных животных и птиц. В двух других, отмеченных выше секторах, отличающихся по цвету от всего свода, сквозь имитацию нервюры «прорастает» дерево. Его ветви и корни «буквально пронзают нарисованную архитектуру, как бы обеспечивая ей опору». По мнению португальского историка искусства, специалиста по архитектуре мануэлино П. Перейры, это можно рассматривать как «подтверждение идеи, что архитектура периода Мануэлино стремилась создать вид “гибридной” формы в попытке стать единой с природой» [4, р. 16].

На внешней стене центрального барабана, на каждой из его шестнадцати граней, «изображены ангелы, держащие орудия Страстей Христовых» [6]. Входящий в Чаролу видит на первом плане слева — ангела, держащего терновый венец, а справа — отпечаток лица Христа на ткани. Внутри этого барабана, под зонтичным куполом, над скульптурными изображениями Распятия и ангелов — чередующиеся изображения креста и позолоченной армиллярной сферы (в пространственном исполнении).

Специалисты, описывающие и поясняющие процессы реставрационных работ в Чароле, производимых уже в XXI веке, отмечают, что «лучшие художники того времени, португальские и зарубежные, оставили свой отпечаток на ротонде, превратив ее в одно из главных хранилищ истории искусства Португалии.» [6]. Особенностью же художественной программы Чаролы стало сочетание религиозной иконографии с геральдикой короля Мануэла (герб), ордена Христа (крест) и Португалии (армиллярная сфера).



Рис. 3. Изображение рыцарей и знака Ордена Подвязки

Переходя к описанию нового нефа церкви, напомним, что он был пристроен к Чароле с западной стороны и представляет собой довольно обширное двухэтажное пространство, верхней части которого располагается хор (хоры), в нижней — сакристия.

Наиболее эмблематической частью здания является западный фасад, созданный архитектором Диого де Аррудой (до 1490–1531). Стена его заключена между двумя массивными цилиндрическими башнями-контрфорсами. По центральной оси вверху, на стене хора, расположено круглое окно-роза (окулус), на котором изображено «некое подобие паруса, раздуваемого ветром и сдерживаемого перехватами морского каната» [1, с. 131]. Над ним возвышается герб Мануэла I и крест Христа. По всему периметру нефа вверху проложена балюстрада из армиллярных сфер, над которой — еще ряд крестов; вместе они образуют ажурное обрам-

ление нефа, гармонично контрастирующее с гладкой плоской поверхностью фасада. Внизу, в сакристии — окно, расположенное, как и окулус, по центральной оси фасада и представляющее собой «настоящий компендиум стиля мануэлино» [2, с. 95].

Как считает П. Перейра, западный фасад содержит серьезную символическую программу, базирующуюся на геральдике, которую он интерпретирует следующим образом: башни-контрфорсы внешне напоминают ствол дуба; ствол по правую сторону перетянут ремнем с пряжкой, из-под которого спускаются натуралистично изображенные слегка переплетенные корни. Выше, на кронштейнах — четыре рыцаря в доспехах, каждый из которых держит щит с гербом. Другая башня также имеет «корни», но здесь они подрезаны. Выше — переключаясь с рыцарями на соседней башне — три ангела (один утрачен), также с гербами.

В то время как рыцари стоят на консолях (указание на то, что они имеют «реальный» вес), ангелы не имеют видимой опоры (намек на то, что они — бесплотные существа и парят в воздухе). Левая сторона фасада, таким образом, символизирует небесную или духовную сферу (вот почему корни укорочены и не имеют связи с землей). На правой же башне фасада, олицетворяющей земное царство рыцарей, корни — целы. Ученый ссылается на документ XVI «Tratado Geral de Nobreza», в котором приводится утверждение, что ангелы «должны рассматриваться как вестники, глашатаи», и рассматривает этих ангелов как служащих

рыцарям, представленным на соседней башне, иллюстрируя таким образом связь между ними.

Другие символы следуют той же иерархии: справа, на «земной» стороне, — знак отличия Ордена Подвязки, светского рыцарского ордена, созданного и управляемого человеком. Слева, на «небесной» стороне — четки, символизирующие духовное рыцарство; достоинство и преданность служению Богу рыцарей религиозного и военного Ордена Христа, управляемого королем Мануэлом I [4, р. 18–19]. Автор, однако, не объясняет, что означает знак Ордена Подвязки на правой башне. Можно предположить, что это свидетельство того, что некоторые рыцари Ордена Христа были одновременно и рыцарями Ордена Подвязки, — достоверно это известно об Энрике Мореплавателе, на саркофаге которого в церкви монастыря в Баталье высечен знак этого ордена — наряду с гербом Португалии и крестом Христа. Также непонятно, где на «небесной» стороне изображены четки, точнее, символ четок (возможно, П. Перейра видит их в изображении цепи, расположенной на том же уровне, что и знак Ордена Подвязки?).

Завершает символическую схему фасада, предлагаемую ученым, окно, увитое канатами, цепями, диковинными растениями; фланкированное армиллярными сферами и увенчанное крестом Христа, возвышающимся над гербом короля Мануэла I. П. Перейра дает этому архитектурному элементу следующую трактовку: внизу, в основании окна — бюст бородатого старца (который идентифицируется как Иисус), поддерживающего корни дерева (дуба) с двух сторон обеими руками. Чуть выше корня дерево разделяется на две могучих ветви, которые простираются вверх, формируя оконное обрамление. Дерево — Дерево Жизни, — это один из наиболее важных символических элементов в этой специфической иконографии художественного представления пророчества Исайи о происхождении Христа от корня Иисеева. Как известно, сообщает П. Перейра, Мануэл I чувствовал свою особую связь со словами пророчества Исайи о грядущем приходе Христа, поскольку сам твердо верил в то, что он — новый Эммануил (чему, в частности, способствовало данное ему при рождении имя). Таким образом, дерево символизирует соединение образа Эммануила из пророчеств и фигуры монарха [4, р. 19], что можно трактовать как присутствие в Мануэле I, как во Христе, двух природ: Божественной и человеческой.

Два пустых балдахина, установленные по обеим сторонам окна, образованные имитацией коры дерева, могли быть предназначены, как считает П. Перейра, для образов Давида и Соломона, наиболее знаковых фигур в генеалогическом древе Христа. В этом он видит «удивительно красноречивое сочетание геральдических знаков и библейской символики, соединяющее вместе пророчества Исайи, имя монарха



Рис. 4. Дерево Иисеево и символы Ордена Христа, короля Мануэла I и Португалии

и самого Христа». Таким образом, считает ученый, западный фасад церкви «создает иконографический мост, соединяя Орден Христа с фигурой Иисуса, чье имя носит, и с божественным статусом монарха». Христос же «метафорически представлен формами в виде голых ветвей, распускающихся (расцветающих) по мере того, как они поднимаются вверх по направлению к кресту Христа на верхушке дерева.» [4, р. 20].

В этом же ключе, но без углубления в детали, характеризует западное окно монастырской церкви музейный стенд, представляя его как «единственный в своем роде пример позднего готического стиля мануэлино с его акцентом на гиперреалистичных, натуралистических мотивах. Его иконография символизирует Дерево Жизни или Дерево Иисеева в соответствии с темами Священного Писания и отражает «имперскую» программу короля Мануэла I и Ордена Христа».

Завершая анализ западного фасада церкви, П.

Перейра приходит к выводу, что его иконография «представляет Мануэла I одновременно и как главу Ордена и как правителя Португалии, назначенного Богом править и земной и небесной сферами» [4, р. 20].

В 1513 г. работы над нефом продолжил знаменитый португальский архитектор Жоан де Каштильо. Именно он закончил своды, осуществил соединение старой Чаролы с хором, а также построил новый вход в церковь — южный портал. Во внутреннем убранстве хора нет такого буйства стиля, как снаружи, хотя он «декорирован рельефами с изображениями растений и животных, характерных для мануэлино. Замковые камни украшены геральдическими знаками» [4, р. 20]; армиллярная сфера, крест Христа, герб Мануэла I и корона также являются элементами весьма затейливого декора консолей, поддерживающих свод. Этот декор, так называемый «кубок цветов», «сосуд цветов», П. Перейра считает одной из наиболее интересных деталей украшения хора, — по его мнению, он «символизирует Богоматерь — источник жизни Христа» [4, р. 23].

Таким образом, в архитектуре вновь построенной церкви, как и в Чароле, мы видим сочетание религиозной символики и светской геральдики. Сакристия расположена под хором; ее окно, внешняя часть которого выходит на западный фасад, в интерьере решено в принципиально ином стиле, чем на фасаде: его декор представляет собой переплетение орнаментов, составленных из диковинных, напоминающих индийские, мотивов.

В южном портале (1515) представлена сложная образная программа, в центре которой — Дева с младенцем. Она окружена пророками из Ветхого и Ново-го заветов. «Стилистически южный портал представляет собой соединение ма-нуэлино и готики, но в нем заметно влияние ренессанса и испанского платереско [4, р. 23]. Из элементов мануэлино присутствуют морские канаты, продернутые сквозь стену, и армиллярная сфера, поддерживаемая путти, но это уже совершенно иной стиль, чем завораживающий стиль западного фасада Диого де Арруды, который советский и российский искусствовед, специалист по истории искусства стран Пиренейского полуострова, Т.П. Каптерева описывает так: «Издали постройка Диого де Арруды кажется сказочно прекрасным замком, тающим в воздухе. Вблизи захватывает суровая пластика стенных плоскостей и грубоватых крупных элементов архитектурного и скульптурного убранства. Время и дождевые потоки деформировали, разрушили некоторые детали и первоначальный цвет камня, придали ему местами почти оранжево-желтый оттенок, усилив невиданный, наделенный почти циклопической силой характер пластического образа» [1, с. 131].

И следует согласиться с П. Перейрой, утверждающим, что религиозная архитектура Монастыря Христа полна загадочной, таинственной, противоречивой символики [4, р. 5]. Для ее понимания необходимо досконально знать историю Португалии пятисотлетней давности и персоналий, причастных к созданию этой архитектуры, а также условия, в которых складывалась ее иконография.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. КАПТЕРЕВА, Т.П. Искусство Португалии. — М.: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, 1990. — 400 с.; ил.
2. ТАРАБРА, Д. СТИЛИ В ИСКУССТВЕ: ОТ РОМАНИКИ ДО МОДЕРНА (ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ИСКУССТВА), ПЕР. С ИТАЛЬЯН. — М.: «ОМЕГА», 2009. — 384 с.; ил.
3. АРМИЛЛЯРНАЯ СФЕРА. БСЭ (в 30 т.), Изд-е 3-е. — М., «СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ». Т. 2, 1970. С. 212.
4. PEREIRA, P. THE CONVENT OF CHRIST IN TOMAR. OFFICIAL GUIDE. DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL (DGPC) AND SCALA ARTS & HERITAGE PUBLISHERS, 2019. 40 P.
5. CRATO, N. CIÊNCIA EM PORTUGAL — EPISÓDIOS. — URL: [HTTP://CVC.INSTITUTO-SAMOES.PT/CIENCIA/E18.HTML](http://cvc.instituto-samoes.pt/ciencia/e18.html) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 20.12.2021).
6. GIL, MILENE; PESTANA, J. ARTUR; MIGUEL, CATARINA; MANHITA, ANA; DIAS, LUIS; CARDOSO, ANA; MIRÃO, JOSÉ; CANDEIAS, ANTÓNIO. THE PAINTED ANGELS FROM THE CENTRAL DRUM OF CONVENT OF CHRIST ROTUNDA IN TOMAR — FIRST RESULTS OF THE MATERIAL AND TECHNICAL COMPARATIVE STUDY. — URL: [HTTP://WWW.E-CONSERVATION.ORG/ISSUE-4/71](http://www.e-conservation.org/issue-4/71) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 18.12.2021).
7. TOMAR [ТОМАР] ABBEY. THE GROVE ENCYCLOPEDIA OF MEDIEVAL ART AND ARCHITECTURE. EDITED BY: COLUM P. HOURIHANECNH. OXFORD UNIVERSITY PRESS; ILLUSTRATED EDITION, 2012. 4048 PAGES. — URL: [HTTPS://BOOKS.GOOGLE.RU/BOOKS?ID=FTLMAgAAQBAJ&hl=ru](https://books.google.ru/books?id=FTLMAgAAQBAJ&hl=ru) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 24.12.2021).
8. CONVENT OF CHRIST UNESCO WORLD HERITAGE. — URL: [HTTPS://WWW.CENTEROFPORTUGAL.COM](https://www.centerofportugal.com) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 25.12.2021).

И.П. ГУРСКАЯ

АРХИТЕКТОР-ХУДОЖНИК, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

I.P. GURSKAIA

ARCHITECT-ARTIST, SAINT-PETERSBURG

МОНА ЛИЗА ДЕЛЬ ДЖОКОНДО — ПОРТРЕТ ЗЕМЛИ

MONA LISA DEL GIOCONDO — AS THE PORTRAIT OF THE EARTH

В статье предлагается гипотеза, отвечающая на вопрос: кто изображён на картине «Мона Лиза» художника Леонардо да Винчи. Этот портрет является отражением его философии бытия, он стал венцом внутренней работы Леонардо по созданию портрета Земли, воплощённой в образе женщины. Вот почему эта картина так бесконечно загадочна и такой останется навсегда.

Ключевые слова: Мона Лиза, Джоконда, Леонардо да Винчи, природа и человек.

The article proposes a hypothesis that answers the question: who is depicted in the painting «Mona Lisa» by the artist Leonardo da Vinci. This portrait is a reflection of his philosophy of being, it became the crown of Leonardo's inner work to create a portrait of the Earth embodied in the image of a woman. That's why this picture is so infinitely mysterious and will remain so forever.

Keywords: Mona Lisa, Giocondo, Leonardo da Vinci, nature & human.

Цель и задачи исследования: выявление символики портрета «Мона Лиза».

Гипотеза: главная идея картины Леонардо да Винчи «Мона Лиза» — это изображение в женском образе портрета Земли.

Материалы и методы: материалом для написания данной статьи явились дневники Леонардо да Винчи, работы исследователей жизни и

творчества Леонардо да Винчи, таких как: Стам С.М., Гращенков В. Н. Кемп М., Педретти К. и др., исследования по философии периода Возрождения авторов: Горфункель А.Х., Найдыш В.М. Используются методы колористического, композиционного, психологического анализа работы «Мона Лиза». Также проведен анализ культурно-исторического контекста развития общества периода Высокого Возрождения (конец XV в. — I четв. XV в.) для выявления особенностей мировоззрения Леонардо да Винчи.

«Лунность» образа Джоконды

Его искусство очень персонифицировано. Его картины нужно рассматривать не с точки зрения номинального, пусть даже высочайшего, мастерства в живописи. Они явились, благодаря желанию выразить свое отношение к миру, как мировоззрение Леонардо, и в то же время, как глубоко личная история.

«...если бы кто-то встал на Луне, ... то увидел бы он нашу Землю со стихией воды на ней, так же как мы видим Луну, и Земля освещала бы ее, как Луна освещает нас» [Дневник Леонардо... 2018: 193] — написал Леонардо в своих дневниках, и это для него было не просто одно из наблюдений художника и мыслителя эпохи Возрождения. Он смотрел на Луну и пытался представить себе вид Земли: такой же круглый диск над горизонтом, такой же сияющий свет, исходящий от нее, такое же черное небо вокруг...

Эти мысли о Земле в его дневниках: как она должна выглядеть из космоса, необходимы были Леонардо для написания портрета Земли — портрета «Мона Лиза» (См. рис. 1).

Другими словами, портрет Моны Лизы в том окончательном виде, который мы имеем, это не портрет какой бы то ни было конкретной женщины, также, это не обобщенный универсальный портрет совершенного одухотворенного интеллектуального человека, как высказывались некоторые исследователи, это портрет нашей Земли, нашей планеты, Праматери всего живущего на земле. Джоконда — это портрет, можно сказать, божества Геи, как верили древние греки, живого существа. Это божество стало прообразом Моны Лизы, но в собственном переосмыслении этого образа художником Леонардо да Винчи.

Предположение, что «Джоконда» это портрет Земли, дает ключ к пониманию и внешней стороны изображения и внутреннего наполнения этого портрета, разрешает сложности и противоречия, которые ставили в тупик многих исследователей.

Отталкиваясь от общего впечатления, от портрета этой женщины, обобщая до метафоры, исследователи подходили вплотную к загадке образа:

«...перед нами портрет самой жизни, — невыразимо прекрасной...» [Стам 2006: 144–145].

Большинство исследователей, не без оговорок, но все же, ассоциируют этот портрет с именем Моны Лизы дель Джоконды. Но также, встречаются исследования, которые рассматривают это изображение, отделяя его от образа конкретной женщины, например:

«Одно из последних углубленных исследований интерпретирует ее как Чистоту, которая, сидя на высокой лоджии, возвышается над Временем, воплощенном в горном пейзаже...» [Чанки 1998: 60].

Такое наблюдение может быть присовокуплено к другим характеристикам этого портрета, но до конца не раскрывает сути этого произведения.

Глядя на Джоконду, еще до осознания ее улыбки и взгляда, первое что ощущается — некое подобие лунного сияния исходящего от этого портрета. Это и есть в буквальном смысле эффект сияния Земли, того сияния, которое должно исходить от нее, по рассуждениям Леонардо, подобно лунному, которое все мы можем наблюдать в ночном небе.

«Леонардо пользовался красками, смешанными с большим количеством масла, для достижения впечатления невесомой и колеблющейся воздушной среды. Почти лунной» [Д'Орацио 2017: 116].

«Лунность» образа Джоконды, и все детали и черты абсолютно уместны и точны в раскрытии образа, если рассматривать этот портрет, как замысел изображения портрета Земли. Например, округлое лицо Джоконды не молодой и не старой зрелой женщины, также вызывает ассоциацию с Луной. Объемности и яркости свечения лицу Джоконды на фоне сумеречного пейзажа добавляет более темное обрамление головы: темные волосы, вуаль, накинутая на голову, с левой стороны лица глубокая тень. Благодаря подобию свечения, контрасту, похожему на черноту ночного неба, пейзажу внизу и вдалеке, лицо ассоциируется с плывущей над этим миром в небе Луной. Даже поворот ее головы, эта едва уловимая неторопливая динамика движения напоминает незаметное движение по небосводу нашего спутника Земли. Исходя из вышесказанного, можно было бы решить, что Леонардо и хотел изобразить Луну, но цвет одежды Джоконды в различных оттенках коричневого, охристого, зеленоватого говорит в пользу того, что это изображение именно Земли.

Аллегии и символы Джоконды как портрета Земли

В таких же охристых земных оттенках написано, точнее можно сказать, вылеплено лицо Джоконды. Ученичество в мастерской Андреа Верроккьо, в большей степени прославленного своими скульптурами, внимательное изучение античных скульптур повлияло



Рис. 1. Художник: Леонардо да Винчи, Мона Лиза Дель Джоконда, 1503–1519 гг.

на живописную манеру Леонардо. Освещение лиц, драпировок в картинах Леонардо обычно решено так, чтобы максимально рельефно передать объем, выявить каждое изменение формы предмета, благодаря этому изображения похожи на скульптуру на плоскости. В картине «Джоконда» также прослеживается эта манера, но такая светотеневая моделировка лица — не просто привычный для Леонардо прием изображения модели. В лице Джоконды Леонардо объединяет два понятия: рельеф лица и рельеф земли. Присутствуют практически все черты человеческого лица, но характер прорисовки такой, что в нем можно увидеть и мягкий холмистый ландшафт. Насколько это было возможно, Леонардо написал овал лица, разрез глаз, очертание губ, носа, — все черты лица с плавными переходами, которые ассоциируются с рельефом земли. Все черты условно человеческие, и по форме и цвету,

перекликающиеся с окружающим пейзажем. Леонардо настолько органично реализовал свой замысел, что до сих пор портрет Моны Лизы считается портретом человека, довольно странным, но человеческим портретом.

Ответом на вопрос, как Леонардо удалось так виртуозно спрятать в образе человека образ Земли, может быть невероятная одушевленность и живость этого лица. Кто же, как не человек может быть таким живым и непосредственным? Но уверенность в понимании портрета, длится не долго. Далее возникает недоумение по поводу невероятно широкого психологического диапазона, который угадывается в портрете, и опять задаешься вопросом — кто она?

И форма — загадка для зрителя — почему именно такая: не молодая и не старая, красивая она или нет, странная одежда, которая не указывает однозначно на статус, нет украшений, не наблюдается никакого желания с ее стороны, с помощью каких-либо украшательств, произвести впечатление на окружающих. Говоря современным языком, можно сказать, что ее одежда абсолютно экологична, и цвет и форма складок аутентична естественным природным объектам пейзажа.

И содержание — такая же необъяснимая загадка и самая главная ценность этого портрета — внутренний мир невероятно насыщенный для человеческого портрета, для женского портрета.

Более того, в портрете присутствует, на первый взгляд, несоответствие внешнего и внутреннего в образе, например, траурная вуаль и ве-

селое настроение модели — как это возможно соотносить друг с другом? Но, если рассматривать этот портрет, как портрет Земли — все становится на свои места. И эта вуаль уже не знак траура, а некий таинственный покров, окутывающий Землю и скрывающий от нас ее бесчисленные тайны. В такой интерпретации черная вуаль и улыбка Джоконды выглядят абсолютно уместными и не противоречат друг другу.

Черты лица Джоконды

Освещение, черты лица, цветовое решение одеяния Джоконды — во всех этих элементах картины даже при первом приближении прослеживается последовательная логика выявления черт, ассоциативно близких Земле, в понимании Леонардо.

Таким же образом, для написания портрета, Леонардо проводил параллели, рассуждая о сходстве человеческого тела и тела Земли: «Ничто не родится там, где нет жизни чувствующей, растительной и разумной... мы можем сказать, что земля имеет душу роста; что ее плоть — это суша, ее кости — нагромождения гряды скал, которые образуют горы, сухожилия ее — туфы, а кровь — водные жилы» [Дневник Леонардо... 2018: 172].

При этом, Леонардо не просто изобразил Землю в человеческом обличье. В процессе работы он осознал необходимость отказаться от некоторых деталей, которые мешали бы восприятию истинного сюжета картины.

Многие исследователи, например, задавались вопросом: почему у Джоконды нет бровей. Такое решение продиктовано влиянием моды или они были написаны, но со временем просто стерлись? Возможно, это единственная подробность портрета, к которой можно придаться с точки зрения написания портрета реального человека и она вполне объяснима с точки зрения изображения портрета Земли. Даже, если в начальном варианте брови были, их следовало убрать, и мы можем проследить определенную логику этого решения. Брови, даже самые тонкие и малозаметные сделали бы лицо Джоконды более статичным, они наделили бы его более определенным настроением и, в итоге, сделали бы выражение лица более человеческим, что шло в разрез с целями Леонардо, поэтому у Джоконды нет бровей в контексте задуманного образа. Также, не случайно и не только в этой картине Леонардо прикрывает волосами уши женщины. Такой отбор необходим, чтобы ничто не отвлекало от главного в картине. Кроме того, такое решение дополнительно позволяет уйти от излишней человеческой конкретности образа Джоконды.

Композиционное решение картины

«Ее присутствие на первом плане гораздо мощнее и величественнее, чем можно было себе представить...» [Кемп 2018: 86].

Одним из главных аргументов, почему в портрете «Мона Лиза» изображен все-таки не человек, является несопоставимость масштабов обычного земного человека и той женщины, которая смотрит на нас с этой картины, даже если рассматривать этот образ с точки зрения гуманистических взглядов Возрождения, провозгласивших ценность человека, его интеллектуальных и духовных устремлений. Размер картины очень небольшой, но представленный женский образ, действительно, выглядит величественно. Пространство пейзажа и фигуры на переднем плане практически одинаковы по занимаемой площади картины, что является дополнительным фактором равнозначности данных составляющих элементов, хотя, кажется, что фигура Джоконды занимает большую часть картины, благодаря лаконичному контуру, темному платью, максимальной приближенности фигуры модели к зрителю. Она статична, сглажена и массивна — все перечисленные эпитеты можно употребить, описывая нашу Землю, какой она является в нашем человеческом ощущении. Фигура Джоконды размещена по отношению к пейзажу немного сверху, над исполинскими горами и большими открытыми пространствами. Благодаря такому композиционному решению Леонардо сделал фигуру Джоконды, как бы, возвышающейся, властвующей над окружающим пространством в то же время, со-масштабной пейзажу — она кажется такой же исполинской и необъятной, как изображенные горы.

Композиция картины максимально уравновешена, нейтральна, не отвлекает от главного — лица, которое является основным центром притяжения картины. Колористика также нейтральна. Фигура женщины, спокойно сидящей, без каких-либо атрибутов деятельности или занятия чем-либо, выглядит статичной и уравновешенной. Но, благодаря со-масштабности ее фигуры и грандиозного пейзажа, чувствуется невероятная потенциальная энергия, которая заключена внутри нее и проявляется в мимике лица и блеске глаз. Энергия такая мощная, что, кажется, одно незаметное движение плеча Джоконды приведет к разрушению гор вдалеке и возведению новых...

Пейзаж и Джоконда — одно целое — душа и тело Земли

Чтобы не отвлекать от главного, картина минималистична и аскетична, насколько это возможно. Из бытовых, принадлежащих миру человека, атрибутов на переднем плане условно показана только необходимая часть кресла под рукой. По бокам картины почти незаметны колонны, опирающиеся на балюстраду. Все остальное в

картине — это Джоконда и окружающий ее пейзаж, точнее единство этих двух составляющих. В портрете только формально есть разделение на фон и объект на переднем плане, но по сути это одно неразрывное целое.

Кроме объединяющего модель и пейзаж колористического решения картины, общности фигуры с пейзажем Леонардо добивается с помощью различной фактуры элементов одежды Джоконды. Например, рельефные складки рукавов похожи на складки гор, а переброшенный через плечо шлейф, сборка на груди платья напоминают то ли водопад, то ли изрезанные водными потоками полосы земли. Или, например, тонкая черная вуаль-накидка, кроме смысловой роли в виде символа таинственного покрова, которая описана выше, играет еще одну важную роль в картине: полупрозрачность и воздушность вуали местами размывает контур фигуры Джоконды, позволяет избежать излишней четкости, определенности, материальности ее фигуры, вследствие чего возникает ощущение, как будто душа Земли как бы вырастает на наших глазах из некоего тумана, проявляется из окружающего пейзажа.

Таким образом, Леонардо добивается абсолютного единства пейзажа и Джоконды — тела и души Земли: «Духовное начало не противопоставит в философии Леонардо телесному, природное — божественному. Прекрасный мир природы есть выражение и проявление Бога. Отвергая теологическое противопоставление мира «земного» и «небесного», Леонардо да Винчи провозглашает физическую однородность Вселенной...» [Горфункель 1989: 111].

Человек эпохи Возрождения. Особенности мировоззрения Леонардо

Интерес к изучению космоса и Земли, как неотъемлемой его части, в период Возрождения начался на новом витке цивилизации. Природное начало, считавшееся в средневековой традиции греховным и не достойным внимания, общество постепенно реабилитирует и встраивает в новую систему ценностей:

«Человек есть прежде всего не божественное, а природное существо, он — «дитя природы», а природа — «колыбель человека» [Найдыш 2002: 350].

Современные для того периода научные взгляды в сочетании с мифологически-аллегорической составляющей и личным равнодушным отношением Леонардо к Земле и природе вылился в художественный образ Земли — Моны Лизы.

Человеческий разум, познание и активное освоение мира вытесняют средневековые представления о главенстве веры над разумом. Рассуждения о божественности природы, невозможные в средневековом обществе, где божественное противопоставлялось природному,

как греховному, уже в начале XV века возрождаются вновь: «Так уже у Кузанского познание мира бесконечно, а ведущим средством познания является разум. Для него Мир — богоприрода или природо-бог, — Вселенная, Универсум бесконечны» [Найдыш 2002: 351].

Античные классические формы в искусстве, древние источники знаний, новые открытия стали основой для пересмотра средневековых представлений о взаимоотношениях человека — Бога — природы — космоса. Флоренция была одним из центров происходящих изменений: «Город кипел новыми идеями и формами, которые зачастую оказывались переосмысленными в новом свете старыми идеями и формами» [Никол 2006: 74].

Символом и отправной точкой перехода от эпохи Средневековья к Возрождению, можно назвать изречение греческого философа Протагора: «человек, есть мера всех вещей существующих». Данный постулат органично сочетается с исследовательской деятельностью Леонардо-ученого. Но мысль, поместить человека в центр мироздания, невозможна для гуманизма Леонардо: «Гармония мира у Леонардо — вовсе не ясная и безоблачная гармония, она не чужда оттенков мрачности и трагизма. В особенности это относится к Леонардовым размышлением о человеке и его месте и роли в мире природы» [Горфункель 1989: 113].

Леонардо изучал и изображал в своих картинах окружающий мир как исследователь — художник — гуманист. Отношение к человеку и природе у Леонардо не диаметрально противоположны, но достаточно очевидны: «О, земля, почему ты не развернешься, чтобы сбросить их в глубокие трещины твоих великих пропастей и недр и не будешь больше являть небу чудовище столь жестокое и бесчувственное?» [Леонардо да Винчи 2010: 403].

Поэтому предположение относительно портрета «Мона Лиза», что Леонардо «...воссоздал в живописи образ идеального человека Возрождения» [Педретти 1986: 133], не соответствует действительности. Личность Джоконды сверхчеловечна, но это не человек поднят до высот интеллектуального и духовного совершенства, а образ Земли явлен в относительно понятном и близком для нас облике.

Психологическая и гуманистическая трактовка образа Моны Лизы
В мировоззрении Леонардо, Земля — это живое, мыслящее, любящее и творящее существо. Леонардо сумел передать в портрете «Мона Лиза» и материальную земную составляющую и внутреннее наполнение, сущность Земли, со своей психологической, этической глубиной и со своей, можно сказать, историей и палитрой взаимоотношений с человеком. Эмоциональная заряженность, тонкая и богатая психология этого образа великолепно исполнена Леонардо.

Это действительно, достойная Леонардо задача, отразить в портрете масштаб сверхчеловеческого (мыслящего и чувствующего природно-духовного) существа — Земли, и сделать его абсолютно близким нам и своим душевным состоянием и ментально. Портрет написан так, что в нашем с ней мысленном диалоге нет пропасти отчуждения и непонимания, лжи или фальши, но есть ощущение живого общения, непосредственного и естественного. Кроме того с ее стороны нам задана высокая планка понимания и осознанности.

Изображение Земли, как некой живой сущности — это и знак личного отношения, уважения и почитания Земли в мировоззрении Леонардо, и дань ученого, осознающего необъятность источника знаний. Такой взгляд вполне мирно мог сосуществовать с верой в Бога-творца всего мироздания в его картине мира.

«...понимание природы как творческого, деятельного начала ведет к слиянию ее с божеством...» [Горфункель 1980: 110].

Невозможно не упомянуть об улыбке Джоконды и очень сложно ее описать. Порождая разные, даже противоположные эмоции она сбивает с толку, каждый интерпретирует ее по-своему. Надо сказать, что человеку свойственно окрашивать происходящие события и явления в соответствии со своим текущим настроением, давая субъективную оценку, отражающую его состояние. Субъективность и антропоморфность касается всего, в том числе природных явлений, которые мы наделяем человеческими эмоциями и чувствами.

В улыбке Джоконды все сложнее и проще одновременно. Сложнее, потому что мы видим улыбку не совсем человека. Например, М. Дворжак, отказывая ей в этической составляющей, угадывает трансцендентность образа:

«То была, без сомнения, первая попытка изображения естественно-духовного элемента, не обусловленного этически. Леонардо добился благодаря этому такого оживления внешнего облика, по сравнению с которым все предыдущие портретные изображения кажутся мумиями» [Дворжак 1978: 163].

Но все-таки, мы видим не просто «оживление внешнего облика», в ней есть этическая составляющая, главное чувство, которое существует без всяких наших личных интерпретаций, в образе Моны Лизы — безусловное чувство любви матери к своему ребенку. Именно это означает ее улыбка.

Выводы

Картина «Мона Лиза» несёт в себе образ конкретного человека, с которого на начальном этапе был написан портрет. Но главное в ее образе — заложенная художником и мыслителем идея представить нашу Землю в виде образа матери-Земли, прародительницы всего живого.

Леонардо изобразил Землю, как существо со своей нравственно-этической глубиной, со своим отношением к человеку, и главной составляющей этого отношения — чувством любви матери к своему ребенку. Данная идея воплощена в портрете «Мона Лиза» на основе религиозно-мифологических мировоззрений Древней Греции, других древних культур, обожествляющих Землю и считающих, что Земля — живое существо.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дневник Леонардо да Винчи. [пер. с англ. Н. Кортунова]. — М.: Издательство АСТ, 2018. 352 с.
2. ПАТЕР У. РЕНЕССАНС. Очерки искусства и поэзии. Гл. ред. С. Я. Левит, пер. В.Д. Данина. М.: Издательский дом Международного университета в Москве, 2006. 352 с.
3. Стам С. М. Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. ред. Н.И. Девятайкиной. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Вузовская книга, 2006. 672 с.
4. Чанки М. Леонардо да Винчи. Пер. и ред.: А. Сабашникова, Е. Сабашникова. — М.: Белый город, 1998. 64 с.
5. Д'Орацио К. Таинственный Леонардо. Пер. И. Ярославцева. — М.: «Эксмо», 2017. 310 с.
6. Кемп М. Моя жизнь с Леонардо. Полвека страстей, открытий и приключений в мире искусства и за его пределами. Пер. с англ. Ирина Литвинова. — М.: Слово, 2019. 368 с.
7. Гращенко В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. — М.: Искусство, 1996. 421 с.
8. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. Учеб. Пособие. М.: Высшая школа, 1980. 368 с.
9. Найдыш В.М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. — М.: Гардарики, 2002. 554 с.
10. Николл Ч. Леонардо да Винчи. Загадки гения. пер. Т.О. Новикова. — М.: Азбука-Аттикус, 2006. 950 с.
11. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. / пер. А.А. Губера, В.П. Зубова, В.К. Шилейко, А.М. Эфроса. [Текст печатается по изданию: Леонардо да Винчи. Избранные произведения: в 2 т. М.; Л.: Асадемия, 1935]. — М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2010, т. 1. 480 с.
12. Педретти К. Леонардо. Сокр. пер. с ит. Е. Архиповой. — М.: Детская литература, 1986. 135 с.
13. Дворжак М. История Итальянского искусства в эпоху Возрождения XVI и XV века. Пер. с нем. и комментарий И. Е. Бабанов. Курс лекций. 2 тома. — М.: Искусство, 1978, т. 1. 580 с.

Д.Д. ПЛАТОНОВ

АСПИРАНТ МГХПА им. С.Г. СТРОГАНОВА

D.D. PLATONOV

POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЙ ВИТРАЖ КАК ОТРАЖЕНИЕ СВАДЕБНОГО ОБРЯДА В ШВЕЙЦАРСКИХ ХРАМАХ XVI ВЕКА

HERALDIC STAINED-GLASS WINDOW AS A REFLECTION OF A WEDDING CEREMONY IN SWISS CHURCHES OF THE 16th CENTURY

В статье затрагивается тема геральдического витража Швейцарского союза XVI века. Основное внимание в работе акцентируется на свадебных витражных композициях, как символа союза двух династических семей. Системный подход в исследовании геральдики и витражной композиции поможет определить основные композиционные и технико-технологические особенности изготовления свадебных витражей на примере парных малоформатных витражей из реформатской церкви, бывшая церковь Св. Крост, города Лигерц, кантон Берн.

Ключевые слова: искусство витража, геральдический витраж, малоформатные витражи, Швейцарский союз, семья фон Дисбах.

The article touches on the theme of the heraldic stained glass window of the Swiss Union of the 16th century. The main attention in the work is focused on wedding stained glass compositions, as a symbol of the union of two dynastic families. A systematic approach to the study of heraldry and stained glass composition will help to determine the main compositional and technical and technological features of making wedding stained glass windows using the example of paired small-format stained glass windows from the Reformed Church, the former St. Cross Church, the city of Ligerz, canton Bern.

Keywords: stained glass art, heraldic stained glass, small format stained glass, Swiss Union, von Diesbach family.

«В великолепном цвете витражей отражается белое сияние вечности» [1]

Р. Маграта

Швейцария — уникальное европейское государство, историческое развитие которого отличается от сопредельных стран, таких как Германия и Франция. Швейцарский союз возник в результате политического компромисса, договора, который, в свою очередь, привел к созданию не нации, объединенной одной культурой, а нации, объединившей различные культуры. По сравнению с соседними странами, эти события произошли довольно поздно — в конце XIII века.

Не только формирование самого государства происходит по особому пути, но и витражное искусство развивается в своем особом русле. Социальная и политическая ситуация, а также реформация церкви скорректировали вектор развития витражного искусства. К XVI веку Швейцарский союз был одним из лидеров по созданию витражных композиций. Появление нового социального класса, новых философских идей в общественной жизни вызвало необходимость продемонстрировать свой статус в обществе, таким образом, витражи стали тем видом искусства, которые наиболее отвечал этим задачам, что, в свою очередь, явилось толчком к развитию своеобразных композиций и сюжетов в витражах. Кроме того, намечается тенденция к трансформации монументальных витражей в малоформатный. Их главным отличием от монументальных витражей готики является размер, а также композиционные особенности. Готические витражи — произведения монументального искусства, непосредственно связанные с архитектурой собора. Согласно иконографии, местоположение витража в интерьере определялось библейскими сюжетами и образами. В это случае композиция, как правило, занимала всю площадь окна, а иногда разбивалась сразу на несколько оконных проемов, образуя при этом единую систему повествования. Малоформатные витражи находились в небольших, фамильных церквях, а оконные проемы таких церквей были намного меньше, чем в городских готических соборах [2]. Размеры малоформатных витражей не превышали 80 сантиметров в высоту и 60 сантиметров в ширину, кроме того, они занимали не всю видимую и «смысловую» площадь стекла, а сверху и снизу их обрамлял простой геометрический рисунок, который выполнял функцию каркаса и одновременно имел декоративное значение.

Именно такой формат витражной композиции стал тем видом искусства, в котором можно было продемонстрировать свой обществен-



Рис. 1. Монументальный витраж, южная стена Собора Нотр-Дама в Шартре, Франция, начала XIII века

ный статус, показать историю своей семьи и ее заслуги перед обществом. Заказчиками таких витражей выступали богатые ремесленники, бюргеры, дворяне, государственные деятели или представители родовой знати. Композиционной доминантой таких витражей являлся родовой герб. В связи с чем геральдические мотивы становятся одним из главных элементов витражной композиции. В зависимости от

сюжета, места расположения и назначения витража, герб мог изображаться по-разному. В Швейцарском союзе свой личный герб мог иметь дворянин или бюргер, который состоял на государственной службе или богатый ремесленник — это отличительная черта Швейцарского государства от других соседних стран, где как правило, герб имела только императорская семья или высшая аристократия.

Именно в Швейцарии геральдический витраж получает широкое распространение и достигает своего замечательного расцвета. Чаще всего геральдическая витражная композиция относилась к камерному типу, к малоформатному или кабинетному витражу.

Если обратиться к истории, то в витраже герб впервые появляется во французском соборе Нотр-Дам в Шартре в композиции с фигурами донаторов. Эти витражи были изготовлены в начале XIII века, и они расположены на своем историческом. Ниже окна-розы находятся пять ланцетовидных окон, в центральном — Дева Мария с Младенцем Христом, по бокам — фигуры ветхозаветных пророков, которые держат на плечах евангелистов. Именно в этих витражах внизу можно увидеть донаторов — Пьера Моклера — герцога Бретани, умершего в 1237 году и его супругу Алису де Туар, вместе в двумя детьми. В центральном витраже под фигурой Девы Марии с Младенцем изображен герб семейства. Чтобы подчеркнуть, что именно к донаторам относится щит с шахматным делением на лазурный и золотой цвет, мастер использует такое же геральдическое цветовое сочетание в декорировании одежды Пьера де Дрё, Алисы де Туар и их детей. (Рис. 1)

К XVI веку на территории Швейцарского союза вырабатываются свои сюжетные композиции геральдических витражей. Исследователи швейцарских витражей (У. Бергман, Р. Хастлер и др.) составили

классификацию, в которой выделяют девять основных типов сюжетов [3]. В геральдической композиции используются все сюжеты, однако, одним из самых популярных был «Свадебный витраж» (Allianzwappenscheibe). В основе композиции таких витражей лежали правила геральдики, а в данной типологии особое место отводилось идее брачного союза. Когда две семьи объединялись в брачный союз, то их гербы тоже «совмещались». К концу XIII века, чтобы обозначить брачный союз, два герба размещали в поле одного щита, разделяя каждый герб пополам. Однако существовал и другой способ, который встречается в большинстве стран: брачный герб образовывался не только с помощью совмещения двух гербов, но и их совместного положения «асолее» — рядом [4]. При этом, щиты располагались под наклоном друг к другу. Именно такая композиция стала одной из самых популярных у мастеров Швейцарского союза. До наших дней сохранилось достаточно большое количество таких витражей. Следует отметить, что геральдическая символика в них полностью соответствует правилам геральдики брачных гербов. Герб мужа располагался слева, а герб жены всегда изображался справа. Под геральдикой композиции на нижней панели витража композиционно располагалась надпись, где указывалось, из какой семьи происходил муж, а также указывалась девичья фамилия жены.

Примером такой витражной композиции являются парные камерные витражи из реформатской церкви, бывшая церковь Св. Кросс, города Лигерц, кантон Берн. Витражи датируются 1523 годом и до сих пор находятся на своем первоначальном месте: в первом окне на южной стене нефа. (Рис. 2) Современные исследователи приписывают авторство данных витражей работавшему в то время в этих

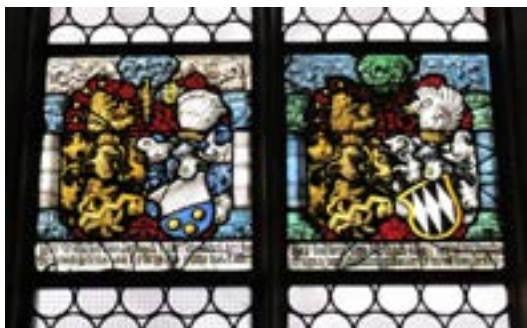


Рис. 2. «Свадебный витраж Людвига II. Фон Дисбаха и Агаты фон Бонштеттен» и «Свадебный витраж Вильгельма I Фон Дисбаха и Елены фон Фрайберг», 1523 год, Реформатской церкви, бывшая церковь Св. Кросс, города Лигерц, кантон Берн. Фото 2012 г.

окрестностях мастеру по росписи стекла Гансу Функу.

Ганс Функ (около 1470 г., Цюрих — около 1540 г., Цюрих) был родом из знаменитой семьи стекольщиков. Как его братья, дядя и отец он создавал витражные композиции. Дядя и отец были учителями Ганса, однако предполагается, что он мог пройти стажировку у известного Цюрихского мастера Люкса Зейнера. До 1489 года он живет в Цюрихе, об этом свидетельствуют судебные документы из архива



Рис. 3. Портрет Людвиг II фон Дисбах (1452–1527)

города, а около 1500 года переезжает в Берн. На новом месте мастер очень быстро обживается и становится востребованным. В государственных отчетах Берна и Фрейбурга указано, что он выполнял государственные заказы [5]. Согласно документам и счетам в 1504 году Г. Функ должен был изготовить витражи для городской ратуши. Однако витражные композиции до сих пор не найдены.

В городском архиве также есть документы о том, что Функ дважды был женат. В первом браке с Мадлен Гассер у них было два сына — Ганс и Якоб. Во втором браке с Анной Люсторф рождается дочь Доротея, которая позже вышла замуж за художника по стеклу Морица Люшера из Цофингена. Карьера Ганса Функа в Берне

резко оборвалась через 40 лет после переезда, когда в 1539 году он убивает своего профессионального коллегу Симпрехта Баумейстера. В связи с чем Функ был вынужден покинуть город и вскоре умер в изгнании в Цюрихе.

Витражные композиции, которые создавал Функ, всегда состояли из цветных и прозрачных стекол. Он использовал двухслойное стекло, серебряную програву и стекольные краски. Его подход к работе над витражами оказал большое влияние на витражное искусство Берна и Фрейбурга вплоть до конца XVI века. Он является одним из представителей витражного искусства Швейцарии переходного периода от готического витража к камерному, малоформатному. «Свадебный витраж Вильгельма I Фон Дисбаха и Елены фон Фрайберг» и «Свадебный витраж Людвига II. Фон Дисбаха и Агаты фон Бонштеттен» являются тому примером.

Витражи были заказаны Людвигом II фон Дисбах в качестве донаторского украшения церкви в Лигерце. Инициатором обновления витражного остекления выступил новый настоятель церкви Родольф Бенуа. В период с 1521 по 1526 год ему удалось полностью обновить окна церкви за счет донаторских витражей, некоторые из которых он сам подарил церкви в 1523 году [6].

В то время семья фон Дисбах была одной из знаменитых в Швейцарском союзе: владела своим поместьями во многих кантонах, а также имела собственный виноградник в районе Лигерц. Людвиг II фон Дисбах (1452–1527) был сыном Людвига I и Элизабет фон Рунц (Рунс), старший брат — Вильгельм I (1442–1517) (Рис. 3). После обучения в Берне у своего двоюродного брата Никлауса II (1430–1475) он оставался в Савоие при французском дворе. В 1480 году становится



Рис. 4. «Свадебный витраж Людвиг II. Фон Дисбаха и Агаты фон Бонштеттен», 1523 год, Реформатской церкви, бывшая церковь Св. Кросс, города Лигерц, кантон Берн

членом Большого совета в Берне, но занимает должность там недолго и в 1481 году покидает свой пост. С 1481 по 1483 год он был мэром города Туна, а 1487–1489 гг. является судебным приставом Бадена. Во время итальянской экспансии императора Максимилиана он был посвящен в рыцари в Павии в 1496 году. Был губернатором Невшателя 1512–1514 гг., а с 1516 по 1519 гг. — Фогтом из Эгля (Элен).

Людвиг II был дважды женат. Первая жена Антония фон Рингольтинген умерла в 1487 году. Второй женой была Агата фон Бонштеттен. От первого брака имел сына Никлауса III, Себастьяна и Людвиг III, а от второго брака — Никлауса IV. Витраж для церкви в Лигерце был сделан в честь свадебного союза со второй женой.

«Свадебный витраж Людвиг II Фон Дисбаха и Агаты фон Бонштеттен» имеет прямоугольную форму, размер световой композиции 68 x 56,8

см. (Рис. 4) В центре на орнаментальном фоне располагается два наклонённых друг другу герба в положении «ассолее». Характерный растительный орнамент располагается на красном фоне в сочетании с черным цветом. Герб Людвиг II размещен слева (геральдически правый), он состоит из щита, в поле которого на черном фоне располагается скошенная зигзагообразная золотая перевязь с двумя золотыми львами. Над щитом находится золотой рыцарский шлем, который украшен нащлемником-клейнодом в виде полуфигура золотого «вооруженного» [7] льва с гребнем вместо гривы. Из-под «оторванной» [8] полуфигуры льва выходит намет, на языке геральдики — плащ, окрашенный в те же цвета, что и сам герб, поэтому стилизованные листья аканта имеют золотой и черный оттенки.

Герб Агаты фон Бонштеттен располагается справа (геральдически левый), он состоит из щита, в поле которого на черном фоне расположено в ряд три простых геральдических фигуры в виде серебряного ромба. Весь щит обрамлен тонкой золотой каймой. Над щитом также размещен серебряный рыцарский шлем, который венчает золотая корона с завершением в виде четырех лепестков и драгоценными камнями в основании. Из короны поднимается геральдический серебряный лебедь, он же является нащлемником. Из-под короны выходит намет, стилизованные листья аканта имеют серебряный и черный оттенки.

Центральную композицию обрамляет архитектурный портал, украшенный растительным орнаментом. База и капитель колонны выполне-



Рис. 5. «Свадебный витраж Вильгельма I Фон Дисбаха и Елены фон Фрайберг», 1523 год, Реформатской церкви, бывшая церковь Св. Кросс, города Лигерц, кантон Берн



Рис. 6. Портрет Вильгельм I фон Дисбах (1442–28.12.1517)

ны в бирюзовом цвете, также, как и центральная декоративная композиция антаблемента. Ствол колонны и антаблемент имеет голубой оттенок. Завершает нижнюю часть витражной композиции панель, в которой помещена надпись: «Her ludwig von diesbach Ritter her zû diesbach / m agta von diesbach geborne frÿin von bonstetten» (перевод «Рыцарь Людвиг фон Дисбах из Дисбах / m Агата фон Дисбах родилась фон Бонштеттен»).

«Свадебный витраж Вильгельма I Фон Дисбаха и Елены фон Фрайберг» имеет также прямоугольную форму, размер световой композиции 68,3 x 56,8 см. (Рис. 5) Витраж выполнен в память о старшем брате Вильгельма I поскольку он умер в 1517 году в период буйства черной чумы. Скорее всего, оба витража были заказаны одновременно. Композиционно они повторяют друг друга. В центре располагаются два герба в положении «ассолее» на красно-черном орнаментальном фоне. Только в этом витраже мастер использует другие оттенки стекла для изображения архитектурного обрамления всей композиции. Так капитель, база колонн и центральный элемент антаблемента имеют голубой оттенок, тогда как ствол колонны и угловые элементы антаблемента выполнены из бесцветного стекла с росписью стекольной краской коричневого цвета.

Однако есть главное отличие в изображении герба Вильгельма I и Людвиг II. За основу взят герб семьи Фон Дисбах, но послужной список двух братьев отличался и это нашло отражение в геральдической композиции.

Вильгельм I фон Дисбах (1442–28.12.1517) (Рис. 6). Его отец — Людвиг I, а мать — Елизавета Бегущая, младший брат — Людвиг II. Вильгельм воспитывался в доме двоюродного брата Никлауса II. В 1466 году он был принят в Бернский Совет Двухсот. С 1481 неоднократно занимал должность шульттейста Берна, а с 1492 по 1498 был назначен первым секретарем Совета. Кроме того, Вильгельм проявил свои выдающиеся качества военачальника, возглавив войско Берна и победив в Бургундской (1474–1477), Швабской (1499) и в Миланских войнах (1500–1515). Он выполнял дипломатические поручения,

представляя интересы Швейцарского Союза в 1481 году в конфликте между кантонами федерации, а в 1495 как посланник Адриана II в Рейхстаге. Подписание мирного договора с Францией в 1516 году стало последним событием в его политической карьере. Вильгельм фон Дисбах в 1471 году первым браком был женат на Доротее фон Хальвиль, в 1479 году вторым браком на Элен фон Фрейберг и в 1501 году третьим браком на Анастасии Швенд. Однако именно в 1467 году Вильгельм вместе со своим дядей Никлаусом II совершает паломничество к Гробу Господню в Иерусалиме и к могиле св. Катаринны на горе Синай, после чего они становятся рыцарями ордена Святой Екатерины. [9]. Это дает возможность дополнить свой фамильный герб знаками отличия. Поэтому на витражной композиции по правую сторону от герба Вильгельма I фон Дисбах около нашлаемника-клейнода расположен отличительный знак рыцарей ордена святой Екатерины с горы Синай, в виде золотого меча, обвитого ремнем с пряжкой и колесом фортуны. Так же рядом располагается ордер Святого Гроба Господнего Иерусалимского в виде изображения красного креста на черном фоне в сопровождение четырех маленьких крестов красного цвета.

Напротив герба Вильгельма, изображен герб второй его жены Елены фон Фрейберг. Герб состоит из щита с двухчастным пересечением: верхняя половина, состоит из серебра с дамаскированным фоном, нижняя часть из лазури с дамаскированным фоном, просверленная тремя золотыми шарами. Над щитом расположен рыцарский шлем, который венчает золотая корона с завершением из трех листочков, в центре которых изображены драгоценные камни. Нашлемник украшен двумя рядами страусиных перьев. Под короной — намет со стилизованными листьями аканта, которые имеют серебряный и черный оттенки.

Предполагается, что витражи были изготовлены в 1517 году, когда умирает брат Людвиг. Однако некоторые исследователи считают, что витражи были изготовлены в 1523 году, так как стилистически и композиционно они очень схожи с другими витражными композициями, сделанными в этот период для окон церкви [10].

Каждый витраж имеет реставрационные вставки в виде репродукции утраченного фрагмента, которые были сделаны в период реставрационных работ в XIX веке. Однако они визуально не выбиваются из общей композиции и не мешают восприятию витражей в целом.

Мастер очень тонко сочетает между собой цветные и бесцветные стекла, серебряную протраву и стекольную краску, что дает нужный визуальный эффект. Художник деликатно показывает золотые детали витражной композиции. Они не выделяются из общего колорита за счет того, что мастер придает каждой детали объем при помо-



Рис. 7. Фрагмент «Свадебного витража Вильгельма I Фон Дисбаха и Елены фон Фрайберг», 1523 год, Реформатской церкви, бывшая церковь Св. Кресс, города Лигерц, кантон Берн

щи стекольной краски. При этом, серебряная протрава лежит с изнанки витража, а роспись с лицевой стороны, что еще усиливает объем изображения.

Стоит так же отметить, как филигранно технически мастер выполнил герб семьи Елены фон Фрейберг. Сам щит разделен на две половины из бесцветного и синего стекла. В связи с тем, что витражи сейчас находятся на своем историческом месте и стоят в окне действующей церкви, нет возможности детально рассмотреть, какое стекло было использовано. Однако можно выдвинуть гипотезу, что такого деление герба на две половины и вставки желтого цвета мастер мог добиться двумя способами. (Рис. 7)

Первый способ — мастер вырезал кусок бесцветного и синего стекла и соединил их при помощи Н-образного свинцового профиля, как и остальные фрагменты витража. А под вставки

для золотых шаров сделал отверстия, после чего вложил туда стекла желтого цвета (полученные скорее всего путем обжига серебряной протравы на бесцветном стекле) и также соединил их при помощи профиля.

Второй способ — это использование двухслойного стекла. В данном случае основой выступает бесцветное стекло и тонкий слой второго синего стекла. Однако в этот период мастера только начинают внедрять двухслойное стекло в витражные композиции. В данной технологии мастер снимает наклад при помощи механической обработки специальным инструментом верхнего слоя синего стекла в верхней части щита и в том месте, где изображены золотые шары. После того как снят слой синего стекла, наносится протрава в нижней части герба, где помещены золотые шары. Контур, где синее стекло переходит в бесцветное, мастер записывает стекольной краской, которая на просвет дает такую же глухую черную линию, как и Н-образный свинцовый профиль. Важно подчеркнуть, что синий цвет, который мастер использует в изображении герба, отличается от сине-голубого цвета, используемого в архитектурных деталях композиции.

Геральдический витраж для швейцарского общества становится одним из главных видов искусства, где можно было продемонстрировать современникам и оставить потомкам историю рода и его статус. Центральным композиционным элементом таких витражей является герб, символика которого в рамках одной геральдической компо-

зиции могла показать все заслуги человека и его достижения перед страной и обществом. А свадебный витраж являлся еще и неким визуальным знаком, закрепляющим важное событие — объединение двух династий в одну семью. Важно отметить, что свадебный витраж не только создавался как документ, подтверждающий союз семей, но и как память. Таким образом родные демонстрировали свою память и свое уважение умершим родственникам. Расположенные в церквях, эти свадебные витражи, рассказывая о заслугах умерших, являлись и своеобразной молитвой, обращенной к Богу.

Для современного человека и исследователя витражного искусства такие витражные композиции являются не просто выдающимися произведениями искусства, но и служат еще одним визуальным источником информации о истории каждой отдельной семьи и целого государства.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. McGRATH R., FROST A.C. GLASS IN ARCHITECTURE AND DECORATION. — LONDON: ARCHITECTURAL PRESS. 1937. С. 100.
2. BERGMANN U. GLASMALEREI IN DER SCHWEIZ, 1500–1800. THE SWISS INSTITUTE FOR ART RESEARCH. — [Электронный ресурс]. — URL: [HTTP://WWW.SIKART.CH/CONTENT.ASPX?SID=14954387](http://www.sikart.ch/content.aspx?sid=14954387) (дата обращения: 03.02.2020).
3. Шликевич Е.А. ШВЕЙЦАРСКИЕ ВИТРАЖИ XVI - XVIII ВЕКОВ ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА. КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ. — СПб.: ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ, 2010. С 8.
4. СЛЕЙТЕР С. ГЕРАЛЬДИКА. ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ / ПЕР. С АНГЛ. И. ЖИЛИНСКОЙ. — 2-е изд. — М.: ЭНСМО, 2005. С 113.
5. ХАСЛЕР Р. ГАНС ФУНК. — [Электронный ресурс]. — URL: [HTTPS://WWW.SIKART.CH/KUENSTLERINNEN.ASPX?ID=4023042](https://www.sikart.ch/KUENSTLERINNEN.ASPX?ID=4023042) (дата обращения: 03.12.2020).
6. РЕФОРМАТСКАЯ ЦЕРКВЬ, БЫВШАЯ ЦЕРКОВЬ Св. КРОСС — [Электронный ресурс]. — URL: [HTTPS://VITROSEARCH.CH/DE/BUILDINGS/2262202](https://vitrosearch.ch/de/buildings/2262202) (дата обращения: 22.12.2020).
7. В ГЕРАЛЬДИКЕ «ВООРУЖЕННЫМ» ЛЬВОМ НАЗЫВАЮТ ТОГО, КОТОРЫЙ ИЗОБРАЖЕН С ВЫПУЩЕННЫМИ КОГТЯМИ И КЛЫКАМИ, А ТАКЖЕ С ЯЗЫКОМ ДРУГОГО ЦВЕТА.
8. НА ЯЗЫКЕ ГЕРАЛЬДИКИ «ОТОРВАННАЯ» ГЕРАЛЬДИЧЕСКАЯ ФИГУРА — ТА, КОТОРАЯ ИЗОБРАЖЕНА С НЕРОВНЫМИ КРАЯМИ У ОСНОВАНИЯ.
9. СВАДЕБНЫЙ ВИТРАЖ Вильгельма I Фон Дисбах и Елены фон Фрайберг — [Электронный ресурс]. — URL: [HTTPS://VITROSEARCH.CH/DE/OBJECTS/2465859](https://vitrosearch.ch/de/objects/2465859) (дата обращения: 22.12.2020).
10. СВАДЕБНЫЙ ВИТРАЖ Людвиг II Фон Дисбах и Агаты фон Бонштеттен — [Электронный ресурс]. — URL: [HTTPS://VITROSEARCH.CH/DE/OBJECTS/2465887](https://vitrosearch.ch/de/objects/2465887) (дата обращения: 22.12.2020).

А.А. БЕЛОШЕЕВА

Кандидат искусствоведения, сотрудник музея МГХПА им. С.Г.Строганова

A.A. BELOSHEEVA

CANDIDATE OF ART HISTORY, EMPLOYEE OF THE MUSEUM OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ В РУССКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ВЫШИВКЕ. МЕТОДЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ

ARCHITECTURAL STRUCTURES IN RUSSIAN PEASANT EMBROIDERY. IMAGE METHODS

В русской крестьянской вышивке при изображении архитектурных построек акцентировались прежде всего: конструкция, структура, силуэт и стилистическое решение. Решающее значение имели трансформация, обобщенность и подобие силуэта.

Ключевые слова: храм, вышивка, конструкция, стиль, конструкция.

In Russian peasant embroidery, when depicting architectural buildings, an emphasis is placed on the design, structure, silhouette and stylistic solution of its display. Transformation, generalization and the semblance of a silhouette are of decisive importance.

Keywords: temple, embroidery, design, style.

В русской крестьянской вышивке одним из сюжетных воплощений являются пейзаж, в том числе, городские. Конечно, надо иметь в виду, что это не копирование существующих построек. А это стилизация и трактовка. Поскольку при господских домах организовывались мастерские по шитью и вышиванию. А в усадьбах всегда были и библиотеки. Где можно было видеть сборники гравюр, акварелей,



Рис. 1.1. Подзор XVIII век (фрагмент)



Рис. 1.2. Андреевская церковь в Киеве (1747–1753 гг.)

литографий или лубочных картин. Так гравюра отображала настоящий вид построек, а лубок стилизованный. Этим обстоятельством сразу задавалась дальнейшая творческая линия.

Главной характеристикой изображения архитектурных сооружений в русской крестьянской вышивке являются структура и конструкция здания. Конструкция имеет такие характеристики как: форма частей, взаиморасположение частей, масштабность. А сочетание частей целого — это его структура.

Не менее важна стилизация изображения. Ее основа — силуэтные и линейные характеристики.

Каждый параграф этого исследования содержит историко-искусствоведческую справку, а также трактовку рассматриваемого изображения. Что в свою очередь дает возможность установить пути трансформации и способы построения изображения. Все пары включают лишь подобные произведения архитектуре, не прямые копии. То есть происходит не прямое копирование, а лишь создается собирательный образ.

В середине XVIII века в храмостроительстве закрепляется возврат к распространенному в допетровскую эпоху пятиглавого крестовокупольного кубовидному соборного храма [8, с. 209].

В плане это тип храма близок греческому кресту, над центром которого воздымается высокая глава. Во внутренние углы креста введены устои, принимающие диагональный распор купола. Углы дополнены пучками колонн над которыми возвышаются вытянутые тонкие башенки, тоже обрамленные куполами [5, с. 263].

Кровля храма — двухъярусный купол с окнами-люкарнами. Из четырех малых куполов при фронтальном положении видны только два. Галерея с лестницей вокруг главной постройки на уровне первого



Рис. 2.1. Полотенце свадебное, 1890 г. Новгород



Рис. 2.2. Воскресенский собор Деревяницкого монастыря, Новгород

этажа. Есть деление на этажи. Главный барабан плавно слит с куполом, малые обрамляющие купола не имеют барабанов. В вышивке мы видим трансформированный силуэт купольного устройства.

Воскресенский собор представлял собой высотную 3-ярусную постройку в нарышкинском стиле, двухстолпный храм, возведенный в 1700 году с приделами. Такая архитектурная особенность была нетипичной для новгородского зодчества, однако весьма распространённой в XVI—XVII вв. в Подмоскowie, Поволжье и Вологодских краях. На четвериковом основании, окруженном с 3 сторон папертью и «палатками», возвышались 2 уменьшающихся восьмерика и 8-гранный глухой барабан, увенчанный главкой [10, с. 247, 258, 269].

В вышивке мы видим подобную структуру: пятиглавие и маленькие главки над приделами. Приделы с севера и юга одинаковой высоты



Рис. 3.1. Подзор XVIII века, Новгородская губерния



Рис. 3.2. Церковь Святой Троицы в Никитниках



Рис. 4.1. Подзор XVIII век



Рис. 4.2. Церковь Сергия Радонежского Борисоглебский монастырь, Ярославская область

с апсидой и имеют щипцовую (двухскатную) кровлю. Соотношение частей, конструкция и силуэт подобны изображению исходного храма с восточной стороны.

Композиция Церкви Троицы в Никитниках (1631–1634) складывалась постепенно. Вокруг основного объема сгруппированы приделы и трапезная. С двух сторон они охвачены галереями с колокольной и нарядным шатровым крыльцом. Части храма связаны, но обладают такой же внутренней завершенностью, как соединенные жилые клетки. Особое внимание уделено декоративной разработке плоскости стен и обрамлению окон. Резные наличники и обрамления порталов по характеру пластики и декоративным мотивам близки по декору светским постройкам [5, с. 197].

В вышивке мы встречаем аналогию структуры подобного храма, представляющего собой многосоставной массив. Исходная конструкция деформирована, подчиняясь общей композиции подзора..

В пространственном решении главного входа церкви Сергия Радонежского Борисоглебского монастыря (Ярославская обл) зодчий Григорий Борисов впервые в русской архитектуре поставил две башни по сторонам главных ворот — прием, характерный для западно-европейского крепостного зодчества. Крепостные стены монастыря с надвратной церковью, расположенной между двумя башнями главных ворот, построены в 1545 году [7, с. 128–129]

Вышивка подзора по-своему передает подобную конструкцию: пятиглавый храм и фланкирующие шатры. Мастер по-своему изображает и поэтажное деление, включая и фигуры людей, не привязанных к реальному масштабу архитектуры.

Для сравнения вышивок и храмовой архитектуры начала XVIII века выбраны несколько наиболее известных построек.

Церковь Архангела Гавриила 1701–1707 гг. (архитектор И.П. Зарудный) имеет следующие основные членения объемов: прямоугольный



Рис. 5.1. Подзор простыни, конец XIX в.



Рис. 5.2. Подзор XVIII — нач. XIX.



Рис. 5.3. Церковь Архангела Гавриила



Рис. 5.4. Дворец Строгановых



Рис. 5.5. Екатерининский дворец в Царском селе

нижний ярус, в который вписаны четыре пилон, на них опираются входящие углы крещатого объема второго этажа; выше четверик, перекрытый сомкнутым сводом, затем два яруса восьмериков. Поверх купола с восьмигранной башенкой высится шпиль [6, с. 289].

Дворец Строгановых представляет собой расположенные «Г»-образно корпуса с дворцовыми флигелями, образующими парадный внутренний двор. Колонны гармонично сочетаются с пластикой других архитектурных деталей [2, с. 165, 167].

Екатерининский дворец в Царском селе. В середине XVIII века характерной чертой пространственного решения становится формирование замкнутого архитектурного ансамбля, раскрывающегося лишь при проникновении внутрь в него («ансамбль в себе») [12, с. 314].

В нижнем ярусе дворца большие и малые волкюты фланкируют портики. На вышивке они направлены в противоположные стороны. Сохранена ярусная конструкция храма, но добавлена декоративная трактовка ряда деталей: округлые или разорванные фронтоны, восьмерик декорирован пластическими вазонами. В целом, конструкция подобная, но силуэт изменен. В композицию включен и фрагмент регулярного парка.

Первоначально Успенский собор в Киево-Печерской Лавре имел один полусферический купол. К началу XVIII в. вся древняя церковь была



Рис. 6.1. Подзор, Тверская губ., XIX в.



Рис. 6.2. Успенский собор в Киево-Печерской Лавре

застроена, ее фасад приобрел барочные формы. Окна и двери были декорированы наподобие матерчатых драпировок. В 1470 и 1722–1729 гг. церковь возобновлялась. При восстановлении Успенскому собору были возвращены формы и декор XVIII в. Над воссозданием барочных фронтонов, которыми во второй половине XVIII в. были украшены фасады храма, работали киевские художники-реставраторы С.Баяндин и Ю.Гузенко.

В вышивке структура и стилевое направление сохранены, однако силуэт храма трансформирован.

Подведем итоги.

Главными характеристиками изображения архитектурных сооружений в русской крестьянской вышивке являются: структура, конструкция здания, его линейное построение, силуэт. Конструкция имеет такие характеристики как: форма частей, взаиморасположение частей, масштаб частей. Важным является сочетание части целого — это его структура. Стилизация представляет собой не менее важный процесс организации изображения. Строится за счет силуэтных и линейных характеристик.

Большое значение имеет и декор. В вышивке чаще всего деформирована конструкция, при этом меньше страдает силуэт и декор.

На полотнах храмы и жилая архитектура обычно изображаются в окружении людей, животных, птиц и растений. Внутри построек почти всегда есть люди. Что позволяет нам атрибутировать такие изображения как городские или природные пейзажи. Присутствие людей в вышивках дает право рассматривать ее как сюжетную картину, жанровое изображение, а не просто пейзаж. Наличие второстепенных мотивов помогает создать гармоничную композицию, где масштабность и силуэт играют большую роль.

При переводе изображения архитектуры в вышивку трансформация включает несколько этапов: деформация объектов по размеру ча-

стей и силуэту, обобщение форм, изменение взаиморасположения частей целого. Если говорить о конструкции, то мы рассматриваем крестово-купольные постройки, шатры, фасады в стиле барокко, ордерная система.

Анализируя типы композиции, отметим, что здание храма или дворца часто является доминирующим мотивом (на подзорах часть сложной композиции). Вид на объект всегда фронтальный. Например из пятикупольного храма видны только три главы. Исходя из конструкции, создается и силуэт.

Во всех случаях кроме 6-го силуэты подобны. В 6-ом силуэт сильно трансформирован, а структура подобна. В 3-ей группе структура деформирована, а силуэт подобен.

Таким образом, самым принципиальными пунктами атрибуции архитектурных построек является силуэт и конструкция. Тогда как, структура может быть трансформирована.

Список литературы:

1. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка. — М., 1972.
2. Всеобщая история архитектуры в 12 томах. — М., 1968.
3. Далматов К. Образцы старинного народного узорного шитья и кружева 1893–1894.
4. Ефимова Л.В., Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево. Собрание государственного исторического музея. — М., 1985.
5. Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. — М., 1990.
6. История русской архитектуры. — М., 1994.
7. История русской архитектуры. — М., 1956.
8. Кириченко Е.И. Запечатленная история России, [Монументы XVIII - нач. XX века] в 2 томах. — М. 2001.
9. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М., 1978.
10. Новгород Великий в XVII в.: Документы по истории градостроительства. — М., 1986. Ч. 2.
11. Павлинов А.М. История русской архитектуры. — М., 1894.
12. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры. — М. 2015.
13. Экспозиция Всероссийского музея декоративно прикладного и народного искусства.

В.В. КУДРЯВЦЕВ

Кандидат архитектуры, доцент кафедры ДАС, СГТУ им.
Ю.А. Гагарина УРБАС

М.В. АНТИПЕНКО

Доцент кафедры ДАС, СГТУ им. Ю.А. Гагарина УРБАС

V.V. KUDRYAVTSEV

PH.D. IN ARCHITECTURE, ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF ARCHITECTURAL DESIGN OF THE YURI GAGARIN STATE TECHNICAL UNIVERSITY OF SARATOV, INSTITUTE OF URBAN PLANNING, ARCHITECTURE & CIVIL ENGINEERING

M.V. ANTIPENKO

ASSOCIATE PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF ARCHITECTURAL DESIGN OF THE YURI GAGARIN STATE TECHNICAL UNIVERSITY OF SARATOV, INSTITUTE OF URBAN PLANNING, ARCHITECTURE & CIVIL ENGINEERING

ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ В ПРЕПОДАВАНИИ НАПРАВЛЕНИЯ «ДИЗАЙН АРХИТЕКТУРНОЙ СРЕДЫ»

THE PROBLEM OF TIME IN TEACHING THE DIRECTION «DESIGN OF THE ARCHITECTURAL ENVIRONMENT»

В статье рассматриваются вопросы преподавания направления «Дизайн архитектурной среды». Выявляются пространственно-временные влияния на архитектуру — дизайнерскую среду. Описываются некоторые аспекты, связанные с цикличностью формирования городской среды.

Ключевые слова: дизайн архитектурной среды, архитектура, городское пространство, городской интерьер.

The article deals with the issues of teaching the direction «Design of the architectural environment». Spatio-temporal influences on the architectural and design environment are revealed. Some aspects related to the cyclical formation of the urban environment are described.

Ключевые слова: architectural environment design, architecture, urban space, urban interior.

Пандемия сподвигла на ряд размышлений, когда коронавирус внедряется в структуру ДНК спирали и закрепляется в ней и остается навсегда, происходит своего рода перекодировка человека и при всей схожести со своими предшественниками он другой, измененный, т.е. время одно из важнейших характеристик человека и городской среды.

Проблемы пересмотра предыдущих понятий и типологии была выявлена уже ранее и наиболее интересна на наш взгляд является концепция доктора архитектуры Ранинский Ю.В., который выдвинул в начале 80-х годов XX века свою концепцию деления видов искусства на пространственные, временные и пространственно-временные. Для него исторически сложившийся архитектурный ансамбль представляет собой зримо воспринимаемую картину движения во времени, приводящего к наибольшей устойчивости в пространстве. И если для отдельного здания необходимым условием существования является устойчивость, то для исторического ансамбля и развития всей архитектуры в целом столь же неизбежным условием является изменчивость. Автор иллюстрировал это простым примером — если на высоком здании поставить кинокамеру и снимать 1 кадр в день, то через 10 лет можно увидеть, как живет город: что-то вырастает, что-то исчезает. Тем более это актуально для дизайна архитектурной среды.

Как устойчивость зданий в пространстве, так и изменчивость их, обуславливается многими социально-экономическими факторами развития человеческой деятельности и развития общества; оказывают свое влияние и природные силы, и физическое старение материалов, и многое другое. Однако наряду с внешними факторами существуют и внутренние, присущие самим зданиям, и связанные, безусловно, с внешними событиями.

То есть в терминологии Ю.В. Ранинского исторически сложившийся архитектурный ансамбль относится к пространственно-временному искусству; в нынешней терминологии архитектурная среда [3].

Цикличность характерна как для искусства в целом, так и для людей, и для архитектуры. Специалисты выделяют большие, малые и средние циклы, и это так, но настоящий момент на наш взгляд отличается от, что происходящие изменения носит глобальный характер; как изменения, связанные с промышленной революции. Можно сказать и о близости, повторяемости цикла 20-го века. (Канун первой ми-

ровой войны и социальный переворот) с мистицизмом, кручением тарелочек и препараты, уводящие в другую реальность, это похоже с движением хиппи 50-х, 60-х годах. Опять, с другой иллюзорной реальностью, наркотиками, рок-н-ролом и футуристическими поисками. Сейчас — тоже уход в другую, компьютерную, дополненную реальность. Проблемы и мысли об искусственном интеллекте и опять футуристические поиски, но настоящее время сильно отличается от предыдущих т.к. на наш взгляд это точка бифуркации-перехода в другую формацию и качественно другое состояние [4]. Опять социалистические движения «Зеленый переворот» и новая экономика.

В 2017 году исполняется 20 лет, как в стенах СГТУ имени Гагарина Ю.А. ведется подготовка архитекторов дизайнеров. Сначала это была специальность, а теперь направление — «Дизайн архитектурной среды». Прошло 20 лет, но не стихают споры, а чем же дизайн арх. Среды отличается просто от архитектуры. Конечно, для студентов и для абитуриентов мы говорим, что дизайн арх. Среды — это архитектура плюс. Плюс эргономика, плюс колористика, полюс свет. Мы ссылаемся на теорию Хундервассера, где первая кожа — это кожа человека, вторая кожа — это одежда, третья кожа — это интерьер зданий, четвертая кожа — городской интерьер, и только далее планировочные решения, системы расселения и т.д. То есть, третья и четвертая кожа гораздо ближе человеку, к чувственному, к подсознательному, а архитектура ближе к рациональному и абстрактному.

Но эти оценки не являются фундаментальными, базисными. Стоит отметить, что само понятие архитектурной среды появилось в архитектуроведение только в 80-е годы XX века в период постмодернизма. Среда, контекст, реабилитация исторических стилей и архитектурного декора — вот некоторые из особенностей постмодернизма, постулированные Р.Крие, Р.Стерном и Р.Вентури.

Интересно обратиться к формулировкам М.С.Каган, автора известной работы «Морфология искусства» [2] Каждое произведение искусства, — пишет М.Каган, будучи материализацией некоего духовного содержания, тем самым попадает в пространственно-временном континуум, в котором реально существует все материальное. Оказывается, что перед художественным творчеством здесь раскрываются три возможности:

1. Оно реализует себя в материальных структурах, сохраняющих то единство пространственных и временных характеристик, которое свойственно пространственно-временному континууму; подобный способ существования художественных творений мы обнаруживаем в актерском искусстве, в танце и в выросших на их основе синтетических искусствах сценически-кинематографически-телевизионного цикла.

2. Оно реализует себя в двухмерных или трехмерных пластических конструкция, «выключенных» из тока времени, то есть не меняющихся в его движении, — такова природа произведений живописи, графики, скульптуры, архитектуры;
3. Оно реализует себя в произведениях, бытие которых процессуально и абстрагировано от какой-то пространственной локализации - таковы произведения словесного и музыкального искусства.

И далее М.С.Каган подводит итог, что «выделение трех классов искусств — пространственных временных и пространственно-временных — есть первый необходимый и неустранимый шаг научной классификации видов искусства».

Здесь же, уместным будет сказать, о художниках-авангардистах в триаде: художник — произведение — зритель, которые выделяют сам процесс создания произведения с привлечением в него зрителей. Указанный принцип театрализации становится доминирующим в формировании городской среды. Архитектор-постмодернист Чарльз Мур говорил, что архитектура должна быть сценической.

В 1950–1960-х годах акционизм выходит на новый уровень, превращаясь в некое театральное действие, происходящее как в помещениях, так и на городских улицах и площадях; заявляет о себе манифестами и декларациями, обосновывающими создание четырехмерного искусства, развивающегося во времени и пространстве, использующего все новейшие движения в технике, что бы идти в ногу с эпохой; активнее вовлекает в свой круг элементы многих видов искусства и арт-практик, создавая новые формы художественного творчества, — видео-арт, энвайронмент, хепенинг, перформанс.

Хепенинги и перформансы играют особую роль в движении акционизма. И те, и другие — небольшие представления, разыгрываемые в художественных галереях, залах музеев или открытом пространстве. И если хепенинг — скорее спонтанное, «спровоцированное» его создателями событие, а перформанс — хорошо спланированный спектакль, обе акции носят иррациональный, парадоксальный, абсурдный характер. Вовлекая зрителей в процесс, они апеллируют к в несознательным уровням их психики, иную, игровую реальность и внедрить в сознание простого обывателя мысль о том, что любой момент его жизни может быть уникальным.

Городская среда — это сложная открытая система. Любая «система — это сущность, которая поддерживает свое существование и способность к функционированию благодаря взаимодействию своих частей».

В настоящее время происходящие изменения в подходе к организации городской среды в целом отражается и на содержании профессии дизайнера — появляются новые специализации: 3D визуализатор, «свето-дизайнер», дизайнер- флорист в интерьере и т.д. [1]. Изменя-

ются требования, все чаще и больше используется 3D визуализация, происходит компьютеризация дизайнерской деятельности. Изменяются задачи проектирования и как уже было сказано выше, город становится непосредственной частью обитания человека, с переходом интерьера из личного пространства в общественное пространство, что делает его наиболее сложной системой. И это необратимо ставит новые задачи в преподавании направления «Дизайн архитектурной среды».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ефимов А.В. Дизайн архитектурной среды — архитектурная профессия // Искусство и власть: материалы Международной научно-практической конференции/ под ред. К.В. Худякова, С.А.Кузнецовой. — Саратов: Амирит, 2021. — 400 с.
2. Каган М.С. Морфология искусства. — М.-Л., 1972.
3. Ранинский Ю.В. Основные принципы сохранения и использования памятников архитектуры в ансамбле города: (Курс лекций). — М.: МАРХИ, 1980. — 86 с.
4. Смирнов Г. Artodoxia. — М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик»\ «Панглосс», 2019. — 213 с.

К.О. ХРИСТОФОРОВА

СТУДЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА (КНИТУ)

А.В. ПЕТРОВА

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

K.O. KHRISTOFOROVA

STUDENT OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY (KNRTU)

A.V. PETROVA

LECTURER OF THE DEPARTMENT OF DESIGN OF THE KAZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY (KNRTU)

РОЛЬ ХРИСТИАНСКОГО СИМВОЛИЗМА В ДИЗАЙНЕ

THE ROLE OF CHRISTIAN SYMBOLISM IN DESIGN

В статье проанализирован феномен христианского символизма и его роль в современном дизайне. Рассмотрены некоторые распространенные символы как крест, всевидящее око, голубь, якорь и др., и то, как они выражают себя в настоящем, как интерпретируются в зарубежном дизайне и искусстве XX–XXI века.
Ключевые слова: христианский религиозный символ, христианский символизм, символ, символизм.

The article analyzes the phenomenon of Christian symbolism and its role in modern design. Some common symbols are considered, such as: cross, eye of providence, dove, anchor, etc., and how they express themselves in the present, how they are interpreted in XX–XXI centuries design and art abroad.

Keywords: Christian religious symbol, Christian symbolism, symbol, symbolism.



Рис. 1. С. Дали «Распятие, или Гиперкубическое тело»



Рис. 2. К. Берден «Trans-Fixed»



Рис. 3. «Batman: Holy Terror»



Рис. 4. обложка альбома Мадонны «Rebel Heart»

С давних пор, целью дизайнера остается создание коммуникации между собой и потребителем, зрителем. Сложность задачи диктует и ее решение — найти или создать такой образ, который бы был понятен и общедоступен, воплощал бы некую абстрактную идею в конкретную форму. Средствами реализации опыта и идей являются символические и визуальные образы. Символ, как знак, обладает способностью представлять и замещать предмет, указывая на реальность, как находящуюся вне них, так и заключенную в них самих [1]. Религиозные и светские институты наглядно демонстрируют силу символа как коммуникативного инструмента [2]. Следует рассмотреть более детально как христианские символы находят свое выражение в аспектах дизайна, определить их функциональность и влияние.

Впервые христианские символы в виде изображений появляются в живописи римских катакомб и относятся к периоду гонений на христиан в Римской империи. Эти символы носили тайный характер, по которому единоверцы узнавали друг друга [3]. Л.А.Успенский связывал появление христианских символов так: «для того, чтобы понемногу подготовить людей к воистину непостижимой тайне Боговоплощения, Церковь сначала обращалась к ним на языке, более для них приемлемом, чем прямой образ» [4].

Самый распространенный и узнаваемый символ, связанный с христианством — крест (распятие). Он несет не только религиозное значение, но и является примером идеальной формы, соединением пассивной горизонтали и агрессивной вертикали (женского и мужского начала). Сейчас этот символ присутствует во всех формах дизайна и искусства. Например, Сальвадор Дали в своей картине «Распятие, или Гиперкубическое тело» (рис. 1) интерпретировал символ рас-

пятия как гиперкуб, математическую репрезентацию четвертого измерения в виде непознанного, спиритуального и невидимого. Также символ креста интерпретировался художниками как форма протеста. Крис Берден в своей перформанс-работе «Trans-Fixed» (рис. 2) распял себя на Volkswagen Beetle. В графических новеллах разных стран мира постоянно фигурирует символ креста. Супермен, который часто интерпретируется как фигура Христа, тоже был распят и изображен на распятии (рис. 3).

Символ якоря — образ надежды, опоры души как опоры корабля в море. Этот символ впервые появился в Послании к Евреям апостола Павла. Так как изображение креста распятия до шестого века не поощрялось, крестообразный якорь стал изобразительной заменой. Использовалась греческая буква «гамма», похожая на якорь. В некоторых случаях в совокупности с другими символами якорь приобретал более узкое значение. Две рыбы и якорь на брачных кольцах христиан означал души обоих супругов. В целом таким образом обозначалось таинство брака [5]. Якорь часто изображен на гербах, разнообразных логотипах и иллюстрациях.

Всевидящее око — еще один символ христианства. Треугольник служит символом божества, символом Троицы, а окруженный кругом он означает триединство, мир форм, заключенный в круге вечности [6]. Данный символ несет в себе несколько неоднозначную интерпретацию, так как его на сегодняшний день, связывают с теориями заговора. Так, Мадонна (рис. 4) и Канье Вест были осуждены за использование «иллюминатской» иконографии, которая включает в себя всевидящее око. Но единственное что их объединяет только пронизательный (иногда провокационный) взгляд на визуальные образы и мелодии. Такое частое использование символа всевидящего ока лишь является доказательством невероятного и легко узнаваемого образа, некоего хорошо созданного логотипа [7].

Святой Дух в христианской символике чаще всего изображается символом голубя. В истории Ноева Ковчега, после потопа, голубь доставляет Ною оливковую ветвь — символ, что вода отступила. Эта библейская сцена интерпретирует образ голубя, как символ мира. В современном дизайне, голубь символизирует чистоту души, открытость и надежду. На свой логотип голубя вписывают благотворительные и социальные организации, медицинские центры, компании в индустрии красоты и здоровья, религиозные институты.

Древние греки считали, что плоть павлина не разлагается после смерти, и поэтому она стала символом бессмертия. Символ павлина был принят ранним христианством, его можно увидеть на многих ранних картинах и мозаиках. «Глаза» в перьях павлиньего хвоста символизируют всевидящего Бога, а иногда Церковь. Пьющий из вазы

павлин используется как символ верующего христианина, пьющего воды вечной жизни. Павлин также символизирует космос, с «глазами» на хвосте как небесный свод, усеянный солнцем, звездами и луной. Переняв старую персидскую символику, в которой павлин ассоциировался с раем и Древом жизни, птица ассоциируется с бессмертием. В иконографии христиан павлин часто изображается рядом с Древом жизни. Павлин и сейчас остается популярным символом, так как являет собой красоту как в графическом изображении, так и репрезентацию природы в ее удивительной уникальности.

Символ агнца — еще один распространенный символ в христианстве.

Растения в христианском символизме появляются в основном на изображениях Христа и Девы Марии. К таким растениям относят: акацию (символ бессмертия души), миндаль, ромашка (невинность, спасение), гиацинт, лилия, ирис, ландыш, пальмовая ветвь, земляника, белый тюльпан (прощение).

Цвета играют важную роль в христианском символизме и могут быть интерпретированы в современном дизайне. Вот некоторые цвета и их значения:

Белый — используется на таких праздниках как Рождество, Пасха, праздники Святой Марии и святых, которые не были мучениками. Незыблемый символ святости и духовности. В белых одеждах изображаются святые, ангелы, новообращенные христиане. Также белый цвет — цвет крещения и причастия.

Красный — используется на таких праздниках как Вербное воскресенье, День Святого Креста и праздников мучеников. Красный цвет символизирует кровь Христа, это цвет огня веры, мученичества, царственного торжества справедливости.

Зеленый — используется для «обычных» воскресений, в периоды после Троицы и Крещения. Означает весну, цветение природы, юность и жизнь. Также зеленый имеет и негативное значение как цвет искушения и дьявольского соблазна.

Пурпурный — используется в Великом посте. Символизирует сокровенность знания, духовность, привязанность.

Синий — цвет Святой Марии, ее принято изображать в синем плаще. Это цвет небес, истины, целомудрия, смирения и бессмертия.

Черный — для похорон и реквиемов. Преимущественно этот цвет связан со злом, грехом и дьяволом, ритуальной смерти. В некоторых сюжетах он символизирует божественную тайну.

Желтый — считается цветом ревности и измены, поэтому Иуда Искариот изображен в желтых одеждах или с желтой бородой.

Закончив анализ и обзор христианского символизма было выявлено множество разнообразных образов, использующих в современном мире дизайна и искусства. Вечные символы животных, растений,

геометрических фигур лежат в основе простых и понятных обозначений. Истоки и интерпретации, вложенные в эти символы задолго до нас, живут в нашем подсознании до сих пор и невольно ассоциируются с определенными смыслами и значениями.

Список литературы:

1. Шилков Ю. М. «Символ и вымысел (о функциональных возможностях символа)» Кантовский сборник, № 1, 2010. С. 68–74.
2. Рэнд П. «Искусство дизайнера» 2017. С. 24–31
3. Луковникова Е. «Древнехристианская изобразительная символика»
4. Успенский Л. А. «Богословие иконы Православной Церкви»
5. Окороков А. В., Кулагин А. В. «Корабельный якорь как древний символ веры и надежды» Культурологический журнал, № 1 (23), 2016, С. 6.
6. Анненкова А. Ю. «God — Deus — Бог» ВРЕМЯ НАУКИ — THE TIMES OF SCIENCE, № 1, 2017. С. 9–11.
7. BBC Art History. «EYE OF PROVIDENCE: THE SYMBOL WITH A SECRET MEANING?» [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20201112-the-eye-of-providence-the-symbol-with-a-secret-meaning>

М.А. КИМ

АСПИРАНТ МГХПА им. С.Г.Строганова

М.А. КИМ

POSTGRADUATE STUDENT OF THE MOSCOW STATE STROGANOV
ACADEMY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

ГРИГОРИАНСКОЕ ПЕНИЕ. ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИЗДАНИЙ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. ЭВОЛЮЦИЯ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ

GREGORIAN CHANT. THE FUNCTIONALITY OF MEDIEVAL MU- SIC PUBLICATIONS. EVOLUTION IN GRAPHIC DESIGN

В статье проанализированы функциональные особенности музыкальных церковных изданий средневековья и музыкальных изданий современных исполнителей популярной музыки. Рассмотрена классификация видов рукописных изданий и их связь с графическим дизайном современных музыкальных изданий и оформлением сопутствующей продукции.

Ключевые слова: григорианское пение, издание, рукописи, музыка, шрифт, графический дизайн, функциональность, реконструкция, дидактика.

The article analyzes the functional features of the medieval church music editions and the music editions of modern popular music performers. The classification of types of handwritten editions and their relationship with the graphic design of modern music editions and the design of related products is considered.

Keywords: Gregorian chanting, edition, manuscripts, music, font, graphic design, functionality, reconstruction, didactics.

На протяжении развития истории искусств, тема синтеза изобразительной и музыкальной сфер затрагивалась редко. Цель работы — по-

иск параллелей между оформлением средневековых католических музыкальных изданий и оформлением продукции современной популярной музыки. Задача приведенной статьи заключается в том, чтобы рассмотреть принципы оформления музыкальных изданий с использованием миниатюр и сопутствующих книжных элементов эпохи Средневековья.

Григорианский хорал (нем. *Gregorianischer Choral*) или григорианское пение, музыкальный жанр в направлении духовной музыки. В широком значении — одноголосное пение в Римско-католической церкви на латинском языке. По исследованию Ю.Н.Холопова источники истории григорианского хорала по функциональности можно делить на 4 группы. 1) Певческие рукописи IX–XVI вв. и 2) нотные издания XV–XVII вв. На данное время сохранилось около 30 тыс. рукописей, созданных средневековыми мастерами. [1]

Существуют основные типы певческих книг, такие как:

- 1) Для прохождения мессы:
 - а) полностью нотируемые или частично нотируемые: Сакраментарий, Лекционарий мессы и Евангелиарий
 - б) полностью нотируемые книги мессы: антифонарий (позже градуал) и сольные разделы, собранные в одну книгу — кантаторий и тонарий
- 2) Для суточных богослужений:
 - а) полностью нотируемые или частично нотируемые: Псалтирь и Лекционарий
 - б) полностью нотируемые Антифонарий и Гимнарий, которые часто объединялись под одним переплетом с Псалтирью и книга, в которой объединены все тексты и песнопения суточного круга, называется Бревиарий.

Итак, стоит сделать анализ некоторых основных видов григорианских певческих изданий тонария, евангелиария, и антифонария и выявить общность с современным оформлением музыкальных проектов и печатных изданий.

Оформление певческих книг григорианского хорала

Тонарий (лат. *tonale, tonarius, tonarium, intonarium*) — вид древней певческой книги с дидактическим уклоном. Тонарий распространялась в X–XII веках и до XV века. Такая книга наполнена нотами и текстами григорианских хоралов. При периодическом расширении типов церковного пения в богослужении католической церкви служители было трудно запомнить, какой распев с каким тоном соотносится [1].

Утилитарная функция тонария заключалась в сохранении и показе певчому наиболее плавной и естественной связи распеваемого фрагмента. В начале X в. тонарии начали нотировать квадратными



Рис 1. Тонарий из аббатства Св. Марциала (Лимож, XI в.; ныне в Парижской национальной библиотеке, lat. 1118)

нотами, записывая мелодии в виде знаков и формул. Также издания оформлялись небольшими миниатюрами, иллюстрирующими тот или иной инструмент, музыканта и церковные действия. Пример: Тонарий из аббатства Св. Марциала (Лимож, XI в.; ныне в Парижской национальной библиотеке, lat.1118). (Рис. 1)

Это нотное церковное издание скорее всего и послужило прототипом современным партитурам, дидактическому музыкальному материалу с иллюстрациями. Помимо сохранения исторической ценности оно несет в себе большую функциональность, которая сохранилась до наших дней.

Бранденбургский евангелиарий (ок. 1210 — Магдебург, Германия. Тушь, темпера, золото на пергаменте. / 21,5 x 15,3 см.)

Бранденбургский евангелиарий (Рис. 2, 3) является литургической книгой, содержащее пение Евангелия для литургического года, начиная с Рождества. Утилитарная функция данной рукописи заключается в том, чтобы отразить хронологию жизни Христа. Бранденбургская евангелическая книга с восемнадцатью полностраничными миниатюрами, сияющими золотом, представляет собой изысканный образец работы мастеров романской эпохи на севере Германии. Созданной около 1210 в Магдебурге для Бранденбургского собора, она содержит евангельские молитвы для литургического года. Особые дни отмечены украшенными инициалами. Мастерски оформленные образы служат средством эмоционального и духовного отражения содержания песнопений и изобилуют богатыми цветами и изящными деталями, свидетельствующими о богатстве и статусе Бранденбурга в начале тринадцатого века [1].



Рис. 2, 3. Бранденбургский евангелиарий

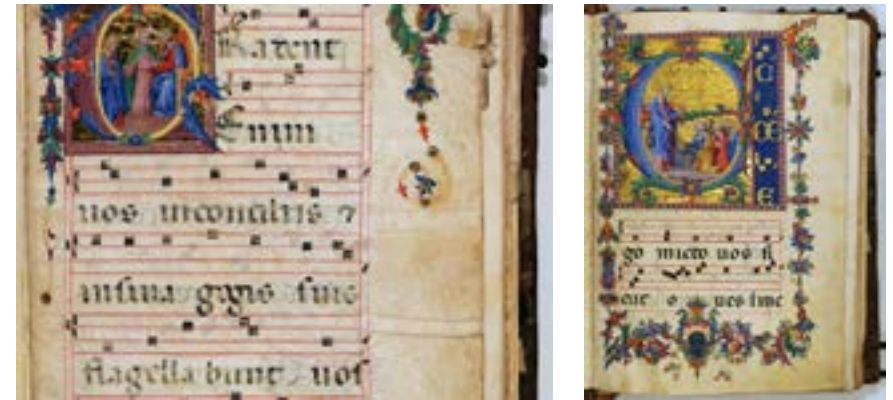


Рис. 4, 5. Антифонарий Джованни, ди Паоло. Ок. 1403–1482

Издания свидетельствует о том, что за музыкой и текстом всегда следовало изображение. Оно являлось неотъемлемой частью облика религии и церковной музыки. Кроме того, в отличие от Библии, евангелиарий содержит и эмоциональную составляющую, которая присутствует, как и в атмосфере пения, так и в изображении. Это рукописное издание является прототипом церковного календаря для служителей церкви, как прототип современных церковных календарей, иллюстрированных иконами и библейскими сюжетами.

Антифонарий Джованни, ди Паоло (около 1403–1482 гг. Тушь, темпера, пергамент.) Данный антифонарий (рис. 4, 5) (книга, содержащая хоровые части Священной канцелярии) был передан в муниципальную библиотеку Интронати Сиены в 1811 году из ее места происхождения, августинского монастыря Сан-Сальваторе в Леччето близ Сиены [6].

В силу своей литургической функции антифонарий, предназначенный для использования монашеской общиной, содержит как дневные, так и ночные описания службы. Он был освещен в 1442 году в рамках обширной художественной программы монастыря при настоятелях Бартоломео Толемеи и Джироламо Буонсиньори. Утилитарная особенность рукописи, тесно связанна с литургическим содержанием [3]. Она отражает определенную визуальную программу, созданную специально для общины Леччето. Сиенский художник Джованни ди Паоло отвечал за большую часть работы над книгой. В основном это инициалы, дополненные фигурами людей, животными или жанровыми сценами. Здесь присутствует и изображение «Триумфа смерти» (один из сюжетов изобразительных искусств и словесности средневековья, который воплощал иконографию смерти) [4], помещенное в книгу для начала заупокойной службы. В этой



Рис. 6, 7. Оформление музыкального альбома *The Moon Lay Hidden Beneath A Cloud*. 1999

рукописи художник проявил необычайное умение передавать сюжетные сцены из Библии и григорианского пения монахов августинского монастыря.

Такой тип издания как антифонарий фиксирует действия служителей церкви, библейские сцены и в целом саму религиозную жизнь. Вероятно, этот тип издания можно сравнить с современными музыкальными веб-сайтами, которые несут в себе схожие функции. Так и музыкальные веб-сайты, и книги выпускаемыми музыкальными коллективами, аналогично антифонариям рассказывают о жизни исполнителя, содержат

в себе фотографии с репетиций и выступлений, рассказывают историю коллектива, содержат тексты песен, ноты и т.д.

Оформление музыкальной продукции и облика современных музыкальных коллективов

The Moon Lay Hidden Beneath A Cloud. (Дата релиза: 1999, Жанр: *Electronic, Стилль: Industrial, Experimental*). Первый альбом коллектива был выпущен без какой-либо информации — ни фотографий, ни имен участников, ни даже названий песен. По музыкальному наполнению коллектив очень драматичен: архаичное пение на бессмертной латыни и иных староевропейских языках вызывает чувство некоего господства над машинно-информационным будущим. Одним из сильнейших приёмов, используемый музыкантами, стала манипуляция современными технологиями для создания образного контраста с относительно устаревшим звучанием [4].

Подобная информационная закрытость была заранее запланированной и отражалась во всех последующих изданиях. Отказ от названий был своего рода коммерческим ходом и соответствовал намерению коллектива сохранить анонимность, аналогичную анонимности средневековых творцов. Средневековой же атмосферой пронизано все оформление продукции: обложки альбомов, буклеты, сайты. Рисунки пером, черной и красной тушью были отсканированы и



Рис. 8. Оформление альбома «Witch-Hunt» музыкальных групп Blood Axis и In Gowan Ring. 2001

распечатаны в формат обложки компакт-диска. Вся эта графика иллюстрировал средневековые мотивы и сюжеты древних сказаний. (Рис. 6, 7). Последнее издание альбома «*Rest On Your Arms Reversed*» было оформлено изображением черепом с короной Карла из венского Императорского склепа. На развороте обложки треклист

напечатанный готическим шрифтом, что зрительно напоминало антифонарию и евангелиарию. Завершающей работой коллектива было издание книги «*Book Of Lyrics*» [4], выпущенной в 2000 году. Здесь были приведены тексты песен, подробный экскурс во все упомянутые исторические и мифологические сюжеты, фото, дискография, интервью.

Blood Axis и *In Gowan Ring* в альбоме «*Witch-Hunt*» (Дата релиза: 2001, Жанр: *Electronic, Rock, Стилль: Folk Rock, Experimental, Neofolk*). Альбом стал итогом сотрудничества двух коллективов США в жанре фолк-музыки. Музыкальным наполнением альбом погружает в глубины истории средневековой Ирландии и культуры кельтов, с боевыми походами, туманом и теплом ночного костра.

Своим названием альбом и его оформление отражает мрачную мистическую атмосферу, что поддержано оформлением: готическим шрифтом, репродукцией гравюры. Альбом с его музыкальным наполнением и оформлением создает своего рода реконструкцию одной из сторон средневековой европейской жизни. На обложке присутствует сюжет «Гелиады превращающиеся в дерево, Речь из сна Полифила» из поэмы Овидия «*Метаморфозы*» Гравюра Дж. Гужона [6] (рис. 8). По сюжету поэмы Гелиады - сестры Фаэтона, безутешные после смерти своего брата, превратившиеся в тополя, эта метаморфоза была наказанием, понесенным Гелиадами за то, что именно они передали поводья колесницы своему брату без согласия отца. Именно эта гравюра была выбрана музыкантами не случайно, они увидели общность Гелиад со средневековыми ведьмами, которые тоже получали наказания за еретизм. Так же, как и в средневековых антифонариях оформление обложки следует сюжету песен музыкального альбома.

Если провести визуальные и функциональные параллели можно предположить, что визуальная реконструкция средневековой эстетики в оформлении альбомов современных музыкальных коллективов

является практикой наследования опыта средневековых мастеров. Кроме того, это большой опыт для дизайнера и некая форма дидактического материала для слушателя, помимо развлекательной функции. Подобную практику можно рассматривать и как музыкальный аналог существующим реконструкциям средневековых турниров и сражений. И графический дизайн здесь работает на погружение в эстетику соответствующей эпохи параллельно с музыкой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «ГРИГОРИАНСКОЕ ПЕНИЕ» / МОСКОВСКАЯ ГОС. КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО. — М.: Ю.Н.Холопов, 2008. — 260 с.
2. «КНИЖНАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ». УФУ ИМ. ПЕР. ПРЕЗИДЕНТА Б.Н.ЕЛЬЦИНА.
3. OTTO PÄCHT. AM ANFANG WAR DAS AUGE, IN: MARTINA SITT (HRSG.): KUNSTHISTORIKER IN EIGENER SACHE, BERLIN 1990, S. 25–62.
4. THE MOON LAY HIDDEN BENEATH A CLOUD/ ALZBETH PRESENTS «THE BOOK OF LYRICS», HARDCOVER BOOK, IN SLIPCASE; LTD. ED. OF 777 COPIES. 1999. ARTHUR'S ROUND TABLE, CATALOG NUMBER: ART 13.
5. [HTTPS://ODDSTYLE.RU/NEOFOLK/THE-MOON-LAY-HIDDEN-BENEATH-A-CLOUD.HTML/](https://oddstyle.ru/neofolk/the-moon-lay-hidden-beneath-a-cloud.html/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 01.12.2021).
6. [HTTPS://ISKUSSTVOED.RU/2017/01/04/OBSHNIE-SVEDENIYA-O-KNIZHNOJ-MINIATURE/](https://iskusstvoed.ru/2017/01/04/obshnie-svedeniya-o-knizhnoj-miniature/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ 01.12.2021).

ЧАСТЬ VII СПАСЕНИЕ ТВОРЧЕСТВОМ. ДАР И БЛАГОДАРНОСТЬ

PART VII SALVATION BY CREATIVITY. A GIFT AND GRATITUDE

Н.К. СОЛОВЬЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА» МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

А.С. ГАЙВОРОНСКАЯ

АСПИРАНТ КАФЕДРЫ «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА» МГХПА ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

N.K. SOLOVYEV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR, CHIEF OF DEPARTMENT OF HISTORY AND THEORY OF DECORATIVE ART AND DESIGN AT MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ART

A.S. GAIVORONSKAIA

POSTGRADUATE STUDENT OF DEPARTMENT OF HISTORY AND THEORY OF DECORATIVE ART AND DESIGN AT MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ART

ОБРАЗЫ КРЫМА В ТВОРЧЕСТВЕ Н.П. ХИМОНЫ В ПЕРИОД С 1900 ПО 1919 г.

IMAGES OF CRIMEA IN THE ARTWORKS OF NICOLAI HIMONA (1900–1919)

В статье описывается ряд произведений пейзажиста Н.П. Химоны, относящиеся к крымской тематике в период с 1900 по 1919 год. Предпринимается попытка уточнения местности, изображаемой на крупном полотне художника «Отшельник на ступенях храма». Проводится анализ вышеупомянутого полотна с применением иконографического, формально-стилистического и иконологического методов. Приводится новое, не описанное,

полотно художника «Портрет доктора С.И. Черкеса». Автор приходит к выводу, что связь с Крымом нашла одно из самых ярких отражений в творчестве Николая Химоны.

Ключевые слова: Николай Петрович Химона, пейзажная живопись, 1900–1919 гг., реализм, картина «Отшельник на ступенях храма», картина «Портрет доктора С.И. Черкеса».

The article describes a number of works by the landscape painter N.P. Khimons related to the Crimean theme in the period from 1900 to 1919. An attempt is made to clarify the area depicted on the artist's large canvas «The Hermit on the steps of the temple». The analysis of the above-mentioned canvas is carried out using iconographic, formal-stylistic and iconological methods. A new undescribed painting by the artist «Portrait of Doctor S.I. Circassian». The author comes to the conclusion that the connection with the Crimea found one of the most vivid reflections in the work of Nikolai Khimona.

Keywords: Nikolai Himona, landscape painting, 1900–1919, realism, painting «The Hermit on the steps of the temple», painting «Portrait of Dr. S.I. Circas».

Николай Петрович Химона (1864–1929) — крупный русский и греческий живописец-пейзажист Серебряного века, педагог и академик петербургской Академии Художеств, действительный член Императорского общества поощрения художеств, творческое наследие которого не было оценено в полной мере и не стало объектом исследования в отечественном искусствоведении.

Одной из любимых тем исследуемого периода в творчестве художника является тема его малой родины — Крыма. Первое упоминание о крупном полотне с Крымским сюжетом можно найти в воспоминаниях его сокурсника по мастерской Аркадия Рылова: «Химона дал большую вещь: грозу в Крыму с кипарисами и цветущим миндалем» [1]. Это было конкурсное произведение «Весенняя гроза» (1897, местонахождение неизвестно), которое создавалось после ухода Куинджи с должности профессора, но под его руководством. В свободном выборе сюжета прослеживается приверженность романтическим образам, живописным эффектам, свойственным «куинджистам». Полотно было высоко оценено. Химона получил диплом об окончании Высшего художественного училища при Академии Художеств по мастерской профессора А.И. Куинджи с отличными познаниями и был удостоен звания Художника и чина X класса при поступлении на государственную службу и с правом преподавания рисования в учебных заведениях. [2]. По воспоминаниям Рылова, доброго товарища и друга Химоны, он был «красивый грек», играл на скрипке и человеком был ответственным: в путешествии 1895 года группы «куинджистов» по Крыму был казначеем у Куинджи и переводчиком с татарского (рис. 1).



Рис. 1. Рылов А.А. Рисунок. Портрет художника Н.П. Химоны. 1897. Бумага, карандаш. 29,0 x 20,8 см. ГБУК ЛО «Музейное агентство»



Рис. 2. Репродукция картины «Турецкие фелюги. Крым. Судак». Кон. XIX — нач. XX в., МБУК ГМН «Наследие»
Рис. 3. Репродукция с картины «Весна в Крыму». Нач. XX в. ГИМ

После выпуска из академии Химона, будучи уже довольно известным художником, продолжает участвовать во многих выставках, осуществляет общее руководство декоративно-малярной мастерской при ОПХ. «В Рисовальной школе Химона вел общерисовальные и этюдные классы. Последнее вполне соответствовало его призванию пейзажиста-пленэриста» [3].

Художник неоднократно посещает родные места — Крым. Итогом этих поездок явились многочисленные этюды и картины, о которых мы можем судить, в основном, по репродукциям в журналах и на почтовых карточках того времени (петербургские издательства «Ришар», «Общество Св. Евгении», «Нива»). Художник неоднократно изображает развалины генуэзской крепости в Судак, залитые солнцем холмы и долины, кипарисы и цветущие деревья, живописную береговую линию, фелюги, море и окрестности Георгиевского монастыря. Реалистические пейзажи с продуманной композицией и богатым колоритом написаны эмоционально и полны пленэрной свежести (рис. 2, 3). В 1901 году Химона принимает участие в Весенней выставке при Императорской Академии Художеств, где выставляет этюды и две картины — «В теплом краю» и «Святые горы». В Государственном художественном музее Алтайского края хранится крупное полотно художника «Отшельник на ступенях храма» (рис. 4). Точной датировки живописная работа не имеет, относится к началу XX в., и название произведения — не авторское, а было дано приобретении. Как предполагает профессор М.Ю. Шишин, одна из двух вышеупомянутых работ — та, что под названием «Отшельник на ступенях храма» [4]. На этом крупном, законченном произведении, написанном со знанием живописного ремесла, остановимся подробнее.

На реалистическом полотне изображен скалистый берег южного моря в ясный знойный день. На первом плане — лестница из светлого камня, уходящая вверх и в глубину по цветущему



Рис. 4. Отшельник на ступенях храма. Нач. XX в. Холст, масло. 140 x 91,1 см. Государственный художественный музей Алтайского края. Барнаул

Рис. 5. Репродукция с этюда «Берег моря у Георгиевского монастыря в Крыму». 1904. бумага. фототипия. 9 x 14 см. СПб ГБУК «Государственный музей истории Санкт-Петербурга»

склону холма, на вершине которого угадываются утопающие в зелени храмовые строения. На ступенях сидит задумчивый юный монах в черном подряснике. За ним слева — мощное дерево и молодая поросль. На дальнем плане проглядывает ультрамариновый кусочек моря и мыс с острыми скалами.

Очертание мыса и скал, наличие храмовых строений на вершине холма, крутая лестница с белыми каменными ступенями, спускающаяся к морю, пребывание художника в окрестностях Георгиевского монастыря в Крыму, о чем свидетельствует репродукция этюда «Берег моря у Георгиевского монастыря в Крыму» на почтовой карточке (рис. 5) — все это позволяет предположить, что на картине изображены мыс Фиолент, лестница, купол храма и колокольня Свято-Георгиевского монастыря (рис. 6, 7).



Рис. 6. Вид Георгиевского монастыря. 1899. Государственный исторический музей



Рис. 7. Балаклавский Свято-Георгиевский монастырь. Журнал «Всемирная иллюстрация». 1891



Рис. 8. Схема композиционного построения полотна «Отшельник на ступенях храма»

В 1891 году монастырь отметил свое 1000-летие, в эти же годы были благоустроена территория, отремонтированы здания, а также проложена 891-ступенчатая лестница к монастырю и к берегу моря напротив Георгиевской скалы. В конце XIX века эти святые места посещали и любили монаршие особы (Александр III, Николай II) и русская интеллигенция (И. Бунин, А. Чехов, В. Верещагин). Таким образом, мы видим, что художник изображает популярное, часто посещаемое и узнаваемое место, что и в дальнейшем будет для него характерно.

Однако это произведение не является «портретом местности», это мастерски сочиненный пейзаж со сложным художественным образом. Сравнение картины с фотографиями из архивов (рис. 6, 7) позволяет заметить внесенные художником пространственные изменения: художник располагает монастырский комплекс практически на мысу Фиолент (от др.-греч. Θεός — Бог), чтобы реализовать свой замысел: путь к храму.

Гибкая линия лестницы создает ясную центральную композицию полотна, что поддерживается и вытянутым форматом. Фигура сидящего монаха, могучий ствол дерева, расположенный строго на одной линии за ним, и купола создают диагональный ритм, внося динамику. Купола являются смысловым и композиционным центром полотна (рис. 8).

Колористическое решение полотна построено на контрастах по цвету и светлоте. Теплые пятна ступеней, красных цветов соседствуют с холодными тонами пышной зелени травы, кустарников, крон деревьев, ультрамарином моря и неба. Светлые ступени лестницы и купола монастыря противопоставляются темным глубоким теням справа и слева полотна. Таким образом, достигается продуманная гармоничная композиция.

Мерцание света разливается по всему полотну: скользит по стволам деревьев, фигуре монаха, которая не воспринимается мрачно за счет теплых всплесков света, по лестнице, уводя взгляд вверх к куполам-маякам, «где постоянно горит огонь молитвы и которые выступают ориентиром в бушующем море жизни» [5]. Лестница символизирует путь духовного восхождения, могучее дерево над обрывом — мощь природы. «Вся работа пронизана светом, радостью. И эта красота окружающего мира — отзвук другой, Божественной красоты. Чтобы это понять, надо двигаться вверх по лестнице и, одновременно, от внешнего — в глубину» [6].

Вся картина являет собой романтический образ возвышенного сверкающего мира, пути к истине, добру и красоте, дороги к Храму —



Рис. 9. Портрет доктора С.И. Черкеса. 1919. Холст, масло. 72,5 x 53,8 см. Краеведческий музей. Евпатория

ключевой проблемы русской духовной мысли на рубеже веков (В. Соловьев, П. Флоренский, А. Хомяков) — и представляет исключительную художественную ценность.

С Крымом также связано редкое и не свойственное для живописца произведение — «Портрет доктора С.И. Черкеса» (1919). На полотне изображен известный в Евпатории детский врач Самуил Иосифович Черкес. Портрет, очевидно, заказной; написан старательно и реалистично в охристых, черных и белых тонах и производит напряженное впечатление (рис. 9).

Написанный в тяжелый для художника год, портрет стал прощальным произведением перед эмиграцией в Грецию.

Таким образом, связь с Крымом нашла одно из самых ярких отражений в творчестве Николая Химоны. В этюдах и больших полотнах художник искренне воспел многоликий и полный жизни образ любимой родины.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Рылов А.А. Воспоминания. — Л.: Художник РСФСР, 1960. — С. 76.
2. РГИА Ф. 789. Оп. 11. 1889. Д. 71. Личное дело Н.П. Химоны № 937.
3. Боровская Е.А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917): дис. ... доктора искусствоведения. — М., 2012. — С. 496.
4. Шишин М.Ю. Картина Н.П. Химоны «Отшельник на ступенях храма» // В сборнике: Государственный художественный музей Алтайского края. — Барнаул, 2005. — С. 91–92.
5. Головно О. Дорога вверх: монастыри в картинах русских художников XIX — начала XX века. Монастырский вестник: [сайт]. — URL: <https://monasterium.ru/publikatsii/stati/doroga-vverkh-monastyri-v-kartinakh-russkikh-khudozhnikov-xix-nachala-xx-veka/> (дата обращения: 15.11.2021).
6. Там же.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Боровская Е.А. Санкт-Петербургская рисовальная школа для вольноприходящих учеников и ее роль в развитии русского искусства. Опыт историко-художественной реконструкции (1839–1917): дис. ... доктора искусствоведения. — Москва, 2012. — 737 с.
2. Головно О. Дорога вверх: монастыри в картинах русских художников XIX — начала XX века. Монастырский вестник: [сайт]. — URL: <https://monasterium.ru/publikatsii/stati/doroga-vverkh-monastyri-v-kartinakh-russkikh-khudozhnikov-xix-nachala-xx-veka/> (дата обращения: 15.11.2021).
3. Нухарева О.Н. Романтизм в русском пейзаже XIX века: дис. ... кандидата ист. наук. — Барнаул, 2006. — 208 с.
4. Шишин М.Ю. Картина Н.П. Химоны «Отшельник на ступенях храма» // Государственный художественный музей Алтайского края. — Барнаул, 2005. — С. 88–94.

Н.М. ШАБАЛИНА

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР ЮЖНО-УРАЛЬСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА, ЧЕЛЯБИНСК

N.M. SHABALINA

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR OF THE SOUTH URAL STATE HUMANITARIAN PEDAGOGICAL UNIVERSITY, CHELYABINSK

ХРИСТИАНСКАЯ ДУХОВНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ В ГРАФИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ В.М. ВОЛОВИЧА К «СЛОВУ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»

CHRISTIAN SPIRITUALITY OF ARTISTIC AND PLASTIC EXPRESSION IN THE GRAPHIC IMAGES OF V.M. VOLOVICH TO «THE WORD ABOUT IGOR'S REGIMENT»

Предметом статьи явились вопросы духовной нравственности искусства христианского мира, раскрываемые в графических образах, созданных в 80-х годах XX столетия художником В. М. Воловичем к древнерусскому тексту «Слово о полку Игореве». Художник посредством визуализации выводит читателя на путь диалогичности культур. Послойная контекстность, выраженная графическими средствами, выступает своеобразным приемом в раскрытии темы литературного произведения. Семиотическая структура противоположностей составляет основу графической серии Воловича. Доминирует идея патриотической борьбы древнерусского народа с вражескими половцами, но раскрывается она, как и в Слове не через мотив победы, а проходит сквозь тему поражения, вынося урок духовной «христианской победы».

Ключевые слова: книжная графика XX века, иллюстрации к «Слову о полку Игореве», христианская духовность, художник В.М. Волович.

The subject of the article is the questions of the spiritual morality of the art of the Christian world, revealed in the graphic images created in the 80s of the XX century by the artist V.M. Volovich to the ancient Russian text «The Lay of Igor's Campaign». The artist, through visualization, takes the reader onto the path of dialogic cultures. The context, expressed by graphic means, acts as a kind of technique in revealing the theme, idea of a literary work. The semiotic structure of opposites forms the basis of Volovich's graphic series. The idea of the patriotic struggle of the ancient Russian people with the enemy Polovtsy dominates, but it is revealed, as in the Word, not through the motive of victory, but passes through the theme of defeat, bringing out the lesson of spiritual Christian victory.

Keywords: book graphics of the 20th century, illustrations for the Word about Igor's Regiment, Christian spirituality, artist V.M. Volovich.

В истории искусства произведения часто классифицируются по исторической хронологии в определенной видовой и стилевой принадлежности. Но рассматривая узкий круг произведений, объединенных одной тематикой, в кросскультурном срезе в фокусе внимания становятся мировоззренческие аспекты, связанные с духовной наполненностью и спецификой художественно-пластического выражения мысли, идеи художника — творца.

В поле зрения обозначенной на конференции проблемы «Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира», представляются исследовательские вопросы, связанные с анализом книжной иллюстрации сквозь призму христианской традиции. Раскрыть силу духовности в слое условного конструктивистского художественного языка или реалистической изобразительности произведения — задача, которую мы ставим в данном исследовании. В настоящее время возрос интерес к целостному образу книги (литературного произведения), вобравшему в себя различные концепции и многостилевые художественные решения.

Вопреки всеобщей электронной глобализации и тотальной цифровизации, книга продолжает жить в непростой деятельностной среде. В наше время заостряются вопросы тактильной связи человека с материальной формой, оболочкой, позволяющей, одновременно и абстрагироваться от нее. Читатель всегда вольно или невольно попадает в некое виртуальное поле, которое художник помогает заполнить смыслами через созданные им визуальные образы. Эмоциональный потенциал книги повышается, если художник посредством визуализации выводит читателя на путь диалогичности культур. Послойная контекстность выступает своеобразным приемом в раскрытии темы, идеи литературного произведения, а значит и пластического изобразительного решения к нему.

Проблема связи иллюстрации с литературным текстом ставилась историками искусства в различные периоды XX века [2, 5, 6]. Особенно плодотворно теоретические вопросы решались крупнейшим исследователем искусства книги В.Н. Ляховом [5]. Взяв на вооружение идеи замечательного мастера книги В.А. Фаворского [7], В.Н. Ляхов конкретизировал теоретико-методологические подходы и определил четкую систему самой природы архитектурной цельности книги как единого организма. Современное поколение исследователей продолжают этот путь.

Анализируя книжную иллюстрацию уральского художника В.М. Воловича (1), обращаем внимание на бережное отношение к художественной традиции [9]. В графической структуре иллюстраций к Малахитовой шкатулке П. П. Бажова 1966 года отмечается обращение художника к каноничному построению древнерусской житийной иконы, имеющей специфическую композицию клейм вокруг центрального изображения образа святого. Выбор художника был обусловлен содержанием бажовских сказов, читаемых как единое ёмкое произведение русского фольклора. В конструкции книги В. М. Волович применил композиционный прием иконы с клеймами, — поместив главного героя Данилу в условный средник, а по краям изобразил сюжеты и персонажи известных бажовских сказов. В суперобложке книги художник композиционно объединил основные эпизоды сказок, поместив их в клейма, при этом образ Данилы доминирует, именно вокруг этого героя выстраивается событийная линия, фабула литературного произведения.

В книжном блоке имеет значение композиционное расположение визуального ряда в соответствии с текстом, и согласованность внутреннего композиционного построения в структуре каждой иллюстрации. В силу вступает синтетическое понимание книжной иллюстрации — графическое изображение как смысловой элемент, отражающий содержание литературного текста, и как структурный элемент дизайна книги.

Дальнейшая работа художника-графика закрепила внутреннее понимание древнерусской традиции, но при этом усложнилась в соответствии со стилевыми предпочтениями времени художественно-выразительная форма и духовно-нравственное содержание его произведений.

В начале 1980-х гг. график обращается к иллюстрированию выдающегося памятника древнерусской письменности — «Слова о полку Игореве». К этому периоду уже было создано внушительное библиографическое наследие «Слова...». Художественным оформлением древнерусского текста занимались известные мастера: И. Билибин, М. Добужинский, И. Голиков, Н. Гончарова, В. Фаворский, — каждый

из которых предлагал свое видение текста, содержание облекалось в различную условную или реалистическую выразительную форму, сохраняя при этом высокое духовно-нравственное содержание героического эпоса, отражающие православные устои русского народа.

Графика в формировании и раскрытии синтетического образа книги

Книжный авторский текст памятника древнерусской литературы XII века «Слова о полку Игореве» по мнению славистов, отличается использованием оригинальных методов двуплановости, диалогичности и повторяемости, что не мешало достичь безмянному автору органического единства и цельности [3, 4, 8]. Знаковая система «Слова» позволила многим лингвистам отнести книжный памятник к жанру письменного героического эпоса, признавая при этом влияние фольклорных интенций.

Раннехристианское мировоззрение имело прочные духовно-нравственные устои, унаследованные от дохристианского мира и закрепились в народной мудрости, вложенной в уста Бояна, одного из известных персонажей «Слова...». В этом проявлялась дихотомия. Структурное и семиотическое соотношение языческого и христианского свидетельствует о композиционной бинарности поэтического текста «Слова...». Соответственно, художник-график и дизайнер книги призван отразить ее в композиционной структуре иллюстрации и в конструкции книги.

В. М. Волович, имея за спиной весомый багаж иллюстративного оформления «Слова о полку Игореве», в период 1981-82 гг. создает в технике офорта и мягкого лака графическую серию, состоящую из 16-ти листов: «Нашествие», «Хоровод», «Под саблями половецкими», «Начало похода Игоревы», «Поединок», «Нападение на половцев», «В поле половецком», «Битва», «Смерть воина», «Плач жен», «Вознесение», «После нашествия», «Гзак и Кончак», «Полон», «Плач Ярославны», «Боян и дружина» [1, с. 226]. Данная серия легла в основу оформления книги (2).

Семиотическая структура противоположностей определенно звучит в графических композициях Воловича. Доминирует идея патриотической борьбы русского народа с вражескими половцами, но раскрывается она (о чем писали многие литературоведы) не через мотив победы, — проходит сквозь тему поражения [3, 4, 8]. Д.С. Лихачев в 1978 году писал: «Поражение обычно служило в Древней Руси стимулом для подъема общественного самосознания...» (3). Художник следует мотиву духовной христианской Победы. Идея победоносности воинов Древней Руси мастером раскрывается при помощи контрастных сопоставлений героя и врага, языческой веры (ее символом является



Рис. 1. В. М. Волович. Поединок. Из серии иллюстраций к «Слову о полку Игореве», 1982. Техника: офорт, мягкий лак. Размер: 35,5 см x 48,0 см. http://www.art-slovar.ru/gallery/volovi4_igirev_2.jpg

Рис. 2. В. М. Волович. Плач Ярославны. Из серии иллюстраций к «Слову о полку Игореве», 1982. Техника: офорт, мягкий лак. Размер: 35,5 см x 48,0 см. http://www.art-slovar.ru/gallery/volovi4_igirev_2.jpg

изображение каменной бабы) и христианской (символ белокаменной церкви). Также следует отметить оправданное применение Воловичем метода разномасштабности и приема одновременности, — традиционных для древнерусской иконы.

В первом листе «Нашествие половцев» доминантой выступает непоколебимая вертикаль — белокаменная одноглавая церковь, противостоящая беспорядочному хаосу половецкого войска. Икона и купол церкви, охваченные пламенем огня, остаются нетронутыми. Силуэт церкви качнётся в «Поединке», но солнце озарит ее (рис. 1). Тьма на стороне вражеских войск, свет — на стороне русских воинов передается ёмким графическим языком офорта. Текстурно-фактурные качества гравюры на металле помогают художнику сделать нужные акценты. Каменная баба — идол древних половцев воспринимается как символ язычества, храм — символизирует принятие новой веры христианства. Борьба сил, чувств, целей раскрыва-

ется через напряженную экспрессивную пластическую черно-белую форму графики, в ее динамичном линейном ритме. Пластический язык, стиль графики определен в соответствии с древним литературным словом и тем временем, в котором работал Волович над серией. В свое время большое внимание стилю уделял В.А. Фаворский: «...стиль в искусстве выражает основные моменты мировоззрения, анализ стилиевой формы дает нам определенное отношение в данном искусстве предмета и пространства» [7, с. 119].

Мощным камертоном в «Слове...» является Плач Ярославны (рис.2). Возвышенная величественная форма героического эпоса нашла необычное пластическое выражение в приподнятых над полусферическим уровнем горизонта фигурах княжеской четы, воспаряющих над полем битвы.

Весь цикл работ отличает ритмичность композиционного построения, согласованность всех пластических элементов. Пространство каждого листа ограничено полусферической линией, что звучит метафорично и подчеркивает художественную целостность серии. Если у Фаворского за основу графических композиций был выбран горизонтальный формат листа, подчеркивающий широту всеобъемлющего пространства земли, то Воловичем для выражения всеохватности был определен другой композиционный лейтмотив — полусферичности.

Заключение

Таким образом, анализируя графический цикл В.М. Воловича, посвященный «Слову о Полку Игореве», приходим к выводу, что им преодолевается сюжетная однозначность графической подачи раскрытия темы. Художник, следуя приёмам литературного слова, прибегает к одновременной пространственно-временной всеохватности событий, многослойной контекстной (в соответствии с исторической литературной реконструкцией событий) трактовке темы единения, братской сплоченности и мужественности древнерусского народа. Эмоциональная окрашенность, экспрессивность, порой экзальтированность, свойственные стилю пластического искусства 80-х гг. XX века позволяет художнику понять и выстроить диалог с другим временем и другим искусством. Символические образы в графике В.М. Воловича приобретают глубокий духовно-нравственный смысл христианского вероучения — Победы света над тьмой, добра над злом. В графическом образе доминирует идея патриотической борьбы древнерусского народа с вражескими половцами, но раскрывается она, как и в «Слове...» не через мотив победы, но проходит сквозь тему поражения, гибели дружины Игоря, вынося урок духовной «христианской победы».

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Виталий Михайлович Волович (1928–2018) — жил и работал в Екатеринбурге. Академик Российской академии художеств (Отделение Урал, Сибирь, Дальний Восток, 2012); Член Союза художников СССР, России (1956), Заслуженный художник РСФСР (1974), Народный художник РФ (2016), специализировался на книжной и станковой графике — см. сайт РАХ: — URL: https://www.ran.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academy/member.php?id=51563

2. Слово о полку Игореве. Древнерусский текст и переложения / сост. и переложение древнерусского текста поэта А.П. Комлева, науч. ред. доктор

филолог. наук В. В. Колесов; ил. В. М. Воловича, худож. оформ. и макет А. А. Рюмин. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1985. 212 с.; см. сведения о гравюрах Воловича, хранящихся в собрании Государственного автономного учреждения культуры «Музейно-выставочный центр Забайкальского края» г. СМ. на сайте: <http://www.crita-art.ru/>

3. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Ленинград, 1978. С. 11. Цит. по статье: Горский В. С. Антиномичность «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи. Киев, 1990. С. 74; Кусков В. В. Исторические аналогии событий и героев «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Комплексные исследования / отв. ред. А.Н. Робинсон. М., 1988. С. 68.

Список литературы

1. Белобородова О. А. Волович Виталий Михайлович // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: В 5 т. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. Т. 1. А–В. — 1995. — С. 226–227. <http://feb-web.ru/feb/slovenic/es/es1/es1-2261.htm?cmd=r&istext=1> (дата обращения 21.12.2021).
2. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. — М., 2013. — 318 с.
3. Лихачев Д.С. Предположение о диалогическом строении «Слова о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве». — Ленинград, 1986. — С. 9–28.
4. Лихачев Д. С. Поэтика повторяемости в «Слове о полку Игореве»: к изучению композиции памятника // Русская литература. — М., 1983. — № 4. — С. 9–21.
5. Ляхов В.Н. Искусство книги. Избранные историко-теоретические и критические работы / сост. Г.Ю. Стернин; вступ. ст. А.А. Сидорова. — М.: Советский художник, 1978. — 244 с.
6. Павлова А.А. Функции условности в книжной иллюстрации // Манускрипт. — Изд-во Грамота, 2016. — № 8. — С. 162–169.
7. Фаворский Владимир Андреевич. Об искусстве, о книге, о гравюре / сост. и вступит ст. Е. С. Левитина. — М.: Книга, 1986. — 240 с.: ил.
8. Филипповский Г. Ю. О природе двупланности текста «Слова о полку Игореве» // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — М., 2009. — № 2 (36). — С. 72–76. — URL: http://www.drevnyaya.ru/vyp/2009_2/part8.pdf (дата обращения 21.12.2021).
9. Шабалина Н.М. Книжная иллюстрация как пограничный вид искусства графики и дизайна // Графический дизайн: традиции и инновации: сб. науч. трудов междунар. научно-практич. конф. / под ред. А. М. Сухаревой, Н. И. Дворко, М. Р. Кузнецовой. — Санкт-Петербург: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2021. — С. 253–259. ISBN 978-5-7937-2051-9.

Примечание:

1. Слово о полку Игореве. Древнерусский текст и переложения / сост. и переложение древнерусского текста поэта А.П. Комлева, науч. ред. доктор филолог. наук В. В. Колесов; ил. В. М. Воловича, худож. оформ. и макет А. А. Рюмин. — Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1985. — 212 с.
2. Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. — Ленинград, 1978. — 359 с.
3. Горский В. С. Антиномичность «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи. — Киев, 1990. с. 5–15.
4. Кусков В. В. Исторические аналогии событий и героев «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве». Комплексные исследования / отв. ред. А.Н. Робинсон. — М., 1988. — С. 62–79.

Т.В. БЕЛЬКО

Доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой дизайна и искусства Поволжского государственного университета сервиса, Тольятти

В.А. КРАСНОЩЕКОВ

Кандидат исторических наук доцент кафедры дизайна и искусства Поволжского государственного университета сервиса, Тольятти

T.V. BELKO

DOCTOR OF TECHNICAL SCIENCES, PROFESSOR, HEAD. DEPARTMENT OF DESIGN AND ART OF THE VOLGA REGION STATE UNIVERSITY OF SERVICE, TOGLIATTI

V.A. KRASNOSHCHEKOV

CANDIDATE OF HISTORICAL SCIENCES, ASSOCIATE PROFESSOR, DEPARTMENT OF DESIGN AND ART, VOLGA REGION STATE UNIVERSITY OF SERVICE, TOGLIATTI

ХРИСТИАНСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА: ХУДОЖНИК В ПОИСКАХ БОГА

CHRISTIAN ANTHROPOLOGY OF THE RUSSIAN VANT-GARDE: AN ARTIST IN SEARCH OF GOD

На примере теоретических трудов видных деятелей русского авангарда подтверждается гипотеза о том, что русские авангардисты, несмотря на их внешнее богоборчество, были людьми с глубоко укоренившейся христианской верой, которых глубоко волновала проблема богоискательства.

Ключевые слова: русский авангард, искусство, душа, христианство.

On the example of the theoretical works of famous figures of the Russian avant-garde, the hypothesis is confirmed that the Russian avant-garde, despite their outward battle against God, were people with a deeply rooted Christian faith, who were deeply worried about the problem of seeking God.

Keywords : Russian avant-garde, art, soul, Christianity.

На фоне системного кризиса культуры первого десятилетия XX века (особенно ее духовной сферы), обусловленного техническим прогрессом и социально-политическими противоречиями, возникло такое явление, как русский авангард. В отличие от европейского технологичного авангарда, русский авангард более фундаментален, глобален и пропитан мессианством. И, в отличие от европейского авангарда, он более радикально рвет с мировой культурной и художественной, в частности, традицией. Или, лучше сказать, стремится порвать, потому что русские авангардисты, несмотря кажущееся богоборчество, были в большинстве своем людьми, воспитанными на ценностях христианства, и в своем творчестве, вольно или невольно, уходили в метафизические изыскания, обращаясь к проблеме поиска бога. Другое дело, что каждый бога видел по-своему, в своей ипостаси, наделял его своими именами. Рассуждая и полемизируя о проблемах современных им течений искусства, пытаясь выразить свои, передовые для того времени, идеи, они оперируют такими понятиями, как душа, воля, вера, страсть, что говорит о глубине укоренившейся в них христианской традиции.

Эту гипотезу мы попытаемся подтвердить на примере высказываний столпов русского авангарда, Василия Васильевича Кандинского и Казимира Севериновича Малевича, благо, что они, как многие художники той эпохи, считали своим долгом излагать свои мысли (идеи) в письменной форме.

В декабре 1911 года в Мюнхене выходит не совсем обычная для того времени книга «О духовном в искусстве». Книга явилась результатом длительных размышлений и наблюдений русского художника Василия Кандинского и претендовала ни много ни мало на место Евангелия в искусстве. Книга была написана на немецком языке, и в немецкоязычных странах ее прочитали все, кто интересовался подобной проблематикой. Об огромном успехе книги говорит то, что в течение первого же года она выдержала три издания [3, с. 7–8], ее стали переводить на другие языки.

Вскоре, 28 декабря 1911 года на Всероссийском съезде художников в Санкт-Петербурге один из организаторов первых художественных объединений и выставок нового искусства в России Николай Иванович Кульбин сделал доклад «Новые течения в искусстве» [6, с. 40] и прочитал 29-31 декабря (за отсутствием автора) [6, с. 47–76] некото-

рые главы из этой книги. В том числе ту, где говорится о формообразовании в абстрактном искусстве на основе простейших форм (круг, треугольник, квадрат). Доклад и сама книга, несомненно, оказали огромное влияние на русских художников, ориентированных на поиск оригинального языка и собственной системы видения мира.

Помимо вопросов формообразования, Кандинский в своей книге говорит о временении (если применить более поздний философский термин М. Хайдеггера [7, с. 338, 339]) как обязательном качестве/условии существования искусства. О том, что «всякое произведение искусства есть дитя своего времени» и что «...каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено» [3, с. 15]. Он разделяет художников на чистых, стремящихся передавать в своих произведениях только «внутренне-существенное», и не чистых, которые передают внешнюю оболочку, увлеклись «материалистическим соблазном», пусть и с необычным мастерством [3, с. 16].

И здесь, как к важной составляющей творческого процесса, он обращается к душе: «Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния — следствие неверия, бессмысленности и бесцельности ... слабый свет мерцает, как одинокая крошечная точка на огромном круге черноты. Этот слабый свет является лишь чаением для души и увидеть его у души еще не хватает смелости» [3, с. 16] По мнению Кандинского душа должна стряхнуть с себя злое искушение «материалистического соблазна», возродиться через борьбу и страдания, обнажить суть творческого «я» живой души художника [3, с. 17].

Он сравнивает духовное состояние от посещения выставки реалистического/академического искусства с ощущениями от обеда, после которого души зрителей уходят голодными [3, с. 20]. После чего эти голодные души задаются вопросом: «К каким сферам взывает душа художника, если и она творила? Что она хочет возвестить?» [3, с. 20], помимо того, что так искусно изображено на холсте.

Далее Кандинский поднимает вопрос о воздаянии, награде, поощрении в искусстве и в жизни художника, осуждая примат материального над духовным в настоящем творчестве. «За свою искусность, за дар изобретательности и дар восприятия художник ищет оплату в материальной форме. Его целью становится удовлетворение честолюбия и корыстолюбия. Вместо углубленной совместной работы художников, возникает борьба за эти блага» [3, с. 21]. И хотя Кандинский делает исключение для художников, «символом веры которых является l'art pour l'art (искусство ради искусства, пер. авторов)», поскольку «они, таким образом, служат более высокому идеалу», но, тут же, осуждает их, потому что это «в целом является бесцельным

расточением сил». Внешняя красота, по словам Кандинского, «имеет, однако, кроме положительной стороны (так как прекрасное = благое), также один недостаток. Этот недостаток состоит в неполно использованном таланте» [3, с. 21]. Здесь можно провести параллель между этими словами Кандинского и цитатами о корысти, таланте и награде, которые можно встретить в Новом Завете и в творениях некоторых Отцов Церкви [1, 2, 5].

Кандинский представляет деятельность художника как подвижничество, как духовную практику, с помощью которой художник достигает высшей формы искусства познания мира, бытия. «Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и вверх ... Оно есть движение познания» [3, с. 22]. Художник у Кандинского своего рода мессия, проводник в высшие миры, который несет тяжелую ношу своего таланта/дара. «Он во всем подобен нам, но несет в себе таинственно заложенную в него силу "видения". Он видит и указывает. Иногда он хотел бы избавиться от этого высшего дара, который часто бывает для него тяжким крестом. Но он этого сделать не может. Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и вверх тянет он застрявшую в камнях повозку человечества» [3, с. 22].

Другая глобальная фигура русского авангарда — Казимир Малевич в феврале 1922 года публикует программный текст «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой», занимающий, по мнению российского искусствоведа А. С. Шатских центральное место [4, с. 7] в его теоретическом наследии.

Уже на первых страницах своего трактата Малевич ставит глобальный этический вопрос о смысле человеческой культуры и искусства, несостоятельность которых он видит в их утилитаристской ориентации, называя «ложной практической культурой» [4, с. 144]. Как и Кандинского, Малевича волнует вопрос о материальном поощрении в искусстве и зависимости художника от него. Первейшим условием самоопределения Искусства (а также Науки и Религии) видится автору в отделении от Государства, которое он воспринимает как приземленного материалиста-заказчика, «харчевую диктатуру Государства» [4, с. 87], диктующего художнику свою волю.

Религию Малевич отождествляет с Церковью, ответственной за «духовное тело» человека. «Религия сутью имеет перед собой единство Бога как беспредметности. Но, ... Обрядность как система становится сутью <более> главной, нежели Бог, из-за того — как идти к Богу или какую нашивку и какую одежду носить» [4, с. 179]. Малевич считает, что человечество ищет Бога в лице эфемерных феноменов — Будущего, совершенного бытия, настоящей подлинности. А когда буду-

щее наступит, то мир, а вместе с ним разум и воля, как мы их представляем, исчезнут [4, с. 215–216].

Возможно, не осознанно, Малевич оперирует христианскими понятиями и культурными кодами, противопоставляя внутреннее и внешнее, дух и материю, животное и человеческое, духовное и «харчевое», кладя их в основу своего «наивысшего» учения. И каждый раз он приходит к ценности духа, ибо христианство оказывается сильнее его попыток создать собственную, супрематическую философскую систему. Искусство — единственная, по Малевичу, фигура, способная после достижения животного насыщения (достижения всех земных благ) консолидировать человечество для реализации «плана человека».

В последней главе трактата идея совершенства Вселенной в лице Бога у Малевича накладывается на его теорию беспредметности. Замечая, что идея Бога как совершенства — дело рук человечества, он в то же время утверждает, что все явления в природе говорят человеку своей безупречностью, что Вселенная — Бог. Малевич соглашается с общежитской верой, что Бог из ничего создал мир и человека и делает вывод: «Бог ... построил совершенство, выше которого нет. Сотворив мир, он ушел в состояние ... покоя» [4, с. 310]. Как супрематист Малевич задается вопросом, почему человек не был удовлетворен абсолютом, почему «...он вышел, выключил себя из общего абсолютного совершенства, и почему ему стала необходимость мыслить... как будто какая-то неосторожность случилась, как будто соскользнул и выскочил за борт абсолюта. И таким образом он как частица абсолютной мысли, вышедшая из общей орбиты движущегося абсолюта, стремится теперь включить себя в орбиту» [4, с. 290]. Говоря о Церкви не как об институте, а о Церкви как религиозной идее, он полагает, что Бог как совершенство един для всего человечества: «По-разному народы его рисуют, но как бы ни рисовали, все представления сходятся в том, что Бог совершенство. Определение Бога как совершенства — абсолютное совершенство» [4, с. 294].

В последней главе Малевич ставит целью своего антропологического проекта супрематизма достижение идеального абсолюта. Сначала человечество должно победить в себе животное начало, прийти к духовному существу, потом устремиться к Богу, достичь Ничто и преобразиться в Бога: «человек, достигший совершенства, освободится от своего безумия, станет Богом» [4, с. 304]. Пока существует человечество, Бог не скинут и никогда не будет скинут. Ибо Бог — представление самого человека, который «Не знает, что есть сам творец сего и сотворил Бога ... как представление свое» [3, с. 311].

Искусство у художника Малевича уже воплотило идею Бога как совершенства, поскольку в нем достигнута красота, гармония, выявленные через ритм [4, с. 319].

Несмотря на то, что минималистски ориентированная философия супрематизма Малевича кардинально расходится с традицией русского религиозного философствования, связанного с понятием Благодати, концепции Софии, премудрости Божьей, концепции всеединства, в ее кажущемся «иконоборчестве» можно разглядеть параллели с важным элементом корневой структуры православия — практикой исихазма. Методы супрематизма в чем-то схожи с практикой этой аскезы [8].

Таким образом, тезис о неприятии Бога и созданного им мира, подающийся иногда как один из ключевых аспектов русского авангарда, является малоубедительным. На примере теоретических работ двух самых заметных фигур этого направления модернизма видно, что русский авангард зиждется на христианских ценностях, его представители размышляют богословскими категориями. И метафизика мироздания Кандинского и глобальный антропологический замысел Малевича по реализации нового подлинного «плана человека», базируются на традиции, имеющей основания в христианской культуре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. **ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ. ТВОРЕНИЯ** : в 2 т. Т. 2 : АСКЕТИЧЕСКИЕ ТВОРЕНИЯ ; ПИСЬМА. — М. : СИБИРСКАЯ БЛАГОЗВОННИЦА, 2009. — 1230 с. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] [HTTP://WWW.ODINBLAGO.RU/VAS_VEL_PRAVILA_KRATKO](http://www.odinblago.ru/vas_vel_pravila_kratko)
2. **ЕВАНГЕЛИЕ ОТ МАТФЕЯ. ГЛАВА 6. СТИХ 1.** [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] [HTTPS://BIBLE.BY/VERSE/40/6/1/](https://bible.by/verse/40/6/1/)
3. **КАНДИНСКИЙ, В. В. О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ** / Предисл. Н. Кандинской ; Пер. А. Лисовского. — NEW YORK : МЕЖДУНАРОДНОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ СОДРУЖЕСТВО, 1967. — 159 с.
4. **МАЛЕВИЧ, К. С. СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ** : в 5 т. Т. 3 : СУПРЕМАТИЗМ. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ, ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ / Сост., публ., вступ. ст., подгот. текста и коммент. А. С. Шатских. — М. : Гилея, 2000. — 389 с.
5. **СВЯТИТЕЛЬ ИОАНН ЗЛАТОУСТ. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ТВОРЕНИЙ, В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ** : Т. 1–12. Том 1. Ч. 1. Гл. IV. О СОКРУШЕНИИ. Слово второе. — СПб. : С.-ПЕТЕРЬ. ДУХОВ. АНАД., 1895. — СХII, 883 с. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] [HTTPS://CSEL.ORG/CONTRIB/RU/ZLATOUST/ON_GRIEF/ON_GRIEF2.HTM](https://cscel.org/contrib/ru/zlatoust/On_grief/On_grief2.htm)
6. **ТРУДЫ ВСЕРОССИЙСКОГО СЪЕЗДА ХУДОЖНИКОВ (ДЕКАБРЬ 1911 — ЯНВАРЬ 1912)** : т. I. — ПЕТРОГРАД : [б. и.], 1914. — XXVI, 358 с. [ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС] [HTTPS://OMSKMARK.MOY.SU/PUBL/ESSAYCLUB/NOOBVIBLION/0000001_B_TRUDUVSH1912_1_1914/111-1-0-3042](https://omskmark.moy.su/publ/essayclub/noobviblion/0000001_b_truduvsh1912_1_1914/111-1-0-3042)
7. **ХАЙДЕГГЕР, М. БЫТИЕ И ВРЕМЯ.** — М. : AD MARGINEM, 1997. — 451 с.
8. **ХОРОЖИЙ, С. К. ФЕНОМЕНОЛОГИИ АСКЕЗЫ.** — М. : Изд-во гуманитарной литературы, 1998. — 352 с.

В.В. ВИНОГРАДОВ
Доцент МИСиС, дизайнер

О.Л. ГРАЧЕВА
Художник

Н.С. ГОНЧАРУК
Художник-модельер, искусствовед Института Индустрии Моды

V.V. VINOGRADOV
ASSOCIATE PROFESSOR AT MISiS, DESIGNER

O.N. GRACHEVA
PAINTER

N.S. GONCHARUK
FASHION DESIGNER, ART HISTORIAN AT THE INSTITUTE OF FASHION INDUSTRY

ХУДОЖНИКИ СТУДИИ Э.М.БЕЛЮТИНА И КАРТИНЫ БИБЛЕЙСКОГО ЦИКЛА. ИСКУССТВО ВОЗВЕДЕННОЕ В АБСОЛЮТ

ARTISTS OF THE ELI BELUTIN STUDIO AND PAINTINGS OF THE BIBLICAL CYCLE. ART RAISED TO THE ABSOLUTE

«Искусство есть форма жизни человека и, значит нечто чрезвычайно «полезное» и необходимое для развития человечества»

Э. Белютин

Авторы, художники, члены студии Э.М.Белютина, анализируют свое творчество и своих коллег по студии в контексте религиозной тематики, впервые приводятся авторские концепции художни-

ков, раскрывающие их понимание христианской символики, Библейских сюжетов и Нового Завета.

Ключевые слова: Э.М.Белютин, новая реальность, темпоральное искусство, методы построения живописного пространства, шестидесятники, В.К.Зубарев, В.И.Преображенская.

Authors, artists, members of the studio of E.M. Belyutin, analyze their work and their colleagues in the studio in the context of religious themes, for the first time the author's concepts of artists are presented, revealing their understanding of Christian symbols, Biblical stories and the New Testament.

Keywords: E.M.Belyutin, new reality, temporal art, methods of constructing pictorial space, the sixties, V.K.Zubarev, V.I.Preobrazhenskaya.

Элий Белютин и созданная им студия — принадлежат истории советского искусства, и в то же время многие из них — фигуры мирового уровня. Белютин, как и большинство студийцев были не религиозны. Все они работали в условиях господствовавшего атеистического мировоззрения. Однако, искусство возводилось ими в абсолют, как сейчас бы сказали на уровень Бога. «Искусство как нечто необходимое человеку, как вода, воздух, хлеб, для компенсации нарушенного эмоционального равновесия в надсознании, которое создано внутренней динамикой современной жизни» (Э.Белютин). Душа человека действительно взыскует красоту. Духовно-нравственное содержание искусства находит разные формы проявления. Согласно концепции Белютина, «надсознание» — это эмоциональная сфера жизни человека, куда входит и творческая потенция и интуиция, в отличии от сознания, нацеленного на практическую жизнь, на выживаемость. У кого-то надсознание превалирует над сознанием, у кого то наоборот. Надсознание внутри человека можно и нужно разбудить, как считает Белютин, именно искусством. На этом и основана его «Теория контактности»:

«...Искусство еще более жизнеспособно, чем человек, не потому что искусство вечно, а потому что непреходяща действительность, бесконечно изменяемая обстоятельствами и временем. Поэтому способы выражения человека в искусстве могут быть столь же разнородны и разнообразны, как формы жизни на земле...

Искусство — это человеческая жизнь, создание пластического духовного воздействия, идентичного силе воздействия действительности. Искусство не отображает жизнь, а выражает и притом не жизнь, а человека в этой жизни... Поэтому специфика искусства, его деления на жанры практически не существуют, поскольку реализация выражения жизни связана главным образом с теми условиями современности, которые предлагает время для наиболее активной формы выявления этой реализации...

Контактность в искусстве — это овеществление творческой потенции в нечто пластическое по концепциям своего времени. Иначе — перевод жизненной реакции человека в некое материальное качество, способное раздражать, воздействовать, будоражить, передовая людям тот контакт с миром, который испытал художник...» (Текст приводится по записям Э.Белютина и документам студии).

Очень часто, ошибочно, художников студии Белютина называют абстракционистами. После 1962 года, после Таганской и Манежной выставок, в хвалебной западной и в критической советской печати их действительно называли художниками абстракционистами. На самом деле вся их живопись и графика фигуративна. В живописи всегда присутствует ТЕМА, которую задавал Белютин. Количество тем было достаточно большим и разнообразным, например: «Скошенная жизнь», «Одинокая женщина с ребенком», «Толпа», «Моя Герника», «Молчащие сердца», «Кричащие глаза (лица людей)», «Дороги в облаках», «Белые дома (для светлых чистых людей)», «Дырки света», «Номенклатурщики», «Стеклянные головы», «Пророк», «Материнство», «Фантомы космоса», «Адам и Ева», «Мир после нас», «Непокоренный» и т.д. Кроме того ежегодно разрабатывалось новое направление в работе над графикой и живописью - например ШОК АРТ, Интеллектуальное фактоискусство, Кумулятивная живопись, Кинетическая живопись и другие. Каждое направление имело свою технику исполнения, свои способы выражения. Но это не значило тупое следование художниками заданиям Э.Белютина, все пропускалось через себя, через свои ощущения и понимания.

Из воспоминаний художника Веры Преображенской (1959 г.):

«...Рисуем карандашом, углем, тушью, акварелью, пишем темперой. Сначала дается развернутое объяснение к чему мы должны стремиться в течение работы над каждой постановкой. Работаем обязательно “по натуре”. Модели превращаются в объекты трагедии, проникаются определенным настроением. Просто рисунок “с природы” делаем “по Тинторетто”, осваивая свободную технику рисования, рисуем “по Чистякову”. Осваиваем точное определение пропорций, рисуем левой рукой, “не глядя на бумагу”. Все задачи необыкновенно интересны и по смыслу и по способу выполнения. Масса новых возможностей в решении пластических задач. Полное раскрепощение в трактовке ЦВЕТА. Главное — выразить заданное напряжение, настроение...».

Со временем задания и их исполнение все усложнялись. Работали маслом, размеры холстов увеличивались и уже холст 100x150 см считался маленьким. Работали на холстах 150x200, 200x300, 300x400 см. Одна из тем живописи Белютина «Моя Герника»: «Моя Герника» — это картина гнева, протеста, негодования или фантастической — невоз-

можной гармонии. Темы — их выбор должен был совпасть не по существу, а по внутреннему волнению с личным гневом на жизнь. Темы — символические, хотя их трактовка и содержание могут быть очень конкретные. Мы, новые художники, должны предложить не копаться в собственных комплексах и грязи, а стать человеком, воспринимающим мелочи жизни как пыль на обуви. Искусство, возвышающее душу человека над самим собой, искусство патетическое, возвышенное, гуманное и великое. Искусство — это наивысшая духовная контактность художника с действительностью, способность усилить те недоразумения, трагедии, волнения, которые сосуществуют в людях и в нас художниках, и перевести их в пластическое решение композиции, темы, сюжета, образа, а затем найти наиболее современные способы пластической коммуникации, т.е. связи между этим контактом и искусством, иначе говоря, современно использовать цвет, трактовку пространства, вес, тон, линию. Использовать все элементы старого и нового искусства для активного выявления связи — контакта художника с миром в воздействии на зрителя. Картина практически должна перестать существовать для человека как картина — это должен быть мир его гнева, ненависти или гармонии, открытый, буйный или тихий, но искренний, в который человек не может не верить как в самого себя. Вместо традиционной живописи с ее забавами для глаза и ума должно возникнуть новое искусство открытости, обращенное к надсознанию человека, к самому заветному и скрытому, что фактически формирует его личность, его мораль, нравственную его душу.

Таким образом, вся работа состоит из определения своего контакта через тему и форму композиции и нахождения своей трактовки коммуникационных средств (то, что раньше называлось рисунок, живопись и т.д): техника, приемы работы, материалы, которые могут быть использованы — все во власти художника. Вся программа работы над картиной — это ряд различных пунктов, последовательность выполнения которых желательна, поскольку она связана с активным введением надсознания художника в процесс создания картины. В каждом из пунктов перечислены возможные варианты трактовки цвета, материала и т.д. Нужно выбрать только один вариант, наиболее лично устраивающий автора. То, что некоторые могут выбрать аналогичное решение, пускай никого не волнует, пунктов много, а вы все люди очень разные!...».

Стоит еще сказать, что художники пришедшие в студию Белютина в 1958 году были воспитаны на традициях соцреализма, не имели доступа к мировому современному искусству. Для них занятия в студии были неожиданностью, откровением, прорывом.

Вера Преображенская вспоминала: «...Что касается меня, то работа в нашем подвале под руководством Э.М.Белютина захватила меня

полностью. Как будто я вышла на свет из длинного, мрачного прозябания...».

1981 год. С каждым годом конструкции становятся все более сложными, и темы и техника. Новое направление в работе над графикой и живописью - «Интеллектуальное фактоискусство».

Пример конструкции задания в рамках этого направлений:

- 1. Поле захвата:** человека, идущего по улице, по залу мимо нашей графики — должна наша графика захватить. Поле захвата зависит от скорости прохождения человека мимо графики. Если он едет на автомобиле с большой скоростью, то поле захвата должно быть горизонтальное с острыми углами, вытянутое по направлению движения (как вытянутая звезда). Если идет пешком, то должны быть «столбы», и они должны повторяться. Т.е. может быть вертикальная штриховка, разной высоты и толщины. Или просто нечто повторяющееся. А если скорость 3 м/час, т.е. почти на месте, то поле захвата очень спокойная форма, может быть квадрат, круг, овал и т.д. Может быть очень маленький размер.
- 2. Поле внимания:** У нас уже есть «поле захвата». Как расположить сюжет, что бы человек остановился и разглядел. Если просто столбы, то человек смотреть не будет, столбы, фонари — это обыденно. Где поместить сюжет наверху или внизу? Если, например, человек идет пешком, то нарочито плоская форма или обратная форма решетки, поле внимания внизу.
- 3. Поле воздействия:** поле воздействия графики — это не тоже, что сюжет. Это то, зачем мы вообще делаем свою графику. Нужно сделать нечто, как активную функцию — нечто необычное по отношению ко всему листу. Человек идет пешком — повторяющаяся конструкция поля захвата, сюжет положим внизу. А как сделать воздействие? Обвязать все веревкой, вот и будет поле воздействия. А если едет на автомобиле, то что бы он остановился нужно поперек вытянутой звезды сделать зебру зигзагами.

Далее идет речь о заполнении полей, об их конструкции и технике. В частности — пример: поле захвата — аппликацией, поле внимания — тушью, поле воздействия — масляными красками.

Пример работы с темой: тема даётся экстра экспрессивная — «Слезы» и несколько сюрреалистическая. Если мы хотим «захватить», то делаем на скорости автомобиля. Если тоска и печаль — это на скорости пешехода... Если 3 м/час, то это тема глубокая, «уходящая внутрь». «Слезы», например, могут падать на землю, и оттуда вырастать цветы. Или «Слезы», которые разрывают кожу лица, прожигают одежду...

Живопись продолжение графики, а «эмоция» — наоборот. Продолжаются те же поля захвата, внимания воздействия, но все более усложняется.



Рис. 1. В.Преображенская. Восстание ангелов. Холст, масло, 2003



Рис. 2. В.Преображенская. Жена Лота. Холст, масло, 2002

Например толпа, которую можно увидеть сверху на улице, или на эскалаторе, или лежа на асфальте. Поле захвата — могут быть шары, а могут быть глаза толпы...»

Как мы видим, теория контактности Белютина — это не просто общие философские рассуждения, но и система обучения с четко разработанными заданиями, с техникой их исполнения.

Сверхзадача Белютина и его студии создать единое энергетическое пространство между зрителем и изображением на холсте. Картина для зрителя должна стать живым, самостоятельно существующим пространством с наполняющими его формами. Но не механическими формами, созданными ради себя самих. Любая картина должна содержать мысли, реальные сюжеты, образы, но изображенные условными средствами, усиливающими воздействие на зрителя. Не просто показано и рассказано, а живое пространство, форма, цвет, живущие сами по себе, сразу (как удар) передающие зрителю образ, мысль, эмоцию. Картина, как нечто живое, существующее самостоятельно.

Искусство было возведено в абсолют.

Естественно любой художник, будучи атеистом, но интеллектуально развитым и начитанным, мог брать библейские темы и сюжеты. Зная сюжет и пропустив все через себя, художник воздействовал на зрителя, передавая людям те мысли, ощущения, тот контакт с темой и временем, который испытал сам.

Интересна серия из шести работ Веры Ивановны Преображенской «Библейские мотивы» с ее собственными комментариями:

I. «Мне отмщение и «аз воздам»

1. «Восстание ангелов», 2. «Изгнание из рая», 3. «Жена Лота», 4. «Потоп»

II. «Сын человеческий»

5. «Три креста» (Голгофа), 6. «Истинно говорю вам...»

«... Квадрат. Геометрически — это прямоугольная фигура с равными сторонами. Но, если ты его сделаешь цветным и даже если не цветным, но вложишь в него свое понимание, эстетическое или нравственное, какое-то личное понимание, то он превращается не в геометрическую фигуру, а в выражение эмоций».

«Обычно библейские притчи иллюстрируются как фигуративы, несущие в себе настроение через изображение человеческих фигур. Если Адам и Ева, то будет обязательно мужчина и женщина, змий, фигуры будут в согнутом положении или прямом, они будут бежать или стоять. Я посчитала что это не обязательно, потому что в основе всех библейских рассказов, как я считаю, лежат эмоциональные переживания, даже не то что эмоциональные, а мощное напряжение — страх, боль, ужас, стремление убежать, безысходность. Что такое Господь Бог? В этих библейских мотивах он выступает как карающая сила и я могу трактовать его, как черный квадрат определенного размера. И если он определенного размера, стоит всегда в одном и том же месте, то это сразу же придает ему силу возмездия. Об этом может быть и не думаешь, но видишь, что это так. И когда Он, такой вот тяжелый, тяжелее чем все остальное стоит, то получается злое, как всякий палач. Если же квадрат поместить в разных местах, то и трактовать его будешь по разному. А, если вместо Адама и Евы я нарисую стрелы, то они покажут какое-то смятение и движение. Или в Содоме я показываю только белый прямоугольник, белый, а везде присутствует черный квадрат, и белый прямоугольник сразу же вызывает чувство, что это что-то страдающее — жена Лота.

«Потоп»

У Густава Доре есть гравюра «Всемирный потоп», где все очень интересно нарисовано, очень правильно. Но это просто иллюстрация к тому как люди тонут и как они пытаются спастись, люди в разных позах, соответствующих моменту. И напряжения мощного там нет. Напряжение есть только в том смысле, что нам всегда неприятно смотреть на мучения других, и мы будем переживать, а может и радоваться, когда с кем-то что-то происходит. А у меня, я считаю, «Потоп» удачно получился, когда у меня там только синие и голубые треугольники и опять черный квадрат — Господь Бог карающий, это совсем другое — это сама суть. Что такое потоп — взял Господь и всех потопил. Доре очень хорошо делал гравюры подобного рода, но это всегда иллюстрация. Если потоп, там изображены скалы и вода бежит, волны и люди, кто тонет, кто кого спасает, кто погиб. Каждая гравюра является развернутой иллюстрацией, а так как это все здорово сдела-

но, интересно рассматривать, и люди с удовольствием смотрят. А у меня появилась мысль, не делать иллюстрацию, а выбрать такое решение, что бы это была трагедия, но очень скухими средствами. И сделать это таким образом, что бы сам Господь Бог Саваоф был выражен каким-то знаком, который содержал бы значение этого образа, существа. Обычно Господа Бога изображают, как он сидит на облаке, в особых одеяниях, у него борода, вокруг него ангелы. То есть опять рассказ, а тут не рассказ, тут, как Элий Михайлович любил говорить, новая реальность. Новая реальность — это то, что сделано так, что бы производило впечатление, воздействие. Что-то действительно несущее в себе силу, жестокость. И что это? Когда я об этом думала, мне пришло в голову, что это, конечно, квадрат. Это квадрат, потому что квадрат, он сам в себе, у него равные стороны, его как не повернешь он все равно будет такой как он есть. Квадрат, его не изменишь никак. Если его начнешь изменять — это будет уже не квадрат. Недаром Малевич нарисовал квадрат. Поэтому в основе должен быть квадрат. Но он должен быть помещен в такое место, где он был бы и неподвижен и силен. И что бы в нем была внутренняя сила. Там не должно быть никаких усов, никакой бороды, никаких ангелов, ничего. Должна быть одна только форма. Куда его поместить? Это не так просто делается. Это многие, иногда часы, иногда дни рассуждения — как ты это понимаешь. Разложение своей головы на чувства, эмоции. Почему квадрат, а не треугольник? Треугольник, на мой взгляд нет. Потому, что треугольник — кувырывается, а Господь Бог кувыряться не может. Образ должен быть недвижим. Поэтому я взяла квадрат.

В «Восстание ангелов» получилась серия из шести работ. Восстание ангелов позже пришло в голову. С чего начинать? По ощущениям, нет начала. И мне пришло в голову, ведь ангелы то восставали. Против Бога? Да. Почему? Почему восстают? Не понравилось. Слишком сила там мощная. И поэтому я решила восстание ангелов взять как начало, что бы выделилось. Значит все горизонтально, а восстание будет вертикально. Все остальное статично, там ничего не движется, а оно должно быть подвижно, потому что это восстание.

Цикл «Три креста» (Голгофа)

Почему крест такой желтый? Желтый, хотя все всегда его делают коричневым черным, потому что это орудие казни мучений, но по своей сути — это символ христианства. Это символ учения Христа, то есть учение добра. И этот крест, с которого его снял господь Бог, не может быть черным, он должен быть светлым.

Так вот я подумала, что такое эти три креста? Тот крест, на котором был распят Христос, в результате стал символом христианства. Христос,

по его Учению, — нечто светлое, так и символ христианства крест, есть нечто светлое. То есть все положительные качества, которые есть в христианстве, они все сосредоточены в символе креста. Поэтому я решила, что логичнее (у меня голова логически устроена) как то выделить этот крест. Поэтому я сделала тот крест, на котором был распят Христос, красно-оранжевым, потому что это радость. Его же сняли с креста, его похоронили, а он воскрес. И не только воскрес. Еще есть праздник — вознесения Христа к своему Отцу, который он сам и есть. Он же един в трех лицах. А два других креста — черные, они же разбойники. Один посерее, а другой черный. Один раскаялся, а другой нет. Поэтому в «Голгофе» три креста разных и только один красно — оранжевый, он является символом Христа, символом христианства. Крест несет радость как и сам Христос.

Серия «Истинно говорю вам»

Конец серии тоже не просто так. Последнее — опять вертикаль, опять оказалось можно сделать вертикаль, потому что Христос тут же начал проповедовать своим ученикам. То есть, вернулось, с чего началось, поэтому вертикально. Началось с вертикали и кончилось вертикалью. На мой взгляд, это — законченное произведение, которое имеет свое начало, свое выверенное понятие, свою выверенную истину, которая создана и заканчивается опять-таки тем же самым — вертикалью. Это единая полоса, не распадающаяся на отдельные «кирпичики». Она едина и должна быть прямая...».

Студия Э. Белютина «Новая реальность» существовала всю вторую половину XX века, и начало XXI (до 2009 года). На протяжении всего этого периода работы белютинцев менялись по пластике, по способу изображения. Можно легко различить их работы написанные в 1950-е — 1960-е, в 1970-е, в 1980-е, в 1990-е — 2000-е годы. Студия, как и другие существовавшие параллельно с ними студии и группы художников творили в эпоху возведенного в абсолют искусства, в особенности изобразительного. Отсюда все политические, и не политические страсти происходившие вокруг художников и их творений...

Сопричастна студии работа ученика и последователя Белютина Владимира Виноградова. В этюде с натуры представлено переложение пространственных и архитектурных компонент Высоко-Петровского монастыря в ритмической и цветовой интерпретации.

Непосредственность восприятия формулируется как срез натуры. В изображении пейзажа применяются активные краски, для более точной передачи состояния формы натуры стилизуются в вертикальные и горизонтальные блоки.

Еще один вариант включения в духовную проблематику участников студии представлен в творчестве Владислава Зубарева.



Рис. 3. В.Виноградов. Высоко Петровский монастырь. Холст, акрил, 2014



Рис. 4. В.Зубарев. Три поцелуя на кресте. Холст, масло, 1984

кресте», «Пьета». В большом полотне «Голгофа» из Библейской серии берет за основу гобелен, сам профессионально выполняет картон, строя композицию на комбинации чистых цветовых плоскостей и т.д. Его обращение к религиозной тематике прежде всего — дань традиции, как к наиболее волнующей, вечной для художников всех времен, и все же не только. Он постоянно стремится преодолеть границу между духовным началом, как оно понималось ранее, во времена автора фресок Волотого поля, Феофана Грека и Андрея Рублева, и его современным прочтением. Возрождение интереса к культурным ценностям России начавшееся в 60-е годы совершалось неистово,

Зубарев — художник, принадлежавший к младшему поколению шестидесятников. В отличие от старшего, которое еще хранило в памяти великие имена русского и мирового искусства начала XX века, студийцам пришлось начинать с чистого листа. То же с религией. Но здесь изучение истории искусств сильно помогло. Переход после Ренессанса к русскому искусству и наследию православной культуры изменил мир.

Став уже взрослым художником, работающим в современном абстрактном направлении, Зубарев осознанно считает русское искусство от древнего до наших дней наиболее сильным источником влияния. Не только на колорит, композиционные приемы и проч. В его наследии немалую часть составляют работы непосредственно посвященные православной тематике. Его интересует многое. Так в 1990-е он пишет двадцатичастное произведение: «Библейские сюжеты», «Иоанн Креститель», «Три поцелуя на



Рис. 5. В.Зубарев. Голгофа, гобелен, шерсть, 2000

бурно, на невероятном духовном подъеме, которого уже было не сломить тогдашним идеологам. Восстановление храмов, доступность духовной литературы воспринимались как чудо, и особенно трепетно молодым поколением. Церковная литература раскрывала Зубареву то, что ему было особенно важно — христианское представление о пространстве и времени, их взаимоотношении. Художник с азартом, жадно читает, в частности Александра Меня, но более всего первоисточники — Ветхий и Новый Завет. Ему важно сформулировать и передать на холсте свое понимание прочитанного. Линейное время — категория Тварного мира. Мир Горний вне времени. Отсюда его постоянное: «сегодня — это всегда».

На полях его эскизов находим в этот период множество серьезных размышлений на эту тему:

- «Вера — духовное надпространство контактное, динамичное. Культ — обряд высокого искусства, культивирование сквозного принципа образования методик построений синтеза храмовости. Средневековье — Возрождение
- Искусство Возрождения (светское) прекрасно когда в нем присутствует ощущение духовного надпространства (космического).
- Искусство Средневековья прекрасно, когда в нем присутствует ощущение человека разумного, социума. Храмовость двуедина (человек — Бог). Надпространство надсознания...».
- Работы Зубарева на религиозную тему: «Три поцелуя на кресте», «Святые улицы», «Несение креста», «Молитва» и другие этого цикла отличает радостная праздничность цвета и огрубленная прямолинейность рисунка, свойственные средневековым фрескам, народная лубочная наивность, каким бы сложным и драматичным ни был сюжет. Для его времени было вообще характерно активное обращение к знаковым культурам как к источнику вдохновения, созвучным характеру мышления второй половины XX столетия. Условность языка искусства, метафора, яркие цвета — все, что составляло невероятную воздейственность образов прорастало самым естественным путем на его полотнах. Стремление к масштабу образа свойственное языку старой иконы (как где-нибудь в глухой провинции или уральской глубинке) подсказывает ему и свободу трактовки темы.
- Непривычно композиционное построение его «Пьеты». Самое необычное: тело Христа помещено вертикально. Отсюда его бесплотность,

тишина. Богоматерь как бы обнимает его. Ее фигура, невидящий взгляд потрясают. Они не просто печальны - драматичны, как и красный фон олицетворяющий силу и величие свершающейся трагедии.

В это же время Зубарев пишет почти абстрактно, очень мягко, без открытой экспрессии свою «Марию с младенцем» и «Материнство листопад». Картина соединяет мифологическую основу — древо жизни и евангелие. «Непонимание человеком «целого жизни». Он ловит опадающие листья, растворяющиеся в воздухе Листья Времени, а плод уже созрел — он счастье.

В черновиках художник записывает для себя из Блока:

*«Идут века, шумит война, встает мятеж, горят деревни.
А ты все та ж моя страна в красе заплаканной и древней.
Доколе коршуну кружить? Доколе матери тужить?»*

Его «Голгофа» также не есть буквальный пересказ события, а рассуждение о природе реального человека. Акцент перенесен на фигуры распятых разбойников. Центральная фигура — Христос страдающий как человек, невинный, делавший людям только добро, жертва толпы, заслонен условно-абстрактным изображением триединого Бога, Спасителя.

«Ну нет у Него физического тела. Он — везде!» - объясняет художник в фильме «Плоское небо». А вот разбойники конкретны, прочитываются как антропоморфный фигуратив. «...разбойник, который поверил, и бандит, который не поверил. У одного рядом собаки лают, у другого уже звезды горят. Это же наша жизнь! Человек грешен. Он падает, спотыкается, но потом встает и идет снова».

Зубареву важно рассказать о глубоком смысле, вложенном в фигуры разбойников. Встав, человек идет снова. Куда прощенный Господом он идет?

Последние годы жизни художник отдает свои силы нескончаемому циклу «Паломничество». Путешествию к святыне. Которое и само по себе с древности было спасительным обрядом. Все персонажи его картин идут, в одну сторону, полные надежды и веры - к Свету.

В условиях СССР как атеистического государства через стремление к абсолютным, первопричинным основам Бытия, попыткам изображения этих универсалий — художники студии Белютина приходили к идее Бога, Творца и христианской символике, переданным с помощью базовых пластических категорий формы, пространства и цвета.

О.Б. ПАВЛОВА

Искусствовед, член Московского союза художников, член Творческого союза художников России

O.B. PAVLOVA

ART CRITIC, MEMBER OF MOSCOW ART UNION, MEMBER OF CREATIVE UNION OF RUSSIAN ARTISTS

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХРИСТИАНСКОЙ ТЕМАТИКИ ХУДОЖНИКОВ XXI ВЕКА В ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТАХ

PRESENTATION OF THE CHRISTIAN-THEMED WORKS BY ARTISTS OF THE XXI CENTURY IN EXHIBITION PROJECTS

Работы современных авторов XXI века на христианские темы могут разными путями прийти к зрителю: это может быть коллективная специализированная или коллективная сборная разнородная выставка; художественные работы могут представляться в рамках другого более обширного фестиваля; может быть персональная выставка авторов, центральной темой творчества которых являются христианские образы, или христианские мотивы могут быть представлены в отдельных создаваемых работах; могут быть проведены пленэры и по их результату сделаны выставки. Работы могут показываться как в очном формате выставочного зала, так и в он-лайн режиме на сайте мероприятия.

Ключевые слова: христианское искусство, выставка, искусство XXI века

The works of contemporary authors of the XXI century on Christian themes can be shown by different means: it can be group specialized or group diverse exhibitions; works can be presented within the framework of another more extensive festival; there can be a personal authors exhibitions or Christian features can be presented in works; plein-air can be held and exhibitions are made based on

their results. Works can be shown both in the full-time format of the exhibition hall and online on the event website.
Keywords: Christian art, exhibitions, art of the XXI century

Творец и человек творящий создают произведение и оно «приходит» к людям. Традиционно работы авторов на христианскую тематику ушедших эпох можно увидеть в музеях, коллекциях или в исторически сложившихся интерьерах или экстерьере храмового пространства. Но что происходит с работами современных авторов XXI века, работающих с христианской тематикой, где происходит их встреча со зрителем? В данной статье предпринята попытка разобраться с этим вопросом.

Работы христианской тематики художников могут быть представлены на специализированной групповой художественной выставке. Ярким примером подобного мероприятия может являться Биеннале христороцентричного искусства. В марте 2021 года в Москве была



Рис. 1. Богоматерь. Мозаика. Часть иконостаса Храма в честь святых благоверных князей Бориса и Глеба в с. Белкино. Юлия Ульянова. 2021

проведена I Биеннале христороцентричного искусства. Она была организована как в очном формате в выставочных залах Черниговского подворья, так и в он-лайн — были представлены работы на сайте мероприятия [1]. Был показан широкий спектр произведений: от иконописи и мозаики современных авторов до абстрактных полотен и скульптурных форм в стиле авангарда. Были представлены как светские, так и литургические работы художников. Организаторы утверждают, что для них важна не прямая передача сюжета, а «христороцентричный пафос», живая душа.

Также возможен показ отдельных работ в рамках разнородной групповой выставки. Примером подобного мероприятия, где могут быть представлены отдельные работы, может являться выставка «Российская премия искусств», проведенная Евразийским художественным союзом в сентябре 2021 года. На выставке было представлено несколько сотен работ художников разной тематики и направленности. Во всём этом многообразии были работы и христианской направленности. Юлия Ульянова представила мозаичное панно с изображением Богоматери [2] (рис. 1). Данное панно будет являться частью иконостаса храма в честь святых



Рис. 2. Макет-грязиль мозаичного иконостаса в Храме в честь свв. блг. кнн. Бориса и Глеба в с. Белкино (г. Обнинск). Юлия Ульянова и Анна Скворцова. 2017

Рис. 3. Смонтированная верхняя часть мозаичного иконостаса в Храме в честь свв. блг. кнн. Бориса и Глеба в с. Белкино (г. Обнинск). Юлия Ульянова и Анна Скворцова. 2017–2020

благоверных князей Бориса и Глеба г. Обнинска (с. Белкино) (рис. 2, 3). Авторами иконостаса являются Ульянова Юлия и Анна Скворцова. Первоначально произведение экспонируется в светском пространстве для информирования зрителя, а далее планируется его размещение уже в литургическом пространстве.

Помимо этого показ работ христианской тематики может быть частью обширного фестиваля. В качестве примера можно привести музыкальный фестиваль и выставку «Старостин-fest», проведенные в мае 2021 при храме Преподобного Феодора Студита у Никитских ворот в Москве, организатор — Нина Кибрик. В программе фестиваля наряду с музыкальной частью были представлены мозаичные работы

Дмитрия Котова и его учеников (монументальный мозаичный полиптих «Святому Благоверному князю Александру Невскому посвящается»), показаны скульптурные образы ангелов «Ангельский собор», выполненные преимущественно из дерева Андреем Медведевым (скульптор, алтарник храма Прп. Феодора Студита) (рис. 4), изображения на досках Свяителя Николая и Преподобного Феодора Студита, сделанные



Рис. 4. Скульптуры «Ангельский собор». Андрей Медведев. 2021



Рис. 5. Свяитель Николай и Преподобный Феодор Студит. Нина Кибрик



Рис. 6. Освящение на Пасху. Юрий Шеров. 2020



Рис. 7. Молитва в доме. Юрий Шеров. 2010



Рис. 8. В Храме. Юрий Шеров. 2014



Рис. 9. Благодатный огонь. 2021. Шеров Ю.

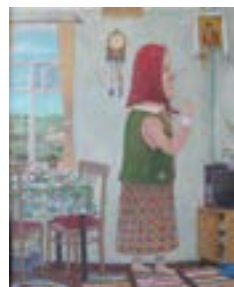


Рис. 10. Пасха. Шеров Ю. 2017



Рис. 11. Святой источник. Юрий Шеров. 2020

Ниной Кибрик (рис. 5). Помимо этого у зрителей была возможность живой встречи с художниками-авторами произведений [3].

Также, безусловно, важен показ работ в рамках персональной выставки художника.

Летом 2021 поводилась выставка работ Ольги Скубченко «Ощущение неба» в отделе художественных ремесел Музея-заповедника «Абрамцево». Была представлена скульптурная керамика. Её работы полны света и тепла. И центральное место в её творчестве занимает христианская тематика, а излюбленный мотив автора — изображения ангелов [4].

Осенью 2021 проходила выставка работ Елены Черкасовой «Небесные граждане» в Музее русского лубка и наивного искусства [5, 6]. Были представлены графические и живописные работы художника. Её христианские образы полны света и добра. С точки зрения сюжета её изображения рассказывают истории из священного писания.



Рис. 12. Воскресенье. Юрий Шеров. 2012



Рис. 13. Благовещенье. Юрий Шеров. 2020



Рис. 14. Яблочный спас. Юрий Шеров. 2020



Рис. 15. К источнику. Юрий Шеров. 2020



Рис. 16. Христос Воскресе. Шеров Ю. 2014

В произведениях художников могут быть показаны отдельные элементы христианской культуры. Так в работах художника Юрия Шерова [7], выбравшего для своего творчества манеру наивного искусства, изображены бытовые сценки, полные деталей повседневной жизни настоящего или совсем недавнего времени. В повествовательную ткань его живописных полотен вплетаются и христианские сюжеты: не обошел он стороной и церковные праздники, как например, в картине «Освящение на Пасху» (2020 г.) (Рис. 6) изобразил прихожан освещающих куличи. В работах «Пасха» (2017), «Молитва в доме» (2010), «В Храме» (2014 г.), «Святой источник» (2020), «Благовещенье» (2020), «К источнику» (2020), «Воскресенье» (2012), «Молитва в доме» (2010), «Благодатный огонь» (2021), «Яблочный спас» (2020) (Рис. 7–16) острым взглядом художник увидел красоту в повседневности, в бытовой жизни российской глубинки.

Существует еще один род деятельности, где представляется христианское искусство, непосредственно создаваемое авторами. Это пленэры в поддержку Храма с последующей выставкой работ, с целью привлечь внимание и оказать финансовую помощь, помощь в восстановлении, ремонте.

В 2020–2021 годах Ниной Кибрик (клуб «Арт`эрия») была организована серия благотворительных пленэров в поддержку храма Преподобного Феодора Студита у Никитских ворот в Москве. В пленэрах приняло участие около 30 художников: как известных, так и начинающих. Среди участников Вера Колганова, Анна Мессерер, Нина Кибрик и многие другие [8]. По результатам пленэров была проведена выставка работ.

Можно привести еще другой пример: при храме Святителя Николая в селе Тарутино Калужской области в рамках проекта «Тарутинский Арт-Манёвр. Возродим часовню 1872 года!» летом 2021 года прошел пленэр. Цель данного мероприятия — привлечь внимание к объекту и возродить историческую часовню в селе Тарутино. В мероприятии приняли участие как профессиональные художники, так и любители; художники из разных городов: Москвы, Обнинска, Калуги, Воронежа. По результатам пленэра были проведены выставки в самом селе Тарутино, в Обнинске (Калужская область).

Работы современных авторов XXI века на христианские темы могут разными путями прийти к зрителю: это может быть коллективная специализированная или коллективная сборная разнородная выставка; художественные работы могут представляться в рамках другого более обширного фестиваля; может быть персональная выставка авторов, центральной темой творчества которых являются христианские образы, или христианские мотивы могут быть представлены в отдельных создаваемых работах; могут быть проведены пленэры и по их результату сделаны выставки. Работы могут показываться как в очном формате выставочного зала, так и в он-лайн режиме на сайте мероприятия.

В калейдоскопе выставок, представлении отдельных работ художников христианские мотивы играют свою роль, отражая мировоззрение художника и транслируя его позицию миру.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. САЙТ БИЕННАЛЕ ХРИСТОЦЕНТРИЧНОГО ИСКУССТВА. — URL: [HTTPS://CHRIST-ART.RU/](https://christ-art.ru/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 10.11. 2021).
2. САЙТ УЛЬЯНОВОЙ ЮЛИИ И АННЫ СКВОРЦОВОЙ. — URL: [HTTPS://MOSAICSONG.COM/CHURCH-MOSAIC/](https://mosaicsong.com/church-mosaic/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 10.11. 2021).
3. ПРОГРАММА ФЕСТИВАЛЯ «СТАРОСТИН-FEST». — URL: [HTTPS://VK.COM/ART_ERIA?W=WALL-1295653_2040](https://vk.com/art_eria?w=wall-1295653_2040) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 23.11. 2021).
4. ВЫСКАЗЫВАНИЕ ОЛЬГИ СКУБЧЕНКО О СВОЕЙ ВЫСТАВКЕ. — URL: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=EU22MUQCDVE](https://www.youtube.com/watch?v=EU22MUQcdvE) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 10.11. 2021).

5. ВЫСТАВКА ЕЛЕНА ЧЕРКАСОВОЙ НА САЙТЕ МУЗЕЕ РУССКОГО ЛУБКА И НАИВНОГО ИСКУССТВА. — URL: [HTTPS://NAIVE-MUSEUM.RU/2021/08/%D0%BD%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B5/](https://naive-museum.ru/2021/08/%D0%BD%D0%B5%D0%B1%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B5/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 10.11. 2021).

6. ФОТОРЕПОРТАЖ С ВЫСТАВКИ ЕЛЕНА ЧЕРКАСОВОЙ БОРИСА ЛЕВИЦКОГО. — URL: [HTTPS://VK.COM/LUBOK_NAIV?W=WALL-45639188_1156](https://vk.com/lubok_naiv?w=wall-45639188_1156) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 23.11. 2021).

7. СТРАНИЦА ХУДОЖНИКА ЮРИЯ ШЕРОВА. — URL: [HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/PROFILE.PHP?ID=100034056870907](https://www.facebook.com/profile.php?id=100034056870907) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 23.11. 2021).

8. РАССКАЗ О БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОМ ПЛЕНЭРЕ НА САЙТЕ ХРАМА ПЕРПОДОБНОГО ФЕОДОРА СТУДИТА. — URL: [HTTPS://FEODOR-STUDIT.COM/BLAGOTVORITELNYY-PENYER-PROSHEL-V-KHR/](https://feodor-studit.com/blagotvoritelnyy-penyer-proshel-v-khr/) (ДАТА ОБРАЩЕНИЯ: 23.11. 2021).

А.В. ПЕТРОВА

ДОЦЕНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

И.М. ГОРОДЕЦКАЯ

МАГИСТРАНТ КАФЕДРЫ ДИЗАЙНА КАЗАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНО-
ГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

A.V. PETROVA

ASSOCIATE PROFESSOR, DEPARTMENT OF DESIGN OF THE KA-
ZAN NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

I.M. GORODETSKAYA

MASTER DEGREE STUDENT, DEPARTMENT OF DESIGN, KAZAN
NATIONAL RESEARCH TECHNOLOGICAL UNIVERSITY

ИССЛЕДОВАНИЕ ВЕРЫ В СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ У ПРЕД- СТАВИТЕЛЕЙ ТВОРЧЕСКИХ ПРОФЕССИЙ

SUPERNATURAL BELIEFS OF CREATIVE PROFESSIONALS

*Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного
проекта «Суеверность как механизм психологической адаптации лично-
сти к изменяющимся условиям жизнедеятельности», № 20-013-00644 А*

В статье ставилась цель проанализировать особенности проявления веры в сверхъестественное у представителей творческих профессий. Творческая деятельность и личность художника рассматриваются во взаимосвязи с особым восприятием мира, где есть место метафорическому, сверхчувственному и мистическому сознанию, а поиск нестандартных решений и художественное творчество само по себе зачастую предполагает обращение к иррациональным аспектам бытия. Эмпирическое исследование

показало средний и низкий уровень веры в сверхъестественное, однако показало наличие значимых взаимосвязей между верой в сверхъестественное и особенностями личности представителей творческих профессий, а также выявило различия внутри самой группы профессионалов творческой сферы.

Ключевые слова: художественное творчество, творческие профессии, вера, сверхъестественное, суеверия

The article addresses manifestations of supernatural beliefs among creative professionals. Creativity and artistic personality are considered in the context of specific mentality that includes metaphoric, extraordinary and sometimes magical thinking. The search for innovative solutions and creativity itself focuses on irrational aspects of being. Empiric study revealed average and low level of supernatural beliefs of creative professionals, however showed significant correlations between supernatural beliefs and personality traits, and differences between various creative professionals (musicians, designers, etc.)

Keywords: creativity, art, creative professionals, faith, supernatural, beliefs

В современной научной литературе творчество рассматривается как процесс создания чего-то нового, протекающий при взаимодействии личности (или внутреннего мира человека) и действительности. При этом изменения происходят не только в предметном мире, но и в самой личности. С.Л.Рубинштейн, анализируя принципы творчества, подчеркивал, что, производя изменения в окружающем мире, человек меняется сам. Другими словами, изменяет себя, осуществляя творческую деятельность [9].

Б.Г.Ананьев считал, что творчество — это процесс объективации внутреннего мира человека. Творческое выражение является выражением интегральной работы всех форм жизни человека, проявлением его индивидуальности [3, 4].

Продуктом художественного творчества является новый образ или целостная система образов. В своей классической работе «Психология искусства» Л.С.Выготский говорит о том, что поразительное отличие художественного чувства от обычного заключается в том, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно усиленной деятельностью фантазии. «Искусство есть центральная эмоция или эмоция, разрешающаяся преимущественно в коре головного мозга. Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии» [5]. Выготский подчеркивает, что художественное творчество направлено, в первую очередь, на удовлетворение эстетических потребностей и является субъективным, пристрастным способом познания мира.

Для обозначения главного внутреннего движения, кристаллизованного в структуре произведения, переживаемого автором, Л.С.Выготский использует классический термин катарсис. Катарсис для Выготского (в отличие от классического аристотелевского понимания) — это не просто изживание подавленных аффективных влечений, освобождение через искусство от их «скверны». Это, скорее, решение некоторой личностной задачи, открытие более высокой, более человеческой правды жизненных явлений, ситуаций. «Противочувствование» (также термин Выготского) состоит в том, что эмоциональное, аффективное содержание произведения развивается в двух противоположных, но стремящихся к одной завершающей точке направлениях. В этой завершающей точке наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства [5].

Восприятие искусства индивидуально и также представляет собой акт творчества. Судя по всему, существует несколько механизмов восприятия искусства, и выбор их обусловлен особенностями субъекта восприятия (зрителя, слушателя, читателя).

Как отмечает Я.А.Пономарёв [8], через всю историю психологии творчества в виде ее магистральной линии проходит ставшая классической проблема фаз (стадий, ступеней, этапов, актов, моментов) творческого процесса, их классификации и интерпретации.

Обобщая все подходы к классификации фаз творческого процесса, А.Я.Пономарёв отмечает, что классификации фаз, предлагаемые различными авторами, в той или иной мере отличаются друг от друга, хотя в общем виде все они схожи. Первая фаза (сознательная работа) — подготовка (особое деятельное состояние как предпосылка интуитивного проблеска новой идеи). Вторая фаза (бессознательная работа) — созревание (бессознательная работа над проблемой, инкубация направляющей идеи). Третья фаза (переход бессознательного в сознание) — вдохновение (в результате бессознательной работы в сфере сознания поступает идея решения, первоначально в гипотетическом виде, в виде принципа, замысла). Четвертая фаза (сознательная работа) — развитие идеи, ее окончательное оформление и проверка. При интерпретации совокупности фаз главные трудности связывались обычно с бессознательной работой. Одни исследователи откровенно относили работу подсознания к числу «мировых загадок», другие придавали ей фантастические либо мифологические оттенки, третьи вообще снимали саму эту проблему, отвергая вообще существование факта бессознательной работы.

А.Я.Пономарёв выделил ряд обстоятельств, приведших его к анализу фаз творческого процесса. Первым из них был экспериментально полученный факт неоднородности результата действия человека —

наличия в этом результате прямого, осознаваемого, и побочного, неосознаваемого, продуктов [8].

Таким образом, можно говорить о том, что главный компонент художественного творчества - эмоциональное, пристрастное отражение действительности (переживание катарсиса — предельного амбивалентного переживания). Другими словами, представители творческих профессий будут отличаться особенностями эмоциональной сферы, наглядно-образным типом мышления и гипотетичностью, что есть способностью мыслить вероятностями, допускать многовариантность развития событий.

Продуктивной основой художественного мышления является эмоциональная психическая активность. Эмоции тесно связаны с процессом создания художественного произведения и его восприятия. Художественное произведение всегда эмоционально насыщено, даже при том, что эмоции могут являться не целью, а средством донесения мысли, заложенной автором. Художественная парадигма, в отличие от научной, субъективна, не требует доказательств, метафорична.

Итак, профессиональная творческая деятельность предполагает особый тип личности, отличающийся, в том числе, образностью и метафоричностью мышления, повышенной эмоциональностью и принятием возможности существования тех сторон действительности, которые не всегда можно объяснить логически, рационально, на основе причинно-следственных связей. В художественном продукте присутствует вымысел, даже если это документальное или реалистическое произведение. Именно благодаря вымыслу обыденная правда превращается в художественную правду. Продуктивные свойства вымысла основаны на работе воображения. Это дает основания предположить, что у представителей творческих профессий существенную роль в принятии решений и поведении могут играть бессознательные, иррациональные представления, основанные на вере в сверхъестественное.

Религиозное и магическое сознание было свойственно многим деятелям искусства. Особое состояние, в котором рождается творческое произведение, приписывалось воздействию свыше, сверхчеловеческому источнику. Так, у А.С.Пушкина в романе «Евгений Онегин» есть такие строки:

*«Промчалось много, много дней
С тех пор, как юная Татьяна
И с ней Онегин в смутном сне
Явились впервые мне —
И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал»*

Будучи элементом духовной жизни человека, искусство тесно связано с религией и магией. Субботский говорит о том, что искусство, в виде изображений и символов, придало телесную, осязаемую форму магической реальности, которая первоначально существовала только в воображении первобытных людей. В ходе истории, усложнившись и преобразовавшись, символы и изображения искусства превратились в числа и схемы, породив науку и технику. Таким образом, автор делает вывод, что вся современная культура и цивилизация — это преобразованная и измененная магическая реальность [10].

Отмечаемая исследователями связь творчества и Веры, будь то религиозная вера, суеверия или магическое сознание (в зависимости от мировоззрения художника) сформировала проблемное поле эмпирического исследования, в котором ставилась цель изучить качества личности представителей творческих профессий в их взаимосвязь с верой в сверхъестественное.

И.Р.Абитов рассматривает суеверность как частный случай веры, поскольку она подразумевает внутреннее отношение личности к происходящему и мифологизирует (опосредует) его отношение к действительности. В отличие от религиозной веры, сутью которой является убежденность в существовании Всевышнего, который влияет на жизни людей и события, происходящие в реальности, сутью суеверности является убежденность в наличии причинно-следственной связи между различными событиями и отдельными действиями (или бездействием) человека и возможными неприятностями, которые с ним произойдут в будущем, а также убежденность в существовании различных сверхъестественных существ (привидений, духов и т.д.) и их способности влиять на жизнь людей. Таким образом, суеверность и религиозная вера с точки зрения психологии должны быть не противопоставлены друг другу, а рассмотрены как различные проявления феномена веры [2].

Согласно Вайсу, многочисленные и разнообразные исследования суеверности объединяет изучение эффекта совпадения (как времени, так и места) между поведенческим и средовым событиями. Суеверие не является ненормальным поведением и не ограничивается традиционными культурами, расой, религией, национальностью. Суеверия свойственны не только людям с низким интеллектом или без образования. Они являются частью природы, встроенной в наш нейронный мейнфрейм, считает Вайс [12].

В литературе подчеркивается универсальный характер самого существования суеверий в психической реальности людей. Культурной спецификой обладает лишь содержание верований [11].

Как отмечалось выше, специфика деятельности творческого человека предполагает высокий уровень неопределенности и непредсказу-

емости результата. Кроме того, поиск нестандартных решений и художественное творчество само по себе зачастую предполагает обращение и иррациональным аспектам бытия. В этой связи логично предположить, что суеверное поведение будет является одной из стратегий в профессиональной деятельности и, возможно, компонентом структуры личности представителей творческих профессий.

Эмпирическое исследование проводилось в г. Казань в мае 2021 года. В нем приняли участие 46 человек, представителей профессий сферы «Человек-Художественный образ» в возрасте от 17 до 49 лет, 8 мужчин и 38 женщин, 13 музыкантов, 13 графических дизайнеров, 1 актер театра, 1 танцор, 1 иллюстратор, 8 дизайнеров, 2 промышленных дизайнера, 2 дизайнера костюмов, 2 художника-керамиста, 2 художника декоративно-прикладного искусства и 1 респондент, обозначивших две сферы профессиональной деятельности: дизайнер и музыкант. Все респонденты отвечали на вопросы индивидуально, независимо друг от друга.

Исследование проводилось с использованием сети интернет, все методики были переведены в Гугл-форму и рассылались испытуемым по электронной почте и в мессенджерах.

В качестве эмпирических методов были использованы Опросник суеверности И.Р. Абитова [1], Шкала веры в паранормальное Дж.Тобасика (в адаптации Д.С.Григорьева) [6] и Пятифакторный опросник личности «Большая пятерка» [7].

Как показало исследование, в целом можно заключить, что представители творческих профессий обладают высокой экспрессивностью в сочетании с самоконтролем, что может являться специфической чертой людей, для которых творчество является профессией: они развивают способность к волевому контролю творческого акта. Это предположение, однако, требует дополнительной проверки. Кроме того, исследование выявило такие характеристики личности опрошенных представителей творческих профессий, как отзывчивость, эмпатию, тревожность, эмоциональную неустойчивость, склонность к установлению контактов и сотрудничеству. Однако, они не всегда способны контролировать свои эмоции и могут вести себя импульсивно.

Анализ результатов выявил ряд интересных фактов. Согласно опроснику И.Абитова, показатель суеверности у опрошенных представителей творческих профессий ниже среднего (18, 41 при средних значениях в методике 21,5–23 балла). По шкалам методики Дж.Тобасика исследование также показало средние и ниже средних значений. При этом из всех возможных вариантов веры в сверхъестественное по данной методике (традиционная религиозная вера, вера в психические способности, в колдовство, наличие суеверий, спиритизм, вера в

экстраординарные формы жизни и в предсказания) наиболее высокие баллы получила субшкала «традиционная религиозная вера» (4,49 балла), что может свидетельствовать о том, у опрошенных представителей творческих профессий традиционное религиозное сознание преобладает над магическим мышлением.

Существуют как положительные, так и отрицательные взаимосвязи показателей суеверности и веры в паранормальное с характерологическими особенностями личности:

- Чем сильнее приверженность традиционным религиозным догмам, тем больше личность способна к самоконтролю. Это может быть связано с особенностями религиозного воспитания и мировоззрения.
- Более суеверным людям свойственны более сильные перепады настроения, эмоций, широкий эмоциональный диапазон от радости до печали.
- Чем больше личность склонна верить в паранормальные явления, колдунов, возможность общения с потусторонним миром, возможность предсказывать события, тем в меньшей степени она расположена к сотрудничеству. Очевидно, в данном случае суеверность носит дезадаптивный характер, препятствуя построению отношений кооперации.
- Связь веры в спиритизм имеет и стремлению к поиску впечатлений может являться индикатором того, что в поисках новых впечатлений творческий человек стремится наладить контакт с потусторонним, с миром духов и умерших. Спиритизм выступает в качестве своеобразного мистико-психологического аттракциона, к которому обращаются с целью «пощекотать себе нервы» и получить необычные впечатления.
- Сильная отрицательная взаимосвязь между верой в предсказания и личностным фактором «тревожность-беззаботность» демонстрирует копинг-механизм и является примером стратегии адаптации и преодоления тревожности. Чем больше человек верит в то, что возможно предугадывать события, тем легче ему справиться с тревожностью, которая, как известно, возникает при мыслях о неопределенном будущем.
- Чем более респонденты склонны верить в существование приведений, полтергейста, фантастических существ и прочих необычных форм жизни, тем они безответственнее, беспечнее и расслабленнее.

При сравнении представителей различных творческих профессий было обнаружено, что музыканты гораздо больше склонны верить в сверхъестественное, чем дизайнеры, художники и графические дизайнеры. Они склонны сильнее реагировать на внешние раздражители, остро и эмоционально воспринимать жизненные ситуации.

Таким образом, эмпирическое исследование показало наличие значимых взаимосвязей между верой в сверхъестественное и особенностями личности представителей творческих профессий, а также выявило различия внутри самой группы профессионалов творческой сферы.

Список литературы:

1. Абитов И.Р., Акбирова Р.Р. Разработка опросника суеверности // Психологические исследования. 2021. Т. 14, № 75, С. 1. — URL: <http://psystudy.ru>
2. Абитов, И.Р. Суеверность и ее взаимосвязь с уровнем стресса / И.Р. Абитов // Социально-экономические и технические системы: исследование, проектирование, оптимизация: материалы междунар. науч.-практической конф. — Набережные Челны: Набережночелнинский институт КФУ, 2016. — С. 10–15.
3. Ананьев Б. Г. Психология и проблемы человекознания. Москва-Воронеж. 1996.
4. Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. — СПб.: Питер, 2018.
5. Выготский, Л. С. Психология искусства. — М.: Азбука, 2021. — 448 с.
6. Григорьев Д.С. Адаптация и валидизация шкалы веры в паранормальное Дж. Тобасика. Социальная психология и общество, 2015 г., Том 6. № 2. С. 132–145.
7. Егорова М.С., Паршикова О.В. Психометрические характеристики короткого портретного опросника Большой пятерки (Б5-10) // Психологические исследования. 2016. Т. 9. № 45. С. 9.
8. Пономарев Я.А. Психология творения. Избранные психологические труды. — М., Воронеж: Московский социально-психологический институт, 1999.
9. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии, — СПб.: Питер, 2011.
10. Субботский, Е.В., Неуничтожимость волшебного: как магия и наука дополняют друг друга в современной жизни. (2015). (n.p.): DIRECTMEDIA.
11. JAHODA, G, THE PSYCHOLOGY OF SUPERSTITION. — LONDON: ALLAN LANE, THE PENGUIN PRESS, 1969.
12. VYSE, S. A. (1997). BELIEVING IN MAGIC: THE PSYCHOLOGY OF SUPERSTITION. — NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS.

В.Б. КОШАЕВ

ДОКТОР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОР МГХПА
ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА, ПРОФЕССОР КАФЕДРЫ СЕМИОТИКИ
И ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВ МГУ
ИМ. М.В.ЛОМОНОСОВА

V.V.KOSHAEV

DOCTOR OF ARTS, PROFESSOR OF THE MOSCOW STATE STROGANOV ACADEMY OF INDUSTRIAL AND APPLIED ARTS, PROFESSOR OF THE DEPARTMENT OF SEMIOTICS OF THE FACULTY OF ARTS, LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

ТВОРЧЕСТВО И ПОНЯТИЯ О ТВОРЧЕСТВЕ

WORLD CREATION AND CONCEPTS OF CREATIVITY

Одной из основных проблем современного искусства является новый творческий поворот, берущий начало в авангарде, продолженный в пропедевтике архитектуры и дизайна, нонконформизме и андеграунде, концептуальном искусстве и постмодернизме. Ввиду появления неклассических объектов искусства возникает потребность в создании расширенной версии теории искусства. Это важно ввиду осмысления духовных оснований результатов творчества, когда изображается не внешний читаемый объект, но собственные настроения, модерлирующие новые образы с периода модернизма. Эта и другие причины служат факторами для новых системных построений теории искусствознания, соединения более широких, нежели обычно, факторов в некий аналитический ракурс. Встает вопрос — что это за ракурс и можно ли определить порождающие его исходные причины.

Ключевые слова: теория искусствознания, телеология, художественная целостность, искусство, художественная культура.

One of the main problems of contemporary art theory is a new creative turn, originating in the avant-garde, continued in the propaedeutics of architecture and design, nonconformism and the underground, conceptual art and postmodernism. In view of the emergence of non-classical art objects, there is a need to create an extended version of the theory of art. This is important in view of the spiritual foundations of the results of creativity, when not an external revered object is depicted, but one's own moods, moderating new images from the period of modernism. This and other reasons serve as factors for new systemic constructions of the theory of art history, combining factors that are wider than usual into a certain analytical perspective, and the question arises what kind of perspective is this and is it possible to determine the initial causes that give rise to it.

Keywords: theory of art history, teleology, artistic integrity, art, artistic culture.

Творчество — интенция Откровения и в 1 главе книги Бытия в шестодневную речь идет о Творении Мира, которое заканчивается появлением людей:

27 И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их.

То есть, «по образу Своему» значит в абсолютном соответствии возможностей человека к возможностям Творца для управления и созидания новых качеств этого мира.

28 И благословил их Бог, и сказал им Бог: плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими [и над зверями,] и над птицами небесными, [и над всяким скотом, и над всею землею,] и над всяким животным, пресмыкающимся по земле.

Здесь очевидно, что в руки человека вручается планета и без сомнения главное обстоятельство — свобода творения, которой человек не был лишен и после грехопадения. Как не был лишен помощи Творца, о чем свидетельствуют Заветы — Договоры, которые откровением были дадены напрямую Авелю с Каиным, Ною, Аврааму, еврейскому народу через Моисея, всем народам через Иисуса Христа.

То есть, человек в обозримую его историю прошел сложный путь, вероятно в несколько тысяч десятилетий и мир вселенских энергий, существующих около четырнадцати миллиардов лет, человеку понятен как в формуле «макрокосм в макрокосме». Это означает, что и планета, и планетарные системы и, вероятно, Вселенная есть Дом человека, который в матрице «ом» на языке санскрита означает «слово-сила». Что мир и его энергии существовали до человека — но априорная творческая активность, нужная для духовного преображения уже в физической форме, подобна событию, случившемуся

две тысячи лет назад Подвигом Иисуса Христа на Кресте. Умереть для греха и возродиться в чистоте помыслов — означает Спасение.

Почему важно осознавать ресурсы человека в его стремлении изменить мир, если вся природа и все формы изменялись и эволюционировали до человека? Ответа мы не знаем: «закон закрыт законом». Но возможно, ответ лежит в нескольких причинах, которые определяются, во-первых, демографически — как факторе формирования в человеке и человечестве «правого слова» о самых разных технологиях и понятиях о них, во-вторых, интеллектуального и эмоционального опыта априорного управления энергиями мира, в философии обозначенных «интенция» и «экзистенция», которые сегодня понимаются уже не только как философские понятия, но в соприкосновении с процессами физики. Таков «эффект наблюдателя» в квантовой теории, есть теория тождества процессов в нейрофизиологии и космосе и др. И, очевидно, открытие закона происходит всякий раз, как совершается благодарение или Евхаристия, возникшая как Дар жертвенного способа бытия: способа связи духовного в человеке и духовного в идеале — Творца.

Одной из основных проблем современного искусства является новый творческий поворот, берущий начало в авангарде и продолженный в пропедевтике архитектуры и дизайна, нонконформизме и андеграунде, так называемом концептуальном искусстве и постмодернизме. Их творческая составная неочевидна ввиду отсутствия полноценной семиотической программы реферирования духовных оснований, в качестве которых уже не выступает внешний почитаемый объект, но сам художник замещает их собственными настроениями, моделирующими новые образы с периода модернизма. Это то, что можно именовать субъект-канонической моделью творчества.

Эти и другие вопросы становятся причиной постановки новых системных построений теории искусствознания, соединения более широких, нежели обычно, факторов в некий аналитический организм и встает вопрос — что это за организм и как он может появиться и можно ли попытаться определить порождающие его исходные причины. Также, какие основные постулаты важно осознать, для определения сверхцели искусства — онтологического тождества творения (художественного процесса) и цели (художественного результата). Как некая материальная структура, получившаяся в результате преобразования вещества в вещь и ставшая произведением, получившая объем, плоскостной вид, музыкальное гармоническое начало, поэтическое совершенство и др. реферировать смыслы произведения за «пределами» его формы.

В связи с этим возникает вопрос — какие теоретические ресурсы могут дать объяснение о сверхцели художественной системы. Ответ, кото-

рый сформулировало искусствознание как свою главную итоговую задачу — это объяснить художественную образность и художественную целостность. Особенностью этого обстоятельства в том, что введенные И. Кантом два понятия трансцендентный и трансцендентальный, очаровавшие самой постановкой вопроса, в искусстве существуют как имманентное обстоятельство их эмпирического удостоверения. Трансцендентное есть вдохновенное, сформированное в опыте апперцепции в отношении к трансцендентальному, которое Фома Аквинский относил к надкатегориальному феномену и таким надкатегориальным феноменом в искусстве в первую очередь важно осознавать телеологию.

То есть, первым столпом теории искусствознания назовем категорию телеологический контент всего объема смыслов искусства, поскольку основной результирующий эффект искусства — это раздельно-неслиянное существование образности и целостности, что и как цель и как результат отвечает определению телеологии.

Телеология — (от греч. telos (teleos) результат, цель и logos слово, учение) фиксируется как тема развития с помощью конечных, целевых причин. Телеологию, преимущественно, словарные определения не рассматривают как первоочередное обстоятельство теории: телеология «современной методологии рассматривается как принцип объяснения, дополняющий традиционную причинность» [5]. В искусствознании нет оснований рассматривать телеологию как «дополняющий принцип традиционной причинности», поскольку в искусстве действует только одно условие, благодаря которому вообще можно говорить об искусстве и его цели — это именно телеологическая норма. То есть причиной обращения к искусству является его целевая гуманитарная миссия, в свойствах отношений с которой находятся понятия «художественно-образная целостность», «художественно-образное содержание», «художественный ансамбль», а далее «технологические» факторы композиционного строя — драматургия, факторы композиции, средства художественной выразительности. Все выступают предметным обозначением главного объекта искусствознания — Целостности Образа Мира и места человека в нем. Технически исследовать это можно тем, как формируется содержательная структура произведения в отношении функций идеации представлений о мире и практической потребности в вещах, благодаря чему создается основа — каркас художественного организма и появляется произведение. И если цель — Целостность, что для искусства очевидно, то возникает вопрос — с какого времени существует потребность в искусстве как мосте к Целостности, и что есть собственно Целостность?

То, что технический каркас как эмпирическая норма будущего телеологического эффекта понятен и Целостность есть предустановленное

основание начала и одновременно результата художественного процесса. Между проектом как замыслом и реализованным объектом лежат устойчивые апперцептивные связи опыта духовной материализации. Очевидно и то, что в процессе достижения итога имеет значение собственно объект — в искусствоведении — вещный мир или произведения по типу образа действия, в котором фиксируется идейное телеологическое основание, и именно объект обнаруживает и верифицирует всю ту напряженную работу сердца, интеллекта, мастерства, которая есть истинная среда поисков и цель «художественного» человека и, соответственно — «художественного зрителя». При этом материальный объект не является онтологическим основанием искусства, как это иногда отмечается в науке. Так онтологическим «статусом» по М.С. Кагану понимается фундаментальная основа произведения — материальная конструкция [1, с. 269]. Он прав в том, что произведение как итоговая художественная структура может использоваться для формулирования онтологического основания. Но не материальная конструкция важна в этом случае. У объекта, вещи, произведения есть только один носитель онтологического статуса — сам человек, и онтологические основания не могут формулироваться в отрыве от него, как носителя эйдической связи идеальных значений и материальных воплощений этого мира. Это соответствие учредил Бог-Сын дав себя распять.

Вещь может быть знаком эпохи, референтом которого выступает наиболее великие духовные идеалы образа мира. Вещь создается как критический узел времени, как материал для идеальных представлений/ощущений и без этого искусства нет. Но вещи могут сгореть, быть забытыми на железнодорожном вокзале, однако вновь воспроизведены не сами по себе, а в связи с функцией их для человека. И вся структура эмпирических характеристик искусства есть соглашение предметности произведения и задачи художника создать необходимые условия целостного эффекта. Поэтому соотношение идеация/назначение + материал + технология + законы композиции + изобразительный язык + средства изображения + средства выражения — это именно эмпирический ряд практики искусства в его причинно-следственной программе «цель — средства», обеспечивающий структуру практических действий для достижения телеологического итога — Целостности. Это есть именно не обратная, но прямая причина, эмпирическая в основе, чтобы в итоге и благодаря средствам художественного синтеза был достигнут результат — художественно-образная целостность. Без этого нет искусства.

Тогда второй столп теории искусствоведения связан с первым — это вопрос понимания самой художественно-образной целостности. В академических словарях и энциклопедиях, информационных

источниках такое определение есть только в литературоведении — оно формулируется весьма искусно — как «интерсубъективный уровень духовной встречи автора и читателя» [7]. В такой формулировке фиксируется, что происходит некий обмен в обстоятельствах взаимодействия автора и зрителя, но при этом не определена сама природа целостности как итоговая программа образной идеи. Очевидно, это неспроста. Есть «идея художественная», «форма художественная», «художественный стиль», но не «художественная целостность». Причина, скорее всего, заключена как раз в умалении приоритетов телеологичности искусства, которое на самом деле есть основание искусства.

В философии отдельно есть определение целостности: это «свойство объектов как совокупности составляющих их элементов, организованных в соответствии с определенными принципами» [8]. Но элементы и принципы организации — это вопрос построения структуры. Целостность же — свойство сознания быть в переживании и это область интеллектуально-чувственного, психологического переживания, инициированного структурой и технологией искусства, а перед этим потребностями в вещи человека, но находящаяся вне ее пределов как итог. Есть смысловые оттенки восприятия человеком символа, сюжета, истории. Есть эстетические эффекты от сочетания красного с синим, черного с белым, напряжения и ритма изобразительных элементов, есть уравновешенность частей композиции, упругость и ритм, которые способствуют восторгу от ощущения формы. Но для кого-то этого нет. А если целостность рассматривать как интегративность, определение чего в словарях существует как философское понятие, фиксирующее свойство мышления в отношении к некоему целому, то это некое вновь не целое, а некоторая структура или комплексность — как определенный набор взаимосвязных элементов. Античное выражение, что целостность есть то, что неделимо по отношению к самой себе ближе к сути художественного эффекта, но остается вопрос когда именно и как системное основание объекта превращается в целостность. То есть может показаться, что принципиально иная позиция, существовавшая уже в античности, современной философией старательно игнорируется — «в древнегреческой философии проблема целостности была поставлена в рамках соотношения единого и многого. "...Беспредельное множество отдельных вещей и (свойств), содержащихся в них, — утверждает Платон, — неизбежно делает также беспредельной и бессмысленной твою мысль..."» [4, с. 19]. Здесь более чем очевидно, что Платон говорит не об элементах, организованных в соответствии с определенными принципами, а об Едином, сопоставимым с целостностью, которое предзадано

системности телеологически и не имеет собственной организации в общепринятом смысле «совокупности час-тей», но есть порождающее основание. И это у Платона подчеркнута «бессмысленностью твоей мысли» вне единого. У единого есть только цель — творческое благо и Платон понимает это как нечто имеющее не системный, но метафизический (именно телеологический) смысл. И речь здесь об априорном обстоятельстве того, что больше системности и само порождает системность — уже как результат объединения факторов в общий организм, где целевые установки системности служат не себе, а трансцендентному итогу, цель которого Красота, Ликование, Истина, возвышение Духа. Но чтобы завершить ответ на вопрос что такое целостность, нужно продолжить: целостность — это целостность чего? Это примерно также как в сказке про Марьюшку, которая влезла в «Коровье ушко», чтобы совершить, перейти (погрузиться) в метафизический мир — родовой источник, и чтобы получить желанное и не от человека, а минуя человека. И это ушко не земной коровы — это созвездие Малой Медведицы, имеющей петлю, которую так и именуют «Коровье ушко». Но цель метафоры не просто войти в ушко каким-то сказочным образом, а использовать телеологическую причинность как порождающее начало, которое в разных культурах трактуется как неумирание и жизнь вечная, нирвана и перерождение, и Марьюшка всякий раз обнаруживается для нас в судьбе героя повествования, в качестве которого, на самом деле, выступает читатель. И именно трансцендентность существования собственно присуща художественному творчеству и всякому настоящему художнику, приносящему творческие дары целостности. И для христианской традиции этот фольклорный мотив не иллюстрация перерождений, а тема неумирания, выраженная в метафорике сказки.

Нельзя не заметить при этом несовпадение античных и нововременных позиций теории. Дистанцирование нововременных идей от античных, тем паче Средневековых объяснить просто. Платоновские идеи выводят философа непосредственно в сферу неконтролируемых причинно-следственных связей, по сути, метафизических перспектив, как научных в категории неклассической рациональности, что активно использовалось в неоплатонизме (Плотиним), но для интеллектуального творчества в нововременной философии это составляет неразрешимую проблему в связи с тем, что философия пользуется сциентистскими методами познания, гносеологически трактованными, объявляя все остальное как несуществующее. Но для искусствоведения важна именно неклассическая рациональность, которая доступна в самом событии творческого наития и именно эмпирически подтверждена художественным творчеством

всей истории искусства. Противоречие очевидное, но его разрешение требует неочевидных методов.

Для понимания искусства это важно, поскольку иконописец и архитектор Средневековья, баталист, пейзажист, портретист нового времени, но и сегодняшний художник или проектировщик ищут завершенность, целостность произведения и предметно-пространственной среды в законах красоты, спроецированной на бrenную материю, преобразующей чувственный мир человека. Объяснить это сумели Винкельман и Вельфлин. Но в потоке художественного сознания человек действовал и до этого объяснения. Человек эпохи металла, а до этого неолита и еще раньше мезолита, но и в доледниковый период верхнего палеолита весь мир отражений строил на основе законченных графических, пластических, изобразительных программ Образа Мира как формы построения собственного сознания. Для современного человека важно осознать целостность не только живописной панорамы, жанрового тематического интереса, городских агломераций и изысканных построек, но и небольшой графемы — знака на обороте книги, декоративной структуры в народном искусстве, иероглифа или стиля арабской письменности куфи или суфи и др. Сегодня кто-то ищет это в природе подсознания, превращая свободу человека в зависимость от случайных сочетаний пятен, при этом дело доходит до того, что уже не важно делает ли это человек, обьяна или слон.

Если мы не сумеем объяснить, что происходит с человеком в условиях жесточайшего информационного давления, и ухода в акты подсознания, то мы будем вынуждены констатировать регресс сознания. Можно, например, говорить о чувственной глубине восприятия, в недрах сознания запакованных — культурных архетипов, но каждый архетип, во-первых, несет в себе дихотомическую идею «я-мы» и «форма-содержание» и драматургическую подоплеку. Например, соотношение красного и черного означает жизнь и смерть, синее и красное — небесную и жертвенную земную ипостась Иисуса Христа, инь-янь дихотомический принцип мироустройства. И для выражения космогонической идеи в древних пещерах такой графемой являются, например, отдельное изображение или их некоторое число, и даже только отпечаток руки человека, противопоставляемый миру природы — сакральнозначимое графическое начертание, а также и цельные образы объектов палеолитического биоценоза. Идею художественной целостности выражает даже родовой пус (знак собственности), например, на бортовой колоде удмуртского пасечника. Его присутствие — это сакральная защита собственности на основе проведенного обряда на уровне представлений о родовых корнях культуры, и нарушение этого барьера для нарушителя физически фатально.

И еще. Очевидно, что все произведения, созданные из образно-телеологического соответствия, становятся элементами коммуникации — и входят в схему взаимооборота жизненных установок. То есть, образность представлений о мире мыслится в практицизме трансфизических природных закономерностей и воплощается в правила коммуникации между людьми и человеком с природой. Природа в ряде культур (например, Древних Цивилизаций и античности) понимается в двух фазах: Хаос и Космос (беспорядок и порядок). Но, например, в монотеизме, мир никогда не был хаотичным. Структура его творения вполне себе систематична и шесть дней творения — это реализованный план, получающий в день седьмой благословение Творца, в связи с чем число 7 священно. То есть хаоса в природе в монотеистическом варианте не существовало — есть невыделенные, неуточненные смыслы предшествующих представлений человека о природе материи. И тогда может быть следует полагать это именно особенностью самого античного мышления, а до этого в культуре Древних Царств, как не требующих детализации мышления и Хаос как вид первоединства — сплошное, непрерывное, бесконечное и беспредельное «вечно творящее живое лоно», имеет те потенции, которые как знание предопределены знаменно и знания этого прежде не были необходимы, а у Платона сформулированы уже как Единое, которое не Хаос, а потенция бесконечного разнообразия конкретных форм жизни.

Поэтому художественно-образная целостность — есть полагаемое человеком условие телеологии в постижении Образа Мира, но в прагматике бытия. С образом соотносится знак — как то, что осмысленно порождено и функционирует с помощью языка, эмпирически устанавливающего правила пользования достигнутым знанием. Сегодня наступает время согласия, что художественное изображение и сцепка с вещью употребляются как знак обмена информацией. Но знак может не иметь прямого отношения к породившим его причинам. Например, Усы Дали в портрете Моны Лизы относятся не к произведению, а к ерничеству и даже вопросу психического здоровья художника, что свидетельствует об утрате действительных значений для него и вероятно некоторого его окружения художественной истории и переустановке масштаба духовного ощущения с исторического на экзистенциальный, подсознательный. То есть, утрата связи с предшествующим сюжетно-историческим художественным мышлением, сопровождается интуитивным замещением его собственным иммерсивным опытом.

Таким образом, художественно-образная целостность сегодня осознается некоей априорной данностью — номинативом вне раскрытия ее природы. Это следствие того, что искусством именуют не само

чувственное бытие, а некие объекты и также деятельность по их созданию, в том числе формированию знаковых инсинуаций и учреждению следов деятельности в виде различных «отпечатков» неосознанных или намеренных действий. Это возможно, но это уже область другой науки — психологии.

Третий столп искусствознания возможно обозначить как культурно-мировоззренческую программу бытия. Для того чтобы понять масштабы духовной полноты образа и восхититься им надо иметь долгую память о прошлом и быть подготовленным в части понимания художественно-пластического мастерства художника в отношении именно к прошлому опыту искусства. В особенности это важно сегодня в условиях функционирования образов-знаков как бесконечного потока информации. Этот критерий предполагает оценку характеристики художественной культуры. В общем виде художественная культура — это собственно сами художественные произведения и технология их создания и пользования ими и те функции, благодаря которым произведения появились, благодаря чему сформировано представление о культурно-исторических линиях искусства и материально-технологических условий морфологии искусства. В словарях определение художественная культура трактуют как одну «из специализированных сфер культуры, функционально решающую задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах, а также различных аспектов обеспечения этой деятельности». Это дефиниция, развернутая А.Я. Флиером [2, с. 19] в энциклопедии культурологии, во многом справедлива. Есть только одно принципиальное замечание, что с точки зрения семиотического управления «художественная культура» есть десигнат-синоним определения «культура», который в этом случае выступает десигнат-эквивалентом, общим для различных сфер жизнедеятельности (спорт, политическая культура, музеология, культура педагогическая, культура поведения и др.), в отношении чего первичным именем или денотатом является определение «культ». Культум устанавливают процесс жертвенного предопределения в отношениях с ирреальным миром, и с точки зрения протоморфологических оснований культ имеет эмпирическое свидетельство в двух формах — в виде традиции изображения объектов духовного почитания; и, кроме того, предопределение структуры ритуала жертвоприношения. Соответственно первая линия порождает объект священного изображения; второе — тип организованных актов — как объект в образе действия, то есть для связи с духовным объектом в идеале Творцом.

Соответственно художественное произведение — вещь в общем виде означает, что она созидаема благодаря «идее» и ее интеллектуально-

чувственному переживанию как некоей художественной целостности (метафизически обусловленной), красоты в образах (объектах) духовного почитания. Раскрытием и подтверждением целесообразного существования служит не вкус, не предпочтения в выборе одних произведений перед другими из их большей актуальности во времени, а семиотические законы информационного сообщения, которое соотносится с мотивами произведения и его содержания. Мостом между знаком и объектом его реферирования служит в общем виде образ объекта, который практически формируется в средствах художественного синтеза и стилевом решении.

Тогда важно говорить об эйдосе в онтологической модели Платона «идея-эйдос-вещь» как связующем обстоятельстве, условии соединения объектного и предметного содержания ОНТО, благодаря чему реализуется соотношение вещь-идея в виде графических, пластических, живописных, монументальных и монументально-декоративных, прикладных и декоративно-прикладных, мерой которых выступают потребности человека и соответствующий масштаб и характер среды. Эйдос, таким образом, есть антропоморфная программа вещи в отношении референта знака, носителя обстоятельств образного прочтения духовной цели, реализуемая как практическая программа формы и изучение ее также предполагает практические инструменты оценки. И это позволяет рассматривать художественное произведение в связи его идеального значения (художественной целостности) с человеком, в интересах которого осуществляется эта связь. Вопрос эйдоса обусловлен конкретной, осязаемой, чувственной, реалистической, зримой формой идеи объекта почитания или образа действия, раскрывающего эту связь в эйдической драматургии формы. В зависимости от вида искусства, драматургия произведения имеет конкретную референтную смысловую контекстность, морфологически обусловленную, и драматургию конструкции — ее контрапункт, коду и др., раскрывающую образную причинность в задаче ее чувственного прозрения.

Таким образом:

- художественная целостность — интеллектуально-чувственное ощущение образа как духовного этического измерения жизни в произведении искусства;
- идея — метафизическое Сущее истины, благодаря которой оформляется вещь, но которая, находится вне вещи и обнаруживается в функциях красоты, духовного опыта, ощущения художественной целостности;
- вещь, художественное произведение — физическая величина или вещественный аналог идеи, она возникает, благодаря ее функции для жизни, и реализуется в законах канона, формы, стиля эпохи.

Вещь существует в двух родах формы и их синтезе:

1. образе предмета духовного изображения, реферативно отвечающего законам языка и средствам коммуникации и характеризующие поиск человеком собственной культурной идентичности;
2. образе действия как духовном событии — обряде, воспроизводящим отношения субъекта с объектом, праздником поклонения/соединения с духовным источником, в наиболее общей форме — Едином — Личностью Творца в монотеизме.
3. синтезе двух форм в объектах бытовой/практической/прикладной повседневности, благодаря чему предметно-пространственная среда (прикладное искусство, архитектура, ландшафт) именуется в понятиях декоративно-прикладного, монументального и монументально-декоративного искусства, средового дизайна и т.д.

И наконец, четвертым столпом искусствоведения является вопрос понимания обществом категории искусство и категории художественная культура, которые часто отождествлены, не смотря на то, что они имеют различные предметные линии и функции.

Художественная культура — вещи/произведения и традиции создания вещей — суть обеспечения утилитарных и духовных потребностей в вещах и процесс формирования интуиции их художественно-методического воспроизводства в институциях культуры и социальной программе общества.

Искусство — интеллектуально-чувственное существование в красоте истины, это энергия творческой интуиции в мировоззрении и эстетических потребностей общества, благодаря которым формируются культурные архетипы индивидуального и коллективного вида для регулирования в границах социопсихологических законов национальной ментальности в правилах бытия.

Словарных определений искусства множество, но за редким исключением понятия о сути искусства в словарях пространны и трактованы как искусность и мастерство, художественное творчество, виды искусства, сами произведения и др., то есть по фактическому объекту и его производства, но не причинам его появления — небес мечты и в момент преобразования брэнной материи, превращающей неясные интуитивные желания в мощные исторические архетипы форм большого чувства. И здесь существует основная проблема. Искусством именуют то, что материально оформлено, висит на стене, во что облачен человек. Также дворцовый интерьер, то, на чем он перемещается или как создает вещи. Но миссия искусства не в создании изящной табакерки или выступлении симфонического оркестра. Искусство — это камертон обнаружения истины, полноты и достоинства человека, народа и нации. И звук истины, повторимся, должен отзываться в сердце человека восторгом и грустью, сожалением

нием о несовершенном, лирическом или героическом расположении духа, плачем сердца о несправедливости жизни, гордости за Родину и за благородство героев Отчизны, нежностью к детям, достоинством семейных отношений, уважением к родителям, эстетическим настроением и желанием чего-то неизбежного, неизведанного и совершенного. Это мы ищем в музеях и картинных галереях, театрах, концертах. И материальные и нематериальные художественные объекты еще не искусство, а именно факт вещественной инверсивности творческого сознания — физическое свидетельство поиска автором вселенских гармоний, отвечающих интуитивным потребностям в них зрителем. И причины внутренних ощущений автора, переведенные технически в видимые обстоятельства формы — это объекты художественной культуры, распредмечивание которых симметрично сознанию зрителя и слушателя. Для чего? — Для формирования долгой человеческой памяти и одновременно обнаружения самого себя в истории и культуре.

По Г. Гегелю искусство есть форма общественного сознания, наряду с философией и религией. Гете по поводу искусства отмечает — «искусство есть то, чего нельзя высказать». У Андрея Белого «искусство — есть искусство жить». За редким исключением, понятия о сути искусства в словарях пространны и трактуется как мастерство, художественное творчество, виды искусства, сами произведения и др., то есть по фактическому объекту, но не причинам целостности, которое не картина, но свойство сознания. То есть вся структура понятий, формировавшаяся последние 500 лет, имеет логику Нового времени, в основном справедливого в отношении выбранных постулатов для трактовки нововременного этапа искусства, но вопрос в том, что, во-первых, искусство Нового времени — это не все искусство, и поэтому, во-вторых, важно смотреть какие резоны лежат в основании самих постулатов. Теперь требуется уточнить терминологическую фактуру: тезаурус и глоссарий искусства и художественной культуры в отношении причинных факторов формы. Сделать это возможно на телеологической основе историко-культурологических позиций, а также систематизируя канонические основания. Здесь еще раз обратимся к эйдосу.

В общем виде искусство во все времена соотносится с эйдическим пред-установлением образов (объектов) духовного почитания, выраженных средствами изображения и выражения. Образы духовного почитания практически выступают референтами знаков, особенных для разных эпох и представленных в истории искусства от палеолита и до современности в различных графических «модулях». То есть искусство — это духовная способность существовать в формах образов чтимого священства, которые развернуты в искусстве в виде объек-

тно-предметной данности, оформленной функциями идеи, сюжета, назначения, материально-технологических приемов и технической традиции, композиционным составом средств изображения и выражения — в общем виде художественно-образной структурой, что составляет предметное поле искусствоведения и искусствознания в отношении именно образа чтимого священного объекта. Не в самих психических актах цветовых поисков, не в наслаждении от проводимой линии или набора тональной плотности, а именно в выявлении скажем так онтосимволического содержания образов.

Как цивилизационная традиция искусство движимо только одной целью — переписыванием в сознании каждого поколения его нравственных корней — жизненных истин через изучение традиций и прошлых достижений и прибавлением новых в изменяющемся мире. Идея самого человека представлена в отношении к прошлому только для созидания будущего. Все источники откровения в наследии самых разных культур всеобщим условием отмечают этические и нравственные принципы, что составляет основу бытия.

Тогда только создается главное — Целостность, Благородство Духа Рода, Нации и Человека народа.

В границах четвертой зоны неизбежным и необходимым компонентом искусства является вдохновение — эйдическое состояние сознания, означающего созидательную взволнованность и переживание человека. Для поэта стихотворца вдохновение видоизменяется в силу большего значения звуков и ритма речи. Так, у А.С. Пушкина: «Душа стесняется лирическим волненьем, трепещет и звучит, и ищет, как во сне, излиться, наконец, свободным проявленьем». Но, конечно, и для поэта-стихотворца сон звуков неразлучен со сном видений, о которых тоже часто говорит Пушкин. Для художника важна специфика выразительных средств живописи как особый чувственный язык, для художника по металлу процесс технического преодоления прочного материала в техниках литья, гравирования, зерни и филигрании, подобное и для других областей творчества. Художник движим энергией каждой клетки своего тела и природу энергии мы не знаем, но это не значит, что мы не знаем телеологически пред-установляемого итога как инсайта.

Скажем так, что вдохновение есть внутреннее основание эйдоса. В словарях эйдос — «(от греч. eidos — образ, вид) — термин др.-греч. философии и феноменологии Э. Гуссерля. Первоначально Э. — внешний вид, образ, позднее — вид как единица классификации. У Демокрита — одно из обозначений атома. У Платона — синоним термина “идея”, умопостигаемая форма, существующая отдельно от единичных вещей в качестве их определяющего начала. У Аристотеля — форма, неотделимая от материальной основы, или вид, противопо-

ставляемый роду. В платонизме платоновские Э-идеи становятся “мыслями бога”, а аристотелевские Э-формы — умопостигаемыми сущностями вещей. Гуссерль, вернувшийся к старому термину “Э.”, обозначил им сущность, противоположную внешним ее проявлениям; эйдетика — учение о “чистых сущностях” или “идеальных формах” явлений сознания, рассматриваемых вне связи с реальной действительностью и эмпирической психологией» [9]. «В феноменологии Гуссерля Э.— чистая сущность, объект интеллектуальной интуиции» [6]. «У Платона (наряду с дофилософскими значениями) — синоним термина “идея” (ἰδέα), трансцендентная умопостигаемая форма, существующая отдельно от единичных вещей, которые к ней причастны (μέθεξις), объект достоверного научного знания» [3].

В приведенных трактовках важно отметить, что в них отсутствует чувственно-интеллектуальная причина, которая говорит о том, что эйдос не существует вне антропа и осознанности им самого себя. В художественном произведении, в соответствии с онтологической моделью Платона («вещь-эйдос-идея»), эйдос заключен в ценностных мировоззренческих установках, реализация которых осуществляется эйдосом как звеном связи, который в семиотической программе порождает референт знака в отношении к объекту духовного почитания. В живописной картине — это высокий дух центральных персонажей и драматургический подтекст композиции. В прикладной вещи — это двойственная декор- и формообразующая основа, составляющая фигуру пластического интереса в ее стилевом отношении. В архитектуре не потеряла актуальности триада Витрувия — польза, прочность, красота, которая реализуется совокупностью средств архитектурного проектирования. А в художественном проектировании эйдос — это тип творческого существования в отношении прогностических моделей предметно-пространственной среды. Таким образом, одна из причин творчества человека — это интуитивное априорное обстоятельство самой потребности творить со времени сотворения человека. Вторая причина — направленность творчества на структурирование осваиваемого мира в законах его целостного понимания. Третья — способ связи духовного в человеке и духовного в мироздании на основе знаменной инверсивности откровения Творца в отношении к человеку, что позволяет человеку сформировать языковую платформу искусства как способа общения с Богом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Каган М.С. Морфология искусства. — М., 1972.
2. Культурология. XX век. Энциклопедия. — М., 1998.
3. Новая философская энциклопедия: В 4 тт. — М.: Мысль. Под редакцией В.С. Стёпина. 2001.
4. Платон. Филеб. Соч. в 3 т., т. 3, ч. 1. — М., 1971.

5. Телеология / Философская энциклопедия. — URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_filosofny/ (дата обращения 15.08.2022)
6. Философский энциклопедический словарь / Гл. редакция: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. — М., 1983.
7. Художественная целостность // Теория литературы: анализ художественного произведения. — URL: <http://www.philol.msu.ru/~tezaurus/docs/3/dictionary.php> (дата обращения 4.07.2020).
8. Целостность / Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека РАН — URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01b3f803078f3c004a82c7b3#:~:text=целостность> (дата обращения 03.07.2020).
9. Эйдос / Философия: Энциклопедический словарь. — М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.

Материалы международной научной конференции

**«ТВОРЕЦ И ТВОРЧЕСТВО. ДУХОВНЫЕ ОСНОВЫ
ИСКУССТВА ХРИСТИАНСКОГО МИРА»**

РЕДАКТОРЫ-СОСТАВИТЕЛИ:

А.Н.ЛАВРЕНТЬЕВ, Н.Н.ГАНЦЕВА, А.В.САЗИКОВ

РЕДАКТОР-КОРРЕКТОР: Н.В.ЯШИНА

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА: А.В.САЗИКОВ

ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 15.08.2022

ФОРМАТ 60x90/16

ГАРНИТУРЫ SWIFT, AKZIDENZ GROTESK

ПЕЧ. Л. 29,5. ТИРАЖ 500 ЭКЗ.