Российская Академия Художеств
НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова

Факультет искусств Московского Государственного Университета имени М.В. Ломоносова

Национальная Академия Дизайна

Московский государственный музей «Дом Бурганова»

XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека»

26 января 2023

НЕБЕСНАЯ ЛЕСТВИЦА.

Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира

International scientific conference
«A LADDER TO HEAVEN. ART AS DESCENT. FINE AND DECORATIVE ARTS, ARCHITECTURE, DESIGN AND SPATIAL ENVIRONMENT OF THE CHRISTIAN WORLD»
Moscow, January 2023
Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

Москва 2023

УДК 7
ББК 85.1
Н 39

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

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

XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека»

26 января 2023

«Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира»
Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции

XXXI International educational readings «Global Challenges of Modernity and the Spiritual Choice of Man»

«A Ladder to Heaven. Art as Descent. Fine and Decorative Arts, Architecture, Design and Spatial Environment of the Christian World»
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 РГХПУ им. С.Г. Строганова

Составители: А.Н. Лаврентьев, Н.Н. Ганцева, А.В. Сазиков
Научные редакторы: А.Н. Лаврентьев, А.В. Сазиков.
Редактор: Н.В. Яншина
Научно-методический отдел.
Дизайн, верстка: А.В. Сазиков
Обложка: А.А. Коноплева

ISBN 978-5-87627-245-4

© Российская академия художеств, 2023
© РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023
© Авторы, 2023

«По моему разумению, вера подобна лучу, надежда — свету, а любовь — кругу солнца. Все же они составляют одно сияние и одну светлость...».

«Но желаю я узнать, как видел Тебя Иаков утвержденною на верху лествицы? Скажи мне, какой был вид этого восхождения? Что означает самый образ лествицы и расположение ступеней ее... И сколько их числом, жажду узнать? И сколько времени требуется на восхождение по ней?».

«Тогда Она, сия Царица, как бы с неба явившись мне, […] говорила: “Лествица же, виденная Иаковом, пусть научит тебя составлять духовную лествицу добродетелей, на верху которой Я утверждаюсь, как и великий таинник Мой говорит: Ныне же пребывают сии три: вера, надежда, любовь, но любовь из них больше”».

Из книги «Лествица»
преподобного игумена Синайской горы
Иоанна Лествичника (IV век)

XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека»
26 января 2023

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
«Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира»

Организаторы: Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г.Строганова, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии Художеств, Факультет искусств МГУ им. М.В.Ломоносова, Московский государственный музей «Дом Бурганова», Национальная академия дизайна.
Кураторы: Виктор, епископ Глазовский и Игринский (Сергеев);
Курасов Сергей Владимирович, Академик РАХ, ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор, доктор искусствоведения.
Члены оргкомитета: профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, академик Национальной академии дизайна, доктор искусствоведения В.Б. Кошаев; проректор РГХПУ им. С.Г. Строганова, академик Национальной академии дизайна, профессор, доктор искусствоведения А.Н. Лаврентьев; проректор РГХПУ им. С.Г. Строганова профессор, доктор педагогических наук В.Ф. Зива; Академик РАХ, профессор, доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе ГБУК МГМ «Дом Бурганова» М.А. Бурганова; профессор, зав. кафедрой «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения К.Н. Гаврилин; доцент, Ученый секретарь РГХПУ им. С.Г. Строганова, кандидат философских наук Н.Н. Ганцева; научный секретарь оргкомитета, зав отделом художественных проблем дизайна, декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, Главный ученый секретарь Национальной академии дизайна, кандидат искусствоведения А.В. Сазиков.

СОДЕРЖАНИЕ

14 С.В. КУРАСОВ. Восхождение к Творчеству

Часть I. ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНОГО ВОСХОЖДЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

24 В.Б. КОШАЕВ, Л.С. ФАДЕЕВА. Неотмирность искусства в догматике изображения в христианстве

43 М.А. БУРГАНОВА. Канон и чувство

53 В.И. БОЛЬШАКОВ, И.В. ДЮКОВ. Сакральное и брутальное, как доминанты символического и культурно-художественного восприятия пространства

66 В.С. ЯРНЫХ. «И узрели они посреди моста лествицу»: небесный образ земного храма в «видении» Робера, аббата Мозака

73 И.И. ОРЛОВ. Религиозно-богословские труды Льва Тихомирова начала XX столетия в контексте развития «евангельской и христианской философии» святителя Тихона Задонского

82 ДИАКОН ДИМИТРИЙ КОТОВ. О вокально-пластическом действе Stabat Mater: опыт прочтения

89 О.И. ЛЕКСИНА. Отражение скорбей Девы Марии в деревянной полихромной скульптуре Испании периода ренессанса и барокко

101 Ю.А. ВЕРТИНСКАЯ. Тинторетто «Ангел, предсказывающий мученичество святой Екатерины Александрийской»

106 С.В. КОРОЛЕВА. Древнерусское средневековое искусство

113 О.А. ИЛЬИНА. Прообразовательный цикл в фресках Смоленского собора Новодевичьего монастыря: иконография, её истоки и развитие в древнерусском искусстве

123 В.И. ИВАНОВСКАЯ. Семантика образа кивория (церковной сени, балдахина) в русском православном храме

131 ЧЖАН ЮН, А.В. ТРОЩИНСКАЯ. В.А. Ватагин и Ци Байши: два мастера — один путь служения искусству

138 ВАН АНЬЮЙ, А.В. ТРОЩИНСКАЯ. Творчество Чжу Да (1626–1705) в контексте современной исследовательской практики России и Китая

CONTENT

14 S.V. KURASOV. Ascent to Creativity

Part I. PROBLEMS OF SPIRITUAL ASCENT AND ARTISTIC CREATIVITY

24 V.B. KOSHAEV, L.S. FADEEVA. The Initianity of Art in Dogmatics Images in Early Christianity

43 M.A. BURGANOVA. Canon and Feeling

53 V.I. BOLSHAKOV, I.V. DYUKOV. Sacred and brutal as dominants of the symbolic and cultural and artistic perception of space

66 V.S. YARNYKH. «And They Saw a Ladder in the Middle of the Bridge»: the Heavenly Image of the Earthly Temple in the Vision of Robert, Abbot of Mozak

73 I.I. ORLOV. Religious and Theological Works of Lev Tikhomirov at the Beginning of the XX Century in the Context of the Development of the «Evangelical and Christian Philosophy» of St. Tikhon of Zadonsk

82 DEACON DMITRY KOTOV. About the Vocal-Plastic Action of Stabat Mater: the Experience of Interpretation

89 O.I. LEKSINA. The Sorrows of the Blessed Virgin Mary in the Spanish Renaissance and Baroque Wooden Polychrome Sculpture

101 Yu.A.VERTINSKAYA. Tintoretto's Angel Foretelling the Martyrdom of Saint Catherine

106 S.V. KOROLEVA. Ancient Russian Medieval Art

113 O.A. ILYINA. The Story of Old Testament Prophecies in the Murals of Bogoroditse Smolensky Monastery: Iconography, its Origins and Development in Ancient Russian Art

123 V.I. IVANOVSKAYA. Semantics of the Image of a Ciborium (Church Canopy, Baldachin, Curtain) in a Russian Orthodox Church

131 ZHANG YONG, A.V. TROSCHINSKAYA. V.A. Vatagin and Qi Baishi: Two Masters — One Way in Art

138 ANYU WANG, A.V. TROSCHINSKAYA. The Creativity of Zhu Da (1626–1705) in the Context of Contemporary Russian and Chinese Research Practices

Часть II. ХРАМОВОЕ ПРОСТРАНСТВО И АРХИТЕКТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ СЕМАНТИКИ И ОБРАЗА «ЦЕРКВИ НЕБЕСНОЙ»

146 А.Н. ГОРЬКОВА. Погребальная капелла Архангела Михаила в монастыре Пантократора: к вопросу об истории сложения композиции храма и ее источниках

155 А.Н. ЧЕБАН. «Типовая» форма православного храма

161 М.В. ГОРЕЛОВ. Семантика скульптурных образов в рельефах Дмитриевского собора (г. Владимир)

183 П.О. ЦВЕТКОВА. Палладианская архитектурная традиция в храмовом зодчестве Северной Америки XVII–XIX веков

193 Е.Е. ДОКУЧАЕВА. Храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича в Чудовом монастыре как образ Небесной Обители

203 О.Н. АГАМИРОВА. Елизавета Фёдоровна Романова: вклад в развитие культуры и искусства XX века

211 М.К. НОСАЧЕВА. Первые православные храмы в условиях русской эмиграции

215 С.Л. АРИСТОВА. Свято-Вознесенский войсковой кафедральный собор г. Новочеркасска: художественное совершенство и образ Церкви Небесной

223 Е.Ю. ВЕРХОВЫХ. Основные стилевые направления в современном российском церковном зодчестве

232 С.А. ПОЖИДАЕВА. Архитектурно-художественные компоненты современного православного храма в условиях сложившейся высотной застройки г. Москвы

244 Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА. Тексты в интерьере церкви митрополита Алексия в селе Середниково. Настенная надпись с именами братьев Лашковых

254 Л.Б. ФРЕЙВЕРТ. Образы восхождения и (вос)парения в архитектуре советского авангарда

Часть III. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ХРИСТИАНСКОГО МИРА

264 Р.И. АЛИЕВА. Семантика форм и пластика фонтанов средневековой Европы

277 А.Д. АКИЛОВА, К.Н. ГАВРИЛИН. Образ «благоверной» царицы Марфы Матвеевны» и иконография русского провинциального портрета

283 Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ. Традиции местного кузнечного дела в сельских храмах нижегородской области в середине XIX века

Part II. TEMPLE SPACE AND ARCHITECTURE AS A REFLECTION OF THE SEMANTICS AND IMAGE OF THE «HEAVENLY CHURCH»

146 A.N. GORKOVA. The Saint Michael Funeral Chapel in the Pantocrator Monastery: on the Question of the History of the Composition and its Sources

155 A.N. CHEBAN. The «Typical» Form of an Orthodox Church

161 M.V. GORELOV. Semantics of Sculptural Images in the Reliefs of the Dmitrievsky Cathedral (Vladimir)

183 P.O. TSVETKOVA. Palladian architectural tradition in the temple architecture of North America in the 17th–19th centuries

193 E.E. DOKUCHAEVA. The Temple-Tomb of Grand Duke Sergei Alexandrovich in the Chudov Monastery as an Image of the Noble Monastery

203 O.N. AGAMIROVA. Elizaveta Fedorovna Romanova: Contribution to the Development of Culture and Art of the Twentieth Century

211 M.K. NOSACHEVA. The First Orthodox Churches in the Conditions of Russian Emigration

215 S.L. ARISTOVA. Holy Ascension Military Cathedral of Novocherkassk: Artistic Perfection and the Image of the Church of Heaven

223 E.Yu. VERKHOVYKH. The Main Stylistic Trends in Modern Russian Church Architecture

232 S.A. POZHIDAEVA. Architectural and artistic components of a modern Orthodox church in the environment of the current highrise development of Moscow

244 D.Y. POZDNYAKOVA. Texts in the Interior of the Church of Metropolitan Alexy in the Village of Serednikovo. Wall Inscription with the Names of the Pashkov Brothers

254 L.B. FREIVERT. The Images of Acsending, Climbing and Flight in Soviet Avant-Garde Architecture

Part III. FINE AND DECORATIVE ARTS OF CHRISTENDOM

264 R.I. ALIEVA. Semantics of Forms and Plastic Fountains in Medieval Europe

277 A.D. AKILOVA, K.N. GAVRILIN. The «Pious Tsarina Marfa Matveevna» Image and Russian Provincial Portrait Iconography

283 N.Yu. KRASNOSELSKAYA. Traditions of Local Blacksmithing in Rural Temples of the Nizhny Novgorod Region in the Middle of the XIX Century

292 D.D. PLATONOV. Swiss heraldic stained glass window of the chapel of St. Bartholomew in Perol Castle as an example of social and spiritual ascent

292 Д.Д. ПЛАТОНОВ. Швейцарский геральдический витраж часовни св. Варфоломея в замке пероль как пример социального и духовного восхождения

307 А.А. БЕЛОШЕЕВА. Православные храмы в русской крестьянской вышивке

316 Н.А. ОПАРИНА, А.Е. ТРЕТЬЯКОВА. Традиции православия в преображенском полку. Анализ униформы ефрейтора

324 В.И. БАКЛАШОВА, А.С. СОКОЛОВА, О.А. ЧИСТЯКОВА. Тема православной культуры в творчестве скульптора Андрея Николаевича Криволапова

329 Е.В. КОЛОНОВА, А.С. СОКОЛОВА, О.А. ЧИСТЯКОВА. Христианские и библейские сюжеты в русском студийном стеклоделии XX–XXI веков

345 А.С. СОКОЛОВА, ДХАРМАДАСАГЕ СУГАТХ ДХАРМАДАСА. Влияние буддийской культуры на развитие гончарного искусства Шри-Ланки

352 А.В. КЕЛЬЦЫНА. Проявление национального наследия в современном дизайне текстиля

358 Г.К. КОШЕЛЕВ, И.В. ОСТРОВСКИЙ. Сакральные мотивы в творчестве Генри Мура

364 М.Б. УДАЛЬЦОВА. Часы эпохи возрождения и нового времени как модель мироздания и система духовных координат

368 С.Е. ПОЗДНЯКОВА, Е.В. ПОЗДНЯКОВ. Восстановление металлического оклада напрестольного евангелия начала XIX века, с реконструкцией утраченных медальонов в технике финифть

Часть IV. СОВРЕМЕННОЕ РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

376 О.М. ВЛАСОВА. Тема православия в работах студентов уральского филиала российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

381 А.П. КРОХАЛЕВА. Религиозные мотивы в советском искусстве

388 И.В. ГЛАЗОВ. Стиль и художественное сознание в искусстве XX века

393 А.В. ПАНКРАТОВА. Эйдическое восхождение в современном искусстве и дизайне

398 А.М. АЙЛАМАЗЬЯН. Внутренняя работа личности в процессе овладения музыкально-двигательной импровизацией

406 Г.М. САЛТЫКОВА. Воспитательный потенциал искусства и дизайна в художественно-педагогической практике

307 A.A. BELOSHEEVA. Orthodox Churches in Russian Peasant Embroidery

316 N.A. OPARINA, A.E. TRETYAKOVA. Orthodox Traditions in the Preobrazhensky Regiment. Corporal Uniform Analysis

324 V.I. BAKLASHOVA, A.S. SOKOLOVA, O.A. CHISTYAKOVA. The Theme of Orthodox Culture in the Works of the Sculptor Andrey Nikolaevich Krivolapov

329 E.V. KOLONOVA, A.S. SOKOLOVA, O.A. CHISTYAKOVA. Christian and Biblical Subjects in Russian Studio Glassmaking of the 20th–21st Centuries

345 A.S. SOKOLOVA, DHARMADASAGE SUGATH DHARMADASA. The influence of Buddhist culture on the development of pottery in Sri Lanka

352 A.V. KELTSYNA. The Manifestation of National Heritage in Modern Textile Design

358 G.K. KOSHELEV, I.V. OSTROVSKIY. Sacred Motifs in the Works of Henry Moore

364 M.B. UDALTSOVA. Clockwork In Renaissance And New Time As The Model For Universe And Spiritual Coordinate System

368 S E. POZDNYAKOVA, E.V. POZDNYAKOV. Restoration of the Metal Frame of the Altar Gospel of the Early XIXth Centuries, with the Reconstruction of the Lost Medallions Using the Enamel Technique

Part IV. CONTEMPORARY RELIGIOUS ART AND PROBLEMS OF SPIRITUAL REVIVAL

376 O.M. VLASOVA. The Theme of Orthodoxy in the Works of Students of the Ural Branch of the Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov

381 A.P. KROKHALEVA. Religious Motifs in Soviet Art

388 I.V. GLAZOV. Style and Artistic Consciousness in the Art of the XX Century

393 A.V. PANKRATOVA. Eidic Ascent in Contemporary Art and Design

398 A.M. AILAMAZYAN. The Inner Work of the Personality in the Process of Mastering the Musical-Motor Improvisation

406 G.M. SALTYKOVA. Educational Potential of Art and Design in Artistic and Pedagogical Practice

412 V.P. KLIMOV. Conceptual Versions of Design Education

421 O.B. PAVLOVA. The Choice of Plots and Visual Language for the Storyboards in Icons by Icon Painters of XXI Century

432 M.Y. SIVKOVA. The Image of the Virgin in the Monumental Works of the Krasnodar Workshop «Florentine Mosaic»

412 В.П. КЛИМОВ. Концептуальные версии дизайн-образования

421 О.Б. ПАВЛОВА. Выбор сюжетов и изобразительного языка в клеймах икон современными художниками-иконописцами XXI века

432 М.Ю. СИВКОВА. Образ Богородицы в монументальных произведениях краснодарской мастерской «Флорентийская мозаика»

439 С.Н. РУБЦОВА. Генезис художественной идеи: символ, материал, пространство (на примере творчества Максима Дёмина)

454 Е.В. ЖЕРДЕВ, ЛЮ БИНЬ. К проблеме духовных универсалий в проектно-художественном творчестве: искусство, дизайн и архитектура

465 С.И. СЕРОВ. Религиозные темы на Московской Международной биеннале графического дизайна «Золотая пчела»

475 М.В. ВОРОНОВА. Религиозная тематика в пастелях Румяны Анатольевны Внуковой (г. Красноярск)

482 МИ ЦЯОМИН. Пейзаж в станковой живописи художников России и Китая. Общность творческих устремлений

488 Е.Н. РЫМШИНА. «Типографическая Лествица» в российских плакатах 2000-х годов

439 S.N. RUBTSOVA. The Genesis of an Artistic Idea: Symbol, Material, Space (on the Example of Maxim Demin's Creativity)

454 E.V. ZHERDEV, LIU BIN. On the Problem of Spiritual Universals in the Design and Artistic Creativity Art, Design and Architecture

465 S.I. SEROV. Religious Themes at the Moscow International Biennale of Graphic Design «Golden Bee»

475 M.V. VORONOVA. Religious Themes in Pastels by Rumyana Anatolyevna Vnukova (Krasnoyarsk)

482 MI QIAOMING. Landscape in Easel Painting by Artists of Russia and China. Community of Creative Aspirations

488 E.N. RYMSHINA. «Typographic Ladder» in Russian posters of the 2000s

С.В. КУРАСОВ
Академик РАХ, доктор искусствоведения, профессор, ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова

S.V. KURASOV
Academician of the Russian Academy of Sciences, Doctor of Art History, Professor, Rector of S.G. Stroganov RSHPU

ВОСХОЖДЕНИЕ К ТВОРЧЕСТВУ

ASCENT TO CREATIVITY

В предисловии к сборнику приводится обзор основных направлений и тематики исследований историко-культурных, философско-эстетических и художественных проблем, рассмотренных участниками международной научной конференции «Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира».
Ключевые слова: духовное восхождение, Лествица Небесная, религиозное искусство, храмовое пространство, международная научная конференция.

The preface to the proceedings of the conference materials provides an overview of the main directions and topics of research on historical, cultural, philosophical, aesthetic and artistic problems considered by the participants of the international scientific conference «Ladder of Divine Ascent. The Art as Ascent. Fine and decorative arts, architecture, design and the object-spatial environment of the Christian world».
Keywords: spiritual ascent, Ladder of Divine Accent, religious art, temple space, international scientific conference.

В цикле ежегодно проводимых масштабных церковно-общественных форумов в сфере образования, культуры, социального служения и духовно-нравственного просвещения тематика секции РГХПУ им. С.Г. Строганова традиционно связана с проблемами художественного творчества в изобразительном и декоративном искусстве, архитектуре, дизайне. Это седьмая по счету научная конференция, проходящая в рамках цикла международных образовательных чтений в стенах РГХПУ им. С.Г. Строганова [1, 2, 3, 4, 5, 6]. Направление 2023 года «Небесная Лествица. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство, архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира» раскрывает один из аспектов фундаментальной темы XXXI Международных образовательных чтений «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». Заявленная в названии конференции проблема «Искусство как восхождение» затрагивает духовный выбор художника, его творческий путь, преодоление себя. Творчество как восхождение к духовному совершенству по той самой «Лествице», о которой писал Иоанн Лествичник. Искусство — это путь самопознания как для художника, так и для зрителя, восстановление в человеке образа Божия.

Подобное исследование предполагает системное видение не только самого пути творчества как духовного роста, но и результатов творческой деятельности, предметно-пространственной среды, литургического пространства, произведений монументально-декоративного и изобразительного искусства, декоративного искусства, архитектуры и дизайна. Объектом рассмотрения в таком случае становится предметно-пространственная среда в целом в контексте традиций христианского мира, творчества мастеров многих поколений, влючая и вопросы реставрации, которые постоянно находятся в поле зрения ученых, педагогов, учащихся нашего университета.

Духовная вертикаль — центральный вектор искусства, отражающий духовное восхождение Человечества и отдельной личности в произведениях самых различных жанрах, творческих воззрениях живописцев, графиков, скульпторов, мастеров декоративного искусства.

Среди фрагментов фресок, с которыми работают студенты кафедры реставрации монументальной живописи Строгановского университета (руководители В.П. Бурый и Н.Л. Борисова) есть необычная копия фрески 16 века из монастыря Дионисиат на Афоне (относится к Критской школе) с изображением Небесной Лествицы. Изображение это глубоко символично для творческого вуза. Обучение творчеству, мастерству подобно восхождению художника не только в плане мастерства и владения ремеслом и техникой, но и в плане духовного развития Любая творческая личность проходит через подобные ступени роста. Эта «Духовная лествица» находится одновременно

вовне и внутри нас. Педагоги это прекрасно понимают, целый ряд докладов наших коллег посвящены именно той теме — воспитанию мировоззрения современного художника.

В дореволюционном Строгановском училище тема церковного искусства была одной из центральных в студенческих работах. Систематически разрабатывались проекты церковной утвари, интерьеров храмов и часовень, проектировалось убранство иконостасов. Попечительницей Строгановки, Святой великомученицей Княгиней Елисаветой Федоровной объявлялись конкурсы работ учащихся, при ее поддержке была создана иконописная мастерская, для основанной ею Марфо-Мариинской обители архитектурные и декорационные работы выполняли педагоги, выпускники и студенты Училища, среди них: академик архитектуры А.В. Щусев, роспись иконостаса М.Я. Тамонькин.

Для того, чтобы связать прерванные историей нити традиций в здании РГХПУ им. С.Г.Строганова создается часовня памяти Преподобномученицы Великой княгини Елисаветы Федоровны. Проект часовни разработан профессорами кафедры Искусство интерьера О.И.Кирьяновым и Е.Н.Даутовым. Его особенность — использование небесного свода со звездами в качестве символической координаты «горнего мира» и использование уникальной техники моделирования из стекла для создания образа Преподобномученицы великой Княгини Елисаветы. Таким образом, в интерьере часовни снова встречаются, как в проектах 1900-х годов все виды искусств, с которыми когда-то знакомила студентов Строгановская школа: монументальная живопись, обработка дерева, стекла и металла.

В период подготовки конференции было подано более 60 заявок участников. Среди выступавших представители 13 вузов: РГХПУ им. С.Г. Строганова, МГУ им. М.В. Ломоносова, МАРХИ, РГУ им. А.Н. Косыгина, Московский педагогический государственный университет, Российская Академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (филиал), Московский Политех, Липецкий государственный университет, Тульский государственный университет, Саратовский государственный технический университет им. Ю.Гагарина, Тольяттинская академия управления, Южно-уральский государственный университет, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского. Помимо педагогов, аспирантов и студентов учебных заведений в конференции приняли участие предстаители творческих союзов — МОСХ, проектных организаций (УралНИИпроект), музеев (Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства), творческих центров (Центр традиционной тульской керамики). География участников также охватывает многие регионы России: Москва, Тула, Липецк, Саратов, Тольятти, Челябинск, Красноярск. К обсуждению проблем активно подключились

и наши партнеры из художественных вузов Китая, преподаватели, студенты, аспиранты из Китая.

Отметим некоторые важные, на наш взгляд, позиции, представленные авторами нынешнего издания.

Систему принципиальных координат в оценке явлений искусства: мировоззренческий аспект осознания Творца, особенности формирования хритианской иконографии в самый ранний период развития искусства христианского мира задают открывающие первую часть сборника «Проблемы духовного восхождения и художественное творчество» статьи В.Б. Кошаева и В.И. Большакова. Второй важный аспект — представление концепции пространственно-деятельностной системы духовных координат человека. В статье «Сакральное и брутальное — доминанты культурно-художественного восприятия мира» В.И. Большаков подчеркивает значение вертикали, обращенной к Богу, гармонии, целостности. Соотношение этих двух начал, выбор доминанты и объясняет многое в планировке городов в различные эпохи с точки зрения умения вписывать среду жизнедеятельности в естественный природный ландшафт.

Академик, скульптор, педагог М.А.Бурганова затрагивает тему взаимоотношении сакральной идеи, канонического и религиозного чувства. Автор предлагает анализировать не только прочтение догматов средствами изобразительного искусства и церковные программы, но и феномен религиозного чувства. Благодаря неординарности художественного решения и выразительности образов создавались выдающиеся произведения, позволявшие формировать новые системы правил. Именно на основе их прочтения возникали новые сакральные образы, создавались множественные варианты и интерпретации исходного сюжета.

В своем исследовании уникального текста X века из собрания Клермонской муниципальной библиотеки В.С. Ярных раскрывает представление об идеальной структуре земного храма, воплощающего небесный замысел о нем и одновременно обобщенный образ храма небесного. Тема отражения религиозно-богословских трудов в изобразительном искусстве затронута и в статье И.И. Орлова о развитии идей «Евангельской и хритианской философии» святителя Тихона Задонского в религиозно-богословских трудах Льва Тихомирова в начале XX столетия.

Значительное место в проблематике первой части занимает анализ эволюции русского средневекового искусства, отдельных элементов предметно-пространственной среды: эволюции храмового зодчества, семантике кивория (церковной сени), идущей от скинии, роли Библейских мотивов и Праотеческих образов в росписях храмов.

Генезис формообразования и значение распространенного элемента русского православного храма — сени, балдахина — представила в своем исследовании семантики образа киворя В.И. Ивановская.

Вторая часть «Храмовое пространство и архитектура как отражение семантики и образа «Церкви небесной» более подробно демонстрирует эволюцию архитектурно-планировочных решений в храмовом зодчестве различных регионов России, раскрывает механизмы художественного синтеза различных видов искусства.

Статьи А.Н. Горьковой и А.Н. Чебан, посвящены объемно-планировочным структурам храмов раннего христианского периода и тенденциям зодчества псково-новгородской и владимиро-суздальской Руси, по-новому используемыми в современной российской храмовой архитектуре.

В истории Строгановской школы Преподобномученица Великая княгиня Елисавета Федоровна занимает особое место — и как член попечительского совета, и как основательница Марфо-Мариинской обители, где плодотворно работали над оформлением храма педагоги и выпускники Строгановки, и как Святая покровительница современной Строгановки.

Уникальный материал, посвященный усыпальнице великого князя Сергея Александровича Романова, представлен в статье Е.Е. Докучаевой. Сама усыпальница была разрушена вместе с Чудовым монастырем в 1930 году. Однако на основе фотографий, документов, воспоминаний автору удалось полностью воссоздать и историю строительства усыпальницы, ее художественную программу, состав утвари специально спроектированной и выполненной для этого комплекса по проекту Р.И. Клейна.

Тема развивается в статье О.Н. Агамировой «Елизавета Федоровна Романова: вклад в развитие культуры и искусства XX века». Автор подробно остановился на судьбе великой княгини Е.Ф. Романовой, Преподобномученицы Елисаветы Романовой, а также на проектах, созданных при ее поддержке: постройке храма Марфо-Мариинской обители по проекту А.В. Щусева, росписям храма, выполненным М.В. Нестеровым и П.Д. Кориным. Особый интерес в докладе представляет анализ технико-технологических новаций и исследование свойств красок на основе жидких силикатов, с успехом примененных по инициативе Е.Ф. Романовой в росписях храмов. Разработанные в начале XX века материалы на основе жидкого стекла с успехом применяются и в современной строительной практике.

В статье «Образы восхождения и воспарения в архитектуре советского авангарда» Л.Б. Фрейверт показала генетическую связь экспериментальных проектов архитектуры будущего с христианскими образами, значением вертикали, полета, движения вверх.

Отдельным жанрам и видам искусства, элементам храмового пространства посвящена третья часть «Изобразительное и декоративное искусство христианского мира».

Важными пространственными и семантическими ориентирами многих городов Европы еще со времен раннего Средневековья стали фонтаны. Во многих монастырских постройках фонтаны наделялись сакральным смыслом, поскольку вода играет значительную роль в христианской символике. Трехъярусность фонтанов, их типологию раскрыла в своем докладе Р.И. Алиева.

Целый ряд авторов обозначают в своих исследованиях влияние христианских традиций и символики на иконографию произведений изобразительного искусства и семантику форм, композиций и орнаментов декоративного искусства. Стоит отметить, например, материал А.Д. Акиловой и К.Н. Гаврилина «Образ Благоверной царицы Марфы Матвеевны в иконографии русского провинциального портрета».

Тема образной семантики христианских символов представлена в докладе Т.В. Вильдановой «Русское народное искусство и христианство. Актуальность темы для современных научных исследований, образования, музееведения». Символика русской военной формы Преображенского полка раскрыта в статье Н.А. Опариной.

Даже такой привычный всем объект как часы, оказывается был способен нести глобальную символику об устройстве мироздания, что подтверждает исследование М.Б. Удальцовой.

Необычные свойства стекла, его символическая глубина проявляется и в создании литургических объектов (иконостасы, иконы, светильники), рассмотрены в статьях сотрудников, студентов и аспирантов кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова А.В. Колоновой, А.С. Соколовой, О.А. Чистяковокй, Д.Д. Платонова. Анализ подобных объектов, художественных произведений позволяет образно переосмыслить в контексте темы конференции уникальные физические свойства этого материала: прозрачность, нематериальность, преломление, свечение.

В четвертой части «Современное религиозное искусство и проблемы духовного возрождения» читатель познакомится с рядом новых авторов и неожиданными сопоставлениями в анализе творческих концепций художников и архитекторов XX — начала XXI века, произведениями современных художников.

Тему православия в отечественном искусстве XX века затрагивают О.М. Власова на примере произведений молодых художников и А.П. Крохалева на примере живописных произведений советской эпохи (Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния т зодчества Ильи Глазунова). Религиозная тематика, как свидетельствуют своими материалами С.И. Серов, Е.Н. Рымшина, М.Ю. Сивкова, М.В. Воронова и другие авторы, входит органической составной частью в смысловой и образный строй плаката, станковой графики и живописи, современного монументального искусства.

Философско-эстетические проблемы стиля, художественного сознания, проектного мышления, духовных универсалий обозначены в статьях Е.В. Жердева, И.В. Глазова и А.В. Панкратовой.

В обучение современных художников, архитекторов присутствуют многие важные дисциплины технологического порядка, историко-культурного и социологического характера, не говоря уже о профессиональном тренинге в ходе работы над курсовым проектом. Однако, зачастую сложность заключается именно в том, чтобы за конкретной формулировкой задания увидеть духовную глубину традиций прошлого, историю конкретного участка городской территории, для которого ведется проектирование, осознать духовный смысл своей деятельности через погружение в исторические факты, психологию жителей той или иной эпохи, связь с геологическими и природными явлениями. О богатстве контекстов, которые должен научиться осваивать будущих архитектор вели разговор В.В. Кудрявцев и М.В. Антипенко (Саратов) в своем докладе «Тема нравственности в учебном процессе в направлении «Дизайн архитектурной среды». Той же теме посвящена и заявленная Г.М. Салтыковой в ее тексте проблема воспитательного потенциала искусства и дизайна в художественно-педагогической практике.

Отдельную группу современных икон представляют образы относительно недавно канонизированных святых. И здесь для иконописца встает проблема выбора сцен, сюжетов для основного изображения и клейм, раскрывающих историю духовной жизни того или иного святого. Доклад О.Б. Павловой «Современные иконописцы опыт Выбор сюжетов и изобразительного языка в клеймах икон современными художниками-иконописцами XXI века» был посвящен именно этой теме.

Изображение Небесной Лествицы в иконах, храмовых росписях имеет свою традицию: чаще всего это изображение «восходящей» диагонали из левого нижнего угла — в правый верхний. Тема восходящей диагонали, визуального движения вверх стала лейтмотивом многих выдающихся произведений живописи и графики, фотоискусства и кинематографа. Что меняет привычный, обыденный взгляд на реальность и акцентирует важность вертикальной координаты в нашей жизни, подчеркивая направление взгляда, обращенного вверх, к небу, тему роста.

Благодаря столь разнообразным ракурсам и видам творческой деятельности, палитре материалов и технологий заявленная тема конференции показала свою глубину, актуальность и неисчерпаемость, как в контексте истории искусства и актуального художественного процесса, так и с точки зрения художественного образования.

Список литературы:

1. Онтология искусства христианского мира: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017. — 280 с., илл.

2. Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2018. — 324 с., илл.

3. Пространство. Движение. Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2019. — 386 с., илл.

4. Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020. — 316 с., илл.

5. Слово и образ. Мимошедшее время и знамение в искусствах христианского мира. Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2021. — 404 с., илл.

6. Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира; Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2022. — 472 с., илл.

ЧАСТЬ I
ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНОГО ВОСХОЖДЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

PART I
PROBLEMS OF SPIRITUAL ASCENT AND ARTISTIC CREATIVITY

В.Б. КОШАЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С.Г. Строганова

Л.С. ФАДЕЕВА
Аспирант факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (МГУ)

V.B. KOSHAEV
Doctor of arts, professor of the department «History and theory of decorative arts and design» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

L.S. FADEEVA
PhD student of the Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

НЕОТМИРНОСТЬ ИСКУССТВА В ДОГМАТИКЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ХРИСТИАНСТВЕ

THE INITIANITY OF ART IN DOGMATICS IMAGES IN EARLY CHRISTIANITY

Духовное восхождение догматически и художественно очень часто поясняют блестяще проработанной темой «Лествица» Иоанна Лествичника — памятником аскетической литературы, созданным в VI веке игуменом Синайского монастыря Иоанном. Она создавалась как строгое руководство к духовному совершенствованию монахов и 30 глав наставления — «степеней», «ступеней» это путь к вратам Царствия Небесного, к идеалу святости — это и духовный выбор и одновременно претерпение Волей. Сама идея восхождения может трактоваться как внутреннее богословско-философское совершенствование самой церкви, ее положений и решений, когда за две тысячи лет также было много соблазнов на пути обретения правды Веры. Особое значение такого обретения имеет каждый этап Церкови Христа, когда обсуждались и устанавливались правила самоограничения и выверялись пути следования нарекаемым определениям понятия истины.
Ключевые слова: Рождественские чтения, периодизация христианского искусства, богословие, канон.

Spiritual ascent is dogmatically and artistically very often explained by the brilliantly elaborated theme «The Ladder» by John of the Ladder, a monu-ment of ascetic literature created in the 6th century by Abbot John of the Sinai Monastery. It was created as a strict guide to the spiritual improve-ment of monks and 30 chapters of instruction — «degrees», «steps» — this is the path to the gates of the Kingdom of Heaven, to the ideal of holiness — this is both a spiritual choice and at the same time suffering by Will. The very idea of ascension can be interpreted as an internal theological and philosophical improvement of the church itself, its provisions and deci-sions, when for two thousand years there were also many temptations on the path to gaining the truth of the Faith. Each stage of the Church of Christ has a special significance for such an acquisition, when the rules of self-restraint were discussed and established and the paths of following the named definitions of the concept of truth were verified.
Keywords: Christmas readings, periodization of Christian art, theology, canon.

Введение

Государственное принятие Христианства на Руси в X веке имело важнейшее значение для русской культуры, и сегодня очевидно, что, поскольку Бог творит мир народами, то следует отметить, что в определенной мере русскому сознанию изначально присуще, как это ни покажется странным, нечто, позволяющее постигать мир в его телеологической причинности — мгновен-но, ввиду знаменных способностей интуитивного схватывании актуальных и жестко необходимых духовных идей, без понимания чего не может существовать культура, в семиотическом управлении напоминающая нам о духовном онтологическом значении жертвенности со стороны человека и знаменного откровения, свершающегося по Воле Бога с момента «полноты времен». Как представляется, ко времени принятия христианства на Руси, учение су-ществовало в феноменальной по меркам всякого времени и необычайно прочной логике канонических правил, поиск и сложение которых начался сразу с проповедей Христа и особенно интенсивно в катакомбный период, а к моменту приятия в Веры в царствование Князя Владимира этот пласт вероучений в содержательной программе догматических истин имел

прочные основания. Именно это дало возможность христианину принять нареченное знание и сделать его правилом своей жизни. Конечно можно назвать некоторые факты неравномерного восприятия откровения, когда в первые четыреста лет Российской истории Бог попустил эту неравномерность условно до Куликовской битвы, но то, что когда христианская вера в конце первого тысячелетия дала всходы в сердце Великого князя и дружинной знати, укрепленные далее усилиями болгарских и позднее греческих священников, то это было как бы начало русской Лествицы к Единому Богу, что несомненно было понято и на уровне апостольских текстов, но часто в прямом контакте человека и Сотворившего человека. В этом смысле тема лествичного сознания, укорененная в смыслах Единого, с какой-то невероятной правдой соответствовала ментальности родового сознания греко-славяно-русской культуры. Она соответствовала той степени «субъектного» самоопределения, которое, с одной стороны, было естественной психической реальностью «панорамного» охвата мира в дохристианское время, что дошло до нас в виде огромного количества мифопоэтических текстов дохристианского времени, но с другой, без которой, скорее всего, наше Отечество бы не состоялось. И сама идея Ле-ствицы — это духовная матрица пути, которая особенно востребована во все усложняющемся мире, во-первых, ввиду все более разветвленных идейных оснований в обществе, и, во-вторых, повышения роли личной (субъектной) ответственности человека за дела бытия.

Однако.

1. Теизация сознания в теме субъективности

Однако, чтобы произошло кардинальная смена сознания, обусловленная трансформацией родового в отечественное в культуре должно было произойти феноменальное перерождение человека в глубине его преимущественно общинного сознания. И этот факт обусловлен феноменом субъектности — это есть ключевое слово христианской культуры, которое отмечали русские философы. При этом, субъектность не есть психическое экзистенциальное самоопределение, ввиду того, что оно возникает в общинном типе жизни, но имеет смысл в отечественной культуре как вопрос выбора жертвенного служения. Вопрос очень непростой, поскольку возникает дилемма общинное — личное, которая прежде не стояла, и Л.П. Карсавин отмечает в связи с этим, что «самоуглубляясь, личность в себе находит новые силы строить из себя; но этих сил недостаточно, так как одиночество обусловливает атонию даже в религиозной сфере и суживает психику личности пределами ее противоестественной обособленности, сводя жизнь к элементарным инстинктам властвования, религиозность — к одинокому общению с Богом» [6, с. 25]. Именно в отношении «противоестественной обособленности» «личность в культуре Средневековья приобретает некоторую самодовлеющую и непреходящую ценность — ценность абсолюта, благодаря которому все богатство и разнообразие жизни постигается в “виде завершенного психического уклада, форм хозяйствования, религиозных верований, организации политической власти, художественного отображения действительности — словом, всего того, что называется культурой. Единство мира, а, следовательно, и культуры видится в единстве и целостности личности, которая хотя и поглощается родовыми и семейными формами жизни, остается тем не менее автономным началом по отношению к родовому и групповому сознанию. Средневековая личность уходит в себя; через индивидуализацию и самозамыкание она разрывает “коллективную личность” и “коллективное единство”» [9, с. 17]. Если можно говорить, что индивидуализация сознания в позднем Средневековье характеризуется «интересом «к своей личности, индиви-дуализация сознания приводит к пониманию индивидуальности самой жизни ...и свидетельствует о большом разнообразии переживаний, о более остром взгляде в наблюдении внешнего мира», то и «рост “индивидуализма”, т.е. самоопределения и, следовательно, противопоставления себя всему внешнему — традиции, форме, миру, рост осознающей себя в богатом разнообразии жизни личности является существеннейшим моментом в процессе творческого саморазложения средневекового общества. Личность осознает основы жизни в себе самой и как свои, получая благодаря этому “свободу” к дальнейшему их развитию. — Выделяя себя из окружающего, она точнее наблюдает его, погружается в полноту конкретного, непонятного и неосуществимого без индивидуализма» [6, с. 184].

«Откуда происходит такой интерес к личности, когда весь внешний мир осознается в связи с соотнесенностью с личностным началом, а культура впервые становится культурой открытия субъективности? Корни такого поворота к “индивидуализму” и “субъективности” находятся в социальной, сфере. Средневековый мир возникал на развалинах античной цивилизации, когда греческая культура приходила в упадок и на ее месте последовательно возникали эллинизм, Римская империя и собственно Средневековье. В этом гигантском катаклизме на место отдельных национальных культур приходит единая мировая культура; растворение высокой и утонченной греческой культуры в плавильном котле бурной социальной жизни рождает у современников определенный пессимизм мировоззрения — то, что раньше воспринималось как вечное и непреходящее, как высшая ценность, в действи-тельности должно было уступить место

новым жизненным потребностям. В этой обстановке личность, как малый атом, оказывалась противостоящей “необозримому целому” — обществу с его обостренной социальной борьбой. Для нее не оставалось ничего другого, как погрузиться во внутреннюю жизнь, если она желает себе счастья и добродетельной жизни. На фоне “шумного брожения времени”, когда исчезали целые народы и великие государства, разумнее было оставаться в тиши уединения и думать о том, как наилучшим образом устроить личную жизнь, чтобы найти для себя счастье и благополучие. Наиболее полно эта жизненная философия получила выражение учении стоицизма “Подчинение знания жизни — характерная черта того времени, и для него поэтому философия стала означать руководство к жизни и упражнение в добродетели. Наука не есть более самоцель; она — благороднейшее средство, ведущее к счастью. Новый орган человеческого духа, развитый греками, вступает в продолжительный период служения”. В силу того, что в земной действительности было невозможно достичь поставленной задачи — личного счастья, ибо общество все сильнее дичало в жажде насла-ждения и беспринципности, то идеал благополучия все более отдаляется от земной действительности и переносится в сферу небесную — “потустороннюю высокую и чистую область”. Этическая мысль превращается в религиозную, а философия с этого времени становится богопознанием — теоретическим обоснованием религиозных убеждений» [9, с. 18].

То есть вопрос тотальной необходимости трансформации индивидуального в субьективное в монотеистической программе опосредован, по сло-вам Ю.В. Петрова, который интерпретирует ряд соображений Ортеги-о-Гассет, «потребностью субъективного понимания того, что “личность, став самостоятельной ценностью и приковав к себе все взоры современников, в Средние века объективно способствует формированию такого мировоззрения, такой идеи, когда совершается поворот от внешнего к внутреннему, благодаря чему культуру этой эпохи можно назвать культурой открытия субъективности — культурой субъективности (курсив наш — авторы). Человек античной культуры еще живет на периферии собственного бытия — его внимание обращено на внешний мир, на космос, и себя он понимает, как микрокосм макрокосмического окружения. Дистанция, которая отделяет древнего грека от первобытного человека, еще не слишком велика, поэтому все закономерности первобытного мышления по-прежнему продолжают действовать в мышлении человека античной культуры. Что же касается первобытного человека, то он “живет как бы на собственном сторожевом посту, внимание его поглощено космосом, он отвернулся от собственного бытия. Я живет исходя из вещей и направлено к ним, и занимается ими, проходя

сквозь самое себя, подобно лучу солнца, проникающему сквозь стекло, не задерживаясь в нем. Именно поэтому и именно таким образом с биологической точки зрения естественно и первично незнание человеком самого себя”» [9, с. 18].

Христианство, пришедшее на смену античному язычеству, было такой религией, которая создавалась человеческим мышлением, способным выходить за пределы чувственно данной действительности. «Христианский Бог — трансцендентный Бог; способ его бытия принципиально иной по сравнению со всем существующим. Греческие боги, хотя и пребывают на вершине мироздания, являются частью этого мироздания; они находятся над миром, но принадлежат этому миру. Есть бог морей, бог леса, бог земли, бог огня, но все это “божественная пена земных реальностей”. Христианский Бог трансцендентный и неземной, его нет в посюстороннем мире и даже “кончиком стопы он не прикасается к нему”. Общение с таким Богом, которого нет в земной действительности и в то же время он “живет среди нас”, не может происходить посредством вещей телесного мира; виртуальность такого Бога может быть постигнута человеком при условии освобождения от всего предметного, чувственного, когда он остается наедине с собой. Душа верующего человека непременно должна остаться одна, без мира, даже без собственного тела, Одиночество есть сущность души, но одиночество особого рода — одиночество с Богом и в Боге. “Душа — это то, что истинно существует, когда остается без мира, освобожденной от него, т.е. когда она одна. Нет другого способа оказаться близ Бога, как через одиночество, потому что только в состоянии одиночества душа находит свое истинное бытие. Бог и перед ним одинокая душа; нет более истинной реальности, с точки зрения христианина, христианской религии. ...Нет ничего, кроме этой двойной реальности — Бог и душа, и поскольку знание для христианина — это всегда знание реального, совершенным знанием будет знание о Боге и о душе” [6, с. 145]. Вся христи-анская культура проникнута идеей трансцендентного, потустороннего. На смену космологическому пониманию бытия и человека в античности в Сред-ние века утверждается идея человека как некой интимности и внутренней самозамкнутости; человеческое Я есть интимность, уход в себя, что-то внутреннее (человек, “пробудившийся к самому себе” — Плотин). Через внутренний мир человек приходит к идее, что существует иная действительность — действительность Бога. Бог) открывается не в другом, не во внешнем, но во внутреннем мире, в самосознании и) обращении на себя. Его можно постичь через атрибуты, прямо противоположные атрибутам земной человеческой реальности; если в природном окружении наблюдаются начало и конец, временность и преходящность,

то у Бога нет начала и конца, он вневременен и вечен, является причиной самого себя. При таком понимании трансценденции человек всю свою жизнь и деятельность соотносит с миром, который объявляется подлинным, — тем, чем он является перед лицом Бога или в Боге. Человек растворяет свое бытие в божественной вечности. “Человек решается жить, повернувшись спиной к этой жизни и лицом — к сверхжизни”» [9, с. 19].

Добавим здесь, что во времена постмодернизма, когда возникает тема духовных реляций, то есть, когда человек стоит на путях кажущейся «свободы» выбора из паллиатива обрушившихся на него часто псевдорелигиозных идей, что на самом деле превратно, и романтические настроения найти «истину» превращаются в поиск духовного пути вне субъектности Вероучения и вне действующего в человеке Духа Жизни, принимает ракурс, обозначенный еще Пикассо в отношении к искусству — «я хочу изображать мир не таким каким его вижу, а каким знаю». Хочется задать вопрос о природе субъектности художника, когда в условиях поиска идей культурной идентичности он, для понимания смыслов исторического бытия, часто движим ментальными ощущениями оторванного от означенных богословием путей духовного вос-хождения. Это может закончится, и у многих художников закончилось, пу-тями духовного не восхождения, но падения — все как в Лествице — скатыванием будучи зацепленными крючками противников Бога. Это попущение закономерно — человек не может войти в будущую жизнь не будучи нагруженным ответственностью в отношении к будущему как Авель, как Авраам, или в наибольшей исторической полноте жертвенности на Кресте Господа нашего Иисуса Христа. Когда сам человек решается на создание новых религиозных идиом, или стремится к «ведическому» знанию, он, найти их не может, поскольку он как субъект одиночка, во-первых, не имеет представления о действительном масштабе космических духовных истин, потому как прозрение — это встреча человека и Бога, а если этого нет, то квазирелигиозность попросту поглощается искушением самости, о мотивах которой мы еще поговорим.

То есть, рудиментарные интуиции общинного сознания в отсутствии, например в атеистическом обществе социальных форм духовного воспитания, превращают, неважно это древнеславянские или индийские крупицы сакральных значений, зацепившее субъектность человека в условиях предоставленных возможностях выбора, все это не имеет абсолютно никакого отношения к действительному пути духовного восхождения, а если и имеет, то эта возможность оборачивается отвращением человека от истин бытия собственной истории и сладким потреблением самоубеждения себя духовными истинами бытия. Иногда действительно личная судьба человека бывает поводом размышления для остальных, но это попущение необходимо Богу только для того, чтобы у окружающих активизировать дух понимания того, что так человек поворачивается спиной к сверхжизни.

Сказанное есть апофатический парадокс христианства, благодаря которому Средневековый опыт жизни дал принципиально новое основание для самоопределения человека, что требовало уже в ранние времена особых (обратных) перцептивных правил — от Бога — и они появились. Однако, чтобы это произошло были необходимо пройти шаги, требующие сведения в конвенциональном виде описанных уже в наше время эффектов субъектности. Почему до настоящего времени сохраняется тема общинного человека в культуре. Потому, что само воспитание сознания — это вопрос обнаружения себя в великих значениях архетипа культуры, которое возможно только в культурной среде общества, и именно субъективность в ее высшем понимании прямой и обратной божественной партиципации (сопричастия: Бог — Язык (народ) — Человек), и эта сторона предопределена свободным выбором Иисусом Христом Крестного Подвига, что, во-первых, можно видеть уже в фактах Свободы Воли самого человека, начиная с Авеля, позднее готовностью жертвовать самым дорогим, что есть у человека собственным сыном — с Авраама, и, наконец, собою за других Иеговы.

2. Особенности культуры в первом тысячелетии нашей эры

Периодизацию искусства Средневековья традиционно начинают с V и заканчивают XV веком и очевидно, что это осознанное сконструированное условие, которое отвлекает внимание историка от действительных и судьбоносных трансформаций общественного сознания в актах и процессах Знаменной Воли Творца. Все заканчивается, сегодня мы это видим, страхом смерти, гордым нравом международных национальных элит, которым вручено и спросится Господом по фактам культурных достижений. В связи с этим важно сделать некоторые акценты, которые могут уточнить суть тезауруса искусства вообще и Средневекового искусства в частности. И прежде всего следует в перспективе уточнить вопрос периодизации, поскольку Средневековое искусство начинается не с V века а, условно, с евангелистов, а в его изобразительном виде с Луки, то есть самого начала при Жизни Христа.

Первый период «Катакомбный период» — время от рубежа тысячелетий до Константина Великого, условно — это три века с четвертью, а по факту поисков художественного языка до крушения римской империи в V веке. Этот период именуют «раннехристианским» и «предвизантийским». Содержание, формы бытования и поиск иконографии в первом периоде христианского искусства в течение

первых трех столетий нашей эры церковь выработала основные законы догматики Веры и разработала архитектурное убранство подземного интерьера, а Первый и Второй Вселенские соборы (325 и 381 гг.) утвердили сформированную догматику, подведя своего рода итог первому периоду. С точки зрения развития христианской мысли, в ранний период отмечают сближение с мыслью античной со II века (Марка Аврелия, Аристида) и позднеантичным мировоззрением в III–V веков и неоплатонизмом. Собственно, это в определенной мере объясняет и использование художественных средств античного мира в искусстве ранних христиан.

Второй период сопряжен с интенсивным и порою экспрессивным развитием богословия, и поиск истин визуальных образов продлился от реформ Константина до конца VII века, вплоть до иконоборчества. С IV по VI век в философско-догматическом векторе дискуссии касались вопросов о различения Единой Апостольской Церкови от арианства, несторианства, гностицизма и др. течений. Для этого в обиход вводится понятие Православная Церковь. Этот период ознаменован яркостью и даже «яростью» богословия и утверждением визуальных «программ», что сопряжено с раскрытием значения образов в дискуссии о возможности и невозможности Святого изображения. В это время и были решены многие вопросы, благодаря чему изображение стало восприниматься как содержание идей христианства, и применяться в богослужении, предметно-пространственной (храмовой) среде, в повседнев-ном использовании. А период после 1-го Вселенского собора в Никее (IV – 1-й пол. V в.) называют «золотым веком святоотеческой письменности» и именно в это время в богословии утвердились онтологические оценки изо-бражения [11]. Визуально время с V по VII век ярко представлено мозаиками Равенны и достижениями эпохи императора Юстиниана I (527–565), которой историки также дали характеристику «золотого времени». Характерные черты высокого искусства отражены в храме Святой Софии в Константинополе. К этому периоду сформировались и великолепные традиции иконописи, ко-торые отличаются в образном отношении от антично-египетской традиции Фаюма и функцией самих икон как моленных святых объектов — носителей Первообраза и пластическим языком его художественного содержания. Второй период продлился вплоть до времени иконоборчества

Третий период — иконоборческий (VIII – начало IX века) начался с того, что император Лев III Исавр (717–741), основатель Исаврийской династии, издал Эдикт о запрещении икон. Этот период получил название «темное время» и связан в основном с политикой ряда императоров, для которых изо-бражение «стало преградой» для сближения христиан с иудеями и мусульма-нами, отрицательно относившимися к иконам, что затрудняло создание усло-вий управления государством. Иконоборческие настроения также были свя-заны с распространением монофизитства на византийской почве. Монофи-зитство (Евтихианство), (от др.-греч. μόνος — «один, единственный» + φύσις — «природа, естество») — христологическая доктрина в христианстве, возникшая в V веке и постулирующая наличие только одной Божественной природы (естества) в Иисусе Христе и отвергающая Его совершенное человече-ство имело спиритуалистическую специфику, и человеческая природа Христа божественной не полагалась. Иконы Христа, Богородицы, святых, а также и голубя как метафоры Святого Духа считались невозможными [8]. В основу иконоборчества лег тезис о неизобразимости божественного в человеческой плоти. Тем не мене, именно в иконоборческое время VII Вселенский Собор (787 г.) принял решения, которые легли в основу будущей победы иконопочитателей. Но периодически настроения иконоборчества возобнов-лялись, что связано с тем, что против иконопочитателей, основной удержи-вающей силой которых были монашество и низшие слои духовенства и мо-лящийся люд, выступали не только императоры, но и высшее духовенство. Только при патриархе Мефодии (и императрице Феодоре) в 842/843 году состоялся новый «Поместный Константинопольский собор», утвердивший и одобривший все определения VII Вселенского собора и подвергший иконо-борцев отлучению. Тогда же был установлен и впервые совершен чин про-возглашения вечной памяти ревнителям православия и анафематствования еретикам, совершаемый в православной церкви и до нашего времени в первое воскресение пасхального поста, в Неделю Православия: «Торжество Пра-вославия».

Четвертый период — македонский ренессанс (возрождение) (865–1056 гг.). Его принято считать классическим периодом византийского искусства. Затем XI век стал высшей точкой расцвета. Сведения о мире черпались из Библии и из произведений древних авторов. Изображение, наконец, осознается как полноценный носитель священного образа. Несмотря на потери в мастерстве в период иконоборчества, очень быстро начала восстанавливаться ортодоксальная эстетика формы христианского искусства. Завершается этот период политическими событиями — разделением восточной и западной Церквей в 1054 году. Новая напасть — разведение двух ветвей одной церкви — привела в дальнейшем к удвоению канонических правил искусства христианского мира: собственно византийского и католического. В перспективе греко-византийское направление продолжится в блестящих пластических традициях русского искусства. А второе направление будет развиваться в римско-католической среде. Обе ветви производны от одного источника, но одно раскрывается через

стяжание благодати и строгости телесного, а во втором разовьется эстетическое восхищение телесностью. Так оформлялся вопрос разведения православного и католического канонов в церковной среде.

Македонским ренессанс именуют так из-за сильной антикизирующей традиции и не только в иконописи, но и оформлении рукописных книг, ми-ниатюр, подражающих античным и раннехристианским образцам. Утверждается также византийский классический тип крестово-купольного храма на четырех опорах. Этот период завершает первое тысячелетие и одновременно открывает второе. Гармония искусства утверждалась в антикизирующих тенденциях формы, с помощью которых восстанавливалось пластическое естество искусства христианского мира, что продолжилось в комниновском возрождении при императорах династии Комнины (1081–1185). Комниновский стиль — блестящая страница живописи и монументального искусства, которая отличается интересом к индивидуальности и живости образов. Известнейшими примерами являются «Владимирская икона Богоматери» из Константинополя; мозаическая икона «Христос Пантократор Милующий»; икона «Григорий чудотворец». Завершает периодизацию сияющий палеологовский стиль (1261–1453 гг.), в котором, отчасти, также усматривают возрождение эллинистических традиций, добавим, что на принципиально иной художественно-образной платформе. Палеологовское время — первые десятилетия XIV века. Период обусловлен возвратом Константинополя грекам. Обращение к античности в это время дало высокую степень индивидуализации ликов святых, своего рода их портретов. Шедеврами палеологовского периода являются икона «Христос Пантократор», «Святой Феодор Стратилат», икона «Двенадцать апостолов».

Разрыв или промежуток между комниновским и палеологовским временем обозначают как искусство XIII века, что связано с утратами в самом начале XIII века во время четвертого крестового похода, когда центр Визан-тии Константинополь был разграблен и разрушен «христианами» рыцарями — крестоносцами, и после возобновления работ мастерских появляются и нововведения. Например, возникает направление так называемой житийной византийской иконы, начало которой связано с перенесением в икону иллюстраций рукописей.

Таким образом, понятие христианское искусство важно понимать в его расширенной периодизации против понятия Средневековая культура, во многом искусственно сконструированной для лучшего понимания интересов науки в Новое время. Оно прижилось в исторической периодизации. Но именно от раннего христианства и от императора Константина после выхода из катакомб и вплоть до настоящего времени цивилизационные контуры ху-дожественного мышления, пройдя



Рис. 1. Квинт Септимий Тертуллиан. 155/165–220/240 гг.

через поиски в Новую Эру, во-первых, продолжается и в настоящее время, а, во-вторых, продолжатся до Апокалипсиса.

Что касается католического направления, то оно после разделения церквей сохранило понятие священства иконы, и общая картина развития вначале происходит во взаимодействии традиций. Но постепенно представ-ление канона в католичестве становится свободнее в церковных нормах и располагает более широким пониманием телесной (кинестетической) зримости святых образов и средств изображения религиозных сюжетов как иллюстрации библейской истории, что объясняет иную — скорее литературную направленность и выработку иных духовные ощущений. Результатом этого явились живописные полотна реалистической традиции с XV века.

3. Дискуссии о духовном в искусстве

То есть, если понимать идею Лествицы как тему этапов судьбы восхождения причастника к Славе Горнего Мира, то нетрудно отметить такие элементы общей догматической программы, которые обсуждались в границах поиска завершенных и абсолютных суждений. Отметим несколько имен, важных для вопроса духовного совершенствования самой церкви. Одним из таких непримиримых борцов, которые отвергали изображения, был Квинт Септимий Тертуллиан. Здесь в рельефе одновременно показан и философ, и юноша, и старец, и изображение — своего рода ирония судьбы, ибо то, против чего Тертуллиан боролся, оказывается сегодня стезей духовного восхождения, что абсолютно точно охарактеризовано в идее апофатики христианства. Тертуллиан родился около 155 года в языческой семье в Карфагене (Северная Африка). Получив блестящее образование, провел по-язычески буйную и разгульную молодость, что, как отмечается в литературе, в дальнейшем сказалось на жестком и непримиримом к язычеству характере его произведений. Примерно в 35–40 лет он принимает христианство, а затем становится священником. Важно отметить, что именно Тертуллиану принадлежит сторона христианского учения о Троице (ок. 200 г.) как онтологическое решение перцепта учения, чем Тертуллиан совершил бесценный вклад в теологию, и это положение впоследствии легло в основу канона Троицы Ветхозаветной. Правильно понятое Троичное Единство (латинск. — trinitas), по сути предобразовало иконописный канон Троицы, как богословской идеи Откровения. И хотя сам Тертуллиан отвергал икону, видя в ней наследие язычества, тем не менее, именно он за-



Рис. 2. Василий Великий. 329/30–379 гг.

ложил основу будущего объемного понимания Триединства Образа Бога. Уже в V веке вполне четко это понимание воплощено в композиции мозаики триумфальной арки базилики Санта Мария Маджоре в Риме (V век). Но еще раньше на фреске катакомб Виа Латина в Рим в конце IV века изображены три ангела, которых встречает Авраам («Гостеприимство Авраама»).

Василий Великий (Кессарийский) — ровесник города Константинополя (род. в 329/30 г.). Предки его были военачальниками, чиновниками, царедворцами, людьми состоятельными, имевшими большой вес в обществе. В младенчестве Василий перенес смертельный недуг, от которого чудесным образом исцелился: его отец увидел Христа, говорящего: «Пойди, сын твой здоров» (Ин. 4. 50). Высшее образование Василий Великий получал в Константинополе в 348–349 годах, а затем около 350 года перебрался в «обитель наук» — Афины. Крестился около 358–360 годов и прошел все ступени церковной иерархии, начиная с обязанностей чтеца.

С именем Василия Великого связывают изобретение иконостаса. Ему принадлежит составление текстов литургии, многие из которых читаются и поныне. Сохранилось огромное эпистолярное наследие, и он автор многочисленных проповедей — всего отмечают не менее трехсот текстов. Также Василий Великий был убежденным поборником киновии: христианской монашеской коммуны, монастыря общежитского устава. Благодаря этому, подробности текущей жизни христианства укреплялись особым ядром монашеского быта. Включенное в общецерковную жизнь монашество существенно укрепило христианский мир, но пострадало позднее в период иконоборчества.

Главной дискуссией времени была тема о природе «Неизобразимого» и возможности «Его» изображения. Три столетия изображение сопровождало катакомбный обряд и выковывало канонические правила Веры в том числе через изображение. Уже на Никейском соборе (325 г.) был утвержден символ веры (согласно которой Бог Сын «единосущен (ομοούσιος, consubstantialis) Отцу»). Три великих каппадокийца — св. Василий Великий, св. Григорий Богослов, св. Григорий Нисский во второй половине IV века завершили «догмат Святой Троицы», и понятие «сущности» стало использоваться как родовое в отношении Сущности Бога. Оно обозначало божественную природу в целом, а понятие «ипостась» именно свт. Василий Великий в работе «О Предании Церковном» трактовал как видовое, для обозначения индивидуального бытия. Этот аспект близок вопросу формы искусства и здесь заложена морфологическая тема всей художественной культуры.

Интересно, что если античная чувственность в самом искусстве Средневековья успешно преодолена, то в основе богословских трактовок сохраняется античная подоплека, не противоречащая понятию красоты Божьего мира. Василий Великий поднимает античный тезис Космос = Красота на богословский уровень: поскольку Мир (Космос) есть творение Божие, то его совершенство предопределено Творцом — как художником Мира. «В Евангелии заключены три вида красоты: человеческое творчество, природная красота и красоту Божеств. Выше природной красоты есть духовная красота или красота души. «Прекрасная всякая душа, которая созерцается соразмерно свойственных ей сил, но истинная и вожделеннейшая красота, созерцаемая только имеющими очищенный ум, принадлежит Божьему, блаженному естеству.

Поэтому в иконописи важнейшим постулатом является душевная красота. Это ведет художника к тому, чтобы портретное сходство имеет не натуралистическое основание, а некую идеализацию, освобожденную от тривиальных значений. Богослов постоянно подчеркивает», «итак, нам должно заботиться о сей красоте, чтобы Жених-Слово, встретив нас, сказал: вся добра еси ближняя Моя и порока несть в тебе (Песнь Песней)». Речь идет об отношении Василия Великого к Песни Песней царя Соломона: «На как за умозрительными добродетелями следуют неумозрительные, красота и сила, так есть и пороки неумозрительные, безобразие и бессилие. Ибо что неблагообразнее и отвратительнее души, преданной страстям? Посмотри на гневного и на примечаемую в нем дикость! Рассмотри скорбящего, унижение и упадок его души! А кто подпал сладострастию и чревоугодию, кто вне себя от страха, на того согласится ли кто и смотреть? В них душевное расположение выступает на самые оконечности тела, равно как и следы душевной красоты бывают ви-димыми во внешности святого мужа. Итак, нам должно заботиться о сей красоте, чтобы Жених Слово, встретив нас, сказал: вся добра еси, ближняя моя, и порока несть в тебе» (Песнь песней Соломона, Глава 4, стих 7).

Очень важно, что красота сотворенного Мира распространяется и на человека, как часть этого Мира. В сочинении «О Духе Святом» Василий Ве-ликий пишет: «Если бы тварная природа далеко отстояла от славы Божества, то находилась бы в жалком состоянии. Но недостойно Бога такое понятие о Боге, что Он попускает твари быть как бы обнаженной от причастности Себе. И тварь не так жалка, и Бог не так бессилен, чтобы не сообщить тварям Своего приобщения». Понятие о Боге именно столь велико, что Бог творимое Им, любя его, делает причастным Себе». «Конечно же, созидаемый образ, будучи перенесен от первообраза, получил в веществе подобие и удержал в нем отличительный признак, запечатленный мыслью и рукой художника» [1].

Также важна еще одна особенность конкретизации трактовок Василия Великого о том, что человек сопричастен Сыну и Духу через Церковь: «Образ Сына — Дух, и причастники Духа делаются сынами сообразными Бога» [1] [11]. Это уже непосредственно относится к церковному творчеству, так как мы сами, по словам Василия Великого, есть живые образы Божии. Характерно, что изображению, видимому образу, Василий Великий отдавал первенство пред слышанием. Зрение является основным, хотя бы потому, что «Чистие сердцем Бога узрят» — здесь тема духовного зрения как приоритет соединена с темой физического видения.

Таким образом, фундаментальное значение Целостности образа Св. Василий Великий сформировал в следующем виде: «Икона — это то, что нас соединяет с Богом. Честь, воздаваемая образу, переходит к Первообразу» [5, с. 7].

Но интересно, что эта формулировка имплицитно применима ко всякому изображению. Любой поиск в искусстве — это поиск духовных смыслов времени. Он происходит и в отыскивании гармонии в сотворенной природе, и в образах современников. А правила построения формы: поиск средств, которые для этого используются, раскрыть желание человека прикоснуться к истинам Мира это суть и предел желаний художника. Поэтому понятия о формах этого поиска применимы не только для оценки иконы, но всякого изображения. Тогда ясно, что цель, природа живописи, особенности и тайный умысел самого художественного поиска, имеет мотивы. Каков умысел, таково и изображение, которое перестает быть цеховой или групповой потаенностью, но свидетельствуют о поиске истины или отвращения от нее.



Рис. 3. Иоанн Дамаскин. Втор. пол. VII в. – 754 г.

Иоанн Дамаскин (2-я пол. VII в. – 754 г.) родился в Дамаске (в Сирии) в известной и очень обеспеченной семье. Его предки имели непосредственное отношение к высшим властным структурам. Дед был руководителем налоговой службы Дамаска. В обучении преподобного большую роль сыграл хорошо образованный инок из Калабрии, выкупленный отцом Иоанна Дамаскина, Сергием (ибн Серджуном), из плена. Решающим была сентенция инока о страдании, что он умрет, не оставив знания, которое обрел. По одним источникам, Иоанн служил в руководстве службы по сбору налогов, а по другим — занимал должность дамасского градоначальника, первого министра халифа. Жестокие гонения при императоре Льве Исаврянине (годы пр. 717–741) были сопряжены с иконоборческими спорами, и после 728 года настало время жестоких гонений на почитателей икон, причиной чего, полагают ученые, были обширные замыслы императора по реформированию всей системы Византийской империи как государственно-церковной системы.

Преподобный Иоанн Дамаскин родился около 680 года в столице Сирии, Дамаске, в христианской семье Сергия Мансура, казначея при дворе халифа. Вступив в возраст, занял при дворе должность министра, великого логофета — экономиста и градоправителя. Написал блестящий по содержанию трактат «Против порицающих святые иконы». Был подвергнут клевете в предательстве при императоре Льве III Исавре (717–741 гг.), приговорен к отрубанию руки, которая «была исцелена» по молитве к Божией Матери, что свидетельствовало о его невиновности. Удалился в монастырь «Саввы Освященного», где прожил до 104 лет, отлучившись, по некоторым данным, из монастыря только на Константинопольский Собор 754 года, для, для обличения иконоборцев. Подвергнут тюремному заключению и пыткам, «все перенес и по милости Божией остался жив».

Именно противостоянию иконоборческой ереси посвятил Иоанн Дамаскин всю ревность Веры. Отмечают колоссальный успех его устных уве-щеваний и письменных трудов. Интеллектуальный потенциал наследия Иоанна Дамаскин велик. Одно его определение «Сущность не имеет самостоятельного бытия, но усматривается в личностях» [4] превосходит нововременные трактовки бытия и сущности, измельченные попытками сформулировать определение из умозрительности самого определения, при вытеснении и объекта в связи с заменой Имени БОГ на Абсолют, и субобъекта Личность на гражданина. Именно в чертах, судьбе и поведении Личности как раз можно усмотреть форму проявления Имени Бог, который и есть Сущность, и определение Личности назначено как раз имением свободной разумной воли Бога, наделившего способностью к воле самого человека. Замена онтологических определений на некоторые формализованные конструкции есть проблема, которую в девяти словах раскрывает И. Дамаскин.

Есть еще одна блестящая формулировка Иоанна Дамаскина. Из онтологии извлекается художественный смысл — понятие искусства и сущности искусства. Для искусства это архиважно, так как первоисточник Образа составляет не образец раз и навсегда придуманной графической схемы образа жертвенного бытия и восхождения по Лествице, а преломленный духовными очами феномен, сообразно культурным традициям, через которые просвечивает Первообраз. А кроме того, только форма, материал, вещество, эстетически переработанные, могут подтвердить или опровергнуть, удалось ли художни-

ку понять и воплотить Бога (как чистой энергии, по Аристотелю) в духовных правилах формы. Одним из замечательных источников в защиту иконопочитания является труд отца Иоанна «Три защитительных слова против порицающих святые иконы». Его тексты о природе и смысле изображения вообще — своего рода ключ всего изобразительного и декоративного искусства, которым можно поверить любую пластическую концепцию формы, основой чего автор полагает познание: «Нет ничего более ценного, чем познание, ибо познание есть свет разумной души. Наоборот — незнание есть тьма. Как лишение света есть тьма, так и отсутствие познания есть помрачение разума. Неразумным существам свойственно незнание, разумным — познание; потому что будучи от природы способным к познанию и ведению, «эпистемология» — учение о познании, — не имеет его, то, хотя от природы и разумен, тем не менее, по нерадивости и слабости и слабости души бывает хуже неразумных. Что касается «познания», то под ним я разумею истинное познание сущего, ибо знания касаются сущего (курсив выделен авторами). Ложное познание, которое есть как бы познание не сущего (не существующего) более незнание, чем знание, ибо ложь есть не что иное, как несущее несуществующее. Так как мы живем не одной душой, но душа наша как бы сокрыта завесою плоти, имеет подобие ока, видящий и познающий ум, воспринимающий познание и ведение сущего, — причем это познание и ведение она имеет не с самого начала, но нуждается в обучающем, то приступим к неложному учителю — Истине» [2].

Здесь, очевидно, нужно отметить, что длительное противостояние позиций и выработка догматики святых образов христианского мира не мешали самим художникам использовать достаточно широкий диапазон средств изображения. Но важность богословия в том, что оно вырабатывало понимание образа действия как действия литургического. А это должно было дать в отношении к изобразительности общие контуры ощущения и поведения перед изображением, общественное согласие изобразительных способов передачи христианских ценностей. Это нужно было для развития способностей восприятия, почитания, понимания того, что сообщается человеку как причастнику Первообраза, утвердить истины мира в его сердце через рисунок и как рисунок. Только так можно было утвердить ценность изображения. Преподобный Иоанн Дамаскин так отвечает на гонения в период иконоборчества: «По …миновании детскаго возраста, достигнуть в мужа совершенна, — не находимся более под пестуном), так как получили от Бога способность раз-личать, и знаем — что может быть изображаемо и что не может быть выра-жено посредством изображения… Как будет уподоблено неуподобимое? Как будет начертано не имеющее количества и величины и неограниченное? Как будет наделено качествами не имеющее вида? Как будет нарисовано красками безтелесное? И так, что таинственно показывается [в этих местах]? Ясно, что, когда увидишь безтелеснаго ради тебя вочеловечившимся, тогда делай изображение человеческаго Его вида. Когда невидимый, облекшийся в плоть, становится видимым, тогда изображай подобие Явившагося» [3].

Это слова из «Первого защитительного слова против порицающих святые иконы» из текста «Три защитительных слова против порицающих святые иконы» сказаны в VIII веке. Откровения сформулированы тогда, когда, казалось бы, истины духовной воли уже должны были возобладать в умах и сердцах христиан и головах пастырей и правителей. Но, как выясняется, и семи столетий оказалось еще недостаточно, чтобы визуальный духовный опыт внутреннее зрение сравнялся в понимании духовных целей изображения в истине сокровенного с богослужебными текстами. Сравнялся и победил расхожие аналогии с языческими атрибутами. Но потребовались еще более ста лет гонений, теперь уже не только на христиан, но и на атрибуты веры внутри христианства, чтобы, наконец, наступило прозрение и изображение окончательно утвердилось в цели духовной свободы и формы искусства.

Справедлива, очевидно, точка зрения, что, скорее всего, мы имеем здесь распри богословия из общественных противоречий времени. С одной стороны, интересы управления территориями и потребность в политической организации жизни учитывала интересы различных частей государства, и богословие было одним из аргументов в выработке законов централизации. Можно также отметить, что с этим связаны не только события периода иконоборчества, но и будущей судьбы религии второго тысячелетия нашей эры. Как отложенным ответом стали аспекты изобразительной интерпретации в католичестве в период Возрождения, а также отказ от изображения в протестантизме.

Это своего рода два отложенных ответа на точки зрения о характере или невозможности изображать незримое. Можно — говорит католичество и дает блестящую телесную трактовку: нельзя — утверждает протестантство и отказывается от изображения в принципе. Датой утверждения протестантской ветви христианства считают 1517 год, когда монах и преподаватель Виттенбергского университета Мартин Лютер в 95 тезисах изложил свои взгляды на недостатки Римско-Католической Церкви. Сами же сомнения в необходимости иконы в протестантизме можно проследить еще от Тертул-лиана; можно говорит православие и католичество, но вопрос благочестия и любви ставит только Православие.

Таким образом изобразительное искусство в христианстве при разности ряда догматических несовпадений в его ветвях, это проблема

связи бого-словия с художественной трактовкой Слова, и следует сказать, что симфония I тысячелетия христианского искусства опирается на интенции благочестия и суровых напоминаний в Лествице и о путях восхождения, и о поджидающих опасностях не только монаха, которому предназначалась икона, но и всякого человека.

***

Духовное восхождение, которое очень часто поясняют блестяще проработанной темой «Лествицы» Иоанна Лествичника — это тема прохождения этапов «степеней», «ступеней» — это путь к вратам Царствия Небесного идеалу святости это и духовный выбор и претерпение. Сама идея восхождения может также трактоваться как внутреннее богословско-философское со-вершенствование самой церкви, ее положений и решений, когда за две тысячи лет также было много соблазнов на пути обретения правды Веры. Особое значение такого обретения имеет катакомбный этап Церкови Христа, когда обсуждались и устанавливались правила самоограничения и выверялись пути следования нарекаемым определениям понятия истины.

Список литературы:

1. Взгляды на искусство «великих каппадокийцев» — Василия Великого и Григория Нисского. — URL: http://poznayka.org/s5506t1.html (обращение 19.03.2023).

2. Дамаскин Иоанн. Источник знания. — URL: http://predanie.ru/lib/book/67886/#toc1 (обращение: 19.03.2023).

3. Иоанн Дамаскин. Первое защитительное слово против порицающих святые иконы. URL: http://nesusvet.narod.ru/ico/books/dam1.htm#a1 (обращение: 19.03.2023).

4. Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. кн. 3, гл. 6.

5. История и теория христианского искусства. — URL: http://poznayka.org/s5501t1.html (обращение: 19.03.2023).

6. Карсавин Л.П. Культура Средних веков. Киев, 1995. С. 25.

7. Кошаев В.Б. ОНТО. Искусство христианского мира I – начало II тыс. н.э. 1 и 2 части. — М., 2017. Часть 2. 292 с.

8. Монофизитство / Академик.ру — URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/14715 (обращение 19.03.2023).

9. Петров В.Ю. Философия культуры. Труды ТГУ. — Т.272. Сер. Культу-рологическая. — Томск: Изд. ТГУ, 2010.

10. Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. кн. 3, гл. 6.

11. Скурат К.Е. Святые отцы и церковные писатели (I–V вв.). Ч. 2. Период посленикейский — золотой век святоотеческой письменности (IV – первая половина V в.). — Сергиев Посад, 2000.

М.А. БУРГАНОВА

Академик РАХ, Доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Монументально-декоративная скульптура» РГХПУ им. С.Г. Строганова

M.A. BURGANOVA

Academic of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor, Head of the department of Monumental-Decorative Sculpture of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

КАНОН И ЧУВСТВО

CANON AND FEELING

Автор рассматривает проблему соединения сакральной идеи, канона и религиозного чувства с практикой создания художественного образа на примере изображений Бога-Отца (Саваофа) в Западно-Европейской и отечественной традиции. Анализ памятников позволяет сделать вывод о том, что порой приоритеты в выборе иконографического репертуара определяет не каноническая идея, а именно религиозное чувство.

Ключевые слова: сакральная идея, канонические изображения Бога-Отца (Саваофа), религиозное чувство.

The author considers the problem of combining the sacred idea, canon and religious feeling with the practice of creating an artistic image using the example of images of God the Father (Sabaoth) in the Western European and Russian traditions. The analysis of works of art allows us to conclude that sometimes the priorities in choosing an iconographic repertoire are determined not by a canonical idea, but by a religious feeling.

Keywords: sacred idea, canonical images of God the Father (Sabaoth), religious feeling.

Проблема соединения сакральной идеи, канона и религиозного чувства с практикой создания художественного образа — одна из важнейших не только в церковном искусстве, но и в практике современных авторов, создающих произведения на библейские темы. По сути, в обоих случаях, эти значимые составляющие нерасторжимы. Но современные исследователи порой рассматривают произведения, наполняющие пространство храма, опираясь только на канонические программы, заменяя исследование произведения церковного искусства прочтением в его композиции и пластике церковных догматов или, напротив, анализируя только художественный образ. Однако история религиозного искусства изобилует примерами выдающихся произведений, уходящих за рамки канона благодаря неординарности художественного решения и выразительности образов. Именно на основе их прочтения возникали новые сакральные образы, создавались множественные варианты и интерпретации исходного сюжета.

Религиозное чувство, опираясь на сакральную идею, постоянно ищет особые формы ее выражения. И порой приоритеты в выборе иконографического репертуара определяет не каноническая идея, а именно религиозное чувство.

Одним из примеров, иллюстрирующих подобные процессы в церковном искусстве на протяжении длительного времени, является изображение Бога Отца (Саваофа). Существование целого ряда иконографических изводов в трактовке этого образа и его различные интерпретаций на протяжении многовековой истории сакрального искусства говорят о случаях возможного расхождении религиозной программы и религиозного чувства.

Исследованию изображений Бога Отца в церковной скульптуре посвящено не много изысканий, и большей частью они касаются полемики на церковных соборах относительно несовпадения догматов и практики художественного отображения Бога. Известный спор митрополита Макария с дьяком Висковатым на Соборе 1554 года именно об этом. Дискуссировалась сама возможность воплощения образа Бога Отца в иконописных образах. Опираясь на декларированный факт нематериальной неосязаемой невидимой сущности Саваофа, Его изображения в красках, а тем более в трехмерном скульптурном выражении, подверглись резкой критике.

На противоположных полюсах оказались те, кто полагал достаточным аргументом явление Его в пророческих видениях, и те, кто отрицал саму возможность воплощения образа Бога Отца изобразительными средствами. Столь неоднозначное отношение к этому вопросу постоянно сопровождало образ Саваофа в комментариях к церковному изобразительному искусству.

Большой Московский Собор выступил жестко и определенно по этому вопросу [1]: «…и да престанет всякое суемудрие не праведное, иже обыкоша всяк собою писати безсвидетельства: сиречь Господа Саваофа образ в различных видех. Повелеваем убо от ныне Господа Саваофа образ в предь не писати: в нелепых и не приличных виденииx зане Саваофа (сиречь Отца) никтоже виде когда воплоти» [2].

Необходимо также отметить, что вопрос о возможности изображения Бога-Отца неоднократно ставился и в предшествующий, и в последующий периоды восточной и западной христианскими церквами, что говорит о повсеместном отрыве практики церковного искусства от догматов религиозной идеи.

Несмотря на определенное отношение Церкви к этой проблеме, сегодня редко найдется храм, где не было бы освященного образа Саваофа, что отразило желание и возможность создавать и созерцать Бога, отразившее религиозные чувства. Презентация образа Саваофа в ряду избранных сюжетов, постоянная критика и одновременно упорное нежелание отказаться от изображения Бога Отца привлекают внимание и ставят определенные вопросы, ответы на которые, очевидно, находятся в самой специфике сосуществования историзма и символизма в христианстве, переплетения чувства и разума.

В первые века обретения христианства темы изобразимости Бога не существовало. И даже после завершения катакомбного периода эта проблема не дискутировалась Церковью ввиду отсутствия самого предмета обсуждения — антропоморфных изображений Саваофа. В период становления христианской иконографии и сложения изобразительных канонов фигуративные изображения Бога-Отца практически не встречаются. Его место в программе сакрального пространства не было определено. Можно только констатировать, что образ Саваофа встречается в изображениях на предметах, не организующих церковное пространство, а «внесенных» в него — на рельефах саркофагов, декоре культовой утвари.

Пример тому — образ Бога Отца в сцене благословения Евы, созданной из ребра Адама, в рельефах Большого Латеранского саркофага [3]. В этом памятнике группа святой Троицы расположена на периферии композиции в левой части рельефа. Бог Отец восседает на троне, протянув руку к Еве. Справа от Него находится Христос, слева сзади — Святой Дух. Лик Бога Отца особо не выделен. Иконографический извод Ветхого денми еще не сложился, и возрастные границы между лицами Святой Троицы отсутствуют. Ипостась Саваофа акцентирована тем, что Он представлен сидящим на троне. Это выделяет Его персону по отношению к Христу и Святому Духу. Композиция рельефов явно отмечена печатью «историзма» и отличается повествовательностью. Последовательно в хронологическом порядке расположен ряд сюжетов

[4], который определяет периферийное место Троицы в общем композиционном пространстве этого памятника. Но примеры, подобные Большому Латеранскому саркофагу, очень редки.

Наиболее распространенным образом Господа Саваофа до XII века было изображение указующей или благословляющей десницы. И эта традиция сохранилась как на Востоке, так и на Западе вплоть до настоящего времени. Композиционная схема таких изображений, как правило, универсальна: из облаков, размещенных вверху в центре или в правой верхней части композиционного поля, протянута десница Господа в благословляющем жесте. Этот образ имеет то же символическое значение, что и в дохристианское время, и прочно закрепляется в сознании поколений и в изобразительном языке как знак некого говорящего или обращающегося к кому-либо. По сути, это «изображение» гласа Божьего.

Около XII века в церковное искусство входит новый образ Саваофа в виде Ветхого Денми. Этот иконографический вариант берет свое начало в византийской традиции и затем широко распространяется на христианском Востоке и Западе. Возрастная характеристика особенно подчеркнута соединением в одной композиции Отца-старца наряду с изображением Иисуса — ипостаси Бога в расцвете сил.

Среди ранних скульптурных произведений с изображением Бога Отца в образе Старца — рельеф храма Сурб Карапет монастыря Нораванк [5], датированный XIII–XIV веками. Композиция рельефа, расположенная в нише килевидной формы, уникальна по содержанию. Правой рукой Саваоф благословляет крестную жертву — распятие Христово, левой рукой держит голову Адама. Между ними — Святой Дух в виде голубя. В этой композиции проявилось и особое символическое значение правой, благословляющей руки Господа, и левой — наказующей. Жертва Распятия как искупление адамова греха, приобретают здесь особенный дидактический смысл. Сама композиция, вознесенная в тимпане в верхнюю часть стены, становится заглавным сюжетом, доминируя над всем изобразительным и содержательным рядом. Место ее в структуре сакральной архитектуры, определенное как главенствующее, что придает образу Бога Отца статус вершины Макрокосма.

Западноевропейские скульпторы создали уникальные иконографические изводы, представив собственное прочтение этого образа. Расцвет сюжетов с образом Бога Отца приходится на XVI–XVIII века. К шедеврам средневековой пластики можно отнести скульптурную композицию «Отечество» [6] выдающегося немецкого скульптора Бернта Нотке из Любека, представляющую стоящую в полный рост фигуру Бога Отца с телом Христа. Фигуры созданы как нерасторжимое целое. Это единая сущность Бога, представленная в двух ипостасях: в смерти, воплощенной в человеческой ипостаси, и в Вечной жизни — вневременной ипостаси Бога Отца.

Безвольно упавшие руки Христа прочитываются с расстояния как руки Саваофа. Обнаженное расслабленное тело Сына на какие-то мгновения, особенно с фронтальной точки зрения, становится телом Бога Отца. Мастеру удалось создать поразительный образ взаимопроникновения двух божественных ипостасей Первого и Второго лиц Троицы.

Эта композиция пользовалась популярностью и многократно цитировалась Европе, в том числе и в сокращенных изводах. Среди лучших из них — скульптура нидерландского мастера из Аахенского Suermont-Ludwig-Museum «Бог Отец с телом Христа. Отечество» [7]. Обе фигуры изображены по пояс. На руках Бога Отца поникшее обнаженное тело Христа. Нижняя часть композиции оформлена стилизованными крупными облаками. Этот элемент наиболее часто встречается в композициях с полуфигурным изображением Саваофа.

Один из самых драматических образов Бога Отца в европейской скульптуре — композиция «Бог Отец и Мария с телом Христа» [8] — был создан в мастерских Южной Германии и датируется XV–XVI веками. Бог Отец, держащий на коленях мертвое тело Сына, и склонившаяся к Нему Мать представляют пронзительную сцену человеческой трагедии. Такая гуманистическая трактовка сюжета отразила время переходного периода и религиозных поисков в немецком обществе. Это время Мартина Лютера, давшего новые комментарии к Библии. Именно его слова о Христе как об отражении отеческой любви Божией можно считать девизом этих скульптурных произведений. Именно в контексте новых переживаний Библейского сюжета создается образ скорбящего Отца, ставший одним из самых распространенных в европейской скульптуре этого периода.

Русская скульптурная традиция изображения Саваофа несет печать того опыта, какой явила христианская культура целом. Однако некоторые сюжеты получили определенные приоритеты, другие не нашли отражения вовсе. Каждый из иконографических изводов многократно представлен в церковных документах, отражающих бурную полемику по вопросу изобразимости Бога. Среди наиболее обсуждаемых образов — композиция «Отечество» [9], в то время как чином освящения приняты изображения Ветхозаветной Троицы и троичного изображения Господа в композициях Крещение, Преображение и Пятидесятница. Образы Троицы в трактовках Ветхого Завета сложились в самостоятельные композиции. Например, Троица Новозаветная обрела устойчивое место в навершии створок складня «Двунадесятые праздники». Эти образы получили наибольшее распространение в рельефных литых иконах. Однако, в отличие от западного иконографического извода, где зачастую лики Бога Отца и

Христа почти неразличимы [10], ипостаси Бога в православной художественной традиции имеют явные возрастные дефиниции.

Русские путные литые иконы, многократно запечатлевшие образ Саваофа, являют уникальные пример вариабельности композиции. В связи с особенностями технологии, позволяющей составлять при литье различные части в новые структуры, образ Бога Отца осенял самые различные сюжеты, располагаясь в навершии Распятий и над фигурами избранных святых. Один из самых распространенных иконографических изводов — «Благословляющая десница» — встречается в литых рельефных иконах и крестах часто. Это изображение с течением времени практически не претерпевает каких-либо изменений. В группе небольших литых иконах XIV–XVI веков с сюжетами «Чудо Георгия о змие» [11] и «Благоверные князья Борис и Глеб» [12] десница Господа в сегменте круга помещена, согласно сложившейся традиции, в правом верхнем углу. Изображение благословляющей руки Господа заняло устойчивые позиции и вплоть до начала XX века повсеместно встречается в композициях, посвященных святым воинам, что подчеркивает одну из ипостасей Саваофа как покровителя небесного воинства.

Особая тема, распространившаяся не только в скульптуре, но и в других видах церковного искусства — передача присутствия Бога Отца абстрагированными символическими средствами. К таким изображениям можно отнести символический треугольник, тождественный треугольному нимбу Бога Отца и обозначающий образ этой ипостаси Господа именно в контексте догмата о неизобразимости Бога. Треугольник с исходящим сиянием и помещенными на его поле буквами «БГЪ» можно увидеть на фасадах храмов, в декоре церковных интерьеров, иконостасов, окладов [13].

Среди других распространенных иносказательных знаков Первого лица Троицы, особенно часто встречающихся в мелкой пластике, иконографический тип Ангел Благое Молчание. Этот образ, отмеченный многослойным соединением сакральных знаков, неоднократно привлекал к себе внимание выдающихся исследователей. Интерес к нему в данной работе обусловлен восьмиугольным нимбом вокруг головы юного ангела. Обычно такой нимб присущ образу Саваофа. Возможно предположить, что это образ молодого Бога до воплощения в момент творения мира. Изображение Ангела Благое Молчание с восьмиугольным нимбом встречается в целом ряде книжных миниатюр, на иконах и фресках.

Полнофигурное изображение Бога Отца получает наибольшее распространение в русской скульптуре в XVIII–XIX веках. Эта выразительная иконография присутствует и в произведениях народных мастеров, создававших крупные храмовые образы, и в мелкой пластике.

Среди наиболее выразительных произведений — икона «Страшный суд» XIX века Костромского музея-заповедника [14] и серебряная дарохранительница XVIII века из Государственного Эрмитажа [15]. Расположенное фронтально по оси общей композиции изображение Саваофа с воздетыми в благословляющем жесте руками из композиции «Страшного суда» контрастирует по стилю и пластике художественного выражения с динамичным образом Саваофа из композиции дарохранительницы. Это разночтение, связанное с эпохой Нового времени, стало откликом на привнесение в русскую сакральную пластику западноевропейской изобразительной системы, отличающейся повествовательностью и реалистической манерой трактовки сакральных образов.

Группа полнофигурных изображений Саваофа, хотя и является довольно многочисленной, уступает в количественном исчислении другому иконографическому изводу. Наибольшее распространение в русской скульптуре получило поясное Его изображение. Такая трактовка образа Бога Отца распространена в многочисленных литых рельефных Распятиях и многих иконах и складнях XVIII–XIX веков [16]. Монументальные вырезанные из дерева полуфигуры Саваофа с распростертыми руками устанавливались в навершии иконостасов. Большей частью эта композиция была представлена в провинциальных храмах.

Одним из впечатляющих образов, исполненных в этом изводе, является изображение Саваофа из Пермской художественной галереи, созданного резчиком Домниным в конце XVIII — начале XIX века [10]. Он представляет собой особый образ Саваофа — энергичного творца и Вседержителя. В руках Его атрибуты власти — скипетр и держава. Композиция подчеркнуто геометрична. Тема треугольника повторена здесь многократно — фронтон, сияние вокруг фигуры, обозначенные четкими линиями лучей, нимб, даже изгибы локтей. Каждая форма являет собой треугольник. Весь образ проникнут силой и энергией, в отличие от многочисленной группы образов благословляющего Саваофа с раскинутыми руками и склоненной головой.

Особенностью этой скульптуры стало кардинальное изменение многократно повторенной в различных памятниках христианского мира XVIII века и устоявшейся к началу XIX века иконографии Ветхого денми. Пермский Саваоф — не умудренный опытом седовласый старец, а молодой энергичный творец с античным профилем и чувственными приоткрытыми устами. Крупные каштановые пряди Его волос обрамляют тонкий абрис светлого лика, отразившего соединение классицистической линии и народного искусства, столь характерное для скульптуры российской провинции XIX века.

Анализируя иконографический состав данного сюжета в интерпретациях восточного и западного миров, можно отметить общность в

прочтении основополагающих образов христианской культуры в целом. Несмотря на то, что истоки одних иконографических изводов лежат в византийской традиции, а другие берут свое начало в западном Средневековье, трудно усматривать в их свободном перетекании черты простой копийности или формального заимствования. Совпадение композиционных схем в трактовках образов Саваофа на Востоке и Западе стали результатом соединения множества аспектов, в их числе и то личностное переживание библейских текстов, благодаря которому жесткие рамки религиозной идеи оказываются подвижными и гибкими.

В многообразии типов изображения Бога Отца можно усмотреть устойчивые элементы, сопряженные с символическим, аллегорическим и историческим направлениями в церковном искусстве. Специфические оттенки в композициях, посвященных образу Бога Отца, множественны. Благодаря этой вариабельности, в de facto расширенных рамках канонических догматов в христианском искусстве возникает богатство иконографических изводов священных образов.

Современное иконописание, несомненно, находится в рамках канона и традиции. Но также необходимо отметить наряду с этими основополагающими понятиями такую важнейшую составляющую церковного искусства, какой является художественное творчество, всегда опирающееся на чувственное переживание; творчество, имеющее в своей основе, эмоциональный импульс, созидание и поиск. Уникальным явлением, соединившим канон и чувство, стал священный образ, воплощенный художественными средствами и методами. То же можно сказать и о произведениях на церковную тематику, в которых отражено бережное отношение к традиции храмового искусства. Именно гармония между каноном и художественным творчеством становится залогом создания выдающегося сакрального образа или образа на библейскую тематику, в которых нет ни противоречия между каноном и чувством, ни противопоставления этих понятий друг другу, ни преобладания одного над другим.

Примечания:

1. «Господа Саваофа (сиречь Отца) брадою седа, и Единороднаго Сына во чреве Его, писати на иконах и голубь между ими, зело не лепо и не прилично есть, зане кто виде Отца, по Божеству; Отец бо не имать плоти, и Сын не воплоти родися от Отца прежде веков аще Давид пророк и глаголет: из чрева прежде денницы родих Тя, обаче то рождение не плотьское: но неизреченно и непостижимо бысть. Глаголет бо и Сам Христос во святом Евангелии: никтоже весть Отца, токмо Сын. И Исаия пророк во главе 40 глаголет: кому уподобисте Господа, и коему подобию уподобисте Его. Еда бо образ сотвори древоделя, или златарь слияв злато позлати и, или подобием сотвори Его. Подобие и святый Павел Апостол в деянии глаголет, во главе 17, зачало 40: род убо суще Божий, не должни есмы непщевати, подобну быти Божеству злату, или сребру, или камению и начертанию художну, и смышлению человека. Глаголет бо и Иоанн Дамаскинский: коим же, невидимаго и безтелеснаго и не описаннаго и не образнаго Бога, кто может сотворити подражание; пребезумия убо крайняго и нечестия образовати Божество. Подобие же возбраняет о сем и Святый Григорий Двоеслов; сего ради Саваофа, Иже есть Божество: и тое преждевечное рождение Единороднаго Сына от Отца, умом точию подобает нам разумети, а писати во образех, отнюд не подобает и невозможно. И Святый Дух не есть существом голубь, но существом Бог есть. А Бога никтоже виде, якоже Иоанн Богослов и Евангелист свидетельствует, обаче аще во Иордане при святом Крещении Христове, явися Святый Дух в виде голубине; и того ради на том месте точию подобает и писати Святаго Духа в виде голубином. А на ином месте имущии разум, не изобразуют Святаго Духа в голубином виде. Зане на Фаворстей горе яко облаком явися и иногда, инако. Еще же Саваоф не именуется точию Отец, но Святая Троица. По Дионисию Ареопагиту, Саваоф толкуется от жидовска языка, Господь сил: се Господь сил, Святая Троица есть, Отец и Сын и Святый Дух. Обаче аще и Даниил пророк глаголет: яко видех ветхаго денми седяща на судищи. И то не о Отце разумеется, но о Сыне, еже будет во Второе Его Пришествие судити всякаго языка страшным судом». — Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 гг. — М., 1893.

2. Там же.

3. «Большой саркофаг» из Латеранского музея в Риме // Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т. — СПб., 1914–1915 . — Т. 1. — С. 40. — Рис. 19.

4. Наименование композиций цит. по: Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т. — СПб., 1914–1915. — Т. 1. — С. 40: «Рельефы саркофага, кроме неоконченных бюстов мужа и жены в среднем щитке, представляют вверху: Сотворение Евы, дарование Богом колоса и козленка и древа познания добра и зла со змеей; Превращение воды в вино, Умножение хлеба и рыбы, Воскрешение Лазаря; внизу — Поклонение волхвов, Исцеление слепорожденного, Даниил во рву львином, Отречение Петра, Пленение Петра и Изведение воды Моисеем».

5. Монастырь Нораванк находится на территории Армении близ Еревана. Основан в 1205 году епископом Ованнесом. Церковь Сурб Карапет построена в 1216–1227 годах по заказу князя Липарита Орбеляна. Автором скульптурного убранства храма предположительно является скульптор Момик.

6. Bernt Notke. Gnadenstuhl. — Um 1500. — Lübeck, St.-Annen-Museumü.

7. Gottvater mit Leichnam Christi. Gnadenstuhl. XVI. Jahrhundert. Suermont-Ludwig-Museum, Aachen. SK 223.

8. Gottvater mit Leichnam Christi und Maria. XV–XVI. Jahrhundert. Suermont-Ludwig-Museum, Aachen. SK 551.

9. Священным синодом Константинопольской церкви при Патриархе Софронии II в 1776 году: «Соборно постановлено, что эта якобы икона Святой Троицы является новшеством, чуждым и не принятым Апостольской Кафолической Православной Церковью. Она проникла в Православную Церковь от латинян». — Цит. по: Языкова И.К. Богословие икон. — М., 1995.

10. Коронование Марии. Англия. Вторая треть XV века. Suermont-Ludwig-Museum, Aachen. SK 449.

11. «Чудо Георгия о змие». Новгород, конец XV–XVI вв. Красная медь, литье. ЦМИАР (Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. М., 2000 г. № 65); «Чудо Георгия о змие». XIX в. по иконографии XVI в. Медный сплав, просечное литье. ЦМИАР (Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. — М., 2000. — № 87); «Чудо Георгия о змие». XIX в. по иконографии XVI в. Медный сплав, просечное литье. ЦМИАР (Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. — М., 2000. — № 88).

12. «Благоверные князья Борис и Глеб». XIX в. (по иконографии конца XV — начала XVI в.). Медный сплав, просечное литье. ЦМИАР (Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты, иконы, складни. — М., 2000. — № 89); «Благоверные

князья Борис и Глеб». XVII в. (по иконографии XVв.). Медный сплав, литье. ГИМ (Россия, Православие, Культура: Каталог. — М., 2000. — № 89).
13. Оклад иконы «Михаил Тверской». XVIII в. Серебро, чеканка, золочение. Петербург. Т. Рокман. 1817 г. ГЭ. (1000-летие русской художественной культуры: Каталог. — М., 1988. — № 345).
14. Икона «Страшный суд». XIX в. Дерево, левкас, темпера. Костромской музей заповедник. «Ипатьевский монастырь». (Бурганова М.А. Русская сакральная скульптура. — М., 2003. — С. 269. — Ил. 68–71.)
15. Дарохранительница. Петербург. Мастер Лунд. 1787 г. Серебро, литье, чеканка, пунцирование, золочение. ГЭ. (1000-летие русской художественной культуры: Каталог. — М., 1988. — № 338.)
16. Крест напрестольный. «Распятие Христово». Петербург. 1797 г. Серебро, чеканка, гравировка, золочение. ГЭ. (1000-летие русской художественной культуры: Каталог. — М., 1988. — № 343); Икона «Святые Зосима и Савватий Соловецкие». XVIII в. Кость, резьба. МКСИ «Бурганов-Центр». (Бурганова М.А. Русская сакральная скульптура. — М., 2003. — С. 162, ил. 71.)
17. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура: Материалы предварительного изучения и опись. — Пермь, 1928. — С. 33; Власова О.М., Лыгин В.Г. К вопросу об авторстве пермской деревянной скульптуры: Домнин Д.Т. // Древнерусская скульптура. — № 5. –Запад–Россия–Восток. — М., 2007.

Список литературы:
1. 1000-летие русской художественной культуры: Каталог. — М., 1988.
2. Бурганова М.А. Изображения скорбящего Христа в музейных собраниях Саратова // Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2019. — № 3. — С. 24–54. — DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-3-24-54
3. Бурганова М.А. Русская сакральная скульптура. — М., 2003.
4. Бурганова М.А. Художественный образ русской церковной скульптуры // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2014. — № 3. — С. 39–49.
5. Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 гг. — М., 1893.
6. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: в 2 т. — СПб., 1914–1915.
7. Россия, Православие, Культура: Каталог. — М., 2000.
8. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура: Материалы предварительного изучения и опись. — Пермь, 1928.
9. Языкова И.К. Богословие икон. — М., 1995.

В.И. БОЛЬШАКОВ
Доктор философских наук, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова, Вице-президент Международного Фонда славянской письменности и культуры

И.В. ДЮКОВ
Доцент кафедры рисунка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

V.I. BOLSHAKOV
Doctor of Philosophy, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Vice-President of the International Foundation of Slavic Writing and Culture

I.V. DYUKOV
Associate Professor of the Drawing Department of the Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov

САКРАЛЬНОЕ И БРУТАЛЬНОЕ, КАК ДОМИНАНТЫ СИМВОЛИЧЕСКОГО И КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ ПРОСТРАНСТВА

SACRED AND BRUTAL AS DOMINANTS OF SYMBOLIC AND CULTURAL-ARTISTIC PERCEPTION OF SPACE

В статье рассматривается оппозиция сакрального и брутального как базовых символических координат в организации и восприятии пространства в художественной, проектной деятельности, градостроительстве, строительстве монастырей и организации храмового пространства на Руси.

Ключевые слова: сакральное, брутальное, символика восприятия пространства, градостроительство, строительство монастырей, религиозное искусство и архитектура.

The article examines the opposition of the sacred and the brutal as the basic symbolic coordinates in the organization and perception of space in artistic, design activities, urban planning, the construction of monasteries and the organization of temple space in Russia.

Keywords: sacred, brutal, symbolism of perception of space, urban planning, construction of monasteries, religious art and architecture.

Сакральное (от лат. Sacrum — священное) — категория, обозначающая свойство, гносеологически непостижимое, аксиологически абсолютное, императивное, имеющее отношение к Абсолюту и духовно-нравственным идеалам.

Сакральное противостоит демоническому, нечистому. В то же время понятие брутальное, светское, мирское, которое нередко противопоставляют сакральному, на самом деле не является его антонимом: брутальное может включать в себя как элементы сакрального, так и демонические в разных соотношениях. Сакральное выражается особыми символами: крестом, мировым древом, оливковой ветвью, значение которых невозможно интерпретировать в терминах свойств, присущих самим этим предметам.

Человек, делая акцент на сакрализации, наделяет некоторые явления особым символическим содержанием и признает за ними возможность воздействия на духовные процессы.

Леви-Брюль (1857–1939), французский философ, антрополог и этнолог, говорил о сакральном как посреднике, связующем противоположности земли и неба, людей и богов, видимого и невидимого, естественного и сверхъестественного.

Понятие сакральности, будучи причастным к абсолютному, однако, реализуется, выражается и является нам через предметы, которые не священны. Обретая сакральность, объект, не утрачивая свою реальность, однако, наделяется иррациональными свойствами, и становится трудно постижимым для рационального анализа. Отто пишет об этом: «Как таковое, священное содержит в себе совершенно своеобразный момент, ускользающий от рационального, а потому оно, как arreton, ineffabile, само по себе недоступно для понятийного постижения» [21]. При этом, сакральное, в отличие от мирского, брутального, в силу своей особой, магической привлекательности и непостижимости, предстает перед человеком как нечто возвышенное, которое обладая могущественным влиянием на природу и человека, способно воздействовать на его поведение. Сакральные объекты в одно и то же время и привлекают, и завораживают, могут

быть полезными, но они же могут таить в себе опасность. Эта двойственность - результат воздействия могущественной, неподвластной человеку силы, которая потенциально несет и высшее благо, и настораживающую таинственность. В ней заключено что-то еще помимо окружающей человека реальности. То, что воспринимается им как самое важное, имеющее духовную проекцию и хранящее напрягающую таинственность перед непостижимой силой.

Достаточно сравнить поведение нерелигиозного человека по отношению к пространству, в котором он живет, с поведением религиозного человека, чтобы понять, в каком русле следует искать структурные различия в том, что их разделяет. Однако при любом суждении о сакральном мы имеем свою светскую материальную проекцию. И в этом смысле любая вещь или действие может иметь как нравственно-положительную, сакральную проекцию в истеме духовно-нравственных координат, так и духовно-отрицательную, демоническую или духовно-нейтральную, брутальную, играть роль как положительного сакрального символа, так и отрицательного - демонического.

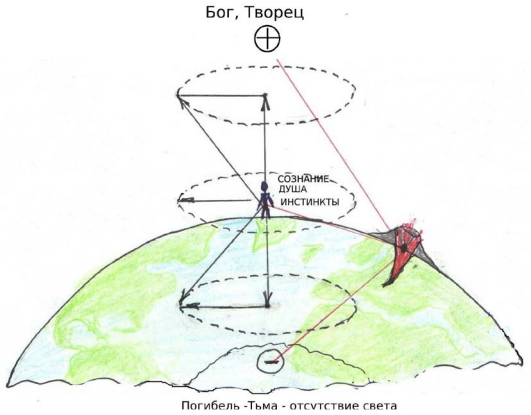
«Религиозное чувство возвышенного, — говорил У. Джемс, — это то особое содрогание, какое мы испытываем в ночную пору в лесу или в горном ущелье; только в данном случае оно порождается мыслью о присутствии сверхъестественного» [5].

В древних культурах сакрализации подлежала особо ценная информация, которая способствовала выживанию и эволюции познавательных способностей людей, а древняя жреческая наука была тесно связана с религиозными культами и священными мифологическими представлениями.

Обретение художественным объектом сакральных свойств касается способности автора к диалогу со зрителем через обращение к духовным сферам. Согласно определению французского писателя, философа и социолога, Р. Кайуа, сакральное - это то, что в данном отношении обособляет мировой порядок. Сакральное, в данном контексте, является тем, благодаря чему человек обращается к Богу и выстраивает с Ним определенную систему взаимоотношений.

В картине мира и организации окружающего человека пространства сакральное выполняет роль структурообразующего начала, в соответствии с чем выстраиваются другие фрагменты картины мира и формируется их иерархия, задающая вектор ценностной ориентации, определяющей и направляющей силу воздействия сакральных объектов на человека.

Р. Отто указывает на такую особенность феномена сакрального: «Оно единое, целостное, неделимое». Р. Кайуа в своей работе «Человек и сакральное» говорит о полноте, присущей сакральному: «Сакраль-



ное не приручается, не растворяется, не расчленяется. Оно неделимо и всегда цельно — везде, где оно явленно. Наименьшая частица реликвии имеет не меньше силы, чем целая реликвия» [6]. Для образного восприятия этой особенности сакрального можно привести пример голограммы, которую отличает такая же особенность: в каждом осколке голограммы содержится такая же информация, как в целом объекте. Однако извлечь ее можно лишь осветив голограмму или ее осколок когерентными лучами. Равно также как и увидеть сакральную составляющую можно лишь вооружившись способностью духовно-нравственного восприятия мира.

Сакральные символы еще до появления письменности оставались единственным средством развития культурно-исторического типа и формирования духовой жизни человека, обустраивавшего свое жизненное пространство и наполняя его объектами, сакральными архетипами, способными нести духовный смысл.

В изобразительном искусстве и в массовом сознании пространство, его типы и разновидности, воспринималось по-разному в зависимости от господствующей научной и мировоззренческой парадигмы. Пифагорейская теория наделяла пространство: (точка, линия, протяженность, тело) их числовым соответствиям (1, 2, 3, 4). Вопрос о неопределенности и неопределимости пространства как места, занимаемого телом приводило к понятию небытия. В античной классике господствовало Аристотелевское понятие пространства как меры движения тела. Мир воспринимался как идеальное тело (сфера). Поднимался вопрос о центре мироздания и мировой оси, особенно важную роль играло понятие мировой оси у древней этрусской цивилизации. Попытка научного анализа брутального пространства с выделением и анализом его сакральной составляющей, представляет собой переход от категорий мифологической реальности пространства на основе религиозного опыта к постулированию картезианского пространства (измеримая, неподвижная, равномерная и бесконечная емкость). Основатель рационализма Рене Декарт, в отличие от основателя классической науки Ньютона, отрицал наличие пустого пространства. В итоге его воззрения привели его к скептицизму и дуализму, который, как полагают, преодолел В. Спиноза, хотя, на самом деле, он его лишь отодвинул. Однако все воззрения Р. Декарта еще сегодня нуждаются в осмыслении не с материалистической, а с сакрально-духовной позиции.

Пространство у основателя немецкой классической философии Эммануила Канта включалось в априорную форму сознания. Современные физические концепции образов пространства (пространство, энергия, масса) приходят к необходимости ввести понятие многомерного пространства. Так, академик Б.В. Раушенбах использовал четырехмерное пространство для объяснения духовно-сакрального образа в иконописном искусстве.

В современной феноменологии вводится понятие экзистенциального пространства как способа человеческой самореализации и наполняющие его категории (место, направление, путь, регион, мир). При этом художественное пространство как символическая (знаковая) структура обретает межвидовые различия как пространственные характеристики в искусстве и средствах пространственных построений и пространственно-трансформационных (переходных) отношений в архитектуре.

В живописном произведении пространство в пластике воспринимается как образ телесной динамики и формирует образ пространства в иллюзорно-конвенциональном рельефе. Разновидности обрамления, как условие и средство пространственных построений, приводит к понятию внутреннего и наружного пространства картины.

Проблема обратной перспективы при восприятии пространства изменяет первоначальный смысл этого понятия и его дальнейшую трансформацию. Трансформация перспективы как символической формы образа мировосприятия и мироустроения приводит к возникновению композиционной тектоники и многообразия видов пространственных структур в живописи (пространство межпредметное и пространство заполнения).

Сакральность восприятия пространства

В книге «Золотая ветвь», посвященной истокам сакральности, Джеймс Джордж Фрезер (1854–1941) пишет, что «в основе как магии, так и науки лежит твердая вера в порядок и единообразие природных явлений» [7].

Люди стремились подчинять себе силы природы посредством не только магии. Точно также понимаются цели науки, которые находятся в границах человеческой жизни. В магии и науке природа мыслится безликой и механистичной. Уже Фрэнсис Бэкон (1561-1626) высшую задачу научного знания видел в сообщаемой наукой способности овладеть силами природы, подчинять силы природы власти человека [8]. А.Ф. Лосев так писал об этом: «Бэкон мечтал о таком состоянии

человека, когда он сумеет научно-техническими средствами создавать и преобразовывать всю природу наподобие бога» [9, с. 296].

Фридрих Вильгельм Шеллинг (1775–1854) в своем труде «Философия искусства» настаивает: «Изящное искусство абсолютно в себе самом, следовательно, чуждается внешней цели и не есть предмет нужды» [10]. Георг Вильгельм Гегель (1770–1831) также утверждал: «Искусство имеет свою конечную цель в самом себе» [11]. Ранее об этом писал Иммануил Кант (1724–1804): «Прекрасное есть формальная целесообразность без цели как предмет незаинтересованного довольствия». Или: «Изящные же искусства — это способ представления, который сам по себе целесообразен и, хотя без цели, но все же содействует культуре способностей души для общения между людьми» [12]. Можно сказать, что антропоцентричная западноевропейская философия Нового времени, а вместе с ней и западноевропейское общество сходились во мнении, что искусство не имеет цели вне себя самого. Ханс Зедльмайр в «Утрате середины» отмечает: «Гёте уже в 1773 году назвал художника «равным Богу», «помазанником Божиим», которому мы поклоняемся, пред которым мир простирается «ниц как перед своим творцом» [13]. Впрочем, тот же Гете незадолго до смерти писал: «Единственною и самою глубокою темой истории мира и человечества, которой подчинены все души, остается борьба между неверием и верою. Все эпохи, в которые господствует вера, - блестящи, возвышенны, плодотворны для современников и потомков. Человек никуда не может уйти от Бога» [14].

Греки классического периода видели в искусстве инструмент, посредством которого человек мог приблизиться к божеству. Алексей Федорович Лосев (1893–1988) так говорит о классическом греческом искусстве: «Тут нет ничего внецелесообразного, но, наоборот, все чрезвычайно целесообразно, вплоть до утилитаризма и прикладничества» [15]. Эти слова можно отнести и к христианскому искусству Византии и Руси. Здесь точно так же «все чрезвычайно целесообразно».

Статуя божества создавалась эллинами для посредничества между людьми и божеством, которое она представляла. Здесь не могло быть и речи о гегелевском «в-себе-и-для-себя-бытии» идола. Это относится и к православной культуре в целом, от иконы до строительства храмов и возведения городов. Важно подчеркнуть, что каждый элемент сакральной культуры тотально целесообразен притом, что общепризнанной целью сакрального искусства является соединение человека с Богом.

Помимо предмета искусства существует пространство, в котором он будет находиться. И это пространство первично по отношению к предмету. Кант, в частности, выделял пространство и время, как «чистые элементарные понятия чувственности» [16]. Специальный интерес

здесь вызывает вопрос, как соотносится предмет искусства, наделенный сакральным смыслом, с окружающей его средой. И как взаимодействует с природной средой такой предмет искусства, как город.

В русском искусстве системное видение не только самого пути творчества как духовного роста, но и результатов творческой деятельности, задается особенностями предметно-пространственной среды не только храма, но и самого города, что оказало свое влияние на адаптацию к русскому миру и конструкции храма, и формы куполов и разумеется росписи интерьера храмов, и в целом произведений не только иконописного искусства, но и монументально-декоративного, и изобразительного искусства, декоративного искусства, архитектуры и дизайна.

Современное религиозное искусство, вытекающее из очага Византийского, получившего свое дальнейшее развитие, особенно касательно символики, пространство и формы храмового зодчества можно осмыслить только обращаясь к своим истокам.

Всякий предмет искусства, находящийся в сакральном пространстве, мыслится как элемент этого пространства. Задача художника — раскрыть перед человеком содержание этого священного пространства. Скульптура мыслилась греками неразрывно с окружающей ее средой. Точно так же христианские мозаичные и фресковые росписи не мыслились как самодовлеющие картины.

Проявление подобного отношения к пространству мы видим и в городах, созданных древними греками, ромеями и русскими. Из всех строений главными в городе всегда являлись храмы, но они не становились памятниками человеческому всемогуществу и не символизировали его гордыню. Поскольку сам город окружала природа, здесь неизбежно возникала дистанция между миром, искусственно созданным человеком, и живым миром, созданным божеством.

В сакральной картине мира изначальной движущей силой является дух, то есть нематериальное начало. Духом обладают и человек, и всякая человеческая общность. В христианстве абсолютным Духом является Бог; здесь есть еще ангелы — духовные существа, а также падшие ангелы, то есть злые духи. Если, исходя из сакрального художественного восприятия, нерелигиозное (светское) общество называют бездуховным, это не означает, что в нем начисто отсутствуют проявления духа, — это лишь означает, что центром художественного восприятия этого общества может являться все что угодно, только не Бог.

Нравственные нормы получают обоснование в виде идеалов добра, созвучно сакральному пониманию духовного. Добро в теоцентрическом понимании относится к божественному, но что есть добро для антропоцентрического художественного восприятия? В свете секулярного учения, — то, что служит общественному прогрессу,

то есть развитию от низшего к высшему, поступательному движению вперед, к, так называемому, прогрессу. Социальный прогресс — это, согласно секулярному мировосприятия, глобальный всемирно-исторический процесс восхождения человеческих сообществ от примитивных обществ к вершинам цивилизованного состояния [17]. В соответствии с этой логикой можно заключить, что чем более человек и общество в целом цивилизованы, тем более духовны. Однако, многочисленные исторические примеры этот постулат не подтверждают. А сегодня «цивилизованная» и просвещенная Европа вновь взращивает нацизм.

Итак, сакральное понимание духовности допускает возможность высшей духовности у менее цивилизованного, в общепринятом смысле, общества и при этом подразумевает, что при маргинальном положении божества в иерархии духовных ценностей общество не может считаться духовным, поскольку Бог есть Абсолютный дух. А значит, магическое, либо абстрактно научное художественное восприятие духовными считаться не могут.

Своеобразие пластических образов пространства на Руси

С утверждением христианства на Руси началось бурное строительство церквей и устройство монастырей. Во многих русских городах церкви исчислялись десятками. Горожане, сами привыкшие жить в простых деревянных домах, охотно жертвовали на строительство каменных храмов. В XII в. число церквей в таком большом городе, как Киев, по мнению М.Н. Тихомирова, измерялось уже не десятками, а сотнями [19, с. 135].

Весьма значительным оказалось воздействие христианства на высшие слои русского общества. Большинство князей и бояр стремились иметь личные молельни (божницы). Многие перед смертью принимали монашеский постриг. Нередко выходцы из знатных кругов составляли в монастырях значительную часть братии. Немало монастырей на Руси, в том числе женских, было основано князьями. В XI в. собственными монастырями стали обзаводиться отдельные княжеские ветви, а в XII в. среди основателей монастырей появились бояре и купцы [19, с. 141]. На средства знатных и богатых людей строились и украшались храмы, устраивались иконо- и книгописные мастерские, на щедрые пожертвования приобреталась драгоценная утварь и облачения. По завещаниям во владения Церкви отходили крупные земельные наделы с деревнями и селами.

XIV век русской истории нерасторжимо связан с деятельностью преподобного Сергия Радонежского. «Вглядываясь в русскую историю, — пишет о. Павел Флоренский (1882–1937), — в самую ткань русской культуры, мы не найдем ни одной нити, которая не приводила бы к

этому первоузлу: нравственная идея, государственность, живопись, зодчество, литература, русская школа, русская наука — все эти линии русской культуры сходятся к Преподобному» [20, с. 370].

С середины XIV в. в среде монашества, вдохновляемого примером жизни преподобного Сергия Радонежского, получает широкое распространение движение пустынножительства. Речь идет о так называемой монастырской колонизации, то есть освоении монастырями новых земель. Новые обители возникали в сельских местностях или глухих, малоосвоенных районах, на значительном расстоянии от больших городов. Основателями обителей, как правило, становились «русские анахореты» — отшельники. Вокруг пустынника собирались сподвижники. Постепенно пустынь превращалась в общежительный монастырь. Строились кельи и храмы, рубился лес, засевались земли, в обработке которых принимали участие крестьяне, заводившие неподалеку свое хозяйство. Рядом с монастырями вырастали села и прокладывались дороги. Села, разрастаясь, превращались в посад, посад — в город, образ которого изначально пронизывался духом породившей его иноческой пустыни преображал и одухотворял все окружающее пространство.

В XV в., по некоторым данным, возникло 205 новых обителей (для сравнения, в XIV в. — 140) [14, с. 82]. Недаром, эту эпоху именуют «золотым веком русского монашества» [18, с. 128], временем богатых всходов «духовных семян, посеянных в предыдущих столетиях» [15, с. 146].

«Золотой» XV век принес Руси церковно-политическую независимость от Константинополя, принявшего на Флорентийском соборе 1439 г. церковную унию, которая утверждала подчинение православных Римскому престолу. В условиях начавшегося процесса государственного роста Москвы разрыв с Византией оказал разрушающее влияние на аскетические идеалы русского православия, что стало причиной разделения монашеского подвижничества на Руси.

К концу XII в. на Руси существовало более 200 городов. М.Н. Тихомиров называет цифру 224, считая ее «скорее преуменьшенной, чем преувеличенной» [19, с. 49]. Ко времени монгольского нашествия русских городов было около 300 [19, с. 49]. Объединение русских земель привело к тому, что с конца XIV в. по начало XVI в. к Москве присоединилось большое число древних городов, в том числе древнейшие: Новгород, Чернигов, Псков, Смоленск, Рязань. На Руси появились и новые города (Кашира, Серпухов, Малый Ярославец и др.). Строительство велось на основе градостроительного опыта домонгольских времен, на основе принципов, общих для всей Древней Руси X–XIII веков.

При основании городов выбирались наиболее удобные места, которые проще оборонять, а поскольку главными путями сообщения были реки, большинство русских городов возникало у естественных реч-

ных гаваней. Плодородная земля, пронизанная плотной паутиной рек, богатых рыбой и служащих одновременно водными транспортными артериями, — такова картина Древней Руси. В.О. Ключевский писал по этому поводу, что никакая другая особенность нашей страны «не оказала такого разностороннего, глубокого и вместе с тем столь заметного действия на жизнь нашего народа, как эта речная сеть европейской равнины» [12, с. 41]. Вместе с тем целый ряд городов Северо-Восточной Руси (Ростов, Суздаль, Переславль-Залесский и др.), местонахождение которых нельзя объяснить выгодами географического положения на больших торговых путях, имели основой своего благосостояния плодородные участки лесостепи — ополья.

На протяжении почти всей истории Древней Руси города сохраняли двухчастную планировочную структуру, четко разделяясь на кремль (детинец) и посад (окольный город). Кремль всегда располагался на возвышении, чаще на мысе при впадении одной реки в другую. Иногда довольствовались крутыми обрывистыми оврагами, а в лесистых и болотистых землях Северной Руси — невысокими холмами. Посады формировались у подножия холмов, поблизости от пристаней, естественных затонов и бухт. По такому плану развивались Новгород, Псков, Киев, Чернигов, Владимир-на-Клязьме. На высоких холмах над рекой возвышались Смоленск, Полоцк и ряд других городов. Наращивание поселений вокруг новгородского детинца происходило постепенно, в результате чего городские укрепления получили форму окружности. Полукольцевым был план древнего Пскова, крепость которого возвышалась на высоком и узком мысе, образованном впадением Псковы в реку Великую. Следует отметить, что план Пскова наиболее типичен для русских городов. Особенно близка к Пскову по расположению своих городских частей Москва.

В городах Руси XI–XIII вв. население редко превышало три-пять, а в большинстве случаев — тысячу человек [19, с. 117]. Однако были и весьма крупные города, как например Киев, который современники считали городом-гигантом. Территория Киева накануне нашествия Батыя насчитывала не менее 360–380 гектаров [4, с. 46], население составляло около 50 тысяч человек. В это же время в Новгороде проживало до 30 тысяч, а его территория в XIV в. равнялась 300 гектарам. К большим городам также относились Чернигов, Владимир Волынский, Владимир-на-Клязьме , Галич, Полоцк, Смоленск, мало уступавшие по численности населения Новгороду. По размерам к ним примыкали Ростов, Суздаль, Рязань, Витебск, Переславль-Залесский. Благодаря тому, что дворы были очень велики и просторны, русские города при относительно невысокой плотности населения занимали довольно большие пространства [16, с. 124–138]. Сигизмунд Герберштейн, побывавший в России в начале XVI века, отмечал: «Город Москва — деревянный и довольно обширен, а издали кажется еще обширнее, чем на самом деле, ибо весьма увеличивается засчет пространных садов и дворов при каждом доме» [1, с. 207].

Архитектурным и идейным центром древнерусского города был кремль, вмещавший в себя наиболее монументальные здания во главе с собором. Главное общественное здание собора являлось символом города, его венцом. Среди прочих сооружений собор выделялся величием и красотой внешнего убранства. Дворцовые постройки всегда были значительно ниже соборов и ненамного поднимались над стенами кремля, а чаще не были видны из-за стен. Крупные города стремились иметь величественные соборы, которым придавалось значение патрональных храмов. Городской собор всегда располагался на возвышенных и в самых живописных местах, часто для наилучшего обзора — над обрывом. На фоне деревянной застройки собор выделялся высотой, монументальными формами и цветом материала. С XII в. главные соборы начали покрывать медными золочеными шлемовидными куполами. Для украшения использовались резьба, наружная роспись и золочение. При всей монументальности форм подлинные размеры соборов, как правило, не превышали тридцати метров. Самый высокий русский собор XII в. — Успенский во Владимире имел в высоту 32,3 м. Однако расположение соборов было таково, что их можно было видеть издалека. По этой причине в городах, построенных на ровном месте, соборы сооружали вблизи городских стен, чтобы высокие валы с оборонительными сооружениями не скрывали их в перспективе (Переславль-Залесский).

Кроме главного собора в городах было множество небольших церквей и часовен. Иностранцы, побывавшие в Киеве в начале XI в., насчитывали на его территории около 400 храмов, притом что город занимал не более 100 гектаров. Столетием позже, по летописному свидетельству, в Киеве было уже 600 церквей [19, с. 117].

Наиважнейшим градообразующим фактором в Древней Руси являлись монастыри. Они, подобно спутникам, окружали каждый русский город. Всего к XIII веку здесь было более 70 монастырей [2, с. 403]. Чаще всего монастыри размещались на берегах омывающих город рек на расстоянии одного-двух километров от города.. Например, Даниловский, Андроньевский и другие монастыри ранней Москвы, или Серпуховские Высоцкий и Владычный монастыри. Несмотря на отличие в планировочной структуре и многообразие композиционных приемов, в каждом случае центром монастырских ансамблей был все также собор, располагавшийся в середине обнесенной стенами территории в окружении дворов и подсобных служб. Порой вплотную к монастырю размещалась княжеская усадьба, соединяясь с его постройками в единый ансамбль, что можно наблюдать на

примерах усадеб рядом с Киево-Печерским монастырем (Берестово) и Бельчицким Борисоглебским монастырем под Полоцком [3, с. 75].

Характерным явлением для Руси XI–XIII вв. было строительство пригородных комплексов княжеских усадеб. Размещаясь в непосредственной близости от города, усадьба гармонично входила с ним в композиционную взаимосвязь, чему в первую очередь способствовало присутствие в княжеском комплексе большого храмового сооружения, такого, как церковь Спаса на Берестове под Киевом или церковь Петра и Павла под Смоленском [3, с. 74]. Боголюбово под Владимиром, Кидекша под Суздалем, Мстиславль под Юрьевым Польским. Рядом с крепостными валами, также за городом, располагались некрополи, зрительно неотделимые от него в ансамбле с храмами и часовнями. В самом городе кладбища находились, как правило, вблизи церковных сооружений.

Одной из важнейших частей города на Руси считался торг. Обычно торг раскидывался под кремлевскими стенами среди «полых» пространств, охватывавших укрепления, и становился связующим звеном между кремлем и посадом, дополняя двухчастность городской структуры. На торжищах больших городов сооружались церкви, чаще всего во имя святой Параскевы Пятницы и святителя Николая Чудотворца. По местоположению этих церквей, отмечает М. В. Тихомиров, «по крайней мере, в Северной Руси, почти безошибочно можно судить о том, где первоначально находилась торговая площадь» [19, с. 189].

Таким образом вся сакрально-архитектурная симфония Древней Руси воспитывала, одухотворяла и наполняла смыслом жизнь Русского человека — носителя идеалов Святой Руси.

Список литературы:

1. Герберштейн Сигизмунд. Московия. — М., 2007. С. 207.
2. Григоренко А.Ю. Религиоведение для студентов педагогических вузов. — М., 2008. С. 403.
3. Гуляницкий Н.Ф. Древнерусское градостроительство X-XV веков. — М., 1993. С. 75.
4. Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. — М., 1990. С.46,
5. История Средних веков. В 2-х томах. Под ред. Карпова. Т. 1. — М., 2001.
6. Каган М.С. Эстетика как философская наука. — СПб. 1997.
7. Каждан А.П. Византийская культура. — С.Пб., 1997.
8. Каждан А.П. Два дня из жизни Константинополя. —СПб., 2003
9. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. — М. С. 296.
10. Кант И. Критика способности суждения. — СПб., 2006.
11. Кант И. Пролегомены. — М., 2008.
12. Ключевский В. О. Цит. по Большаков В.И. Системный анализ Российской государственности. — М.-Берлин, 2016.
13. Ковалев С.И. История Рима. — СПб., 2003.
14. Колычева Е.И. Православные монастыри второй половины XV–XVI в. // Монашество и монастыри в России XI–XX века. Исторические очерки. — М., 2002.

15. Концевич И.М. Стяжание Духа Святого в путях Древней Руси. — М., 2002.
16. Костомаров Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в 16 и 17 столетиях. — М., 1992.
17. Лебедев А.П. Исторические очерки состояния Византийско-восточной Церкви в IX, X и XI веках. — СПб., 2003.
18. Синицына Н.В. Типы монастырей и русский аскетический идеал// Монашество и монастыри в России. С. 128,
19. Тихомиров М.Н. Древнерусские города. — СПб., 2008. С. 135.
20. Флоренский Павел. Триеце-Сергиева Лавра и Россия // Сб. Сергий Радонежский. — М., 1991. С. 370.
21. Цитируется по: Иннокентий (Просвирнин), архим. Троице-Сергиева Лавра и взаимодействие культур // БТ. — СПб., 1989.

В.С. ЯРНЫХ
Старший преподаватель кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С.Г. Строганова

V.S. YARNYKH
Senior lecturer of the Department of Theory and History of Applied Art and Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

«И УЗРЕЛИ ОНИ ПОСРЕДИ МОСТА ЛЕСТВИЦУ»: НЕБЕСНЫЙ ОБРАЗ ЗЕМНОГО ХРАМА В «ВИДЕНИИ» РОБЕРА, АББАТА МОЗАКА

«AND THEY SAW A LADDER IN THE MIDDLE OF THE BRIDGE»: THE HEAVENLY IMAGE OF THE EARTHLY TEMPLE IN THE VISION OF ROBERT, ABBOT OF MOZAK

Выступление рассматривает экфрастическое «Видение монаха Ротберта», дьякона Арнальда (кон. X в.) с помощью инструментария литературной и визуальной риторики. Анализируются стратегии, использованные в описании новой базилики Пресвятой Девы в Клермон-Ферране, как земного опыта пребывания в Небесном Иерусалиме.
Ключевые слова: Средние века, средневековый экфрасис, экфрастические видения, Небесный Иерусалим, Овернь, Клермон-Ферран, Стефан II Великий, епископ Клермонский.

The paper looks at the ekphrastic Visio monachi Rotberti written by Arnaud the diacre in the late 10th century through the perspective of literary and visual rhetoric. It explores the strategies the author used to describe the newly built Marian basilica in Clermont-Ferrand as a terrestrial experience of heavenly Jerusalem.
Keywords: Middle Ages, medieval ekphrasis, ekphrastic visions, Heavenly Jerusalem, Auvergne, Clermont-Ferrand, Etienne II the Great, bishop of Clermont

Рукопись BM ms. 145 из собрания Клермонской муниципальной библиотеки, помимо агиографических сочинений Григория Турского, содержит уникальный текст некоего Арнальда-дьякона — «Видение монаха Ротберта» [1]. Он датируется концом X веком (после 984 г.) и посвящен перестройке базилики Пресвятой Девы в Клермон-Ферране при епископе Стефане II Великом (941/945–984 гг.). Это произведение, известное по единственной рукописи того же времени, один из редких примеров западноевропейского раннесредневекового экфрасиса, описывающего реальную архитектурную постройку, облик которой нашел отражение в тексте. Местная традиция, а вслед за ней и научная литература долгое время отождествляла базилику Стефана со «вторым» Клермонским собором, не сохранившимся до нашего времени. Лишь крипта постройки была интегрирована в готический собор XIII века. Однако «земное измерение» текста Арнальда имеет давнюю историю изучения. Уже в середине XX веке Мари Вьейар-Троекурофф обстоятельно сопоставила сохранившуюся крипту и археологические остатки старого собора с текстом «Видения» [2]. По сей день датировка «второго собора» в Клермоне является предметом полемики [3], причем ряд современных исследователей, исходя из датировок, склоняются к тому, что речь в тексте Арнальда идет не о соборе, а о предыдущей постройке на месте базилики Нотр-Дам-дю-Порт [4]. К анализу социальных, текстологических и символических аспектов произведения обращались такие знаковые исследователи, как Кристиан Лорансона-Роза, Моник Гулле и Доминик Йонья-Пра [5]. Однако, несмотря на громкие имена в историографии сочинения, она ограничивается несколькими статьями.

Одной из современных тенденций в изучении средневековой архитектуры и сакрального пространства является риторическое измерение визуального и опыт его целостного восприятия («переживания», «experience») современниками [6]. В этом контексте немаловажную роль играет понимание жанровой специфики произведения, поскольку топика жанра во многом предопределяет нарративную и риторическую структуру и интертектуальное измерение текста.

Сочинение Арнальда отсылает сразу к двум подвидам жанра видений. В одном визионер посещает и описывает рай, чистилище или ад [7]. В другом — небесные посланцы предлагают сновидцу модель и замеры для построения храма или подсказывают богоизбранное место для строительства святого храма (revelatio). Как правило, источником земной архитектуры и ее пропорций здесь будет выступать образ Небесного Иерусалима. Классическим примером такого видения можно назвать текст «Видения Гозона» (Visio Gunzonis), повествующий о перестройке базилики Сен-Пьер де Клюни в конце XI — начале XII века [8]. Как и клюнийский текст, «Видение монаха Рот-

берта» объединяет в себе черты визионерской литературы с классическим жанром экфрасиса, восходящим к античной традиции [9] и получившим развитие в Византии, но довольно ограниченно и специфически представленном на средневековом Западе. В частности в западноевропейской литературе говорят о жанре «экфрастических видений», которые прочно связаны со средневековой оптикой и теорией памяти. Развиваясь в традиции, в которой экфрасис чаще всего посвящен описанию не материальных, а воображаемых произведений искусства [10], «Видение монаха Ротберта» неслучайно смещает акцент с земной базилики в Клермоне на видение небесного храма. В тексте Арнальда-дьякона, наряду с реальными создателями новой базилики — заказчиком (епископом Стефаном) и мастером (Адалельмом), — особое значение приобретает фигура сновидца (Робера, согласно самому тексту «Видения», действующего аббата монастыря Мозак). С экфрасиса как описания реальной постройки фокус текста перестраивается на видение Небесного Иерусалима, являющего собой символическую и пространственную модель для реальной церкви. Земной образ храма воплощает небесный замысел о нем и одновременно обобщенный образ храма небесного.

Еще одна отличительная черта средневекового экфрасиса, явная в «Видении Ротберта», — его кинетическая природа. Видение как рассказ о путешествии представляет собой не статичное описание, а повествование, развивающееся во времени и имеющее сложную временную структуру [11]. Рассказ о ночном видении Робера (аббатство Мозак в Оверни, настоящее) открывается строительством базилики Пресвятой Девы в Клермон-Ферране (Клермон, центр диоцеза, недалекое прошлое) и продолжается сценой завершения статуи Богородицы (мастерская Адалельма и его брата Адама, будущее) и явления (revelatio) базилики, в которую епископ Стефан ведет из мастерской ювелиров, их помощников, а также живого и покойного аббатов Мозака (Клермон, будущее). Шагнув через атрий за врата базилики, герои, однако, внезапно перемещаются на удивительный мост через райскую реку Физон, где их встречают отсылающая к перемещению по вертикали лестница и образ храма, во многих деталях повторяющий описание Небесного Иерусалима в Откровении Иоанна Богослова (вне времени и пространства). Текст завершается пробуждением Робера и вознесением статуи реликвария на отведенное ей место за алтарем (настоящее, аббатство Мозак — Клермон). Динамическая топография видения вбирает в себя традиционную ориентацию литургического пространства и развивается с запада на восток к алтарю и пространству центральной крипты хора. Описание базилики иерархически организовано как движение на восток в пространстве, которое смыкается с визионерским восхождением вверх

и на восток к образу храма небесного [12]. То, что в данном случае упоминание частей света предстает не проходным, а символически значимым моментом, подтверждается показательным уточнением в начале «Видения»: именно из восточного окна влетает в мастерскую Адалельма рой «благочестивых» пчел [13].

В описанной иконографической программе хора соединяется пространство евхаристической жертвы (агнец, Христос на кресте) и опыт эсхатологической небесной литургии (поклонение агнцу в пространстве Небесного Иерусалима, серафимы и херувимы как участники) [14]. Жанр видения делает возможной эту пространственно-временную игру, которая позволяет добиться смещения материальных границ между небом и землей, живыми и мертвыми, свершившимся и грядущим. В этом полесемическом и политемпоральном пространстве экфрасис становится полем для риторической переработки визуальной и символической модели храма.

Эстетическая составляющая описания базилики строится вокруг понятий «красоты» (pulchritudo, speciositas), «сияния» (splendor, irridiare, т. е. irradiare, fulgentes) [15] и «дивности» здания. Особую роль в утверждении великолепия постройки играет драгоценность материалов (preciositas). Подобная инкрустации из разноцветного мрамора облицовка входных врат, свободностоящая мраморная колонна в хоре, золотые перила моста, ведущего к церкви, и позолота в убранстве интерьера, двенадцать колонн из горного хрусталя у центральной крипты хора, где на возвышении располагается образ агнца, а на них двенадцать самоцветов [16]. Архитектурная и иконографическая программа центральной крипты буквально повторяют описание Небесного Иерусалима (Откр. 21) и сцену поклонения агнцу в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 5:6) [17], но также отсылает к раннехристианским базиликам Рима с их мраморными колоннами и облицовкой стен, мозаичными изображениями агнца и инкрустированных самоцветами золотых стен небесного града.

Лейтмотивом «Видения» выступает тема «дивного», достойного восхищения творения. В тексте многократно используются эпитеты, происходящие от глагола «miror–mirari» (смотреть, дивиться, восхищаться) и родственные наречия и глагольные формы. «Дивным», «удивительным», «достойным восхищения» зрелищем Арнальд многократно именует новую базилику [18] и предназначенную для ее заалтарного пространства статую-реликварий [19] Богородицы с младенцем. Кроме того, автор находит «дивным» и рвение заказчика-епископа в почитании реликвий [20], и мастерство архитектора-ювелира Адалельма, создателя здания и статуи [21], и славных целомудрием пчел [22]. Помимо общей оценки базилики, «удивительность» упоминается для определения размера кругов в узоре

ворот и высоты колонны (mire magnitudinis), материала (maromore mirifico дважды, ex auro mirifice) и невыразимой красоты врат (speciositas), агнца (pulchritudo), алтаря (pulchritudo, preciositas) и самой базилики (pulchritudo) [23].

Здесь нужно отметить, что удивление и восхищение в средневековых текстах присутствует как важная составляющая эстетического переживания и краеугольный элемент риторики визуального [24]. Причем, как подчеркивает Пол Бински, средневековое восхищение предполагает не завороженность (одностороннюю реакцию), но вовлеченность и установку на диалог [25]. Диалогичность текста Арнальда выражается через активное введение вопросов, мнений и суждений персонажей, произносимых от первого лица. Таким образом, автор предвосхищает реакцию читателя и действенно использует риторику убеждения для донесения собственной позиции. Высокая концентрация диалога в повествовании не только усиливает его живость и эмоциональную выразительность, но и сообщает рассказанной истории дополнительную достоверность. Вовлечение в действие, разворачивающееся во сне и наяву, целого ряда авторитетных свидетелей (епископа, живого и уважаемого покойного аббата, советников из братии, клириков-ювелиров), отражение их комментариев и суждений сообщает тексту «Видения» убедительность и весомость выводам автора. Так, Адам, младший брат Адалельма, советует мастеру завершить работу над реликварием в присутствии епископа-заказчика. Покойный аббат Друкберт предлагает раздосадованному нашествием мух епископу способ избавиться от них. Епископ, в свою очередь, останавливает ювелиров, пытающихся изгнать из мастерской еще один рой насекомых — «благочестивых» пчел. Все советы обосновываются говорящим и охотно принимаются противоположной стороной. Центральное событие «Видения» — посещение новой базилики в Клермоне — вводится крайне живым и непосредственным диалогом между покойным Друкбертом и Стефаном. Далее за вопросом о реке, увиденной героями, следует объяснение, идентифицирующее ее как Физон. С этого момента путь к базилике недвусмысленно трактуется как восхождение в рай. После пробуждения аббат Робер советуется с монахами о природе своего видения. Арнальд проводит читателя от удивления через риторику убеждения к выводам о боговдохновенности описанного пространстве. Дивное/небесное сопрягается здесь с рукотворным/земным. Говоря о базилике «столь дивной, что в наши дни ей подобной (similis) и не возводили и не видывали на свете» [26], Арнальд подчеркивает неземную природу здания, явленного в видении Робера, и его несказанную красоту. Логическим завершением повествования о бесподобности и несказанной красоте базилики становится традиционный обмен репликами между покойным Друкбертом и Стефаном, отражающий недоумение первого (эхо предполагаемой реакции увидевших новую церковь) и обращенное к читателю пояснение последнего. Если покойный аббат Мозака не может решить, человеческое или ангельское творение он видит, то епископ Клермона подчеркивает, что базилика построена немалыми усилиями людей, хотя и с Божьей помощью [27]. Таким образом, топический образ земного творения, не имеющего равных, словно созданного ангелами, завершает историю «обретения» земной постройки как раскрытия Божьего Замысла о ней.

«Видение монаха Ротберта» обладает сложной жанровой спецификой и отличается нерасчлененностью образов земного и небесного храма. Аббат Робер становится адресатом чудесного видения, которое одновременно описывает небесную модель земного храма и образ рая, отсылающий к библейским текстам и иконографической традиции времени. В этом контексте небесный опыт созерцания земного храма в «Видении» аббата Робера позволяет проследить, как выстраивается гармоничный образ храмового пространства в Оверни конца X века, какие риторические приемы и литературные модели при этом используются.

Список литературы:

1. Clermont-Ferrand BM Ms. 145. F. 130v–134, рукопись также содержит сочинения Григория Турского **(F. 1–130). Текст «Видения» публиковался дважды, Рене Ригодоном в сер. XX в. и в к. XX в. Моник Гулле и Домиником Йонья-Пра с правками в транскрипции и французским переводом: Rigodon R. Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la Basilique de la Mère de Dieu édifiée dans la Ville des Arvernes, relation par le diacre Arnaud // Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne. 70. 1950. P. 22–55. Visio monachi Rotberti // Marie, le culte de la vierge dans la société médiévale / Ed. D. Iogna-Prat. Paris, 1996. P. 385–390.**

2. Vieillard-Troiekouroff M. La cathédrale de Clermont du Ve au XIIIe siècle // Cahiers archéologiques, fin de l'Antiquité et Moyen Age. 11. Paris, 1960. P. 199–247.

3. Lauranson-Rosaz C. Les élites et l'architecture dans le centre de la Gaule durant le haut Moyen Âge. L'exemple de Clermont en Auvergne: de la cathédrale de Namace (5e s.) à celle d'Étienne II (10e) // Hortus Artium Medievalium. 2007. 13/1. P. 48. n. 72-73.

4. См. в частности: Grélois E., Saudan M. Chartes et documents de l'église de Clermont antérieurs au XIIe siècle. Aubervilliers: Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT), 2015. P. 62–65. В силу этого далее по тексту базилика из «Видения» не будет напрямую отождествляться с Клермонским собором.

5. Goullet M., Iogna-Prat D. La Vierge en "Majesté" de Clermont-Ferrand // Marie, le culte de la vierge dans la société médiévale / Ed. Dominique Iogna-Prat. Paris, 1996. P. 382–405. Lauranson-Rosaz C. Les élites et l'architecture… P. 39–50.

6. Carruthers M. The Experience of Beauty in the Middle Ages.Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 8–15 et passim. Binski P. The Heroic Age of Gothic and the Metaphors of Modernism // Gesta. 2013. 52/1. P. 12–15 (3–19).

7. Подробнее см.: Aubrun M. Caractères et portée religieuse et sociale des «Visiones» en Occident du VIe au XIe siècle // Cahiers de civilisation médiévale. 1980. 23/90. P. 109–130.
8. Подробнее об этом тексте см. в частности: Carty C.M. The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III // Gesta, 27. 1/2. 1988. P. 113–123.
9. Литература, посвященная античному и византийскому экфрасису, очень обширна. Об отличии жанра античного и средневекового экфрасиса от современной трактовки см. в частности: Webb R. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. P. 1–5. Захарова А.В., Черноглазов Д.А. Экфрасисы храмов в византийской литературе: эволюция композиционных приемов // Византийский временник. 2016. Т. 101. С. 248. См. также: Виноградов А.Ю., Захарова А.В., Черноглазов Д.А. Храм Святой Софии Константинопольской в свете византийских источников. — СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2018. Becker A.S. The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 1995. P. 4 et passim.
10. Barbetti Cl. Ekphrastic Medieval Visions a New Discussion in Interarts Theory. P. 2.
11. Ibidem. P. 28–29.
12. Arnaldus diaconus Visio monachi Rotberti. P. 388–389: per gradus ascendere… Altare quoddam a quo per tres gradus videbatur ascendi… a parte orientalis… О символике лестницы и восхождения в видениях рая см.: Aubrun M. Caractères et portée… P. 117–118.
13. Arnaldus diaconus Visio monachi Rotberti. P. 385: Per orientalem fenestram.
14. Angheben M. Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin // Les fonts de la pintura romànica / Ed. M. Guardia et C. Mancho. Barcelone: Universitat de Barcelona, 2008. P. 57–95, особенно P. 59–69.
15. Arnaldus diaconus Visio monachi Rotberti. P. 389.
16. Подробнее о мотиве драгоценных камней в изображении стен Небесного Иерусалима в Раннее Средневековье см.: Šedinová H. The Precious Stones of Heavenly Jerusalem in the Medieval Book Illustration and Their Comparison with the Wall Incrustation in St. Wenceslas Chapel // Artibus et Historiae. 2000. 21(41). P. 33–38.
17. «Видением» рассматривают в своей статье Доминик Йонья-Пра и Моник Гулле: Goullet M. Iogna-Prat D. La Vierge en «Majesté»... P. 399–400.
18. К строящейся базилике автор применяет эпитеты admiranda (2 раза), intuentibus mirabilis (См.: Arnaldus diaconus Visio monachi Rotberti. P. 385). В описании отдельных деталей облика базилики: Ibidem. P. 388: mire (2 раза), mirifica, miro opere constructum, miro hopere (повторно); P. 389: mirifico marmore constructa, mirifice composita, mirabili pulcritudine, opere mirifico contextum. P. 390: mirabilem, ex mirifico marmore, mire magnitudinis, mirans, mirifice, opus mirabile.
19. Ibidem. P. 386: miro opere, mirificam maiestatem, opus mirificum. P. 388: opus mirificum (повторно), erat mirandum.
20. Ibidem. P. 385: mirifice, mirifico affectu.
21. Ibidem. P. 386: aecclesiam… mirifice consumavit.
22. Ibidem. P. 387: auiem… beatam et mirabilem.
23. Ibidem. P. 388–390.
24. Подробнее см.: Bynum C.M. Wonder // American Historical Review. 102. 1997. P. 1–26.
25. Binski P. Medieval Invention and its Potencies // British Art Studies. 6. 2017. P. 10.
26. Arnaldus diaconus Visio monachi Rotberti. P. 385: ita admirandam ut nequaquam nostris temporibus ei similis in omni terrarum orbe fuerit coepta nec visa.
27. Ibidem. P. 390: manus hominum… an angelicus manibus — hominum sepius desudauerunt manus.

И.И. ОРЛОВ
Доктор искусствоведения, почетный член Российской академии художеств, заведующий кафедрой ДиХОМ Липецкого государственного технического университет, Doctor of Science, Honoris Causa IANH (Unated Kingdom — London)

I.I. ORLOV
Doctor of Art History, Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of DIKHOM Lipetsk State Technical University, Doctor of Science, Honoris Causa IANH (Unated Kingdom — London)

РЕЛИГИОЗНО-БОГОСЛОВСКИЕ ТРУДЫ ЛЬВА ТИХОМИРОВА НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ «ЕВАНГЕЛЬСКОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ ФИЛОСОФИИ» СВЯТИТЕЛЯ ТИХОНА ЗАДОНСКОГО

RELIGIOUS AND THEOLOGICAL WORKS OF LEV TIKHOMIROV AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE «EVANGELICAL AND CHRISTIAN PHILOSOPHY» OF ST. TIKHON OF ZADONSK

Основу трудов Л.А. Тихомирова составляет православное учение о борьбе в человеческом мире двух главных мировоззрений: теологического и материалистического. Теологическое мировоззрение признает бытие Божие и сотворенное Богом (бытие «тварное»). Материалистическое мировоззрение утверждает единство всего существующего, проповедуя идею самосущной (само-сотворенной) природы. На протяжении всей человеческой истории эти идеи ведут друг с другом непримиримую духовную борьбу, не смешиваясь между собой, несмотря на многочисленные попытки их синкретизировать.

В религиозно-философских трудах Тихомирова показано логическое развитие в человеческих обществах религиозных движений, взаимная связь и преемственность религиозных идей разных времен, которые то исчезают с исторической сцены, то, надевая новые «личины», появляются вновь.
Ключевые слова: Бог-Творец, творение, религия, христианство, православие, монархия, Россия, эсхатология.

The basis of L.A. Tikhomirov's works is the Orthodox teaching about the struggle in the human world of two main worldviews: theological and materialistic. The theological worldview recognizes the existence of God and created by God (being «created»). The materialistic worldview asserts the unity of all that exists, preaching the idea of self-existent (self-created) nature. Throughout human history, these ideas have been fighting an irreconcilable spiritual struggle with each other, not mixing with each other, despite numerous attempts to syncretize them. Tikhomirov's religious and philosophical works show the logical development of religious movements in human societies, the mutual connection and continuity of religious ideas from different times, which sometimes disappear from the historical scene, then, putting on new «disguises», reappear.
Keywords: God the Creator, creation, religion, Christianity, Orthodoxy, monarchy, Russia, eschatology.

Светильник Русской Церкви Тимофей Савельев (Святой Тихон Задонский чудотворец) родился в 1724 году в Новгородской губернии в бедной семье сельского дьячка. При крещении был назван Тимофеем. Любовь старших братьев дважды уберегла мальчика от выхода из духовного сословия. В 1738 году Тимофей Савельев стал учеником духовной славянской школы при Новгородском архиерейском доме, преобразованной спустя два года в семинарию, в которой он учился до 1754 года. В 1750 году он назначается преподавателем греческого языка и ему открылся доступ к изучению Нового Завета и святоотеческих творений на языке оригинала. Ведь тогда «в самой семинарии, воспитавшей святителя, преобладала над всем схоластическая ученость, когда между словом и делом, между мыслию и действительностью не было ничего почти общего, когда о многом и очень хорошо говорили, но очень мало или же совсем ничего не делали» [1, 107]. В 1758 году Тимофей Соколовский (с 1751 г. за ним известна эта фамилия) принимает монашеский постриг и его переводят на должность преподавателя философии. Уже в 1761 году происходит хиротония в епископа Кексгольмского и Ладожского, а ещё через два года ему будет предоставлена кафедра епископа Воронежского. По настоянию императрицы Екатерины II ему пришлось сделать остановку в Москве и присутствовать на судилище епископа Арсения (Мацеевича). Это судилище произвело на него тяжелейшее

впечатление, вызвав нервное потрясение с головокружениями и обмороками. Думается, это было одно из ключевых событий в его жизни, существенно повлиявшее на его отношение к светской имперской идеологии. «Не менее удручающе подействовало на святителя весьма плачевное состояние его епархии. Вследствие обширности территории, разнородности национального и социального состава населения, малообразованности духовенства и народа, отсутствия хороших духовных училищ, скудости средств архиерейского дома Воронежская епархия была одной из труднейших в то время для церковного управления. На территории Войска Донского население епархии сложилось в основном из случайных поселений беглых людей и раскольников. В подавляющем большинстве духовенство состояло из людей малообразованных или совсем необразованных; а народ хотя и отличался простотой образа жизни, но был мало сведущ в православной вере. Несмотря на многочисленное население епархии, она была едва ли не самой беднейшей» [2, с. 37–38]. Мы не будем задерживаться на архиерейской деятельности свт. Тихона, отметив лишь тот факт, что труды его по духовному и материальному благоустройству епархии были поистине колоссальны. «На фоне XVIII века личность святителя Тихона поражает, с одной стороны, своей беззащитной искренностью, а с другой — духовной силой и чистотой вероисповедания, пронесенной им через всю жизнь и, в конечном счете, позволившей его душе победить мир», — отмечает исследователь [3, 6]. Дав своему основному труду заглавие «Об истинном христианстве», он констатировал широко распространившееся в России влияние христианства ложного. Вся его жизнь и литературная деятельность стала духовным протестом против сложившегося порядка вещей, удушающего проявления искренней веры.

«Евангельская и христианская философия» Тихона Задонского, как он сам любил называть свою систему взглядов, во всей полноте раскрывается на страницах его многочисленных творений. Мы не найдем здесь привычной для западного мышления систематической формы подачи материала, основанной исключительно на рассудочном мышлении. О духовном образовании того периода времени свидетельствует высказывание архиепископа Филарета (Гумилевского), выдающегося историка и богослова XIX века: «Метода учения и круг наук в семинариях и академиях были взяты из Киева или, точнее, изъ польских училищ: знание латинского языка считалось первою необходимостью; все предметы, начиная с риторического класса, преподавались на латинском языке; отсюда, кроме недостаточного знания отечественного языка, самая большая часть слабо знала предметы учения; философиею заведывала схоластика; богословием — диалектическая полемика; ненужному учили много, нужному же мало» [4,

711]. Всякий, кто приступает к изучению творчества свт. Тихона Задонского, вынужден будет столкнуться с проблемой, которую можно условно обозначить как «Тихон Задонский и Иоганн Арндт»; иногда сюда присоединяется и Иосиф Галл. Не будем судить, насколько реальна и актуальна данная проблема, отметим лишь, что она затрагивается, упоминается или же обсуждается почти во всей современной литературе о Тихоне. Известно, что святитель любил и ценил книгу лютеранского теолога-мистика Арндта (1555–1621), носившую так полюбившееся ему название — «Об истинном христианстве» [5]. Весьма либеральный историк Флоровский, например, утверждает, что «…вряд ли случайно его главная книга носит то же название, что и книга Арндта» [6, 123]. Еще более либеральный историк Зеньковский, ссылаясь на Флоровского, идет еще дальше: «Было не раз высказано мнение, что св. Тихон находился под влиянием немецкого пиэтизма, в частности, Арндта (которого св. Тихон знал)» [7, 62]. Флоровского и Зеньковского почти дословно повторяет русский иезуит [8, 324]. Обидно констатировать, что даже церковный историк Карташев, по-видимому, не прикасавшийся к данным первоисточникам, заявляет, будто труды свт. Тихона есть всего лишь «...свободный пересказ книги известного вождя протестантского пиетизма Арндта» [9, 515]. Не имея возможности и желания подробно задерживаться на обсуждении этой проблемы, ограничимся констатацией неоспоримого факта: святитель Тихон — не находился под определяющим влиянием протестантской «пиетистской» теологии. Оригинальность его творчества несомненна. Аналогичное суждение можно высказать о т. н. «проблеме» нахождения западных черт в мистике святителя (относительно Страстей Христовых и «темной ночи»), обсуждаемой почти во всех вышеприведенных либеральных исследованиях.

Определенную логическую связь религиозной философской системы свт. Тихона Задонского можно обнаружить в религиозно-исторических сочинениях Льва Тихомирова. Религиозно-философскую основу книг Л.А. Тихомирова составляет мысль о борьбе в человеческом мире двух мировоззрений: религиозного (прежде всего христианского) и материально-«монистического». Религиозное признает Бытие Божие и сотворенное Богом бытие «тварное». Материалистическое мировоззрение утверждает единство всего существующего, проповедуя идею самосущной природы. На протяжении всей человеческой истории эти идеи ведут друг с другом непримиримую духовную борьбу, не смешиваясь между собой, несмотря на многочисленные попытки их синкретизировать. Анализу истории этой духовной борьбы и посвящена книга Тихомирова «Религиозно-философские основы истории». Работа ценна тем, что не только говорит о прошлом и настоящем периоде этой борьбы, но и дает

анализ человеческой истории в ее последние эсхатологические времена. Уникальна эта книга еще и тем, что в ней впервые на русском языке человеческая история в полном объеме проанализирована с религиозной точки зрения. В религиозно-философских работах Л.А. Тихомирова показано закономерное и логическое развитие в человеческих обществах религиозных движений, взаимная связь и преемственность религиозных идей разных времен, которые то исчезают с исторической сцены, то, надевая уже новые «личины», появляются вновь.

Лев Александрович Тихомиров (род. 19 января 1852 г. Геленджик, скон. 16 октября 1923 г., Сергиев Посад) происходил из семьи военного врача. Окончил Керченскую Александровскую гимназию с золотой медалью. В 1870–1873 годы учился в Московском университете. В 1872–1873 — активный член общества «чайковцев», вёл пропаганду среди рабочих. В ноябре 1873 года Тихомирова арестовывают и осуждают по делу о «193-х». Более четырех лет он проводит в Петропавловской крепости. В январе 1878 года Л.А. Тихомиров выходит на свободу под административный надзор родителей. Но в октябре того же 1878 года он тайно покидает родительский дом и переходит на нелегальное положение для продолжения революционной деятельности. В это время он был уже членом «Земли и воли», стремящейся к свершению государственного переворота с целью созыва Учредительного собрания или утверждения революционной диктатуры (в зависимости от обстоятельств). В 1879 году — член Исполнительного комитета, Распорядительной комиссии и редакции «Народной воли», от имени «исполнительного комитета» составил известную прокламацию, выпущенную после 1 марта 1881 года. На Липецком съезде 20 июля 1879 года, на котором была организована «Народная воля», Тихомиров поддержал решение съезда о цареубийстве. Непосредственного отношения к убийству Александа II Тихомиров не имел. В начале 1880-х годов писал в «Деле», под псевдонимами «И. Кольцов» и «И. К.» (сокращение от названия «Исполнительный комитет»). В 1882 году, желая избежать ареста, Тихомиров уезжает за границу — в Швейцарию, затем во Францию. Издавал вместе с П.Л. Лавровым «Вестник Народной воли».

В 1888 году отрекся от революционных убеждений, открыто выступив против прежних идей в предисловии ко второму изданию книги «La Russie politique et sociale» (1888). В целом книга принадлежала к литературе, запрещённой в России, но в предисловии доказывалось, что революция немыслима в России и что людям прогрессивного образа мыслей необходимо стремится к мирной эволюции.

В 1889 году Тихомиров просил помилования, был помилован Высочайшим повелением от 10 ноября 1888 года и смог вернуться в Россию.

Брошюра (изданная по-русски и по-французски) «Почему я перестал быть революционером» (1888, 2-е изд. М., 1896) сделала возможным возвращение Тихомирова в Россию. Прибыв в Петербург, бывший революционер отправился в Петропавловский собор поклониться праху царя Александра II, против которого он боролся и в подготовке убийства которого участвовал. Тихомиров становится деятельным сотрудником «Московских ведомостей» и «Русского обозрения». Важнейшие статьи, появившиеся в этих органах, Тихомиров переиздал в ряде брошюр и книжек. С книги «Единоличная власть как принцип государственного строения» (1897) начинается новый период творчества Тихомирова. В 1903–1906 годах работает над фундаментальным исследованием «Монархическая государственность» — создание государственно-правового учения о монархическом принципе власти, получившего наиболее полное завершение в его труде «Монархическая государственность» (1905). Л.А Тихомиров стал первым русским мыслителем, разработавшим учение о русской государственности, о ее сущности и условиях ее действия. Он первый всерьез занялся изучением такого государственного феномена, как русское самодержавие. Государство — естественный союз нации. «Единственное учреждение, — говорит исследователь, — способное совместить и свободу, и порядок, есть государство». Одним из характернейших и основных свойств человека является его стремление к взаимоотношениям с другими людьми. Общественность человека — такой же его инстинкт, как и инстинкт борьбы за свое существование. Оба они естественны, потому что исходят из самой природы человека. Государство же является высшей формой общественности. Общественность эволюционирует от союзов семейных и родовых к союзам сословным, а с развитием человеческих потребностей и интересов дорастает до возникновения высшей силы, объединяющей все социальные группы общества, — государства.

Когда же нет ни власти, ни подчинения, считает Л. Тихомиров, то наступает свобода в чистом виде, но здесь уже нет общественности. Власть становится силой, осуществляющей в обществе, в государстве высшие начала правды. Общество и власть растут и развиваются параллельно, создавая государственность наций. В зависимости от того, что понимает нация под общечеловеческим принципом справедливости, верховная власть представляет тот или иной принцип: монархический, аристократический или демократический.

«Необходимо признать, — пишет Тихомиров, — все эти три формы власти особыми, самостоятельными типами власти, которые не возникают один из другого... Это совершенно особые типы власти, имеющие различный смысл и содержание. Переходить эволюционно один в другой они никак не могут, но сменять друг друга по господству могут... Смену форм верховной власти можно рассматривать как результат эволюции национальной жизни, но не как эволюцию власти самой по себе... Сами по себе основные формы власти ни в каком эволюционном отношении между собою не находятся. Ни один из них не может быть назван ни первым, ни вторым, ни последним фазисом эволюции. Ни один из них, с этой точки зрения, не может быть считаем ни высшим, ни низшим, ни первичным, ни заключительным...». Выбор принципа верховной власти зависит от нравственно-психологического состояния нации, от тех идеалов, которые сформировали мировоззрение нации. Если «…в нации жив и силен некоторый всеобъемлющий идеал нравственности, — развивает свою мысль Тихомиров, — всех во всем приводящий к готовности добровольного себе подчинения, то появляется монархия, ибо при этом для верховного господства нравственного идеала не требуется действие силы физической (демократической), не требуется искание и истолкование этого идеала (аристократия), а нужно только наилучшее постоянное выражение его, к чему способнее всего отдельная личность как существо нравственно разумное, и эта личность должна лишь быть поставлена в полную независимость от всяких внешних влияний, способных нарушить равновесие ее суждения с чисто идеальной точки зрения» [10].

После 1905 года Тихомиров разрабатывает схему реформ системы «думской монархии». Он полагал, что «…представительством могут пользоваться только гражданские группы, а не элементы антигосударственные, как ныне. В законодательных учреждениях не могут быть представительства ни от каких групп, враждебных обществу или государству…». В 1907 году был приглашён из Москвы лично П.А. Столыпиным в Петербург, где занял должность члена Совета Главного управления по делам печати. Основной же его задачей было консультирование Столыпина по вопросам, связанным с рабочим движением, ввиду обсуждаемого трудового законодательства. Тихомиров выступил как сторонник мирного, но энергичного реформаторского курса государства по отношению к рабочему вопросу [28].

Основными мероприятиями по разрешению рабочего вопроса Тихомиров видел широкую мирную деятельность рабочих союзов (направленных преимущественно на взаимопомощь рабочих), развитые процедуры медиации при конфликтах между рабочими и работодателями, введение обязательного государственного страхования по болезни и от несчастных случаев, пенсионного страхования. К радикальным (для того времени) предложениям о введении 8-часового рабочего дня Тихомиров не присоединялся. Предложения Тихомирова частично реализовались с принятием в 1913 году новых законов о страховании рабочих по болезни и от несчастных случаев.

В 1909 году Тихомиров вернулся в Москву. В награду от премьер-министра он получил в аренду издание «Московские ведомости», редактором которого был до 1913 года.

За 10 лет до смерти Тихомиров поселился в Сергиевом Посаде (где и умер 16 октября 1923 г.). Здесь он создал трактат «Религиозно-философские основы истории», в котором анализирует историю человечества с религиозной точки зрения, включая последние эсхатологические времена. В этой книге (впервые опубликована лишь в 1997 г. в издательстве журнала «Москва») показано развитие в человеческой истории различных религиозных течений, взаимная связь и преемственность религиозных идей и заблуждений разных времен, которые то исчезают с исторической сцены, то, надевая новые личины, появляются вновь. На этом фоне Тихомиров доказывает истинность и глубину православного понимания истории. В 1917 году отошёл от политической деятельности. После революции, лишившись всех средств к существованию, работая делопроизводителем советской школы им. Горького в Сергиевом Посаде, Тихомиров в 1918–1922 годы пишет воспоминания «Тени прошлого», а параллельно в 1919–1920 — эсхатологическую фантазию «В последние дни»1 о пришествии антихриста, о борьбе с ним последних христиан и о Втором пришествии Спасителя [27]. Последним законченным произведением Тихомирова стала художественная повесть «В последние дни (Эсхатологическая фантазия)», написанная в 1919–1920 годы. Написанные писателем-христианином книги и статьи представляют весьма ценный материал об общественной жизни переломной пореформенной эпохи Российской империи.

Список литературы:

1. Кратиров П. Св. Тихон как пастырь и пастыреучитель. — Православный собеседник, кн. 1 и 2. — Казань, 1897. — 618 с.
2. Иоанн (Маслов). Святитель Тихон Задонский и его учение о спасении. Статьи разных лет. — М.: Самшит, 1995. — 511 с.
3. Тихон Задонский. Письма. — М.: Изд. Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2006. — 551 с.
4. Филарет (Гумилевский). История Русской Церкви. — М.: Изд. Сретенского монастыря, 2001. — 840 с.
5. Арндт И. Об истинном христианстве. — М.: Эксмо, 2016. — 1008 с.
6. Флоровский Г.В. Пути русского богословия. — Киев: «Путь к истине», 1991. — 600 с.
7. Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 1. Ч. 1. — Л.: ЭГО, 1991. — 221 с.
8. Иоанн (Кологривов). Очерки по истории русской святости. — Брюссель: Изд. «Жизнь с Богом», 1961. — 417 с.
9. Карташев А.В. Очерки по истории Русской церкви. Т. 1. — СПб.: Изд-во Олега Абышко; Библиополис, 2004. — 718 с.
10. Подробнее на livelib.ru: https://www.livelib.ru/author/179233-lev-tihomirov

ТРУДЫ Л. ТИХОМИРОВА:

11. «Начало и концы» (М., 1890), «Почему я перестал быть революционером» («Несколько замечаний на полемику эмигрантов» напечатано в «Московских ведомостях», № 74, 76 за 1889 г.).
12. «Духовенство и общество в современном религиозном движении» (1893, 2-е изд.).
13. «Конституционалисты в эпоху 1881 г.» (1895, 3-е изд.).
14. «К расследованию вопроса о ритуальных убийствах» (Впервые опубликовано: «Московские ведомости», № 252, 1 ноября, 1913 г.)
15. «К вопросу о масонах» («Московские ведомости», № 20, 1911 г.).
16. «Начала и концы. Либералы и террористы» (1890).
17. «Национальный пророк интеллигенции (о Достоевском)» (Впервые опубликовано: «Московские ведомости», № 22, 1911 г.).
18. «Социальные миражи современности» (1891).
19. «Знамение времени — носитель идеала» (1895).
20. «Борьба века» (1896).
21. «Демократия либеральная и социальная» (1896).
22. «Дело Бейлиса и дело об убийстве Ющинского» (Впервые опубликовано: «Московские ведомости», № 250, 30 октября, 1913 г.).
23. «Единоличная власть как принцип государственного строения» (1897).
24. «Знамение времени. Носитель идеала».
25. «Земля и фабрика» (1899).
26. «Монархическая государственность» (1905).
27. «Апокалиптическое учение о судьбах и конце мира». — Сергиев Посад, 1907.
28. «Рабочие и государство» (СПб., 1908).
29. «Религиозно-философские основы истории» («Борьба за царство Божие»).
30. «Спасительная роль Церкви в лихолетье» (Впервые опубликовано: «Московские ведомости», 1913, № 45, 23 февраля).
31. «Учредительная грамота 1613 года» (Впервые опубликовано: «Московские ведомости», № 44 (22 февраля),1913 г.).
32. Тихомиров Л.А. А. И. Желябов и С. Л. Перовская. — Издательство «Донская речь», 1906.
33. Тихомиров Л.А. Воспоминания. — М.; Л, 1927.
34. Тихомиров Л.А. 25 лет назад. (Из дневников Л. Тихомирова). — «Красный архив», 1930, т. 1–5.
35. Тихомиров Л. А. Заговорщики и полиция. — М., 1930.
36. «Руководящие идеи русской жизни Россия и демократия».
37. «Христианство и политика».
38. «Тени прошлого».
39. «Критика демократии».
40. «В последние дни».
41. «Апология веры и монархии».
42. Дневник Л.А. Тихомирова. 1915–1917 гг.
43. Статьи в «Деле»: «Жизнь и печать» (1881, № 2), «К вопросу об экономике и политике» (1881, № 5), «В защиту интеллигенции» (1882, № 4), «С низовьев Дона» (1882, № 9 и 10), «Общественность в природе» (1882, № 11 и 12), «Современное положение публицистики» (1882, № 12), «Тирания политической мысли» (1883, № 3).

ДИАКОН ДИМИТРИЙ КОТОВ

Клирик храма Покрова Божией Матери в Долгопрудном, искусствовед, художник, 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, art historian, artist, head of the Children's Mosaic School at the Special (Correctional) General Education School in Lobnya

О ВОКАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОМ ДЕЙСТВЕ STABAT MATER: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

ABOUT THE VOCAL-PLASTIC ACTION OF STABAT MATER: THE EXPERIENCE OF INTERPRETATION

В эссе представлен взгляд искусствоведа и священнослужителя на опыт воплощения кантаты Stabat Mater (музыка Дж.Б. Перголези, стихи Я. да Тоди) в жанре вокально-пластического действа. Постановка была осуществлена силами студии музыкального движения «Гептахор» (художественный руководитель Аида Айламазян) и творческого объединения «Лига музыки» (Любовь Молина — контральто; Анастасия Сорокина — сопрано; Валерия Петрова — партия фортепиано). На конкретном примере ставится вопрос о том, как в области искусства, в личном творчестве художник может утверждать пространство мира духовного.

Ключевые слова: вокально-пластическое действо, музыкальное движение, творчество, образ, Перголези, Stabat Mater, «Гептахор», «Лига музыки».

The essay presents the view of an art historian and a clergyman on the experience of the embodiment of the cantata Stabat Mater (music by G.B. Pergolesi, lyrics by J. da Todi) in the genre of vocal and plastic action. The performance was staged by the studio of the musical movement «Heptachor» (artistic director Aida Ailamazyan) and the creative association «League of Music» (Lyubov Molina — contralto; Anastasia Sorokina — soprano; Valeria Petrova — piano). On a specific example, the question is raised about how in the field of art, in personal creativity, an artist can assert the space of the spiritual world.

Keywords: vocal-plastic action, musical movement, creativity, image, Pergolesi, Stabat Mater, «Heptachor», «League of Music».

Мне хотелось бы рассказать об уникальном и дерзновенном опыте вокально-пластического воплощения кантаты Дж. Б. Перголези Stabat Mater, свидетелем которого мне довелось быть. Вот как пишет о нем художественный руководитель этого действа Аида Айламазян: «Спектакль является результатом совместной работы музыкантов и участников студии музыкального движения. Уникальность постановки состоит в единстве музыки и ее пластической интерпретации. Вокалисты становятся частью танцевального действа. Исходный сюжет не воспроизводится буквально. В спектакле возникает оригинальное образное пространство.

Вокально-пластический спектакль Stabat Mater на музыку Дж. Б. Перголези родился также как произведение лирическое, в котором выразились наши впечатления, ассоциации, личные чувства. Пластический ряд не является изображением евангельских событий, он не иллюстрирует прямо текст песнопения. Подчас он идет контрапунктом к словам и, отталкиваясь от самой музыки, создает собственную драматургию. Она основана на образах страдания и покорности, жертвы Матери, отдающей свое Дитя миру. Благой дух веет над скорбящей. Возникают и образы мира, отвергающего саму идею жертвенной любви и преданного служения, ценящего власть, успех, земные удовольствия. Неизбежность кары вызывает смятение в душах людей. Но благоговение перед тайной любви согревает сердце, и прощание с жизнью становится возвращением в материнское лоно, встречей с вечным творящим началом. Плач звучит как торжество, как гимн Матери» [Айламазьян, 2018, с. 118].

I

Конечно, это большое искусство. Это явно сразу, с первых звуков и движений.

Никто из поющих и танцующих не солирует. Общее действо, общая направленность, общий диалог, где все участвующие готовы слышать друг друга и подчиниться целому. Удивителен ведущий голос, но он не доминирует, он ведет. Это слитный дуэт: один голос помогает

подчеркнуть богатство особенностей тембра другого. Они сразу настроили слушателей на серьезность темы, на значительность предлагаемого образа. Что-то в этом дуэте было притягательное. Хотелось их слушать и слушать. Так что включение движения, пластики получилось совершенно естественным. Пение с движением сразу слились в общее действие. А пианистка Валерия сыграла роль невидимого ангела: фортепиано искрится, поднимает голоса, а самого ангела не видишь, но знаешь о его присутствии.

Сама заявка — два голоса прекрасных. Один из них просто удивительный: тембр голоса Любы (контральто) такой необычный, что способен выстроить собой звуковое пространство, в которое втягиваются слушатели. Какие-то особенности редкого голоса и обаяние личности не оставляют равнодушным. Удивительно, что Настя (сопрано) была ведомой, но между ними возникло единство — никто не довлел друг над другом, получился дуэт. Рожденный дуэт, где каждый был на своем месте и делал свое дело, — дуэт, предназначенный для большого целого, которое представляли жены танцующие.

Трудно назвать это танцем, скорее, это ближе к философии движения. Можно говорить о замысле, который в данном случае удался. В чем замысел? Такое ощущение, что Аида Меликовна со своими помощницами нанизала все культуры, все знаковые системы движения впитала, творчески переработала культурологические знаки, которые ближе к Древнему Египту, этрускам, греческой архаике, Древнему Криту. Но они впитали в себя, несомненно, и другие культуры — это все достижения человечества в области танца, который вышел из ритуала.

Все 13 частей спектакля связаны в единую композицию, но структурно отличаются между собой: каждая часть во многом индивидуальна, и для каждой режиссером-автором найден точный, убедительный язык выражения, в котором не сомневаешься. Это бывает, когда художественная вещь рождена сердцем, а не сочинена умозрительно.

Невероятная гармония поющих с движущимися поражает. Пение естественно перетекает в танец, и наоборот. Пение как декорация всего действа. На фоне этой звуковой декорации движение то раскрывает в танце в разных формах содержание замысла, то замирает в скульптурном равновесии и статике, акцентируя самые высокие смыслы. Никто не солирует — все делают общее дело. Это ближе к ритуалу, когда человек становится частью целого и стремится удержать его ради общей гармонии.

Гармония также подчинена целостности, большому образу. Это не молитва, но приближение к молитве. Действительно, подошли к грани. С одной стороны, объемлются все культуры (хотя есть свои приоритеты — архаика, Византия, даже языческая культура и др.), с другой



1. Вокально-пластическое действо Stabat Mater. Творческое объединение «Лига музыки». Фото В. Винтер. Москва, 2017

— вплотную приближение к христианской символике, христианскому мышлению, цель которого — молитва, беседа с Богом. Приблизились, насколько это возможно, к молитвенному состоянию.

Единство движений групп танцующих, которые, несмотря на индивидуальность каждой участницы, выражают общую стихию чувств через те же знаки, через единство пластического замысла. Индивидуальные переживания каждой из танцующих находят выражение в совместном, коллективном знаковом образе. Невероятное богатство пластического языка! Противостояние и особая статика фигур подчеркнуты плещущимся движением вокруг колонн-статуй (10-й номер). «Гептахорки» вторят пению, вторят музыке, музыкальному образу, согласуясь с высотой музыкального содержания.

Статика наполнена движением. Было ощущение, что за короткий промежуток времени мы увидели тысячи знаков, символов, потому что почти за каждым найденным скульптурным движением стоят десятки подобных знаков и сотни движений, которые помогли родиться этой законченной форме. Как волны омывают скалы, так движение и музыка вокруг рожденных знаковых систем наполняют жизнью эти монументальные образы, по-своему звучащие в древних культурах и заново возрожденные в этом новом огромном пластическом замысле, значительном по приближению к самому высокому замыслу о человеке.

Удивительно, что танцуют обычные женщины с далеко не идеальными фигурами, разного возраста. Перед зрителями предстает естественная пластика, которую не встретишь в классическом балете. Она идет от сущности природы конкретного человека, в котором сумели раскрыть возможность естественного проявления глубочайших переживаний и чувств в самом простом незамысловатом движении, как выплеск, всплеск души через движение. У позднего Рембрандта мы видим одно из высоких произведений живописи — «Данаю», где изображена обнаженная беременная женщина во всей ее сущностной природной красоте материнства. По внешним формам ей далеко до Венеры Милосской, а по внутреннему содержанию она прекраснее всех Венер, когда-либо изображенных. Вот эта внутренняя







2–4. Вокально-пластическое действо Stabat Mater. Студия музыкального движения «Гептахор». Фото А. Данилова. Москва, 2017

красота обычного женского тела удивительным образом раскрывается в танцующих «Гептахора».

«Вы боги», сказано в Писании (Пс. 81:6, Ин. 10:34). «Царствие Божие внутрь вас есть», говорил Господь (Лк. 17:21). «А кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4:14). Вот какой высокий замысел о человеке мы находим в Евангелии. И в картинах скорби спектакля Stabat Mater, полных трагизма, угадывается этот замысел. И здесь в каждой части, несмотря на большое богатство смыслов в движении — от просветления до трагических аккордов, во всем человек призван к высокому, не побоюсь сказать, к божественному. То есть призван к тому замыслу о человеке, который в реальной жизни являют святые, а в подлинном искусстве — большие художники, приближающиеся к тайнам жизни каждый в своей области, в своей деятельности, каждый в своем призвании. Как сказал апостол Павел, «дары различны, но Дух один и тот же» (1 Кор. 12:4). «Одному дается Духом слово мудрости, другому слово знания, тем же Духом; иному вера, тем же Духом; иному дары исцелений, тем же Духом; иному чудотворения, иному пророчество» (1 Кор. 12:8–10). Если дан тебе дар пророчества — пророчествуй, благовествования — благовествуй. Можно продолжить, если





5, 6. Вокально-пластическое действо Stabat Mater. Студия музыкального движения «Гептахор». Фото А. Данилова. Москва, 2017

дан дар служения истине, постижения правды в искусстве — служи этой правде, то есть людям и Богу, и жизнь вокруг тебя преобразится.

Спектакль рождает высокие чувства во всем, от начала до конца. Когда слушаешь орган, всегда вспоминаешь И.С. Баха и настраиваешься на звучание вечности. Когда смотришь выступление «Гептахора», видишь значительность явления — в движении и в статике, в звуке и в молчании. Это предстояние как благоговение, приближенное к молитве, помноженное на красоту. Такая близость к духовному в искусстве возможна, если художник удерживается на грани: он предчувствует и утверждает пространство мира духовного, но не богословствует.

Существование «Гептахора» доказывает, что можно в области искусства, не претендуя на универсальность, достичь такой естественности и простоты, которая предназначена человеку от рождения по замыслу Божию.

II

Хотех слезами омыти
моих восхищений рукописания

Второе явление Stabat Mater в почти круговой сцене было подобно античному театру. Это, по-видимому, невольно помогало танцующим, которые в таком пространстве чувствовали себя очень естественно. Было ощущение, что они парят «на воздусе», настолько легки и воздушны были все движения. Благодаря светлым, простым по форме хитонам индивидуальность каждой участницы общего действа, ее неповторимость ярко прочитывалась как в статике, так и в движении, творя букет и гимн женской красоте как Созданию. После

напряженных занятий «гептахорки» настолько станцевались, что воспринимались как единый организм. «Рисуешь нос — смотри на пятку», — говорил учитель передвижников, великий П.П. Чистяков. Так и здесь: в любом взмахе руки или наклоне корпуса чувствовалось, что танцующая улавливает, может быть, даже противоположное движение подруги.

Поразительны рожденные групповые композиции. Когда вспоминаешь эллинизм, перед глазами встает «Лаокоон с сыновьями», один из символов этой эпохи, или «Алтарь Зевса» в Пергаме школы Лисиппа и Скопаса. В Stabat Mater тоже свое прочтение времени в расширенном диапазоне от классических ассоциаций до современного авангарда. От традиции, где вмещаются многие культуры, особенно Античность, до неожиданных, как обнаженный нерв, современных прочтений пластики, передающих наше напряженное, почти трагическое время. Да, эти прекрасно-уродливые, скорченные, иногда всего лишь из двух фигур состоящие знаки в своих совершенно противоположных движениях убедительны до натурализма. «Иди и смотри», если хочешь ощутить и постичь парадоксальные контрасты времени — и ты увидишь не только гармонию, рожденную великими эпохами, но боль, скорбь и трагизм бытия и той великой жертвы за всех нас, которая непостижима в своей сущностной глубине. Этому прочтению очень помогает пение Насти и Любови с ее особенным, почти пророческим тембром голоса, нависающим над всем происходящим как вечное предопределение, которое нельзя изменить человеческими усилиями. Это альфа и омега, это есть, было и будет.

Список литературы:
Айламазян Аида. В ожиданье танца: беседы, наброски, размышления. — М.: Русский печатный дом, 2018. — 192 с.

О.И. ЛЕКСИНА
Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов

O.I. LEKSINA
PhD in Art History, A member of the Association of art critics

ОТРАЖЕНИЕ СКОРБЕЙ ДЕВЫ МАРИИ В ДЕРЕВЯННОЙ ПОЛИХРОМНОЙ СКУЛЬПТУРЕ ИСПАНИИ ПЕРИОДА РЕНЕССАНСА И БАРОККО

THE SORROWS OF THE BLESSED VIRGIN MARY IN THE SPANISH RENAISSANCE AND BAROQUE WOODEN POLYCHROME SCULPTURE

В статье рассматривается испанская деревянная скульптура эпохи Возрождения и барокко, связанная с изображением семи скорбей Девы Марии. Показа-на эволюция образа и средств его создания, от сцен ретабло до свободно стоящей скульптуры на примере работ выдающихся мастеров Испании.

Ключевые слова: семь скорбей, ретабло, деревянная скульптура, Богоматерь Скорбящая, Богоматерь ножей, Долороса, Дева Одиночества, А. Берругете, Ф. Хиральте, Х. де Хуни, Педро де Мена.

The article examines the Spanish wooden images of the seven sorrows of the Virgin Mary, created during the Renaissance and Baroque. The evolution of the image and the means of its creation from retablo scenes to freestanding sculptures is shown by the examples of the works of outstanding Spanish masters.

Keywords: the seven sorrows, retablo, wooden sculpture, Our Lady of sorrows, Our Lady of knives, Dolorosa, Virgin of Solitude, A. Berruguete, F. Giralte, J. de Ju-ni, Pedro de Mena.





Рис. 1. А. Берругете. Голгофа (фрагмент ретабло)
Рис. 2. А. Берругете. Голгофа из Монастыря Сан-Бенито (фрагмент)

Почитание девы Марии в христианском мире началось практически одновременно с почитанием Христа. В культ Девы Марии западном христианстве входит и особое почитание чувства боли и страданий матери перед лицом стра-даний ее ребенка, запечатленных в семи скорбях Марии, связанных с семью эпизодами из жизни Иисуса Христа. Это:

1. Пророчество Симеона о том, что Ее сердце пронзит меч страдания.
2. Бегство в Египет.
3. Пропажа Иисуса-ребенка в иерусалимском храме.
4. Встреча с Иисусом, восходящим на Голгофу.
5. Распятие Иисуса.
6. Снятие Иисуса с креста.
7. Погребение Иисуса [6, с. 765].

Некоторые из этих событий не описаны в Евангелиях, хотя они и излагаются только в апокрифах. Такое почитание Девы Марии развивается с конца XI века, и в 1239 году во Флорентийской епархии Орден сервитов (Орден монахов — слуг Марии, духовность которых была тесно связана со Святой Девой) установил праздник Богоматери Скорбящей (La Virgen de los Dolores), который отмечается 15 сентября и в Пятницу Долорес перед Вербным воскресеньем. Богоматерь Скорбящую также называют Девой печали (Virgen de la Amargura), сострадания (Virgen de la Piedad), тоски, горечи (Virgen de las Angustias) или скорби, боли (La Dolorosa). Марию считают «новой Евой, которая своим заме-чательным послушанием внесла свой вклад в жизнь, в отличие от того, что сделала первая женщина, которая своим непослушанием принесла смерть» [9].

В число стран, почитающих страдания Девы Марии, входит и Испания, где это почитание можно охарактеризовать как благоговение, и оно естественным образом находит отражение в искусстве, в том числе в скульптуре. В силу определенных исторических условий (многолетняя борьба с маврами, требующая утверждения в вере, затем инквизиция и Контрреформация как противодействие Реформации) испанская скульптура в течение нескольких веков развивалась преимущественно как религиозная, причем особое развитие в эти годы получила деревянная полихромная скульптура.

Поскольку страдания Марии, которая сопровождала своего сына в его миссии Искупителя и мучилась его болью, это ее «со-страсти» Страстям Господним, в храмовом пространстве все они в той или иной мере отображены в запрестольных образах (ретабло) в соответствующих сценах, связанных с жизнью Христа. Первые три Скорби Марии, которые можно увидеть в ретабло, связаны с детским возрастом Христа, это только начало страданий Богоматери, они не столь жестоки, как последующие. Забегая вперед, отметим, что первая скорбь Марии, связанная с принесением Иисуса во Храм и пророчеством Симе-она об оружии, которое «пройдет душу» Богоматери, породила в воображении художников образ Марии и иконографию, вбирающую в себя все семь скорбей (об этом — ниже).

Примером ретабло со сценами страданий Марии может служить работа Алонсо Берругете для монастыря Ла Мехорада, находящаяся теперь (как и многие выдающиеся произведения) в Национальном музее скульптуры в г. Вальядолид. В 1523 году двум мастерам, Васко де ла Сарса (ок. 1470–1524) и Алонсо Берругете (1486–1561), был заказан алтарь для главной часовни монастыря. Конструкция ретабло и общий план работы приписывается Васко де ла Сарса, мастеру из Авилы, из-за внезапной смерти которого в 1524 году А. Берругете пришлось в одиночку заканчивать эту работу, которая считается его первым на сегодняшний день задокументированным алтарным образом. В ретабло (материал — дерево) представлены сцены из жизни Марии и Христа: Рождество Богородицы, Благовещение, Рождество Христа, молитва в Гефсиманском саду, путь на Голгофу, Распятие, Воскресение и Вознесение (сцена снятия с креста отсутствует) — в соответствии с существовавшим в то время порядком изображения этих сцен. В центральной части ретабло, ныне пустующей, располагались скульптуры Девы Марии и Св. Иеронима [13].

Алонсо Берругете учился у своего отца, Педро Берругете, а после его смерти — в Италии, откуда вернулся в 1517 году и работал в качестве скульптора, живописца и архитектора во многих городах Испании [2, с. 275]. Алтарный образ не отличается стилевой целостностью — сцены его выполнены в разной манере. В образе Марии в сцене Благовещения отчетливо видно итальянское влияние, в других же сценах в скульпторе будто бы просыпается, оживает испанская натура мастера, и как результат — напряженные повороты, страстные жесты персонажей, а фигура Матери в сценах крестного пути и Голгофы полна скорби и драматизма.





Рис. 3. Хуан де Хуни. Свя-тое погребение (фрагмент)
Рис. 4. Хуан де Хуни. Голгофа (фрагмент)

Согласно исследованиям советского искусствоведа Т.П. Каптеревой, «в произведениях испанской скульптуры [имеется в виду ретабло. — О.Л.] пластическое начало вытеснялось живописным» [4, с. 234]. И действительно, по-лихромная скульптура Берругете и ретабло в целом отличаются изысканным колоритом, сцены связаны воедино голубым богородичным цветом фона. Что касается Марии, одеяние ее в приглушенных тонах решено в разных сценах поразному: в сцене пути на Голгофу ее туника украшена сложным орнаментом, созвучным орнаменту на одежде Христа. В сцене Распятия мафорий Богородицы декорирован золотистым растительным орнаментом, слабым мерцающим блеском отливает туника.

Еще одним примером трактовки страстей Марии в Ренессансной запре-стольной скульптуре является ретабло из кипариса, созданное Франсиско Хиральте (1510–1576), учеником Алонсо Берругете, для епископской часовни церкви Богоматери и Святого Иоанна Латеранского в Мадриде в 1547–1550 го-дах (полихромия выполнена художником Хуаном де Вильольдо).

Центральной сценой ретабло по ее расположению, наиболее приближенному к зрителю и по эмоциональному воздействию — является сцена Оплакивания Христа. На переднем плане — сидящая Богородица с мертвым телом Христа на коленях, позади них апостол Иоанн, Мария Магдалина и другие лица. Голова Марии склоняется к мертвому телу, лицо полно скорби. Драматизм сцены усиливается ритмом женских фигур, повторяющих положение тела и наклон головы Марии. В этой динамичной, полной страсти, далекой от классицизма сцене, бросаются в глаза римские профили Богоматери, Иоанна и Марии Магдалины (к тому же очень сходные между собой). Этот факт, как и ряд приведенных ниже, может иллюстрировать утверждение советского

искусствоведа-испаниста К.М. Малицкой о том, что испанские художники и скульпторы XVI века «стремятся подражать великим итальянским мастерам — Рафаэлю и особенно Микеланджело. Но, подражая итальянским мастерам, они по-своему перефразируют их произведения…» [5, с. 106], в данном случае, как нам представляется, признаки подражания заметны лишь в чертах лиц изображаемых.

Следует отметить, что выбор сцен, изображаемых в ретабло, как и порядок их расположения, осуществлялся, на наш взгляд, в соответствии с логикой, непонятной современному зрителю. Так, в центральной части ретабло над сценой Оплакивания располагается сцена бичевания Христа, выше — Рождество и венчает центральный «столб» сцена Распятия. По сторонам от Оплакивания — Дары Волхвов и Благовещение; по бокам от Бичевания — Принесение во Храм и Святое Погребение; слева от сцены Рождества — падение Христа на пути к Голгофе, справа — водружение на Крест. Сцена Падения Христа на пути к Голгофе полна смятения: на переднем плане фигура Христа, упавшего под тяжестью креста. Рядом с ним, на втором плане — Богородица со страдальческим лицом пытается поддержать крест, чтобы сделать тяжесть более терпимой.

Здесь уместно, на наш взгляд, привести и размышление американского пи-сателя Томаса Вудса о «Пьете» Микеланджело [имеется в виду «Пьета» 1499 г.], в которой глубина страдания Марии «умеряется гармонией <…>. Со II века Богородицу называют “второй Евой”; непослушание Евы привело человечество к гибели, а покорность Девы, согласившейся выносить в своем чреве Богочеловека, воле господа открыла человечеству путь к спасению. Такова женщина, которую создал Микеланджело. Она настолько верит слову Бога и настолько покорна Его воле, что способна сохранить спокойствие духа и стойкость веры, видя ужасную судьбу возлюбленного Сына» [1, с. 146]. В работах испанских скульпторов, знакомых с итальянской школой начала XVI века, редко можно встретить описанное выше состояние смирения — скорее, жесты отчаяния.

В испанское ретабло XVI века могла быть включена и отдельно расположенная сцена Голгофы (пятая Скорбь) с предстоящими (Богоматерью и Иоанном Богословом), как, например, в ретабло работы Алонсо Берругете (1526–1532 гг.) монастыря Сан-Бенито в Вальядолиде. Эта скульптурная группа, находящаяся сейчас в Национальном музее скульптуры, венчала ретабло. Лицо Марии, обращенное к Сыну, исполнено боли и страдания. Руки (пальцы повреждены) стремятся к молитвенному жесту. Здесь скульптор достиг высочайшего мастерства в выражении эмоций матери, потерявшей Сына. В изображении Марии заметно влияние маньеризма: вытянутая, слегка изогнутая фигура (размер чуть превышает естественный), одеяние





Рис. 5. Хуан де Хуни. Virgen de las Angustias. Фото 1865 г.
Рис. 6. Хуан де Хуни. La Virgen de las Angustias

довольно звучного цвета — золотистая туника с тисненым узором, по краям — полоса орнамента. Тем не менее оно не отвлекает от созерцания ее скорбного лица, так как складки расположены в спокойном ритме и на значительном от него удалении.

Хотя — по справедливому утверждению Т.П. Каптеревой — испанская пластика эпохи Возрождения «…не знала свободно стоящей статуи и портретного бюста, не могла освободиться от подчинения архитектурной среде и обрести самостоятельное пластическое бытие, выйти из плена общей декоративной системы» [4, с. 220], эту работу А. Берругете можно считать шагом в этом направлении, а во второй половине XVI века стремление к созданию самостоятельной скульптуры уже становится заметным. Так, появляются отдельные скульптурные группы, которые имеют названия, непосредственно связанные со Скорбями Богоматери. Таковой является скульптурная группа «Святое захоронение» (Santo Entierro, 1541–1544 гг.), отражающая седьмую Скорбь Марии, созданная Хуаном де Хуни (1506–1577 гг.), французом по происхождению (Жан де Жуаньи), который более 40 лет (с 1533 г.) жил и работал в Испании.

Работа была заказана монахом францисканцем Антонио де Гевара, еписко-пом Мондоньедо, для алтаря его погребальной часовни в монастыре Сан-Франциско в Вальядолиде (монастырь разрушен в начале XX века) [10]. Ныне она находится в Национальном музее скульптуры в Вальядолиде и входит в число самых выразительных произведений искусства испанского Возрождения.

Скульптурная группа, состоящая из семи вырезанных из дуба фигур размером, несколько превышающим размеры человеческого тела, располагалась перед запрестольным образом. Вдоль тела Христа, лежащего на возвышении (на крышке гроба), расположены остальные шесть фигур. В центре — безутешная Мария, стоящая на коленях, с поднятыми в жесте отчаяния руками, с глазами, полными слез, поддерживаемая Иоанном. Богородица одета в синюю тунику с золотыми отворотами рукавов, поверх которой — темный амафор с

золотым тиснением. Лицо Марии, как и других персонажей, выполнено в классической манере, в то время как развороты фигур, их патетические жесты, характерные для маньеризма, создают атмосферу драматизма, напряженности.

Еще одной работой Хуана де Хуни, связанной со Скорбями Богоматери, является скульптурная группа «Голгофа» из монастыря Сан-Франциско небольшого городка Сьюдад-Родриго. Работа была заказана мастеру в 1556 году для семейной погребальной часовни, принадлежавшей Д. Антонио дель Агила, епископу Саморы [10]. Группа «Голгофы» — один из шедевров Хуана де Хуни. Фронтальный взгляд на нее не передает всего драматизма фигуры Богородицы (она кажется излишне затейливо задрапированной, в отличие от чистых линий драпировок одеяний Марии у Берругете). Однако увиденная в другом ракурсе, она потрясает, в особенности рука, судорожно сжимающая ткань одеяния, и выражение лица с невидящими от слез глазами. Впечатление ослепших глаз усиливается и тем, что полихромия скульптуры полностью утрачена. Отсутствие красочного слоя позволяет оценить скульптурную технику мастера как в изображении видимых частей тела, так и одеяния Богоматери.

Снятие с креста уже мертвого Иисуса (шестая Скорбь Марии) получит новую иконографию в работе Хуана де Хуни — La Virgen de las Angustias («Дева Страданий» или «Богоматерь Скорбящая»), создание которой датируется про-межутком времени от 1561 до 1570 года. Она знаменует наступление эпохи ба-рокко, когда, по утверждению национального портала об искусстве и истории (Artehistoria), скульптура становится «одним из самых аутентичных и личных образцов испанского искусства, потому что ее концепция и форма выражения возникли у людей и из глубочайших чувств». Доктрина Контрреформации требовала от искусства реалистического языка, чтобы верующие могли понять и отождествить себя с тем, что было изображено; в то же время произведения должны были быть наделены интенсивным эмоциональным содержанием, чтобы верующие сопереживали им и, следовательно, легче усваивали дидактическое сообщение [11]. Созданные художниками, преданными церкви, эти работы, возможно, сами становились источниками религиозности.

Хуан де Хуни с 1540 года до конца жизни жил и работал в Вальядолиде, и эта скульптура Скорбящей Богородицы была создана для одной из церквей города Иглесия-де-лас-Ангустиас, где хранится в настоящее время в специально построенной в XVII веке часовне, оставаясь одним из самых почитаемых образов. В отличие от ставшей уже традиционной к этому времени иконографии Пьеты, где Мария держит безжизненное тело Иисуса на коленях, в этой работе Хуана де Хуни Мария, осознавшая, что все кончено, в обморочном состоя-

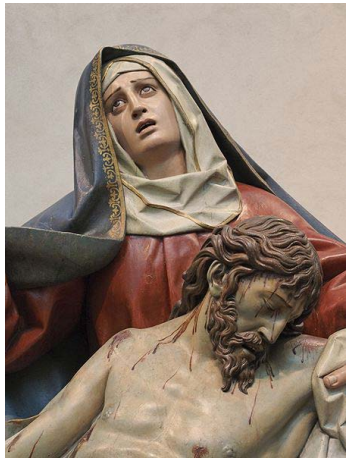




Рис. 7. Г. Фернандес. Пьета (фрагмент)
Рис. 8. Педро де Мена. Mater-Dolorosa (Монастырь Королевских босоножек, Мадрид)

нии опустилась на скалу, голова окинута назад. Спиной она опирается о Крест, тело изогнуто, одна нога вытянута вперед, другая подогнута. Правая рука прижата к груди, левой она опирается сзади о скалу. Лицо обращено к небу с немым вопросом.

La Virgen de las Angustias — это квинтэссенция изображения эмоционального состояния Богоматери в скульптуре Хуана де Хуни, да и, возможно, во всей скульптуре Испании соответствующего периода. «Его произведения отличает именно воплощение духовности того времени: боль, скорбь, страдание, материализованные в его скульптурах за счет использования собственного языка, отличающего его от остальных его конкурентов по профессии» [12].

В течение длительного времени скульптура была известна под названием La Virgen de los Cuchillos (что буквально переводится как «Дева ножей»), в том числе и в советских изданиях по истории искусства. Это объясняется тем, что грудь Марии была пронзена семью кинжалами (шпагами) — по числу ее скорбей. Долгое время считалось (и до сих пор это мнение существует, в том числе в научной среде Испании, о чем свидетельствует ряд источников), что эти предметы были привнесены в скульптуру Хуана де Хуни уже после ее создания, в разгар барокко (называется, в частности, 1623 год [10]) — для максимального выражения боли Марии. В 1971 году эти предметы были удалены в ходе реставрации скульптуры. Основанием для этого стали, как пишет Луис Луна Морено (1950–2018, знаток испанской скульптуры XVI и XVII веков, хранитель Национального музея скульптуры в Вальядолиде и в 1988–1996 гг. его директор, — «повреждения, вызванные этими металлическими элементами» [7, p. 411]. Однако исследование многочисленных архивных материалов городского совета Вальядолида и других источников позволило ему сделать вывод, что в настоящее время нет никаких объективных данных, подтверждающих гипотезу о том, что они являются более поздним добавлением, и есть свидетельства, подтверждающие противоположное мнение, что более логично предположить, что образ таким и был задуман — с использованием иконографического атрибута семи ножей [7, p. 415].

Л. Луна Морено считает La Virgen de las Angustias Хуана де Хуни наиболее повлиявшей на кастильскую пластику не только из-за высокого художественного качества скульптуры, но и, возможно, даже больше по причине религиозного значения образа на протяжении многих лет. Он отмечает также, что известность этой работы Хуана де Хуни была обусловлена, не умаляя эстетической значимости передачи религиозных и человеческих ценностей, присутствием в ее груди и между пальцами руки как бы зажимающей раны, этих семи ножей, символизирующих семь скорбей Богоматери [7, p. 411]. Она послужила прообразом для ряда работ позднего барокко. Наиболее удачной из тех, в которых оригинал явно прочитывается, нам представляется, «Долороза-де-ла-Вера-Крус-де-Саламанка» (1710–1714 гг.) Фелипе дель Корраля.

Изображение шестой скорби Марии с использованием уже ранее известного иконографического типа «Пьеты» (1616 г.), но с добавлением распятий двух разбойников по сторонам от Богоматери, держащей на коленях мертвое тело Христа и взывающей к небу, принадлежит выдающемуся мастеру испанского барокко Грегорио Фернандесу (1576–1636), который в истории скульптуры представляет самое реалистичное и искреннее направление своего времени и достигает в своих работах «самого совершенного веризма» [8, p. 1088]. В его пластике «глубокая выразительность сочетается с жизненностью образов» [3, с. 71–72], — существует несколько вариаций «Пьеты» в исполнении Фернандеса. Сын контрреформационной культуры Филиппа II, он создает религиозный образ, который является максимально дидактическим, далеким от чисто эстетических подходов [11].

Возвращаясь к работе Хуана де Хуни, заметим, что этот же образ Богоматери (сидящей у Креста после того, как ее Сын уже снят с него), но с кинжалами в груди, несколько меняет смысл и содержание образа, по сути, эта иконография формально символизирует все семь ее страданий, как в уже отмеченной работе Фелипе дель Корраля и ряде других, но гораздо менее жизненных образах, как, например, созданный Хосе де Росасом (1705 г.) и приписываемый Томасу де Сьерра (1720 г.).

Однако чтобы выразить пластически сбывшееся пророчество Симеона о том, что Богоматери «…Самой оружие пройдет душу» (Лк. 2:35), достаточно и одного кинжала, вонзенного в сердце. И такие решения в испанской скульптуре тоже есть. Это, к примеру, Dolorosa Грегорио Фернандеса (1623 г.) и более поздние — Мадонна де лас Ангустиас, приписываемая Хуану Алонсо Виллабрилье, и Рону на алтаре Доброй смерти церкви Сан-Мигель в Вальядолиде (1738 г.), и Busto de Dolorosa (1714–1721 гг.) из монастыря Св. Бригиды, приписываемый Педро де Авила.





Рис. 9. Педро де Мена. La Dolorosa. Королевская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид
Рис. 10. Педро де Мена. La Dolorosa. Коро-левская академия изящных искусств Сан-Фернандо, Мадрид (та же, в другом ракурсе)

Особое место в создании образа Скорбящей Девы принадлежит, несомненно, выдающемуся скульптору XVII века Педро де Мена (1628–1688). Как сказано о нем в описании скульптуры La Dolorosa, экспоната Королевской академии изящных искусств Сан-Фернандо, «Педро де Мена, один из интереснейших скульпторов испанского барокко. Он создает свой собственный образец религиозного искусства, который является востребованным снова и снова; таким образом, его работа образует серии одной и той же фигуры с вариантами. Скульптор привносит умеренный пафос в гармоничный овал лица Богоматери, добиваясь мастерства, которому будет много подражателей в следующем художественном поколении». Его Dolorosa — это всегда поясной портрет или бюст, а разнообразие в иконографии многочисленных работ основано на нюансах в выражении страдания в лице Марии — от трагического до почти принявшего случившееся, во взгляде опущенных или обращенных вверх глаз, полных слез, и в положении рук, сложенных в молитвенном жесте или обращенных вовне в вопрощающем.

Разносторонний профессиональный кругозор и солидная техническая подготовка, полученные в мастерской отца, Алонсо де Мена, позволили ему достичь «невероятного натурализма» в изображении лица Богородицы и «невиданных высот» в создании текстуры ткани в ее одеянии [8, p. 655]. Все скульптуры Педро де Мена серии Dolorosa представляют собой образцы виртуозного мастерства обработки дерева. Для достижения максимальной выразительности в изображении глаз использовалось стекло [8, p. 155], а слезы, катящиеся по щекам, делались из смолы. В одежде Марии использовано обычно три приглушенных цвета: кармин (с золотым тиснением), синий и слоновой кости (или только последние два).

В коллекции Монастыря Королевских босоножек (las Descalzas Reales) в Мадриде находится один из лучших образцов этой иконографии Педро де Мены — Mater-Dolorosa (Скорбящая Мать) с опустошенным лицом в слезах, с опущенными веками; правую руку она прижимает к груди, левая обращена к зрителю. В описании этой работы, которую определяют как «лирическую ин-терпретацию эпической темы боли», приводится пояснение смысла создания именно поясного изображения Богоматери: эта типология полуфигуры или бюста более близка к созерцанию, чем фигуры в полный рост, находящиеся на алтаре или пьедестале, а руки, расположенные на уровне взгляда, характеризуют стремление приблизиться к душе верующего [14].

Существует еще один образ в скульптуре, отражающий последнюю, седьмую, Скорбь Богоматери, но другой иконографии — Дева Одиночества (La Vir-gen de Soledad). Вот как трактуют историю его создания испанские исследователи: согласно древнему преданию, Богородица жила с момента смерти Сына до дня его Воскресения в доме недалеко от Голгофы, который впоследствии станет часовней, известной как «Статио Мария». Видение этого места проникло в сознание христиан, определив создание нового иконографического типа — Дева Одиночества, печали (la Virgen de la Soledad), которая, стоя на коленях и сложив руки на груди, созерцает терновый венец Христа и гвозди, которыми он был прибит к Кресту. Хотя этот образ был известен еще в эпоху Возрождения, в испанской скульптуре он появился в 1565 году благодаря художнику и скульптору Гаспару Бесерре (1520–1568), получившему заказ на его разработку от Изабеллы де Валуа, жены Филиппа II. Прообразом облачения Марии в этой иконографии послужил, по мнению испанских исследователей, вдовий наряд дамы первого класса той эпохи, которая после смерти мужа была «как будто обернута саваном при жизни» [8, p. 117]. Посредством этой траурной одежды выражены одиночество и боль Богоматери. В XVII веке этот образ получил наиболее лаконичную интерпретацию в работах Хосе де Мора (1642–1724).

Большинство рассмотренных здесь работ относится к Золотому веку испанской скульптуры. Появление именно в испанской скульптуре образов такой силы не в последнюю очередь обязано и особому мировосприятию в Испании того времени, где художники, как правило, были ревностными католиками и, по сути, посредниками между Богом и народом, религиозное сознание которого требовало именно таких образов.

Список литературы:

1. Вудс, Томас. Как католическая церковь создала западную цивилизацию / Т. Вудс; пер. с англ. В. Кошкина. — Москва; Челябинск: ИРИСЭН, Социум, 2016. — 280 с. (Серия «История»).

2. История искусства зарубежных стран: Средние века и Возрождение: учебник / Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина; Академия художеств Российской Федерации. Под ред. Ц.Г. Нессельштраус. — 3-е изд., перераб. и доп. — М.: ЗАО «Сварог и К», 2003. — 672 с., ил.

3. История искусства зарубежных стран XVII— XVIII веков: Учебник / отв. ред. В.И. Раздольская; ин-т им. Репина — 3-е изд., перераб. — М.В. Шевчук, 2009. — 536 с., ил.
4. Каптерева Т.П. Искусство Испании: Средние века. Эпоха Возрождения. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — 388 с., ил.
5. Малицкая К.М. Толедо — старая столица Испании. — М.: Искусство, 1968. — 182 с.
6. Христианская цивилизация: энциклопедический словарь / Ф. Комт [пер. с фр. Д. Литвинова, Н. Егоровой]. — М.: Издательство «Лори», 2006. — 872 с.
7. Luna Moreno L. Virgen de los Cuchillos de Valladolid: Reflexiones Iconográficas. PDF. P. 411–415. — URL: https://www.academia.edu/33893069/Virgen_de_los_Cuchillos_de_Valladolid_Reflexiones_Iconogr%C3%A1ficas.
8. Paradas A. Escultura Barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento / A. Paradas — «Bookwire» — (Escultura Barroca Española. Nuevas Lecturas Desde Los Siglos De Oro A La Sociedad Del Conoci-miento). PDF. 1795 p. — URL: https://www.litres.ru/alejandro-canestro-d/escultura-barroca-espanola-nuevas-lecturas-desde-los/
9. Nuestra Señora de los Dolores. — URL: https://infovaticana.com/2020/09/15/nuestra-senora-de-los-dolores-2/ (Дата обраще-ния 10.12.2022).
10. https://domuspucelae.blogspot.com/2010/03/visita-virtual-el-santo-entierro-juan.html (дата обращения 08.12.2022).
11. https://www.artehistoria.com/es/contexto/escultura-barroca-espa%C3%B1ola
12. https://dbe.rah.es/biografias/14354/juan-de-juni (дата обращения 12.12.2022).
13. Red Digital de Colecciones de Museos de España... — URL: http://ceres.mcu.es/ (дата обращения 25.12.2022).
14. https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/escultura/mater-dolorosa (дата обращения 05.12.2022).

Ю.А. ВЕРТИНСКАЯ
Соискатель кафедры «История искусств и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова

Yu.A.VERTINSKAYA
Art researcher, Chair of Art history and human science of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ТИНТОРЕТТО «АНГЕЛ, ПРЕДСКАЗЫВАЮЩИЙ МУЧЕНИЧЕСТВО СВЯТОЙ ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ»

TINTORETTO'S ANGEL FORETELLING THE MARTYRDOM OF SAINT CATHERINE

Настоящая статья посвящена краткому обзору истории и вопросу атрибуции картины «Ангел, предсказывающий мученичество Святой Екатерины Александрийской», выполненной Тинторетто для Сан-Джеминиано, небольшой, но престижной церкви, спроектированной архитектором Якопо Сансовино, которая раньше находилась прямо на площади Сан-Марко в Венеции. Поистине уникальная история картины, по сути, пропавшей из внимания публики с начала XIX века, перемещавшейся из одной частной коллекции в другую, которая появлялась несколько раз на международном арт-рынке с тем, чтобы после 1983 года оказаться в коллекции британского рок-музыканта, певца и автора песен Дэвида Боуи, который так же, как и Рубенс, Антонис ван Дейк, очень любил работы Тинторетто, полные мощной драматической убедительности и достоверности в передаче напряженной эмоциональной динамики.
Ключевые слова: Тинторетто, маньеризм, венецианское искусство.

This article focuses on a brief review of the history and the issue of attribution of the painting Angel Foretelling the Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria by Tintoretto for the altarpiece of the

Church of San Geminiano, a small but prestigious church designed by the architect Jacopo Sansovino, which was right on the Piazza di San Marco in Venice. A truly unique story of a painting that, in fact, disappeared from the attention of the audience since the beginning of the 19th century, moved from one private collection to another, which appeared several times on the international art market in order to end up in the collection of a British rock musician, singer after 1983 and songwriter David Bowie, who, like Rubens, Anthony van Dyck, was very fond of Tintoretto's work, full of powerful dramatic persuasiveness and authenticity in conveying intense emotional dynamics.

Keywords: Tintoretto, Mannerism, Venetian art.

Еще какое-то время назад картина «Ангел, предсказывающий мученичество Святой Екатерины Александрийской» (конец 1570-х), скорее всего, не была бы упомянута в десятке самых известных и узнаваемых работ, созданных Тинторетто. Новый виток зрительского интереса ей принесла принадлежность к уникальной коллекции в большей части произведений современного искусства британского рок-музыканта, певца и автора песен Дэвида Боуи, когда после его смерти в 2016 году коллекция была продана на аукционе Sotheby's в Лондоне (1). Тем не менее, научные обсуждения, в том числе в отношении атрибуции, датировки работы не прекращались с момента ее воскрешения Родольфо Палуккини в 1959–1960 годах, который датировал картину примерно 1557–1560 годами. Надо отметить, что в научной деятельности Родольфо Палуккини тема маньеризма неотделима от Тинторетто и занимает центральное место. В то время как Макс Дворжак считал Тинторетто «величайшим представителем итальянского маньеризма, несмотря на его венецианское образование» (2), Палуккини в свою очередь отмечал, что Тинторетто был самым великим представителем маньеризма в Венеции (3). В отношении картины «Ангел, предсказывающий мученичество Святой Екатерины Александрийской» Палуккини отмечает, что «Как обычно, Тинторетто передает действие с предельной непосредственность, используя выразительную лексику маньеризма, которым он мастерски овладевает, и использует с присущей ему индивидуальной манерой для увеличения эффекта художественного воздействия полотна. На переднем плане главные герои: падающий ангел, который приносит видение будущего мученичества…

Изображение поддерживает пафос предсказания и драматизм происходящего, хорошо сбалансированная композиция с фигурами показана в интенсивно освещенном пространстве» (4). Атрибуция картины Тинторетто была также подтверждена Пьерлуиджи де Векки в «Полном собрании художественных произведений Тинторетто»



Рис. 1. «Площадь Сан-Марко с видом на Сан Джеминиано», Джованни Антонио Каналь, известный под прозванием Каналетто, примерно 1735. Рим, Национальная галерея старинного искусства (Палаццо Барберини)



Рис. 2. «Ангел, предсказывающий мученичество Святой Екатерины Александрийской», Тинторетто

(1970 г.). Позднее Роберт Эколс и Фредерик Ильхман отмечали, что объемный двухтомный каталог «Якопо Тинторетто: работы на священные и светские сюжеты» 1982 года под редакцией Родольфо Палуккини и Паолы России содержит ряд неточностей, включая в том числе вопросы датировок и атрибуции. В 2009 году Эколс и Ильхман публикуют новый каталог «На пути к новому каталогу Тинторетто с контрольным списком пересмотренных атрибуций и новой хронологией». Для картины «Ангел, предсказывающий мученичество Святой Екатерины Александрийской» авторы предложили более позднюю датировку, ближе к последним годам 1570-х.

Тинторетто нарисовал полотно для алтаря церкви Сан-Джиминьяно, небольшой, но престижной церкви, спроектированной архитектором Якопо Сансовино, которая раньше находилась прямо на площади Сан-Марко в Венеции.

Святая Екатерина Александрийская, христианская великомученица, была приговорена римским императором Максимином к смерти, когда ему не удалось подорвать ее христианскую веру. По преданию удар молнии уничтожил колесо, которое было предназначено для ее четвертования, прежде чем оно могло причинить ей какой-либо вред, хотя позже она была все равно обезглавлена.

В работе Тинторетто могущественным и красноречивым жестом парящий ангел предупреждает Екатерину о ее грядущей судьбе. Работа представляет наглядный пример для понимания манеры, художественного метода Тинторетто при создании алтарного образа. Как



Рис. 3. Фото с сайта музея Рубенса в Антверпене

это было характерно для мастера, картина также демонстрирует идеальную проработку в части тщательного планирования композиции в сочетании с удивительно творческой, вдохновенной живописной импровизацией. Первое упоминание о работе приходится на 1581 год благодаря Франческо Сансовино (сына архитектора Якопо Сансовино) и его работе «Венеция, город очень благородный и особенный» (Venetia città nobilissima et singolare). В церкви картина находилась около 250 лет. В 1807 году церковь Сан Джемениано была снесена по приказу Наполеона, и теперь на её месте расположен городской музей Коррера. В этом же году картину передали в Галерею Академии (Венеция), затем в 1818 году она была продана арт-дилеру Анджело Барбини. Впоследствии полотно перемещалось из одной частной коллекции в другую, появлялась несколько раз на международном арт-рынке с тем, чтобы после 1983 года оказаться в коллекции Дэвида Боуи, который так же, как и Рубенс, Антонис ван Дейк очень любил работы Тинторетто, полные мощной драматической убедительности и достоверности в передаче напряженной эмоциональной динамики.

После продажи коллекции Дэвида Боуи картина по решению частного коллекционера (покупателя) определенное время находилась в музее Рубенса в Антверпене (Бельгия). «Чего Дэвид Боуи никогда не знал, так это того, что под слоями живописи спрятан блестящий предварительный рисунок, который недавно был обнаружен во время проведения технической экспертизы в Королевском институте культурного наследия (KIK-IRPA) в Брюсселе. Предварительный рисунок предполагает, что работа может быть датирована примерно на десять лет раньше, чем считалось ранее, и показывает, как Тинторетто создавал картину собственноручно, постоянно корректируя композицию во время работы» (5).

В 2017 году года Фонд Кольнаги (Colnaghi Foundation) выпустил сборник научных публикаций под названием «Тинторетто Дэвида Боуи: Ангел, предсказывающий мученичество Святой Екатерины Александрийской», в который вошли работы Риккардо Латтуада, Ксавьера Саломона, Кристины Кюрри, Бена ван Бенедена и других. Сборник охватывает материал, посвящённый не только Тинторетто, но и краткому обзору художественного и исторического контекста Венеции времен Тинторетто, а также рассматриваются другие крупные произведения Тинторетто, Тициана, Рубенса и Ван Дейка, проданные Кольнаги на протяжении многих лет, а также формирование Дэвида Боуи как коллекционера произведений искусства.

В 2019 году работа была представлена в рамках выставки «От Тициана до Рубенса», которая проходила во Дворце дожей в Венеции.

Примечания:

1. На сайте Sotheby's лот с данной картиной обозначен как «Якопо Робусти, называемый Якопо Тинторетто, и мастерская». Аукционный дом выразил слова благодарности доктору искусствоведения Фредерику Ильхману за подтверждение авторства Якопо Тинторетто и его мастерской, а также за его помощь в каталогизации лота. — URL: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/bowie-collector-part-i-modern-contemporary-art-evening-auction-l16142/lot.38.html (дата обращения: 25 декабря 2022 года).
2. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. — М.: Искусство, 1978. [1].
3. Pallucchini Rodolfo. Contributi alla pittura veneziana del Seicento (1962) — In: Arte veneta. Rivista di storia dell'arte vol. 16 (1962) [3].
4. Pallucchini Rodolfo. Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540–1590. Electa; First edition. 1981. [4].
5. Rubens House presents David Bowie's Tintoretto. https://pers.rubenshuis.be/rubens-house-presents-david-bowies-tintoretto (дата обращения: 25 декабря 2022 года).

Список литературы:

1. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 2. — М.: Искусство, 1978.
2. David Bowie's Tintoretto: Angel Foretelling the Martyrdom of Saint Catherine of Alexandria. London: Colnaghi Foundation, 2017.
3. Pallucchini Rodolfo. Contributi alla pittura veneziana del Seicento (1962) — In: Arte veneta. Rivista di storia dell'arte vol. 16 (1962).
4. Pallucchini Rodolfo. Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540–1590. Electa; First edition. 1981.
5. Sansovino Francesco. Venetia città nobilissima et singolare. Venice: Sansovino, 1581.

С.В. КОРОЛЕВА
Доцент кафедры городского строительства, архитектуры и дизайна ТулГУ, г. Тула

S.V. KOROLEVA
Associate Professor of the Department of Urban Construction, Architecture and Design of TulSU, Tula

ДРЕВНЕРУССКОЕ СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

ANCIENT RUSSIAN MEDIEVAL ART

Описываются основные принципы развития древнерусского средневекового искусства на примере храмовой архитектуры и фресковой живописи. Рассматриваются основные периоды: X–XI века, время принятия христианства, могущества русского государства со столицей в Киеве; период феодальной раздробленности XII–XIII веков, общества, отличавшегося распрями между князьями и жестокой борьбой за власть; искусство в период татаро-монгольского ига и начала объединения русских земель XIV — начало XV века, характеризовавшееся победой в Куликовской битве, усиления крепости духа русского народа, проявившейся в объединении государства, перенесению столицы в Москву.
Ключевые слова: древнерусское средневековое искусство, храмовое зодчество, фресковая живопись.

The basic principles of the development of ancient medieval art are described on the example of temple architecture and fresco painting. The main periods are considered: X–XI centuries, the time of the adoption of Christianity, the power of the Russian state with its capital in Kiev; the period of feudal fragmentation of the XII–XIII centuries. a society distinguished by feuds between princes and a fierce struggle for power; Russian Russian art in the period of the Tatar-Mongol yoke and the beginning of the unification of the Russian lands of the XIV — early XV centuries, characterized by victory in the Battle of Kulikovo, strengthening the fortitude of the Russian people, manifested in the unification of the state, the transfer of the capital to Moscow.
Keywords: ancient Russian medieval art, temple architecture, fresco painting.

С принятием христианства в 988 году при князе Владимире в языческой Руси заимствовались культурные традиции развитой византийской цивилизации. В древнерусском зодчестве произошли существенные изменения, начал формироваться крестово-купольный тип храма. Собор в это время строили по определенным правилам: внутри прямоугольного плана воздвигались четыре или более столба, разделявшие пространство храма на нефы. Центральный поперечный и продольный нефы образовывали крест, поэтому такая форма храма называлась крестово-купольной. Центральные четыре столба соединялись арочными конструкциями-парусами, поддерживающими барабан купола. Вход в храм располагался традиционно на западной стороне, а в восточном направлении размещалась апсида с алтарем. Центральный фасад крестово-купольного древнерусского храма также отличался своими характерными особенностями. Несущие стены на центральном фасаде завершались пилястрами без капителей, так называемыми лопатками, и делили его на прясла, соответствующие определенному нефу. В верхней части прясла были полукруглыми, образованными сводчатой конструкцией храма, и назывались закомарами.

Одним из первых каменных древнерусских храмов, построенных в соответствии с принципами крестово-купольной системы, считается храм Успения Богородицы или Десятинная церковь (989–996 гг.), к сожалению, не сохранившийся до сегодняшнего времени. Поскольку к этому времени еще не было русских зодчих, овладевших принципами строительства храмовой архитектуры, к созданию церкви были приглашены византийские мастера. Храм был построен по правилам крестово-купольной системы. Внутри пространство разделялось столпами на нефы, вытянутыми с запада на восток. Внутри интерьер богато декорировался фресковой живописью, мозаичными композициями и церковной утварью.

Без сомнения, самым грандиозным храмом Киевской Руси периода X–XI веков был каменный собор Софии в Киеве (1019–1031/32 гг.), возведенный во времена правления князя Ярослава Владимировича. Центральное пространство храма разделяли 12 столпов, в результате образовалось пять нефов, завершавшихся на востоке пятью апсидами, к тому же собор окружался крытыми галереями. Венчали собор три-

надцать глав, с особенно выделенной в размере одной — центральной, символизирующей Иисуса Христа, и остальными, символизирующими двенадцать апостолов. Таким образом, храм совмещал базиликальную систему с крестово-купольной формой. Совсем не случайно была выбрана именно эта конструкция киевского собора, поскольку русский собор Софии не должен был уступать по своему великолепию и величию константинопольский аналог. Интерьер храма Софии киевской богато украшен мозаикой, выполненной в соответствии со сформировавшимся византийским иконографическим каноном.

Особенного внимания заслуживает мозаика Христоса-Вседержителя (Пантократора), украшавшая медальон купола. Лик Иисуса представлен в образе грозного судии, с гипертрофированными формами, раскрывающими царственную сущность Вседержителя. Непременный символ византийской мозаики — золотой фон, олицетворявший божественный мир. Большое значение в иконографическом каноне занимала линия, которой придавался особый смысл, связь земного мира с трансцендентным существованием. Нельзя не сказать о сознательной формализации, стилизации формы изображаемого Христа. В лике всё внимание прихожан должно быть приковано к глазам Вседержителя, которые значительно выделены, относительно изображенных меньшего размера носа и губ.

В конхе абсиды собора Софии в Киеве представлено мозаичное изображение молящейся Богоматери с воздетыми вверх руками — «Оранты» (премудрости божией) (ок. 1032). Также как и в образе Христа Вседержителя, в изображении Оранты особое значение придается золотым линиям, подчеркивающим складки её одеяния, символизирующим божественную сущность. Аналогичный смысл передает небесно-синий цвет платья святой. Сознательно мозаичист увеличил размеры верхней части Богоматери (голову с воздетыми к небу руками), чтобы пришедшие в храм снизу пропорционально видели всю её фигуру. Аналогично, как и в лике Вседержителя, так и в образе Оранты всё внимание молящегося обращается к увеличенным в размере глазам, в отличие от узкого носа и маленьких губ.

Особенный интерес также представляет украшение среднего яруса апсиды собора Софии сценами евхаристии. Обряд причащения — основа христианского учения. По замыслу средневекового художника фигура Христа продублирована в мозаичных композициях дважды. В одном случае Иисус изображен наклоненным вправо и подающим своим ученикам-апостолам хлеб (просвиру, олицетворяющую тело Вседержителя), а в другом — он наклоняется влево и предлагает им вино (символ крови Христовой). Таким образом, согласно христианскому мировоззрению, Христос принимает жертвенную смерть во

имя искупления первородного греха человечества. Апостолы в двух сценах представлены по шесть человек. Согласно традициям византийской иконографической живописи фигуры их стилизованы и формализованы. Изображения представлены в застывших позах, лишенных индивидуализации, и отличить одного от другого можно лишь по христианским атрибутам, держащим в руках.

Также как Константинопольская София сподвигла киевских князей создать не менее великолепный храм в столице киевской Руси, так и новгородские князья не желали уступать по величию в храмовой архитектуре. Благодаря этому в 1045–1050 годы новгородские зодчие на своей земле воздвигли каменный собор Софии. Необходимо напомнить, что Новгородская земля славилась могуществом и богатством благодаря успешной торговле. Храм Софии в Новгороде также был двенадцатистолпным, как и его прототип в Киеве, и представлял пятинефную планировку, завершенную в восточной части пятью апсидами. В фасаде выделялись лопатки, разделявшие его на прясла. В отличие от киевской Софии венчали собор пять глав, вместо тринадцати.

Во второй половине XII века на фоне непрекращающихся распрей между древнерусскими князьями продолжает активно строиться храмовая архитектура в Новгородском, Владимиро-Суздальском княжествах.

Необходимо рассказать об особенностях церкви Спаса на Нередице близ Новгорода, заложенной в 1198 году. Конечно, этот храм намного скромнее, построенного собора Софии в Великом Новгороде. Конструкция представляет собой четырехстолпную, однокупольную церковь. Центральный фасад украшают лопатки, соединяющие с основанием закомар. Примечательным является тот факт, что к этому времени русские мастера начинают приобретать необходимые навыки фресковой и мозаичной живописи. Поэтому в декоре интерьера храма Спаса на Нередице отечественные мастера всё больше отходят от византийских традиций, что проявляется на примере в отказе изображения образа Христа-Вседержителя в медальоне купола и заменяется композицией «Вознесения Христа».

Во Владимиро-Суздальском княжестве во второй половине XII века храмовое зодчество связано с правлением князя Андрея Боголюбского. Благодаря ему было развернуто грандиозное строительство Успенского собора во Владимире (1158–1161 гг.). Владимирский храм был задуман как ответ величественной киевской Софии. К сожалению, на формирование Успенского собора повлиял пожар, который изменил первоначальный замысел зодчих. Однако после расширения храма в 1185–1189 годы постройка представляла собой двадцатистолпную пятинефную конструкцию, завершавшуюся в восточной части тремя апсидами. Можно найти влияние романской архитекту-

ры в первоначальном решении Успенского собора, проявлявшееся в оформлении перспективных порталов, напоминающих архивольты и аркатурного фриза.

Нельзя не упомянуть, несмотря на скромный образ, о церкви на Нерли, построенной в 1165 году. Храм представляет собой изящное строение, традиционное четырехстопное здание, в центре которого образуют продольный и поперечный нефы крест. В восточной части — три апсиды. Изящество храма достигается благодаря суженным пряслам. Пилястры с капителями сменяют упрощенные конструкции лопаток и соединяются с основаниями закомар. Вход в храм декорирован обрамлениями, похожими на романские архивольты. Также стройность храму придает вытянутая ножка купола (барабан).

Аналогично церкви Покрова создан Дмитриевский собор во Владимире (1194–1197 гг.). Храм имеет одну главу, но выглядит внушительнее, праздничнее и нарядней Покровской церкви. Его фасад украшен аркатурным фризом, прясла богато декорированы скульптурным рельефом. Интерес представляет сочетание в рельефе фантастических персонажей — грифонов, барсов, львов, а также библейского царя Давида.

Следующий период средневекового древнерусского искусства выделен историками временными рамками XIV — начало XV века и назван как период монголо-татарского ига и объединения русских земель. Несомненно, татаро-монгольское иго нанесло невосполнимый ущерб на русскую культуру XIII–XV веков, в это время были уничтожены великолепные памятники архитектуры, убиты создатели произведений. Безусловно, незабываемая дата в русской истории 1380 год, Куликовская битва. Итак, благодаря поверившему в свои силы русскому народу с первой половины XIV века начинается объединение княжеств на территории Северо-Восточной Руси. Его основные центры: Новгород и Псков, а в конце столетия центр Древней Руси переносится в Москву, где остается по сей день. Изменения происходят в храмовой архитектуре. Закомарное завершение храма сменяется скатным, например восьмискатным. Вместо трех или пяти апсид строится одна. Однако, несмотря на упрощение конструкции, начинает нарядно украшаться рельефом барабан купола и верхняя часть апсиды.

Начнем рассказывать об особенностях искусства этого периода с описания особенностей церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде, построенной в 1374 году. В этой постройке проявляются сказанные ранее принципы строительства: вместо закомарной — восьмискатная кровля. Четырехстолпный храм с одной апсидой на востоке и одной главкой, завершенной крестом.

Чем отличился храм в древнерусской истории искусства, так это фресковой живописью Феофана Грека. Начиная с конца XIV века, впервые упоминается имя мастера иконописца. Работавшие в предыдущие времена мастера фресковой или мозаичной живописи обычно не упоминали свое авторство, поскольку считалось, что их рукой в написании образов святых управляет Всевышний. Феофан Грек — один из первых мастеров Древней Руси, чье авторство известно и описано в многочисленных книгах по средневековой древнерусской истории искусств. Итак, Феофан Грек — византийский мастер, который был приглашен для росписи сначала в Крым, затем в Новгород.

В храме Спаса Преображения византийский иконописец расписал медальон купола ликом Христоса-Пантократора. Лик Иисуса написан в традициях византийского иконографического канона. Он выглядит как грозный судия, встречающий пришедших в храм. Строгий образ подчеркивают особые белые штрихи-блики, можно сказать, характерный прием Феофана Грека, по которому его легко отличить от других мастеров.

Еще одна выдающая фреска византийца в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде — Троица. В композиции проявляется характерная Феофану Греку экспрессивность, резкость благодаря белому мазку. Художник изобразил в обрезе ангелов Бога-Отца, Сына и Святого Духа, восседающих вокруг престола, в центре которого евхаристическая чаша.

Подытожим вышесказанное. Благодаря принятию христианства в Древней Руси начало развиваться храмовое искусство. Каменные сооружения отличались грандиозным экстерьером и великолепным интерьером, богато украшенным фресковой живописью и мозаикой. Храм служил своеобразным духовным и просветительским центром. Примером выдающихся мозаик можно назвать образы Христоса-Вседержителя и «Оранты» Софийского собора в Киеве. В это время начинает складываться иконографический канон в древнерусском искусстве. Особого внимания и изучения заслуживает каменный храм Софии в Великом Новгороде, строительство которого также велось с соблюдением правил крестово-купольной системы. Со второй половины XII века в результате борьбы за власть и войн между княжествами произошла феодальная раздробленность Руси. За первенство наравне с Киевом боролись новгородские и владимиро-суздальские княжества, поэтому храмовое строительство переносится в эти области. Изучается церковь Спаса на Нередице близ Новгорода, Успенский и Дмитриевский собор во Владимире. В это время русские зодчие принимали активное участие в строительстве храмов. Дмитриевский храм, несмотря на одноглавую конструкцию, богато декорирован вырезанными из камня рельефами.

Заканчивается исследование периодом XIV — начала XV века, характеризовавшимся татаро-монгольского нашествия и объединением

земель. Происходят изменения в конструкции храмов, закомарное строение сменяется многоскатным. Пример такой формы — церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Завершается публикация кратким описанием выдающихся образцов творчества известного византийского мастера, работавшего на русской земле — Феофана Грека.

Список литературы:

1. Всеобщая история искусств: в 6 т. Т. 2, кн. 1. Искусство Средних веков / Академия художеств СССР, Институт теории и истории изобразительных искусств; ред. кол.: Б.В. Веймарн [и др.] / под общ. ред. Б.В. Веймарна, Ю. Д. Колпинского. — М.: Искусство, 1960. 508, LXXV с. : 224 л. ил., карт.

2. Данилова И.Е. Искусство Средних веков и Возрождения; Древняя Русь; Италия; Живопись, архитектура, скульптура; Искусство и зритель. — М.: Сов. художник, 1984. — 272с. : ил. (Работы разных лет).

3. Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. — М.: Просвещение, 1996. — 318 с.: ил.

4. Булкин В.А. СПбГУ. Искусство Древней Руси и его исследователи: Сб. ст. / Под ред. В.А. Булкина; СПбГУ. — СПб.: СПб. ун-т, 2002. — 288 с. (Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 6).

О.А. ИЛЬИНА

Магистрант кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПУ им. С.Г. Строганова

O.A. ILYINA

Master degree student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПРООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ЦИКЛ В ФРЕСКАХ СМОЛЕНСКОГО СОБОРА НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ: ИКОНОГРАФИЯ, ЕЁ ИСТОКИ И РАЗВИТИЕ В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ

THE STORY OF OLD TESTAMENT PROPHECIES IN THE MURALS OF BOGORODITSE SMOLENSKY MONASTERY: ICONOGRAPHY, ITS ORIGINS AND DEVELOPMENT IN ANCIENT RUSSIAN ART

Автором статьи впервые исследуются и публикуются ветхозаветные сюжеты, расположенные в люнетах стен Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Цикл из сюжетов, трактующихся как прообразы Богоматери, встречается впервые в древнерусской монументальной живописи XVI в. В статье была предпринята попытка поиска возможных иконографических источников и прототипов для фресковых сюжетов Смоленского собора.

Ключевые слова: Смоленский собор, ветхозаветные сюжеты, пророческие сюжеты, иконография, искусство времени Бориса Годунова.

The author of the article for the first time investigates and publishes Old Testament stories located in the lunettes of the walls of the Cathedral of Our Lady of Smolensk in the Novodevichy Monastery. A cycle of subjects interpreted as prototypes of the Mother of God is found for the first time in ancient Russian monumental painting of the XVI century. The article attempted to search for possible iconographic sources and prototypes for the frescoes of the Smolensk Cathedral.

Keywords: Cathedral of Our Lady of Smolensk, Old Testament stories, prophetic stories, iconography, XVI century, the art of Boris Godunov's time.

Смоленский собор Новодевичьего монастыря занимает значимое место в ряду московских памятников второй половины XVI века. Согласно настенной летописи, собор был украшен фресками в 1598 году, сразу после вступления на престол царя Бориса Годунова. Несмотря на многократное обращение искусствоведов к изучению фрескового ансамбля собора, некоторые циклы до сих пор остаются неопубликованными и неисследованными.

В первую очередь речь идет о живописи люнетов, где изображены сюжеты на тему ветхозаветных пророчеств о Богоматери. Такой развернутый фресковый цикл, состоящий из пророческих сюжетов, встречается впервые в истории древнерусской монументальной живописи XVI века. Именно этому новому явлению в монументальном искусстве Москвы и будет посвящена данная статья.

Ветхозаветные сюжеты, которые по своему символическому толкованию символизировали Богоматерь, получили широкое распространение в эпоху Палеологов. Со второй половины XIII и до середины XIV века вместо отдельных фигур пророков с их атрибутами появляются иллюстрации пророческих видений, которые часто объединялись в циклы [1]. Самый ранний пример прообразовательного цикла известен по росписям Софии Трапезундской (1260–1270-х гг.) [2].

В монументальной живописи Руси ветхозаветные прообразовательные циклы впервые появляются во фресках новгородской церкви Успения на Волотовом поле в 1363 году. Цикл, согласно палеологовской традиции, размещался в нартексе церкви и включал четыре сюжета: «Премудрость созда себе дом», «Скиния Завета», «Лествица и борьба Иакова», «Восхождение Моисея на гору Синай».

Последующее появление прообразовательных сюжетов на русской почве относится уже ко второй половине XV столетия и впервые встречается в псковской церкви Успения Богоматери в Мелётово. В восточной части барабана изображено явление Моисею горящей купины, с образом Богоматери внутри, а непосредственно под сюжетом — пророки с атрибутами. Подобная композиция зримо раскрывала прообразовательное значение Богородицы.

Особый рост почитания Богоматери на Руси отмечается в XV веке и связывается со временем формирования молодого Московского государства, которое протягивало нить преемственности Владимиро-Суздальскому княжеству и Константинополю с их исключительным богородичным культом. Не случайно именно в это время в систему декораций русских храмов активно проникают иконописные сюжеты, иллюстрирующие гимны и похвальные песни в честь Богородицы. «Похвала Богоматери», «Собор Богоматери», «О Тебе радуется» — композиции, впервые встречающиеся в Похвальском пределе кремлевского Успенского собора (роспись 1479 г.?), становятся ведущими в росписях храмов XVI века. В апсиде кремлевского Благовещенского собора тема похвалы усиливается прообразовательным сюжетом «Моисей перед Неопалимой Купиной» и фреской «Спас Нерукотворное Око» (фрески 1547–1551 гг.).

Особый рост интереса к ветхозаветным текстам отмечается в период правления Ивана IV, когда идеология искусства определялась митрополитом Макарием. Композиции, основанные на библейских и литургических текстах, дополненные образами сивилл и «еллинских мудрецов», широко используются в искусстве второй половины XVI столетия. Так в росписях галерей Благовещенского собора (1547–1551 гг.) появляется многофигурная композиция «Древо Иессеево», излагающая историю Боговоплощения, включающая изображения пророков, а также сцены-прообразы Богоматери: «Лествица Иакова», «Руно Гедеона».

Одновременно с росписью галерей создаются и «златые» Благовещенские врата (после 1547 г.), являющиеся наиболее ранним примером разработанной прообразовательной иконографии. По подобию Благовещенских врат были выполнены Успенские врата (XVI в.), и врата для Троицкого собора Ипатьевского монастыря в Костроме (1598–1605 гг.) [3]. Клейма врат в большинстве своем схожи и включают такие сюжеты, как Благовещение (в разных изводах), пророчество Исайи, пророчество Иезекииля, пророчество Аарона, пророчество Даниила, видение Иакова, Моисей перед Неопалимой купиной, пророчество Аввакума, Гедеон и руно, Валаам и ангел, и другие сюжеты.

Храмовые двери для Троицкого собора выполнены по заказу Дмитрия Ивановича Годунова — дяди царя и старейшего в роду Годуновых. Изготовление врат, подобных вратам главных храмов Руси, говорит о серьезных притязаниях Годуновых на создание храма, обладающего царским статусом. Практически точное копирование сюжетов с врат кремлевских соборов говорит о программном характере и государственном значении их создания.

Допустимо предположить, что фресковый ансамбль Смоленского собора и золотые врата Троице-Ипатьевского монастыря создавались параллельно друг другу, основываясь на известной нам датировке (оба памятника 1598 г.). Что также подтверждается и реализацией близких идейных программ, в этих ключевых памятниках годуновской эпохи. Именно поэтому при анализе ветхозаветного цикла Смоленского собора мы предлагаем сопоставить сюжеты фресок с аналогичными сюжетами клейм золотых врат Троицкого собора Ипатьевского монастыря, что должно помочь уточнению композиционных и иконографических особенностей фресок. К работе будут

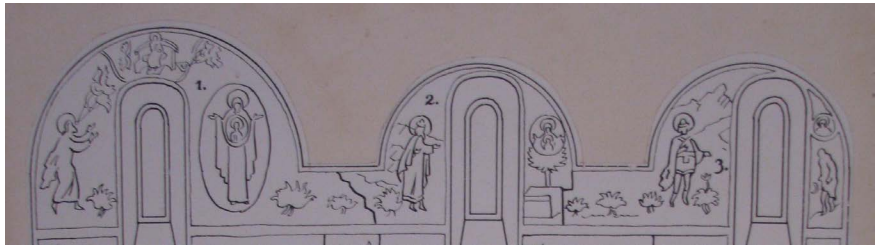


Рис. 1. Прориси люнетов южной стены Смоленского собора, сюжеты: «Причащение Исайи», «Пророк Аарон перед процветшим жезлом», «Видение пророка Даниила о Горе Нерукосечной»

также привлечены клейма Благовещенских и Успенских врат, учитывая схожесть между этими тремя выдающимися памятниками декоративно-прикладного искусства XVI столетия.

Стенописное убранство главного собора Новодевичьего монастыря целиком и полностью отдано под богородичные сюжеты, что отвечает новым принципам декорации храмов XVI века, когда в росписях главенствуют циклы, связанные с посвящением храма. В Смоленском соборе образ Богородицы и её особая роль заступницы и защитницы города раскрывается в циклах «Жития Богоматери», «Акафиста», «Сказания о Римской-Лиддской иконе», завершаясь колоссальным алтарным образом Богоматери Смоленской. Ветхозаветный цикл, расположенный в самом верхнем регистре стен и опоясывающий весь четверик собора, по сути, является прологом к обширному циклу Акафиста, занимающему два регистра стен наоса.

На южной стене собора располагаются сюжеты: «Причащение Исайи», «Пророк Аарон перед процветшим жезлом», «Видение пророка Даниила о Горе Нерукосечной» (рис. 1). Сюжеты близки по составу элементов и их расположению с одноименными сюжетами клейм врат, но композиционно выстроены с учётом оконного проема в люнетах (рис. 2). В сюжете с пророком Даниилом на фреске не наблюдается медальон с образом Богоматери. Вероятно, он не сохранился или был удален во время расширения оконного проема.

Сюжет с пророком Исайей, иконографически схожий с фреской и клеймом врат, вырезан на центральной дробнице праздничной пелены «Спас на престоле» (дробницы датируются серединой — второй половиной XVI века, Музей Московского Кремля), который в соседстве с дробницей «Богоматерь Боголюбская» делает очевидный акцент на роль Богоматери в Божественном домостроительстве. Аналогичные элементы сюжета, включающие пророка Исайю, херувима с клещами и Господа Саваофа на престоле встречаются в лицевом сборнике Чудова монастыря (1560-х гг., собрание Егорова РГБ Ф. 98 № 1844, лл. 142 об. — 143).



Рис. 2. Золотые врата, Троицкий собор Ипатьевского монастыря (1598–1605 гг.), сюжеты: «Причащение Исайи», «Пророк Аарон перед процветшим жезлом», «Видение пророка Даниила о Горе Нерукосечной»



Рис. 3. Прориси люнетов северной стены Смоленского собора, сюжеты «Пророчество Аввакума о горе», «Не плачите мёртвых», «Видение лествицы Иакову»

Обратим внимание и на порядок размещения сюжетов южной стены. На всех дверях (благовещенских, успенских и троицких) упомянутые выше сюжеты размещены рядом, также как и в люнетах Смоленского собора, составитель программы росписи пропускает лишь сюжет «Пророчество Иезекииля», который на вратах идёт после сюжета «Причащение Исайи».

«Пророчество Аввакума о горе» на северной стене также соответствует иконографической схеме клейму врат, но на фреске художник меняет местами пророка и медальон с Богоматерью и Младенцем (рис. 3, 4). Отметим деталь, на фреске изображена Богоматерь в позе Оранты, а Христос с благословляющим жестом — подобная иконография соответствует изображению в клейме Успенских врат.

Сюжет «Не плачите мёртвых», названный так по одноименной подписи на фреске, располагается между «Пророчеством Аввакума…» и «Видением Иакову». На первом плане фрески изображен лежащий в гробу покойный, над ним на коленях, склонив голову и вытянув правую руку в указующем жесте, стоит молящийся царь, а левее этой группы изображен пророк, указывающий правой рукой в небеса. На данный момент нам не удалось найти примеры подобной иконографии в



Рис. 4. Северные врата, Благовещенский собор Московского Кремля (после 1547 г.), сюжет «Пророчество Аввакума»

русском искусстве XVI века. Но похожие изображения встречаются в Годуновских псалтирях. Так, в псалтири, хранящейся в Третьяковской галерее (1594–1600 гг., Инв. МК-6 (К-5346)), отмечается смысловая и визуальная схожесть с миниатюрой к псалму 6:5-6 («Обратись, Господи, избавь душу мою, спаси меня ради милости Твоей, ибо в смерти нет памятования о Тебе: во гробе кто будет славить Тебя?»), где царь Давид возносит молитвы Христу, а ниже олицетворение смерти в виде лежащего человека (рис. 5). Сам псалом 6 содержит несколько эпитетов со словами «слезы», «плачь», которые мы можем связать с надписью на фреске. Фраза «Не плачите мёртваго…», скорее всего, была взята из книги пророка Иеремии (глава 22:6): «Не плачите мёртваго, ниже рыдайте о нем: плачите плачем о исходящем, яко не возвратится к тому, ниже увидит земли рождения своего» [4]. Если наши рассуждения верны, то на фреске, правее от молящегося царя Давида, изображен пророк Иеремия. Включение пророка Иеремии и его стихов в сюжетные композиции, не встречалось ранее и требует отдельного изучения. Также необходимо отметить, что по своей ком-



Рис. 5. Годуновская псалтирь (1594–1600 гг., Инв. МК-6 (К-5346), Л. 84, ГТГ)



Рис 6. Западные Золотые врата, Троицкий собор Ипатьевского монастыря (1598–1605 гг.), сюжет «Предречение эллинского философа Платона о Боговоплощении»





Рис. 7. Клейма пелены «Святая Троица с деяниями» (1593 г., музей-заповедник «Московский Кремль»), сюжеты «Видение пророку Иакову», «Пророк Моисей перед Неопалимой Купиной»
Рис. 8. Клейма иконы «Троицы с бытием» из Сольвычегодска (1580–1590 гг., Сольвычегодский историко-художественный музей), сюжеты «Видение пророку Иакову», «Пророк Моисей перед Неопалимой Купиной»

позиционной наполненности сюжет напоминает клеймо златых врат «Предречение эллинского философа Платона о Боговоплощении» (рис. 6).

«Видение пророку Иакову» это третий по счету сюжет северной стены и одна из самых устойчивых иконографических схем, где лествица осмысляется как прообраз Богородицы. Сюжет встречается уже в живописи катакомб на Виа Латина в Риме, датируемых IV веком. Наиболее раннее сюжетное изображение лествицы Иакова на Руси имеется в составе клейм на южных вратах Рождественского собора в Суздале (30-е гг. XIII в.). На вкладных предметах Годуновых интересующий нас сюжет есть на пелене «Святая Троица, с деяниями» (рис. 7), вложенной Дмитрием Ивановичем Годуновым в 1593 году в костромской Ипатьевский монастырь и в клеймах иконы «Троицы с бытием» из Сольвычегодска (рис. 8). Если сравнивать «Видение пророку Иакову» из Смоленского собора с клеймом на вратах, а также клеймами пелены и иконы, то обращают на себя внимание отверстые небеса. В небесном сегменте на смоленской фреске изображен Бог Отец, тогда как в варианте клейма всех врат Богоматерь Знамение с Младенцем Христом на лоне. В клеймах на иконе и пелене небесная сфера изображена пустой.

Три люнета западной стены отданы под два пророческих сюжета: «Архангел Михаил перед пророком Валаамом», «Пророк Моисей перед Неопалимой Купиной» (рис. 9). Первый из упомянутых сюжетов встречается в составе цикла Деяний Архангела Михаила Архангельского собора Московского Кремля. В росписях домонгольского периода данный сюжет включен в роспись придела архангела Михаила в соборе святой Софии в Киеве (1037–1045 гг.), в дьяконник Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (1150-х гг.) и



Рис. 9. Прориси люнетов западных стен Смоленского собора, сюжеты «Архангел Михаил перед пророком Валаамом», «Пророк Моисей перед Неопалимой Купиной».

в составе деяний архангела на Суздальских вратах. Иконография сюжета на фресках Смоленского собора отличается от ранних фресок, а также от изображений на храмовых вратах. Обращает на себя внимание отсутствие медальона с образом (на вратах в медальоне — образ Спаса Эммануила), можно предположить, что пророк указывает на звезду, которая не сохранилась на фресках в ходе позднейших реставраций и поновлений. Образ Архангела Михаила в Смоленском соборе прописан с опущенным мечом, тогда как на вратах и более ранних фресках его меч воинственно поднят вверх.

«Явление Моисею Неопалимой Купины» один из самых распространенных сюжетов-прообразов. Свое мариологическое толкование сюжет получил в богословских текстах уже с IV века [5]. Подробная иллюстрация библейской истории, произошедшей на горе Хорив, вписана в последние два люнета западной стены Смоленского собора. Иконография фрески подробно воспроизводит текст Ветхого Завета. Сюжет повторяет иконографию златых врат, но в отличие от сжатого формата клейма, здесь все детали распределяются свободно и занимают два люнета стены. Композиционная схожесть отмечается с миниатюрой из русского лицевого Хронографа из собрания Е.Е. Егорова (90-е гг. XVI в., РГБ, Ф. 98 № 202) (рис. 10). На уже упомянутой иконе Троица и одноименной пелене в клейме «Явление Моисею…» отсутствует древо купины, огненный «шар» с образом Богоматери располагается непосредственно на вершине скалы. Аналогичный сюжет в



Рис. 10. Миниатюра из русского лицевого Хронографа из собрания Е.Е. Егорова (90-е гг. XVI в., РГБ, Ф. 98, № 202)

монументальных ансамблях предыдущих столетий написан в более сжатом варианте (фрески Снетогорского монастыря, фрески церкви в Мелётово, предалтарный столп кремлевского Благовещенского собора). Наиболее близким памятником по времени создания, где также присутствует интересующий нас сюжет, является роспись врат Кирилло-Белозерского монастыря (1585 г.).

Итак, очевидно, что в искусстве XVI века ветхозаветные прообразовательные сюжеты впервые объединяются в последовательный и идейно целостный цикл на Благовещенских вратах Московского Кремля (после 1547 г.) и в дальнейшем повторяются в декоре кремлевских Успенских и Троицко-Ипатьевских врат. Факт копирования подразумевает появление устойчивой традиции украшения входных храмовых дверей пророческими сюжетами. Отдельные преобразовательные сюжеты встречаются в клеймах икон и пелен, а также в рукописях.

Визуально-сравнительный анализ фресковых сюжетов Смоленского собора в своем большинстве демонстрирует очевидное заимствование общей иконографической схемы с клейм золотых врат, но и с внесением авторских изменений с учетом особенностей монументальной живописи.

Исследователями Благовещенских златых врат отмечалось художественное своеобразие клейм с их сюжетной разработанностью, наглядностью повествования, тщательно выписанными деталями, что может говорить о новом явлении в декоративно-прикладном искусстве Москвы XVI столетия [6]. В дальнейшем эти новые композиционные схемы могли послужить протографами и для фресок Смоленского собора.

В настоящее время фрески Смоленского собора Новодевичьего монастыря представляют собой не только редкий пример полноценного прообразовательного цикла в монументальном искусстве XVI века, но и цикла, тематически соотнесенного с программой росписей всего собора. Следующий цикл-прообраз появляется в начале XVII века в стенописи притвора трапезной Рождественской церкви Пафнутиева Боровского монастыря [7]. Дальнейшее изучение фресок, а также поиск возможных повторений в монументальной живописи XVII века позволит проследить развитие и актуальность ветхозаветной прообразовательной тематики в искусстве следующего столетия.

Примечания:

1. Луковникова Е.А. Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII — середины XIV вв.: дис. канд. иск.: 17.00.04 / Луковникова Елена Александровна. — М., 2003. — С. 1 (далее — Луковникова, 2003).

2. Там же. С. 29–50.

3. Точное время создания Благовещенских и Успенских врат неизвестно, но, как убедительно доказал А.В. Чернецов, первыми были созданы Благовещенские врата и уже после них Успенские. См.: Чернецов А.В. Золоченые

двери XVI века. — М., 1992. С. 75–86.
4. Надпись на фреске «Не плачите…» могла быть приписана в ходе многократных поновительных работ в соборе, что подтверждается позднейшими изменениями, внесенными в сюжеты о Лиддской-Римской иконе.
5. Луковникова, 2003. С. 65.
6. Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. — М., 1990. — С. 82.
7. До недавнего времени фрески трапезной Рождественской церкви датировали 1540–1550 гг. На сегодняшний день фрески церкви передатированы А.С. Преображенским началом XVII в. Новая датировка была озвучена автором на круглом столе памяти В.Д. Сарабьянова: «Проблемы изучения древнерусского и византийского искусства». Государственный институт искусствознания. Москва. 24–25 ноября 2020 г. О ранней датировке см.: Сарабьянов В.Д. Преобразовательные и ветхозаветные темы в росписях трапезной церкви Пафнутиева Боровского монастыря // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века: Сб. статей памяти В.М. Сорокатого. — М., 2008. — С. 199–216.

Список литературы:
1. Антыпко М.И. Врата с золотой наводкой из Троицкого собора Ипатьева монастыря и древнерусская традиция оформления храмовых врат / М.И. Антыпко // Иконографические новации и традиция в русском искусстве XVI века: Сб. статей памяти В.М. Сорокатого. — М., 2008. — С. 255–256.
2. Вздорнов Г.И. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода / Г.И. Вздорнов. — М., 1989.
3. Вилкова М.В. Серебряные лицевые дробницы с пелен и облачений. Опыт исторической реконструкции убранства Благовещенского собора Московского Кремля в XVI веке // Московский Кремль XVI столетия. Древние святыни и исторические памятники: [Сб. статей] Кн. 2. — М., 2014. — С. 411–412.
4. Квливидзе Н.В. Иконографическая программа алтарных росписей московских храмов второй половины XVI века // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства: Сб. статей. — М., 2005. — С. 621–646.
5. Качалова И.Я., Маясова Н.А., Щенникова Л.А. Благовещенский собор Московского Кремля: К 500-летию уникального памятника русской культуры. — М., 1990.
6. Качалова И.Я. Стенопись галерей Благовещенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Балканы. Русь. — СПб., 1995. — С. 419–429.
7. Никитина Т.Л. Иконография стенописи св. ворот Кирилло-Белозерского монастыря // Кириллов: Краеведческий альманах. Вып. 4. — Вологда, 2001. — С. 202–211.
8. Овчинников А.Н. Роспись церкви Богоматери в Мелётово // Отблески христианского Востока на Руси: Псковское искусство / Bagliori russi dell'Oriente cristiano: L'arte di Pskov. — Milano, 2015. — P. 73–75.
9. Орлова М.А. Фрески Похвальского придела Успенского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. [Т. 11]. — М., 1980. — С. 305–316.
10. Ретковская Л.С. Смоленский собор Новодевичьего монастыря. — М., 1954. — С. 20–21.
11. Мнева Н.Е. Монументальная и станковая живопись // Очерки русской культуры XVI века. Ч. 2. Духовная культура. — М., 1977. — С. 310–252.
11. Саликова Э.П. Сложение иконографии кондака «Взбранной Воеводе» в древнерусской живописи // Русская художественная культура XV–XVI веков: Сб. статей. — М., 1998. — С. 53–68.

В.И. ИВАНОВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Храмовое зод-чество» МАРХИ

V.I. IVANOVSKAYA
PhD in Art History, Professor of the Department «Temple Architec-ture», Moscow Architectural Institute (State Academy),

СЕМАНТИКА ОБРАЗА КИВОРИЯ (ЦЕРКОВНОЙ СЕНИ, БАЛДАХИНА) В РУССКОМ ПРАВОСЛАВНОМ ХРАМЕ

SEMANTICS OF THE IMAGE OF A CIBORIUM (CHURCH CANOPY, BALDACHIN, CURTAIN) IN A RUSSIAN ORTHODOX CHURCH

Интерьер православного храма — синтез пространственно-временных искусств, где каждый предмет имеет свое символическое значение. Образ церковной сени, широко использующейся в украше-нии значимых сакральных пространств в храме, формировался веками и имеет сложное семантическое прочтение, раскрыть которое автор предпринимает в данной статье.
Ключевые слова: церковная сень, киворий, балдахин, завеса, пространство храма, семантика образа, синтез искусств в православном храме, православный храм, иконостас.

The inner space of an Orthodox church is a synthesis of spatial, artistic and figurative forms, where each object has its own symbolic meaning. The image of the church canopy (ciborium), which is widely used in decorating, has been formed over the centuries and has a complex semantic reading, which the author is trying to reveal in this article.
Keywords: church canopy, ciborium, baldachin, curtain, the inner space of an Orthodox church, synthesis of an image, art synthesis in an Or-thodox church, Orthodox church, iconostasis.

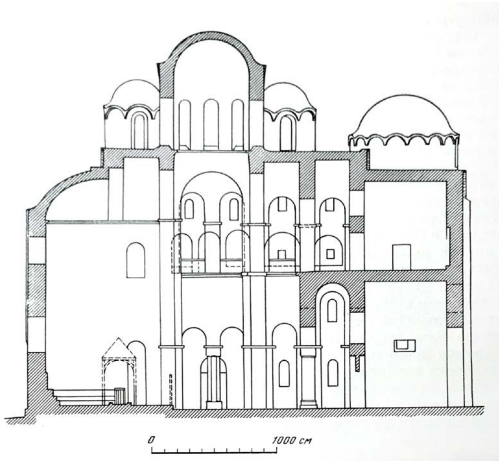


Рис. 1. Софийский собор в Новгороде. Центральный продольный разрез. Реконструкция по материалам статьи Г. М. Штендера [10]

Церковная сень (киворий) занимает одно из ключевых мест в формировании пространства православного храма. С момента своего появления в русских храмах в X–XI веках церковная сень видоизменялась по форме и способу декора, постепенно становясь не только неотъемлемой частью украшения Святого Престола, но также Царских врат, раки с мощами, киотов. При этом церковная сень является абсолютно самостоятельным элементом, а в некоторых случаях про-образом «малого храма» [21, с. 115].

В научных публикациях довольно широко представлены раз-мышления западных и отечественных исследователей о генезисе кивория [1, 6, 7, 11]. В большинстве своем это труды, посвященные изучению культуры и искусства Древнего мира и Раннего Средневековья. Объясняя причины и истоки возникновения кивория, большая часть исследователей концентрируется на зарубежных памятниках, не уделяя внимания отечественным. В публикациях археологического характера приведены краткие заметки о конструкции и материале первых русских церковных сеней [19], но не описаны ни значение, ни семантика образа. В описании миниатюр лицевых рукописных и первопечатных подлинников [13] упоминаются общие черты и иконографические принципы изображения, так же как в публикациях о структуре русского иконостаса [14, 19, 21,]. Значительным источником информации служат архивные материалы: чертежи, замеры, графические реконструкции археологов, документальные описания [4, 9, 20].

Подводя итог, следует отметить, что практика возведения цер-ковной сени в пространстве православного храма, ее композиционные и художественные особенности, эволюция и типология образа остаются малоизученным.

Прообразом кивория в ранневизантийском храме послужила заимствованная у римлян практика устанавливать «навес над троном императора, его скульптурой или статуей божества» [6, с. 369] и навес при оформлении «погребальных сооружений» [11, с. 10]. Наследуя по формальному признаку архитектурную конструкцию, но получая в итоге новое смысловое прочтение, церковная сень становится одним из ключевых элементов украшения христианского храма. Таким образом, к IV–VI векам уже можно говорить о сформировавшейся традиции устройства церковной сени (кивория).





Рис. 2. Мономахов трон. XVII в. Государственный исторический музей. Москва
Рис. 3. «Соловецкая» напрестольная сень. XVII в. Государственный музей-заповедник Коломенское

Общее представление о таких киориях можно получить из ранневизантийских книжных памятников, предметов мелкой пластики, литературных источников. В сцене «Проповедь Христа в преполовение праздника», Христос сидит «в храме на кафедры, апостолы и народ слушают Его, и есть киворий над кафедрой, скопированный с престольного кивория храмов византийских» [13, с. 306]. Киории же напоминают кувуклию, монументальную «на столбах, в который вделан саркофаг» [15].

По словам патриарха константинопольского Германа, христиане делали киории по «желанию сделать престол как можно более похо-жим на надгробный памятник и через то нагляднее выразить мысль, что Престол — гроб, место положения тела Христова» [20, с. 115]. Храм над Гробом Господним (315–330 гг.) является олицетворением всего христианского вероучения и одной из важнейших святынь, что и послужило возведению Престола и сени по его образцу. К примеру, в летописи, описывающей историю создания и благоукрашения Софийского собора в Великом Новгороде, содержатся такие строки: «тогда же бяше пришел Добрыня Ядрейковиц из Царя града и привез с собой гроб Господен… и приде поставлен архиепископ Антоний». …Некоторые исследователи склонны считать, что была привезена мера Гроба Господня в виде ленты «длиной 2 арш. 7 и 3/8 верш. с концами, запечатанными сургучом и по ее размеру был переделан Престол, а затем и сень над ним» [21, с. 87–88].

Святитель Герман, патриарх Константинопольский, говорит об этом так: «Святые отцы, как бы небо, устрояют покров над святою трапе-



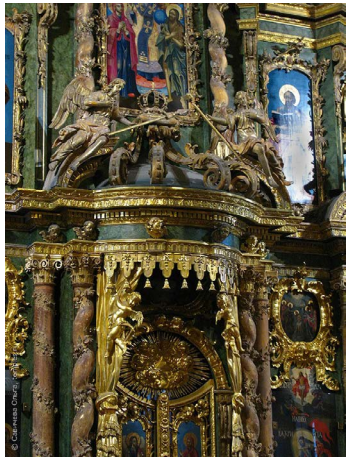


Рис. 4. Сень над ракой с мощами Святого благоверного князя Александра Невского. XVIII в. Свято-Троицкая Александро-Невская лавра. Санкт-Петербург
Рис. 5. Фрагмент иконостаса Сампсониевского собора. 1730-е годы. Санкт-Петербург

зою, и под сим покровом, называемым киворием (сень), среди четырех столпов возвышается, как земля, священный престол. В уст-ройстве-то этой сени и исполняется слово пророческое: Бог содела спасение посреде земли» [12]. Этими словами святитель соотносит архитектуру сени с архитектурой храма в целом. Святитель Симеон Солунский говорит так: «…над Божественной трапезою устрояемый священный покров (сень) означает невещественную Божию скинию, т. е. славу Божию и благодать, которою покрывается Сам, одеяйся светом, яко ризою, и седяй на превознесенном престоле славы Своей» [12]. Итак, над престолом сень с завесами, если где таковые находятся, есть покров святой трапезы и поставляется она в честь Иисуса «честнейшего и драгоценного, и во образ небесной скинии» [12].

В описании иорданской сени из Владимиро-Суздальского музея-заповедника приведены такие слова владимирского помещика И.А. Владыкина в его сочинении 1786 года: «…крестныя хождения бывают на реку для водоосвящения при котором заблаговременно по-ставляются сделанные четверы с четырех стран врата со оградою, а внутри поставляется якобы церковь о пяти главах под которою водоосвящение бывает, а ограда и протчее росписано красками разными» [4, с. 8].

Таким образом, в русскую культуру уже пришло вполне сформировавшееся представление о церковной сени, как о «малом храме», устраиваемом над Престолом или и иным святым местом, дабы осе-нить его Небесной славой. Сообразно этому церковная сень и представляла достаточно простую конструкцию в виде четырех опор и свода. Например, описания остатков кивория при раскопках белокаменного собора 1197 года в Галиче, или фрагментов белокаменных деталей в Благовещенской церкви 1186 года в Чернигове. Следы древней сени в соборе Софии Новгородской были «в виде четырех круглых отверстий в полу от деревянных столбов — колонн. Деревянные столбы кивория над полом были богато «измечтаны хи-



Рис. 6. Интерьер Скорбященского храма на Большой Ордынке. О. Бове. 1832 г. Москва

рецами», могли быть обиты позолоченным серебром или медью, как в Боголюбове [1, с. 88–89]. В описании Боголюбовского собора, постройка которого относится к XII веку, упоминается «надпрестольная сень с резными изображениями Христа, Богоматери и Иоанна Предтечи» [2, с. 26]. При этом в некоторых случаях ножки, поддерживающие верх кивория, «ставились не на пол алтаря, а на углы самого престола, так что киворий не только возвышался над престолом, но и стоял на престоле, как, например, описывал киворий, построенный Василием Македоняном в “Новой Церкви”, патриарх Фотий» [21, с. 116].

При этом Церковь не запрещала небольшие отступления от традиций. Например, применение конструктивных особенностей сооружения сени в рамках местной традиции Синайского монастыря. Согласно описанию иерусалимского патриарха Нектария, «поверх святого престола висит небо из златотканой материи» [3, с. 116], подвешенное на цепях, вбитых в стену под центральным подкупольным пространством. Обрамление такой конструкции сени тканью может быть напрямую заимствовано из Ветхого Завета и описания устройства скинии.

В начале XVIII века, когда И. Зарудным был сооружен иконостас Петропавловского собора, церковная сень приобретает новую конструкцию, название и значение. Выполненная в форме балдахина, церковная сень становится важным элементом сокрытия Таинства. Новая открытая структура иконостаса позволяет видеть Престол, который необходимо скрыть от непосвященных взглядов. В своем исследовании Т.В. Юрьева обращает внимание, что «напрестольная сень становится видна и тем самым работает на усложнение всей системы декорации алтаря, удваивая некоторые его элементы, добавляя своими золочеными деталями еще большей пышности и вычурности декора» [21, с. 191].

При возврате к традиционной конструкции иконостаса, тема сени — балдахина не утрачивает своего значения. Образ церковной сени транспонируется на украшение центральной части иконостаса, располагаясь в виде полусферы над Царскими вратами. Становясь частью убранства не только алтарной части, но и средней, церковная сень

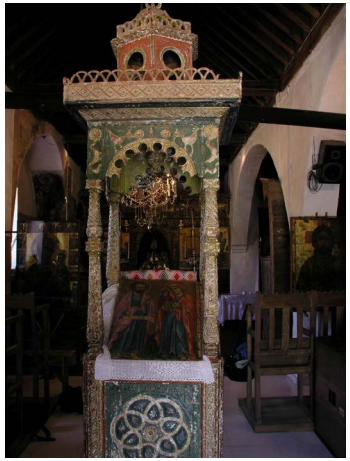




Рис. 7. Сень над аналоем. Примерно XVII в. Кипр
Рис. 8. Киот в западной части Христорождественского собора. Вторая половина XVIII в. Каргополь. Архангельская область

сохраняет свое семантическое значение — обозначение особого сакрального пространства.

Большое значение придавалось устройству церковной сени над Царским или архиерейским местом, а также над ракой с мощами свя-тых.

Как уже было сказано выше, древнеримские кивории служили обозначением места упокоения богатых горожан. При устройстве мест почитания усопших святых, преподобных или чудотворцев, в право-славной традиции устанавливается традиция украшать эти места сенью. Сень над ракой «уподобляется трону, незримо восседая на котором, угодник Божий принимает молитвы верующих и помогает им силой Господней благодати» [16].

Размеры раки обуславливали и изменение пропорций сени, ее живописного украшения. Например, в описи Успенского собора во Владимире 1708 года так изображена рака Андрея Боголюбского: «…над ракою построена сень четыре столпа резные, над столпами вверху образ Господа Саваофа, на фрамугах писаны херувимы, поверх фрамуг свод, с лица написан образ Спасителев, в молении святый князь Андрей Боголюбовский да святый князь Димитрий Всеволод» [19, с. 27].

Как правило, гробницы занимают пространство в восточной части храма, ближе к иконостасу, так как изображения святых часто являлись необъемлемой частью иконостаса, как, например, рака преподобного Сергия Радонежского в Троице-Сергиевой лавре или святителя Димитрия Ростовского в соборе Спасо-Яковлевского монастыря. Обычно они ставились на возвышении, иногда довольно значительном, под сенью (!) кивория / балдахина, что делало их равнозначными по образу сени над Царским местом.

По своему социальному статусу византийский император имел «право входа в алтарь во время службы [18, с. 14] и, как считает Г.В. Вернадский, принимать участие в Божественной литургии, неся свечу на Малом и Большом входах [18, с. 14]. Столь обособленное и возвышенное положение обозначалось сенью и даже при отсутствии самого персонажа в архитектурной конструкции, все равно обозначает особое



Рис. 9. Иорданская сень. XVII в. Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник

значение данного места. Возможно, как считает Т.М. Васильева, «эта архитектурная форма была тектоническим воспроизведением идеи предстояния, обрамления главного действующего лица, способа его репрезентации» [1, с. 45].

Церковные сени устраивались над Царским или архиерейским местом и приобрели особую пышность декоративного узора во времена правления Ивана Грозного. Резные рельефы, тексты и орнаментальные украшения должны были подчеркнуть новую концепцию Третьего Рима и царского наместника — Ивана Грозного. Что касается резных львов у подножия, то это относится к древним восточным образцам так называемых «звериных тронов» [18, с. 26], где лев считается животным, тесно связанным с геральдикой царствующей власти. Другой образ, который явственно просвечивает в формах завершения Царского места, это образ царского венца. Корона как эмблема власти, упоминающаяся в таком качестве в Библии, имеет также значение «венца славы», которым увенчиваются Божьи избранники.

Подводя итог вышесказанному, необходимо отметить, что церковная сень в русском искусстве значительно расширяет тот семантический образ, что был присущ византийской или даже католической традиции. С одной стороны, сень является малым храмом, объектом сакрализации внутри себя пространства, с другой стороны, она несет такие смысловые значения, как Небесный свод, символ возвышения над обыденным, власти и единения, завесы и сокрытия Таинства.

Список литературы:

1. Васильева Т.М. Латеранский фастигиум и генезис алтарной преграды // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. — М.: Прогресс-традиция, 2000. — С. 33–51.
2. Воронин Н.Н. Владимир / Ппод общ. ред. акад. В. А. Веснина. — М.: Издательство академии архитектуры СССР, 1945.
3. Девятайкина Н. Католический храм. — М.: ОЛМА Медиа Групп, 2012. — 272 с., ил.
4. Иорданская сень / Е.И. Чижикова / серия «Уникальная Россия». — Суздаль, б.г. — 26 с.
5. Карелин Д.А. Заимствование позднеримских архитектурных приемов, выражающих политические концепции, в раннехристианской архитектуре // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2016. — № 6. — С. 84–07.
6. Карелин Д.А. Эволюция развития архитектурного элемента балдахина (кивория) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2015. — № 2. — С. 368–378.
7. Кузнецова Н.С. Восьмичастные римские колонные кивории XII–XIII в. Проблема генезиса формы // Религия. Церковь. Общество. Исследования

и публикации по теологии и религии. — 2020. — № 9. — С. 276–293. — https://www.elibrary.ru/item.asp?id=45716921
8. Кузнецова Н.С. Оформление алтарных пространств в римских церквях XII–XIII веков // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — 2019. — № 9. — С. 504–512.
9. Левина Т. В. Надпрестольная сень из Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря. — https://ruvera.ru/gallery/cen_naprestolnaja
10. Матвеева Ю.Г. «Завеса, называемая воздух»: терминология и реальный предмет // Древности. — 2015. — Т. 13. — С. 92–98. — https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26492860
11. Матвеева Ю.Г. Ранневизантийский алтарный киворий: истоки, прототипы, реальное сооружение и иконографический символ // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. — 2015. — № 2. — С. 9–30. — https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23829244
12. Новая Скрижаль или объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных, Вениамина, архиепископа Ниже-городского и Арзамасского (1739–1811). В четырех частях. — М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Ми-трополита Московского, 1999. — 309 с. / Электронный сайт. — https://azbyka.ru/otechnik/Veniamin_Krasnopevkov_Rumovskij/novaja-skrizhal/1_4 (дата обращения 12.09.2022)
13. Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. — М.: Прогресс-традиция, 2001.
14. Постернак К.В. Инославные заимствования в русских церковных интерьерах петровского времени // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Во-просы истории и теории христианского искусства. — 2015. — № 3(19). — С. 102–119. — https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24145378
15. Рындина А.В. Особенности сложения иконографии в древнерус-ской мелкой пластике. «Гроб Господен» // Древнерусское ис-кусство. Художественная культура Новгорода. — М.: Наука, 1968. — С. 223–236.
16. Сергейчук А. Сень над святыми мощами — свидетельство Не-бесной славы // журнал «Благоукраситель». — 2019. — № 66. — 16 января / Электронное издание. — http://rusiz.ru/2019/01/16/sen-nad-svyatymi-moshhami-svidetelstvo-nebesnoj-slavy/ (Дата обра-щения 14.09.2022).
17. Серов С.И. Пространство символики крестово-купольного храма // Человек. — 1994. — № 5. — С. 156–162.
18. Соколова И.М. Мономахов трон. Царское место Успенского со-бора Московского Кремля. — М.: изд-во «ИНДРИК», 2001.
19. Тимофеева Т.П. Исследования по истории Владимирского Ус-пенского собора. — М. ; СПб.: Альянс-Архео, 2013. — ISBN 978-5-988874-080-3
20. Штендер Г.М. К вопросу об архитектуре малых форм Софии Новгородской // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. — М.: Наука, 1968. — С. 83–107.
21. Юрьева Т.В. Православный иконостас как культурный синтез. — Ярославль, 2005.
22. Slobodan Curcic. Proskynetaria Icons, saints' tombs, and the devel-opment of the iconostasis// Иконостас. — P. 134–160.

ЧЖАН ЮН
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова

ZHANG YONG
Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

В.А. ВАТАГИН и ЦИ БАЙШИ: ДВА МАСТЕРА — ОДИН ПУТЬ СЛУЖЕНИЯ ИСКУССТВУ

V.A. VATAGIN AND QI BAISHI: TWO MASTERS — ONE WAY IN ART

В статье сопоставляются идейно-духовные основы и художественные особенности анималистической живописи и графики выдающихся мастеров первой половины — середины XX века: китайского художника Ци Байши (1864–1957) и русского художника-анималиста В.А. Ватагина (1884–1969). Впервые прослеживаются параллели их судеб, общность философско-эстетических воззрений, отношения к природе и к художественному творчеству, выявляется их роль в формировании современной анималистической живописи Китая и России.

Ключевые слова: Qi Baishi, Ци Байши, В.А. Ватагин, китайская классическая живопись, искусство Китая, анималистический жанр, изображение животных, анималистическая живопись, искусство XX века.

The article compares the ideological and spiritual foundations and artistic features of animalistic painting and graphics of outstanding masters of the first half — middle of the XX century: the Chinese artist Qi Baishi (1864–1957) and the Russian animal artist V.A. Vatagin (1884–1969). For the first time, parallels of their destinies, the commonality of philosophical and aesthetic views, attitudes to nature and artistic creativity are traced, their role in the formation of modern animalistic painting in China and Russia is revealed.

Keywords: V.A. Vatagin, Chinese classical painting, the art of China, animalistic genre, the depiction of animals, animalistic painting, twentieth-century art.

Пристальное внимание к окружающему миру, его материализованной красоте, особое видение художника, при котором он использует «зримые формы как предлог для выражения глубинных, духовных основ собственного бытия» [7, с. 133] является определяющим при анализе художественных произведений, важнейшим залогом интерпретации прекрасного и подлинного. Эта, сформулированная Е.В. Завадской, дуальная формула «зримое–скрытое» дает нам ключи к пониманию и возможность сравнения некоторых аспектов художественного наследия двух выдающихся, очень разных и, одновременно, во многом похожих мастеров первой половины — середины XX века: «патриарха» китайской живописи Ци Байши и русского художника-анималиста В.А. Ватагина.

Они жили далеко друг от друга — один в России, другой в Китае, — не были ровесниками (Ци Байши был старше Ватагина на 20 лет), но их все же можно отнести к одному поколению «века войн и революций» (Н. Гумилев). Формируясь на закате уходящего XIX столетия, расцвет их творчества выпал на переломную эпоху и протекал в первой половине XX века на фоне сложных политических процессов и преобразований — Первая мировая война и начало современной истории Нового Китая, а в России — революция, установление и строительство Советского государства, Гражданская и Великая Отечественная войны. Однако эти «бури» революционных взрывов, трагических потрясений во многом определившие кризис западного гуманизма, не находят в работах Ватагина и Ци Байши заметного выражения, их творчество, полное жизни и «истинного обаяния природы», стало тем убежищем, в котором художники имели возможность обрести опору, стать на путь своеобразного «эскапистского пантеизма» и эстетического сопротивления, смогли принципиально дистанцироваться от политики и ужаса «звериного взгляда времени» [1, с. 515, 519].

Они не были знакомы, хотя возможно, Ватагин знал о Ци Байши и видел его работы, которые впервые экспонировались в Советском Союзе в 1934 году на передвижной выставке в Москве в Государственном историческом музее, а затем в Ленинграде в Эрмитаже (после Милана, Берлина и Парижа). На этой выставке в числе 339 произведений 100 художников было показано более тридцати работ Ци Байши [4, с. 36–37]. Тогда же был изданы на русском языке каталоги со вступлением Б.П. Денике, статьями Сюй Бэйхуна и академика В.М. Алексеева и его же переводом трактата Ван Вэя «Тайны живописи» [Там же]. Выставки китайской живописи, которые давали важные импульсы к ее изучению, проходили в СССР и в 1940, 1950, 1957 годах, они сопровождались выходом в свет каталогов, публикациями критических статей в периодической печати [8].



Рис. 1. В.А. Ватагин с котенком. Таруса. 1930-е гг.



Рис. 2. В.А. Ватагин. Болотный козел. 1920-е гг. (открытка 1978 г.)

То, что Ватагина интересовал Восток и, в особенности, Китай с его богатейшей культурной традицией не вызывает сомнений. Об этом свидетельствуют как его тщательные штудии произведений китайского искусства — зарисовки анималистической скульптуры и живописи в жанре хуаняо, так и его критические заметки, в том числе монументальный труд «Образ животного в искусстве», в котором большое внимание уделено искусству Китая, наряду с Древним Египтом, Античностью, Индией, Ближним Востоком и Доколумбовой Америкой [3]. В своих «Записках анималиста» в разделе «Категории анималистического искусства» он писал: «Примеры подлинно монументальной скульптуры животных можно найти лишь в искусстве Египта, Месопотамии и Китая, когда образы животного, как и человека, были значительны» [2, с. 99].

И Ци Байши, и В.А. Ватагин относятся к той категории мастеров, к которым можно отнести справедливое замечание китайского исследователя У Хунляна, который, разбирая архив Ци Байши заметил: «чем глубже мы погружались в исследование, тем больше подни-

малось вопросов» [9]. Эта сложность осмысления и постижения наследия Ци Байши определила небывалую продолжительность научного проекта 2000-х годов, продлившегося десять (!) лет, в ходе которого ежегодно, последовательно в Китае организовывались выставки, раскрывающие ту или иную грань творчества Ци Байши. Художественное наследие В.А. Ватагина также только относительно недавно, в последние два десятилетия, было рассмотрено под новым углом, в контексте его духовно-религиозных поисков и антропософских взглядов [5, 6], выявив скрытые в его творчестве смыслы. Действительно, оба художника были религиозны, каждый из них по-своему, но сближала их одна, намеченная ими цель — через искусство они пытались постичь идею Бога, растворенного в природе. И здесь нельзя не вспомнить центральное понятие китайской философии — «единство Неба и Человека», которому следовали и к которому стремились оба мастера. Фраза «истинное обаяние природы» — творческий принцип Ци Байши, философия его жизни. Художнику удалось уловить самое важное в отношениях человека и природы: «именно этого дыхания жизни так не хватало живописи интеллектуалов вэньжэньхуа конца эпохи Цин» [9].

Не получив в юности профессионального художественного образования, Ци Байши и Ватагин трудно прокладывали себе путь в искусстве. Первый учился у столяра, стал резчиком, происходил из крестьянской семьи и только в 27 лет решил стать художником: «Родившись в сельском местечке, имея в роду землепашцев, а не людей искусства, Ци Байши с самого начала не уповал на свой талант, а полагался только на упорство, терпение и бесконечный труд» [7, с. 134]. Ватагин был из разночинской семьи учителей. Окончив естественное отделение физико-математического факультета Московского университета, он стал зоологом (по кафедре профессора Мензбира). Уже в юности, с университетской скамьи Ватагин, по его собственным словам, выработал привычку «добросовестно доводить до конца неинтересную и скучную работу» [2, с.21]. Склонность к рисованию он начал проявлять еще с детских лет, но в его семье «занятия искусством не считались серьезным делом» [Там же]. В.А. Ватагин вспоминал, что «ни в окружающих меня людях, ни в окружающей обстановке я не мог получить никаких эстетических импульсов (…) В разночинской среде «быть просто художником?» — это не котировалось» [2, с. 17)].

Позднее, уже твердо определившись со своим призванием, и прилежно трудясь на ниве искусства, оба художника не сразу были признаны профессиональным сообществом: «ортодоксальная критика считала, что в работах Ци Байши “нет корня традиций”, что “это живопись плотника”» [7, с. 101]; Ватагину же в течение жизни «пришлось



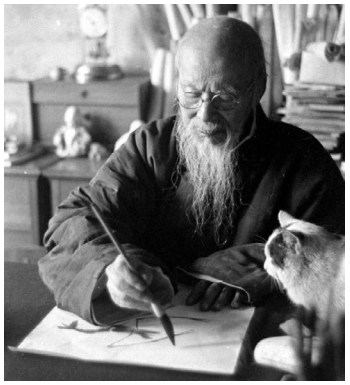


Рис. 3. В.А. Ватагин за работой в мастерской. 1963 г.
Рис. 4. Ци Байши за работой. 1940-х гг.

выслушать немало упреков по поводу своего творчества, причем они были самого разного толка — художники нередко упрекали его в слишком точном следовании натуре, зоологи же, напротив, считали изображения слишком свободными» (вспоминал его ученик В.М. Смирин) [2, с. 163].

Ци Байши же, отвечая на такого рода нападки, писал, что он не связывает себя с какой-либо одной живописной школой, хотя его и порицают за это, но будет следовать своему внутреннему голосу. Художник, следуя философско-эстетическим принципам Ван Гая и Шитао, видел источник творчества в диалектическом единстве двух начал — так называемых юфа (владеть [традиционным] методом) и уфа (быть свободным от [традиционного] метода) [7, с. 101]. Связь с народной культурой также четко прослеживается в его картинах. Исследователь У Хунлян, в свою очередь, замечает: «Обыватели в Пекине не понимали искусства Ци Байши, потому что они воспринимали его как простолюдина. Но когда он сам вспоминал о своем крестьянском происхождении, тогда переставал пенять на пекинскую публику» [9].

Обоих художников, безусловно, задевала критика окружающих, но она провоцировала их на дальнейшую работу. Один из учеников Ватагина вспоминал: «Василий Алексеевич не раз говорил об этом, и чувствовалось, что он очень серьезно относится к этой критике, она его глубоко задевает. Но в своем творчестве Ватагин может оставаться и всегда остается только самим собой. И в этом и есть его сила, сила настоящего художника, сумевшего как никто, соединить в себе настоящее знание с умением чувствовать. Умением увидеть главное и создать подлинно художественные образы» [2, с. 163].

В процессе приближения к вершине мастерства, находит выражение и стремление преодолеть «ремесло» (и, одновременно, вера в него), трансформировать его в подлинное искусство. У Ватагина зрела оппозиция к иллюстрации, всю жизнь его мучила двойственность — работа в двух «противоположных, взаимоисключающих» направлениях: «научная иллюстрация и свободный художественный образ» [2, с. 143]. Он писал о себе: «Зоология» всю жизнь угнетает мое искусство анималиста» [Там же].



Рис. 5. Ци Байши и Сюй Бэйхун. Кошка, поймавшая мышь. 1940-е гг. Бумага, тушь

В этой связи несколько слов необходимо сказать об особом «видении» художниками красоты окружающего мира. Так, основная принципиальная позиция В.А. Ватагина заключалась в том, что «он считал все созданное природой пределом совершенства и красоты» (по воспоминаниям его ученика Д.В. Горлова) [2, с.157]. «Он не признавал творчества художников, трактующих видимую природу через призму “самовыражения”, все попытки утрировать какие-то особенности зверя или дерева он называл “уродованием”», — вспоминал его ученик В.В. Трофимов [2, с. 159]. Не было у него и «дешевого» умиления перед миром зверей.

Художественный метод обоих художников основывался на внимательном, вдумчивом наблюдении, изучении повадок зверей, рисовании с натуры и копировании своих предшественников. Ци Байши опирался на Сюй Вэя, Чжу Да и других мастеров прошлого, прежде чем нашел свой путь; Ватагин — на широкий пласт произведений мирового искусства в жанре анималистики, изучая и копируя их с натуры во многих музеях Москвы, Ленинграда, зарубежных городов. Его богатейшее наследие составляют, помимо зарисовок с натуры, шесть альбомов с копиями лучших произведений мировой анималистики (собрание музея РГХПУ им. С.Г. Строганова). Анималистические рисунки и акварели Ватагина сопоставимы с лучшими образцами китайской классической живописи в жанре «цветы и птицы», выполненными на шелке и бумаге красками и тушью. Мы найдем в них много общего как по внешним приметам, технике, композиции, так и внутреннему содержанию.

«Родство» Ватагина и Ци Байши выявляется не только на метафизическом уровне, уровне духовной близости, сложности осмысления их наследия, оно нашло своего рода внешнее выражение. Образы художников в зрелые годы чем-то похожи: на сохранившихся фотографиях они предстают перед нами мудрыми, почти бесплотными, но с очень живым взглядом, бодрыми стариками. Нередко, рядом с ними — звери, их домашние питомцы, к примеру, знаменитая кошка Ци Байши, которую любил изображать Сюй Бэйхун. Обоих мастеров в преклонные годы отличали простота и безыскусность в общении, внимание к людям, забота об учениках. «Не отличаясь многословностью, он обладал тонким юмором и настоящей мудростью», — писал о Ватагине его ученик В.М. Смирин [2, с. 163]. Эти строки можно отнести и к Ци Байши.

Конечно, если сравнивать содержание и жанровую специфику творчества Ватагина и Ци Байши, то при всем пристальном внимании их к миру природы, причислять последнего к художникам-анималистам (как Ватагина) было бы не верно. Ци Байши был художником, работавшим в разных жанровых направлениях в традиции китайской живописи гохуа. Но оба мастера оставили нам потрясающе искусство, наполненное «истинным обаянием природы», которое привлекает исследователей и не теряет своей актуальности в наши дни.

Список литературы:

1. Астраханцева Т.Л. Анималистический жанр как доминантный архетип отечественной керамической скульптуры 1920–1940-х годов // Искусствознание, 2015. — № 3–4. С. 510–536.

2. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. — Москва: Советский художник, 1980.

3. Ватагин В.А. Образ животного в искусстве. — Москва: Сварог и К, 2004.

4. Выставка китайской живописи. Каталог выставки. — Москва: Всекохудожник, 1934.

5. Гаврилин К.Н., Нефедова А.Б. Московский Гётеанум: идейно-художественный замысел экспозиции Государственного Дарвиновского музея // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. РГХПУ, 2022. — № 4. Ч. 2. С. 43–75.

6. Гаврилин К.Н. Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. — Москва: Прогресс–Традиция, 2012. С. 641–663.

7. Завадская Е.В. Ци Бай-ши. — Москва: Искусство, 1982.

8. Изобразительное искусство Китая / Сост. О.Н. Глухарева. — Москва: Государственное издательство изобразительного искусства, 1956.

9. У Хунлян. «Истинное обаяние природы»: Некоторые идеи к прочтению искусства Ци Байши // Третьяковская галерея. — 2017. –№ 3 (56). URL: https://www.tg-m.ru/articles/3-2017-56/istinnoe-obayanie-prirody-nekotorye-idei-k-prochteniyu-iskusstva-tsi-baishi (дата обращения: 21.12.2022).

ВАН АНЬЮЙ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

А.В. ТРОЩИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель музея РГХПУ им. С.Г. Строганова

ANYU WANG
Post-graduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

A.V. TROSCHINSKAYA
Doctor of Art history, Professor, Chief Curator of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ТВОРЧЕСТВО ЧЖУ ДА (1626–1705) В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ РОССИИ И КИТАЯ

THE CREATIVITY OF ZHU DA (1626–1705) IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY RUSSIAN AND CHINESE RESEARCH PRACTICES

В статье рассматриваются историографические аспекты изучения творчества Чжу Да на современном этапе. Осмысление его художественного наследия — одна из самых актуальных тем в современном китайском искусствоведении. Однако, несмотря на более чем полуторавековую историю исследования китайской живописи и значительный интерес к творчеству Чжу Да, многие вопросы, касающиеся развития китайского искусства в эпоху Цин остаются малоизученными в российском и зарубежном искусствознании. Изучение художественного наследия Чжу Да поспособствует не только заполнению пробелов в научно-исследовательском поле и введению в научный оборот новых материалов, но и продвижению традиционной китайской культуры в целом.
Ключевые слова: Чжу Да, Бада Шаньжэнь, исследование китайского искусства, китайская классическая живопись, династия Цин, хуаняо-хуа, живопись «цветов и птиц», живопись тушью.

The article deals with the historiographical aspects of the study of Zhu Da's work at the present stage. Comprehension of his artistic heritage is one of the most relevant topics in contemporary Chinese art criticism. The works of Zhu Da have a high historical and artistic value, they reflect both the context of time and the development of society, and have a large collector's value. However, despite more than a century and a half of history of the study of Chinese painting and considerable interest in the work of Zhu Da, many issues related to the development of Chinese art in the Qing era remain poorly studied in Russian and foreign art criticism. The study of Zhu Da's artistic heritage contributes not only to filling gaps in the research field and introducing new materials into scientific circulation, but also to promoting traditional Chinese culture.
Keywords: Zhu Da, Bada Shanren, study of Chinese art, Chinese classical painting, Qing Dynasty, Huanyao-hua, painting of «flowers and birds», ink painting,

Китайскую классическую живопись эпохи Цин отличают разнообразие стилистических течений и творческий эксперимент, а художественные искания мастеров того времени, развитие художественных направлений и школ в тот период представляются крайне разноплановыми.

В Китае и за рубежом исследованию живописи эпохи Цин в целом уделяется большое внимание. В российском искусствознании наблюдается заметный устойчивый интерес к искусству Китая этого периода, однако все еще существуют мало разработанные и не изученные вопросы, связанные с осмыслением творчества и индивидуального почерка отдельных мастеров, к которым относится выдающийся художник Чжу Да (1626–1705) — яркий представитель направления вэньжэнь-хуа, работавший в жанрах «горы-воды», «цветы и птицы», поэт и каллиграф.

После падения династии Мин часть деятелей культуры, в том числе художники-литераторы под давлением деспотичной и, одновременно, гибкой политики династии Цин пошли на компромисс с новой властью и стали служить новому правительству, другие же отказались сотрудничать. Они вынуждены были скрываться, избирали путь уединения, уходили в монастыри, жили отшельниками на природе, в горах. Такой путь выбрал и Чжу Да. Языком своих картин он повествует нам о своей личной жизни, выражает боль и переживания о своей стране, либо демонстрирует твердую жизненную позицию, не сокрушенную Мандатом Небес.

Пейзажи Чжу Да — это преимущественно картины тушью, вдохновленные произведениями Дун Цичана, Хуан Гунвана и Ни Цзаня. Художник использовал манеру Дун Цичана для изображения пейзажей, но по-своему переосмыслил ее, поэтому его пейзажи трудно причислить к стилистическому направлению сеи, в них очень много ощущения тишины, они спокойны и лаконичны.

Его живопись в жанре «цветы и птицы» унаследовала традиции, заложенные Чэнь Чунем, Сюй Вэем и другими живописцами «свободной кисти». Чжу Да присоединился к их направлению. Впоследствии, его собственная манера приобрела самостоятельность и получила развитие, заняв важное место в китайском искусстве, благодаря символизму, необычной технике, странным преувеличенным и гротескным изображениям птиц, рыб и насекомых, и в то же время, безыскусной простоте и лаконизму композиции.

Живопись Чжу Да можно охарактеризовать как метафорично-образную и гротескную, ее отличает легкость, простота и, одновременно, серьезность и монументальность. Кисть художника безудержна, но точно передает замысел и истинные чувства мастера, а его индивидуальная манера уникальна и узнаваема, ее отличает выраженная экспрессия.

Помимо конфуцианства, Чжу Да также придерживался даосизма, особенно ему была близка философия Чжуан-цзы с его скептическим отношением к мирской жизни, одновременной «безжалостностью» и «сентиментальностью». Можно сказать, что любование природой и восхищение искусством у Чжу Да неотделимы от эмоциональной концепции Чжуан-цзы.

Значительность и необычность дарования Чжу Да отмечены в публикациях крупных китайских и российских ученых — искусствоведов, историков, культурологов, философов: Е.К. Завадской [2], Н.А. Виноградовой [1], М.Е. Кравцовой [3], С.Н. Соколова-Ремизова [4], В.Л. Сычева [5], Жао Зуни [6], Лю Жун [7], Сяо Хунмина [10,11], Хо Шаоцзюня [12], Ци Юаня [13], Чень Чуанси [14] и др. Тем не менее, несмотря на более, чем полуторавековую историю изучения китайской живописи и значительный интерес к творчеству Чжу Да, многие вопросы, касающиеся развития китайского искусства в эпоху Цин остаются малоизученными в российском и зарубежном искусствознании. К тому же, в российских исследованиях этот выдающийся художник, как правило, лишь упоминается, а научных трудов и публикаций на русском языке, посвященных всестороннему и комплексному анализу его творчества, пока нет. Статья о нем пока отсутствует и на электронном ресурсе «Синология.Ру» (www.synologia.ru), на котором размещаются научные и научно-популярные публикации, видеозаписи и другие материалы по истории и культуре Китая, подготовленные и переведенные ведущими российскими китаеведами.

В ученой среде Китая интерес к творческому наследию Чжу Да остается очень высоким, о нем имеются публикации на китайском языке. Одной из первых стала работа Хо Шаоцзюня «Бада Шаньжэнь» (Пекин, 1959) [12]; затем, в последние двадцать лет были изданы книги: Сяо Хунмин «Святой монах — Бада Шаньжэнь» (Цзянси, 2004) [11] и «Жизнь и труды Бада Шаньжэнь» (Пекин, 2009) [10]; Ци Юань «Хроника живописи и каллиграфии Бада Шаньжэнь» (Пекин, 2007) [13]; Чень Чуанси «Исследование о работах Бада Шаньжэнь» (Цзянси, 2016) [14]; Жао Зуни «Системное исследование о Бада Шаньжэнь» (Цзянси, 2016) [6]; Лю Жун «Красота живописи Бада Шаньжэнь» (Пекин, 2018) [7] и др.

Большое количество публикаций свидетельствует о том, что творчество Чжу Да — одна из самых актуальных тем в современном китайском искусствоведении. Произведения Чжу Да имеют высокую историко-художественную ценность, они отражают как контекст времени и развитие общества, так и имеют большую коллекционную стоимость. После того, как биография Чжу Да и комментарии к его произведениям были составлены Шао Чанхэном (1637–1704) и Лонг Кэбао (1626–1705), непрерывно предпринимались попытки уточнить и проследить его биографию, изучить стиль его живописи.

В 1950-е годы стало появляться все больше исследований о Чжу Да, которые можно разделить на две основные группы. Во-первых, это работы, посвященные уточнению имен художника (один из самых известных его псевдонимов ¬— «Бада Шаньжэнь», многие его работы подписаны разными именами), а также связанные с жизнью, бытовыми подробностями и переездами Чжу Да. В 1960 году открытие «Малого портрета Бада Шаньжэнь» вновь спровоцировало интерес к Чжу Да, что привело к появлению углубленных исследований и даже к острым дискуссиям о его жизни, истории его семьи и подлинности его картин, а также спровоцировало более критичное отношение к его фигуре.

Вторая группа публикаций — это исследования, связанные с духовным и творческим наследием Чжу Да. Проницательные и знаточеские заметки о его живописи можно найти в надписях на некоторых картинах разного времени, о нем упоминает ряд биографов. Однако все эти упоминания обрели значение, только начиная с 1960-х годов. Можно сказать, что именно последние пятьдесят лет стали самым плодотворным периодом в области изучения творчества Чжу Да. Исследовательское поле постоянно расширялось и в результате переместилось за пределы Китая, о художнике появились публикации зарубежных ученых, а имя Чжу Да (Бада Шаньжэнь) обрело мировую известность и признание.

В 1986 и 1988 годах в Наньчане дважды проводились научные семинары и конференции, посвященные Чжу Да, тогда же было создано

исследовательское сообщество для содействия всесторонним и углубленным исследованиям творчества художника. Материалы этих конференций, написанные известными мастерами искусства, были опубликованы в значимых китайских и зарубежных журналах. Народное издательство провинции Цзянси в эти же годы осуществило издание двух выпусков альманахов «Исследования о произведениях Бада Шаньжэнь» [8], включая вышеназванные статьи. В 2000 году издательство изобразительных искусств Цзянси опубликовало «Полное собрание сочинений Бада Шаньжэнь» [9], его пятый том представляет собой приложение, в котором собрано большое количество избранных трудов, опубликованных за последние годы, включая каталог исследовательских материалов.

В сентябре 2006 года в городе Наньчан состоялась международная научная конференция, посвященная празднованию 380-летия со дня рождения Чжу Да. Ее участники обсуждали историю семьи художника (он происходил из очень родовитой семьи императорской династии Мин), анализировали стиль его живописи и каллиграфии, поэзию, синтез искусств в его творчестве. Однако, к большому сожалению, до сих пор материалы, представленные на конференции, не были опубликованы.

Судя по публикациям, большинство исследователей, занимающихся историей семьи и биографией Чжу Да, являются зарубежными специалистами из Гонконга, Тайваня, Соединенных Штатов Америки и Японии. Что касается его каллиграфии и живописи, то большинство ученых работают в Пекине и Шанхае.

В начале XXI века появилось новое поколение экспертов, изучающих наследие Чжу Да. Интерес к его неординарной личности и его выдающимся произведениям не угасает. Об этом свидетельствует выход двух монографий о Чжу Да, изданных за последние два десятилетия. Одна из них — книга "Жизнь и труды Бада Шаньжэнь" автора Сяо Хунмина [10], — представляет собой подробное исследование жизни художника, его родословной и дружеских связей. Она входит в серию книг о Чжу Да, содержит много новых идей и может считаться достойным исследованием, но в ней есть и отдельные спекулятивные взгляды. Вторая — это монография Чжу Лянчжи «Исследование о работах Бада Шаньжэнь» (朱耷研究) [15]. Благодаря обнаружению большого количества новой информации, Чжу Лянчжи удалось уточнить происхождение семьи Чжу Да, его биографию и этапы жизни, а также подробно представить более ста его друзей, большая часть которых, к примеру, Хуан Дагу (黃大谷), не рассматривалась предыдущими исследователями. Чжу Лянчжи попытался представить свой собственный взгляд на сложные вопросы, которые давно обсуждались в академических кругах. Большинство его заключений

теоретически обоснованы, но некоторым не хватает исторической поддержки.

Подводя итог, отметим, что, несмотря на существование обширного пласта научной литературы по отдельным аспектам интересующего нас предмета исследования, в нем практически отсутствуют работы, предлагающие комплексный анализ живописи Чжу Да в контексте развития художественных школ в Китае эпохи Цин. Его уникальное художественное дарование позволило ему создавать картины по своему пластическому и образному языку намного опередившие свое время и в дальнейшем оказать сильнейшее влияние на творчество современных художников. Именно этот исследовательский вектор, возможно, ляжет в основу работ нового поколения китайских и российских ученых.

Список литературы:

1. Виноградова Н.А. «Цветы — птицы» в живописи Китая. — Москва: Белый город, 2009.

2. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. — Москва: Искусство, 1975.

3. Кравцова М.Е. История искусства Китая. — Санкт-Петербург–Москва–Краснодар: Лань, Триада, 2004.

4. Соколов-Ремизов С.Н. От Средневековья к Новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII–начала XIX вв. — Москва: Гос. ин-т искусствознания, 1995.

5. Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. — Москва: Государственный музей Востока, 2014.

На китайском языке:

6. Жао Зуни. Системное исследование о Бада Шаньжэнь. — Цзянси: Изобразительное искусство Цзянси, 2016.

7. Лю Жун. Красота живописи Бада Шаньжэнь. — Пекин: Народное искусство, 2018.

8. Мемориальный зал Бада Шаньжэнь. Исследование о Бада Шаньжэнь. — Цзянси: Народное издательство Цзянси, 1986. URL: https://book.douban.com/subject/26692148/ (дата обращения: 20.12.2022)

9. Полное собрание сочинений Бада Шаньжэнь /Под ред. Мемориального зала Бада Шаньжэнь. — Цзянси: Цзянсинское художественное издательство, 2000. URL: https://book.douban.com/subject/1606890/ (дата обращения: 20.12.2022)

10. Сяо Хунмин. Жизнь и труды Бада Шаньжэнь. — Пекин: Издательство «Яншань», 2009.

11. Сяо Хунмин. Святой монах - Бада Шаньжэнь. — Цзянси: Изобразительное искусство Цзянси, 2004.

12. Хо Шаоцзюнь. Бада Шаньжэнь. — Пекин: Народное искусство, 1959.

13. Ци Юань. Хроника живописи и каллиграфии Бада Шаньжэнь. — Пекин: Народное искусство, 2007.

14. Чень Чуанси. Исследование о работах Бада Шаньжэнь. — Цзянси: Изобразительное искусство Цзянси, 2016.

15. Чжу Лянчжи. Исследование о Бада Шаньжэнь. — Хэфэй: Аньхойское образовательное издательство, 2008.

ЧАСТЬ II
ХРАМОВОЕ ПРОСТРАНСТВО И АРХИТЕКТУРА КАК ОТРАЖЕНИЕ СЕМАНТИКИ И ОБРАЗА «ЦЕРКВИ НЕБЕСНОЙ»

PART II
TEMPLE SPACE AND ARCHITECTURE AS A REFLECTION OF THE SEMANTICS AND IMAGE OF THE «HEAVENLY CHURCH»

А.Н. ГОРЬКОВА
Магистрант кафедры истории искусства и гуманитарных наук МГХПУ им. С.Г. Строганова

A.N. GORKOVA
Master degree student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПОГРЕБАЛЬНАЯ КАПЕЛЛА АРХАНГЕЛА МИХАИЛА В МОНАСТЫРЕ ПАНТОКРАТОРА: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ СЛОЖЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ ХРАМА И ЕЕ ИСТОЧНИКАХ

THE SAINT MICHAEL FUNERAL CHAPEL IN THE PANTOCRATOR MONASTERY: ON THE QUESTION OF THE HISTORY OF THE COMPOSITION AND ITS SOURCES

В данной работе рассматривается проблема влияния императорского заказа на формирование уникального по своему архитектурному образу и функциям храма-усыпальницы Архангела Михаила, входящего в ансамбль монастыря Пантократора в Константинополе. Автором проведено комплексное исследование как возможных архитектурных источников двухкупольной композиции храма, так и литургической традиции монастыря. Результаты проделанной работы позволяют сделать вывод о синтезе различных аспектов императорского заказа, воплотившемся в сложнейшую структуру с подчеркнутой политической и династической функцией, призванную не только подтвердить притязание Комнинов на абсолютную власть, но и обозначить связь новой династии с великими императорами прошлого.
Ключевые слова: Византийская империя, Константинополь, монастырь Христа Пантократора, византийская архитектура.

This work deals with the problem of the influence of the imperial order on the formation of a unique, in its architectural image and functions, church of St. Michael, in the Pantocrator Monastery in Constantinople. The author conducted a comprehen-sive study of both possible architectural sources of the two-dome composition of the temple, and the liturgical tradition of the monastery. The results of the work done allow us to conclude about the synthesis of various aspects of the imperial order, embodied in a complex structure with an emphasized political and dynastic function, designed not only to confirm the claim of the Komnenos to absolute power, but also to indicate the connection of the new dynasty with the great emperors of the past.
Keywords: Byzantium, Constantinople, monastery of Christ Pantokrator, byzantine architecture.

В современном Стамбуле, на гребне холма, возвышающегося над бухтой Золотой Рог, расположен величественный комплекс монастыря Пантократора, основанный императором Иоанном II Комниным и его женой Ириной в 1118 году. Безусловно, став самым значительным сооружением Константинополя XII века, монастырь с первых дней своего существования играл важнейшую роль в жизни города, оставаясь крупнейшим духовным центром Империи вплоть до её падения в 1453 году.

Из многочисленных построек комплекса до наших дней сохранились три храма — кафоликон монастыря, посвященный Христу Пантократору (южная церковь), храм Богородицы Элеуса (северная церковь) и объединяющая их в единое литургическое пространство капелла-усыпальница Архангела Михаила, которая изначально была предназначена для захоронений основателей монастыря и их наследника (рис. 1).

Важно отметить, что Архангел Михаил почитался в Византии в различных аспектах, при этом одним из важнейших было его представление в роли психопомпа, сопровождавшего души праведников в рай. Вторым важным аспектом было почитание Михаила как предводителя ангельского войска и победителя дьявола, с которым связана одна из его основных функцией в византийской империи — покровительство над императорами, как военона-чальниками и защитниками христиан. Таким образом, выбранное посвящение



Рис. 1. Монастырь Христа Пантократора. Стамбул

не только наделяло всех похороненных в усыпальнице небесным патроном, но и подчеркивало особый императорский статус мавзолея новой династии.

Анализ построек в разное время был проведён в обобщающих трудах по общей истории византийской архитектуры А.И. Комеча, Р. Оустерхаута, С. Чурчича и других авторов. Однако комплексное исследование возможных архитектурных источников уникальной двухкупольной композиции храма Архангела Михаила как проблема синтеза различных аспектов императорского заказа для обозначения связи новой династии с великими императорами прошлого в отечественной научной литературе отсутствует.

Новые возможности для изучения комплекса открылись в свете недавно проведенных реставрационных работ, позволивших внести важные уточнения в хронологическую последовательность строительства: южный храм был завершен полностью прежде, чем начато строительство двух других церквей; северный храм был начат как отдельно расположенный элемент комплекса, соединённый с южной церковью только нартексом; решение о строительстве храма-усыпальницы было принято в тот момент, когда строительство северного храма уже началось, при этом верхние части обеих церквей строились одновременно; изначально средняя церковь возводилась как однокупольный храм. До публикации данного материала в отечественной науке полученные данные реставрационных отчетов в научный оборот введены не были.

Помимо вышеуказанных публикаций, важнейшие аспекты в архитектуре открываются при включении в поле исследования Типикона монастыря, подписанного Иоанном II в 1136 году. Типикон состоит из двух частей: собственно устава, определяющего правила совершения богослужений и ктиторской части, в которой содержатся сведения о составе монастырского комплекса, его отдельных постройках и системе декорации [1]. В 1974 году французским ученым Полем Готье была издана современная редакция типикона, в которой были учтены сведения из обеих сохранившихся до наших дней копий документа.

Южный и северный храмы монастыря относятся к типу крестово-купольных, при этом северная церковь несколько меньше южной. Храм Архангела Михаила относится к бесстолпному типу, но несмотря на небольшие размеры, помимо купола над основным пространством, имеет пониженный купол над вимой. Безусловно, план мавзолея во многом определялся пространством, оставшимся между двумя уже возведенными церквями и стеной их общего нартекса, на западе. Эти обстоятельства повлияли на нерегулярность его композиции, простирающуюся до самых куполов.

Вероятнее всего, храм был задуман как большая однонефная церковь с од-ним куполом. В результате изменений, вносимых в процессе строительства, был добавлен второй, восточный купол. Оба купола имеют искривленную, эллипсоидную форму. Американский исследователь Роберт Оустерхаут пред-положил, что форма восточного купола, вытянутого по оси север–юг, может объясняться тем, что он не был запланирован первоначально, а был добавлен уже после возведения западного купола [2]. Однако большой западный купол также имеет неправильную форму, но вытянут по оси запад–восток.

Из типикона монастыря ясно, что мавзолей воспринимался как объем, ус-ловно разделенный на два отдельных функциональных пространства, обозна-ченных разными куполами. Восточный купол назван в типиконе «куполом Бесплотных сил», под ним располагались вима и темплон. Предел под западным куполом, где были расположены императорские захоронения назван «наружным Герооном». Примечательно, что Иоанн II выбирает для места своего погребения античный термин Героон, означающий место захоронения или кенотаф героя. Подобным термином в «Книге церемоний», названы только два мавзолея — это места упокоения императоров Константина Великого и Юстиниана, находившиеся в храме Святых Апостолов, который был расположен неподалеку от монастыря Пантократора.

Храм святых Апостолов в Константинополе задумывался первым христианским императором как собственный мавзолей, по аналогии с мавзолеем Августа в Риме и другими подобными ему сооружениями. Однако Константин впервые совместил в одном сакральном пространстве храм и собственное захоронение, окружив его кенотафами двенадцати апостолов. Избранная иконография захоронения — Константин посреди апостолов допускала двоякое восприятие замысла и могла толковать фигуру императора как в качестве тринадцатого апостола, так и в качестве самого Христа [3].

После Константина Великого на протяжении многих столетий большинство императоров и членов их семей хоронили в храме Святых апостолов это продолжалось до 1028 года, когда там не осталось больше свободного места.

Придя к власти, члены династии Комнинов начали активно строить новые и вкладывать деньги в реконструкцию существующих монастырей, делая их в дальнейшем местом своего захоронения и поминовения. Иоанн II начинает строительство монастыря Пантократора в тот момент, когда семья уже утвердилась во власти, и создает ансамбль, призванный символизировать для новой династии то, что Апостолеон символизировал для многих поколений императоров в предыдущие века — неразрывную связь с первым христианским импера-тором Константином Великим и через него с самим Христом.



Рис. 2. Храм Гроба Господня. Иерусалим

Желание Иоанна II уподоблять себя Константину проявлялось различными способами. В качестве примера можно вспомнить триумфальное шествие в Константинополе в 1133 году в честь завоевания Костамона и победы над сельджуками, для которого была специально сооружена богато украшенная колесница, на которую была водружена икона Богородицы [4]. Сам же Иоанн II шёл перед ней пешком с крестом в руке, демонстрируя собственное смирение и победу истинной веры, дарованную Богородицей, а также вызывая ассоциацию с Константином Великим, державшим в деснице золотой крест при победе над Максенцием и видевшим накануне в небе знамение креста и надписью «Сим Победиши!».

При постройке своей усыпальницы Иоанн II еще раз обозначает эту связь, не только заимствуя название мавзолея Константина, но и закладывая в его архитектурный облик особый символический смысл. Дело в том, что практиче-ски одновременно с возведением мавзолея Комнинов в Константинополе крестоносцами перестраивался храм Гроба Господня в Иерусалиме, также получивший в результате двухкупольное завершение (рис. 2).

Первый храм Гроба Господня был построен при императоре Константине Великом в IV веке. Вход в комплекс на востоке предварял атриум, откуда открывался вход в пятинефную базилику (Мартирий), на западной стороне которой открывался еще один открытый двор, предваряющий вход в ротонду Гроба Господня (Анастасис). Голгофа располагалась во втором, внутреннем дворе между ротондой Анастасис и Мартирием. На протяжении VII–XI веков храмовый комплекс неоднократно подвергался разрушениям и вследствие этого много раз перестраивался.

После очередного разрушения храма, предпринятого по приказу халифа аль-Хакима в 1009 году, его восстановление было начато императором Кон-стантином IX Мономахом, в результате чего были восстановлены ротонда Анастасис и ряд других построек.

Следующий этап связан со строительной деятельностью крестоносцев в 1099–1149 годы, в результате которой начались работы по возведению новой, ранее не существовавшей купольной церкви. Хотя сама ротонда Константина IX Мономаха не перестраивалась, была



Рис. 3. Вид на двухкупольную капеллу-усыпальницу

разобрана апсида в ее восточной части, в результате чего ротонда и крестоносная купольная церковь были объединены в единое здание, завершенное двумя куполами.

Аналогичное двухкупольное завершение мавзолея Комнинов, не запланированное изначально, а возникшее на последнем этапе строительства комплекса, могло появиться лишь как исполнение императорской воли Иоанна II, давшего обед совершить паломничество в Палестину, но так и не успевшего его предпринять [5]. По мнению Роберта Оустерхаута, подобное использование архитектурного образа монастыря имело своей целью обозначить связь новой династии с храмом Гроба Господня в Иерусалиме и через него с Константином Великим, чьими стараниями был возведен первый храм [6].

Проведенные аналогии позволяют предположить, что уникальная компо-зиция комниновского мавзолея стала результатом осознанного выбора импера-торской семьи, использовавшей в качестве архитектурной иконографической типологии два величайших храма Константинополя и Иерусалима (рис. 3).

В результате последовательных изменений постройка, начатая с цельного, центрического объема южной церкви, переросла в уникальную композицию из трех храмов, увенчанных пятью куполами и объединенных общим нартексом. Полученная многочастная структура не позволяет выделить центр или периферию композиции, скорее она воспринимается как сложно развивающиеся повторение сходных форм и объемов. Безусловно, важнейшим фактором, повлиявшим на композицию, стала необходимость объединения пространства императорской усыпальницы со служением литургии, в результате чего родился совершенно новый образ храмового комплекса, основными характеристиками которого стоит считать именно многочастность и сложность, обусловленные функциональностью его отдельных элементов.

Новаторская композиция комниновского монастыря легла в основу более поздних ансамблей эпохи Палеологов, став своего рода новой архитектурной иконографией храма-усыпальницы, в которой акцент сделан на многочастности пространства и его усложненной композиции. Подобное решение можно проследить в параэклесси-

оне монастыря Хора, в монастыре Богородицы Паммакаристос и в Богородичном храме монастыря Константина Липса.

Кроме того, анализ литургической традиции храмов монастыря Пантократора показывает, что император использует для своей цели не только архитектурный язык, но и гораздо более понятную аналогию с Иерусалимским храмом — палестинский церковный обряд.

Если в богослужебной практике кафоликона монастыря Иоанн II повелел использовать составленный им типикон, то клиру храма Богородицы Элеуса вменяется в обязанности при совершении богослужений следовать образцу находящегося во дворце «великого храма», иными словами, соблюдать обряд храма Богородицы Фаросской [7]. Вероятно, данное последование, происходя-щее из Иерусалима и появившиеся сначала во дворце, а затем и в монастыре Пантократора по замыслу императора, должно было снова указать на преемст-венность династии Комнинов по отношению к Константину Великому, по инициативе которого был создан первый храм в Святом граде.

Приведенные факты дают основание полагать, что архитектурный образ храма, как и особый тип богослужения, совершавшийся в монастыре, были призваны подтвердить притязание правящей династии на абсолютную власть и безусловное право наследования, а также обозначить связь новой семьи с великими императорами прошлого и вызвать ассоциации с двумя великими архитектурными памятниками — храмом Святых Апостолов в Константинополе и храмом Гроба Господня в Иерусалиме.

Примечания:

1. Впервые документ был опубликован русским ученым А. А. Дмитриевским в 1895 году. Однако в его распоряжении находилась лишь хранящаяся в Константинополе неполная копия, происходящая из библиотеки на острове Халки, датированная 1749 году. Вторая копия (1740 г.) находится в Парижской национальной библиотеке.
2. Оустерхаут Р. Византийские строители / Пер. Л.А. Беляева. — Киев, М.; Корвин Пресс, 2005. — С. 119.
3. Виноградов А. Император и апостолы: храм и мавзолей // Образ и власть. Очерки потестарной имагологии / под ред. М. Бойцова, Ф. Успенского. — СПб., 2010. — С. 113.
4. Этот эпизод упоминается в трудах двух византийских историков — Иоанна Киннама и Никиты Хониата.
5. Иоанн Киннам. Краткое обозрение царствования Иоанна и Мануила Комнинов (1118–1180) / Перевод Санкт-Петербургской духовной академии под ред. В. Н. Карпова. — СПб., 1859. Кн. I (25). — С. 26.
6. Ousterhout R. Architecture, art and Komnenian ideology at the Pantokra-tor monastery // Byzantine Constantinople: Monuments, topography, and everyday life / Ed. by N. Necipoğlu. — Leiden — Boston — Köln, 2001. — P. 150.
7. В предисловии к первому изданию типикона А. А. Дмитриевский использует понятие «придворный церковный устав». См: Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. 1. — Киев: Тυπ ικÁ, 1895. — С. LXV. Однако Н. Ф. Красносельцев считает, что речь идет не об уставе, а о певческом изложении церковной службы, совершаемом в придворном храме. См.: Красносельцев Н. Ф. Рецензия на книгу А. А. Дмитриевского «Описание литургических рукописей...» // Византийский Временник, 1897. — Т. 4. — С. 612–613.

Список литературы:

1. Виноградов А. Ю. Император и апостолы: храм и мавзолей / А. Ю. Виноградов // Образ и власть. Очерки потестарной имагологии. — СПб.: Алтея, 2010. — С. 110–124.
2. Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. 1 / А. А. Дмитриевский. — Киев: Тυπ ικÁ, 1895.
3. Иоанн Киннам. Краткое обозрение царствования Иоанна и Мануила Комнинов (1118–1180) / Иоанн Киннам / Перевод Санкт-Петербургской духов-ной академии под ред. В. Н. Карпова. — СПб.: тип. Г. Трусова, 1859. — С. 24–26.
4. Комеч А.И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII в.: Визан-тийское наследие и становление самостоятельной традиции / А.И. Комеч. — М.: Наука, 1987.
5. Красносельцев Н. Ф. Рецензия на книгу А. А. Дмитриевского «Опи-сание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока» / Н. Ф. Красносельцев // Византийский Временник. — СПб., 1897. — Т. 4. — С. 587–615.
6. Никита Хониат. История, начинающаяся с царствования Иоанна Комнина. Т. 1 / Никита Хониат / Перевод Санкт-Петербургской духовной академии под ред. В. И. Долоцкого. — СПб., 1860. — С. 24–25.
7. Оустерхаут Р. Византийские строители / Р. Оустерхаут. — Киев ; М.: Корвин, 2005. — С. 119–121.
8. Православная энциклопедия / Под общей редакцией Патриарха Московского и всея Руси Алексия II / П. А. Тычинская. Михаил Архангел, архистратиг небесных сил. — М., 2017. — Т. XLV. — С. 503–546.
9. The Book of Ceremonies / Constantine Porphyrogennetos. — Canberra: The Australian National University Printing Service, 2012. — P. 641–649, 811–819.
10. Corbo V. Il Santo Sepolcro di Gerusalemme. Aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato. P. II. / V. Corbo. — Jerusalem, 1981.
11. Ćurčić S. Architecture in the Balkans from Diocletian to Süleyman the Magnificent / S. Ćurčić. — Yale University Press, New Haven, London, 2010. — P. 361–364.
12. Downey G. The Tombs of the Byzantine Emperors at the church of the Holy Apostles in Constantinople / G. Downey // Journal of Hellenic Studies, 1959. — Vol. 79. — P. 27–51.
13. Folda J. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187 / J. Folda. — Cambridge, 1995. — P. 175–245.
14. Gautier P. Le Typikon du Christ Sauveur Pantocrator / P. Gautier // Revue des études Byzantines, 1974. — Vol. 32. — P. 1–145.
15. Krautheimer R. Early Christian and Byzantine Architecture / R. Krautheimer. — Baltimore, 1986. — P. 67–68.
16. Mango C. Constantin's Mausoleum and the Translation of Relics / C. Mango // Byzantinische Zeitschrift. — München, 1990. — P. 51–62.
17. Ousterhout R. Architecture, art and Komnenian ideology at the Pantokra-tor monastery / R. Ousterhout // Byzantine Constantinople: Monuments, topography, and everyday life / Ed. by N. Necipoğlu. — Leiden — Boston — Köln, 2001. — P. 133–150.
18. Ousterhout R. Rebuilding the Temple: Constantine Monomachus and the Holy Sepulchre / R. Ousterhout // Journal of the Society of Architectural Historians, 1989. — Vol. 48. — P. 67–68.

19. Ousterhout R., Ahunbay Z. and Ahunbay M. Study and Restoration of the Zeyrek Camii in Istanbul: First Report, 1997–98 / R. Ousterhout, Z. Ahunbay, M. Ahunbay // Dumbarton Oaks Papers, 2000. — Vol. 54. — P. 265–269.
20. Ousterhout R., Ahunbay Z., and Ahunbay M. Study and Restoration of the Zeyrek Camii in Istanbul: Second Report, 2001–2005 / R. Ousterhout, Z. Ahun-bay, M. Ahunbay // Dumbarton Oaks Papers, 2009. — Vol. 63. — P. 235–256.
21. Pringle D. The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem: A Corpus / D. Pringle. — Cambridge, 2007. — P. 11.
22. Pringle D. The planning of some pilgrimage churches in Crusader Palestine / D. Pringle // World Archaeology, 1987. — Vol. 18. — P. 341–362.
23. Woolf G. Divinity and Power in Ancient Rome / G. Woolf // Religion and Power. Divine Kingship in the Ancient World and Beyond / Ed. Brisch N. The Oriental Institute of the University of Chicago. Oriental Institutes Seminars. — Chicago, Illinois: University of Chicago, 2008. — P. 235–248.

А.Н. ЧЕБАН
Преподаватель кафедр храмовое зодчество и инженерное оборудование зданий и сооружений МАРХИ

A.N. CHEBAN
Lecturer of the departments of the Church Architecture and of the Engineering equipment of buildings and structures of the Moscow Architectural Institute (State Academy)

«ТИПОВАЯ» ФОРМА ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

THE «TYPICAL» FORM OF AN ORTHODOX CHURCH

Можем ли мы говорить о «типовой» форме зданий православного храма? Изучая архитектурно-инженерные методы и приёмы строительства православных храмов автор исследования обратил внимание на «типовые» формы в архитектуре православных храмов. «Типовые» формы формировали архитектуру православных храмов на протяжении многих веков.
Ключевые слова: здания, архитектура, православные храмы, архитектурная инженерия, реконструкция, реставрация

Can we talk about the «typical» form of Orthodox church buildings? Studying architectural and engineering methods and techniques for the construction of Orthodox churches, the author of the study drew attention to the «typical» forms in the architecture of Orthodox churches. «Typical» forms have shaped the architecture of Orthodox churches for many centuries.
Keywords: buildings, architecture, orthodox churches, architectural engineering, reconstruction, restoration

«Типовые» формы в архитектуре зданий православных храмов зарождаются еще в Киевской Руси, но, к сожалению, междоусобными войнами и



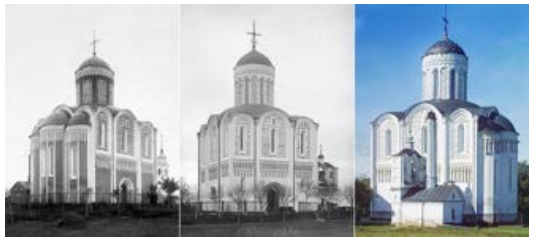


Рис. 1. Храм Покрова на Нерли (1165 г.)
Рис. 2. Дмитровский собор. Владимир, 1190 г.
(слева направо): 1, 2 — И.Ф. Барщевский, виды с северо-востока (1883 год) и северо-запада (1884 год); 3 — первая цветная фотография Дмитриевского собора, С.М. Прокудин-Горский, 1911 год, вид с запада

татаро-монгольская орда уничтожили здания православных храмов которые были построены в период с конца X века по начало XII века.

«Типовые» формы православных храмов в период с начало XII века по начало XIII века

С начало XII века по начало XIII века происходит становление и расцвет Владимиро-Суздальского княжества. В этот период здания православных храмов возводятся в форме вытянутого куба с одноглавным завершением (рис. 1). Православный храм строится из белого камня, фасады украшаются резьбой. Окна имеют вытянутую форму и напоминают бойницы, количество окон три с северного, южного и западного фасада, на восточном фасаде строиться алтарь, который имеет три или одну абсиду. В абсидах также прорезаются вытянутые узкие окна. В барабане устраивались окна их количество зависит от его размера.





Рис. 3. Церковь Василия с Горки в Пскове, 1413 г. Справа — церковь Николы со Усохи, 1536 г.
Рис. 4. Церковь Спаса в Ковалеве, Новгород, 1345 г.



Рис. 5. Успенский собор. Архитектор Аристотель Фиораванти, Москва, 1477–1479 гг.



Рис. 6. Архангельский собор. Архитектор Алевиз Новый, Москва, 1508 г.



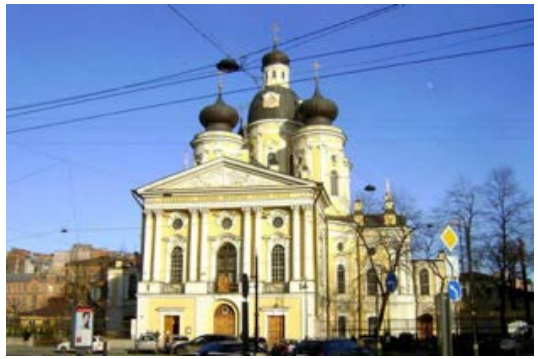


Рис. 7. Петропавловский собор. Архитектор Доменико Трезини, Санкт-Петербург, 1712–1733 гг.
Рис. 8. Владимирский собор — храм в честь знаменитой иконы Богородицы. Архитектор Франческа Растрелли, 1761–1769 гг.

Вход в православный храм как бы вырубается в камне и имеет несколько арочных окончаний (рис. 2). Все это придает зданию православного храма стойкость и несокрушимость. На протяжении многих веков архитекторы копировали форму владимиро-суздальского православного храма.

«Типовые» формы православных храмов в период с середины XIII века по конец XIV века

Псков и Новгород избежали набегов татаро-монгольской орды сохранив целостность городов и их архитектуру. В Пскове и Новгороде формируется псковско-новгородская архитектурная школа. Ее главное отличие от владимиро-суздальской школы заключается в невысоких зданиях как бы слегка прижатых к земле с небольшими пристройками по периметру православного храма (рис. 3). Из-за невысокого объема здания православных храмов строятся минимальным количеством окон, которые имеют прямоугольную или квадратную форму. Перекрыты храмы скатной кровлей (рис. 4).

Псковско-новгородская архитектура сдержанная без лишни деталей, здание православного храма не выделяется на общем фоне.







Рис. 9. Князь-Владимирский собор — храм императорского ордена. Архитектор Антонио Ринальди, Санкт-Петербург, 1766–1789 гг.
Рис. 10. Казанский собор — Казанской иконы Божией Матери. Архитектор Воронихин А.Н., Санкт-Петербург, 1801–1811 гг.
Рис. 11. Храм Христа Спасителя. Архитектор Тон К.А., Москва, 1839–1883 гг.

«Типовые» формы православных храмов с середины XIV века

С середины XIV века начинает формироваться сильное Московское княжество. При Иване III Московское княжество становиться центром Русского государства со своей «типовой» архитектурой. Для строительства новой столицы Иван III приглашает псковско-новгородских зодчих, а также итальянских архитекторов.

К сожалению, псковско-новгородские зодчие не смогли построить православные храмы большого объема так как мастерство владимиро-суздальских зодчих было утрачено в период татаро-монгольского ига. Приглашенные итальянские архитекторы, будучи в первую очередь конструкторами и инженерами смогли изучить способ строительства здания православных храмов во Владимире и перенести его в Москву (рис. 5).

В Москве строятся православные храмы по принципам владимиро-суздальской архитектуры с пяти главным завершением. Классическая форма владимиро-суздальских храмов приобретает европейские черты, которые позже назовут московской архитектурой (рис. 6).

«Типовые» формы в имперский период с 1721 года по 1917 год

Петр I меняет не только государственные устои в России, он меняет архитектуру городов и зданий включая здания православных храмов. В новой столице Российской империи в Санкт-Петербурге здания православных храмов строятся по европейским принципам, но с владимиро-суздальскими архитектурными элементами и деталями.

Форма здания православного храма как бы вытягивается по горизонтальной линии и имеет форму базилики. Базилика имеет скатную кровлю, которая перекрывает один или три нефа центральный и два боковых, в нефах устраиваются витражные окна (рис. 7).

Новая форма здания православного храма приобретает и вертикальную линию в виде поднимающейся колокольни с высоким шпилем и высоким одноглавием, восточной фасад заканчивается классической формой — абсидой, фасады украшаются колоннадой.

Позже при правлении Елизаветы и Екатерины II в классическую форму зданий православных храмов добавляют цвет и «женственность».

В XVIII веке мы можем увидеть новое прочтение архитектурной формы православного храма. Новая архитектура здания православного храма — это симбиоз владимиро-суздальской архитектуры и европейского классицизма. Строгая вертикальная форма приобретает пятиглавие и плавные переходы (рис. 9).

При правлении Павла I, Александре I, Николае I и Александре II мы видим классические строгие формы и новое прочтение владимиро-суздальской и псковско-новгородской архитектуры (рис. 10).

Архитектура зданий православных храмов становиться новой объединяя в себе древнерусскую и европейскую архитектуру. Создается новый архитектурно-художественный образ здания православного храма, который гармонично вписывается в архитектуру городов придавая им уникальность и не повторяемость (рис. 11).

Архитектура современного православного храма XXI века переживает переосмысление, так как было разорвано приемлемость времён. Возможно, именно поэтому сегодня мы видим в архитектуре православных храмов смешение стилей и направленней. Современный архитектор как бы познает заново не только архитектуру православного храма, но и православную веру (рис. 12).



Рис. 12. Проект магистранта кафедры «Храмовое зодчество», МАРХИ, Н.А. Хобот

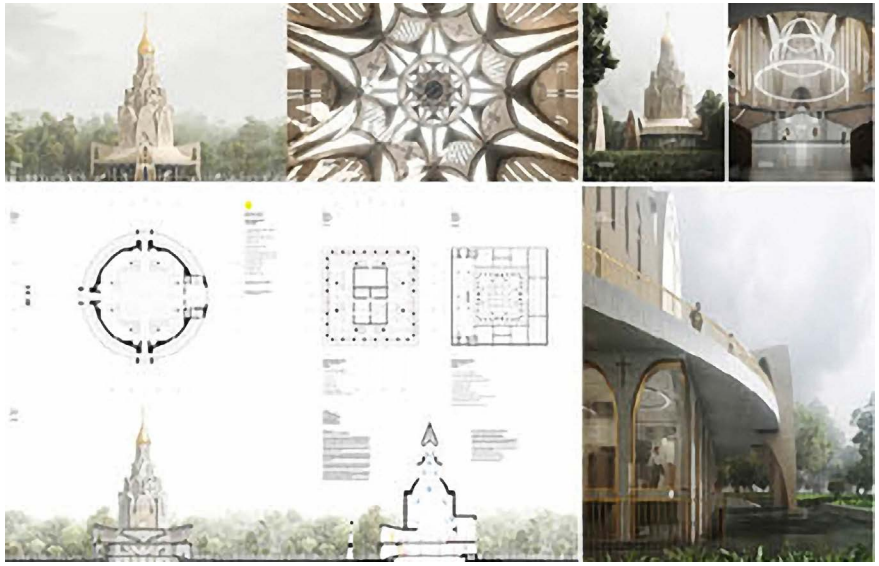


Рис. 13. Проект магистранта кафедры «Храмовое зодчество», МАРХИ, В.Ю. Беляева

Магистранты кафедры «Храмовое зодчества» в Московском архитектурном институте (государственная академия) работая над своими проектами формируют новый взгляд на «типовую» форму зданий православных храмов (рис. 13). Важную роль в архитектуре современного православного храма играет строительный материал, через который верующий открывает для себя православие.

Подводя итоги мы можем сказать, что, возможно, пройдет немного времени и через классические архитектурные образы родится новая современная архитектурная «типовая» форма здания православного храма.

М.В. ГОРЕЛОВ
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова

M.V. GORELOV
Candidate of Art History, professor of the Drawing department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СЕМАНТИКА СКУЛЬПТУРНЫХ ОБРАЗОВ В РЕЛЬЕФАХ ДМИТРИЕВСКОГО СОБОРА (Г. ВЛАДИМИР)

SEMANTICS OF SCULPTURAL IMAGES IN THE RELIEFS OF THE DMITRIEVSKY CATHEDRAL (VLADIMIR)

В приведенном материале рассказывается о синтезе языческого мировосприятия восточных славян с каноническим по содержанию искусством Византии, воплотившемся в архитектурно-пластическом языке, основанном в морфологическом контексте народной культуры и народных эстетических представлениях. В статье раскрывается семиотика каменных рельефов собора, отмечаются два базовых типа резьбы в уборе собора (высокий и плоский рельефы), рассматриваются основные сюжеты рельефных изображений с их культурологической трактовкой. Отмечается, что коммуникативные особенности знаковой системы, заложенной в рельефах храма, объединяют ряд культурных явлений (ритуальных и мифологических), что использовались как вспомогательный инструмент в процессе передачи смыслов. Подчеркивается, что повествовательный язык каменных изображений носил не только просветительский евангельский характер, но также призывал к уважению великокняжеского правления ради сохранения единой государственности.

Ключевые слова: белокаменный рельеф, функция знаковых систем, метафорический язык, древнерусское искусство.

The given material tells about the synthesis of the pagan worldview of the Eastern Slavs with the canonical art of Byzantium, embodied in an architectural and plastic language based in the morphological context of folk culture and folk aesthetic ideas. The article reveals the semiotics of the cathedral's stone reliefs, notes two basic types of carving in the cathedral's headdress (high and flat reliefs), examines the main subjects of relief images with their cultural interpretation. It is noted that the communicative features of the sign system embedded in the reliefs of the temple combine a number of cultural phenomena (ritual and mythological) that were used as an auxiliary tool in the process of transmitting meanings. It is emphasized that the narrative language of the stone images was not only of an educational evangelical nature, but also called for respect for the grand ducal rule for the sake of preserving a unified statehood.
Keywords: white stone relief, the function of sign systems, metaphorical language, ancient Russian art.

Эпоха X–XIII веков — это колоссальная эпоха перехода от начала новой веры до начала татаро-монгольского завоевания, которая обладала поразительным потенциалом, заложившим основы и стимулировавшим всестороннее развитие самобытного, ни с чем не сравнимого искусства на Руси. Это время появления и расцвета живописи, иконописи былин, именно этому периоду принадлежит переход на каменное строительство в архитектуре. Корни данного феномена лежат в искусстве Византии, принесшем в конце десятого столетия в чистую, готовую к трансформациям Русь целый сонм традиций и практического опыта.

Белокаменная русская архитектура поражает воображение, особенно покрытые сверху донизу резными узорами соборы Владимирской земли. Удивительнее всего, что стройка таких сооружений проходила довольно быстро, например, знаменитый Дмитриевский собор во Владимире построили, по разным данным, за 5–7 лет. Всё дело в свойствах белого камня, под которым обычно имеют в виду известняк. И хотя залежи его есть почти повсеместно, далеко не все его сорта подходили для белокаменного строительства. Для стройки Владимирских и Суздальских храмов возили подмосковный известняк, причем конкретный сорт, добытый в селе Мячкове. Мячковский известняк был самым мягким и шел на резной декор. А добытый чуть дальше по руслу реки Пахры пахорский и подольский известняки были уже прочнее, из них выкладывали основу строения [5, с. 35].

В пластике Дмитриевского собора с еще большей силой сказывается различие двух манер резьбы, начало которых очевидно в Успенском соборе 1158–1160 годов. Часть резных камней, исполненных в высоком рельефе, отличается большой пластичностью и обнаруживает в их авторах мастеров, хорошо овладевших резьбой по камню, понимающих его пластические возможности. Другая часть камней (их особенно много в западном членении южного фасада) исполнена в чрезвычайно плоском рельефе с обилием деталей орнаментального характера; их резчики явно работают в камне, как в дереве, они как бы боятся «прорвать» резцом плоскость доски и пользуются почти графической моделировкой формы. Эта последняя манера русских мастеров накладывает свой отпечаток на всю резьбу собора. Она носит в целом ясно выраженный орнаментальный характер. Ее мотивы русские мастера черпали с изделий художественного ремесла из церковных и княжеских сокровищниц. Они могли по-своему понять и переосмыслить эти мотивы, так как мир зверей и чудищ был знаком и русской народной мифологии, также и сказаний. Поэтому сотканный владимирскими резчиками резной убор собора был проникнут большим поэтическим чувством и подлинным вдохновением, приобретая сказочный характер. Благодаря орнаментальности резного убора образы зверей и чудищ теряли свой грозный, устрашающий характер, превращаясь в занимательные и замысловатые мотивы «каменной ткани». Строчное «рядоположение» резных камней очень напоминает принцип народного искусства, где в вышивках, тканях, резных досках крестьянских изб мы встречаемся с той же системой строчного расположения фигур и орнаментов. В то же время эта «строчность» подчеркивала ряды белокаменной кладки, отнюдь не маскируя ее, выявляя грозную «весомость» княжеского собора [5, с. 63–64].

Тесная связь резьбы собора с его архитектурой, ее строчная упорядоченность и орнаментальность являются своеобразной чертой декоративной системы Дмитриевского собора, резко отличающей ее от романской скульптуры, где преобладает объемная резьба, обычно размещенная без особой системы на стенах храма, где образы зверей жестоки и чудовищны. Отдельные стилистические черты владимирских рельефов свидетельствуют о том, что их образцы глубоко переосмысливались владимирскими резчиками, создавшими неповторимо своеобразную и прекрасную русскую систему скульптурного убора здания. Он развивал и усиливал заложенную в самой архитектуре собора идею апофеоза власти «великого» Всеволода (в крещении — Димитрий) и силы его Владимирской земли.

Точная дата постройки Дмитриевского собора неизвестна. Историки полагают, что он был построен русскими зодчими в период с 1194 по 1197 год из белого мягкого камня — известняка. Искусная орнаментальная резьба, украшающая фасады этого величественного здания, послужила поводом для эпитета «белокаменная поэма» (рис. 1). Построили собор по приказу князя Всеволода III в период наивысшего могущества и расцвета Владимиро-Суздальского княжества как

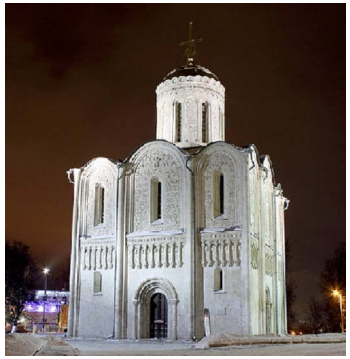


Рис. 1. Общий вид Дмитриевского собора

домашний храм за глухой белокаменной оградой на великокняжеском дворе. В 1197 году в Дмитриевский собор из базилики св. Дмитрия в греческом городе Фессалоники (Солунь) были привезены главные реликвии — «доска гробная» — большая икона, изображающая святого в полный рост, и серебряный чеканный ковчежец, где находилась «сорочка» — частица одежды, пропитанная кровью мученика. Летописец сообщает: «И принес доску гробную из Селуня святого мученика Дмитрия, миро непрестанно точащего на здравье немощным, в той церкви постави, и сорочку того же мученика тут же положи». Историки полагают, что создание реликвария могло быть задумано Всеволодом Большое Гнездо задолго до того, как он стал владимирским князем.

Собор за свою многовековую историю пережил несколько пожаров и, как следствие, реконструкций. В первый раз — во время монгольского нашествия хана Батыя в 1237 году. В период с середины XVI по XVIII века храму пришлось пережить еще три опустошительных пожара, но каждый раз его удавалось восстановить, хотя и с частичной утратой древних декоративных элементов. В период правления Ивана Грозного церковь достраивается двумя пределами: на севере в честь Святого Николая Чудотворца и Усекновения главы Иоанна Предтечи с юга, с западной стороны устроили обширную паперть. В начале XIX века собор подвергся очередному серьезному ремонту с реконструкцией. Над древним пределом надстраивается колокольня, с запада пристраивается крыльцо. Чуть позже произвели полную замену деревянной древней кровли на железную. Обновили и вызолотили иконостас.

С целью выяснить морфологию, антропологию символического языка рельефного убранства храма с искусствоведческой и психологической точек зрения, следует рассмотреть архитектуру и рельефы фасадов, неразрывно связанных друг другом семиотически. Коммуникативные особенности знаковой системы, заложенной в «белокаменной поэме», объединяют, как будет показано ниже, ряд культурных явлений (ритуальных и мифологических), что использовались как вспомогательный инструмент в процессе передачи смыслов. Сегодняшнему человеку не до конца понятен смысл многих узорчатых образов и символов. Более полутора тысяч резных каменных изображений складываются в замысловатые картины христианского мира вперемешку с языческими мифами и литературными героями. Как языческие и христианские сюжеты уживаются вместе

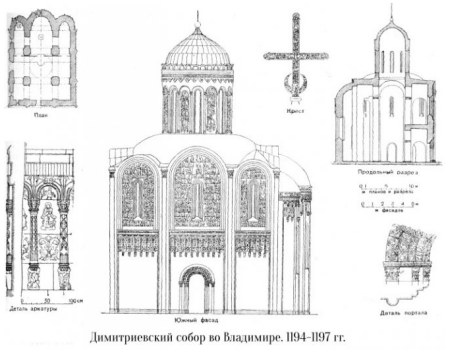


Рис. 2. Черты архитектурного убранства Дмитриевского собора

на стенах древнего храма, который в 1992 году был включен в список всемирного наследия ЮНЕСКО, и что все это значит? Почему собор, построенный князем Всеволодом Большое Гнездо, называется Дмитриевским? И какая связь между старославянской буквой «Живете», мифологическими растениями и Иисусом Христом?

1. Архитектура

В архитектурном плане собор отличается композиционной ясностью, представлен византийским типом, четырехстолпный, с тремя полукруглыми апсидами с восточной стороны. Глава собора одна, шлемовидной формы, на высоком барабане, увенчанная шаром с четырехконечным золоченым крестом с голубем наверху. Данная форма купола является одной из примет древнерусского зодчества до XVI века.

Из романской архитектуры в храме заимствованы следующие элементы:

— перспектива порталов и окон;
— техника кладки;
— декоративность ложных арок на фасаде (рис. 2).

Собор имеет небольшие размеры. Первоначально это была домовая церковь для князя и его семьи, окруженная длинными галереями и лестницами, соединяющаяся с княжескими покоями. Утраченные в XIX веке галереи (шириной 3 м с завершениями килевидной формы) окружали Димитриевский собор с трех сторон, закрывая сводами консоли и нижнюю часть колонок фриза. Северная галерея строилась одновременно с возведением стен собора. С южной стороны существовала самостоятельная белокаменная постройка, одновременная собору или более ранняя. В домонгольское время она была разобрана, и на ее месте сооружена галерея.

Своды галерей, примыкающие к центральным пряслам, огибали архивольты порталов, не повреждая их. Стены и перекрытия пристроек не имели перевязи с кладкой собора, а были приложены к ней. Северо-западный угол пристроек представлял собой двухярусную башню, выступавшую за линию западного фасада так, что на северном фасаде башня имела два прясла. Внутри нее помещалась, вероятно, лестница на хоры собора; порог дверного проема этого перехода совпадал с уровнем пола хор. В юго-западной пристройке в отличие от северо-западной башня поднималась на два яруса лишь у западного прясла южного фасада, за его линию выступал одноярусный объем



Рис. 3. Рельефы храма (плоские, с низким рельефом)

галереи. По галереям княжеская семья проходила из дворца в собор на богослужение. Храм разделен на три яруса. Этот архитектурный подход в строительстве собора символически связывает земную церковь с небесной иерархией. Нижний ярус выполнен без убранств. На фоне гладких стен видны декоративно оформленные входные порталы. Промежуточный ярус представляет собой колончатый пояс с растительным орнаментом и различными мифическими фигурами (лев с расцветшим хвостом и гуси, переплетенные между собой). Здесь же присутствуют барельефы апостолов Павла и Петра, русских князей Бориса и Глеба. Верхний ярус здания богато украшен каменной резьбой.

Взаимосвязь конструктивной логики здания и его декорации проявляется в выборе форм ведущего архитектурного мотива — арки. В порталах арки спокойны и упруги, декоративным арочкам аркатурно-колончатого фриза на границе двух тектонических зон придана напряженная подковообразная форма, высоко расположенные арки закомар вытянуты по вертикали в расчете на взгляд снизу. Резной убор органично слит с архитектурной формой.

2. Наружный рельеф и резьба

Дмитровский собор знаменит своей уникальной каменной резьбой, созданной лучшими русскими и сербскими мастерами того времени, собранными во Владимире. Есть версия, что изначальной идеей скульптурного оформления собора была тема власти: Александр Македонский, царь Давид, фигуры великих князей и их сыновей. Под каждой из фигур вырезаны реальные и фантастические растения и животные: грифоны, голуби и львы (рис. 3).

Внимательно приглядываясь к рельефам, можно обнаружить, что они исполнены в разной манере. Это является следствием разновременности появления резных камней в убранстве собора. По технике резьбы довольно четко можно выделить три группы рельефов, характеризующих три периода их создания.

К первой группе, относящейся непосредственно ко времени возведения собора (1194–1197), следует отнести высокие рельефы, приближающиеся к скульптуре (их высота от 3,5 до 6 см). Изображение здесь

как бы лепится и подается обобщенной пластической массой. Все формы округлены и подсечены глубоко к фону, что способствует впечатлению отделения формы от плоскости камня. Изображение занимает, как правило, всю плоскость камня, располагаясь вплотную к его краям. Поверхность самих рельефов обработана скромно, почти без дополнительных декоративных порезок. Стилистически эти рельефы близки к резьбе церкви Покрова на Нерли и свидетельствуют, что над созданием убранства собора работали мастера князя Андрея Боголюбского или их ученики. Больше всего подобных рельефов располагается на апсидах, прясла южного, северного и западного фасадов и на западном участке аркатурно-колончатого фриза северного фасада.

Вторая группа рельефов выполнена в технике плоско-графической линейной резьбы (1230-е). Наибольшая высота этих рельефов — до 1,5 см. Все формы лежат в одной плоскости и почти не отделяются от фона. Они подаются путем графической моделировки поверхности, поэтому эти рельефы богато орнаментированы порезками в виде различных завитков. Мастера порой так увлекаются декоративной стороной мотива, что на иных рельефах оказывается заштрихованной сплошь вся поверхность. Форма здесь уже не лепится, а рисуется, и красота линий сочетается с выразительностью силуэта. Позы зверей, птиц полны движения и жизни. На первый план выступает совершенно иная художественная интерпретация образов — не символическая, как в первой группе, а декоративно-изобразительная.

Хотя к началу XIX века резных камней на башнях и галереях сохранялось еще много, их все же не хватило для замены утраченных. В 1838 году местные мастера вырезали еще значительное число рельефов. Они составляют третью группу камней. Почти все новые рельефы являются копией резьбы XII или XIII века, причем по одному образцу создавалась сразу целая серия рельефов. Единичное повторение древнего образца встречается редко. Это было обусловлено тем, что срок, отведенный на резные работы, был ограничен. Поздние рельефы характеризуются предельно обобщенными и упрощенными формами, без детальной их проработки. Особенно выделяются фигуры святых. Они почти объемны и относятся к наиболее высоким в пластике собора рельефам. В них просматриваются черты круглой деревянной скульптуры XIX века с элементами наивного реализма.

Западные стены храма украшают три рельефа со стилизованными иллюстрациями подвигов Геракла. Есть изображения библейского богатыря Самсона. Главные скульптурные композиции посвящены пророку, музыканту и псалмопевцу царю Давиду — прообразу Христа. Новозаветную тему поддерживают и образы целого ряда древних христианских святых в узорных медальонах, но вырезаны



Рис. 4. Рельефы храма (с высоким рельефом)

они гораздо позже, в XIX веке. Рельефы на западной стене с фигурами сидящих святых аутентичны, сняты с разрушенных башен при реконструкции. Их отличает особенная графичность и декоративность. Северный фасад сохранил изображения самого князя Всеволода, создателя собора, со своими сыновьями и младшим Дмитрием, сидящим на коленях князя.

Необходимо особо отметить композиционное разнообразие каменных рельефов: от сцен битвы с воинственными всадниками, грозными хищниками и кровопролитной борьбы до райских видений и восхваляющих Господа иллюстраций текстов псалмов. Камни очень отличаются манерой исполнения.

Отмечаются два основных типа резьбы в уборе собора:

— высокий рельеф с большой пластичностью изображения;
— плоский рельеф с обилием деталей и орнаментов (рис. 4).

Искусствоведы выяснили, что древние мастера учитывали естественное освещение храма. Например, южный фасад, обращенный к Клязьме, хорошо освещен, поэтому он украшен плоской резьбой.

Большая часть декоративных каменных барельефов дошла до нас в первозданном виде, часть резьбы заменили во время реставрации Дмитровского собора мастерами и сотрудниками музея во Владимире.

Под роскошным поясом, окружающим собор, размещены небольшие колонны, украшенные резьбой и соединенные между собой дугообразными перемычками. Колонны, соединенные арками, символизируют переход из земного бытия в Царство Божие. Между этими колоннами размещены фигуры святых в святительских, царских, иноческих и воинских одеяний и между ними выделяется фигура архидиакона Стефана с кадильницей в руках и орарем на плече. Весьма вероятно, что фигуры пояса образовали грандиозный деисусный чин, в котором видное место занимали русские «небожители» и святые патроны владимирской династии. Все святые на западной стене храма (22 фигуры) изображены сидящими на престолах, на южной же и северной стенах (по 24 фигуры на каждой) в стоячем положении с крестами, или свитками в руках, или с руками, воздетыми на молитву. На верхнем (духовном) ярусе прорезаны узкие окна, а сами стены покрыты сплошной каменной резьбой. Белокаменные рельефы переходят и на барабан, на котором расположен

золоченый купол. На него водружен большой медный крест с позолотой, который украшают кружевные узоры и флюгер в виде голубя. Голубь на кресте является символом Святого Духа. Южная стена храма украшена композицией о вознесении Александра Македонского на небеса. Царь со львятами в руках находится в коробе, который несут грифоны. В XII веке этот сюжет был довольно популярным в Европе, но не традиционным для православия. На западном фасаде камнерезы изобразили подвиги Геракла и сцену, на которой Самсон разрывает пасть льва. На северной стене, выходящей к городу, была вырезана композиция о самом великом князе Всеволоде.

У Всеволода Большое Гнездо было несколько причин строительства данного белокаменного (весьма недешевого) собора в центре Владимира. Важная причина — это сам XII век, время кровопролитных крестовых походов, бурления политической и духовной жизни, шла борьба за Гроб Господень, ждали второго пришествия Христа. И местный правитель тоже готовил свои земли для этого важнейшего события. Таким образом, новый собор должен был стать своеобразной проповедью, пропагандой христианства среди подданных Всеволода. Кроме того, князь построил храм не только для себя, но и для всех людей, сделал им благо. То есть строительство храма — это еще пример своеобразного политического пиара, фактически Всеволод Юрьевич своим деянием утвердил свою власть для современников и увековечил свое имя для потомков.

В этом контексте, например, по замыслу Всеволода III резьба фриза должна была подчеркнуть особую миссию владимирских князей в распространении и упрочении христианства, возвеличить роль Владимиро-Суздальского княжества в делах всей Руси, показать, что на Владимирской земле воцарились мир и спокойствие и все живущее и растущее радуется этому и прославляет миротворца.

3. Сюжеты рельефных изображений. Семиотика

Сотни камней, сюжеты, на десятках из которых имеют вполне определённый смысл, их можно понять. Откуда же эти образы? Из разных источников. И, в первую очередь, из Псалтыри, книги, входящей в состав Ветхого Завета, одним из авторов которой является иудейский царь Давид. Кроме Псалтыри, основой для сюжетов послужили русские летописи, другие священные книги, саги, мифы, причем не только отечественные, но и европейские. Таким образом, перед нами застывший в камне образный язык, который в XII веке был понятен как нашим соотечественникам, так и жителям многих стран Европы.

Автором большинства гимнов Псалтыри был иудейский царь Давид, поэт, пророк, правитель, псалмопевец, основатель крепости на горе Сион (будущий Иерусалим).



Рис. 5. Рельефное изображение Давида

Образ Давида — ключевая фигура в сюжетах Дмитриевского собора. Его изображение мы встречаем здесь трижды: Давид восседает на троне в центре западного, южного и северного фасадов. Его поднятая рука благословляет подданных. В другой руке — древняя арфа или свиток, свидетельствующие о том, что этот человек слагает гимны Богу. То есть власть Давида божественная, священная. А если учесть, что сам Христос происходит из рода Давида, то сам царь — это символ сакрализации власти, безоговорочного утверждения ее на земле. Именно это и хотел сказать князь Всеволод своему народу, размещая изображение Давида на своем храме. Власть князя — тоже неоспоримая и сакральная (рис. 5).

На одежде Давида отчетливо виден ромбовидный орнаментальный плат у пояса. Это, возможно, палица — знак отличия иереев и архимандритов, символизирующий тот духовный меч, которым пастырь Церкви должен вооружиться против неверия и нечестия. Но, с другой стороны, возможно, это и тавлион — принадлежность одежды византийской знати, признак аристократического достоинства. Оба значения рассматриваемой детали возможны в контексте образа Давида — пастыря, воина и царя.

В греческих аристократических (просто раннехристианских) Псалтирях XI века известны тронные образы царя Давида, благословляющего правой рукой, с раскрытой книгой в левой. Также в барельефах церкви Покрова на Нерли и на Дмитриевском соборе на изображениях царя Давида четко видна лента, опоясывающая его и перекрещенная на груди. Например, Г.К. Вагнер видел в ленте напоминание об императорском лоре [1, с. 91]. Существуют два основных мнения: лента на рельефах церкви Покрова и Дмитриевского собора связана либо с императорскими и литургическими одеяниями, либо лента в точности повторяет ленту дьяконского ораря, которым дьякон опоясывается перед причастием. Такое же перепоясание известно в изображениях одежд Христа в композициях «Богоматерь с младенцем» [6, с. 158].

Если присмотреться, то вокруг Давида (и не только) мы видим многочисленные изображения львов и львиных масок. Как известно, иудейский царь происходил из колена Иудова, а символ этого колена — лев. Таким образом, это животное покровительствует и самому Давиду, и впоследствии Иисусу Христу. То есть лев обозначает царственную власть, и княжескую в том числе. Примечательно, что в конце XVIII столетия символом Владимирской губернии тоже становится лев с крестом и в короне. И этот образ очень похож на тех, что изображены на Дмитриевском соборе.

Однако образ льва — полисемантичен и несет в себе еще и звериное начало, которое в христианском контексте трактуется как порок, низменные инстинкты человека, его стремление к греху. В этом ключе изображение на соборе Самсона, разрывающего пасть льву, понимается как победа человека над животным началом, над грешной своей сутью, стремление души в Царствие Небесное [2, с. 127].

Тема утверждения княжеской власти в белокаменной резьбе храма — центральная. Как известно, Давид передал бразды правления своему сыну Соломону. У наших князей в XII веке такой возможности не было, так как действовало лествичное право, по которому престол переходил от старшего брата — младшему, а не к сыну [11, с. 72]. И в этой традиции — корень кровопролитных междоусобных войн, которые в то время раздирали страну.

Средоточием основных тем, связанных с образом царя Давида, является декорация центральной закомары западного фасада собора. Давид изображен здесь в окружении ангелов и святых, к его изголовью слетают орлы. Левый от зрителя ангел держит свернутый свиток, а слетающий сверху к изголовью Давида протягивает к нему правую руку с собранными в щепотку пальцами, словно он что-то в ней должен держать. Этот жест руки верхнего ангела, как и свиток в руке левого, может объяснять семантику данной группы изображений. В рельефах Дмитриевского собора, где каждое изображение второго яруса высечено на отдельном блоке, сохранился жест руки верхнего ангела, держащего корону. Сама же корона изображена уже на голове Давида на другом, расположенном под ангелом блоке. Благословляющий царя ангел со свитком также высечен на отдельном камне, слева от Давида. Таким образом, позы и атрибуты ангелов, окружающих Давида, позволяют, по мнению историков, говорить о развитии в резьбе центральной закомары западного фасада Дмитриевского собора, темы коронации царя. Слетающие к его изголовью орлы — традиционные символы царственности — усиливают достоверность предлагаемой атрибуции.

Рельефы центральной закомары северного фасада собора также представляют ряд тем, во многом тех же, что декорация закомары западного фасада. К Давиду здесь слетают символы царственности — орлы, к нему шествуют барсы и львы — геральдические звери владимирских князей домонгольского времени и владимирского княжества. В левой закомаре западного фасада собора представлены две фигуры с нимбами и в коронах. Они изображены идущими в сторону центрального прясла с молитвенно поднятыми руками. Значительная утрата другого рельефа не позволяет определить воз-



Рис. 6. Рельефное изображение победы Давида надо львом

раст царя. По мнению К. Вагнера, это Давид и Соломон [1, с. 93]. С домонгольского времени в традиционных иконографических композициях, по примеру сцены «Сошествие во ад», Давида и Соломона изображали вместе. Не исключено, что Давид с Соломоном на Дмитриевском соборе предстоят Богу как получающие завет о закреплении царства за их родом.

Понимание окружающих Давида рельефов может привести к уточнению всего замысла резного декора собора. В первую очередь, это относится к двум рельефам с изображением победы героя надо львом. Расположены они у нижней границы центральной закомары западного фасада, в центре которого находится рельеф с фигурой царя Давида. В научной литературе рельеф с героем, разрывающим пасть льву, истолковывается как изображение Самсона со львом, а рельеф героя с булавой, схватившего льва за голову, определен как борьба Геракла с немейским львом [6, с. 149]. И эта близость иконографии сцен борьбы со львом Самсона, Геракла и Давида и общая символика таких изображений создает помехи в том, чтобы верно и быстро распознать изображенного героя, так как рядом с ними отсутствуют надписи. Это относится и к рельефам Дмитриевского собора.

На первом рельефе собора молодой человек представлен сидящим на льве. Обхватив руками львиную голову, он разрывает зверю пасть. Отметим, что волосы героя коротки. Следовательно, на рельефах не может быть изображен Самсон, который всем известен своими длинными волосами. Также учитывая распространенность иллюстраций с изображением подвига Давида, естественно предположить, что и на Дмитриевском соборе изображена победа Давида надо львом, тем более что рельеф находится в непосредственной близости от центрального образа царя Давида (рис. 6).

Второй рельеф Дмитриевского собора во Владимире передает другой вариант сцены — герой побеждает льва с помощью булавы. Таким образом, два рассмотренных рельефа с изображением единоборства героя со львом, расположенные у нижней границы центральной закомары западного фасада собора, скорее всего, изображают победу Давида надо львом. Христианская символика победы Давида над львом на рельефах Дмитриевского собора вторит главному образу собора — изображению Давида как предшественника Христа.

Иногда на тронах с подлокотниками в виде голов львов изображены Христос и Богоматерь, евангелист Лука. Львиный трон здесь подчеркивает царское достоинство библейского царя. Атрибуция двух рельефов Дмитриевского собора как изображений царя Давида, с



Рис. 7. Рельефное изображение князя Всеволода с сыном



Рис. 8. Рельефное изображение князя Всеволода с сыном и подчиненными

разной долей приближения повторяющих заглавный рельеф церкви Покрова на Нерли, свидетельствует, что идея пластики Покрова на Нерли, избранная Андреем Боголюбским, не теряет своего значения и в княжение Всеволода III.

На одном из фасадов есть изображение самого князя Всеволода Юрьевича (причем он находится на одной линии с царем Давидом), на коленях которого сидит ребенок. Это изображение следует понимать, как мечту правителей Древней Руси о передачи всего своего наследия сыну. У искусствоведов и историографов есть версия, что на коленях князя сидит его старший сын Константин, который, кстати, родился в 1186 году и мог стать прототипом данного изображения на соборе, построенном в 1190-е годы (рис. 7).

Интересно, что с обеих сторон от Всеволода застыли в стремительном движении к трону четыре человека (по два с каждой стороны). Это подданные, которые признают княжескую власть над собой, поэтому находятся в преклоненной позе. Если рассмотреть это изображение в европейском контексте, то можно вспомнить изображение римского императора Оттона, вокруг трона которого тоже стоят люди. И это земли, которыми повелевает император. Композиция, как видим, тождественная европейской (рис. 8).

С рельефами на тему власти связаны сцены противоборства: человекодракон; Никита, побеждающий беса; лев, когтящий лань; вепрь, терзающий оленя; фигурки двух борцов; львы с переплетенными шеями; гуси в такой же позе. На северном фасаде между лапами пары львов с одной головой помещена человеческая личина — это левантропофаг, символизирующий душу грешника в лапах диавола.

Интересен иконографический смысл западного фасада. Здесь в центре изображены три отрока в медальонах, по сторонам которых размещены двое святых — один держит в левой руке какое-то существо,



Рис. 9. Рельеф западного фасада

другой — свиток; над святыми — два маленьких отрока: отрок справа — в позе идущего, отрок слева изображен статично. Сцену венчают рельефы двух коленопреклоненных ангелов, благословляющих отроков (оба — правой рукой). Несколько раз предпринимались попытки анализа данной композиции, в основном они касались идентификации составляющих ее отдельных персонажей (рис. 9).

Попытку выявить смысловую суть всей композиции сделал Г.К. Вагнер. Он первым описал все рельефы и попытался их проанализировать. Исследователь считал эту композицию собранной из отдельных рельефов, находившихся первоначально в разных местах и в иных сюжетах. Он определил смысловое назначение только изображению Никиты Бесогона и старцу со свитком, сидящему на скамье. Двух маленьких отроков, стоящих за ангелами по краям ряда, исследователь условно переносил в вершину данного тимпана, трех же отроков в медальонах — в пятый ряд северного фасада, а ангелов — в западный тимпан южного фасада. При этом ученый признавал: «эту композицию мы вынуждены оставить нерешенной» [1, с. 46].

По утверждению искусствоведа М.С. Гладкой, «…вероятно, именно уверенность Вагнера в том, что композиция собрана из разнородных рельефов, происходящих из разных мест соборного декора, не давала повода исследователям рассмотреть ее как цельное произведение» [3, с. 117]. Она провела подробный анализ расположения всех камней, входящих в эту композицию, и по результатам этой работы рассматривает ее как однозначно находящуюся в исторически верном положении. По ее версии, в данной композиции мы имеем иконографическое изображение библейского сюжета видения пророку Иезекиилю Небесного (Нового) Иерусалима. Она определяет трех отроков в медальонах как «трех отроков Израильских, праведных в Небесном Иерусалиме, размещённых на храме или на вратах Града» [3, с. 118–119]. Двух благословляющих ангелов она трактует как «Ангелов охраняющих», верхнего правого отрока — как ветхозаветного пророка Иезекииля, верхнего левого — как апостола Иоанна Богослова, старца со свитком — как пророка Исаию.

Действительно, концепция, согласно которой каждый храм воспринимался как образ Небесного Иерусалима, Царства Небесного на земле была одной из основополагающей для средневековой культуры и повлияла на формирование многовековых традиций зодчества во всем христианском мире, в том числе и в Древней Руси. Однако если мы будем рассматривать скульптурную композицию южного тимпана западного фасада Дмитриевского собора только через призму концепции Нового Иерусалима в видениях пророков Исайи и Иезекииля и апостола Иоанна Богослова, то в иконографическом отношении она будет представлять собой коллаж несвязанных между собой изображений. Мы не обнаруживаем здесь «объединяющего элемента» — изображения самого Града Небесного, позволяющего однозначно трактовать эту композицию в данном ключе.

В связи с этим М.С. Гладкая предлагает трактовку данного сюжета как тему благословления рода Всеволода: в образе отроков изображены пять сыновей Всеволода III, из которых к моменту закладки собора (то есть к 1191 году) в живых были трое — Константин (5 лет), Юрий (3 года) и Ярослав (1 год); они изображены в медальонах. Два маленьких человечка, расположенные выше слева и справа — это, предположительно, умершие в раннем возрасте княжичи Борис и Глеб. Наличие нимба у всех пяти отроков может отражать их царственный статус. В то время как верхние отроки обращены к центральным ангелам жестами молитвенно протянутых рук (так же как и братья Всеволода в восточном тимпане северного фасада), жесты трех отроков в медальонах несут определенную символику. У двух левых отроков — Константина и Юрия — обе ладони раскрыты на груди. Иконографическое значение этого жеста — молитвенное обращение к Богу или принятие благодати. У отрока справа, Ярослава — другой характерный жест: средний и безымянный пальцы правой руки подогнуты под большой, а указательный и мизинец протянуты вперёд. В иконографии этот жест — так называемая «коза» — используется для передачи прямой речи, несущей благую весть; также в некоторых случаях считается магическим знаком, защищающим от зла. В левой руке отрока сжат свиток. Примечательно, что точно такой же жест правой («коза») и левой (сжимающей свиток) рук мы находим у Спаса Иерея (Христа Священника) на мозаике в соборе Святой Софии в Киеве, а также у Давида здесь же, на Дмитриевском соборе [3, с. 121].

Слева от отроков изображен святой великомученик Никита Бесогон, изгоняющий беса, благословляемый Божией Десницей (её мы встречаем и на иконах). Считалось, что образ святого Никиты защищает от нечистой силы. К святому обращались при разных семейных неприятностях, в частности, при порче детей. Принимая во внимание тот факт, что два сына Всеволода — Борис и Глеб — умерли в раннем возрасте, присутствие в данной композиции Никиты, призванного своим





Рис. 10. Рельефное изображение св. Никиты Бесогона
Рис. 11. Рельефное изображение А. Македонского

покровительством защитить отроков в медальонах от напастей, становится вполне объяснимым. Если же изображенный справа старец со свитком действительно Иоанн Богослов, то и он, обращенный в три четверти к трем отрокам в медальонах, так же, как святой Никита Бесогон, выполняет своим присутствием в композиции «защитную» функцию исцеления больных и воскрешения умерших (рис. 10).

Южный фасад украшен большой по размеру композицией «Вознесение Александра Македонского на небо» (рис. 11). Этот сюжет, который современному наблюдателю кажется весьма необычным для украшения православного храма, в Средние века был необычайно популярен не только на Руси, но также и в Европе, и на Востоке благодаря византийской повести «Александрия», переведенной на многие языки. По мнению академика Б.А. Рыбакова, «Вознесение Александра» в церковной скульптуре второй половины XII века было равноправно важнейшим христианским изображениям. [8, с. 202]. Александр изображен в плетеном коробе, который несут на крыльях два грифона. Он держит в руках маленьких львят, выступающих в качестве «приманки» для грифонов. Летающие чудища тянутся к приманке, забирая тем самым царя ввысь. Этот сюжет был очень распространен во владимиро-суздальском искусстве: он украшал и первоначальный Успенский собор во Владимире, и церковь Покрова на Нерли, и символизировал божественное покровительство княжеской власти, ее апофеоз и хорошо отвечал общей идее образа дворцового собора Всеволода III.

В облике возносящегося персонажа мы видим черты облика юного Давида. Помимо черт лица, это форма короны и прически, а также одежда. Метафорический христологический аспект образа Давида вводит зрителя в тему Вознесения новозаветного звучания, а отождествление образов царя и князя указывает на воссоединение последнего с Богом, как логическое завершение пути христианского правителя.



Рис. 12. Рельеф «Борцы»

Как уже отмечалось, важным источником для сюжетов Дмитриевского собора стали русские летописи. То есть мы можем воочию сравнить их изображения с тем, что высечено на соборе. В этом смысле интересен один из знаменитых белокаменных барельефов, который принято называть «Борцы» (рис. 12).

Есть версия, что сплетенные фигуры означают борьбу противоположных начал — добра и зла, духовного и плотского в человеке. [1, с. 159]. Существует и другой взгляд. На стене собора изображена схватка атлетов, то есть борьба в собственном смысле этого слова. Тем более что собор строился по заказу князя Всеволода Большое Гнездо, который подростком воспитывался при дворе византийского императора и мог видеть подобные сцены в росписях византийских дворцов. Такие сюжеты были весьма распространены в византийском искусстве и довольно популярны в Средние века. Не исключено, что князь, помещая данный рельеф на стену собора, делал намек на то, что Владимир готов поспорить с Константинополем за первенствующую роль в христианском, да и во всем мире.

Однако среди искусствоведов существует мнение, что к спортивным состязаниям эта схватка вряд ли имеет какое-то отношение. В Радзивиловской летописи есть миниатюра, повествующая о поединке князя Мстислава Владимировича, сына Владимира Крестителя, с богатырем Редедей. Мстислав Храбрый напал на косагов (ныне черкесы, адыги). Чтобы поберечь дружины, спор разрешили с помощью поединка между «главнокомандующими». Бой проходил непросто, в итоге князю удалось одолеть могучего богатыря, хотя в определенный момент последний стал побеждать (рис. 13).

Вот так об этом событии повествует «Повесть временных лет»: «И сказал Редедя Мстиславу: “Не оружием будем биться, но борьбою”. И схватились бороться крепко, и в долгой борьбе стал изнемогать Мстислав, ибо был велик и силен Редедя. И сказал Мстислав: «О пречистая Богородица, помоги мне! Если же одолею его, воздвигну церковь во имя твое». И, сказав так, бросил его на землю. И выхватил нож, и зарезал Редедю» [12, с. 103].

После победы князь Мстислав выполнил свое обещание, данное в критическую минуту, и построил церковь в честь Богородицы в Тмутаракани (ныне территория станицы Тамань). До наших дней храм не дошел, однако его фундамент находили археологи в 1955 году.

Почему же изображение «Борцов» поместили на стенах собора во Владимире? Вероятно, это история об утверждении христианства как ве-





Рис. 13. Изображение поединка Мстислава и Редеди
Рис. 14. Рельеф «Победа над волком»

ликой силы и единственного верного пути. Мстислав был с Богом и победил, а Редедя был язычником и потерпел страшное поражение, причем ему не помогли ни физическая сила, ни боевой дух непобедимого воина. Вот такая логика и картина мира людей XII столетия.

Еще один сюжет, который, на первый взгляд, кажется языческим, но на самом деле тоже имеет глубокий христианский подтекст и просветительские цели. История эта не из отечественной мифологии, что свидетельствует о мультикультурности белокаменной резьбы Дмитриевского собора.

В германо-скандинавских сказаниях можно встретить предания об Фенрире (Ужасном Волке). Изначально боги (асы) сочли его неопасным и позволили ему жить рядом с собой, но со временем стало ясно, что Фенрир несет реальную угрозу. Зверя попытались сковать цепью, но он рвал даже самые крепкие. Тогда с помощью колдовства удалось изготовить нити, которыми опутали лапы грозного животного, предварительно вложив в его пасть меч. Это сделал бог воинской храбрости Тюр, который в ходе укрощения волка потерял руку (ее зверь откусил). А Мирового Волка обрекли оставаться связанным до конца дней человечества. Вот так об этом написано в скандинавских мифах: «Рукоять (меча) упёрлась под язык, а острие — в нёбо. И так распирает меч ему челюсть. Дико он воет, и бежит слюна из его пасти рекою, что зовётся Вон. И так он будет лежать, пока не придёт конец света…» [4, с. 73].

Сюжет о победе над Мировым Волком мы находим и на стенах Дмитриевского собора (рис. 14). Эта миниатюра о безопасности, о победе человека над силами природы, в конечном итоге о победе добра над злом, которое до конца уничтожить невозможно, поэтому волка связали и удерживают, а не убивают, поддерживая мир в своеобразном балансе.

Кстати, страх перед волками в XII столетии был близок и жителям Владимира, нашим предкам. Волков в окрестностях водилось в изо-



Рис. 15. Рельеф «Грифон, покровительствующий лани»

билии, и они, разумеется, представляли определенную опасность для человека. Так что этот элемент резьбы носит не только ментальный характер, но в какой-то степени бытовой, отражая реалии того времени.

Как было уже отмечено, животных в резьбе храма много, в том числе и мифологических. По мнению некоторых исследователей, звериный мир рельефов Дмитриевского собора по сути является «аристократическим» звериным миром, приобретавшим значение геральдических эмблем знати [7, с. 137]. И действительно, княжеские гербы XII–XIII веков часто содержали изображения барсов, пардусов и других геральдических существ. Поэтому существует предположение, что самый мир звериных образов или странных чудищ — полусобак-полуптиц, двухголовых зверей и проч., вызывавший, несомненно, интерес горожан, был особенно знаком и понятен феодальной знати. В древнерусской литературе феодальные герои-князья часто сравнивались со львом или барсом, крокодилом или орлом; в сокровищницах храмов и княжеском быте изобиловали украшенные фантастическим зверьем драгоценные изделия русских и зарубежных мастеров, парадные одежды из византийских и восточных тканей со звериной орнаментикой. Обособленна в этом смысле тематика сюжета, где огромный грифон тащит в своей когтях существо, похожее на лань. Это весьма распространённое для XII столетия изображение (его можно найти и на внешних стенах храма Покрова на Нерли), и в искусствоведческой литературе оно связывается с христианством. Называется сюжет «Грифон, покровительствующий лани» (рис. 15).

Трактуется, что на самом деле грифон не причиняет лани никакого ущерба, а несет ее в рай. То есть лань — это символическое изображение агнца божьего, души праведника, которая с помощью летающего мифологического существа (ангела) возносится к небесам. С другой стороны, лань и голубица — воплощенные смирение и кротость христианина.

Невозможно не заметить, что храм буквально опутан «каменной» растительностью. Многие растения изображены в форме старославянской буквы «Живете» (рис. 4, 16). Этот сюжет связан с христианским преставлением о человеке как о пшенице, о колосе хлеба, которого



Рис. 16. Рельеф с растительным орнаментом

Бог собирает в свои амбары. Некоторые растения с плодами, то есть человек должен быть не просто носителем христианской веры, но и творить добрые дела [9, с. 84].

По другой версии, растительные узоры напоминают средневековые розетки — лилии, которые несут в себе смысл чистоты, невинности, непорочности, божественного начала, что тоже вполне укладывается в христианскую доктрину, которую в полной мере иллюстрируют многообразные сюжеты Дмитриевского собора [2, с. 58]. Пышная растительность в рельефах храма создает образ райского сада: лилия-крин, раскидистые древеса, иногда с птицами и зверями под их сенью, плодородная смоковница, побег виноградной лозы. На одном из рельефов представлено древо, растущее из головы Адама. Согласно апокрифу, из его ствола был сделан крест для Распятия Христа. Древовидные растения восходят к древнему образу древа жизни. Пальмовидные деревья символизируют праведников. Нередки деревья в виде процветшего креста.

Но не только средневековые мастера оставили плоды своего искусства на стенах древнего Дмитриевского собора. В нижней его части (практически на всех стенах) можно увидеть вырезанные небольшие крестики. Подобные можно увидеть на многих наших храмах: и на Покрова на Нерли, и на Георгиевском соборе, и на церкви Бориса и Глеба в Кидекше. Есть мнение, что это народная традиция: с помощью креста отдать дань душе умершего человека и таким образом помочь ей вознестись к Богу. Но к церковным традициям этот «обряд» не имеет никакого отношения.

Сейчас есть основания говорить о том, что любая наука пытается найти данные, которые будут служить надежными и достоверными знаками, и любая наука должна воплощать свои результаты в языковые знаки. В рамках этого мировосприятия все, что составляет окружающую действительность, является человеку в облике комплекса сложных систем, между которыми и внутри которых происходит постоянный обмен сообщениями, имеющими знаковую форму.

Основная функция знаковых систем с позиции прагматического подхода заключается в том, чтобы обеспечивать коммуникацию в конкретном сообществе. Метафорический язык представляется здесь системой знаков, где все элементы зависят от совокупности отношений с остальными элементами. В качестве такого примера можно рассматривать человеческое общество и культуру данного исследуемого периода Древнерусского государства. Язык прикладных и изобразительных искусств, как и язык морали, идеально подходит, чтобы управлять поведением, представлять ситуации, явления и вещи в качестве объектов интереса, манипулировать вещами для достижения конкретных целей. С точки зрения когнитивности семантического анализа рельефных изображений Дмитриевского собора следует вполне очевидное заключение — вся знаковая система храма призвана не только возвеличить великокняжескую власть Руси, призвать к ее «вертикальности» ради сохранения государственного и национального единства, беспрекословного подчинения великокняжеской власти, но в то же время символика носит просветительский характер, зашифрованным языком символов повествуя о евангельских сюжетах. Князь Е.Н. Трубецкой в лекции «Умозрение в красках» отмечал, что эта «архитектура есть вместе с тем и проповедь… Она выражает собою тот новый мировой порядок и лад, где прекращается кровавая борьба за существование, и вся тварь с человечеством во главе собирается во храм... Древнерусский храм в идее являет собою не только собор святых и ангелов, но собор всей твари… Во храме объединяют не стены и не архитектурные линии: храм не есть внешнее единство общего порядка, а живое целое, собранное воедино Духом любви… Тварь становится здесь сама храмом Божиим» [10, с. 26]. Перенесенное на русскую почву каноническое по содержанию, блестящее по своему исполнению искусство Византии столкнулось с языческим мировосприятием восточных славян, с их радостным культом природы — солнца, весны, света, с их вполне земными представлениями о добре и зле, о грехах и добродетелях. С первых же лет византийское церковное искусство на Руси испытало на себе всю мощь русской народной культуры и народных эстетических представлений.

Список литературы:

1. Вагнер Г.К., Лидов А.М. О символическом замысле скульптурной декорации владимиро-суздальских храмов XII–XIII вв. // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII в. — СПб., 1997.

2. Гладкая М.С. Рельефы Дмитриевского собора во Владимире: Вопросы иконографической программы. — Владимир, 2005.

3. Гладкая М.С. Композиция с тремя отроками на западном фасаде Дмитриевского собора во Владимире // Макариевские чтения. — Можайск, 2004.

4. Мелетинский Е.М., Гуревич А.Я. Германо-скандинавская мифология // Мифы народов мира: Энцикл. в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. — 2-е изд. — М.: Советская энциклопедия, 1987.

5. Новаковская-Бухман С.М. Реконструкция первоначального расположения рельефов Дмитриевского собора во Владимире // Искусство христианского мира. — М., 2001.
6. Новаковская-Бухман С.М. Царь Давид в рельефах Дмитриевского собора во Владимире / В кн.: Древнерусское искусство: Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура. — СПб., 2002.
7. Панич Б.Л. Образ Небесного Иерусалима в восточно-христианском искусстве: динамика иконографии или иконография динамики? // Богословие. Философия. Словесность / Труды ВРШФ. — СПб., 2000.
8. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. — М., Наука, 1988.
9. Творогов О.В. Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачёва, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. — СПб.: Наука, 1997. Т. 1: XI–XII века.
10. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерус. религ. живописи: Публ. лекция. — Москва : тип. т-ва И.Д. Сытина, 1916.
11. Успенский Б.А. Царь и император: Помазание на царство и семантика монарших титулов. — М., 2000.
12. Полное собрание русских летописей. Т. 38: Радзивиловская летопись / Ред.: М.П. Ирошников, М.В. Кукушкина, Я.С. Лурье, подгот. изд.: М.Д. Приселков, О.П. Лихачева, Р.М. Мавродина, Е.К. Пиотровская, предисловие: Я.С. Лурье, указатели: А.А. Цеханович; Библиотека АН СССР, Ленинградское отделение Института истории СССР АН СССР. — Л.: Наука, 1989.

П.О. ЦВЕТКОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Истории и теории декоративного искусства и дизайна» РГХПУ им. С. Г. Строганова

P.O. TSVETKOVA
Candidate of art history, assistant professor of the department of History and theory of decorative art and design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПАЛЛАДИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В ХРАМОВОМ ЗОДЧЕСТВЕ СЕВЕРНОЙ АМЕРИКИ XVII–XIX ВЕКОВ.

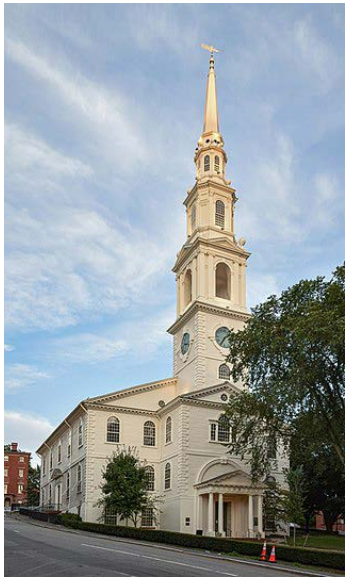
PALLADIAN ARCHITECTURAL TRADITION IN THE TEMPLE ARCHITECTURE OF NORTH AMERICA IN THE 17th–19th CENTURIES

Статья посвящена анализу развития палладианской архитектурной традиции в храмовом зодчестве Сверной Америки XVII–XIX веков. На примерах церковных построек раскрываются особенности архитектурной композиции фасадов, поэтапные эволюционные изменения в образе храма и его восприятии. Описывается общий фон предпосылок сложения классической архитектуры и роль в этом процессе архитектурного трактата позднего Возрождения «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио.
Анализируются специфические особенности самых ранних примеров культового зодчества, роль и влияние народной архитектуры Северной Европы на сложение облика храма, коннотации с традициями архитектуры европейского классицизма. Рассказывается о сложении Георгианского стиля и формировании собственно первого американского национального стиля Федеральной архитектуры в творчестве Ч. Булфинча. Оценивается чистота применения классических композиционных построений в архитектуре колонии и итоговый результат процесса

архитектурных поисков. В памятниках более позднего времени отмечаются черты сложения самобытного стиля американского церковного зодчества.
Ключевые слова: палладианство, храм, архитектура, композиция, Северная Америка

The article is devoted to the analysis of the development of the Palladian architectural tradition in the temple architecture of North America in the 17th-19th centuries. On the examples of church buildings, the features of the architectural composition of the facades, gradual evolutionary changes in the image of the temple and its perception are revealed. The general background of the prerequisites for the formation of classical architecture and the role of the late Renaissance architectural treatise «Four Books on Architecture» by A. Palladio are described.
The specific features of the earliest examples of religious architecture, the role and influence of the folk architecture of Northern Europe on the appearance of the temple, connotations with the traditions of European classicism architecture are analyzed. It tells about the formation of the Georgian style and the formation of the first American national style of Federal architecture in the work of C. Bulfinch. The purity of the application of classical compositional constructions in the architecture of the colony and the final result of the process of architectural searches are evaluated. In monuments of a later time, features of the addition of the original style of American church architecture are noted.
Keywords: Palladianism, temple, architecture, composition, North America

Для колониальной Америки XVII–XVIII веков развитие архитектуры на вновь осваиваемых территориях было приоритетным направлением деятельности. По сути, колонизаторы принесли в Северную Америку европейские архитектурные традиции, являвшиеся символом новой культурной идентичности переселенцев. При отсутствии профессиональных архитекторов и устойчивой традиции зодчества на новых землях, мастера-энтузиасты пользовались доступными и авторитетными архитектурными трактатами как руководством к действию. Фактически главным трудом, к которому обращались строители, был распространенный в Европе фундаментальный архитектурный трактат позднего Возрождения «Четыре книги об архитектуре» А. Палладио. Переводные издания этой книги были основным источником знакомства с ордерной системой и типологией ее применения в различных типах построек. Другие архитектурные трактаты, доступные в Америке, особенно английские, в конечном итоге разрабатывали информацию, полученную из труда А. Палладио. Нужно заметить, что доступность различных версий перевода трактата А. Палладио в Америке XVIII века была достаточно высо-



Певая баптиская церковь в Провиденсе (1774–1775)

кой. Старинные издания «Четырех книг об архитектуре» до сих пор можно найти в библиотеках Бостона, Салема, Нью-Йорка, Филадельфии, Чарльстона и Балтимора, а также в библиотеках Гарвардского и Йельского университетов. Трактат широко представлен и в старейших частных библиотеках Америки, что говорит о пиетете в среде культурной части общества колонии к данному изданию.

Первые примеры применения палладианской [1] системы в церковной архитектуре Северной Америки относятся к концу XVII века. Именно культовая архитектура исторически может считаться отражением стиля эпохи и проявлением новейших архитектурных тенденций, поскольку именно в ней, с наибольшим вниманием сосредотачиваются лучшие качества и образные решения. Церковная архитектура Северной Америки изначально являлась почти полным копированием европейской, причем первые архитекторы-любители тяготели к традициям тех мест, откуда они были родом. Эта тенденция прослеживается в конце XVII века и в течение всего XVIII достаточно отчетливо. Европейская архитектура XVII века развивалась в рамках двух параллельно существовавших стилей — классицизма и барокко. Развитие этих стилей и их региональное распространение напрямую было связанно с религиозной формацией определенной страны. В странах, где исповедовали католицизм преимущественно придерживались иррационально-мистических барочных решений (Италия, Австрия, Испания). На землях, где был распространен абсолютизм или придерживались заветов реформационной церкви (Англия, Северная Европа, Голландия, Франция) архитекторы разрабатывали концепции рационального классицизма. Наиболее влиятельным и последовательным этапом развития архитектуры классицизма в первой половине XVII века можно считать английский пример. Английские архитекторы четко избрали вектор движения в сторону классицизма с опорой на наследование архитектурной системы ордерных построений А. Палладио. По причине того, что Северная Америка достаточно долго оставалась британской колонией, прямой перенос на эти территории палладианских архитектурных схем можно считать достаточно логичным. Некоторые узнаваемые решения и признаки стиля были перенесены на новые территории практически буквально. Однако, стиль, в данном случае, претерпел



Первая унитарианская цурковь Христа, Ч. Булфинч, 1816

изменения по причине использования не характерных для классической традиции местных строительных материалов и под влиянием специфических возможностей строителей колонизаторов. Синтетическое соединение традиций палладианского стиля и местных строительных приемов, позднее получило название — колониального Георгианского стиля [2] в архитектуре. Самые ранние примеры проявления этого стиля можно отметить в церковной архитектуре Северной Америки. К настоящему времени сохранилось не много первых церковных зданий XVII века, прежде всего это постройки шведских переселенцев, именно на их примере мы стремимся предпринять попытку проследить влияние палладианства Северной Европы (шведской линии) на раннюю американскую церковную архитектуру.

Первым из примеров является церковь Святой Троицы (1698–1699), известная как Старые Шведы. Здание церкви представляет собой прямоугольное однонефное сооружение, с двускатной кровлей, выполненное из местного камня с выдающейся вперед пристроенной колокольней из красного кирпича. Сам объем храма напоминает форму традиционного для скандинавских стран амбара. На контрасте с этой почти народной формой, выделяется своим изяществом колокольня. Прямоугольную башню венчает беленая кубическая надстройка меньшего периметра, она, в свою очередь, несет изящную колокольню-ротонду, которую завершает ребристый миниатюрный купол. Колоннада и купол тоже белые, равно как и оформление оконных проемов. Особенно декоративно выглядят высокие белые двери арочной формы с изящной расстекловкой. Двери расположены по трем сторонам колокольни, что придает легкость кирпичному двухэтажному параллелепипеду. Обращают на себя внимание и частые переплеты на окнах, создающие легкую белую сетку в тон решения остекления дверей. На фасаде церкви отчетливо видны элементы классицизма — колонны, веерные окна, небольшой купол и шпиль. Главным акцентом в архитектурной композиции является колокольня, в данном примере решенная достаточно просто и одновременно изящно, но именно по усложнению архитектурной конфигурации колоколен мы можем в дальнейшем проследить генезис стилевых особенностей в церковной архитектуре Северной Америки.

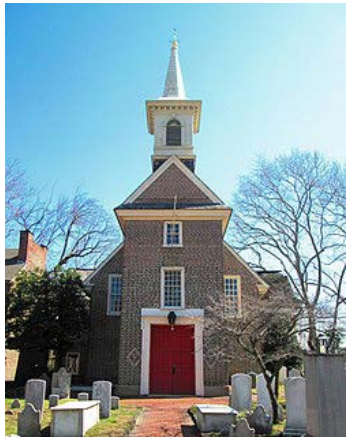
Второй по времени создания, является церковь Глория Деи (1698–1700), старейшая из сохранившихся церквей Пенсильвании, расположен-



Первая церковь Христа в Сэндвиче, Массачусетс, 1848, И. Мелвин

ная в районе Саутуорк в Филадельфии. Она так же была построена и принадлежит по сей день шведской конгрегации. Шведские переселенцы заселили эту территорию в 1646 году, о чем сохранились многочисленные свидетельства и документы. Архитектура церкви демонстрирует зарождение раннего Георгианского стиля с национальным шведским оттенком. Как и в случае с первым примером, ансамбль состоит из вытянутой однонефной части и объема примыкающей колокольни. Однако, в данном случае, строительным материалом является темный обожжённый кирпич, а натуральный камень уже не используют, что придает фасадам ощущение большей регулярности и четкости построения. Ритмическое решение архитектуры фасада более сложное, чем в первом примере, многочисленные окна, расположенные на фасаде основного здания и колокольни, задают четкий шаг, соответствующий ордерным членениям фасада по рекомендациям из «Четырех книг об архитектуре» А. Палладио. Фасад таким образом приобретает большую легкость и композиционную завершенность. Ризница и вход в церковь, пристроенные в 1703 году, придают всему сооружению ощущение монументальности и прочности. Колокольня была возведенная около 1733 года, и именно она является главным декоративным акцентом постройки. Средний кубический объем, украшенный высокими полукруглыми оконными проемами, завершается кровлей с высоким белоснежным шпилем. Можно сказать, что это здание является символом переходного этапа в архитектуре, некой точкой отсчета: с одной стороны, представляет собой прямую цитату народной североевропейской церковной архитектуры и одновременно содержит с своем проекте будущий прообраз традиционных для Северной Америки георгианских церквей с многоярусными беленными шпилями и декоративными портиками над входом.

Третьим примером, позволяющим говорить о линии эволюции раннеамериканской церковной архитектуры, является церковь Троицы в Сведсборо (1781–1786) Нью-Джерси. Здание церкви, как и предыдущие примеры, однонефное. Прямоугольное строение накрыто покатой скатной кровлей, сложенное из красно-коричневого кирпича, украшено двумя рядами арочных окон с белоснежными наличниками. Оконные переплеты разбивают большую плоскость окон на легкие геометрические узоры. Колокольня, пристроенная к торцевой



Церковь Глория Деи (1698–1700)

части церкви, уже заметно выше, чем в двух более ранних примерах шведских церквей. Объем колокольни прорезан четырьмя рядами окон, сверху она несет пару кубических элементов, где верхний куб меньше предыдущего. Карниз каждого яруса украшен лаконичными акротериями в виде геометрических фигур, а карниз верхнего яруса несет легкую, почти невесомую, балюстраду. Венчает эту трехчастную композицию высокий белоснежный шпиль. В данном примере на боковых фасадах и в торце появляется характерный элемент палладианской архитектуры — портал, фланкированный двумя колоннами коринфского ордера, с веерным фонарем над ним. Сверху над фонарем располагается небольшой декоративный портик.

В последней четверти XVIII века, ситуация начинает качественно меняться, в церковном зодчестве усиливаются проявление приемов интернационального палладианства, а затем формируется национальный вариант этого стиля. На смену постройкам с остро выраженными национальными чертами приходят авторские архитектурные решение, где влияние палладианства становится более очевидным. Георгианский стиль постепенно уступает позиции новому национальному Федеральному стилю. В рассмотренном временном интервале в разных регионах Восточного побережья встречаются церкви в обоих стилях, появляются промежуточные версии, но стремление к выделению национальной версии стиля проявляются со все большей очевидностью. Так, в первой баптистской церкви в Провиденсе (1774–1775) штат Род-Айленд отчетливо видно сложение двух систем стилистического языка, с одной стороны в церкви видно влияние идей английского палладианства, с другой, очевидна прямая аналогия с во-многом барочным проектом церкви Святого Мартина-в-Полях в Вестминстере архитектора Д. Гиббса. На момент строительства здание первой баптистской церкви в Провиденсе было самым крупным проектом церковного здания в Новой Англии. Для баптисткой общины было крайне важно этим проектом утвердить свое значение в системе церковных конгрегаций Восточного побережья, вероятно по этой причине в проекте предпринято «респектабельное» смешение стилей. Основной базис колокольни имеет три этажа в высоту и украшен небольшим портиком, выдвинутым вперед на четырех колоннах дорического ордера. Центральный вход представляет собой прямоугольный портал без декора, однако на уровне второго этажа



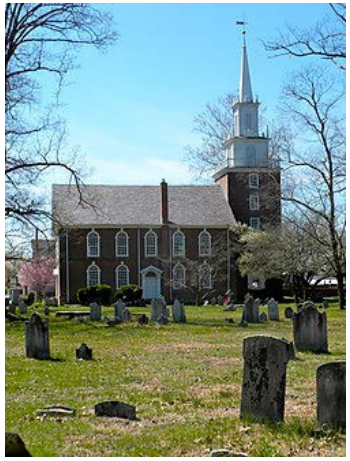
Церковь Святой Троицы (1698–1699)

плоскость стены украшена полукруглой аркой, над ней расположено трехчастное серлианское окно. Мотив портика активно используется и на восточном фасаде здания — оба небольших входа декорированы малыми портиками. На уровне второго этажа вынесена закрытая лоджия с серлианским окном, оформленная портиком с антаблементом.

Огромный вклад в церковную архитектуру Североамериканских Штатов внес первый профессиональный американский зодчий Ч. Булфинч (1763–1844). Именно в творчестве Ч. Булфинча начинает складываться специфический почерк американской палладианской архитектуры, которая не просто копирует А. Палладио или смешивает его решения с традициями английского барокко, а перенося отдельные детали его системы, а создает пропорциональное и органичное прочтение его архитектурной концепции в условиях Америки. Такое направление в дальнейшем получит название Федерального стиля [3] в национальной архитектуре. Стиль продолжает традиции XVIII века, но существенно видоизменяет их, приводя, к самостоятельному национальному звучанию.

Одним из лучших произведений Ч. Булфинча в Бостоне исследователи единогласно признают первую Унитарианскую церковь Христа (1816). Церковь представляет собой прямоугольное сооружение с выступающей передней частью. Портик фасада состоит из трех высоких проемов с арочными завершениями, арки разделены пилястрами, которые поднимаются к антаблементу. Фронтон облицован моделированными карнизами, а тимпан выложен простой кирпичной кладкой. Первый ярус колокольни квадратный, над карнизом находится вторая ступень, круглая секция с частично открытой колокольней, окруженная двенадцатью ионическими колоннами, которые поддерживают антаблемент и зубчатый карниз. Над колокольней возвышается мансардная секция, увенчанная круглым куполом.

Более поздним примером, но представляющим собой очередной этап эволюции храмовой архитектуры Северной Америки является первая церковь Христа (1848) — конгрегационная церковь в Сэндвиче, штат Массачусетс. Нынешнее здание церкви было построено в 1848 году по проекту И. Мелвина из Кембриджпорта. И хотя архитектор не снискал славы Ч. Булфинча, в данном случае проект храма представляет собой очень интересную эклектичную аллюзию и получил прозвище — церковь «Кристофер Рен» из-за того, что ее архитектура



Церковь Троицы в Сведсборо (1781–1786)

вдохновлена работами К. Рена, прежде всего архитектурой приходского храма Сент-Джеймс на Пикадилли. Нижний базис колокольни оформлен оригинально и неожиданно: входная группа декорирована малым портиком, а весь небольшой фасад по краям поддержан парами полуколонн ионического ордена и завершен большим портиком с выступающим антаблементом. Необыкновенно изящная ее конструкция из шести колонн ионического ордера завершается выступающей полусферой, на которой установлен высокий ребристым шпилем.

В церковном строительстве Северной Америки, в отличие от светского, архитекторы используют не один, а сразу несколько узнаваемых элементов архитектуры А. Палладио как символ архитектурно-культурной идентичности. Перенесение отдельных форм палладианской системы в культовую архитектуру США со временем приобрело массовый характер и сформировало особый образ именно американской приходской церкви. Характерным является вытянутая однонефная структура основного объема храма и пристроенная колокольная башня основного фасада. Именно колокольня стала главным акцентом в архитектуре североамериканского храма и по специфике ее эволюции можно проследить развитие классических архитектурных традиций. Специфической особенностью истории архитектуры колоний вообще, и Северной Америки в частности, является нехватка профессиональных архитектурных кадров, с этим связанно отсутствие имен мастеров, создавших большую часть проектов. И по этой же причине, уместно предположить, что использование архитектурных трактатов и прежде всего «Четырех книг об архитектуре» А. Палладио и обращение к проектам Д. Гиббса и К. Рена, было насущной необходимостью при создании проектов. В ранних церковных постройках территории Новая Швеция влияние палладианства отчетливо видно в деликатных украшениях типовых кирпичных или гранитных построек колоннами, веерными окнами, невысокими и небольшими куполами. Употребление палладианских элементов встречается исключительно в декоративной композиции отдельных частей фасада, сама постройка, план и структура решения интерьера, в трех ранних примерах сохраняет архаичные черты народного шведского зодчества. Грубый, прямоугольный, однонефный объем основного здания уравновешивается высоким объемом колокольни, на котором размещается большая часть палладианского

декора. При анализе идейной структуры композиции этих церквей возникает отчетливое ощущение, что применение палладианских фрагментов словно транслирует определенный культурный код, демонстрирует эрудированность шведской общины или ее сопричастность общемировым архитектурным процессам. Однако, со временем, архитектуры демонстрируют более глубокое знание системы А. Палладио, которая по своей сути предполагает комплексный подход к проектированию, включающий тождественное решение плана сооружения, интерьера и фасада. Хотя в примерах церквей второй половины XVIII и первой половины XIX веков нельзя отметить полное тождество идейным структурам архитектурных построений классицизма и палладианства, но очевидно, что стремление к соблюдению правил стиля нарастает. Таким образом перечисленные выше церкви представляют собой очень интересный феномен периода развития классической архитектурной традиции в Северной Америке и демонстрируют попытки употребления отдельных элементов ордерной системы А. Палладио, однако могут быть спорными относительно соблюдения чистоты палладианского стиля.

Примечание:

1. Палладианство — архитектурный стиль, развивавшийся на начальном этапе в рамках европейского классицизма XVII века, в зрелом периоде развитие стиля приходится на XVIII век, и частично продолжается до середины XIX века. Основой стиля послужила концептуальная ордерная архитектурная система А. Палладио, разработанная и дополненная последователями мастера, архитекторами палладианцами.

2. Стиль получил условное название в честь первых четырех британских монархов Ганноверской династии — Георга I, Георга II, Георга III и Георга IV. В самой Британии хронологические рамки стиля определены как 1714–1830. Правление династии приходится на период активизации парламентаризма, на время доминирования в политической истории партии Вигов и на активное развитие палладианской архитектуры в Великобритании. Георгианская архитектура упрощает используемые материалы, в частности фасады преимущественно выполняются из кирпича с отдельными ордерными деталями из белого камня (могут быть окрашены в белый). Схемы фасадных построений сохраняют крупные палладианские пропорции, но упрощены в деталях и мало пластичны.

3. Федеральный стиль — название архитектурного направления в Соединенных штатах (1780–1830). Направление соответствует позднему классицизму, проявился в отделке интерьеров и мебели.

Список литературы:

1. Colonial Records of the Swedish Churches in Pennsylvania: in 2 vol. Philadelphia, 2006.

2. Gallery J. A. Philadelphia Architecture: A Guide to the City. 4th ed. Philadelphia, 2016.

3. Handlin D. P. American architecture London, 1992.

4. Williams K. E. The eight Old Swedes' churches of New Sweden. Wilmington, 1999.

5. Kirker H. The architecture of Charles Bulfinch / H. Kirker. — Cambridge: Harvard University Press, 1998.

6. Nikets T. Philadelphia architecture. Charleston, 2005.
7. Palladio A. The four books of Andrea Palladio Architecture: wherein, after a short treatise of the five orders, thos observations that are most necessary in building. Private houses, streets, bridges, piazzas, xisti, und templas are treated of. London, 1738.
8. Pierson W. H. American buildings and their architects: the colonial and neoclassical styles. New York, 1970.
9. Roth L. M. A concise history of american architecture. New York, 1980.
10. Wallington N. U. Historic churches of America. New, 1907.
11. Place C. A. Charles Bulfinch: architect and citizen / C. A. Pace. — New York: Da Capo Press, 1968.
12. Williams K. E. The eight Old Swedes' churches of New Sweden. Wilmington, 1999.

Е.Е. ДОКУЧАЕВА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История искусства и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.E. DOKUCHAEVA
Candidate of Art History, Professor Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

ХРАМ-УСЫПАЛЬНИЦА ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ СЕРГЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА В ЧУДОВОМ МОНАСТЫРЕ КАК ОБРАЗ НОБЕСНОЙ ОБИТЕЛИ

THE TEMPLE-TOMB OF GRAND DUKE SERGEI ALEXANDROVICH IN THE CHUDOV MONASTERY AS AN IMAGE OF THE NOBLE MONASTERY

В статье рассматривается художественный образ храма-усыпальницы великого князя Сергея Александровича в Чудовом монастыре как пример взаимодействия различных видов искусств в создании мемориального и сакрального пространства небесной обители.
Ключевые слова: храм-усыпальница, великий князь Сергей Александрович, храм св. Алексия, Чудов монастырь Московского Кремля.

The article examines the artistic image of the tomb-temple of Grand Duke Sergei Alexandrovich in the Chudov Monastery as an example of the interaction of various types of art in creating a memorial and sacred space of the heavenly monastery.
Keywords: the tomb-temple, Grand Duke Sergei Alexandrovich, the church of St. Alexy, the Chudov Monastery of the Moscow Kremlin.

Великий князь Сергей Владимирович погиб 4 февраля (по старому стилю) 1905 года от рук террориста эсера Ивана Каляева и был похо-





Рис. 1. Храм св. чудотворца Алексия митрополита московского в Чудовом монастыре.1680–1686 гг.
Рис. 2. Северо-восточный угол усыпальницы с саркофагом великого князя Сергея Александровича

ронен в Московском Кремле в Чудовом монастыре в усыпальнице, сооружённой по желанию его супруги великой княгини Елизаветы Федоровны, под храмом святого чудотворца Алексия, митрополита московского. Сам храм св. Алексия был построен в 1680–1686 годы (ил. 1). Нижние этажи, судя по описям, были предназначены для хозяйственных нужд. С конца XVIII века они пустовали, лишь иногда здесь хранили дрова и старые вещи. По предложению Павла Васильевича Жуковского, после кончины великого князя здесь был создан храм-усыпальница. «Могила и над ней впадина в стене над надгробием находятся в усыпальнице как раз под тем местом Алексеевского храма, где над сводом усыпальницы стоит рака с мощами Святителя Алексия» (ил. 2) [1, 6]. Таким образом, само расположение храма-усыпальницы подчеркивало сложившуюся веками христианскую традицию: размещать в крипте останки христианина-мученика, символически подчеркивая многократно повторяющуюся идею «священного сокрытия».

Первоначальные работы в усыпальнице проводил архитектор Высочайшего двора, академик В.П. Загорский. После того, как основные строительные работы были завершены, дальнейшее наблюдение за оформлением интерьера поручили академику Р.И. Клейну. Уже современники отмечали удачное образное решение храмового пространства, деликатно объединившего в гармоничном синтезе историческое церковное наследие и новаторские достижения модерна. Конечно, архитектор должен был учитывать сложившуюся архитектурную ситуацию: низкий арочный свод, небольшое, глубоко расположенное в стене окно, слабое освещение, однако в восприятии этого пространства не чувствуется давящей тяжести. В его эмоциональном переживании, несмотря на само назначение — быть местом упокоения, напротив, царит настроение тихой, просветленной грусти. Этому во многом способствовал характер росписи, задававшей основной тон всему художественно-образному решению интерьера храма как райской обители. Сводчатый потолок, словно божественные небеса, осеняющие все пространство, лёгкого, светло-голубого лазоревого цвета. Внизу, опоясывая храм по южной, западной и северной стене, проходил живописный фриз, объединяющий все изображения в единую композицию райских кущ. Следуя иконографии, сцена Страшного суда располагалась на западной стене. Сидящие на скамье апостолы, изображенные слева и справа от входной двери, образовывали первый ряд, за которым расположились стоящие ангелы, написанные на фоне изящных крон деревьев. Такие же деревья «переходят» на южную и северную стену, образуя пространство небесной рощи, где олень пьет воду из чистого ручья, где в зарослях цветущих глициний гуляет павлин. Ручей вьётся и исчезает вдали, там, где в лёгкой дымке таят деревья, туда же уводит взгляд убегающая тропинка. Хрустальный, прозрачный мир райской обители, куда уходят души праведников, о чем свидетельствуют и символы, известные еще с раннехристианских времен: олень, пьющий воду — образ души, напоённой христианской верой, павлин — символ вечной жизни. Даже на черно-белых снимках в росписи поражает какая-то особая прозрачность красок в сочетании с тонким, изящным линейным рисунком, удивляет сочетание пространства, наполненного рассеянным нереальным светом и плоскостного изображения фигур святых. Роспись выполнил Клавдий Петрович Степанов. Впечатления, описанные нами, не случайны, так как художник сознательно стремился к такому эффекту. Как писали современники, он искал технику монументальной живописи, которой пользовались художники до XV века, в которой, в отличие от масляной росписи, сохранялась бы прозрачность и свежесть красок. До этого Степанов долго жил за границей, изучая технику старых мастеров, но «то, что затерялось на Западе, кажется, удалось Клавдию Петровичу найти в Москве, у наших иконописцев… Этот древний прием известный у наших иконописцев под названием письма “вапами”, заключается в том, что живопись производится тем же способом, как пишут водяной краской с прибавлением незначительного количества яичного желтка, растворенного водой, а затем уже, когда живопись окончена, она поливается олифой или вареным маслом и после некоторого времени снимается, давая ей наивысшую степень прозрачности, которая не может быть достигнута никаким другим способом и с которой может соперничать только финифть, то есть краска, растворенная огнем» [1, 19].

Общая композиция росписи, следуя стилистики модерна, строится также на контрастном сопоставлении активных свободных светло-го-





Рис. 3. Южная сторона усыпальницы с окном
Рис. 4. К.П. Степанов. Запрестольный образ «Спаситель — Великий Архиерей». Роспись

лубых фонов и концентрации священных изображений в значимых символических зонах, которые были выделены и архитектурно: параболическими нишами, обрамлявшими входные двери на западе и окно — на южной стене (ил. 3). В западной нише, на стене над входом размещалась центральная часть композиции Страшного суда — Христос Вседержитель с Предстоящими — Богоматерью и Иоанном Крестителем. Обрамление южного окна представляло сложную многослойную пространственную структуру, состоящую из верхней параболической арки, в которой были написаны огромные цветы и травы, среди которых парят шестикрылые серафимы. Ниже, в нише над окном, также на фоне цветочного орнамента, но меньшего масштаба, в медальоне также располагалась фигура шестикрылого серафима. Слева и справа фланкировали окно полнофигурные изображения отцов церкви. В алтарной апсиде на своде был написан образ Христа — Великого Архиерея в царских одеждах в короне со стоящими по сторонам от трона фигурами архангелов в лоратных одеждах с лабариумами (ил. 4). Священные образы выдержаны в едином стиле и гармонично сочетают филигранный линейный рисунок, декоративную расцветку одежд с легкой объемной моделировкой ликов, придающей им особую просветленную одухотворенность.

В северной стене, в глубокой нише находился саркофаг, вырезанный из белого мрамора. Архивольт арки над саркофагом также был расписан фигурами ангелов. Над саркофагом подвешена лампада синего стекла, вставленная в золотой браслет в виде скрученной цепи с большим сапфиром посередине и с подвеской золотой кисти. Браслет этот был подарен великой княгине Елизавете Федоровне великим князем Сергеем Александровичем в день их помолвки 6 ноября 1883 года. Переделанный в лампаду он стал последним даром любимому супругу.

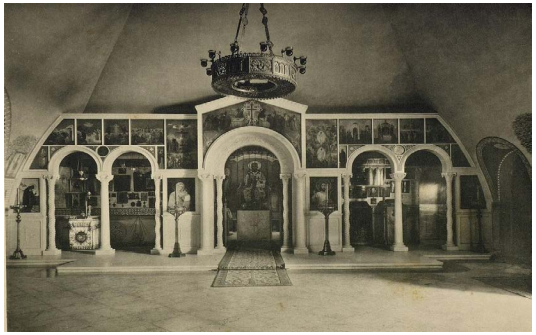


Рис. 5. Иконостас и паникадило

Всю восточную часть храма-усыпальницы занимал беломраморный иконостас, исполненный по проекту П.В. Жуковского. Уже современники отмечали его особое образное решение: «Когда вы впервые взгляните на этот иконостас, вас сразу поражают, с одной стороны, его оригинальность, а с другой, единовременно, его совершенная не чуждость для глаза …ибо в доме церковном, в котором такую большую роль играет “привычность” и к устройству, и к декорации, и к самому богослужению, всё, что сразу переносит молящегося в совершенно чуждое, хотя бы, может быть и прекрасное — не желательно, ибо оно прежде всего развлекает, тогда как в молитвенной обстановке все должно способствовать сосредоточению» (ил. 5) [1, 9]. В целом П.В. Жуковским был выбран тип невысокого одноярусного иконостаса, характерного для византийского стиля, который в большей степени отвечал пространственному и смысловому решению храма-усыпальницы, нежели сплошной высокий иконостас. Автор статьи, посвящённой храму-усыпальнице, опубликованной в «Московском голосе», особо отмечает творчески усвоенную и переработанную в новом духе историческую традицию. Он пишет: «…и вот тут-то выказался весь творческий полёт создателя иконостаса, о котором идёт речь, основанный при этом на живом, а не подражательном усвоении всех тех мотивов строительных, которые нам дают наиболее сходные нам стили — византийский, так называемый ломбардский, романский. Усвоив все эти мотивы, но переработав их в совершенно своеобразном духе, который смело можно назвать русским, г. Жуковский создал нечто совершенно новое, своё, но вместе с тем говорящее красноречиво русской душе…» [1, 10–11].

Центральная часть иконостаса с Царскими вратами и двумя местными иконами Спаса и Богоматери завершалась невысоким фронтоном и представляла закрытую часть композиции. С южной и северной стороны иконостас был открыт арками, опирающимися на тонкие гладкие и витые колонки, за которыми были видны стены, увешенные иконами из молельни великого князя. И хотя они находились в полумраке, но были развешены на стене, покрытой мерцающей серебряной рогожкой, и представляли контрастные цветовые пятна по отношению к беломраморному иконостасу. В византийских





Рис. 6. Проект Р. И. Клейна. Выносной подсвечник. Фабрика Овчинникова
Рис. 7. Церковная утварь. Фабрика Овчинникова

храмах это пространство соответствовало жертвеннику и диаконнику. Верхнюю часть иконостаса венчал эпистилий, который в центральной части над Царскими вратами образовывал треугольный фронтон. Иконы эпистилия были также написаны К.П. Степановым в едином стиле с росписями, но на золотом фоне. Однако впоследствии было решено переписать их на лазоревом фоне, чтобы внести большее единство с фоном свода храма и сгладить эффект сияющего золотом и многоцветной иконописи эпистилия, который выбивался из общей сдержанно-благородной цветовой гаммы, более уместной в храме-усыпальнице. Сами Царские врата, отвечая общей концепции решения иконостаса, также были невысокими и занимали половину арочного проёма. Отлиты они были из патинированной бронзы. Следует отметить, что все бронзовые изделия также были отлиты из темной бронзы, именно они играли в храмовом пространстве роль важных смысловых и символических акцентов, выступая контрастом к легкому фону росписи, белоснежному иконостасу и саркофагу, внося в художественный образ строгость и структурную упорядоченность, соответствующую назначению храма. Сами Царские врата, обычно украшавшиеся особенно пышно, здесь были подчеркнуто конструктивны и строги и имели вид простой крестчатой решетки, в створы которой вставлены по три иконы в окружении вьющейся виноградной лозы. Вал-нащельник простой формы увенчан крестом с расширяющимися концами.

Светильники в храме также отвечают идейно-образному и стилевому решению интерьера. Как и Царские врата, они просты по форме и выполнены из тёмной бронзы, с одной стороны, поддерживая общую скорбную тональность, с другой — контрастируя с беломраморным иконостасом и лёгкой изящной росписью, подчёркивая чистоту души и деяний убиенного, а также символизируя небесный свет райской обители. Контраст тёмного и светлого был особенно важен в образном прочтении храмового пространства.

Простота и ясность форм отличали все светильники в храме. Центральное паникадило представляло простой круглый обруч с густым орнаментальным заполнением. Плоские ажурные цепи, на которых он подвешен, имитировали подвесные приспособления древних хоросов. Любопытен и сам потолочный подвес, решенный в виде кольца с вписанным в него ажурным равноконечным крестом, напоминая мотив хризмы в раннехристианском искусстве.

Структура и мотивы ажурного орнамента главного паникадила перекликались с рельефными клеймами панелей, облицовывающих нижний ярус стен. Важно отметить, что профитки для свечей не были укреплены прямо на ободе паникадила, а помещены на специальные тонкие кронштейны, таким образом, горящие свечи, словно зависали над довольно массивным кольцом. Этот приём прослеживается во всех храмовых светильниках. Так в напольных подсвечниках к местным образам не было традиционного поддона для свечей. По своей конструкции они скорее напоминали древние кованые светцы, только без затейливого декора. Кронштейны местных подсвечников отходили прямо от центрального стержня вверх, заканчиваясь профитками и образуя пространственную композицию, в которой центральная свеча продолжала вертикаль стержня, а поставленные в чашечки малые свечи создавали вокруг неё своеобразное светящееся облако.

К переносным светильникам относились подсвечники на жертвенник и выносной подсвечник, также отлитые из тёмной бронзы (ил. 6). Их роднило использование одинакового набора декоративных элементов: витой колонки-стержня, выгнутых ножек в виде завитков, яблока-шара, но изменения в композиционных акцентах и масштабных соотношениях придавали изделиям различный образ и отвечали их функциональному назначению. В подсвечнике на жертвенник крупное яблоко смещено в верхнюю часть, являясь подставкой для плоской тарели, из которой вырастает изящный венчик чашечки-профитки. Но устойчивость композиции сохраняется за счёт сильно выгнутых четырёх ножек поддона, в пространство между которыми можно поместить такой же, как вверху шар-яблоко. Подсвечник достаточно высок (40 см), поэтому поднимать его надо было двумя руками, при этом одной рукой удобно было держать за витой, чуть выпуклый стержень, а другой рукой поддерживать шар.

В выносном подсвечнике шар не играет такой важной роли и является лишь переходным элементом между капителью витой колонки

и вверху кольцевым поддоном для свечи. Здесь шар превращается в вазон, из которого словно вырастают четыре стебля, отрывая кольцо от стержня-колонны.

Несмотря на различие композиционных приёмов, в подсвечнике на жертвенник и в выносном подсвечнике идея вознесённого света выражена предельно ясно.

Церковная утварь также была выполнена по рисункам Р.И. Клейна и в основном ориентировалась на византийские образцы, в частности на вещи, хранившиеся в ризнице собора св. Марка в Венеции. Исполнение в материале было поручено фирме П.А. Овчинникова, которой в это время руководили его сыновья, продолжая сохранять высокий уровень мастерства. Это напрестольное Евангелие, напрестольный крест и литургический прибор, как обычно включавший потир, дискос со звездицей, две тарели, ковш для теплоты, лжицу и копие (ил. 7). Все эти вещи, особенно потир, действительно заставляют вспомнить византийские изделия XII века. Только полудрагоценный камень, из которого часто в византийских потирах вырезалась чаша, заменен эмалевым лаком, покрывавшим серебряную основу. П.А. Овчинников изобрёл эту технику и часто применял её в разнообразной декоративной отделке. «Сердоликовый» цвет эмалевого лака очень близко передаёт природную окраску камня. Остальной декор исполнен в технике эмали по скани, традиционной для русского искусства XVI века, воспроизводя и характерный для этого времени бело-голубой колорит эмалей с небольшим включением кирпично-красного. Дополнительный декоративный эффект создают построчно выложенные шарики зерни, отделяющие орнаментальные фризы и подчёркивающие конструктивные членения формы изделия.

В декоре оклада напрестольного Евангелия также повторяются технологические и художественные приёмы византийского и древнерусского искусства. Рама с эмалевым геометрическим узором в виде ромбов со вписанными в них крестами повторяет часто встречающиеся обрамления византийских икон, реликвариев (золотая икона св. Архангела Михаила конец XI — начала XII в. из собора св. Марка, Лимбургская ставротека X в. и др.). Фон средника напоминает орнамент новгородской скани XVI века: крупная спираль в обрамлении малых завитков, ритмично и равномерно заполняющих всю поверхность. Подобный орнамент стал своеобразным опознавательный знаком древнерусской скани, поэтому его часто использовали ювелиры для ажурной и фоновой скани XIX века.

Напрестольный серебряный с позолотой крест являлся также реликварием: на обороте, в углублении в нём находились частицы от гроба Сергия Радонежского. Верхняя часть и боковые ветви креста имели трёхлопастные завершения, каждое из которых заканчивалось шариком, по-видимому, воспроизводя приём так называемых жемчужин «на спнях», характерный для древнерусских ювелирных изделий. Сам крест украшал эмалевый по скани орнамент в виде крестов и вьющейся виноградной лозы. В средокрестии располагалось чеканное Распятие с поясными фигурами Предстоящих — Богоматери и св. Иоанна Богослова. Крест был выполнен в одном стиле, с использованием тех же приёмов декорирования, что и описанная выше утварь. Дарохранительница, напротив, отличалась и по форме, и по характеру декора. В описании предметов подчёркивается, что она сделана по рисунку Р.И. Клейна, а не по древним образцам, хотя в своей типологии она относится к дарохранительницам, воспроизводящим форму саркофага с сенью, наиболее часто встречающуюся в XVIII веке. Подобный выбор, несомненно, был связан с погребальным характером храма-усыпальницы, где форма саркофага являлась более уместной, чем воспроизведении архитектуры храма, тем более что сам храм фактически являлся криптой и экстерьера не имел. Однако и здесь связь с архитектурным пространством прослеживается довольно ясно. Над саркофагом, словно наполненное воздухом покрывало, раскинулся небесный свод, поддерживаемый четырьмя ангелами, стоящими по углам на подставках-шарах. Сень в виде небесного свода была покрыта голубой эмалью, что вызывало связь с таким же сводчатым перекрытием самого храма-усыпальницы, выкрашенным в лазоревый цвет. Не случайно в описании, как уже указывалось, цвет свода мог соперничать только с финифтью. В центре свода в медальоне — четырёхконечный крест, обрамлённый белой полосой с золочёными звёздочками в кругах. Фигуры ангелов, саркофаг, шары-постаменты — всё выполнено из позолоченного серебра, а сама подставка мраморная. Хотя по стилю дарохранительница отличается от другой литургической утвари, но цветовое решение (позолота с бело-голубой эмалью), декор из зерни (на окладе Евангелия и кресте) и орнамент «жемчужника» в украшении дарохранительницы объединяют её с другими предметами, находившимися на престоле.



Рис. 8. Ковчег с полумантией преподобного Серафима Саровского

Примером обращения к древнехристианской традиции в храме-усыпальнице является использование так называемых «вотивных корон», которые в древности подвешивали на плоских ажурных цепях

над гробницами святых. Они имели вид ажурного или глухого обруча, украшенного драгоценными камнями, с подвесками в виде крестов, хризм, небольших иконок, подвесок-букв, из которых складывались вотивные надписи. Со временем на обручах укреплялись подставки для свечей, таким образом «вотивные короны» преобразовались в кандила. Подобное кандило находилось в храме-усыпальнице во имя преподобного Сергия Радонежского, осеняя ковчег с драгоценной реликвией — «полумантией» преподобного Серафима Саровского, которая хранилась за иконостасом в южной части храма в специальном реликварии (ил. 8). В формах кандила был точно воспроизведен древний образец с хризмами и крестами-подвесками, только внизу, под поддоном, ещё была укреплена лампада.

Таким образом, в общей византийской стилистике решения храмового пространства и в соответствии с иконографической программой храма-усыпальницы были выделены некоторые важные акценты, среди которых одна их главных ролей принадлежала бронзовой утвари. Она была тёмного патинированного цвета без использования эмалевого декора, что соответствовало мемориальному назначению храма-усыпальницы, тогда как литургическая утварь представляла образец великолепного сочетания сияющего золота и нарядной полихромии эмалевого декора.

В распределении цвета и света, сложной ритмической организации, точно найденных масштабных соотношениях, храм-усыпальница великого князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре Московского Кремля представляет целостный ансамбль, основанный в своём единстве на стилистике модерна. Архитектурное пространство, живопись, церковная металлическая утварь, несмотря на обращение в проектировании к различным историческим истокам (раннехристианский период, раннее и зрелое византийское искусство, русское искусство XV и XVIII веков), тем не менее создает единый гармоничный образ, отмеченный и торжественной скорбной нотой, и светлым чувством бессмертия души, обретшей небесный покой.

Список литературы:

1. Степанов М.П. Храм-усыпальница Великого Князя Сергея Александровича во имя преподобного Сергия Радонежского в Чудовом монастыре. — М., 1909.

2. Московский голос. — 1906. — № 32, № 34.

3. Мунтян Т.Н. Произведения ведущих ювелирных фирм XIX — начала XX века. Фирма Фаберже. — М., 1992.

О.Н. АГАМИРОВА

Преподаватель кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

O.N. AGAMIROVA

Teacher of the Department of «Art Glass» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ЕЛИЗАВЕТА ФЁДОРОВНА РОМАНОВА: ВКЛАД В РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА XX ВЕКА

ELIZAVETA FEDOROVNA ROMANOVA: CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF CULTURE AND ART OF THE TWENTIETH CENTURY

Статья посвящена личности и деятельности Елизаветы Фёдоровны Романовой — немецкой принцессе, ставшей православной мученицей. Общественная и благотворительная деятельность Елизаветы Фёдоровны оказала большое влияние на художественную жизнь эпохи, во многом определив развитие культуры и искусства XX века. В статье уделяется внимание мало исследованным аспектам жизни великой княгини — её меценатская деятельность, позволившая ей открыть великие имена новой эпохи.

Ключевые слова: Елизавета Фёдоровна, великая княгиня, православие, благотворительность, выбор, подвиг, Строгановская академия, история, живопись, культура, Россия, Германия.

The article is devoted to the personality and activities of Elizabeth Feodorovna Romanova, a German princess who became an Orthodox martyr. The social and charitable activities of Elizabeth Feodorovna had a great influence on the artistic life of the era, largely determining the development of culture and art of the twentieth century. The article focuses on little studied aspects of the life of the Grand Duchess — her patronage, which allowed her to discover the great names of the new era.

Keywords: Elizaveta Feodorovna, Grand Duchess, Orthodoxy, charity, choice, feat, Stroganov Academy, history, painting, culture, Russia, Germany.

Елизавета Фёдоровна Романова (рис. 1) — человек, прошедший путь от немецкой принцессы до российской великой княгини, от лютеранки до православной мученицы. В детстве она была крещена в Евангелическо-лютеранской церкви и много времени проводила у своей бабушки, королевы Виктории, в Великобритании — стране с протестантской традицией.

Брак в 1884 году с сыном императора Александра II, великим князем Сергеем Александровичем, и паломничество через четыре года после этого в Святую землю изменили её мировоззрение — она решает принять православие. Для неё не было обязательным принимать вероисповедание супруга — княгиня пришла к этому решению самостоятельно.

Сегодня имя Елизаветы Фёдоровны ассоциируется с монашеским подвигом и её благотворительной деятельностью на фоне трагических событий в истории нашей страны рубежа веков. С первых дней пребывания в России, которую она считала своей новой родиной, дела милосердия стали главной целью и смыслом ее жизни. Не стремясь к публичности и известности, свой авторитет великая княгиня использовала с целью привлечения средств на помощь нуждающимся.

В селе Ильинское она открыла школу для местных детей и была инициатором строительства акушерского пункта и родильного отделения, которых здесь катастрофически не хватало. Под председательством великой княгини в неурожайный 1891 год был образован Московский комитет по сбору пожертвований в помощь пострадавшим. Ею была основана Елизаветинская женская гимназия. Она брала на попечение детей, помогала нищим, раздавала еду. Во время Русско-японской войны она занималась организацией помощи фронту, создала швейные мастерские для нужд армии, а после открыла Сергиево-Елизаветинское убежище, где жили и обучались новым профессиям инвалиды войны и дети-сироты.

Главное же детище Елизаветы Фёдоровны — Марфо-Мариинская обитель (рис. 2), которую великая княгиня построила в Москве на собственные средства. Решение о создании церкви княгиня приняла, отрекшись от светской жизни после трагической гибели супруга. Обитель открылась в 1909 году, и Елизавета Фёдоровна стала ее первой настоятельницей.

«На всей внешней обстановке обители и самом ее внутреннем быте, и на всех вообще созданиях великой княгини лежал отпечаток изящества и культурности не потому, что она придавала этому какое-либо самодовлеющее значение, но потому, что таково было непроизвольное действие ее творческого духа… Она всюду носила с собой чистое благоухание лилий. Может быть, поэтому она так любила белый цвет; это был отблеск её сердца», — пишет в своих воспоминаниях митрополит Анастасий [4, 143].



Рис. 1. Великая княгиня Елизавета Фёдоровна Романова

При Марфо-Мариинской обители работала бесплатная библиотека в две тысячи томов, детский приют, школа, больница для детей и женщин, аптека, в которой малоимущим раздавали лекарства. Сестры, жившие в обители, обучались медицине и продолжали деятельное служение людям, пример которого подавала Елизавета Фёдоровна. Послушницы не «уходили от мира», но вели активную деятельность в стенах и за пределами обители: обходили ночлежные дома, устраивали желающих на работу, доставляли в приюты детей, делали перевязки больным. Сама Елизавета Фёдоровна, несмотря на протесты полиции, волновавшейся за жизнь царской особы, навещала крайне «неблагополучный» и криминогенный район города Хитров рынок, где разговаривала с разбойниками и ворами, старалась вытащить со дна жизни оказавшихся там детей. Духовный подвиг и общественная деятельность для неё были неразрывно связаны.

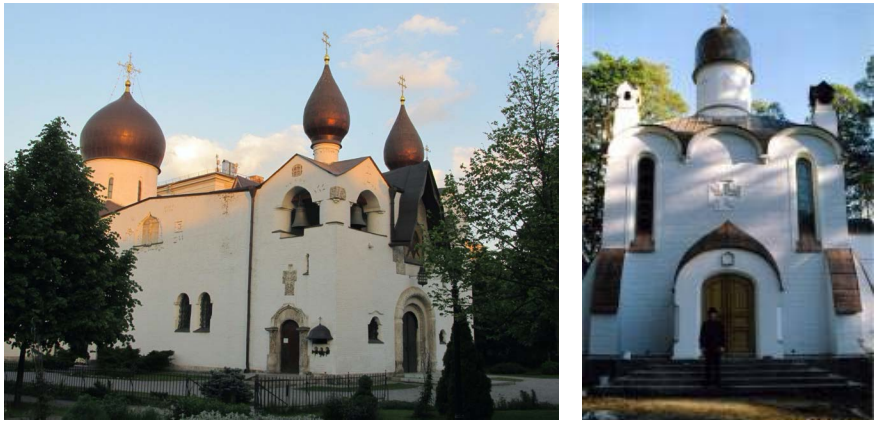


Рис. 2. Покровский собор Марфо-Мариинской обители





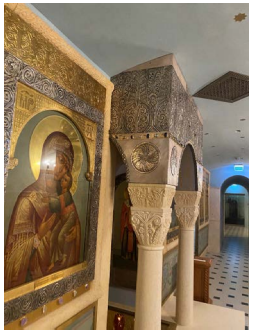


Рис. 3–4. Подземный храм Казанского Богородицкого мужского монастыря

С началом Первой мировой войны на неё обрушились потоки изувеченных и больных солдат. В 1914 году при особом комитете великой княгини начал работать благотворительный комитет по оказанию помощи русским раненым воинам в военных госпиталях. Под ее руководством формировались санитарные поезда, устраивались склады лекарств и снаряжения, отправлялись на фронт походные церкви. Госпиталь был открыт и в Марфо-Мариинской обители, где княгиня вместе с сестрами ухаживала за больными и ранеными. Елизавета Фёдоровна ассистировала врачам при операциях, и раненые утверждали, что от одного её присутствия в операционной им было легче переносить боль.

«Помощь раненым в Москве поставлена необыкновенно широко. Забывшим совершенно личную жизнь, ушедшая от мира великая княгиня Елизавета Фёдоровна была душой всех добрых дел в Москве», — пишет В.Ф. Джунковский [3, 473].

Зимой 1915 года по инициативе и под покровительством великой княгини в селе Всехсвятском (ныне находящимся в черте Москвы) было открыто Братское кладбище, где служили молебны в память о погибших воинах. В советское время кладбище было ликвидировано, сегодня на его месте находится Мемориально-парковый комплекс героев Первой мировой войны.

Немногим известно, что помимо знаменитой Марфо-Мариинской обители с именем Елизаветы Фёдоровны связан ещё один храм — святая обитель на месте обретения Казанской иконы Божьей Матери (сейчас это территория Казанского Богородицкого мужского монастыря).

Икона Казанской Богородицы была особо почитаема среди представителей рода Романовых. Её называли «Державной Заступницей» и относились как к семейной святыне. Похищение иконы из Казанского

Богородицкого монастыря в 1904 году стало для них ударом. Великая княгиня приложила много усилий, пытаясь найти икону, но это так и не произошло. В 1910 году, помолившись на месте обретения Казанской иконы в подвале Казанского Богородицкого монастыря, Елизавета Фёдоровна решила построить пещерный храм на том месте, где икона была вынута из своего подземного тайника. Храм был построен на ее средства и под ее руководством. В 1913 году строительство завершилось, и 20 апреля храм освятили в присутствии Елизаветы Фёдоровны. Факт строительства этого храма редко упоминается в посвященных ей исследованиях, и многие детали этой истории неизвестны. Стилистика подземного храма схожа со стилистикой крипты Марфо-Мариинской обители (рис. 3–4).

После отречения Николая II, когда император Швеции Вильгельм II передал Елизавете Фёдоровне предложение покинуть Россию в связи с прогнозируемыми в скором времени государственными потрясениями, княгиня отказалась. Весной 1918 года она была арестована, а 18 июля ещё живой была сброшена в Нижне-Селимскую шахту в Свердловской области вместе с другими представителями дома Романовых и своей верной сподвижницей инокиней Варварой. Окрестные крестьяне рассказывали, что ещё несколько дней из шахты доносилось пение молитв.

В 1981 году Елизавета Фёдоровна была канонизирована Русской православной церковью за рубежом. В её честь названо около тридцати православных храмов и монастырей — как в России, так и за её пределами. В Германии, в восемнадцати километрах от Мюнхена, есть монастырь в честь Елизаветы Фёдоровны.

До сих пор вся деятельность Елизаветы Фёдоровны Романовой остается не исследованной в должной мере. Великая княгиня была поразительно многосторонним человеком, более «русским», чем многие русские по рождению. И одним из важнейших её вкладов в культуру России явилось меценатство, позволившее ей открыть великие имена новой эпохи. Этой стороне её жизни стоит уделить особое внимание.

Елизавета Фёдоровна была признанным знатоком искусств, занималась живописью, сама писала иконы и обладала тонким вкусом, который проявлялся во всех сторонах её жизни. Это тонкое художественное чутьё позволяло ей видеть талант в молодых авторах и делать всё от неё зависящее для его раскрытия. В искусстве она искала не внешних эффектов, но отражение духовного мира. Таковы были и авторы, оказывающиеся в поле её внимания, — люди, способные своим творчеством выражать мир духа.

В 1901 году Елизавета Фёдоровна Романова приняла под свое покровительство Центральное Строгановское училище и Общество вспомо-

ществования нуждающимся учащимся. По её инициативе училищу было присвоено названием «Императорское Строгановское центральное художественно-промышленное училище», а также передан в собственность участок земли на Мясницкой улице в Москве. Покровительство Елизаветы Фёдоровны Строгановскому училищу в то время способствовало развитию прикладных искусств в России и возрождению не только культурных, но и духовных традиций в творчестве художников различных направлений.

Руководя возведением храма Покрова в Марфо-Мариинской обители, великая княгиня давала возможность молодым художникам проявить себя в ответственном деле украшения обители. Работа архитектора Алексея Викторовича Щусева (1873–1959) по проектированию обители перекликалась с научно-художественными открытиями Императорского Строгановского училища — архитектор сотрудничал с ним по инициативе княгини.

Проект Покровской церкви должен был походить на соборы Великого Новгорода и Пскова. М. В. Нестеров, приглашенный Елизаветой Фёдоровной к росписи храма и также преклонявшийся перед княгиней, поддержал этот замысел. Роспись в Покровской церкви Марфо-Мариинской обители стала для М. Нестерова последним опытом работы в монументальной живописи.

Елизавета Фёдоровна, обладавшая тонким чувством прекрасного, стремилась украсить свое творение в соответствии с лучшими традициями отечественного духовного искусства. По её инициативе студенты и преподаватели училища в 1907–1911 годах участвовали в различных работах по отделке: керамическая облицовка стен, изготовление декоративных изделий из дерева и металла, работа над иконостасом.

Работы по скульптурному убранству храма и резьбу по камню княгиня поручила студенту Строгановского училища Никифору Яковлевичу Тамонькину (1881–1951). Доверие к молодому скульптору со стороны княгини стало для молодого художника судьбоносным событием. После работы в Марфо-Мариинской обители он был приглашен А.В. Щусевым для строительства Казанского вокзала.

Другой открытый ею талант — юный Павел Дмитриевич Корин (1892–1967), впоследствии ставший известным российским художником-живописцем. Именно этому ученику Нестерова в 1914 году Елизавета Фёдоровна доверила росписи крипты (подземной усыпальницы) Покровской церкви Марфо-Мариинской обители. Корин выполнил эту работу красками на силикатной основе (рис. 5, 6, 7). Работа молодого художника великой княгине понравилась, и она, разглядев в юноше талант, предложила ему помощь для поездки в Италию, чтобы он мог продолжить там образование, но начавшаяся Первая мировая война не дала осуществиться этим планам. Уже состоявшийся художник Корин постоянно держал на рабочем столе три фотографии: портреты М.В. Нестерова, М. Горького и княгини Елизаветы Фёдоровны.







Рис. 5. Фрагмент росписи П.Д. Корина в крипте Покровского собора Марфо-Мариинской обители, 1914 г.
Рис. 6. Фрагмент росписи П.Д. Корина в крипте Покровского собора Марфо-Мариинской обители, 1914 г.
Рис. 7. Росписи П.Д. Корина в крипте Покровского собора Марфо-Мариинской обители, 1914 г.

Хотя Елизавета Фёдоровна оказывала систематическую поддержку учащимся, педагогам и выпускникам Строгановского училища, подробности ее пребывания попечительницей этого учебного заведения до недавнего времени были фактически неизвестны.

М.В. Нестеров, А.В. Щусев, П.Д. Корин, обретя в лице княгини сильное покровительство, объединились в студию, в стенах которой проводили художественные эксперименты, в том числе с новыми живописными технологиями — красками на силикатной основе. Этой теме посвящена магистерская диссертация «Изобразительные и технологические возможности использования материалов на основе жидкого стекла в декоративном искусстве». Творческая работа, являющаяся практической частью исследования, вдохновлена образом Елизаветы Фёдоровны.

Елизавета Фёдоровна вошла в российскую историю не просто как невеста наследника престола и родная сестра по-

следней русской императрицы. Хотя собственноручно она не создала знаменитых произведений искусства, но её общественная и благотворительная деятельность оказала большое влияние на художественную жизнь эпохи, во многом определив развитие культуры и искусства XX века. Сама жизнь этой подвижницы стала проповедью христианского учения, сутью которого является милосердие. Именно милосердие — то, что способно противостоять злу и несправедливости трагических периодов человеческой истории.

Личность, духовный подвиг и общественная деятельность одной из самых ярких представительниц царствующего дома Романовых остаётся интересным и обширным полем для исследований.

Список литературы:

1. Великая Княгиня Елисавета Феодоровна и император Николай II: документы и материалы (1884–1909 гг.). — СПб.: Алетейя, 2009. — 848 с.

2. Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы / авторсост.: Е.Ю. Ковальская. — М.: Никея, 2018. Том 1. 1905–1913. — 848 с.

3. Великая княгиня Елисавета Феодоровна. Документы и материалы / авторсост.: Е.Ю. Ковальская. — М.: Никея, 2018. Том 2. 1914–1918. — 776 с.

4. Марфо-Мариинская обитель милосердия. 1909–2009. К 100-летию создания Обители. — М.: Белый город, 2009. — 494 с.

5. Нестеров М.В. Воспоминания. Давние дни. — М.: Юрайт, 2009. — 436 с.

6. Письма преподобномученицы великой княгини Елизаветы Фёдоровны / сост.: Т.В. Коршунова, О.С. Понкратова. — М.: Православное Сестричество во имя Преподобномученицы Елизаветы, 2019. — 488 с.

М.К. НОСАЧЕВА

Магистр архитектуры, кафедра «Храмовое хзодчество», МАРХИ (Государственная академия)

M.K. NOSACHEVA

Master of Architecture, Department of «Temple Architecture», MARKHI (State Academy)

ПЕРВЫЕ ПРАВОСЛАВНЫЕ ХРАМЫ В УСЛОВИЯХ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

THE FIRST ORTHODOX CHURCHES IN THE CONDITIONS OF RUSSIAN EMIGRATION

В статье рассматривается первый период строительства русских православных храмов зарубежом после революции 1917 года.

Ключевые слова: русская эмиграция, православный храм, зарубежные храмы, строительство храмов, стилистика.

The article examines the first period of construction of Russian Orthodox churches abroad after the revolution of 1917.

Keywords: russian emigration, orthodox church, foreign churches, temple construction, stylistics.

Революция 1917 года в России изменила многие судьбы русских людей, в особенности русской интеллигенции, которая не принимала революционные идеи и была верна монархии. Большей части состоятельных и среднего класса людей пришлось покинуть Родину и обосноваться в Европе, преимущественно во Франции. Первоначально было важным создать некие общины, где оказывалась бы моральная поддержка всем, кто оказался на чужбине, и в этом деле значительная часть принадлежала Русской Православной Церкви. Церковь становилась не только местом молитвы, но и социально-



Рис. 1. Церковь Константина и Елены в Кламаре



Рис. 2. Церковь Константина и Елены в Кламаре

культурным центром, где продолжали говорить на русском языке и сохраняли самобытность русской традиционной культуры.

Строительство православных храмов в Европе можно разделить на несколько исторических периодов. Одним из самых интересных — время первой волны эмиграции, 1920–1930-е годы. Эти сооружения, безусловно, являются памятниками архитектуры, поскольку отражали в себе черты русской церковной архитектурной традиции, при этом старались вписываться в контекст окружающей застройки. Использовавшиеся местные материалы, способ строительства, конструктивные решения русских православных храмов, конечно, влияли и на общий художественный образ, который все чаще соотносился с чертами западной архитектуры.

В первые годы финансовое состояние эмигрантов не позволяло возводить храмы, но все же находились благотворители, которые помогали устраивать небольшие храмы, объединявшие русских людей.

Одна из первых православных церквей русского зарубежья появилась в 1924 году в Кламаре под Парижем. Там собралась община эмигрантов, которая хотела иметь свой православный храм. Граф Хребтович пожертвовал большую сумму, чтобы возвести домовую церковь в честь Константина и Елены, приход которой составляли родственники, друзья и знакомые, оказавшиеся рядом. Архитектурный проект отдали в столярную фабрику, которая с точностью выполнила заказ. Всего лишь месяц длилось строительство, что и отразилось в ее художественном решении.

Объемно-планировочное сооружение относится к русским клетским деревянным храмам. Это два прямоугольных объема разной высоты, ширины и длины, покрытые двускатной крышей. Однако наличие



Рис. 3. Церковь Пресвятой Богородицы в Шавиле

больших оконных проемов, входной зоны с витражным остеклением, лестничного марша на одном из фасадов, ведущего на второй этаж, не характерны для типичных клетских храмов.

Характерным отличием является декоративное убранство экстерьера храма. Это покраска фасада в стиле европейских фахверковых домов (рис. 1, 2).

Этот пример служит ярким образцом возведения храма на средства русской общины (русской эмиграции), с благословением митрополита Евлогия. Фактически митрополит Евлогий поручил совершать богослужения в Кламаре и Шавиле отцу Александру Калашникову, и потому она была рассмотрена первой к постройке. Чуть позже по его благословению появилась церковь Пресвятой Богородицы в Шавиле (Notre-Dame Souveraine à Chaville).

Община этого храма образовалась в 1926 году. Тогда же был собран комитет, задачей которого было создание проекта приходского храма. До того момента как община окрепла и одного из активных ее членов — Иоанна Максименко рукоположили в священники, строительство не начиналось и русские эмигранты собирались в здании гаража. Вскоре нашлись средства для покупки земли и строительства храма. Место выбрано было у опушки Медонского леса вблизи прудов. Закладка первого камня состоялась в 1935 году. Прихожане своими руками строили новую церковь. И уже через год в 1936 году ее освятил митрополит Евлогий.

Храм в плане имеет форму греческого креста. Покрыт двускатной черепичной крышей, что характерно для жилых загородных домов Франции. И в целом он выделяется лишь небольшим голубым куполом, возвышающимся над западным коньком крыши. Отделка фасадов типична для городской европейской застройки — это оштукатуренные белые стены. Окна на фасадах узкие полукруглые, под крышей с северного и южного фасада расположены ромбовидные окна (рис. 3).

Вышеприведенные памятники являются лишь малой толикой того наследия, которое еще требует описания и изучения. На сегодняшний момент практически нет никакой литературы по исследуемому во-

просы. Одно можно утверждать точно, что, находясь на чужой земле, в окружении чужой культуры, русским эмигрантам нужно было, с одной стороны, не выделяться в общей толпе, с другой стороны, сохранить собственные национальные традиции. Это обусловило примирение двух разных культурных парадигм.

Список литературы:
1. Беляева А.В. Из истории русской православной церкви по Франции // Россия и Франция / А.В. Беляева. — Пятый сборник. — М., 2003.
2. Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России / В.Г. Лисовский. — М., 2000.
3. Православные русские храмы Европы [Текст]: история и архитектура / авт.-сост.: В.В. Антонов, А.В. Кобак. — 2-е изд. — СПб.: ЛИКИ, 2014.
4. Черкасов-Георгиевский В. Русский храм на чужбине / В. Черкасов-Георгиевский. — М., 2003.
5. Церковь Пресвятой Богородицы в Шавиле: официальный сайт. — Шавиль. — URL: https://ndsouveraine.fr/qui-sommes-nous/ (дата обращения 22.12.2022).

С.Л. АРИСТОВА
Доцент кафедры «Истории искусства и гуманитарных наук» РГХПУ им. С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения

S.L. ARISTOVA
Associate Professor of the Department of «History of Art and Humanities» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СВЯТО-ВОЗНЕСЕНСКИЙ ВОЙСКОВОЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР Г. НОВОЧЕРКАССКА: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОВЕРШЕНСТВО И ОБРАЗ ЦЕРКВИ НЕБЕСНОЙ

HOLY ASCENSION MILITARY CATHEDRAL OF NOVOCHERKASSK: ARTISTIC PERFECTION AND THE IMAGE OF THE CHURCH OF HEAVEN

Автор статьи обращается к истории возведения Свято-Вознесенского войскового кафедрального собора г. Новочеркасска, поражающего своими размерами, величием и красотой. Недаром в русской литературе его называют «Второе Солнце Дона».
В статье рассматривается внутреннее убранство и внешнее оформление собора, ставшего воплощением Церкви Небесной и главным храмом донского казачества.
Ключевые слова: Храм, собор, образ, церковь, зодчество, архитектура, архитектор, атаман, Дон.

The author of the article refers to the history of the construction of the Holy Ascension Military Cathedral of Novocherkassk, striking in its size, grandeur and beauty! No wonder in Russian literature it is called “The Second Sun of the Don” The article examines the interior and exterior design of the cathedral, which became the embodiment of the Church of Heaven and the main temple of the Don Cossacks!

Keywords: Temple, cathedral, image, church, architecture, architecture, architect, ataman, Don.

«Храм сей, свидетель и жертвенник наших общественных молений и чаяний, да стоит неколебимо до скончания века и своим благовестом извне, и возвещаемыми со святого места сего глаголами вечной истины Евангелия да насаждает в душах людей царство Божией правды, мира и благоволения во человецех. “Да будут очи твои Господи, отверсты на храм сей день и ночь!” (3 Цар. VIII, 20). Аминь», — слова священника Тихона Донецкого, сказанные им с амвона новоосвященного Новочеркасского Вознесенского кафедрального собора 6 мая 1905 года [1].

Новочеркасск — город знаменитого деятеля российской истории Матвея Ивановича Платова. Именно Матвей Иванович Платов — основатель Новочеркасска, известной столицы донского казачества. Его героическая судьба навсегда связана с величественным храмом Свято-Вознесенским войсковым кафедральным собором города Новочеркасска. Церемония закладки новой столицы донского казачества была назначена и проведена на праздник Вознесения Господня — 18 мая 1805 года. Именно Матвей Иванович Платов осуществлял подготовку и организацию этого исторического по своей значимости мероприятия. Так, предварительно на выбранной местности были намечены контуры Высочайше утвержденного плана нового города — Новочеркасска. Была сооружена временная деревянная часовня, около которой проходил молебен с участием более 50 священников, жителей 30 казачьих станиц, представителей Войска Донского. После молебна атаман Матвей Иванович Платов и архиепископ Воронежский и Черкасский Арсений положили в кирпичную нишу закладную доску в память о знаменательном дне образования нового города — Новочеркасска. На этой памятной доске было написано: «Город Войска Донского, именуемый Новый Черкасск, основан в царствие Государя Императора и Самодержавца Всероссийского Александра Первого, лета от Рождества Христова 1805 года мая 18 дня, который до сего существовал двести тридцать пять лет при береге Дона на острове, от сего места и примерно на юг, расстоянием в двадцать верстах, под названием Черкасска» [2]. На обратной стороне серебряной закладной доски был изображен герб Войска Донского и написаны слова «переселен в правление Войскового атамана Матвея Ивановича Платова» [3]. Город был действительно «переселен» из Черкасска — родины М.И. Платова и образован на новом месте. Матвей Иванович Платов сообщал письменно 10 июня 1805 года в рапорте императору Александру I о переселении города Черкасска и о торжественном событии закладки нового города Черкасска.

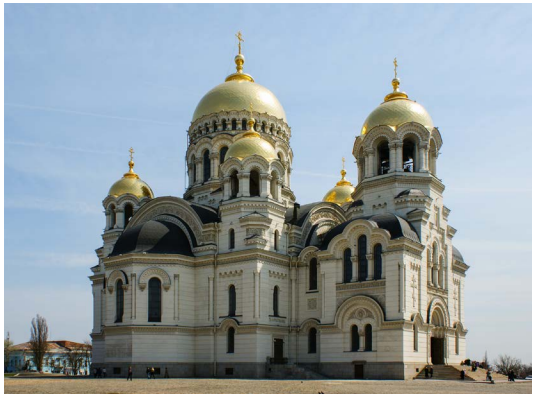


Рис. 1. Свято-Вознесенский Войсковой Кафедральный собор г. Новочеркасска

В связи с образованием Новочеркасска в 1806 году Петербургский Монетный двор исполнил заказ на изготовление памятной медали. Но по ряду причин памятную медаль не пустили в обращение. Медаль на лицевой стороне была украшена погрудным изображением Александра I, а на оборотной — гербом Новочеркасска, который нес летящий орел. Благословение нового города императором Александром I и изображение гордой и смелой птицы, поднимающей в полете герб Новочеркасска до благославляющих новый город небес, было необычайно символично.

9 мая 1806 года казаки простились со Старочеркасском и привезли в новую столицу свои святыни — иконы, казачьи реликвии, знамена. Новая столица встречала казачьи суда артиллерийским салютом. Во временном деревянном соборе прошел благодарственный молебен. Так, войсковая канцелярия была торжественно переведена в новую столицу Новочеркасск.

В день закладки Новочеркасска, 18 мая 1805 года, кроме возведения Свято-Вознесенского войскового кафедрального собора, было положено основание еще несколько храмов. И среди них Александро-Невская церковь, которая была заложена атаманом М.И. Платовым в честь Императора Александра I. Но великие труды на благо Отечества Российского, донского казачества и его новой столицы Новочеркасска атамана Матвея Ивановича Платова необычайно разнообразны и значимы в истории Государства Российского. Основанный им прекрасный город Новочеркасск свято хранит память о Матвее Ивановиче Платове. В 1853 году в Новочеркасске был установлен памятник М.И. Платову работы русских скульпторов А.А. Иванова, Н.А. Токарева и П.К. Клодта, один из проспектов города назван в честь Матвея Ивановича Платова. Нижняя Покровская церковь Свято-Вознесенского войскового кафедрального собора г. Новочеркасска стала усыпальницей героя Дона Матвея Ивановича Платова, народного героя и выдающейся личности в Отечественной истории.

История возведения Свято-Вознесенского войскового кафедрального собора г. Новочеркасска отмечена многими сложными и драматическими событиями. Историческое начало возникновения нового



Рис. 2. Интерьер Свято-Вознесенского Войскового Кафедрального собора г. Новочеркасска

храма связано с появлением новой столицы донского казачества Новочеркасска, который решено было построить из-за наводнений в Старочеркасске: «Во исполнение Всевысочайшего именного Его Императорского Величества повеления о переселении города Новочеркасска на вновь Высочайше утвержденное к тому место, благовременнее предполагается начать на оном сооружение каменным зданием собора… заложение того собора и местоосвящение Новочеркасска, с прибытием сюда Преосвященного, назначается 18-го числа будущего мая месяца, на день Вознесения Господня» [4]. Проект храма исполнил известный архитектор русского классицизма Алозий Руско. Уроженец Швейцарии А.А. Руско получил образование в Турине и с 1783 года жил и работал в России. Работы по возведению собора с 1811 по 1818 год вел Иероним Руско, родной брат архитектора — автора проекта. К 1822 году здание собора возвышалось над землей на высоту 15 метров. Но в дальнейшем строительство было приостановлено, так как возникли вопросы в отношении состояния прочности строящегося храма. Возведение здания собора было решено продолжить осенью 1937 года, когда император Николай I посетил столицу донских казаков. В это время работы велись под руководством архитектора Т. Радомского. Здание поднялось на 45 метров от поверхности земли, поражая своей величавой красотой и монументальной мощью. Но 29 августа 1846 года произошло неожиданное обрушение здания храма.

Новый проект собора в Новочеркасске был подготовлен архитектором И.О. Вальпреде. Проект второго варианта храма был Высочайше принят и утвержден 15 апреля 1850 года. Торжественное освящение места и заложение собора состоялось 2 ноября 1850 года в присутствии будущего императора Александра II. Строительство собора было начато в мае 1852 года. Работы производились с некоторой поспешностью, с использованием не всегда качественных материалов, что в дальнейшем привело к обрушению главного купола собора в ночь с 10 на 11 июля 1863 года. В дальнейшем было принято решение направить в Новочеркасск комиссию по вопросу завершения строительства главного храма Войска Донского.

Новое возведение собора началось в августе 1891 года по проекту архитектора А.А. Ященко, который был высочайше утвержден 24 марта 1891 года. В 1893 году архитектор А.А. Ященко скоропостижно скончался и строителем Вознесенского собора был назначен войсковой архитектор Илья Петрович Злобин. 17 октября 1893 года состоялась торжественная закладка третьего варианта Вознесенского войскового кафедрального собора. На закладной доске, посвященной этому важному событию, была исполнена надпись: «Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Основался сей Соборный Храм в честь и память Вознесения Господня, при державе Благочестивейшего Самодержавнейшего, Великого Государя нашего Императора Александра Александровича, супруге Его Государыне Императрице Марии Феодоровне и Наследнике Его Государе Цесаревиче Николае Александровиче; в управление войском Донским Войскового наказного атамана генерал-адъютанта, генерала от кавалерии, князя Николая Ивановича Святополк-Мирского, при святительстве же Высокопреосвященного Макария, Архиепископа Донского и Новочеркасского, по проекту Академика Архитектуры Ященко, в присутствии Войскового Наказного Атамана войска Донского, Архиепископа Донского, членов Соборостроительной Комиссии, членов всех присутственных мест Области войска Донского, Дворянства и Христолюбивых Донских воинов в лето от сотворения мира 7401, от Рождества же по плоти Бога Слова 1893 года Октября 17 дня» [5].

Главное инженерное Управление при Военном министре, в ведении которого находились дела по строительству Вознесенского собора, направило в Новочеркасск инженера-полковника К.Х. Лимаренко. После изучения отчета К.Х. Лимаренко Военный министр назначил руководителем строительства Свято-Вознесенского войскового кафедрального собора в г. Новочеркасске Константина Христофоровича Лимаренко — выпускника Николаевской инженерной академии, который обладал замечательными организаторскими способностями. Для изготовления кирпича на строительство собора решением Военного Совета от 28 апреля 1894 года было определено построить специальный кирпичный завод. На соборной площади находились мраморные мастерские, которые делали плиты для покрытия полов храма. В строящемся соборе было уложено 5600 экземпляров мраморных плит серого, белого, розового, зеленого цветов.

Свято-Вознесенский войсковой кафедральный крестово-купольный собор был построен в неовизантийском стиле. Центральный купол диаметром 22 метра находится на стройном барабане. С подкупольным пространством связаны другие части строения, образующие форму равноконечного греческого креста, ветви которого перекрыты цилиндрическими сводами. В четырех углах собора между

ветвями креста расположены малые купола: «храм имеет снаружи характерную для византийских церквей пирамидальную форму; его венчает большой центральный купол, меньшие же по размеру, боковые, располагаются ниже и как бы ему аккомпанируют. Сам купол в виде опрокинутой полусферы, напоминает широкий свод небесный, место невидимого пребывания Господа, покрывающий землю» [6]. Так, язык архитектурных форм напоминает не только о мировоззрении создателей собора, но и о духовном содержании православного храма, где все является выражением мира горнего. Храм всегда ставился на высоком месте, чтобы приблизить его к небу.

Выбор самого возвышенного места атаманом М.И. Платовым для строительства Новочеркасска и главного собора Войска Донского глубоко символичен. Внешний облик Новочеркасского собора, настенная роспись и иконы внутри храма имеют особое значение в воплощении всеобщей идеи храма как образа Вселенной, как Церкви Небесной. Окна храма, освещающие солнечным светом его интерьер, словно наполняют его Светом Божественным. Окна собора оформлены изображением ангельских сил, несущих свет божественного озарения, охраняющих храм от проникновения темных сил. Символичны и обрамляющие окна наличники, образующие полуциркульные арки, словно рисунок небесного свода. Храм — образ мироздания, а «алтарь, где находится святая святых, образует небо и то, что превыше небес» [7]. Алтарь храма — образ мира небесного, неведомого, непостижимого. В алтарном полукуполе Новочеркасского собора располагается изображение «Новозаветной Троицы», исполненное художником М.Е. Ватутиным. Бог-Отец, обладая скипетром и опираясь левой рукой на державу, правой рукой благославляет молящихся в храме людей. Спаситель держит в левой руке крест — орудие своих страданий и символ искупления человечества, а в правой руке — Евангелие. Дух Святый, изображенный в виде голубя, излучает сияние в высоте. Поющие и славящие Святую Троицу серафимы застыли в благоговейном созерцании Божественной Троицы. Ниже изображения Святой Троицы под окнами находится «Тайная вечеря» — живописная картина, исполненная художником В.Н. Поповым. Эта сцена напоминает о таинстве Евхаристии, самом важном событии, совершающимся в храме. Иконостас собора исполнен из белого мрамора, привезенного из Италии. Колонны выполнены из розового мрамора, доставленного из Франции. В 1902 году на фасаде были установлены часы немецкой фирмы «Альшвагер». Диаметр часов два метра. Часовой механизм находился внутри храма. Рядом с часами были расположены два образа — «Донской Божией Матери» и «Благославляющего Христа». Они были выполнены на позолоченной меди под стеклом.



Рис. 3. Портрет атамана Матвея Ивановича Платова

Торжественное освящение Вознесенского собора состоялось 6 мая 1905 года. В память об этом знаковом событии были выпущены особые медали: две золотые, сто серебряных, пятьсот бронзовых. Важно отметить, что при освящении собор не был передан в собственность церкви, как это полагалось по закону. По просьбе войскового атамана, обращенной к Военному министру, забота о храме, который был построен с преодолением стольких трудностей, была доверена Войску Донскому.

На стенах хор и залы для бесед в храме находятся живописные картины, посвященные истории Войска Донского. Так, при входе на хоры расположена картина Д.Н. Кардовского «Посещение в 1887 году города Новочеркасска Его Императорским Величеством Государем Императором Александром III с Августейшей Супругой Его Марией Феодоровной и Наследником Престола Цесаревичем Николаем Александровичем». На картине изображено торжество вручения митрополитом Киевским и Галицким Платоном Наследнику Цесаревичу Николаю Александровичу пернача, как знака атаманского достоинства, которое состоялось 6 мая 1887 года на площади перед Вознесенским войсковым кафедральным собором. С одной и с другой стороны арки, которая ведёт в залу для бесед, располагаются картины: «Закладка собора и города Новочеркасска атаманом Платовым в 1805 году» кисти художника И.Ф. Попова и «Встреча атамана Платова по возвращения его из Парижа в 1814 году», исполненная художником А.С. Петуховым.

Вознесенский войсковой кафедральный собор города Новочеркасска удивлял своими колоссальными размерами современников, так как он вмещал около 5000 тысяч молящихся и был третьим по величине после храма Христа Спасителя в Москве и Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. До 1920 года в ризнице Вознесенского собора хранились дары атамана М.И. Платова: серебряный ковчег (дарохранительница), серебряный потир с прибором (внизу потира надпись: «Приношение в Александровский собор Новочеркасска от графа Платова. Вступление россиян в Париж 1814 года 19 дня»), серебряное блюдо с вензелем посередине «Г.М.І.П».

Вознесенский войсковой кафедральный собор города Новочеркасска, как символ Церкви Небесной, устремляется вверх, «чтобы всем мыслимым линиям слиться в одной точке — кресте» [8]. Крест для главного купола собора высотой около 5 метров был изготовлен в Боге-

мии. В его перекрестии размещены около 80 кристаллов из горного богемского хрусталя, граненные под алмазную грань и оправленные в медную, покрытую серебром оправу. Солнечный свет усиливал сияние золотого креста, инкрустированного богемским хрусталем. А обрамляющие главный купол позолоченные купола создавали особый выразительный эффект. Казалось, что над храмом светит второе солнце. Поэтому неслучайно Войсковой храм получил название «Второе Солнце Дона».

Примечания:
1. Даниил Азизов. Новочеркасский Войсковой Кафедральный собор. История, архитектура, святыни. — Ростов н/Д: ЗАО «Книга», 2002. — С. 108.
2. Картины былого Тихого Дона. Т. 1. — М., 1992. — С. 225.
3. Краеведческие записки. 250 лет со дня рождения М.И. Платова. Вып. 6. — Новочеркасск: НОК, 2003. — С. 44.
4. Кириллов А. Новочеркасский Войсковой Кафедральный собор // Донская церковная старина. Вып.2. — Новочеркасск, 1909. — С. 2.
5. Даниил Азизов. Новочеркасский Войсковой Кафедральный собор. История, архитектура, святыни. — Ростов н/Д: ЗАО «Книга», 2002. — С. 32.
6.Трубецкой Е. Умозрение в красках. — М., 1991. — С. 10.
7. Даниил Азизов. Новочеркасский Войсковой Кафедральный собор. История, архитектура, святыни. — Ростов н/Д: ЗАО «Книга», 2002. — С. 49.
8. Искусство ансамбля / Сост. и науч. ред. Н.А. Некрасова. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — С. 114.
Список литературы:
1. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей. — М., 1983.
2. Даниил Азизов. Новочеркасский Войсковой Кафедральный собор. История, архитектура, святыни. — Ростов н/Д: ЗАО «Книга», 2002.
3. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. — М.: АРТ-БМБ, 2002.
4. Картины былого Тихого Дона. Т. 1. — М., 1992.
5. Кириллов А. Новочеркасский Войсковой Кафедральный собор // Донская церковная старина. — Вып.2. — Новочеркасск, 1909.
6. Краеведческие записки. 250 лет со дня рождения М.И. Платова. Вып. 6.— Новочеркасск: НОК, 2003.
7. Кукушин В.С. История архитектуры Нижнего Дона и Приазовья. — Ростов н/Д, 1996.
8. Кулишов Е.И. В низовьях Дона. — М.: Искусство, 1987.
9. Искусство ансамбля / Сост. и науч. ред. Н.А. Некрасова. — М.: Изобразительное искусство, 1988.
10. Новочеркасск: два века за два дня. — Ростов н/Д: Издательство «Странник», 2005.
11. Трубецкой Е. Умозрение в красках. — М., 1991.

Е.Ю. ВЕРХОВЫХ
Старший научный сотрудник, Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» УралНИИпроект

E.Yu. VERKHOVYKH
Senior Researcher Branch of the FSBI «TsNIIP Minstroy Russia» UralNIIproekt

ОСНОВНЫЕ СТИЛЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ ЦЕРКОВНОМ ЗОДЧЕСТВЕ

THE MAIN STYLISTIC TRENDS IN MODERN RUSSIAN CHURCH ARCHITECTURE

В статье рассмотрен процесс стилеобразования в архитектуре современных православных храмов. Был проведен графический анализ фасадов храмов и рассмотрены стилевые направления их архитектурных композиций. Для выявления преобладающих архитектурно-стилевых решений было проведено количественное распределение и ранжирование объектов по стилевым направлениям. Определено, что на данном этапе стилеобразования в современном церковном зодчестве отмечается его «полистилевой» характер развития, в котором количественно и качественно преобладает эклектичное стилевое направление.

Ключевые слова: архитектурный стиль православного храма, современное стилеобразование в церковном православном зодчестве, исторический стиль, эклектика, современный стиль в архитектуре православного храма.

The article considers the process of development of styles in the architecture of modern Orthodox churches built on the territory of the regions of the Russian Federation. A graphic analysis of the facades of temples was carried out and the stylistic directions of their architectural compositions were considered. To identify the prevailing architectural and stylistic solutions, a quantitative distribution and

ranking of objects by style directions was carried out. It is determined that at this stage of modern style formation in church architecture, its «polystyle» character of development is noted, in which an eclectic style direction prevails quantitatively and qualitatively.

Keywords: architectural style of an Orthodox church, modern style formation in Orthodox church architecture, historical style, eclecticism, modern style in the architecture of an Orthodox church.

В русском церковном православном зодчестве процесс архитектурного стилеобразования исторически осуществлялся несколькими основными способами. Первый способ заключался в процессе адаптации привнесенного впервые в X–XI века византийского стиля и становления на его основе самобытного древнерусского архитектурного стиля. Второй способ подразумевает освоение оригинального архитектурного стиля, сложившегося ранее и привнесенного извне территориально или из другой эпохи, и массовое применение его в новой архитектурной среде в первоначальном виде. Примером этого может быть развитие в русском зодчестве сложившихся европейских стилей, прежде всего барокко и классицизма, актуальных на тот период времени и для их стран-основоположников. На современном этапе развития церковного православного зодчества можно говорить о смешанном способе стилеобразования, представляющим собой комбинацию обоих способов. Он характеризуется тем, что в процессе создания современных архитектурных композиций православных храмов в них синтезируются как формы из прошедших свое развитие иностранных исторических стилей, так и мотивы национальных русских стилевых направлений. Одновременно в архитектурные композиции храмов внедряются современные элементы и детали, не применявшиеся ранее. Необходимо отметить, что интеграция актуальных на сегодня мировых архитектурных стилей происходит достаточно медленно в результате перерыва преемственности традиции церковного зодчества в советский период.

Вопросами изучения и проблематикой развития стиля современного церковного зодчества и анализом архитектурных особенностей современных православных храмов занимаются многие теоретики и практики архитектуры [2–9; 11]. Архитектор М. Кеслер пишет о современном этапе православного церковного зодчества: «Современный этап храмоздательства, возрождаемого с 1990-х годов после 70-летнего перерыва, пришелся на эпоху постмодернизма. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать размытие больших стилей, эклектическим смешением художественных языков» [9]. Н.В. Лайтарь в своей кандидатской диссертации о тенденциях стилевого развития современного храма говорит о различной степени традиционной и новаторской составляющей в архитектуре храмов: «Преобладание новаторской составляющей выражается в применении

новых конструкций и строительных материалов… и в целенаправленном выявлении их свойств во внешнем облике сооружений» [4, с. 20]. А. Федоров, исследователь церковного искусства, в том числе современного храмостроительства, делает вывод: «Большинство проектов сориентировано на современное осмысление «русского стиля»…и реже других стилевых явлений XIX — начала XX века. Традиция восстанавливается от той точки, где была прервана» [7, с. 128].

Стилевые направления и количественное распределение по ним архитектурных композиций современных православных храмов

Нами анализировались архитектурные композиции современных храмов в девяти регионах Российской Федерации: Ярославская область, Свердловская область, Ямало-Ненецкий АО, Калининградская область, Псковская область, Краснодарский край, Республика Татарстан, Приморский край, Алтайский край. Среди общего числа молитвенных православных сооружений нами отобраны и использованы для анализа около 670 каменных храмов, возведенных в разнообразных исторических и современных архитектурных стилях. Для выявления основных стилевых тенденций развития архитектуры современных храмов нами был проведен графический анализ фасадов зданий и их общего объемно-пространственного решения. В исследовании под понятием «стилевое направление» мы подразумеваем группу исторических стилей с широкими временными границами. Это обусловлено тем, что перед нами ставится задача выявить объединяющий, преобладающий стилевой тренд, к которому относится объект. Зачастую в архитектурных композициях современных храмов свободно присутствуют характерные элементы нескольких разновременных стилей, что позволяет отнести объект лишь к широкому историческому стилевому периоду, в границы которого эти стили относятся. Методика анализа заключается в выявлении характерных признаков исторических стилей в архитектурной композиции фасадов объектов. Их композиционное и количественное преобладание можно условно распределить объекты по стилевым направлениям.

В классификации на основании фактического анализа 672 каменных зданий храмов нами выделено девять основных стилевых направлений, применяемых при создании их архитектурной композиции: «древнерусское», «московское», «Русский стиль конца XIX века», «византийское», «минимализм без привязки к стилю», «классицизм», «барокко», «эклектика», «эклектика с элементами новаторства».

По результатам анализа количественного распределения архитектурных композиций каменных храмов за период с 1990-х по 2021 годы по этим стилевым направлениям было выявлено, что в современном православном храмостроительстве представлены большинство исторических архитектурных стилей церковного зодчества (табл. 1).

Таблица 1

Количественное распределение каменных современных православных храмов (1990-е по 2021 гг.) по применяемым стилевым направлениям при создании их архитектурных композиций

№	Регион Российской Федерации / общее количество храмов	Преобладающее стилевое направление, применяемое при создании архитектурной композиции современного каменного православного храма							
		Древнерусское	Московское	Русский стиль XIX в.	Византийское	Классицизм	Барокко	Эклектика	Минимализм бесстилевой	Элементы новаторства
1	Алтайский край: 60 храмов	5	23	4	—	1	4	16	7	—
2	Ярославская область: 25 храмов	6	8	—	—	2	2	3	4	—
3	Ямало-Ненецкий АО: 14 храмов	4	9	—	1	—	—	—	—	—
4	Свердлов-ская область: 95 храмов	18	13	—	6	6	—	20	16	16
5	Калинин-градская область: 56 храмов	19	9	—	—	2	—	5	11	10
6	Псковская область: 27 храмов	19	—	1	1	—	1	—	5	—
7	Татарстан: 142 храма	9	8	13	—	6	3	59	42	2
8	Краснодарский край: 209 храмов	13	7	38	19	1	3	86	20	22
9	Приморский край: 44 храма	4	3	7	2	—	—	16	8	4
	Всего: **672**	**97**	80	63	29	18	13	**205**	**113**	54

Рис. 1. Схема процентного соотношения и ранжирования применяемых стилевых направлений в архитектуре современных православных храмов. Авторский рисунок

Однако стили, используемые при создании архитектуры современных храмов, применяются в разной степени. Ранжирование указанных выше объектов по применяемым стилевым направлениям дало следующие результаты (рис. 1): первое лидирующее стилевое направление «эклектика» составляет 30,5 % от общего числа объектов. Этот факт свидетельствует об отсутствии какого-то одного господствующего стиля в стилевом развитии церковного зодчества на данном этапе. Можно говорить о современной эпохе, как об этапе «полистилевого» развития православной архитектуры. Для него характерна общая тенденция актуализации и повторной адаптации множества исторических стилей. Это проявляется и в «эклектичном» принципе воспроизведения, комбинации частей, элементов в рамках архитектурной композиции отдельно взятого храма. С момента возобновления строительства храмов прошло чуть больше тридцати лет — это небольшой временной промежуток, и можно утверждать, что процесс современного стилеобразования в церковной архитектуре проходит в настоящее время начальную «полистилевую» стадию своего развития. Она характеризуется полицентрическим смешением нескольких стилевых направлений. При-

Рис. 2. Церковь Богоявления Господня (2012–2015 гг.), с. Городище, Республика Татарстан. По [10]
Рис. 3. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы (2014–2015 гг.), г. Бийск, Алтайский край. По [10]





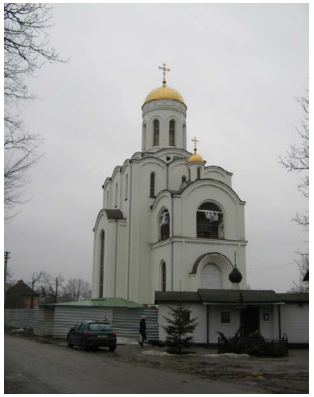
Рис. 4. Церковь Михаила Архангела (2015–2016 гг.), с. Бурнашево, Республика Татарстан. По [10]
Рис. 5. Церковь Иоанна Предтечи (2017 г.), с. Клепечиха, Алтайский край. По [10]

ведем примеры современных храмов, относящихся к этому направлению (рис. 2, 3).

Показательно, что следующим по ранжированию, вторым стилевым направлением оказалось так называемое нами «упрощенное» направление, или «минимализм без привязки к стилю» (16,8 %). Объемно-пространственная композиция таких храмов состоит обычно из прямоугольного нижнего объема и барабана с главкой, плоскости их фасадов практически лишены декора (рис. 4, 5). Это композиционное направление «упрощения», отсутствия стиля составляет значительную долю.

Далее в ранжировании выделена группа следующих стилевых направлений: 3-е место — «древнерусское» (14,4 %), 4-е место — «московское» (11,9 %), 5-е место — «Русский стиль конец XIX века» (9,4 %). Суммируя эти три направления (35,7 %), нами обнаружен значительный акцент в применении мотивов именно древнерусского зодчества и русских национальных стилей при создании композиций современных храмов. Этот факт отражен не только в итоговом суммарном соотношении, но и прослеживается почти в каждом отдельном субъекте Российской Федерации. Приведем примеры современных храмов, построенных на территориях разных субъектов Российской Федерации, относящихся к «древнерусскому» направлению (рис. 6, 7).

При графическом анализе архитектуры православных храмов нами специально проводился отбор объектов, в архитектурных композициях которых присутствуют элементы новаторства на уровне частей, деталей или в их общем объемно-пространственном решении. Таких храмов в этом стилевом направлении, условно названном нами «эклектика с элементами новаторства», выявлено 54 объекта, что



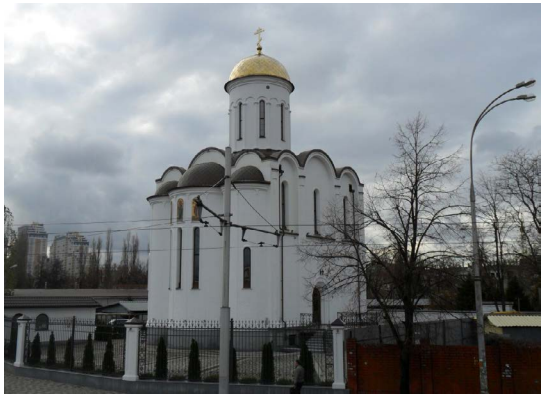


Рис. 6. Церковь Владимира равноапостольного (2003 г.), пгт Чкаловск, Калининградская обл. По [10]
Рис. 7. Церковь Сергия Радонежского (2009 г.), г. Краснодар. По [10]

составляет 8 % от их общего числа. Это свидетельствует о том, что поиск нового, попытки новаторства в архитектуре православных храмов ведутся, и их доля не так мала.

Одним из примеров современной, более модернистской композиции православного храма является создание ее общего объемно-пространственного решения в виде пирамиды. И если в истории церковного зодчества православных «храмов-пирамид» существуют единицы: наиболее известные это храм Святого Николая в Севастополе (1870-е гг.) и церковь Спаса Нерукотворного в Казани (1811–1823 гг.), то сегодня современные зодчие часто обращаются к похожему композиционному приему. Например, церковь Варвары Великомученицы, построенная в пос. Светлый Калининградской области (2007 г.), или церковь Николая Чудотворца в Морском торговом порту, в г. Калининграде (2013–2014 гг.) (рис. 8, 9). Эффект «пирамиды» достигается зодчими с помощью разных композиционных приемов. На фасадах церкви Николая Чудотворца в г. Калининграде линия пирамиды начинается сверху, с шатровой крыши, затем визуально «достраивается» треугольными пилонами-контрфорсами на уровне земли. Пирамидальность композиции церкви Варвары Великомученицы в пос. Светлый Калининградской области создается за счет трех уровней пирамидально расположенных арочных элементов: снизу — арок притворов с каждой из сторон света, выше уровнем арочных закомарных завершений стен восьмигранного основного объема, наверху — барабаном с арочными завершениями его стен (рис. 8). Пирамидальность общего силуэта зданий церквей ярко подчеркивает символическую идею иерархичности построения композиции православного храма.

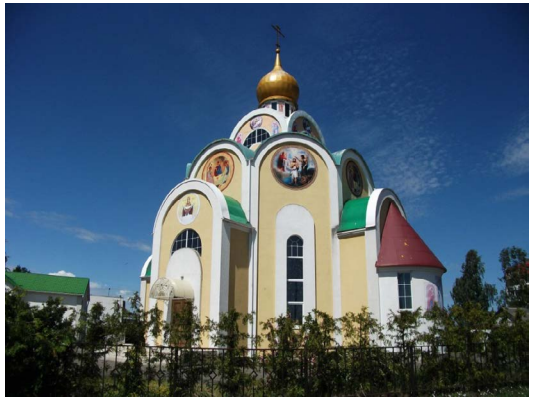




Рис. 8. Церковь Варвары Великомученицы в пос. Светлый, Калининградская обл. (2007 г.). По [10]
Рис. 9. Церковь Николая Чудотворца в Морском торговом порту в г. Калининграде (2013–2014 гг.). По [10]

Замыкают распределение и являются самими малочисленными по применению европейские исторические стили: «византийское» стилевое направление (4,4 %), современные «классицизм» (2,7 %) и «барокко» (1,9 %).

Заключение

Основным выводом проведенного анализа «поля» стилевых направлений и выявления его общей количественной структуры является то, что на данном этапе процесса современного стилеобразования церковного зодчества отмечается его «полистилевой» характер развития, в котором представлены многие исторические стили. Одновременно развивается упрощенный «бесстилевой» вариант решений. Безусловно, зодчими ведется поиск нового в композициях современных храмов. «Эклектичное» стилевое направление количественно преобладает, как в многообразии стилевых решений объектов, и как принцип комбинации элементов разных исторических стилей в одной архитектурной композиции. Также заметен процесс акцентирования на самобытных национальных русских исторических стилях. Зодчие чаще обращаются именно к так называемому допетровскому периоду развития церковного зодчества. Этот факт может свидетельствовать о начале процесса формирования русского национального стилевого направления в современной архитектуре православного храма.

Список литературы:
1. Верховых Е. Ю. Основные тенденции стилевого развития современного храмового зодчества на примере Свердловской области // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2022. — № 3 — С. 58–64.

2. Гречнева Н. В. Становление эклектики, как архитектурного стиля в храмовом зодчестве России // Мир науки, культуры, образования. — 2011. — № 3 (28). — С. 222–224.
3. Заварзина Н. Ю. Современные стилистические предпочтения православного зодчества в России // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2008. — № 1. — С. 74–81.
4. Лайтарь Н. В. Современная православная церковная архитектура России. Тенденции стилевого развития и типология храмов: автореф. дис. …канд. искусств.: 17.00.04. — СПб., 2010. — 28 с.
5. Украинцева А. В. Современная православная церковная архитектура России: проблемы научных исследований // Урбанистика. — 2021. — № 2. — С. 44–58.
6. Фатеева И. М., Белкина Т. Л. Традиции и новации в архитектуре современного храма // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 6. — С. 248–251.
7. Федоров А. Церковное искусство как пространственно-изобразительный комплекс. — СПб.: Сатисъ, 2007. — 223 с.
8. Швидковский Д. О., Ревзина Ю. Е. Современная архитектура православного храма: проблемы идентичности //Academia. Архитектура и строительство. — 2021. — № 4. — С. 22–28.
9. Кеслер М. Традиция и новизна в русском храмоздательстве. [Электронный ресурс]. — URL: http://kesler.ortox.ru/2019/12/18/tradiciya-i-novizna-v-russkom-xramozdatelstve/ (дата обращения: 02.07.2022).
10. Народный каталог православной архитектуры / [Электронный ресурс]. — URL: https://sobory.ru (дата обращения: 08.10.2022).
11. Фатеева И. М., Белкина Т. Л. Традиции и новации в архитектуре современного храма // Ярославский педагогический вестник. — 2015. — № 6. — С. 248–251.

С.А. ПОЖИДАЕВА
Магистрант МАРХИ (Государственная академия)

S.A. POZHIDAEVA
Master degree student of Moscow Architectural Institute (State Academy)

АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОМПОНЕНТЫ СОВРЕМЕННОГО ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА В УСЛОВИЯХ СЛОЖИВШЕЙСЯ ВЫСОТНОЙ ЗАСТРОЙКИ Г. МОСКВЫ

ARCHITECTURAL AND ARTISTIC COMPONENTS OF A MODERN ORTHODOX CHURCH IN THE ENVIRONMENT OF THE CURRENT HIGH-RISE DEVELOPMENT OF MOSCOW

В статье рассмотрены разнообразные технические и зрительные средства художественной выразительности архитектуры современного храма — ориентира в условиях существующей высотной застройки города Москвы. Использование различных объемно — планировочных построений современного храма служат следствием правильного взаимодействия традиционного и новаторского начал.
Ключевые слова: современное храмовое зодчество, архитектурное формообразование, средства художественной выразительности, храм — ориентир, городская доминанта.

The article deals with a variety of technical and visual means of artistic expression of the architecture of the modern temple — a landmark in the existing high-rise development of the city of Moscow. The use of different volume-planning structures of the modern temple are a consequence of the correct interaction of traditional and innovative principles.
Keywords: modern temple architecture, architectural shaping, means of artistic expression, temple as a landmark, urban dominant.

Рост темпов урбанизации и активное развитие городов, а значит, и удорожание земли являются причинами быстрого развития высотного строительства [1, 265]. Отечественные строители ориентируются на опыт зарубежных развитых стран, таких как Сингапур, Дубай, Шанхай, Нью-Йорк и т.д., которые стремятся к архитектурной значимости, ведь наличие стремительно развивающегося высотного строительства — это признак современного развитого города. Высотки, как доминанты застройки, всегда считались престижными сооружениями. В массовой застройке каждая «высотка», наподобие горной вершины, визуально выделяется за счет устремленности и компактности архитектурных форм.

Многим импонирует стремительное развитие высотного строительства в Москве, ведь город приобретает новый «современный» облик, успешно конкурируя с ведущими столицами мира. Другие же относятся к этому крайне негативно. Например, некоторые представители власти указывают на то, что «наша страна обладает самой большой территорией и малой плотностью населения, и по их мнению, безрассудно осознанно подвергать людей потенциальной опасности в случае чрезвычайных ситуаций» [2, с. 6].

Многие уважаемые специалисты считают, что «башни и высотные здания - это элемент дисгармонии, что они разрывают городскую ткань, прорывают линию городского горизонта, нарушают сложившийся архитектурный "порядок"» [3] Мнения разнятся, но так или иначе, грамотность архитектора заключается в том, чтобы не просто проанализировать и сопоставить все существующие мнения, а сделать все возможное, чтобы архитектурное произведение было востребованным, чтобы оно отвечало запросам и нуждам человека и было эстетически уместным.

В контексте данной сложившейся градостроительной ситуации стало необходимо найти место и для новостроящихся храмов, которые не могут и не должны быть просто копиями прошлых столетий. Говоря о новом строительстве православных храмов, можно согласиться с мнением Святейшего Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла, который считает, что: «…устойчивое развитие общества может осуществляться только при правильном взаимодействии традиционного и новаторского начал» [4]. А значит, необходимо соединить традиции культового зодчества с современными архитектурно-конструктивными решениями, но сделать это грамотно.

Говоря о строительстве высотных храмовых сооружений, следует обратиться к градостроительным основам храмостроения, вспомнив, что раньше в древнерусском государстве, православный храм, как архитектурная единица, занимал не просто главенствующее положение в структуре города, но формировал вокруг себя пространство

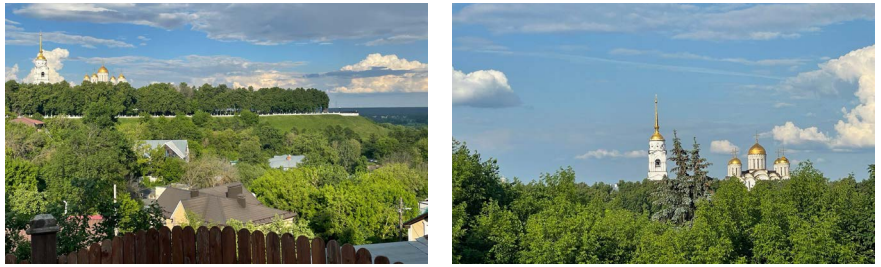


Рис. 1. Панорама города Владимир: а — общий вид храмового строения, вписанного в существующий ландшафт; б — абрис храмового строения

площадей, сосредотачивая на себе все транспортные и пешеходные пути. Неоспорим факт, что сегодня происходит некое «обеднение» современной городской застройки, отсутствия иерархии пространств. Утрата пространственных связей между отдельными архитектурными ансамблями стала следствием разрушения храмов в первой половине XX века. Возникает вопрос, удалось ли религиозному сооружению сохранить свое значение в нынешних агрессивных реалиях высотного строительства? Если нет, то есть ли способы решить эту проблему?

Важен именно поиск методов и средств градостроительной и архитектурно-художественной выразительности для создания образа храма, который будет соответствовать всем требованиям современности, будет гармонично сосуществовать с высотной застройкой Москвы. Другими словами, образ, органично вписанный в городскую ткань города, но сохранивший при этом планировочные и пространственные принципы организации церковных зданий. Для сравнения и лучшего понимания приведем две панорамы, которые наглядно показывают градостроительную роль церковного сооружения, в зависимости от масштаба города. В первом случае, приводится панорама города Владимир (рис. 1), во втором случае — панорама центральной части города Москва (рис. 2).

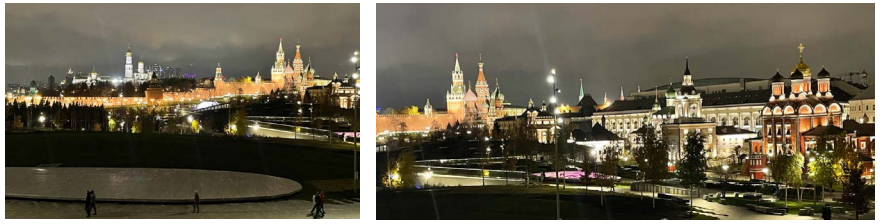


Рис. 2. Панорама города Москва: а — общий вид храмового ансамбля, вписанного в существующий городской ландшафт; б — абрис храмового ансамбля

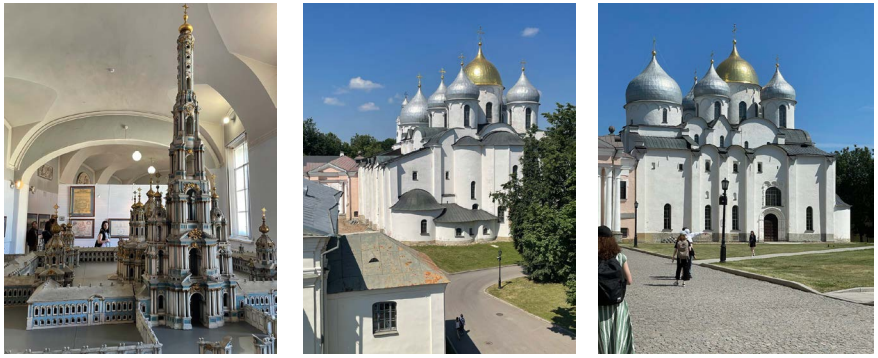


Рис. 3. Проектная модель Воскресенского Новодевичьего (Смольного) монастыря в Санкт-Петербурге по проекту Растрелли Ф.-Б. 1700–1771, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина
Рис. 4. Софийский Собор в Великом Новгороде

Использование сравнительного анализа культовых сооружений, рассмотрение объемно-пространственных, конструктивных, художественных средств, использованных зодчими былого времени при достижении высотности храма, поможет выявить оптимальные решения по достижению высотности в нынешней сложившейся градостроительной ситуации Москвы.

При анализе памятников можно выделить следующие объемно-пространственные решения, к которым прибегали зодчие для выделения храма на фоне окружающей городской застройки:

— шатровые храмы, включая многошатровые, примером может послужить Церковь Вознесения в Коломенском и Храм Василия Блаженного;



Рис. 5. Колокольня Свято-Юрьева мужского монастыря в Великом Новгороде

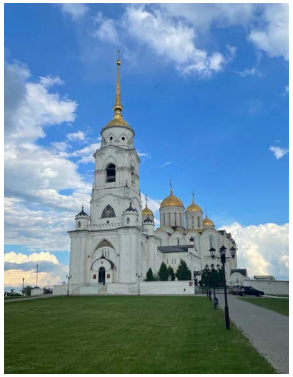


Рис. 6. Колокольня Успенского Собора во Владимире



Рис. 7. Колокольня Свято-Покровского женского монастыря города Суздаль



Рис. 8. Колокольня Церкви Бориса и Глеба в Кидекше

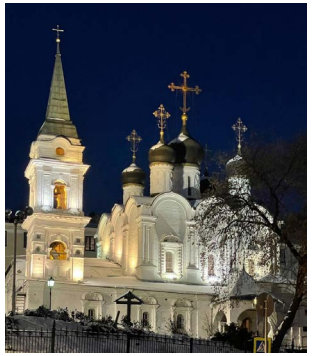


Рис. 9. Колокольня Церкви Владимира Равноапостольного в Старых Садах

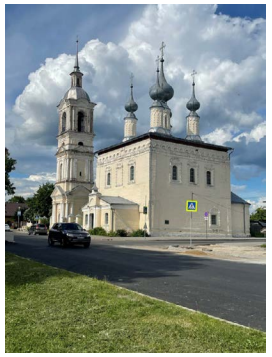


Рис. 10. Колокольня Смоленской церкви иконы Божьей Матери в Суздали

— храмы с использованием ярусной системы четвериков и восьмериков, яркие примеры — церковь Покрова Богородицы в Филях, колокольня Троице — Сергиевой лавры, проектная модель Воскресенского Новодевичьего (Смольного) монастыря в Санкт-Петербурге (рис. 3);
— многоглавые храмы, характерные примеры — Собор Василия Блаженного, Софийский Собор в Великом Новгороде (рис. 4);
— храмы с наличием высокой колокольни, отдельно стоящей рядом с храмом, пристроенной, либо надстроенная над объемом храма;
— храм «иже под колоколы», примеры — колокольня Свято-Юрьева мужского монастыря (рис. 5), колокольня Успенского Собора во Владимире (рис. 6), колокольня Свято-Покровского женского монастыря города Суздаль (рис. 7), колокольня Бориса и Глеба в Кидекше (рис. 8), колокольня Церкви Владимира Равноапостольного в Старых Садах (рис. 9), колокольня Смоленской церкви иконы Божьей Матери в Суздали (рис. 10), колокольня Святой Великомученицы Екатерины у Тучкова моста (рис. 11), шатровая колокольня Михайло-Архангельского монастыря в Юрьеве-Польском (рис. 12);

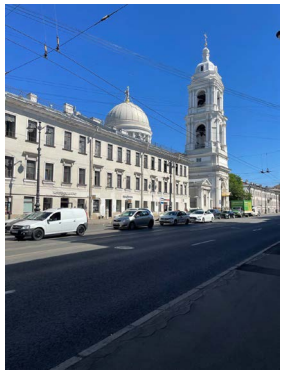
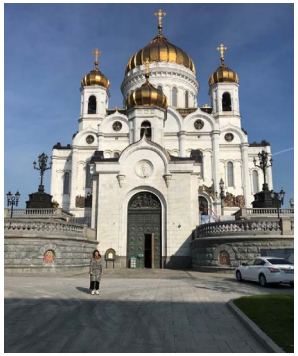


Рис. 11. Колокольня Церковь Святой Великомученицы Екатерины у Тучкова моста



Рис. 12. Шатровая колокольня Михайло-Архангельского монастыря в Юрьеве-Польском



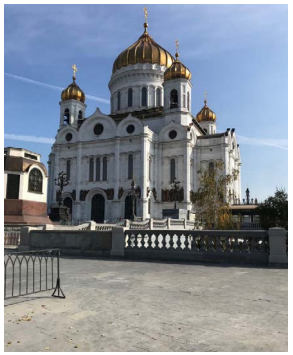
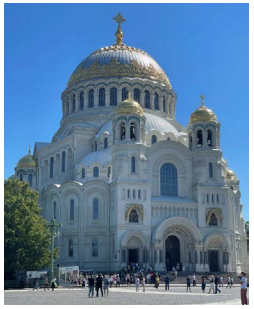
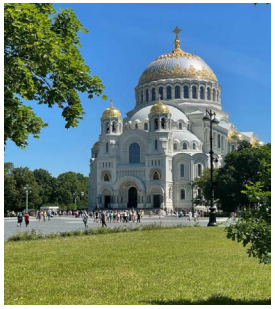




Рис. 13. Храм Христа Спасителя: а — экстерьер, б — подкупольное пространство





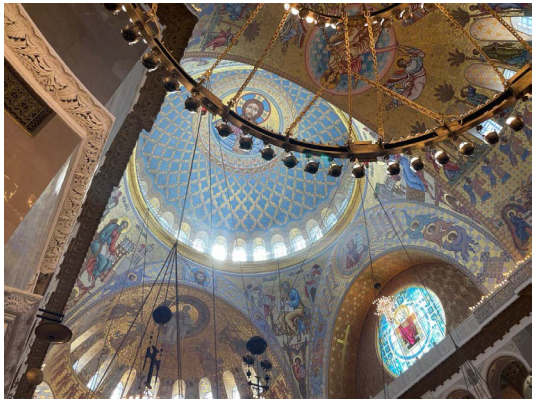


Рис. 14. Кронштадтский Морской Никольский ставропигиальный собор: а — экстерьер, б — подкупольное пространство

— соборы с использованием большого купольного пространства, которые заметно выделяются на фоне застройки, яркими примерами могут послужить — Храм Христа Спасителя (рис. 13), Кронштадтский Морской Никольский ставропигиальный собор (рис. 14), собор преподобного Исаакия Далматского (рис. 15).

Это не было связано напрямую с решением задачи о выделении силуэта храма на общем фоне, но в современной архитектурной практике может быть успешно применено. Становится понятным, что часто используется для визуального достижения высотного образа храма «башенная» композиция.



Рис. 15. Собор преподобного Исаакия Далматского: а — экстерьерный ракурс собора преподобного Исаакия Далматского, б — Проектная модель собора преподобного Исаакия Далматского в Санкт-Петербурге по проекту Монферрана О. 1786–1858, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, в — подкупольное пространство

Прежде чем рассмотреть возможности современных решений следует упомянуть, что «храм есть образ присутствия Царства Небесного на земле, есть образ дворца Царя Небесного, образ Церкви и ее основных принципов и устройства» [5, с. 15]. Формирование пространства храма согласно канонам, по мнению многих, часто ограничивают свободу художника. К таким фундаментальным правилам относят расположение храма на возвышенности (рис. 16), благоукрашение храма с использованием драгоценных (дорогих) материалов, декоративная и художественная красота (рис. 17–18).

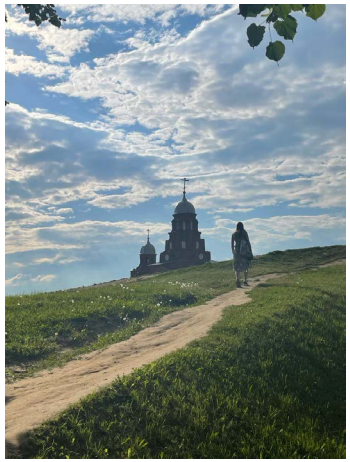


Рис. 16. Церковь Троицы Живоначальной во Владимире

Православный храм в «духовном значении» соответствует иерархическому устройству Церкви. [6, с. 170].

Основные принципы формирования архитектурного образа храма, согласно богословскому толкованию, выглядят следующим образом:

— одноглавые кубические объемы древнерусских храмов как Образ единства Церкви (рис. 19–20);

— цветовое решение храма: белизна стен храма и сияние золотых куполов, как олицетворение Святости Церкви (рис. 21–22);

— соборность и апостольская преемственность выражается, как и «в иерархическом устройстве самой Церкви, центричностью композиции, иерархической упорядоченностью частей храма, подчиненной центральному подкупольному пространству» [5, с. 15].

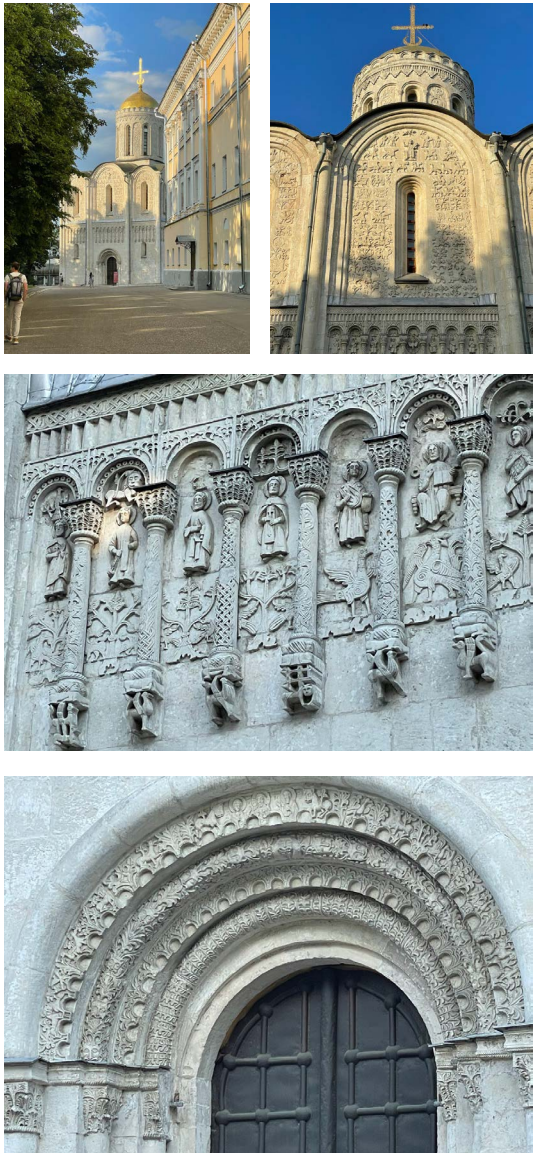
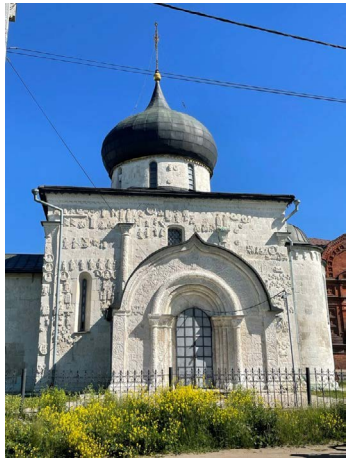


Рис. 17. Дмитриевский собор во Владимире: а — общий вид собора, б, в, г — декоративные элементы фасада

Как следствие формируется определенный набор архитектурно-художественных или художественно-декоративных средств для достижения обозначенных богословских принципов — использование архитектурных элементов, разнообразие плоскости стены, композиций из световых проемов, устремленность вверх всех элементов, не только центрального объема.

Таким образом, говоря о создании нового целостного образа православного храма, успешно «конкурирующего» с окружающей, подчас агрессивной застройкой, важно помнить, что главной композиционной задачей при проектировании храма является гармоничное взаимодействии элементов и их соподчинение в замкнутую зрительно — двигательную систему, где ярко выражена центрическая композиция, где частное соподчиняется целому. Уникальная вариантность достигается не только за счет объемной формы собственно храма и числа его глав, но и при различном составе и способах компоновки структурных частей — приделов, трапезной, папертей и, конечно, колокольни или звонницы [7, с. 254].

Выразительность высоты архитектурного объема храма трактуется, как устремленность человека к Богу, как смелое движение кверху, преодо-



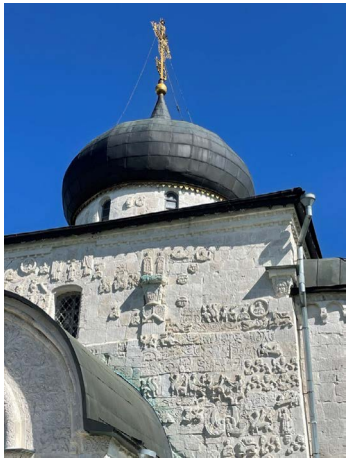


Рис. 18. Георгиевский собор: а — общий вид, б — декоративные элементы фасада

ление тяжести конструкций и достижение легкости, как возрождение доминирующих позиций храма относительно существующей застройки. Одним из важных составляющих данного положения является масштабность архитектурного объема, достигаемая за счет фактурной отделки поверхностей. Всякое рельефное расчленение поверхности вызывает необходимость пространственной организации — для облегчения и направления внимания человека, воспринимающего эту поверхность [8, с. 5].

Вопрос об основных контрастах в высотном храме легче всего разрешается в сопоставлении объемности и пространственности. Возможно использование таких приемов зрительного выявления оптических качеств пространства как «наложение» (взаимное расположение форм в пространстве) и «закономерное сокращение» (использование при оценке расстояния видимых величин объекта).

Особое влияние на восприятие человеком раскрытия пространства по мере его передвижения относительно архитектурного объема имеет выявление динамики, ритма, пропорциональности, а также развитие объема храма по вертикали. Сущность всякого ритмического явления заключается прежде всего в движении [9, с. 10].

Целостная пространственная система высотного храма в условиях существующей застройки может быть элементарно организована из плоскостных элементов храма: сквозных, прозрачных или плотных. Из чего следует второе положение — выразительность художественного образа храма, как основополагающий элемент эстетики, мощное средство общения людей друг с другом. Основывается на применении и комбинировании различных композиционных приемов и форм. Так же выразительность образа обладает важным техническим значением, благодаря чему храм становится ориентиром в существующей городской структуре.

Архитектурно-художественные средства и композиционные принципы формообразования современного храма–ориентира:

— несимметричность объемов, как некий отход от традиционного формообразования, создание сложных, необычных планировочных решений и объемно — пространственных композиций. Использование криволинейных и ломаных форм, изгибов конструкций, сдвигов, консольных вылетов;

— использование пластичного членения фасада храма, с целью отражения вертикальной устремленности, как, например, вертикальный ритм пилонов храма, поддержанный фронтоном, как яркое указание на происхождение этого композиционного приема (классической колоннады);

— использование и решение объемно v пространственной композиции пропилеев, ведущих на обширную территорию храмового комплекса. (Применение ярусных ротонд, монументальных порталов без откровенной стилизации и тд.);

— применение несущей конструкции из монолитного железобетона и оболочковой конструкции из стекла (купольное покрытие). Использование прозрачной стеклянной стены в определенной группе помещений храма, расширяющей охват человеческой обстановки в ее динамике;

— грамотное цветовое решение фасадов, а также внутреннего пространства храма, как организация возвышенного состояния человека посредством цвета. Обработка несущих конструкций из железобетона — подчеркивает его возможности так, чтобы они работали с предельной выразительностью;

— зрительное создания эффекта «вертикализма и устремленности» за счет введения вертикальных рядов, а также увеличение или уменьшение числа элементов ритмических рядов как влияние на зрительное восприятие масштабности и пропорций плоскости;

— развитие функциональных ярусов объема храма относительно вертикали тяготения. Однако частное подчиняется целому, а значит необходимо принимать во внимание организационные особенности города, ведь именно город определяет характер его сооружений;

— относительно вертикальной планировки храмового комплекса на участке, возможно создать сквозные горизонтальные коридоры, которые будут служить коммуникацией между внутренним — дво-

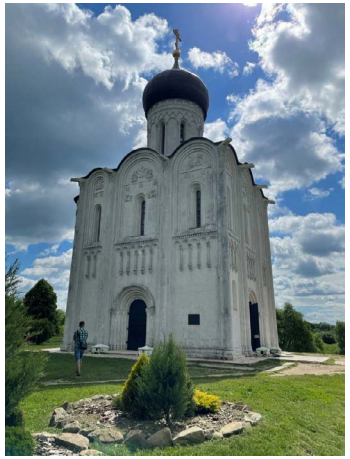


Рис. 19. Церковь Покрова Пресвятой Богородицы на Нерли



Рис. 20. Церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде

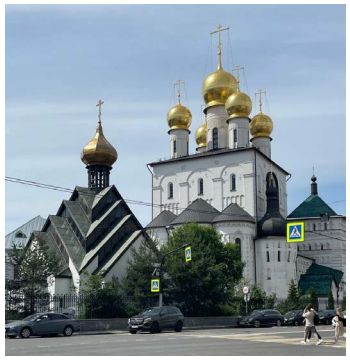


Рис. 21. Феодоровский собор в Санкт-Петербурге

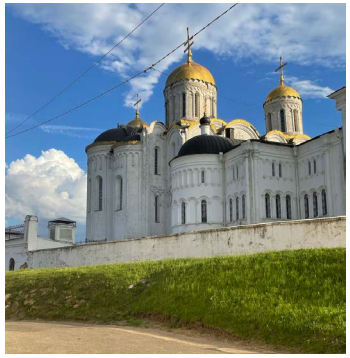


Рис. 22. Успенский собор во Владимире

ровым пространством храма и уличным пространством, достаточно поднять объем храма на несущие опоры;

— использование при строительстве храма прогрессивных изолирующих на тепло — и звукопроводность материалов, применение каркасной конструктивной схемы из монолитного железобетона с заполнением, где конструкции выполнены из материалов, имеющий хорошие теплоизолирующие свойства и небольшой вес;

— использование химически обработанного остекления, или светоотражающих конструкций, для пропуска световых и задержки тепловых лучей. Это послужит созданию благоприятной обстановки внутреннего пространства храма, заполненности светом и воздухом центральной части храма и зрительному увеличению пространства.

Подводя итог вышесказанному, следует отметить, что для возрождения доминирующей роли храма в современных агрессивных реалиях необходим комплексный подход, ведь «сотворение храма», процесс бесспорно творческий и возвышающий, его можно сравнить с духовным возрастанием человека. Это не только формообразование архитектурного объема, это также понимание всех тонкостей православной храмостроительной традиции, это уважение канонических основ, изучение различных художественных средств выразительности и композиционных принципов каждой конкретной эпохи и творческого направления, это попытка создать образ «Царства Небесного» на земле, что уже является идеей необъятной и в какой-то степени недостижимой.

Так или иначе, но храм имеет шанс восстановить свое доминирующее значение, несмотря на все существующие препятствия. Необходимо понять смысловую ценность Храма, создать уникальный современный выразительный образ, который будет выделяться, выбиваться из контекста, который сможет конкурировать с существующей высотной застройкой не за счет высотности, а за счет грамотного использования художественно — выразительных средств и эффектных композиционных принципов формообразования, способных не только истолковать священный образ храма, но и передать его величие, восстановить утраченный статус храма — доминанты.

Необходимо принять участие в процессе живого переживания храма как образа «Царства Небесного» на земле, переосмыслить значение Красоты, который он в себе воплощает, добиться впечатляющей художественной выразительности образа православного храма, как элемента эстетики и как мощного средства общения между людьми.

Список литературы:

1. Лихобабин В.К., Разинкова О.А., Саксон М.Л., Недельско Д.А. ЭКОНОМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЫСОТНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА // Вестник Алтайской академии экономики и права. — 2021. — № 10-3. — С. 265-271; — URL: https://vaael.ru/ru/article/view?id=1917 (дата обращения: 02.05.2022).

2. Карелина К.А. Высотные здания: взгляды экспертов и жителей на высотное строительство // APRIORI. Серия: Естественные и технические науки. 2016. №1. — С. 11.

3.Михайлов, К. Высотные здания Москвы как творения архитектуры четвертого измерения / К. Михайлов // Архнадзор: сайт. — Опубликовано 6 Сентября 2012 г. — URL:https://www.archnadzor.ru/2012/09/06/pryizhok-v-vyisotu-stalinskim-vyisotkam-v-moskve-60-let/print/ (дата обращения: 02.05.2022).

4. Патриарх Московский и Всея Руси Кирилл. Из выступления на пленарном заседании IV Рождественских парламентских встреч в Совете Федерации ФС РФ 29 января 2016 года.

5. Православные храмы. В трех томах. Том 2. Православные храмы и комплексы: Пособие по проектированию и строительству (к СП 31-103-99). МДС 31-9.2003/АХЦ «Арххрам». —- М.: ГУП ЦПП, 2003. — 222 с.

6. Борисов С.В. О критериях оценки объемной композиции православных храмов // Региональная архитектура и строительство. — 2014. — № 2 (19). — С. 169–177.

7. Борисов С.В. Высотная доминанта в композиционном решении православного храма. // Региональная архитектура и строительство. — 2015. — № 4 (25). — С. 126–133. — N10. — С.7-12.

8. АСНОВА. Известия Ассоциации новых архитекторов / Под редакцией Эль Лисицкого и Н. А. Ладовского. — Москва: Типография „ВХУТЕМАС“, 1926. — 8 с.

9. Ритм в архитектуре / М. Я. Гинзбург. — Москва: Издательство «Среди коллекционеров», 1923. — 119 с., ил.

Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА
Магистр реставрации РГХПУ им. С.Г. Строганова

D.Y. POZDNYAKOVA
Master of Conservation and Restoration Science of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ТЕКСТЫ В ИНТЕРЬЕРЕ ЦЕРКВИ МИТРОПОЛИТА АЛЕКСИЯ В СЕЛЕ СЕРЕДНИКОВО. НАСТЕННАЯ НАДПИСЬ С ИМЕНАМИ БРАТЬЕВ ПАШКОВЫХ

TEXTS IN THE INTERIOR OF THE CHURCH OF METROPOLITAN ALEXY IN THE VILLAGE OF SEREDNIKOVO. WALL INSCRIPTION WITH THE NAMES OF THE PASHKOV BROTHERS

В статье рассматривается роль надписей в сакральном пространстве церкви митрополита Алексия в селе Середниково. На одной из надписей, находящейся на западной стене церкви, упоминаются художники братья Пашковы, окончившие Императорское Строгановское училище. Один из братьев, Павел Павлович Пашков, известен как преподаватель Строгановского училища.

Ключевые слова: шрифтовые композиции, надписи на иконах, сакральное пространство, иконопись, роспись храма, церковь святого Алексия митрополита Московского в селе Середниково, художники братья Пашковы, художник Павел Павлович Пашков, художник Иван Павлович Пашков, художник Николай Павлович Пашков, Императорское Строгановское училище, Императорское Строгановское Центральное Художественно-Промышленное училище.

The article describes the place of the inscriptions in the sacred space of the church of Metropolitan Alexy in the village of Serednikovo. One of the inscription, located on the western wall of the church, mentions the painters of the Pashkov brothers, who graduated from the Emperor's Stroganov School of Art. One of the brothers, Pavel Pavlovich Pashkov, is cnown as a teacer at the Stroganov School of Art.

Keywords: composition with fonts, inscriptions of icons, sacral space, iconography, church painting, church of Metropolitan Alexy in the village of Serednikovo, painters of the Pashkov brothers, painters Pavel Pavlovich Pashkov, painters Ivan Pavlovich Pashkov, painters Nikolai Pavlovich Pashkov, Emperor's Stroganov School of Art, Emperor's Stroganov Central Industrial School of Art.

В разных местах церковного пространства можно увидеть надписи, тексты, цитаты или их фрагменты, имеющие определенную роль в том, что обуславливает пространство как сакральное. Все вместе они работают, большей частью дополняя изображения святых, а по отдельности не однородны, это могут быть обращение людей к святому, переданное через текст, обращение святого к людям, надписи с именами святых на иконах, вкладные надписи, памятные надписи, объясняющие служебные надписи.

Для рассмотрения надписей в их комплексности было интересно изучить их нахождение в старинном храмовом пространстве. В статье представлены надписи и тексты из декора храма святителя Алексия в селе Середниково.

На иконах пишутся имена святых, на фресках подписаны имена святых или сюжеты (рис. 1–2). Также пишутся надписи на изображенных развернутых свитках или раскрытых книгах — атрибутах святых, некоторых иконах Богоматери, иконах Иисуса Христа. Это могут быть цитаты из Библии, слова акафиста, известные слова святого и другие священные слова, цитаты и тесты.

Развернутый свиток в правой руке св. Параскевы Пятницы на ее иконе содержит текст Символа Веры, от слов «ВЕРУЮ» до «ИЖЕ ОТ ОТЦА РОЖДЕННАГО», расположенные на 11-ти строках (рис. 3). Надпись букв сделана черным цветом по белому листу свитка, заглавная буква «В» сделана красной краской с небольшими завитками. Высота букв неоднозначная, в некоторых строках прописные и строчные буквы одной высоты, на других строках прописные выделяются размером. Буква «І» (инить) пишется с двумя точками по



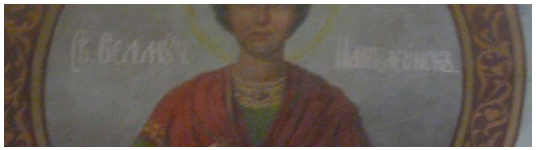


Рис. 1. Надпись на иконе, определяющая какой изображен святой
Рис. 2. Надпись на своде, определяющая какой изображен святой



Рис. 3. Текст на развернутом свитке в руке св. Параскевы Пятницы. Левый придел



Рис. 4. Текст на раскрытом евангелии в руке Иисуса Христа. Левый придел

орфографии до 1918 года. Горизонтальные штрихи букв более тонкие, чем вертикальные. Пропорции высоты букв и междустрочных интервалов — интервалы чуть меньше высоты букв.

На раскрытой книге в правой руке Иисуса Христа в местном ряду иконостаса левого придела (рис. 4.) написаны слова из Евангелия от Матфея, глава 11, стихи 28 и частично 29: «ПРІИДИТЕ КО МНЕ ВСИ ТРУЖДАЮЩІИСЯ И ОРБЕМЕНЕННІИ, И АЗЪ ОУПОКОЮ ВЫ. ВОЗМИТЕ ИГО МОЕ НА СЕБЕ И НАУЧИТЕСЯ ОТ МЕНЕ», изображенная книга — евангелие. На каждой их двух страниц разворота книги по пять строк с надписью, четыре из них мерно размечены, а пятая строка как бы подписана на образовавшемся пустом месте. Пропорций высоты букв и междустрочных интервалов: три интервала больше высоты букв на несколько миллиметров, а четвертый небольшой. Надпись так же, как и на иконе Параскевы, сделана черным цветом по белым страницам книги, заглавная буква «П» написана красной краской с небольшими завитками. Высота букв одинаковая.

Иконы Иисуса Христа и святой Параскевы находятся рядом в иконостасе, надписи на свитке и евангелии одновременны иконам и сходны между собой по написанию и пропорциям букв.

Похожа по написанию — пропорциям шрифта, штрихам, засечкам — надпись на свитке преподобного Сергия Радонежского (рис. 5). Текст свитка адресован к монахам обители: «НЕ СКОРБИТЕ УБО БРАТІЯ ДА НЕ ОСКУДЕ ЕТЪ ОБИТЕЛЬ ВАША ВО ВЕКИ». Надпись черным цветом, заглавная буква «Н» красного цвета с небольшими завитками. Пропорции высоты букв и междустрочных интервалов примерно одинаковы.

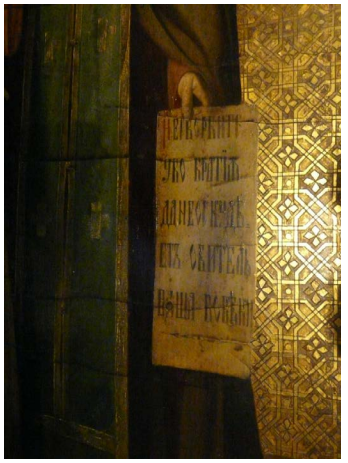


Рис. 5. Текст на развернутом свитке в руке св. преп. Сергия Радонежского



Рис. 6. Текст на раскрытом евангелии в руке Иисуса Христа. Правый придел

Текст на свитке, который держит в руках младенец Христос на иконе Богоматери «Утоли моя печали» был написан в шесть строк «СУДЪ ПРАВЕДЕНЪ СУДИТЕ, МИЛОСТЬ И ЩЕДРОТЫ ТВОРИТЕ КИИЙЖДО». Пропорции высоты букв и междустрочных интервалов равные.

На иконе Иисуса Христа в правом приделе также изображено раскрытое евангелие с теми же евангельскими словами, как на евангелии в левом приделе: «ПРИИДІТЕ...» и заканчивающейся словами с добавлением ещё одного слова: «НАУЧИТЕСЯ ОТ МЕНЕ ЯКО» (рис. 6), в надписи использованы те же цвета, а шрифты имеют отличия.

В том же приделе на свитке иконы Богоматери Боголюбской написано ее обращение к своему Сыну, Иисусу Христу: «Владыко многомилостиве, Г[оспо]ди Іи[су]се Х[ри]сте С[ы]не И Б[о]же мой, Молю Тя да будетъ Б[о]жественная Благодать на людехъ [Твоихъ]».

На свитке небольшой аналойной иконы Богоматери, когда-то составлявшей деисусную композицию (деисис) из трех икон (Богородицы, Христа и Иоанна Предтечи), помещена надпись, также обращения Богородицы к Иисусу Христу: «ВЛАДЫКО МНОГОМИЛОСТИВЕ Г[ОСПО] ДИ ИИ[СУ]СЕ Х[РИ]СТЕ С[Ы]НЕ МОЙ Б[О]ЖЕ МОЙ УСЛЫШИ М[О]ЛИТВУ МАТЕРИ СВОЕЯ ПРИ», возможно слово «приносимую» (рис. 7).

На свитке в руке апостола и евангелиста Иоанна Богослова написаны первые слова евангелия от Иоанна: «В НАЧАЛЕ БЕ СЛОВО И СЛОВО БЕ КО БОГУ», написанные без твердых знаков и титла (рис. 8).

Надписи тропарей. Если на свитках писались слова (изречения), обращенные от святых к другим людям (апостолам, молящимся, монахам монастыря (кроме свитков на иконах Богородицы), то в тропарях



Рис. 7. Текст на развернутом свитке в руке Богородицы Девы Марии



Рис. 8. Текст на развернутом свитке в руке Иоанна Богослова

другая направленность — они обращены от верующих к изображаемым святым. Тропари читаются во время богослужения, как обращения к святым, чье празднование приходится на конкретный день, и в то же время тексты тропарей могут составлять ансамбль в сочетании с иконой и киотом или киотом и иконой. В храмовых иконах можно видеть оба варианта помещения тропаря.

На уже упоминаемой иконе Богоматери «Утоли моя печали» надпись с тропарем находится на самой иконе, располагаясь под священным изображением, но внутри полей иконы (рис. 9). Слова «Тропарь, гласе» (буква «е» с титлом имеет численное значение пяти) написаны красным цветом, также красным цветом выделена заглавная буква «О», сама надпись черного цвета по белому фону. Упоминание гласа (которые бывают под номерами от одного до восьми и пишутся славянскими цифрами — буквами с титлом) означает, что этот текст поется как гимн на определенную, одну из восьми, мелодий гласов. Соотношение высоты междустрочных интервалов и высоты букв составляет 1:2. Текст: «ОУТОЛИ БОЛЕЗНИ МНОГОВОЗДЫХАЮЩІЯ ДУШИ МОЕЯ ОУТОЛИВШАЯ ВСЯКУ СЛЕЗУ ОТ ЛИЦА ЗЕМЛИ. ТЫ БО ЧЕЛОВЕКОМЪ БОЛЕЗНИ ОТГОНИШИ, И ГРЕШНЫХЪ СКОРБИ РАЗРУШАЕШИ, ТЕБЕ БО= ВСИ СТЯЖАХОМЪ НАДЕЖДУ И ОУТВЕРЖДЕНИЕ ПРЕС[ВЯ]ТАЯ М[А]ТИ Д[Е]ВО». Эта надпись сделана в той же мастерской (той же рукой), что и надписи на иконах Параскевы, Иисуса Христа и преподобного Сергия.

Другой тип размещения тропаря и иконы — тропарь помещен под иконой на отдельной доске, но и сама икона, и помещенный под ней тропарь находятся в одном киоте. Такое расположение тропаря, иконы и киота можно видеть у иконы св. Феодосия Черниговского (рис. 10). Скорее всего, что этот тропарь разновременный с иконой. Соотношение высоты междустрочных интервалов и высоты букв



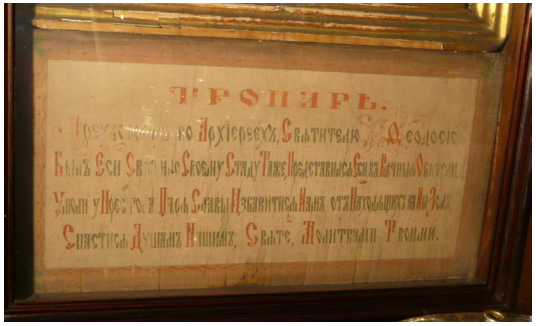




Рис. 9. Тропарь, написанный на иконе «Утоли моя печали»
Рис. 10. Тропарь на отдельной доске в одном киоте с иконой св. Феодосия Черниговского
Рис. 11. Тропарь на отдельной доске в одном киоте с иконой Богоматери Одигитрии Смоленской

здесь составляет 1:1; красным выделено слово «Тропарь», какой номер гласа не написано. Первые буквы каждого слова (кроме предлогов) тропаря написаны с прописной буквы и выделены красным цветом, остальные буквы слов написаны черным, буква «І» с одной точкой. Текст: «ТРОПАРЬ. Преудобренъ во Архіереехъ, Святителю Феодосіе Былъ Еси Светило Своему Стаду Таже Представился еси въ Вечныя Обители Умоли у Престола Царя Славы Избавитися Намъ отъ Находящихъ на Ны Золъ Спастися Душамъ Нашимъ, Святе, Молитвами Твоими». В орфографии пропущены запятые, с ошибкой написано слово «преставился».

Такое же расположение у тропаря иконы Богоматери Одигитрии Смоленской в боковом приделе (рис. 11). Здесь икона современного письма была написана к сохранившемуся старинному тропарю, написанному на отдельной, позолоченной, доске, находящейся внутри киота, текст его: «Тропарь Гласъ Д <четвертый>: К Богородице прилежно ныне притецемъ...», завершающийся словами «Тя бо и едину надежду имамы».

По-другому расположены тексты тропарей на клиросных иконах перед центральным иконостасом. Эти тропари награвированы на металле и входят в композицию киота. Это тропари под иконами святителя Николая Чудотворца (рис. 12) и Богоматери Одигитрии Смоленской (рис. 13–14). Эти два киота сделаны в одной мастерской, шрифт и исполнение на двух ико-







Рис. 12. Тропарь, выгравированный на нижней части киота иконы св. Николая Чудотворца
Рис. 13. Фрагмент тропаря на нижней части киота иконы Богородицы Одигитрии Смоленской
Рис. 14. То же, образец гравировки шрифта

нах одни и те же. Тропарь под иконой св. Николая: «Тропарь Гласъ Д <четвертый>: Правило веры и образ кротости...», под иконой Одигитрии: «Тропарь Гласъ Д <четвертый>: К Богородице прилежно ныне притецемъ...».

Под изображением «Христос в темнице» с шитым окладом, на трех строках вышита надпись, составленная их фрагментов стихов книги пророка Исайи (рис. 15): «ЧЕЛОВЕКЪ ВЪ ЯЗВЕ СЫЙ, НЕ ИМЯШЕ ВИДА, НИ ДОБРОТЫ, ЛИЦЕ ЕГО БЕЗЧЕСТНО, БЫСТЬ УМАЛЕНЪ ПАЧЕ ВСЕХЪ СЫНОВЪ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХЪ. СЕЙ ЯЗВЕНЪ БЫСТЬ ЗА ГРЕХИ НАШИ».

Это изображение связано с богослужениями Страстной седмицы, когда читается пророчество Исайи о том, что все думали, что тот, о ком говорил Бог, был мучим и уничижаем Богом, а он был мучим и изъязвлен за их грехи: «Человек в язве сый» (Ис. 53, 3), «Не имяше вида, на доброты» (Ис. 53, 2), «Вид Его безчестен, умален паче всех сынов человеческих» (Ис. 53, 3), «Той же язвен бысть за грехи наша» (Ис. 53, 5).

Вкладные надписи интересны тем, что в них могут содержаться даты, имена, географические названия. На обратной стороне большого поклонного креста (Голгофы) внизу сделана надпись: «1874 года Марта 17 дня, крестъ сей сооруженъ

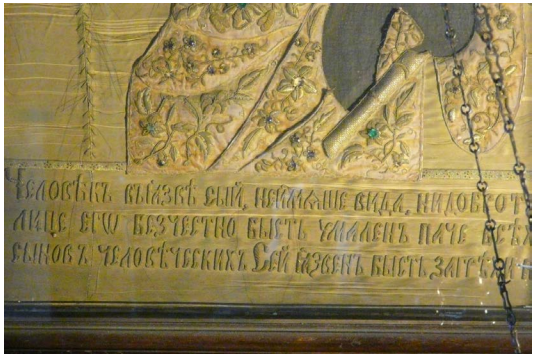


Рис. 15. Надпись под иконой «Христос в темнице»

Гг Пановыми и Зенинымы при священнике Н.Н. Тропаревском и церковномъ старосте В.С. Зенине». Написано рукописным шрифтом под наклоном, с выделением прописных букв темной краской по негрунтованному дереву (рис. 16). Василий Семенович Зенин был церковным старостой с 1839 года, Николай Николаевич Тропаревский на месте священника состоял с 1868 по 1892 год [5].

Представляет исторический интерес надпись на западной стене с именами художников (рис. 17–18):

«ВО СЛАВУ С[ВЯ]ТЫЯ, ЕДИНО-
СУЩНЫЯ, ЖИВОТВОРЯЩІЯ И НЕ-
РАЗДЕЛИМЫЯ ТРОИЦЫ, ОТЦА, И
СЫНА, И СВЯТАГО Д[У]ХА: ЦЕРКОВЬ СІЯ
ВО ИМЯ СВ. АЛЕКСІЯ МИТРОП. МОСК.
С ПРИДЕЛЫ ПРЕС[ВЯ]Т. Б[ОГОРОДИ]ЦЫ
СМОЛЕНСКИЯ И СВ. МУЧ. ПАРАСКЕВЫ ПЯТН.
ОУКРАШЕНА БЫСТЬ СЩЕННЫМИ
ІЗОБРАЖЕНІИ И ОРНАМЕНТИ МОСКОВСК.
ХУДОЖНИКАМИ БРАТЬЯМИ
ПАВЛОМЪ ИВАНОМЪ
И НИКОЛАЕМЪ ПАВЛОВИЧАМИ
ПАШКОВЫМИ
СЪ ПОМОШНИКАМИ
ИХЪ»

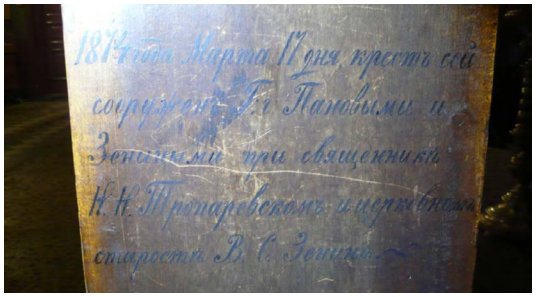


Рис. 16. Вкладная надпись на обратной стороне поклонного Креста

Эта надпись сделана красно-коричневым цветом по охристому фону — свитку. Заглавная буква «В» красного цвета. По стилизованному декору вверху свитка можно предположить, что надпись относится к началу XX века. Упомянутые в надписи трое братьев, Павел, Иван и Николай Павловичи Пашковы были выпускниками Строга-





Рис. 17–18. Надпись на свитке с именами художников братьев Пашковых на западной стене и ее фрагмент

новского училища. Павел Павлович затем был преподавателем Строгановского училища (1890–1918 гг.), также инспектором (с 1907 г.), с 1945 года профессором МВХПУ (бывшее Строгановское училище). О деятельности художников Пашковых была написана и защищена в 2016 году в МГХПА им. С.Г. Строганова диссертация Л.В. Гавриловой и написаны статьи [см. 1, 2, 3], если сохранившиеся росписи храма митрополита Алексия не были включены в исследование, то могут его дополнить.

Кроме текстов, связанных со священными изображениями и надписей, относящимся к мастерам и ктиторам, в пространстве храма присутствуют надписи, относящихся к пояснительным. Так, на баке со святой водой надпись: «Святая вода. Молитва на принятие святой воды...», у места, где служится панихида: «Упокой, Господи, душу усопшего раба...». Возле церковной лавки: «Заходить в лавку разрешается по..», на копилке: «Каждый уделяй по расположению...». Подписи экспонатов витрины небольшого музея с найденными в церкви предметами: «Эти книги и иконы...», «Старинные печати и нарезки для просфор...» (рис. 19) и т. д.



Рис. 19. Надписи в витрине с экспонатами: печати для просфор

В ходе описания выявилось, что под одной из икон есть место для текста, а самой надписи нет. Благодаря исследованию тропарей представляется возможным рассчитать, определить цвет и реконструировать недостающую надпись.

Подводя итог, можно отметить многообразие назначений надписей в храмовом пространстве, одни из них адресованы святым, другие к людям, при этом прослеживается направление слов в обе стороны, что образует коммуникацию. На иконах Богородицы движение слов сложно: она обращается к своему сыну Иисусу Христу с молитвой за людей. Есть надписи, представляющие интерес для исторических и искусствоведческих исследований, а также пояснительные надписи.

Список источников:

1. Гаврилова Л.В. Пашковы / Большая Российская энциклопедия. [Электронная версия]. — https://bigenc.ru/fine_art/text/3951447. Дата обращения 05.01.2023.

2. Гаврилова Л.В. Строгановское училище и преподавательская деятельность художника П.П. Пашкова // Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2013. — № 4. — С. 177–189.

3. Гаврилова Л.В. Творчество мастерской «Наследники П.П. Пашкова» в контексте истории русской монументально-декоративной живописи конца XIX — начала XX столетия: дис. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2016. — http://www/dslib.net/musee-vedenie/tvorchestvo-masterskoj-nasledniki-p-p-pasova-v-kontekste-istorii-russkoj.html. Дата обращения 05.01.2023.

4. Пивоварова Н.В. Слово и образ: о некоторых принципах соотношения и взаимодействия текста и изображения в старообрядческом иконописании// Труды государственного музея религии. — 2009. — № 9. — С. 60–64.

5. https://palindrom.su [Сайт] / Статья «Село Середниково — церковь Алексия Митрополита». Дата обращения 05.01.2023.

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ
Искусствовед-консультант, частное учреждение культуры «Центр традиционной тульской керамики», г. Тула

L.B. FREIVERT
the art-consultant, The Private Cultural Institution «The Center of Traditional Ceramics», t. Tula

ОБРАЗЫ ВОСХОЖДЕНИЯ И (ВОС)ПАРЕНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

THE IMAGES OF ACSENDING, CLIMBING AND FLIGHT IN SOVIET AVANT-GARDE ARCHITECTURE

Архитектура советского авангарда в статье рассматривается как высокодуховное искусство, возвышенные идеи которого органически связаны с традициями русской религиозной культуры. Не случайно, что в советской архитектуре много насыщенных символикой образов движения вверх и полета. С этих позиций рассматриваются павильон К. Мельникова 1925 года с его лестницей и другие проекты архитектора, работы И. Леонидова, Н. Ладовского, Л. Лисицкого и «Летающий город» Г. Крутикова.
Ключевые слова: духовность русского конструктивизма, идеи полета в архитектуре, К. Мельников, И. Леонидов, Н. Ладовский, Л. Лисицкий, Г. Крутиков

Architecture of Soviet Avant-garde deals in this article as plenty spiritual art, and its elevate ideas and images are correlated with traditions of Russian religious culture. That is why there are many symbolic images of upward movement and flying. K. Melnikov's pavilion of 1925th, other his designs, works by I. Leonidov, N. Ladovsky, L. Lisitsky and G. Krutikov's «Flying Town» are analyzed in such point of view.
Keywords: spiritualism of Russian constructivism, concepts of flying in architecture, K. Melnikov, I. Leonidov, N. Ladovsky, L. Lisitsky, G. Krutikov

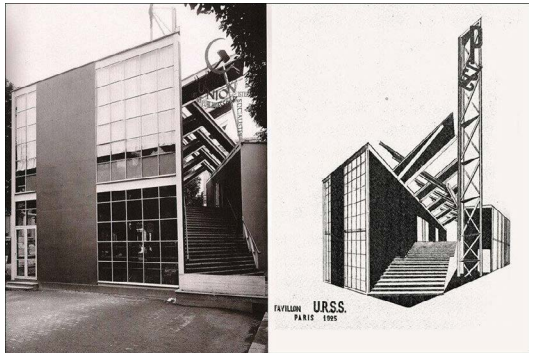
Автор данного текста придерживается точки зрения, что русский авангард — высоко духовное искусство, тесно связанное с русскими религиозными традициями. Отметим здесь ряд моментов: служение высокой идее, стремление к великим идеалам, пренебрежение внешним комфортом ради достижения великой цели, коллективизм как новая форма соборности [1].

Художник чувствует личную моральную ответственность не только и не столько за себя, но за Родину и ее народ, за весь ход его жизни, за счастливое будущее. В этом контексте не удивительно, что символические образы восхождения, взлёта, парения и воспарения занимают важное место в проектах советского архитектурного авангарда.

Все эти архитекторы были людьми, воспитанными в христианской шкале ценностей. Такие понятия как «лестница Якова», «Иоанн Лествичник», «Илья-пророк на огненной колеснице», «Симеон-столпник» и другие были впитаны ими с детства как неотъемлемая часть того, что сейчас называют культурным кодом. Прямой возможности утверждать, что архитекторы всегда сознательно закладывали в эти формы глубокую символику, нет. Но значение этих элементов говорит само за себя. Известно, например, что К. Мельников не был атеистом.

В целом «приземлённость» архитектуры в прямом и переносном смысле не отторгает её от космогонических — мировоззренческих проблем, а в каком-то смысле даже побуждает к попыткам их решения. Ведь эти проблемы — часть действительности во всей её материально-духовной полноте. Характерен в этом плане доклад А.Г. Габричевского «Реализм в архитектуре», который он прочел в 1944 году, вскоре после возвращения из ссылки: «Отмежевываться от больших проблем действительности архитектор не может потому, что творит для человека в целом и должен удовлетворять его потребности, а человек неразрывно связан с действительностью. Взаимоотношения человека с окружающим миром проявляется в архитектуре ярче, чем в других искусствах, поскольку ее диапазон наиболее широк. Архитектура — наиболее философичное искусство» [2, с. 510–511]. Естественно, что для Габричевского марксистские термины «действительность, «реализм», «потребности» насыщены тем содержанием, которое соответствует духовно-культурному контексту — его собственному и людей его поколения.

Советская культура также впитала в себя идеи подъёма, восхождения. Она проявляет себя у разных архитекторов. Одна из знаковых, программных построек — советский павильон Мельникова на выставке в Париже в 1925 г. Символизм его лестницы несомненен. Здесь необычайно важен маршрут передвижения и осмотра. Прежде чем попасть внутрь павильона, зритель должен совершить это восхождение, приближаясь к вертикальному акценту — мачте, служившей



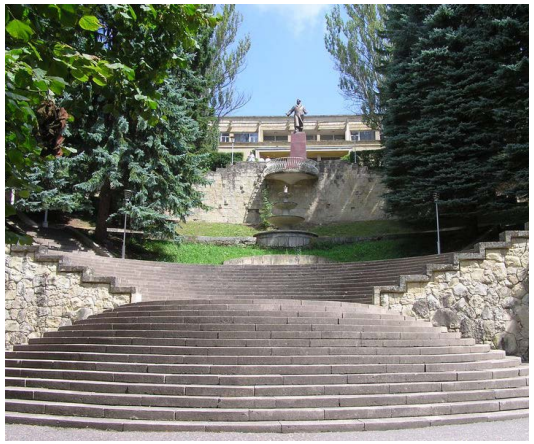




Рис. 1. К. Мельников. Павильон СССР на выставке в Париже, 1925 г.
Рис. 2, 3. И. Леонидов. Лестница в Кисловодске, на территории санатория Наркомтяжпрома в Кисловодске (позднее — санаторий им. С. Орджоникидзе)

ориентиром. Таким образом, контакт с культурными достижениями молодой Советской республики, включая Рабочий клуб Родченко, может трактоваться как подъем к более совершенному и справедливому укладу жизни (ил. 1).

Еще одна вполне реальная лестница была создана уже на излете авангарда. Это лестница И. Леонидова в Кисловодске, на территории санатория Наркомтяжпрома, который позднее получил имя С. Орджоникидзе. Лестница является почти единственным воплощенным проектом Леонидова. Так что поневоле она стала важнейшей частью его духовного завещания.

Когда эта лестница создавалась, вокруг была степная зона, парка еще не существовало. Данная лестница настолько сильно организует пространство, что может органично существовать как в окружении камней, скал и скудной растительности, так и в условиях санаторного парка. Ее сложная ритмика построена на сочетании выпуклых и вогнутых форм, ассоциирующихся с древнегреческими амфитеатрами и лестницей Микеланджело. А фантастически тонкие колонны верхнего балкона — как бы тень, намек на древнеегипетские. В результате создается многозначная образность, синтезирующая историю ар-

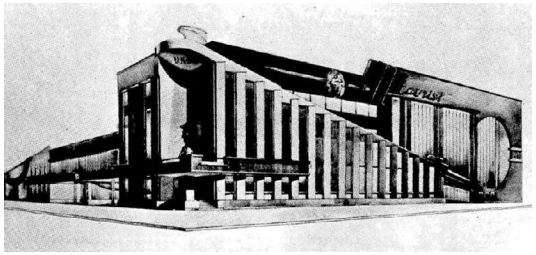






Рис. 4. К. Мельников. Проект гаража «Интуриста», г. Москва
Рис. 5. К. Мельников. Гараж «Интуриста», г. Москва. Современное фото
Рис. 6. К. Мельников. Проект здания Наркомтяжпрома

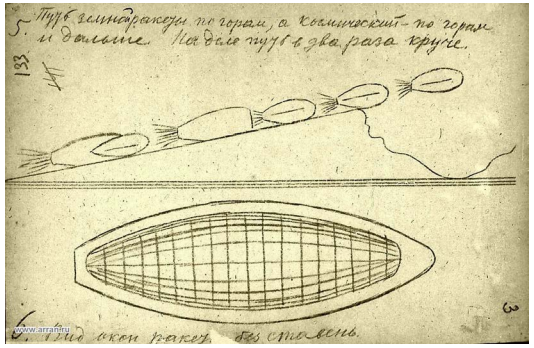
хитектуры за тысячи лет. Это можно понимать как символ усвоения и претворения советской страной всей духовной культуры человечества. Природный рельеф местности здесь также сыграл на то, что при любой точке зрения и при любом маршруте движения впечатление полета и парения будет ощущаться постоянно (ил. 2, 3).

Характерно, что лестница Леонидова — не единственный пример парадоксального сочетания остро авангардных и классических, в широком смысле слова, черт.

Много поучительного в этом плане в проектах Мельникова. Иногда лестницы или пандусы в его работах не предназначены для человеческих ног, а выполняют символическую функцию. В проекте гаража «Интуриста» этот символизм читается очень четко (ил. 4). В воплощенном варианте идея взлета явно читается, хотя выражена значительно слабее (ил. 5).

Проект здания Наркомтяжпрома — фантастическая архитектура, как бы переселяющая нас во внеземное пространство. Ил. 6. Рассматривая его в виде двухмерных изображений или макетов, мы можем мысленно прокладывать разные маршруты и направления движения, но основная точка зрения человека — снизу и, следовательно, вверх. А статуи — как бы символы человека, совершившего такой подъём. Собственно, данные проекты являются промежуточным типом между восхождением и воспарением.





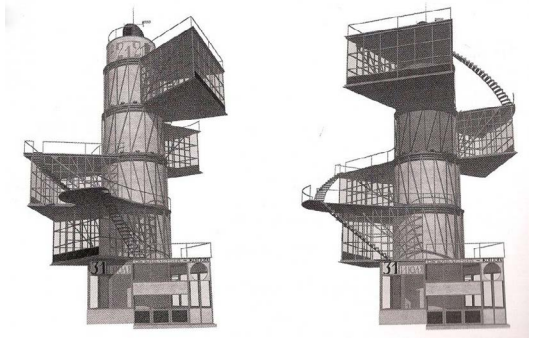


Рис. 7. Кадр из фильма «Космический рейс»
Рис. 8. К. Циолковский. Рисунок взлета ракеты
Рис. 9. К. Мельников. Проект здания Московского отделения газеты «Ленинградская правда»

Эти гигантские аркады перекликаются с эстакадой для ракеты в немом (!) фильме 1935 г. «Космический рейс», сценарий которого создавался при участии К. Циолковского (ил. 7). С левой стороны кадра можно опознать силуэт Дворца Советов Б. Иофана. Интересно сравнить этот кадр с первоначальным рисунком Циолковского (ил. 8).

Здесь мы уже непосредственно переходим от темы восхождения к теме взлета и полета, как она отразилась в советской архитектуре. Во-первых, это устремленная в небо двойная спираль Памятника III Интернационалу Л. Татлина. Здесь следует отметить, что Татлин был, вероятно, первым, кто зарифмовал темы архитектуры и полёта. Это было отмечено В.И. Тасаловым: «"Летатлин" взмывает правильностью распредмеченной структуры по вихревой спирали "Башни Татлина" навстречу звездам» [3, с. 25].

У Мельникова есть и образы полета. Напоминает стартующую ракету и проект здания Московского отделения газеты «Ленинградская правда» (ил. 9). Устремлен в небо, ввысь и коммунальный дом Н. Ладовского (1920 г.). Он как бы отрывается от темной вязкой массы и летит в будущее (ил. 10).

Подобные архитектурные формы, строго говоря, не были изобретениями XX века. Силуэт дома Ладовского напоминает традиционные «иконные горки», которые так часто встречаются, например, на иконах «Преображение» (ил. 11), Феофан Грек; (ил. 12), русская икона

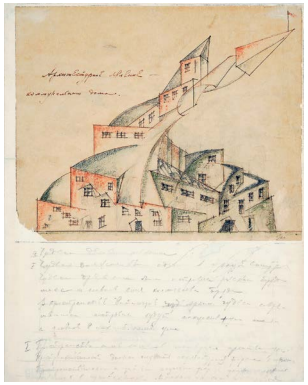


Рис. 10. Н. Ладовский. Проект коммунального дома (1920 г.)



Рис. 11. Феофан Грек. Икона «Преображение»



Рис. 12 «Преображение». Русская икона XVI века



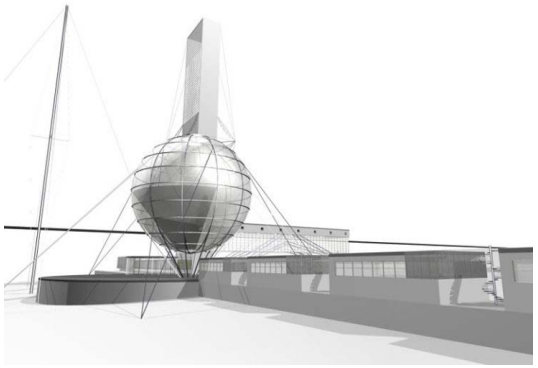


Рис. 13. Л. Лисицкий. Горизонтальные небоскребы
Рис. 14. И. Леонидов. Институт библиотековедения им. В.И. Ленина

16 века. Здесь чувствует не только устремление вверх, но и достигается результат: парение или воспарение.

Вполне реальным проектом, с расчетами и чертежами, как известно, были горизонтальные небоскребы Л. Лисицкого (ил. 13).

Некоторые проекты того времени даже сейчас воспринимаются как «воспоминания о будущем», ассоциируясь с формами ныне нам известных аппаратов. Это, например, Институт библиотековедения Леонидова, (ил. 14). Он вызывает богатый ряд образных аналогий, от воздушного шара до космических кораблей и орбитальных станций. Эта символика проецируется на семантику сооружения и усиливает ее: движение к небывалому, ранее немыслимому устройству общественной жизни.

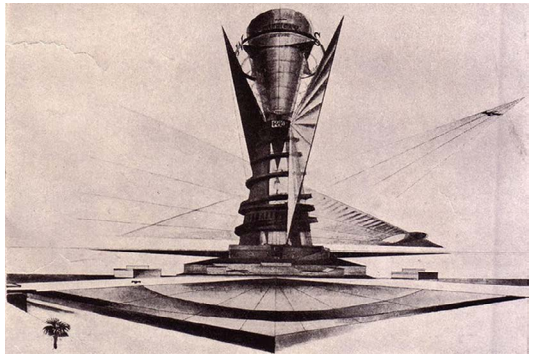


Рис. 15. К. Мельников. Проект памятника Колумбу

А памятник Колумбу Мельникова непосредственно вызывает ассоциации со стартом современной космической ракеты (ил. 15).

И, конечно, кульминацией этой темы является «Летающий город» Г. Крутикова (ил. 16). Соединивший в своем творчестве посылы, идущие от К. Малевича и К. Циолковского, поставивший себе фантастическую цель и решавший ее как практическую научную задачу, этот человек опередил даже концепции «бумажной архитектуры» на несколько десятилетий. Крутиков создал свой проект в 1928 году. Основатель группы «Аркигрэм» Питер Кук только родился через 8 лет. Отметим здесь, что Георгий Тихонович был сыном законоучителя, а с 1939 года он, как известно, трудился в должности старшего научного сотрудника Комиссии по изучению, охране и реставрации памятников архитектуры. Его заслугой было сохранение ряда церквей и Архиерейского подворья.

Впитав с детства элементы русской религиозной культуры, Крутиков в своем проекте отразил эти впечатления. Комплексы его города напоминают по форме хоросы — круглые церковные светильники

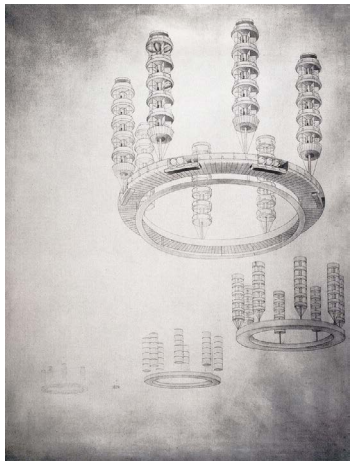


Рис. 16. Г. Крутиков. Проект «Летающий город»



Рис. 17. Церковный светильник хорос

(ил. 17). Таким образом, вся Земля как бы уподобляется гигантскому храму. Вне зависимости от того, сознавал ли Крутиков возможность такой аналогии, облик его космических «хоросов» может служить подтверждением следующего тезиса: «Стиль предмета — это не просто его внешняя форма, а в первую очередь характер его материального и духовного функционирования внутри данной культуры» [4, с. 680]. Проект Крутикова — наглядный пример нахождения русского религиозного искусства и архитектурного конструктивизма внутри одного контекста, охватываемого общим культурным кодом.

Для всех архитекторов русского авангарда было совершенно очевидным, что цель их работы, как и цель человеческой жизни вообще, находится далеко за пределами ежедневного утилитарного существования, что у человека и человечества в целом есть высокая миссия. Их деятельность была не просто работой или даже творчеством, а служением. Эти мастера и их соратники боролись с потребительским взглядом на искусство, а образы восхождения, полета и парения создавали целую жизненную программу, в прямом и переносном смысле поднимали на особую высоту искусство и творчество в целом.

Список литературы:

1. Фрейверт Л.Б. Аскеза и подвижничество российского конструктивизма// Христианство и славянское культурное наследие: сборник научных статей. Часть II. Кемерово, 2013. С.246–250.

2. Габричевский А.Г. Реализм в архитектуре// Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: Аграф, 2002. С. 494–511.

3. Тасалов В.И. Светоэнергетика искусства: Очерки теоретического искусствознания. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 462 с.

4. Жердев Е.В. Семиотика дизайна: Художественная смыслообразность. Мография. М.: Академический проект, 2021. 799 с.

ЧАСТЬ III
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ХРИСТИАНСКОГО МИРА

PART III
FINE AND DECORATIVE ARTS OF CHRISTENDOM

Р.И. АЛИЕВА
Доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

R.I. ALIEVA
Department of «Artistic glass» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СЕМАНТИКА ФОРМ И ПЛАСТИКА ФОНТАНОВ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

SEMANTICS OF FORMS AND PLASTIC FOUNTAINS IN MEDIEVAL EUROPE

В статье рассматриваются вопросы семантики фонтанов средневековой Европы в контексте смыслообразования и этнокультурологического восприятия метафоры изображаемых образов. Определяется структурный ряд символов романского и готического искусства, основанный на визуальном пластическом языке и способствующий осмысленной трактовке евангелистских сюжетов. В данном контексте рассматриваются ключевые теоретические проблемы синтеза искусства, архитектуры и религии в их тесной взаимосвязи с просветительской целью в отношении средневекового общества, поскольку проектирование художественного образа фонтана, в свою очередь, всегда несло определенное эмоционально-эстетическое содержание. Отмечаются различия и общности в метафорическом начале романского и готического стилей в рамках трактовки библейских сюжетов и их семантической эволюции в зависимости от ступени развития общества.
Ключевые слова: семантика, смысл, образ, форма, символ, знак, пластика, фонтан, архитектура, романский стиль, готический стиль.

The article deals with the semantics of the fountains of Medieval Europe in the context of meaning formation and ethnoculturological perception of the metaphor of the depicted images. The structural series of symbols of Romanesque and Gothic art is determined, based on visual plastic language and contributing to a meaningful interpretation of evangelical stories. In this context, the key theoretical problems of the synthesis of art, architecture and religion are considered in their close relationship with the educational goal in relation to medieval society, since the design of the artistic image of the fountain, in turn, always carried a certain emotional and aesthetic content. Differences and similarities are noted in the metaphorical beginning of the Romanesque and Gothic styles within the framework of the interpretation of biblical stories and their semantic evolution, depending on the stage of development of society.
Keywords: semantics, meaning, image, form, symbol, sign, plastic, fountain, architecture, roman style, gothic style.

«Оставив после жизни скоротечной
Земле благую память о себе».
Божественная комедия.
Данте Алигьери

Введение

Средневековая культура строилась на определенном наборе символов и представлений, которые, поддерживая и передавая культурные образцы, содержали в себе основополагающую и смыслообразующую идею существования общества. Определенные знаки в то время представляли собой «свернутые» тексты и масштабные сюжеты. Знак, понимаемый как символ, побуждал к определенному действию в городской среде, обнаруживал свою прикладную функцию, указывал на смысловое поле и культурную традицию, т. е. материальное общественное окружение в эпоху Средневековья способно было создать и отобразить собственный ассортимент символов, сохраняя и развивая структуру и семантику.

Жизнь средневекового европейского города сопровождалась непрерывным процессом символизации, результаты которого оформлялись в фольклоре, топонимике городских пространств и объектов, исторических повествованиях, в многообразии речевых жанров при описании места. В частности, во французском городе Камбре, увековеченном в наши дни Марселем Прустом в его произведении «В поисках утраченного времени», архитектура и малые формы сливаются воедино с обликом города: «Издали, на расстоянии десяти миль, когда, подъезжая на Страстной к Комбре, мы смотрели из окна вагона, нам казалось, будто город состоит только из церкви, которая вобрала его в себя, которая его представляет, которая говорит о нем и от его имени далям, а вблизи — будто Комбре, как пастух овец, собирает в поле, на ветру, вокруг своей длинной темной мантии, лепящиеся один к другому дома с серыми шерстистыми спинами, обнесенные

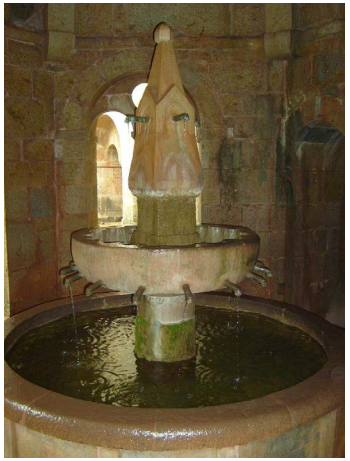
полуобвалившейся средневековой стеной, и ее безупречная линия круга придавала сходство Комбре с городком на примитивном рисунке» [1, с. 73–74]. Так автор воспевал внешние формы средневековой крепостной архитектуры, которые, в свое время, М.В. Алпатов назвал — «безмолвные свидетели шумной жизни города <...> подобны каменной летописи его многовековой истории» [2, с. 315]. При этом необходимо отметить, что создаваемый архитектурный объект в эпоху Средневековья всегда обладал индивидуальным характером и придавал городской среде неповторимость и знаковость, а именно объекты малой архитектуры — фонтаны [3, с. 302], которые являлись материализацией идей средневековой Европы и создавали возможность их визуального пояснения. Наполненные значениями, новыми объяснениями представленных образов и, соответственно, преобразовываясь в новые символические формы, малая архитектура воплощала в них и новое семантическое звучание — индивидуальные смысловые образы.

Профессор И.Т. Фролов в книге «Введение в философию» рассуждает о символизме и аллегоризме средневекового мышления, воспитанного в первую очередь на Священном Писании и его толкованиях [4]. Церковное искусство, «создавая систему религиозных образов-символов, иллюстрировавших догматы, помогало церкви “снимать” в сознании молящихся догматические антиномии, переводить их из чисто понятийного, логического русла, в русло чувственно-эмоциональное, где несовместимость догмата с разумом воспринималась не столь остро» [5, с. 125].

В контексте смыслообразования Е.В. Жердев пишет, что в логике смысл понимается как значение. «Словом “смысл”, — отмечает он, — часто пользуются для обозначения сущности предмета (вещи), если сущность понимается как объективное назначение или цель предмета; смыслом называют форму, идею, замысел, мотивацию и др.». Автор также пишет, что образ есть результат и форма отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека, возникающая в условиях общественно-исторической практики, на основе и в форме знаковых систем [6, с. 128].

Романский стиль

Система образов романского стиля (XI–XII вв.) стремилась к универсальному художественному воплощению средневековой картины мира, где значимыми становятся монашеские ордены, а искусство сосредотачивается в монастырях, где архитектура фонтана становится его сакральным элементом [7, с. 233–234]. Примером может служить цистерцианское аббатство Тороне (XII в.), представляющее собой архитектурный ансамбль романского периода Прованса, производящий



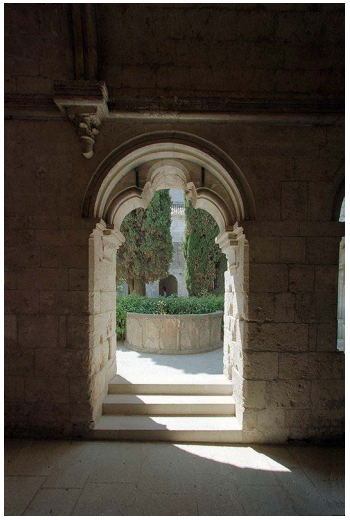


Рис. 1. Лавабо. Аббатство Тороне. Прованс, Франция. 1160–1190 гг.
Рис. 2. Лавабо. Аббатство Сильвакан. Прованс, Франция. 1144–1443 гг.

впечатление единства, великолепия и спокойствия. Во внутреннем дворе монастыря (клуатр) в северной части, в небольшом помещении находится фонтан — лавабо, использовавшийся для ритуального омовения перед службами, являющийся органичным продолжением архитектурного ансамбля; традиционная форма чаши выстраивалась в организованную многоярусную вертикаль. Верхний ярус, как правило, символизировал идею Бога, даровавшего святую воду, нижний ярус — общество (рис. 1).

Из вышесказанного можно сделать вывод, что приемы и художественные средства, применяемые в средневековом фонтанном искусстве, отвечали не только эстетическим задачам, а прежде всего потребностям церкви. Следовательно, потребностями церкви определялся в существенной мере символический характер художественных образов в культовом искусстве. В качестве символов романского искусства в ряде случаев берутся образы флоры и фауны, явлений природы, в которых прослеживаются сходные черты с символизирующим предметом или усматривается ассоциативная связь с ним. Об особенностях данных символов в свое время указывал Гегель. Согласно его мысли, «… Льва, например, берут, как символ великодушия <...> круг — как символ вечности, треугольник — как символ триединства... Символ, взятый в этом более широком смысле, является не просто безразличным знаком, а также знаком, который уже в своей внешней форме заключает в себе содержание выявляемого им представления…» [8, с. 14–15].

В аббатстве Сильвакан, основанном в 1144 году, особое внимание привлекает сохранившаяся в клуатре чаша лавабо. Образная структура изображения (рельефа) строится зрительно-пластическими средствами: образами растений и животных, типологически восходящими к изображениям «звериного стиля» (рис. 2).

Цистерцианский монастырь Маульбронн в Германии, основанный в 1147 году, является наиболее сохранившимся средневековым монастырским комплексом. В планировке монастыря наблюдается функ-



Рис. 3. Фонтан в монастыре Маульбронн. Германия. 1147 г.

циональное распределение помещений, соответствовавших потребностям монахов. В одном из них расположен гордо выстроенный трехуровневый фонтан для омовений, демонстрирующий единение всех элементов пластической формы. Чаша второго уровня декорирована скульптурными головами львов — как символа высшей божественной силы, власти, величия и мощи. Образ льва в Средневековье характеризуется особой семантикой, воплощающий храбрость, доблесть, гордость, благородство, справедливость и триумф (рис. 3).

Выразительность образов средневековых рельефов способствовала созданию духовной атмосферы, выявлению идейного смысла и настроения. В практике создания фонтанов духовная содержательность образа во многом зависела от определенного пластического решения, которое, в свою очередь, всегда несло определенное эмоционально-эстетическое содержание. Методику создания рельефного изображения и его принципы образно разъяснял скульптор и выдающийся теоретик искусства А. фон Гильдебранд в книге «Проблема формы в изобразительном искусстве». Он писал: «Представим себе две стоящие параллельно стеклянные стены и между ними фигуру, положение которой параллельно стенам и таково, что её крайние точки их касаются <...> Фигура, если смотреть на неё спереди сквозь стеклянную стену, объединяется <...> в едином плоскостном слое <...>. Её крайние точки, касаясь стеклянных стен, представляются, даже если эти стены мысленно отбросить, лежащими на общей плоскости». Этот способ является универсальным, отмечает Гильдебранд, для всех видов «зрительных искусств», он становится как бы необходимым условием художественного восприятия формы и пространства, но этот способ одновременно «есть не что иное, как господствующее в греческом искусстве представление рельефа <...>. И ценность художественного произведения определяется степенью, в какой это единство достигнуто» [9, с. 50–52].

В этом контексте следует продолжить утверждение Е.В. Жердева, а именно, что восприятие формы, как объекта эстетики, сопровождается возникновением эстетического наслаждения — явления, отражающего богатство индивидуальной духовной жизни, степенью развитости эстетической способности человека [см. 6, с. 103]. Восприятие пластических форм Средневековья представляется в динамическом поиске толкования имеющихся данных. Наглядным примером в этом суждении являются рельефы романской эпохи, в которых образная структура изображения строится зрительно-пластическими средствами: объемом, линией и светотенью, увязании воедино всех элементов пластической формы, в достижении целостной композиции. Здесь мы соприкасаемся с примечательной знаковой природой формы вещи, когда кроме основного образа формы начинают существовать еще и другие, появляющиеся при ракурсных поворотах скульптур, складках одежды и т. п. Одним из таких произведений, наиболее заслуживающим восхищения, является великолепный памятник романской архитектуры — Базилика Святого Фридиана в Лукке (1112–1147 гг.). В интерьере церкви внимание привлекает мраморный фонтан — купель, служившая для проведения таинства крещения (рис. 4). Исходя из того факта, что в романской архитектуре фонтан в церкви становится сакральным элементом, в рельефах художественной особенностью являлись библейские сюжеты, в частности, связанные с водой — рельеф на бассейне купели «Переход Моисея через Красное море». Верхнюю часть купели венчает купол с изображением темы «Добрый пастырь с пророками и апостолами», на нижней чаше расположены символические скульптуры львов.

Сочетание крепко моделированных объемов со сложным переплетением линий встречается в рельефе восьмигранной купели базилики Сан-Джованни-ин-Фонте в Вероне. Грани купели украшены рельефом на евангельские сюжеты: от Благовещения до Крещения (рис. 5). По одной из версий создание рельефов купели приписывают скульптору Бриолото, автору рельефов базилики Сан-Дзено Маджоре в Вероне.

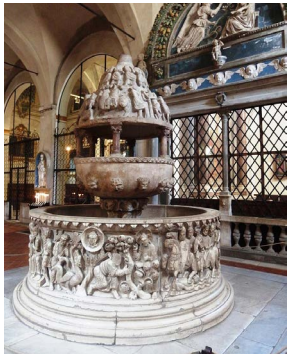


Рис. 4. Купель. Базилика Святого Фридиана. Лукка. Италия. 1112–1147 гг.



Рис. 5. Купель. Базилика Сан-Джованни-ин-Фонте. Верона, Италия. 1123 г.

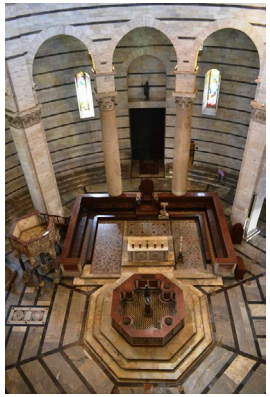


Рис. 6. Купель. Баптистерий Святого Иоанна. Гвидо да Комо Бигарелли. Пиза, Италия.1246 г.



Рис. 7. Купель. Баптистерий Святого Иоанна. Баптистерий Сан-Джованни-ин-Корте. Гвидо да Комо Бигарелли. Ланфранко да Комо. Пиза, Италия. 1246 г. Пистойя, Италия. 1226 г.

Не меньший художественный интерес представляет восьмиугольная купель Пизанского баптистерия, созданная мастером Гвидо да Комо Бигарелли в 1246 году (рис. 6). Купель установлена на трехъярусном основании идентичной формы из белого мрамора. В центре — бронзовая скульптура Иоанна Крестителя работы Итало Гризелли. Снаружи чаша купели облицована инкрустированными мраморными плитами с растительными мотивами. В центре каждой плиты расположен резной цветок, по периметру помещены горельефные антропоморфные головы животных, придающее купели семантическое звучание. Купель облицована сверху и снизу карнизом из красного мрамора, мощение внутри купели покрыто зелено-красной плиткой. Интересен тот факт, что многие историки находят сходство данного произведения с флорентийской мозаикой или сравнивают с работой Ланфранко да Комо (купель баптистерия Сан-Джованни-ин-Корте в Пистойя, 1226 г.), с которыми Гвидо, возможно, сотрудничал в юности (рис. 7).

Исследуя пластику романских фонтанов, важно отметить ее неповторимую монументальную декоративность, фундаментальную материальность фигур, соединяющую в себе крепкие формы, подобные массивной устойчивости храмов средневековой эпохи и общему укладу духовного мира людей того времени.

Особенное развитее в пластике фонтанов поздней романской эпохи и ранней готики получили геометрические мотивы, узоры, сочетание круглых и квадратных форм в совокупности с растительным орнаментом. Эта орнаментальность склонна к симметричному повторению и декоративному сочетанию цветов.

Готический стиль

В европейских городах готический стиль создал предпосылки развития психологизма и драматической конфликтности в осознании противоречий действительности. Сохранена монолитность стиля, когда пластика живет в органической связи с архитектурой. Культурное значение фонтана в эпоху готики, как и в романской, было обусловлено его знаково-символическим характером, основанным на архетипических образах, лежащих в основе человеческого сознания, их формой, порожденной функциональными и эстетическими причинами. Свое семантическое толкование как архитектурные ансамбли они получили в процессе синтеза тесных социальных связей жителей средневековья с городским пространством. «В городах сосуществовали и соперничали религиозная театральная мистерия и полные грубоватой, наивной естественности светские фарсы. Везде шла борьба и взаимное переплетение мистического и рационального, фантастического и реального. Но почти всегда в художественном творчестве жизнь, даже в образах, посвященных христианским сказаниям, воспринималась в ее сложной противоречивости, в вечно изменчивом равновесии. Былая устойчивая неподвижность и наивная целостность романского искусства остались далеко позади» [10].

Фонтаны были экономической необходимостью средневековой Европы, служившие для водоснабжения горожан, и вместе с тем стали одним из важнейших композиционных элементов городского пространства — площадей. Фонтаны воспринимались у населения не только как объекты малой формы, но и служили пластическим задачам — Фонтан святой Троицы в Испании (рис. 8).

Говоря о композиционной увязке пластической формы с архитектурой, А. В. Бунин отмечает: «Наиболее “независимой” скульптурой является скульптура объемного типа, а “плоскость” и “силуэт” в большей мере принадлежит зданиям. Фон для них необходим; фон — если речь идет об архитектуре — всегда имеет границы и форму, связь с которыми является для скульптуры обязательной, она существует даже в тех произведениях, где живописность преобладает над линейностью, где тектоническая форма подчиняется внутренним законам движения, растворяющим форму в окружающей ее среде» [11, с. 156].



Рис. 8. Фонтан Святой Троицы. Хатива, Испания. XIV–XV вв.



Рис. 9. Прекрасный фонтан. Рыночная площадь. Генрих Бехайм. Нюрнберг, Бавария, Германия. 1385–1396 гг.

По своей семантике готические фонтаны представляли собой новое явление, имеющее ярко выраженный динамический характер за счет стремления композиции вверх, к богу, зачастую в ущерб масштабности по отношению к человеку. Преимущество готических малых форм в выражении силы, материальности и человечности. В них много глубины и чувства, что, несомненно, имеет большую художественную ценность. В готическом фонтане особенно развита круглая монументальная пластика, придающая ему тектонический смысл и способствующая взаимодействию с архитектурной средой средневекового города. Эти общие положения подтверждаются, в частности примерами скульптурных композиций фонтана «Шенен Бруннен» — «Прекрасный фонтан» (1385–1396 гг.), расположенного на рыночной площади в Нюрнберге. Пластика фонтана представляет собой энциклопедию человеческого знания, сохраняя тесные стилевые связи с зодчеством. В верхнем уровне фонтана скульптура Моисея и семи пророков; ниже скульптуры курфюрстов, на основании каменной чаши размещены статуи ученых: Аристотеля, Эвклида, Птолемея, Пифагора, Сократа, Никомаха, Элия Доната, за ними — скульптуры апостолов-евангелистов. Навершие фонтана — граненый шатер пирамидальной формы — фиал, с венчающей башенкой — пинакль, украшенный краббами, а вершина — крестоцветом (рис. 9).

В сравнении с романской пластикой фонтанов готические статуи не имели значения таинства, несли в себе более иллюстративный характер, отличались большей самостоятельностью и свободой, служили символом гражданской гордости. Так, скульптурный Фонтан Маджоре, является символическим памятником города Перуджа, спроектированный Фра Бевиньяте да Чинголи (1275–1278). Он состоит из двух, расположенных друг над другом, концентрических многоугольных бассейнов, выполненных из мрамора. Венчает фонтан круглая чаша работы Россо Паделлайо с тремя бронзовыми статуями нимф. Рельефы и статуи фонтана выполнены Никколо Пизано, Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио. Нижний бассейн состоит из 25 панелей, разделенных на две части, и изображает 12 месяцев, связанных с образами знаков зодиака, — символико-аллегорический строй рельефов сочетается с расширенным интересом к реальному миру и природе. В изображениях готических рельефов, представляющих времена года,



Рис. 10. Фонтан Маджоре. Никколо Пизано, Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио. Перуджа, Италия. 1275–1278 гг.



Рис. 11. Фонтан Радости. Скульптор Якопо делла Кверча. Сиена, Италия. 1419 г.

физический труд человека приобретает достоинство. В изображениях нижнего бассейна фонтана Маджоре труд представлен воедино с гуманитарными науками (философией, историей), а также повествованиями из Библии (сцены из жизни Самсона и Давида, Ромула и Рема, изгнание из рая Адама и Евы и т. д.), герои басен Эзопа (рис. 10).

На верхнем бассейне расположена монументальная круглая скульптура городских правителей XIII века — Маттео Корреджио, святых Петра и Павла, Иоанна Крестителя и другие библейские персонажи из Нового и Старого заветов. Сочетание такого разнообразного убранства несло оттенки современного мышления перед всплеском гуманистического интереса к светскому искусству.

Образность и гармония в формообразовании фонтанов поздней готики оставались главенствующими, в стилевой и художественной культуре рельефов тематической основой продолжают быть религиозно-богословские символы. Независимо от их евангелистского толкования, указанные выше особенности средневекового фонтанного искусства, в частности скульптуры, имеют определенное эстетическое содержание и представляют художественную ценность. Так, например, фонтан «Фонте Гайя» («gaia» с итальянского переводится «радость, веселье»), созданный на месте другого старого фонтана в 1419 году мастером Якопо делла Кверча, расположенный на площади Кампо напротив Общественного дворца в Сиене, является одним из самых посещаемых в Европе. В рельефах фонтана — сюжеты из Библии — «Сотворение Адама» и «Изгнание из Рая». Скульптуры Богородицы с младенцем Христом, семи Добродетелей, Реи Сильвии с младенцами Ромулом и Ремом. В основании фонтана — скульптуры львов и волков — символы города Сиены (рис. 11).

В образной структуре рельефов «Фонте Гайя» особенное значение имеет повествовательная фабула — тема надежды и спасения человечества, стремление к раскрытию сложных социальных конфликтов, с одной стороны, с другой — к углубленному психологизму. В этом контексте швейцарский историк культуры Джейкоб Буркхардт в своей книге «О жанре нидерландской живописи» (1874) заметил, что к концу Средневековья пластические искусства «вышли за пределы своих двух официальных обязанностей: прославления религии и силы. Как мощные волны, эти два понятия привели в движение фантазию в живописи и скульптуре, и это движение теперь отражается независимо дальше и дальше, теперь жизнь представляется ради жизни, красота ради красоты...» [12].

Представленные примеры позволяют убедиться в том, какой значительной исторической ступенью в развитии мирового искусства на путях к реализму нового времени в пластике фонтанов было искусство Средневековья. Как совершенно справедливо утверждает М.В. Алпатов: «Человечеством была достигнута в те годы плодотворная ступень художественной культуры; в основе ее лежало не наивное обоготворение окружающей человека природы или его самого как ее совершеннейшего порождения. Искусство стремилось выразить духовные силы и способности человека, через которые он поднимался над внешней и над своей собственной природой. Правда, в этом своем стремлении искусство порою отрывалось от действительности, уносилось в мир мечты и воображения. Но зато новым было то, что на этой ступени искусство поставило своей главной задачей не столько создание совершенного, но отрешенного от реальности мира художественного образа, сколько удовлетворение потребности в прекрасном и возвышенном живых людей, объединенных общим умонастроением» [см. 2, с. 353].

Заключение

Важно отметить, что в метафорическом формообразовании фонтанов романского стиля находит отражение ряд аспектов:

— религиозно-мифологический аспект, связанный с культовыми символами (изображение животных);
— экологический аспект, содержание которого заключается в трактовке природных форм (орнаментально-беспокойная композиция);
— фигуративный аспект, несущий ассоциативный характер, что позволяет расширить содержание рельефа — фабулу повествования, внутренние конфликты, психологическое состояние и символическое значение.

В пластике фонтанов готики находят отражение аспекты, связанные с общественным сознанием и ростом интереса к человеку как к субъективной личности, к основным особенностям ее характера, что зачастую сказывается в индивидуальной трактовке библейских персонажей.

В романскую эпоху продолжилась начавшаяся в предыдущие эпохи интеграция религии в искусство. Пластические образы романских фонтанов строились на углублении религиозного чувства у средневекового человека, делая их возможно далекими от пластической гармонии, но порождали возвышенно-суровые и драматические представления и переживания. Декоративные изображения массивно-обобщенных форм рельефов переплетались с символической условностью и реалистической экспрессией. Необходимо также отметить, что к началу XII века в фонтанном искусстве романской эпохи определились две основные художественные тенденции. Первая связана с изображением монументальных сюжетов библейских персонажей. Вторую тенденцию характеризует растительно-орнаментальная композиция. Зачастую они воссоединяются в одной композиции (купель Базилики Святого Фридиана в Лукке).

Скульптуры готических фонтанов отличаются своей знаковой метафоричностью и индивидуальной пластической насыщенностью. Эта черта проявляется в динамичной одушевленности и выразительности жестов в изображениях драпировок одежды (фонтан Радости в Сиене). Необходимо также отметить, что в пластике готических фонтанов зарождался скульптурный портрет, натурным воплощением для которого являлись образы церковных и светских властителей (фонтан Маджоре в Перудже).

В результате семантического структурного анализа средневекового фонтанного искусства определяется ряд символов, отражающих своеобразие средневекового мышления, достигая тем самым в пластике фонтанов отражения широкого семантического поля, включающего не только метафорику внешнего сходства и различия романского и готического стилей, но и приверженность людей средневековой Европы к материальному выражению таинственного и духовного.

Примечания:

1. Пруст М. По направлению к Свану [Текст]; Под сенью девушек в цвету: перевод с французского / Марсель Пруст; [пер. Н. Любимова]. — М.: Эксмо, 2010. — 992 с.

2. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств [Текст] / М.В. Алпатов. — М.; Л.: Искусство, 1948–1955. В 3 т. Т. 1 [Текст]. — 1948. — 388 с.

3. ФОНТАН (в архитектуре) — сооружение, служащее основанием или обрамлением для бьющих вверх или стекающих струй воды. Возникновение фонтанов было обусловлено утилитарными целями: они служили источниками питьевой воды, освежали в жару воздух и т. д. Впоследствии сочетание движущейся воды с архитектурой и скульптурой послужило источником разнообразных декоративных и художественно-образных решений. Взято из: Большая советская энциклопедия. Т. 1–51. 2-е изд. / Глав. ред. 1–7 тт. —

С.И. Вавилов, 8–51 тт. — Б.А. Введенский. — М.: Большая сов. энциклопедия, 1949–1958 // Большая советская энциклопедия. 2-е изд. Т. 45. Фидер — Фурьеризм. — М., 1956. — 672 с.
4. Фролов И.Т. Введение в философию. Отношение к природе в Средние века. — URL: https://mipt.ru/education/chair/philosophy/textbooks/frolovintro/chapter1_3.php (дата обращения: 16.12.2022).
5. Угринович Д.М. Искусство и религия: (Теор. очерк). — М.: Политиздат, 1982. — 288 с., ил.
6. Жердев Е.В. Семиотика дизайна: художественная смыслообразность: Монография. — М.: Академический проект, 2021. — 799 с.
7. ЦИСТЕРЦИАНЦЫ — монашеский орден, ветвь бенедектинского ордена. Название Ц. происходит от монастыря Cistercium, основанного в 1098 году св. Робертом на том месте, где теперь лежит деревня Сито (фр. Cîteaux). ЦИСТЕРЦИАНСКИЕ ЦЕРКВИ, принадлежавшие монашескому ордену цистерцианцев, представляют собой в романской архитектуре особый тип религиозных сооружений и встречаются в основном в глухих низменных местах Германии, Франции и Бельгии. Взято из: Энциклопедический словарь. Брокгауз Ф.А, Ефрон И.А. Т. XXXVIII: Цензурный комитет — Человек: С.-Петербург: Семеновская типо-литография (И.А. Ефрона), 1903.
8. Гегель. Эстетика [Текст]: в 4 т.: [Перевод] / [Под ред. с предисл. М. Лифшица, с. I–XVI]. — М.: Искусство, 1968–1973. Т. 2. — 1969. — 326 с.
9. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. — М.: Изд-во МПИ, 1991. — С. 50–52.
10. Взято из: Всеобщая история искусств [Текст]: в 6 т. / редкол. Б.В. Вейман [и др.]; Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. — М.: Искусство, 1956–1966; 27 см. Т. 2: Искусство средних веков. Кн. 1. Т. 2 / Под общ. ред. Б.В. Веймарна, Ю.Д. Колпинского; Авт. глав: Ю.Д. Колпинский, Б. В. Веймарн, В. М. Полевой и др. — 1960. — 508, LXXV с., 224 л. ил.
11. Бунин А. В., Круглова М.Г. Архитектура городских ансамблей. «Ренессанс» [Текст] / А. В. Бунин, М. Г. Круглова. — Москва: Акад. коммун. хоз-ва: Изд-во Всес. акад. архитектуры, 1935 (13 типо цинк. Мособлполиграфа). — Переплет, 231 с.: ил.
12. Burckhard, Jacob. On Netherlandish Genre Painting, 1874.

А.Д. АКИЛОВА
Зав. кабинетом кафедры Истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова

К.Н. ГАВРИЛИН
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой Истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова. Член-корреспондент Российской академии художеств

A.D. AKILOVA
Head of the cabinet of the Department of Art History and Humanities of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

K.N. GAVRILIN
Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Art History and Humanities of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts. Corresponding member of the Russian Academy of Arts

ОБРАЗ «БЛАГОВЕРНОЙ» ЦАРИЦЫ МАРФЫ МАТВЕЕВНЫ» И ИКОНОГРАФИЯ РУССКОГО ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ПОРТРЕТА

THE «PIOUS TSARINA MARFA MATVEEVNA» IMAGE AND RUSSIAN PROVINCIAL PORTRAIT ICONOGRAPHY

В статье рассматривается портретная иконография царицы Марфы Матвеевны Апраксиной, чей благочестивый образ, столь популярный в русской народной культуре, послужил образцом для русского женского провинциального портрета.

Ключевые слова: провинциальный портрет, царица Марфа Матвеевна, иконография, русский портрет.

The paper examines the Tsarina Marfa Matveyevna Apraksina´s portrait iconography, whose so popular in Russian folk culture pious image has become a model for the Russian female provincial portrait.

Keywords: provincial portrait, Tsarina Marfa Matveevna, iconography, Russian portrait.

Провинциальная культура с ее традиционностью и самобытностью наиболее ярко проявилась в русском народном и столичном искусстве XVIII века, получившей определение так называемой «третьей культуры» [6].

Причиной культурного обособления русской провинции и развития ее искусства как самостоятельного явления послужили социокультурные потрясения, обусловленные реформами патриарха Никона, которые привели к расколу не только в Русской православной церкви, но и в русском обществе. Эта дистанция между сторонниками и противниками социальных преобразований значительно усилилась во времена петровских реформ.

Ряд нововведений, связанных с сословным костюмом и этикетом, привел к обособлению высшего сословия, дворянства и горожан от всего остального народа. Европейские порядки тяжело приживались в русском обществе, и после основания новой столицы Москва становится центром консервативной народной культуры. Как писал А.С. Пушкин: «Петр I не любил Москвы, где на каждом шагу встречал воспоминания мятежей и казней, закоренелую старину и упрямое сопротивление суеверия и предрассудков» [7, с. 383].

Однако, с другой стороны, именно Москва транслировала провинции все современные столичные тенденции: «Москва была сборным местом для всего русского дворянства, которое изо всех провинций съезжалось в нее на зиму» [7, с. 381].

По этой причине в искусстве станкового портрета, которое было воспринято русской провинцией с середины XVIII века, проявились особые черты благодаря укоренному в этой среде консервативному мировоззрению. В нем ясно просматривается связь с древнерусской традицией, осторожно принимающей новую культуру и перерабатывающую ее на собственный лад.

Для провинциальной культуры XVIII–XIX веков характерно воспевание допетровской эпохи и особая народная любовь к олицетворявшим ее княжеским женским образам. Важность благородного происхождения для прославления женского образа народом была отмечена выдающимся исследователем истоков национальной художественной культуры Ф.И. Буслаевым. В «Исторических очерках русской

народной словесности и искусства» [2] он приходит к однозначному выводу, что все святые русские женщины до XIX века в православной литературе были княжеского происхождения.

В числе неканонизированных, но широко почитаемых народом княгинь мы хотим отметить образ благоверной царицы Марфы Матвеевны Апраксиной (1664–1715 гг.), супруги Фёдора III Алексеевича.

Судьба молодой царицы сложилась трагически. На 71-й день после свадьбы царь скончался от цинги, и она, оставшись бездетной, до самой смерти носила траур. Пользуясь уважением и доверием царской семьи и самого Петра I, Марфа Матвеевна отличалась достойным поведением. Оставаясь в стороне от дворцовых интриг, она до конца жизни находилась на государственном обеспечении. Более того, благодаря заслуженному уважению двора, ее, как истовую приверженницу старой веры, отпевали и погребали по старообрядовому чину. Это было последнее старообрядческое погребение члена русской правящей династии.

Народная популярность нравственной, самоотверженной и преданной исконным традициям вдовствующей царицы отразилась в народном песенном творчестве, ярким примером которого является песня «Кто не слышал слёзы царицы Марфы Матвеевны» [1]. Исполнение куплетов этого произведения середины XVIII века было запрещено императорским указом, поскольку песня нелестно отзывалась о нравственном облике Петра I. Также сохранилось судебное «Дело о солдатке Агафье Яковлевой, певшей песню про царицу Марфу Матвеевну и говорившей о рождении императрицы Елизаветы» [3], где приговором виновной служит наказание плетьми. Важно отметить, что в народном фольклоре образ Марфы Матвееевны, ревностно хранившей древнее благочестие, противопоставлялся личности Петра I, которого народная молва нарекла «брадобреем» и «Антихристом на троне». Из этого следует, что через нравственный образ Марфы Матвеевны глас народа обличал безнравственный облик царя и его прозападное окружение.

Благодаря записи 1839 года от мещанки Татьяны Андреевны сохранился текст другой песни «Плач царицы по умершем Иване Грозном» [5], где Марфа Матвеевна показана авторитетной единомышленницей грозного царя, поборницей благих порядков ушедшей эпохи и защитницей истинных чаяний простого народа, его надежд и упований на политическую справедливость. С такими словами благоверная царица взывает к Ивану Грозному, упокоенному в белокаменной гробнице:

«Что́ ты спишь крепко — не про́снешься?
Без тебя всё царство помутилося,

Все стрельцы-бойцы взволновалися,
Всех князей-бояр во тына́х рубют,
А меня-то, царицу, не слушают! —
«Ах ты гой еси, царица благоверная,
Благоверная царица Марфа Матвеевна!
Уж и мы-то тебя слушаемся,
Уж и мы-то тебе повинуемся!»

Эти песни свидетельствуют о безусловной мифологизации, героизации и даже глорификации образа Марфы Апраксиной, вошедшего в фольклорный круг безупречных народных героев, противостоявших новшествам эпохи. Единственная из правящей династии она оставалась верна благим традициям прекрасного прошлого.

Такая популярность фольклорной героини не могла не сказаться на народном почитании ее писанных образов. Известны многочисленные вариативные списки «Портрета царицы Марфы Матвеевны, супруги царя Фёдора Алексеевича» (ок. 1682 г., рис. 1), например, в Государственном Эрмитаже хранятся два списка XVIII в., инв. № ЭРЖ-528 и ЭРЖ-529 (рис. 2 и 3).

Мы полностью разделяем справедливое утверждение Н.Н. Перевезенцевой, что придворные портреты первых представительниц династии Романовых легли в основу женского портрета XVIII века [4]. Однако позволим себе отметить, что особое место в истории раннего провинциального женского портрета занимает именно иконография



Рис. 1. Неизвестный художник. Школа Оружейной палаты. Портрет царицы Марфы Матвеевны, супруги царя Фёдора Алексеевича. Не позднее 27 апреля 1682 г. Холст, масло. 89 x 70 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3970



Рис. 2. Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Матвеевны. Копия XVIII в. с оригинала XVII в. Холст, масло. 91,5 x 69,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-529



Рис. 3. Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Матвеевны Апраксиной. Копия XVIII в. с оригинала XVII в. Холст, масло. 78,5 x 61,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-528



Рис. 4. Неизвестный художник. Марфа Борецкая. XVIII в. Холст, масло. 86 x 68 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 1703



Рис. 5. Неизвестный художник. Портрет крестьянки в голубом сарафане. 1-я пол. XIX в. Холст, масло. 94 x 71 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 2101



Рис. 6. Портрет женщины в синем сарафане, в руке веер. Конец XVIII в. Холст, масло. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова. Инв. № 1158

царицы Марфы Матвеевны, ставшая основополагающей в создании живописного женского образа.

Также следует отметить, что парсунный образ Марфы Матвеевны, созданный в 1680-е годы послужил в XVIII веке иконографическим образцом для исторических портретов почитаемых в народе благоверных княгинь, таких как, например, Марфа Борецкая (XVIII в. ГИМ, рис. 4). Однако позволим себе предположить, что портрет Марфы Борецкой, на наш взгляд, является еще одним списком портрета Марфы Матвеевны.

При этом новые портреты создавались не только композиционно схожими с прообразом, но даже в их ликах воспроизводились узнаваемые черты благоверной царицы. Во всех этих провинциальные авторы стремятся сохранить даже сходство костюмного комплекса, и повторяя жест рук, и неизменный аксессуар — сложенный веер в правой руке модели.

Популярному образу благоверной царицы стремились подражать и неименитые особы XVIII века, посредством повторения утверждая свою приверженность стародавним идеалам и ценностям.

Примером такого позднего иконографического извода является «Портрет крестьянки в голубом сарафане» (2-я пол. XVIII — 1-я пол. XIX в., рис. 5) из собрания Государственного Исторического музея в Москве, а также «Портрет женщины в синем сарафане с веером в руке» (рис. 6) из музея Строгановского университета.

Таким образом, мы приходим к выводу, что чрезвычайная популярность образа Марфы Матвеевны в провинциальной живописи про-

изошла благодаря различным литературным и фольклорным источникам, которые представляют царицу как ревнительницу порядка и благообразия, народную радетельницу и заступницу, уподобленную святым женам из житийных описаний.

Назидательная и воспитательная роль таких портретов в какой-то мере сближала их с почитаемыми иконами, помогавшими пережить «петровское лихолетье».

Неслучайно, что из многочисленных героев русской истории народные симпатии получают немногие, удостоенные парсунных изображений, имевших статус почитаемых образов. Среди них и Александр Невский, и Марфа Борецкая, и царица Марфа Матвеевна. Связь подобных изображений с «древней» парсунной традицией наглядно показывает пути развития и распространения архаизирующей линии развития портретной живописи.

Список литературы:

1. Анисимов Е. В. Анна Иоанновна. — М.: Молодая гвардия, 2002. — С. 62.

2. Буслаев Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Том 2. — СПб.: Тип. Общественная польза, 1861. — С. 240.

3. Дела о песнях в XVIII веке. III. — Третье дело, 1751 года, Госуд. Архива VII. 1458. Заглавие: Дело «О солдатке Агафье Яковлевой, певшей песню про царицу Марфу Матвеевну и говорившей о рождении императрицы Елизаветы». — URL: https://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Russ/XVIII/17201740/Delo_o_pesnjach/text.htm Дата обращения: 15.12.2022

4. Перевезенцева Н.А., Руднева Л.Ю., Сабурова Т.Г. Купеческий портрет XVIII — начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагерротипия. Фотография. — М., 2013. — С. 16.

5. Песни, собранные П.В. Киреевским. Ч. II. Песни былевые, исторические. Вып. 6. Москва. Грозный царь Иван Васильевич, 1864.

6. Прокофьев В.П. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М.: Наука, 1983. — С. 6— 27.

7. Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. Т. 6. — М.: ГИХЛ, 1959–1962.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры РХМ, РГХПУ им. С.Г. Строганова,

N.Yu. KRASNOSELSKAYA

Candidate of art history, professor of the department of restoration of artistic metal (RHM) of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ТРАДИЦИИ МЕСТНОГО КУЗНЕЧНОГО ДЕЛА В СЕЛЬСКИХ ХРАМАХ НИЖЕГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ В СЕРЕДИНЕ XIX ВЕКА

TRADITIONS OF LOCAL BLACKSMITHING IN RURAL TEMPLES OF THE NIZHNY NOVGOROD REGION IN THE MIDDLE OF THE XIX CENTURY

В статье речь идет о кованых ограждениях в сельских храмах середины XIX века в Нижегородской области. Кованый металл этих храмовых комплексов был создан местными кузнецами сел Бармино и Вазьянка, деревни Сосновка. Рассматривается типология и композиционно-орнаментальное решение створов ворот, церковных оград. Выделяются типовые композиции в кованых ограждениях и уникальные работы кузнецов. Также разбирается место кованого металла, включенного в малые архитектурные формы — кирпичные проездные арки, цоколи и столбы оград.

Ключевые слова: ковка, решетка, храм, Нижегородская губерния, тип.

The article deals with forged fences in rural temples of the mid-XIX century in the Nizhny Novgorod region. The forged metal of these temple complexes was created by local blacksmiths of the villages of Barmino and Vazyanka, and the villages of Sosnovka. The typology and the compositional and ornamental solution of gates and church fences are considered. Typical compositions in forged

fences and unique works of blacksmiths stand out. Also, the place of forged metal included in small architectural forms is being analyzed — brick travel arches, plinths and fence posts.
Keywords: forging, lattice, temple, Nizhny Novgorod province, type.

Нижегородский край хорошо известен своими кузнечными мастерскими. Отдельные волжские города славились виртуозными изделиями архитектурного кованого металла, как, например, Выкса, Балахна, Лысково. Интересна работа и сельских кузниц в селах Бармино и Васьянка, в деревне Сосновка. В кузницах Нижегородского и Княгининского уездов делали железные решетки для церковных оград и ворот.

В описании «Кузнечный промысел Княгининского уезда Нижегородской губернии» Н.И. Руновского дается информация об изготовлении в кузницах Княгининского уезда решеток для церквей: «Из всех княгининских кузниц обращает на себя внимание кузница г. Угланова, занимающаяся исключительно производством железных решеток для церковных окон, дверей, оград, памятников, галерей, балконов и проч.» [6, с. 197].

Полосовое железо для изготовления решеток в кузнечных мастерских покупалось на Нижегородской ярмарке. Иногда железо покупали в Княгинино у местных торговцев.

Небольшие провинциальные храмы Городецкого района Нижегородского края, разбросанные по разным селам, сохранили для нас удивительную красоту кованого металла, украшавшего ряд сооружений. Богатые купцы и предприниматели не жалели денег на строительство и оформление храмов и монастырей. Многие из храмовых комплексов сохранили для потомков историю строительства, и их судьба сложилась по-разному.

Необычные проекты кованых ограждений демонстрируют ряд городецких провинциальных храмов.

Один из них является храм в честь Казанской иконы Божией Матери в селе Воронино, который был построен в 1852 году. Церковь была возведена по образцовым проектам архитектора К.А. Тона в русско-византийском стиле. Престол этого храма был освящен в честь иконы Божией Матери «Казанская». Интересно, что прилегающее к церкви кладбище вместе с храмом были огорожено невысокой кованой решеткой на кирпичном цоколе. С юга располагались кованые ворота с необычной композицией, где на стыке створов ворот по центру был помещен большой крест (рис. 1).

Кованые створы ворот были укреплены в арочной проездной арке из кирпича, а примыкавшие к ней малые арочные проемы были предназначены для калиток, не сохранившихся до наших дней. Привлекает внимание композиция этих ажурных кованых створов. Нижняя часть створов ворот закрыта глухим щитом с накладными коваными элементами. А вверху располагалась кованая центрическая композиция, состоящая из большого кольца-рамы, в которую был вписан крест по высоте одинаковый со створами. Его декор состоял из зеркально повторяющихся S-образных кованых завитков, с обратной стороны плотно закрытый листом металла, образующим фон. От креста диагонально лучами во все стороны расходились кованые прямые стержни. А по периметру створов проходила декоративная рама из S-образных завитков, расположенных друг за другом в ряду. В нижней ажурной части створов углы квадратной рамы были выразительно оформлены соединенными между собой и стержнем зеркальными S-образными завитками. Все элементы ограждения скреплены хомутами, добавляя рукотворности и выразительности этим воротам. Верхняя часть этих створов по форме повторяла арочный кирпичный проем.





Рис. 1. Южные ворота с коваными створами храма «Казанской» иконы Божией Матери в с. Воронино. 1852 г.
Рис. 2. Кованый намогильный крест на кладбище у храма Казанской иконы Божией Матери в с. Воронино

К 1930-м годам храм был закрыт. Со временем он обветшал и обрушился. Здесь можно видеть повреждения не только архитектуры храма, но и кирпичной кладки ворот, калитки и ограды. Также были утрачены декоративные боковые главки у ворот и калитки. Сохранились только кованые кресты на кладбище у церкви. Крест выполнен из достаточно тонкого железного прутка, его кованый орнамент кажется при этом утонченным. В его узоре можно видеть многообразие кованых деталей (волюты, червонки, перевитые кованые стержни, железные шарики), укрепленные хомутами (рис. 2).

Другая церковь «Рождества Богородицы» (1857 г.) в деревне Ступино Нижегородской области украшена оградой и воротами. Сама церковь, так же как и ворота с оградой и калитками, выполнена из красного кирпича. К сожалению, храм имеет сильные повреждения, ограда

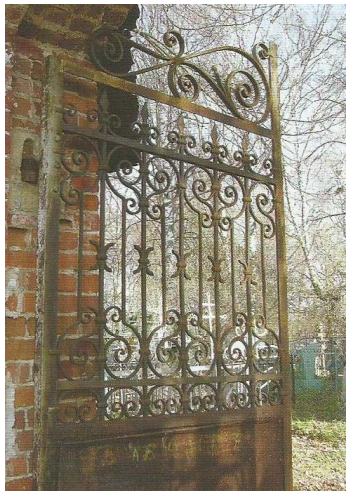


Рис. 3. Кованая створа ворот. Церковь «Рождества Богородицы» в дер. Ступино. 1857 г. (Ист.: Лисицына А.В. Орельская О.В., Шаболдин Я.Л., Гельфонд А.Л. Городецкий район: Иллюстрированный каталог памятников истории и культуры. 2013)

также сильно разрушена, а западная, северная и восточная калитки утрачены. Эта церковь, как и предыдущая, была выполнена по образцовым проектам К.А. Тона из альбома 1844 года.

Нужно заметить, что большинство сельских храмов Нижегородского края были построены в русско-византийском стиле, а образцовые проекты сыграли здесь значительную роль. К.А. Тон на основе своего проекта храма Христа Спасителя разработал целый ряд храмов для разных городов, а привязку к местности осуществляли другие архитекторы-строители. В 1838 году К.А. Тон опубликовал в Санкт-Петербурге альбом своих проектов, где были представлены фасады и планы храмов в византийском стиле. Императору Николаю I понравился альбом, особенно основная мысль архитектора о том, здесь была представлена архитектура, образцов которой нет в других странах, и он в 1841 году издал Высочайший Указ (объявленный Министру Обер-Прокурором Синода) «О сохранении при составлении проектов на построение православных церквей, преимущественно вида древнего Византийского зодчества». В 1844 году К.А. Тон выпустил «Дополнение I-е» к альбому 1838 года, в которое вошли проекты различных храмов, в частности, в отдельных российских городах. С выпуском этих альбомов храмы в «византийском», или как его тогда называли, «тоновском» стиле стали строиться повсеместно.

Ворота рассматриваемой церкви в деревне Ступино были выполнены из кирпича и украшены коваными створами. «Юго-западные ворота имеют трехчастную симметричную композицию: центральный въездной проем, более широкий и высокий, фланкирован двумя калитками. Лучковые перемычки проемов опираются на массивные столбы, украшенные парами пилястр с вертикальным рядом ниш между ними… Крайние столбы завершены острыми щипцами; проемы калиток увенчаны крутыми килевидными кокошниками» [4, с. 470].

Хорошо сохранились кованые створы ворот с глухой нижней частью и ажурными решетками. «Рисунок решеток, характерный для конца XIX в., составляют вертикальные прутья с копьевидными завершениями в сочетании с S-образными завитками» [4, с. 470].

В композиции ажурной кованой части этих ворот сохранился принцип повторяющегося декоративного модуля. Так, рисунок створов состоял из вертикальных копий, украшенных пышными перевернутыми





Рис. 4. Кованая створа калитки. Церковь Преображения в дер. Иконниково (1811 г., 1910–1915 гг.)
Рис. 5. Разрушенные кирпичные ворота и кованые калитки. Церковь Преображения в дер. Иконниково (1811 г., 1910–1915 гг.)

волютами и дополненных более мелкими завитками. «Популярным композиционным элементом оград были зеркальные волюты и волюты, перевернутые вокруг пересечения осей на 180º, наподобие рисунка в игральных картах» [3, с. 101]. По низу решетки каждого створа проходил фриз из волют. А вверху створы украшала ажурная декоративная композиция из волют и завитков. При смыкании створов получался свободно раскинувшийся симметричный узор (рис. 3).

В деревне Иконниково Нижегородской области в 1811 году была построена, а в 1910–1915 годы реконструирована церковь Преображения. Церковь имела низкую глухую ограду с воротами по оси западного фасада. Ворота составляют трехчастную симметричную композицию. Центральный въездной проем был более широким и высоким, так же как и в предыдущих храмовых комплексах с калитками по краям. До настоящего времени дошло разрушенным тройное фигурное завершение ворот. Ажурные кованые створы калиток выполнены из вертикальных прутьев, переходящих в завитки в нижней части, и сложную симметричную композицию из волют вверху калитки (рис. 4, 5). Вверху прутья от рамы калитки образуют два крупных симметричных завитка, ложащихся на вертикальные стержни; в центре решетки два стержня заканчиваются вверху полуциркульной дугой, над которой на стержне укреплена крупная волюта. Получается выразительный эффект от наложения отдельных кованых элементов. Дополнительные художественные акценты вносят объемные кованые хомуты, являющиеся важными деталями конструкции.

Кованый металл на территории храмов нижегородских сел и деревень традиционно представлен в виде ограды на кирпичном цоколе,



Рис. 6. Ограда церкви Троицы Живоначальной в с. Бармино Лысковского района. Фотография нач. XX в.

оформлявшем участок вместе с кладбищем, и проездными воротами с трехчастной симметричной композицией, где высокий центральный, как правило, арочный проем с коваными воротами дополнялся двумя боковыми с калитками. Церковь иконы Божией Матери «Всех скорбящих радости» на Горбатовском кладбище в Павловском районе Нижегородской области была построена в 1852–1856 годах. Ее ворота имеют типичную трехчастную форму с коваными створами ворот и калиток. На территории кладбища сохранились кованые сени-усыпальницы над могилами купцов Сахариных, Смолиных и других. Их пышный кованый декор демонстрирует виртуозное владение металлом павловских кузнецов.

Местные кузнецы создали ограду для церкви села Бармино Лысковского района. Это село славилось кузнечным промыслом. Церковь Святой Троицы по всему периметру была обнесена протяженной кованой оградой. Каждое ажурное кованое звено соответствовало длине около 1,5 сажени при высоте 0,7 сажени. На углах участка ограда крепилась к круглым, с ободками столбам, выложенным из красного кирпича (рис. 6).

Нельзя не отметить красоту кованого металла в постройках храмового комплекса в селе Николо-Погост Нижегородской области. С 1797 года селом Николо-Погост стал владеть известный русский дипломат и полководец, фельдмаршал Николай Васильевич Репнин, а с 1809 года оно принадлежало будущему декабристу Сергею Григорьевичу Волконскому.

Главный храмовый комплекс села включал каменные здания холодной церкви Преображения, теплой Владимирской церкви и колокольню. Комплекс был обнесен оградой с тремя каменными воротами.

Комплекс церкви Преображения на центральной площади села начал складываться еще в XVIII веке, а благоустройство комплекса продолжалось вплоть до второй половины XIX века. «В 1860-х гг. церковный участок был обнесен оградой на каменных столбах, с тремя каменными воротами и коваными металлическими решетками. На створах северных ворот имеется дата «1865 года». Ограда выполнена с участием последнего владельца села — Василия Николаевича Ренина» [4, с. 390].

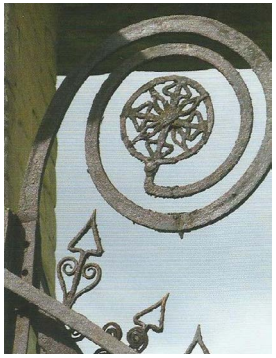




Рис. 7. Кованая деталь северных ворот ансамбля церквей в с. Николо-Погост Нижегородской области (Ист.: Лисицына А.В., Орельская О.В., Шаболдин Я.Л., Гельфонд А.Л. Городецкий район: Иллюстрированный каталог памятников истории и культуры. 2013)
Рис. 8. Створы северных ворот ансамбля церквей в с. Николо-Погост Нижегородской области

Северные ворота были выполнены из кирпича, сохранились отдельные части уникальных ажурных кованых створ ворот из полосового железа, не имеющих аналогов в нижегородской художественной ковке. «Вогнутый верхний край каждого створа, украшенный декором, напоминающим пикообразные ростки с кудрявыми листьями, завершается сбоку крупным спиральным завитком» [4, с. 403]. Симметрично расположенные крупные завитки, высоко вздымаясь над створами, фланкируют ворота, а в их декоративном решении использована ажурная кованая розетка, укрепленная в центре завитка (рис. 7). Композиция решеток створ разделялась на три части горизонтальными элементами. В верхней части в окружении округлых розеток и цветков-крестов располагается дата «1865 года» и надпись «Милосердия двери отверзи нам». В прямоугольные рамы средней части створов вписаны крупные овальные розетки с центрическим рисунком. А нижнюю часть створов закрывает мелкоячеистая сетчатая решетка (рис. 8).

Южные ворота этого храмового комплекса сильно разрушены, поэтому створы ворот не сохранились. Но до нас дошла ограда, кованые звенья которой были укреплены на кирпичные тосканские колонны и поставлены на глухой кирпичный цоколь. Звенья кованых решеток напоминали своим декором створы северных ворот (рис. 9). «Структуру решеток задают два горизонтальных элемента, верхний из которых украшен деталями в виде пик со спиральными завитками по бокам. Подобные завитки дополняют и стойки решетки, расходящиеся в средней части надвое и вновь смыкающиеся внизу; тем самым создается абрис, напоминающий ряд луковиц» [4, с. 403]. В нижней части решетки, которая опирается на цоколь, состоит из повторя-



Рис. 9. Ограда ансамбля церквей в с. Николо-Погост Нижегородской области (Ист.: Лисицына А.В., Орельская О.В., Шаболдин Я.Л., Гельфонд А.Л. Городецкий район: Иллюстрированный каталог памятников истории и культуры. 2013)

ющихся ромбовидных ячеек. К сожалению, состояние этой ограды руинированное: была утрачена большая часть колонн, сохранившиеся из них дошли до нас в полуразрушенном виде, сохранились только два звена кованой ограды, но сильно деформированные.

Кузнечные промыслы, развивавшиеся в Нижегородской губернии, способствовали развитию местной художественной школы кованого металла в архитектуре края. Храмовая архитектура не была исключением и оформлялась кованым металлом местного производства. В строящихся по типовым проектам в русско-византийском стиле храмах появляются устойчивые формы архитектурно-декоративного металла: ворота, калитки, ограды, кресты, двери, ставки, а также решетки на окна. Воротные проезды на протяжении XIX века, включая начало XX века, выполнялись в основном в виде арки. Органично вписать в такой проем металлическую конструкцию можно было разными способами. Часто створы ворот делали с криволинейной верхней обвязкой рамы, повторяющей абрис арки. Парадный въезд на территорию храма был оформлен, как правило, кирпичными воротами с трехчастной симметричной композицией, где центральная высокая кирпичная арка с коваными створами ворот была дополнена боковыми с коваными калитками.

Таким образом, нижегородские мастера, часто бывшие кустарями и работавшие в селах, выработали свою систему орнаментации, благодаря которой могли удачно украшать кованым металлом как гражданские постройки, так и церковные. Храмы в селах Нижегородской области имеют выразительные композиции створов ворот, украшенные традиционным набором волют и завитков и по-разному расположенными в композициях. Символика в таких ограждениях имела большое значение, поэтому в створах ворот некоторых храмов можно встретить крупное изображение креста или кованые розетки с крестами.

Выработав свою художественную систему, нижегородские кузнецы опирались на отработанные образцовые рисунки, которых, к сожалению, было у них не так много. Но несмотря на это, мастера, обладая хорошим художественным вкусом и фантазией, смогли создать уникальные кованые изделия для местных храмов. Время донесло до нас не все эти памятники, многие безвозвратно утрачены, а сохранившиеся требуют реставрации и бережного отношения.

Примечания:

1. Архангельский С.И. Очерки по истории промышленного пролетариата Нижнего Новгорода и Нижегородской области XVII–XIX вв. — Горький, 1950. — С. 87–101.

2. Звездин И.И. Кузнечное производство Нижегородского уезда Нижегородской губернии // Нижегородский сборник. Т. 7. — Нижний Новгород, 1887. — С. 187–218.

3. Ледзинский В.С., Теличко А.А., Зверев А.В. Художественная ковка и литье Москвы. — М.: Машиностроение, 1989. — 304 с.

4. Лисицына А.В., Орельская О.В., Шаболдин Я.Л., Гельфонд А.Л. Городецкий район: Иллюстрированный каталог памятников истории и культуры. — Н. Новгород: Кварц, 2013. — 504 с.

5. Павлово и Ворсма, известные стально-слесарным производством села Нижегородской губернии. — М., 1864. — 20 с.

6. Руновский Н.И. Кузнечный промысел Княгининского уезда Нижегородской губернии// Нижегородский сборник. Т. IX. — Н. Новгород, 1887. — С.195–198.

7. Самойлов Ю.Г. Изделия из кованого металла в архитектуре русского народного жилища (по материалам Горьковской области): Статья // Советская этнография. — 1975. — № 2. — С. 68–79.

8. Филатов Н.Ф. Веси Нижегородского края: очерки истории сел и деревень Поволжья. — Н. Новгород, 1999. — 312 с.

9. Филатов Н.Ф. Нижний Новгород. Архитектура XIV — начала XX в. — Н. Новгород, 1994. — 246 с.

Д.Д. ПЛАТОНОВ
Преподаватель кафедры «Художественное стекло»
РГХПУ им. С.Г. Строганова

D.D. PLATONOV
Lecturer at the Department of «Artistic Glass» Stroganov
Russian State University of Design and Applied Arts

ШВЕЙЦАРСКИЙ ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЙ ВИТРАЖ ЧАСОВНИ СВ. ВАРФОЛОМЕЯ В ЗАМКЕ ПЕРОЛЬ КАК ПРИМЕР СОЦИАЛЬНОГО И ДУХОВНОГО ВОСХОЖДЕНИЯ

SWISS HERALDIC STAINED GLASS WINDOW OF THE CHAPEL OF ST. BARTHOLOMEW IN PEROL CASTLE AS AN EXAMPLE OF SOCIAL AND SPIRITUAL ASCENT

В данной статье на примере витражных композиций из часовни св. Варфоломея в замке Пероль Швейцарского союза XVI–XVII вв. рассматривается важная роль геральдического витража в иконографической программе оформления фамильной часовни, демонстрирующей как общественный статус владельца, его историю семьи и заслуги перед обществом, так и образ интерьера часовни как места духовного единения с предками и Богом.
Ключевые слова: искусство витража, геральдический витраж, малоформатные витражи, Швейцарский союз, семья фон Дисбах.

Based on the example of stained glass compositions from the Chapel of St. Bartholomew in the castle of Perol in the Swiss Confederacy of the XVI–XVII centuries, this article analyses the important role of the heraldic stained-glass window in the iconographic design program of the family chapel, demonstrating the social status of the owner, his family history and achievements in the society, as well as the image of the interior of the chapel as a place of spiritual unity with ancestors and God.

Keywords: stained glass art, heraldic stained glass, small format stained glass, Swiss Union, von Diesbach family.

«Люди похожи на витражи. Они сверкают и сияют,
когда светит солнце, но, когда становится темно,
их истинная красота раскрывается,
только если внутри зажжен свет»
Элизабет Кюблер-Росс

Геральдический витраж — это витражная композиция, включающая в себя изображения герба. Впервые в истории витражного искусства герб появляется в витражах французского собора Нотр-Дам в Шартре в композиции с фигурами донаторов начала XIII века. В центральном ланцетовидном окне изображен герб семейства донаторов витража Пьера Моклера — герцога Бретани, умершего в 1237 году и его супругу — Алису де Туар, вместе в двумя детьми. Однако, только в XVI веке такой тип витража становится популярным в Западной Европе. Особое развитие данное направление витражного искусства получает в Швейцарском союзе, где социальная и политическая ситуация в обществе, а также реформация церкви скорректировали вектор развития витражного искусства. Появление нового социального класса, новых религиозно-философских идей, связанных с утверждением протестантизма, вызвало необходимость в демонстрации своего статуса в обществе, поэтому витражи стали тем видом искусства, которое лучше всего выполняло эти задачи, что, в свою очередь, явилось толчком к развитию своеобразных композиций и сюжетов в витражах. Происходит трансформация монументальных витражей в камерные витражные композиции. 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 этом случае композиция, как правило, занимала всю площадь окна, а иногда разбивалась сразу на несколько оконных проемов, образуя при этом единую систему повествования. Камерные витражи находились в небольших фамильных церквях, а оконные проемы таких церквей были намного меньше, чем в городских готических соборах [1]. Размеры таких 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. Новый вид витражной композиции можно отнести к камерному малоформат-

ному витражу. В западноевропейской литературе такой витраж так же называют «Einzelscheibe», что в переводе с немецкого языка означает «Один витраж» [2].

Именно такой формат витражной композиции стал тем видом искусства, в котором можно было продемонстрировать свой общественный статус, показать историю своей семьи и ее заслуги перед обществом. Заказчиками таких витражей были богатые ремесленники, бюргеры, дворяне, государственные деятели или представители родовой знати. В Швейцарском союзе свой личный герб мог иметь дворянин или бюргер, состоящий 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. В связи с чем геральдические мотивы становятся одним из главных элементов витражной композиции. Именно поэтому в Швейцарии геральдический витраж получает широкое распространение и достигает своего наивысшего рассвета. В зависимости от сюжета, места расположения и назначения витража, герб мог изображаться по-разному. В XVI веке на территории Швейцарского союза вырабатываются свои сюжетные композиции геральдических витражей. Исследователи швейцарских витражей (У. Бергман, Р. Хастлер и др.) выделяют девять основных типов таких сюжетов [3, с. 7]. Одним из которых является «Гербовый витраж» (нем.яз. Wappenscheibe). Композиционной доминантой таких витражей являлся родовой герб, символика которого в рамках одной геральдической композиции могла показать все заслуги человека и его достижения перед страной и обществом. Наиболее яркими примерами «гербовых витражей» можно считать циклы витражного остекления для часовни св. Варфоломея в замке Пероль.

Замок лордов Пероль, первоначально находившийся за пределами кантона Фрейбурга в приходе Виллар, упоминается еще в 1259 году. В XV веке он принадлежал богатой купеческой семье Моссю. В 1508 году замок был передан в качестве приданого единственной дочери владельца Якоба Моссю — Элизабет Моссю (умерла 1548 г.), по случаю заключения брачного союза с Кристофом фон Дисбах (1488–1522 гг.). Кристоф фон Дисбах — сын бернского мэра Вильгельма фон Дисбаха (1442–1517 гг.) и его второй жены Елены фон Фрайберг (умерла 1500(?) г.). Кристоф сразу начинает заниматься реконструкцией замка и часовни. Строительные работы были поручены сотрудникам компании Ганса Фельдера Младшего из Цюриха, который в то время руководил строительством ратуши во Фрейбурге [1]. Работы были выполнены к 1520 году. В 1516 году Кристоф фон Дисбах переехал в свою новую резиденцию в Пероль, где и умер в 1522 году. После



Рис. 1. Фотографии витражей семьи фон Дисбах «Поклонением Безансонской плащанице», 1520–1523 гг., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

смерти Кристофа его дочери продали замок своему двоюродному брату Вильгельму фон Арсенту (1497(?)–1538 г.), сыну бывшего мэра Фрейбурга Франца фон Арсента. После чего замок и прилегающая территория несколько раз переходили из рук в руки. Поместье принадлежало семье Рейнольдов с 1567 года. После чего было выкуплено Ульрихом фон Энглисберг за 4000 крон в неизвестное время, но было возвращено семье Рейнольдов в 1592 году из-за банкротства семьи фон Энглисберг. В 1875 году поместье отходит семье из Цюриха, которая продает его в 30-е годы XX столетия. Только после покупки Фондом Готфрида Келлера в 1932 году территория отошла кантону Фрейбург. С XVII века часовня находится под покровительством Св. Варфоломея. Первоначально в часовне мог быть патрициниум, связанный со страданиями Христа [4].

Витражные композиции, украшающие сегодня оконные проемы часовни Св. Варфоломея, относятся к разным циклам остекления здания XVI и XVII веков. Всего было пять витражных циклов. Предполагается, что первые три цикла витражей были сделаны специально для окон часовни, в отличие от последних двух, которые могли быть изготовлены для оконных проемов замка Пероль, а потом демонтированы и установлены в окна часовни.

Первым заказчиком витражей была семья фон Дисбах, которая инициирует реконструкцию часовни для создания семейного мемориала и фамильной усыпальницы. В связи с этим витражное остекление направлено на семейную память о выдающихся родственниках. Это можно связать со стремлением семьи фон Дисбах присоединиться к аристократии, а также укрепить свои политические позиции в обществе. Кристофер заказывает витражи для часовни в качестве подношения, как это принято у знатных семей Швейцарского союза того времени. Точное количество витражей, изготовленных в рамках «витражного цикла семьи фон Дисбаха», не известно. На сегодняшний день сохранилось шесть черно-белых изображений малоформатных витражей из этого цикла: два витража «Поклонение Безансонской плащанице»; два фигуративных витража; два гербовых витража.



Рис. 2. «Фигуративный витражи с изображением членов семьи фон Дисбах» 1520–1523 гг., 85x41 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

Фотографии витражей «Поклонение Безансонской плащанице» сделаны в период между 1895 и 1928 годами фотографом Эрнестом Лорсоном (рис. 1). Две черно-белых фотографии размером 24 x 30 см. На фотографиях изображены малоформатные витражи, которые вмонтированы в оконный проем. Витражи имеют большое количество реставрационных вставок. Центром витражных композиций является изображение двух епископов, которые держат в руках «Блазонскую плащаницу». За ними изображены фигуры помощников, которые держат епископские посохи. Обрамляет центральный сюжет архитектурное убранство в виде двух винтообразных колонн с коринфскими капителями. Колонны поддерживают арку, декорированную растительными орнаментами. «Смысловая» композиция витража занимает не всю видимую площадь, в связи с чем по краю от расписанных стекол размещен геометрический рисунок из «лунного стекла» — круглых фрагментов стекла со следом от понтии по центру, окруженной концентрическими кругами. В литературе такие фрагменты называют «бычий глаз». Данные витражные панели нельзя приравнять к геральдическим витражам, поскольку в композиции нет геральдических элементов.

Особое внимание в этом цикле стоит уделить фигуративным витражам прямоугольной формы, размером 85 x 41 см (рис. 2). Центром каждой композиции является изображение члена семьи фон Дисбах, обращающегося к Богу. На одном витраже изображена фигура человека в почтенном возрасте с седыми волосами и глубокими морщинами на лице, на другом — фигура молодого донатора с темными кудрявыми волосами. Оба представители семейства Дисбах изображены в позе молящихся, преклонивших колена перед Богом. Центральная композиция обрамлена архитектурным порталом в виде арки, украшенной растительным орнаментом. На фронтоне арки в стилизованных медальонах из виноградной лозы расположены два рельефа в виде античных маскаронов, по-видимому, они являются частью архитектурного декора.





Рис. 3. «Гербовый витраж семьи фон Дисбах» 1520–1523 гг., 85x41 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

Рис. 4. «Гербовый витраж Вильгельма I фон Дисбах» 1520–1523 гг., 85x41 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

В данных витражах нет никаких надписей, указывающих имена донаторов, однако, о том, что это представители семьи фон Дисбах можно понять по изображению плаща на одной из фигур, где изображен фамильный герб в виде скошённой зигзагообразной перевязи с фигурами двух львов. Композиционно данные витражные панели могли стоять рядом с гербовыми витражами, которые уже указывали имя донатора и демонстрировали все его заслуги. Центром гербового витража является личный герб (рис. 3), состоящий из щита, в поле которого на чёрном фоне изображена скошенная зигзагообразная перевязь и помещены фигуры двух львов. Над щитом — рыцарский шлем, его венчает клейнод-нашлемник в виде «оторванной» полуфигуры льва с гребнем вместо гривы. С левой стороны от нашлемника помещено изображение отличительных знаков орденов: «Abzeichen des aragonesischen Kannenordens» («Орден кувшина») и «der schwäbischen Turniergesellschaft» («Швабское турнирное общество»). С правой стороны располагаются отличительные знаки орденов: «des Schwanenordens des Herzogs von Cleve» («Орден Лебедя герцога Клевского»), «des ungarischen Drachenordens» («Ордена Дракона» (?)) и «des Heiligen Geistes» («Орден Святого Духа»). В изображение геральдического щита добавлена «ордерная подвязка» в виде ремня с пряжкой, покрытого чешуйками.

На фронтоне арки также представлена многофигурная композиция с изображением играющих путти. При этом с правой стороны путти поддерживают в руках символ «колесо фортуны». В нижней части композиции находится постамент с надписью «VON Diesbach R 15(?) 58(?)», указывающей только фамилию и дату создания витража, однако цифры написаны неразборчиво и точно трактовать дату создания витража не представляется возможным. На фрагменте стекла, где начинается надпись, утрачена роспись стекольной краской, возможно, именно там было имя донатора. Ведь на втором гербовом ви-



Рис. 5. Изображение гербовых витражей семьи: Мэй, фон Энглисберг, Мюсилье (?). 1526 г., 46х35 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

траже (рис. 4), композиция которого полностью повторяет первый, написано «WILIEM VON Diesbach». Данная надпись содержит имя владельца герба, что также подтверждает и личный герб, который является доминантой в композиции витража. По обе стороны от клейнода-нашлемника фамильного герба расположен отличительный знак рыцарей ордера Святой Екатерины в виде колеса и меча, обвитого лентой. Данный факт служит доказательством того, что владелец герба являлся рыцарем ордена Святой Екатерины. Известно, что в 1467 году Никлаус II со своим двоюродным братом Вильгельмом I после паломничества в Святую землю были посвящены в рыцари ордера Святой Екатерины. Таким образом на первый взгляд два одинаковых витража отражают биографию совершенно разных людей. Каждая деталь витражной композиции несет важный информационный подтекст, указывая, что владельцы гербов имели разный послужной список и заслуги перед обществом.





Рис. 6. «Гербовый витраж семьи фон Дисбах» 1526 г., 46х35 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария
Рис. 7. «Альянсный витраж Людвига III фон Дисбаха и Евфросины Мёттели»1526 г.(?), 46х35 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

Точной информации об исполнителях данных витражей нет. В 1914 году исследователь Леманна приписывает данные витражи мастеру Лукасу Шварцу, основываясь на косвенных архивных документах и стилистических особенностях работы мастера. При этом в 2004 году Стефан Трюмплер относит витражи к мастерской Гмюнд-Страсбург [1].



Рис. 8. «Альянсный витраж Варфоломея Рейнольда и Кристины Лантерс» 1593 год, «Альянсный витраж Питера Рейнольда и Марии Фигенмарти» 1603 год», «Альянсный витраж Рудольфа Рейнольда и Урсулы фон Праромансс» 1604 год, 86х41 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

Второй витражный цикл создается в период владения замка Вильгельмом фон Арсентом, который проводит строительные работы во второй половине 20-х годов XVI века. Вильгельм фон Арсент был связан с семьей фон Дисбахов в Берне через свою мать Маргарету фон Дисбах, сводную сестру бывшего владельца замка Кристофа. Во время строительных работ родственники в качестве поддержки Вильгельма дарят витражи для часовни. Всего было подарено шесть геральдических композиций: гербовый витраж семьи Мэй, гербовый витраж семьи фон Энглисберг, два гербовых витража семьи Мюсилье (?) (рис. 5), гербовый витраж семьи фон Дисбах (рис. 6) и альянсный витраж Людвига III фон Дисбаха и Евфросины Мёттели (рис. 7). Все шесть витражей имеют прямоугольную форму, размер которых не превышает 46 на 36 см. Центром гербовых композиций является фамильный герб семейного клана, который сделал пожертвования. Центральная геральдическая композиция обрамлена архитектурным порталом в виде арки. На всех гербовых витражах стоит дата создания — 1526 год. Однако других надписей, которые могли бы указывать имя донатора или содержать информацию о родственнике — нет. Отсутствие каких-либо дополнительных деталей в изображении семейного герба указывает на то, что, вероятнее всего, витражи были посвящены всему фамильному клану, а не отдельным представителям. Но на основе биографических записей, оставленных Людвигом II фон Дисбах, можно предположить, что заказчиком «гербового витража семьи фон Дисбах» является он сам. Предполагается, что Людвиг II заказывает витражи в той же витражной мастерской, где был сделан витраж, подаренный им и его женой Агатой фон Бонштеттен церкви в Лигерц вскоре после 1520 года [1].

Третий витражный цикл заказывает семья фон Рейнольдов в конце XVI начале XVII века, после того как в 1592 году Варфоломей Рейнольд перенял замок у обанкротившегося Ульриха фон Энглисберга. Семья заказывает новое витражное остекление для часовни, не уступающее по размеру и монументальности первому витражному циклу семьи фон Дисбах. Ведь к тому времени первоначальное остекление

1520–1523 годов, было сильно повреждено, находилось в аварийном состоянии и требовало реставрации. В связи с чем были предприняты попытки отреставрировать витражи при помощи вставок стеклянных фрагментов из других витражей этого времени, адаптированных под нужный размер.

Новый цикл включает в себя три альянсных витража: Варфоломея Рейнольда и Кристины Лантерс, датированный 1593 годом, Питера Рейнольда и Марии Фигенмарти, датированный 1603 годом и Рудольфа Рейнольда и Урсулы фон Прароманс, датированный 1604 годом (рис. 8).

Альянсный витраж Варфоломея Рейнольда и Кристины Лантерс, датированный 1593 годом имеет прямоугольную форму размером 86 х 41 см. В центре витража изображены геральдические щиты в положении «accolee». Слева (геральдически справа) изображен геральдический щит Варфоломея Рейнольда, справа (геральдически слева) изображен геральдический щит Кристины Лантерс. Вся композиция располагается на золотом картуше, который поддерживают с каждой стороны одной рукой путти, при этом второй рукой они держат овальные геральдические щиты Варфоломея Рейнольда и Кристины Лантерс. В картуше располагается надпись, указывающая имена владельцев гербов и дату создания витража. Композиция витража строится по правилам геральдики, где в основе лежит символика брачного союза. Однако витражная композиция создается не по случаю образования нового семейного союза, а в память о муже, умершем 29 ноября 1593 года. Витраж заказывает вторая жена Варфоломея — Кристина Лантер. Витраж был выполнен Кристофом Хейльманном, который оставляет свою монограмму «CH» в верхнем фрагменте с изображением картуша и головы путти.

Альянсный витраж Питера Рейнольда и Марии Фигенмарти, датированный 1603 годом, также выполнен в память о муже Питере Рейнольде, умершем в 1603 году. Он был сыном Варфоломея и Кристины Лантер. Исследователь Стефан Трюмплер предполагает, что витраж мог заказать следующий владелец земель и замка Пероль, сын Питера — Рудольф Рейнольд [5]. При этом во время заказа витражист выполняет две витражные композиции. Вторым витражом является «Альянсный витраж Рудольфа Рейнольда и Урсулы фон Прароманс», датированный 1604 годом, по случаю образования брачного союза Рудольфом. Урсула фон Прароман (16 октября 1584 — 13 сентября 1609), дочь Каспара фон Прароманa и Элизабет Эрхарт, первая жена Рудольфа Рейнольда, после ее смерти его второй брак был с Урсулой Фегели, дочерью Якоба Фегели, а третий — с Элизабет Шнойвли, вдовой Эмо Циглера. Обе витражных композиции так же имеют монограммы «CH», в связи с чем исследователи приписывали все три витража фрейбургскому художнику по стеклу Кристофу Хейльманну.



Рис. 9. «Гербовый витраж Ганса Рейнольда» 1645 г., 33х21 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

Однако в источнике от 1607 года упоминается имя художника по стеклу Клода Хааса, который потребовал от Рудольфа Рейнольда оставшуюся плату за несколько геральдических витражей [6, с. 277]. Поэтому художник по стеклу, носящий те же инициалы, что и Хейльманн, также может быть автором двух более поздних витражей. При этом два мастера сотрудничали между собой: упоминание об этом есть в протоколе собора 1605 года [7, с. 283].

Витражи из четвертого цикла изготовлены в период с 1645 по 1663 год так же по заказу семьи Рейнольдов. Всего в этом цикле было изготовлено четыре малых камерных витража, которые приписываются мастеру витражисту Йосту Герману. На сегодняшний день витражи находятся в остеклении часовни, однако их небольшой размер, около 33 х 21 см, указывает на то, что первоначально они могли находиться в замке, а позже были перемещены в часовню.

Мастер изготавливает два гербовых витража и два альянсных витража. Особое внимание в этом цикле заслуживает «гербовый витраж Ганса Рейнольда», датированный 1645 годом (рис. 9). В центре прямоугольной композиции находится фамильный герб семьи фон Рейнольдов, состоящий из геральдического щита. Щит двухчастно пересечен: в 1-м поле щита на лазурном фоне по центру помещено изображение серебряного латинского креста, а по обе стороны от него изображены серебряные звезды с шестью лучами. 2-е поле щита рассечено на три серебряных и три черных части в шахматном порядке. Венчает щит геральдический серебряный шлем, развёрнутый в анфас, с золотым забралом, украшенным золотой цепочкой с кулоном. В основании клейнода изображен серебряно-черный бурлет. Сам нашлемник изображен в виде двух лазурных крыльев с такими же серебряными шестилучными звездами, как в 1-м поле щита и серебряным латинским крестом между ними. Намет серебряно-черный.

Центральная часть обрамлена архитектурным декором. Герб располагается на плоскости, на которую по обе стороны опираются двухцветные постаменты, где нижняя часть синего цвета, а верхняя — красного. Постамент является плоскостью, на которой стоят аллегорические фигуры: по левую сторону — фигура Справедливости (Justitia) с повязкой на глазах, мечом и весами в руках, по правую сторону — фигура Умеренности (Temperantia) с кувшином для воды



Рис. 10. «Альянсный витраж Франца Петера де Боккар и Барбары Рейнольд» 1657 г., 33х21 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, «Альянсный витраж Франца Петера де Боккар и Барбары Рейнольд» 1650–1655 гг., 29х20 см., частная коллекция

и чашей. Аллегории располагаются на фоне четырех колонн синего цвета с золотыми абаками. Колонны имеют прямоугольное сечение. Мастер прорабатывает светотеневую моделировку архитектурных деталей, аллегорические фигуры показаны объемно, источник света находится с левой стороны композиции.

Вся центральная часть композиции опирается на синий картуш, декорированный серебром и золотом. В нем располагается надпись «H. Hauptman Hans Reynoldt / des Rahts and bensner Landt= / uogt zu Remont. 1645» («Господин капитан Ганс Рейнольд / совет (?) и bensner Страна (?) / судебный пристав Ромон 1645»), указывающая имя и должность владельца герба и дату создания витража. Биография Ганса Рейнольда (1607–30.3.1670), сына Антона ((?) — 1638) и внука Питера Рейнольда, очень богата и включает в себя большой послужной список. В качестве капитана он сражался на имперской службе и был тяжело ранен в 1632 году в битве при Лютцене против шведов. Ганс Рейнольд вошел в 1632 г. в качестве представителя больничного округа в Большой Совет, а в 1636 г. — в Совет Шестидесяти. С 1639 по 1643 год служил судебным приставом Ромона. В 1643 г. перешел в малый совет, в 1646 г. стал мэром города. С 1665 по 1670 год он снова заседал в Совете шестидесяти. Во время Крестьянской войны он бросился на помощь бернцам и подчинил Тунский округ. Рейнольд также был капитаном во Франции, представлял французскую партию против испанцев и принимал участие в Вильмергерской войне 1656 года.

Важное событие его военной карьеры заключалось в том, что в 1647 году Ганс и его братья получили две лилии на своем гербе от короля Людовика XIV в знак признания их военных достижений и поддержки их отца на королевской службе [8]. В связи с чем фамильный герб семьи Рейнольдов претерпевает изменения. Новый вариант герба используется в «Альянсом витраже Франц Петер де Боккар и Барбары Рейнольд», датированным 1657 годом (рис. 10) из этого же витражного цикла для часовни св. Варфоломея. Центральный сюжет строится по правилам геральдики, где в основе лежит символика брачного союза. Герб мужа Франца Петер де Боккар располагается слева (геральдически справа), а герб жены Барбары Рейнольд справа (геральдически слева). Геральдический щит Барбары Рейнольд так же двухчастно пересечен. В 1-м поле щит также имеет лазурный фон с изображением по центру серебряного латинского креста, по обе стороны от которого располагаются две золотые лилии, а над ними находятся серебряные звезды с шестью лучами. Изображение двух золотых лилий добавлено и в клейнод-нашлемник.



Рис. 11. «Гербовый витраж Ганса фон Рейнольд» 1691 г., 38х30 см., часовня св. Варфоломея, замок Пероль, кантон Фрейбург, Швейцария

Стоит отметить, что такая трактовка личного герба Барбары Рейнольд — не единичный случай. Такой же герб встречается в другом геральдическом витраже — «Альянсный витраж Франц Петер де Боккар и Барбара Рейнольд», датированный 1650-1655 годами из частной коллекции (рис. 10).

Витражи из пятого цикла были изготовлены в период 90-х годов XVII века. Всего было изготовлено два геральдических витража, которые приписывают известному мастеру того времени — Леонтию Бухеру. Оба витража были установлены в окна в 1930-ые годы благодаря усилиям Фонда Готфрида Келлера. Предполагается, что ранее витражи могли служить остеклением замка.

Анализируя витражные композиции, стоит отметить «Гербовый витраж Ганса фон Рейнольд», изготовленный в 1691 году (рис. 11). Центром композиции является личный герб Ганса Рейнольд. Герб состоит из шита с двухчастным пересечением, где в 1-м поле щита на лазурном фоне по центру помещено изображение серебряного латинского креста, по обе стороны от него — золотые лилии, а сверху — шестилучные серебряные звезды. Второе поле щита рассечено на три серебряных и три черных части в шахматном порядке. Над щитом — геральдический золотой шлем, развёрнутый в анфас, с золотым забралом и цепочкой с кулоном. Венчает герб золотая корона, украшенная семью жемчужинами. Намет состоит из листьев аканта серебряного, черного и лазурного цвета. Центральная часть с гербами взята в архитектурное обрамление, состоящее из расположенных по принципу прямой линейной перспективы колонн. По такому же принципу изображено плоское перекрытие в виде фигурного карниза. Следуя законам прямой линейной перспективы, мастер создает неглубокое архитектурное пространство, в котором располагается герб. Колористическое решение витража подчиняется

технологическим возможностям витражного искусства. Первый ряд колонн изображен с терракотовой золотой базой, декорированной волютой и золотой львиной маской, лазурным стволом с золотым подхватом, кисточкой и золотой абакой — не имеет раскрытия ни сверху, ни снизу; второй ряд опор с золотыми базами, терракотовыми стволами, золотой абакой, имеет раскрытие, показывающее, что опоры объемные. На колонны опирается двухцветный карниз, где боковые части, которые опираются на передний ряд колонн имеют терракотовый оттенок, а вторая часть — балка, опирающаяся на второй ряд колонн, имеет лазурный цвет. На карниз также опирается ряд из четырех колонн. Боковые колонны лазурного цвета, а центральные — зеленого, все колонны декорированы золотыми деталями. Крайние колонны имеют только базу и ствол, который обрезается краем композиции. На центральные колонны опираются золотые балки, которые так же обрезаются краем витража — таким способом мастер оставляет композицию открытой. Между боковыми и центральными колоннами мастер изображает военный костюм. При этом центральные колонны и нижняя балка служат обрамлением для батальной сцены. Мастер прорабатывает светотеневую моделировку так, что источник света находится с левой стороны от композиции. Стоит подчеркнуть, что геральдические щиты изображены на переднем плане, в который включен первый ряд колонн. Такое построение пространства необходимо для расположения геральдической композиции и всех элементов витража, объединяя их в единую композицию по принципу станковой картины. Композиционно центральная часть витража опирается на нижний фрагмент, где располагается золотой картуш, в который включена надпись «Hr. Hans DE REŸNOLDT Ritter / des grossen Raths der Statt FrŸburg / vnd hauptman Ÿber ein FŸnli Eignosen / in ihr aller Cristlicher Maiestet aus / Franchrich vnd NAVERRA diesten. 1691.» («Младший. Ганс де Рейнольд Рыцарь / Великого Совета города Фрейбурга / и глава семьи собственников / в ней служат все христианские магистры (?) / Franchrich vnd NAVERRA diesten 1691») по обе стороны от картуша мастер изображает рыцарские доспехи лазурного цвета. Надпись указывает имя, должность владельца герба и дату создания витража. Такая трактовка личного герба Ганса фон Рейнольда показывает, в первую очередь, заслуги его семьи, используя в гербе изображение двух золотых лилий, а также свои личные, поместив вместо клейнода-нашлемника корону.

На основе проведенного исследования можно сделать вывод, что «гербовые витражи» из часовни св. Варфоломея в замке Пероль являются ярким примером геральдического витража Швейцарского союза XVI –XVII веков. Пять циклов витражного остекления демонстрируют развитие и эволюцию геральдического витража. Формирование

первых витражных композиций происходит на стыке двух стилей: поздней готики и возрождения, а также трансформации витражного искусства от монументальной композиции к камерной. Намечается синтез готической формы, тяготеющей к плоскости и локальности цветового пятна с ренессансным пониманием построения пространства в отдельных фрагментах витражных композиций. После того как композиция витража стала самостоятельной и перестала зависеть от архитектуры собора, витражное искусство в этот момент не изолируется от смежных видов искусств: гравюр, миниатюр и живописи. Художественная практика этого времени показывает, что между разными видами искусства происходит сближение и устанавливается взаимосвязь. Из-за чего в витражах появляется много фрагментов, которые требовали мельчайшей детализации, однако ее было видно только при ближайшем рассмотрении. Стилевые изменения в искусстве также затронули принципы композиционно-пространственного построения в движении от плоскостного декоративного решения к построению пространства в витражных композициях по принципу прямой линейной перспективы. Витраж все более тяготеет к станковой живописи, что можно наблюдать в третьем витражном цикле. При этом архитектурный декор в витражах играет все более важную роль, объединяя элементы композиции: как геральдику, так и отдельные сюжеты или образы в единую композицию за счет выстроенного по законам прямой линейной перспективы пространства.

Социальная и политическая ситуация, а также Реформация церкви скорректировали вектор развития витражного искусства в Швейцарском союзе. Появление нового социального класса, бюргерства, стремившегося укрепить свое положение, новые акценты в религиозно-философских идеях, инициировали необходимость для новой аристократии демонстрировать свой статус в обществе, и витражи стали тем видом искусства, которое лучше всего решало эти задачи, что, в свою очередь, явилось толчком к развитию геральдического витража на территории страны. Размещение геральдических витражей в церковном пространстве являлось желанием продемонстрировать земные дела членов семейных кланов не только в общественном служении, но и перед Богом.

Примечания:

1. Bergmann U. Chapelle St-Barthélemy dite de Pérolles [Электронный ресурс]. URL: https://vitrosearch.ch/de/buildings/2458906 (дата обращения: 22.12.2022). Режим доступа: свободный.

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 (дата обращения: 03.02.2020). Режим доступа: свободный.

3. Шликевич Е.А. Швейцарские витражи XVI–XVIII веков из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. — СПб.: Государственный Эрмитаж, 2010. — С. 7.
4. Freiburg: Schloss Pérolles [Электронный ресурс]. URL: http://www.swisscastles.ch/Fribourg/perolles_d.html (дата обращения: 22.12.2022). Режим доступа: свободный.
5. Wappenscheibe Bartholomäus Reynold und Christina Lanther 1593 [Электронный ресурс]. URL: https://vitrosearch.ch/de/objects/2560850 (дата обращения: 22.12.2022). Режим доступа: свободный.
6. Bergmann U. Die Freiburger Glasmalerei des 16.–18. Jahrhunderts / Le vitrail fribourgeois du XVIe au XVIIIe siècle (Corpus vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit, Bd. 6 / époque moderne vol. 6). Bd. 2. Kat.-Nr. 7. P. 277.
7. Bergmann U. Die Freiburger Glasmalerei des 16.–18. Jahrhunderts / Le vitrail fribourgeois du XVIe au XVIIIe siècle (Corpus vitrearum Schweiz, Reihe Neuzeit, Bd. 6 / époque moderne vol. 6). Bd. 2. Kat.-Nr. 7. P. 283.
8. Wappenscheibe Hans Reynold 1645 [Электронный ресурс]. URL: https://vitrosearch.ch/de/objects/2560938 (дата обращения: 22.12.2022). Режим доступа: свободный.

А.А. БЕЛОШЕЕВА
Ведущий специалист Музея РГХПУ им. С.Г.Строганова

A.A. BELOSHEEVA
Leading specialist of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПРАВОСЛАВНЫЕ ХРАМЫ В РУССКОЙ КРЕСТЬЯНСКОЙ ВЫШИВКЕ

ORTHODOX CHURCHES IN RUSSIAN PEASANT EMBROIDERY

Основная задача — определить воплощение картины мира в системообразующих категориях изображений, анализ окружения и наполненности подобного ряда мотивов на памятниках народного искусства помогает раскрыть основы мировоззренческих категорий эпохи двоеверия.
Ключевые слова: храм, вышивка, рожаница, двуглавый орел, мотивы, символика, мировоззрение.

The main task is to determine the embodiment of the picture of the world in the system-forming categories of images, the analysis of the environment and the fullness of such a series of motifs on the monuments of folk art helps to reveal the foundations of the world-view categories of the era of dual faith.
Keywords: temple, embroidery, childbirth, double-headed eagle, motifs, symbolism, worldview.

Одним из интереснейших по содержанию и смысловой наполненности в русской крестьянской вышивке является изображение храмовых построек. Обычно это сложная композиция, смысловым центром которой является храм. Но чтобы определить место такой картины в системообразующих категориях изображений, надо проанализировать окружение и наполненность подобного ряда мотивов, что

помогает раскрыть основы мировоззренческих категорий эпохи двоеверия. Ученые давно используют термин «двоеверие» для описания народной религии в России. На профессиональном жаргоне он обозначает религиозную систему, в которой языческие верования и обряды сохраняются под наружным слоем христианства [7, с. 11–12].

Верования

Так, рожаницы — древнеславянские божества, упоминающиеся в текстах памятников средневековой русской словесности. В Паисьевском сборнике эти божества ставятся в один ряд с греческой богиней Артемидой, которая также покровительствовала деторождению (Афанасьев Ш., с. 318–319). В Слове Исаия Пророка, истолкованного св. Иоанном Златоустом, имеется осуждение поставляющих вторую трапезу роду и рожаницам (Перемейники в чтении из пророка Исаии, гл. LXV, стих 11–12 (1271 г.)). В списке XVI века вместо рожаниц стоит роженица, в списке XV века читается: «говорящее роду трапезу и исполняющее рожаницам питие мешно».

В «Слове об идолах» сказано, что с принятием христианства «оттай» молились Перуну, а также Роду и рожаницам (Рыбаков, 1981, с. 15–16). Эпоха поклонения Роду и рожаницам, по словам Б.А. Рыбакова, знаменует переход от присваивающего хозяйства к производящему, то есть от охоты и рыболовства к земледелию и скотоводству. Рожаницы представляются божествами, покровительствующими созреванию нового урожая, приплоду скота и, конечно же, и возможно, в первую очередь продлению рода человеческого. Однако со временем на первый план выступает аграрная составляющая этого культа, о чем свидетельствует календарная близость сроков праздника урожая и Рождества Богородицы.

Богородицу «смешивали» с рожаницей (родильницей), при этом ставили кутью. Поводом для смешения, вероятно, послужило почитание акта рождения, материнства. Так, на второй день праздника Рождества Христова женщины в Волынской губернии приносят в церковь хлебы, пироги, что на местном наречии называется «ходить на родины до Богородицы». Аналогичные действия производятся и в Тульской губернии. Так же есть указания на бытование поминального обряда (жели) в честь рода и рожаниц, совершавшийся по Рождестве в понедельник: «желя роду и рожаницам по рождестве в понедельник муку варят и святой Богородице и роду примолвливают» [3, с. 168–169].

Храмы в русской крестьянской вышивке

Рис. 1–4. Постройка с тремя (или одним) куполом. Внутри постройки двуглавый орел (рожаница) в сочетании с женскими фигурами (голова ромб, или лучистый ромб, или восьмиугольник, руки опущены

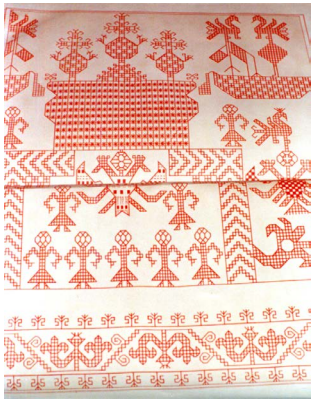


Рис. 1. Полотенце. XIX в. Лужский уезд



Рис. 2. Подзор. XIX в.

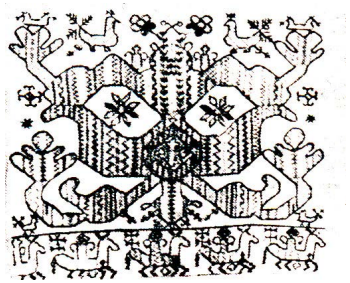
вниз), в сочетании с птицами малыми; или две антропоморфные фигуры или трехчастная композиция из женских персонажей. Святилище имеет «орлиные ноги», видимо, указывающие на главенствующую роль рожаницы — двуглавого орла. Вокруг главенствующего мотива храма в ряде случаев помещены две ладьи (в верхнем ярусе), возможно, символы утренней и вечерней зари, а также птицы малые, малые дерева, полиморфные мотивы, антропоморфные мотивы и двуглавые орлы и рожаницы; таким образом, святилище окружают дублирующие и второстепенные символические мотивы.



Рис. 3. Подзор. XIX в. Санкт-Петербургская губерния



Рис. 4. Конец полотенца. Середина XIX в. Олонецкая губерния



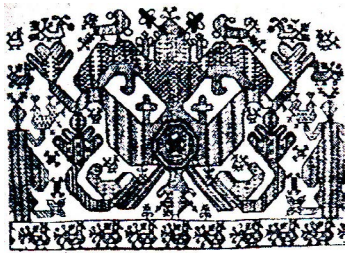


Рис. 5. Фрагмент полотенца. Вторая половина XIX в. Из собрания Г.П. Дурасова
Рис. 6. Фрагмент стана праздничной женской рубахи. XIX в. ГИМ инв. № 54020 В 2029

В нижнем подузоре помещаются древо, ромбические мотивы, малые изображения богини с птицами, всадники с ромбами под животом коней, антропоморфные фигуры, птицы. Рис. 1 [10, рис. 194]; рис. 2 [Экспозиция ВМДИ]; рис. 3 [6, рис. на с. 97]; рис. 4 [8, рис. 43, а].

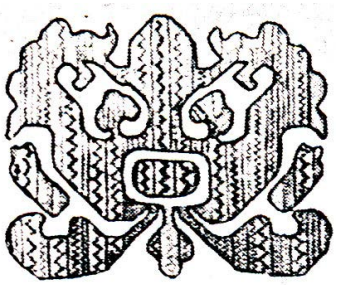
Архаические воплощения

Образ рожаницы в русской вышивке представлял собой сложнофигурный мотив или сложносоставную композицию и встречается в декоре женских головных уборов, рубах свадебных и покосных (на подоле), на краях настильников, на подзорах, полотенцах, на передниках (на памятниках XVIII–XX вв.). При анализе таких композиций обнаруживается связь этого вида орнаментального декора с земледельческими культами, магией плодородия, солярным культом.

При этом солнечный свет и тепло (птичья ладья, птицы) как необходимые условия роста растений воплощают идею творения, которая сливается с понятием рождения.

Примеры исходного варианта рожаницы по Г.П. Дурасову [4, с. 65–66; рис. 1].

На рис. 5 и 6 Г.П. Дурасов рассматривает ряд памятников, орнаментальный декор которых представляет собой сложнофигурную композицию. Смысловым центром является большой солярный знак в виде креста или восьмиконечной розетки, помещенной в ромбе или квадрате. Над ним стилизованная фигура человека. От остроконечной головы отходят с два луча, каждый из которых заканчивается солярным знаком. Между этими лучами изображается стилизованное растение. От большого солярного знака отходят две изображенные в профиль птицы-петухи, а человеческая фигура находится между их головами. Поднятыми руками она держит петухов за гребни, а два малых человечка с лучистыми или крестообразными головами, подбоченясь, восседают верхом на концах петушиных гребней. Спереди из людей, а реже из клювов птиц выходят мощные ращения, завершающиеся бутонами, на которых сидят малые птахи. Над петушиными гребнями птицы «павы», ромб венчает головы, но чаще двумя лучами, который венчает солярный знак, а из клювов часто выходят лучики с кружком на конце. На шеях петухов, на уровне талии большой человеческой фигуры изображены два больших креста, восьмиконечные розетки или же парные птицы. Из центрального солярного знака вниз и в стороны, в окружении малых птиц отходят мощные «ращения». Из-под грудок петухов или из ращений произрастают малые человеческие фигурки с лучистыми головами и руками, направленными вниз [4, с. 65–66].



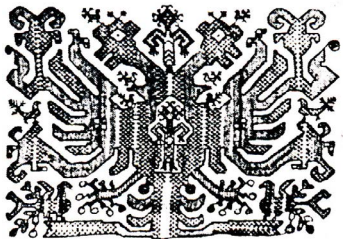


Рис. 7. Фрагмент полотенца. Вторая половина XIX в. Из собрания Г.П. Дурасова
Рис. 8. Фрагмент стана каргопольской праздничной женской рубахи. XIX в. МНИ инв. № МХII–11861

Символика. Петухи — предвестники зари и света. Птица олицетворяет тепло, свет, влияющие на урожай, богатство, воплощает идею материнства (сюжет вышивки — пава с птенцами) [8, с. 165–165]; существует и образ души-птицы, воплощающая идею связи между мирами и обмена между ними дарами [4, с. 65–66].

Детальный анализ этого образа Г.П. Дурасов проводит, поэтапно рассматривая составляющие узора и их взаимное расположение. При этом обращают на себя внимание следующие выводы:

1. Рассматривая образ петуха в вышивке, автор проводит аналогии с изображением петухов на средневековых подвесках XII–XIII веков [4, с. 68].

2. Образ павы-ладьи Б.А. Рыбаков связывает с идеей движения солнца по небосводу, на этой «ладье» восседает богиня в двулучевом головном уборе с солярными знаками на концах [9, с. 504]. Это прослеживается и в узоре, рассматриваемом Г.П. Дурасовым.

Представление светила в женском образе — наиболее древний символ в славянских космологических мифах, корни которых следует искать в индоевропейской мифологии [4, с. 71].

Приведем иные примеры данного извода мотива рожаницы.

Г.П. Дурасов в своей работе приводит несколько направлений трансформации этого исходного мотива. Одно направление можно обозначить как путь силуэтного обобщения и упрощения [4, рис. 7, г]. Птичьи головы хорошо читаются.

Первая линейка трансформации

Таким образом, к изображениям рожаницы стоит отнести сложнофигурные композиции, некоторые исходные модификация которых были выведены Г.П. Дурасовым. Они отражают идею рождения через показ значимых составляющих этой категории, то есть через сочетание различных олицетворений, мотивов и композиций.

Вторая линейка трансформации

Рис. 8. Трансформация мотива, намеченного Г.П. Дурасовым. Его можно характеризовать как замену формообразующих мотивов, укрупнение второстепенных мотивов [4, рис. 7]. Силуэтно упрощенная и деформированная форма.

Двуглавые орлы в XIX веке изображаются на полотенцах и подолах женских рубах. С.В. Жарникова обращает внимание на женскую фигуру в центре орла и атрибутирует ее как композиционный и смысловой центр композиции [5, с. 92]. Антропоморфная фигура помещалась «в тулове», наравне с конями или солярными знаками. И.И. Шангина в одной из своих работ отмечает, что антропоморфные фигуры с малыми человеческими фигурами в руках или на подоле одежды являются изображениями матери-прародительницы, подательницы жизни [11, с. 14]. Г.С. Маслова обращает внимание на то, что по аналогии изображения птицы с птенцами внутри несут и смысловую нагрузку [8, с. 61].

Б.А. Рыбаков замечает, что, возможно, с забвением древних представлений фигура двуглавого орла заменяет сложнофигурный мотив рожаницы, который во многом схож с ним своими очертаниями [9, с. 484].

Двухчастная композиция с орлом-рожаницей на полотенцах

Рис. 9. Двухчастная композиция, составляющие: антропоморфная фигура и двуглавый орел равнозначны. Женская фигура: «головной убор» — геометризированная рожаница, руки вверх, держат ½ антропоморфной фигуры, головной убор — ромб-репей; нижняя часть линейно подобна хвосту орла. Двуглавый орел: в тулове женская фигура, руки опущены вниз, голова лучистый ромб; между голов орла ½ антропоморфной фигуры; на «вершинах» крыльев геометризированные рожаницы. Символика — трансформация фигуративного изображения этой богини, где натуралистическое изображение двуглавого орла дополняется различными включениями, соподчиненными и подчиненными мотивами, по семантике не выпадающими из соответствующего круга понятий. Между этими равнозначными мотивами ½ малой антропоморфной фигуры. Женская фигура в «теле» орла и соподчиненная и равнозначная ему женская фигура, видимо, декларируют, что перед нами отображение ипостасей божества женского рода. Малые рожаницы на вершинах крыльев свидетельствуют о характерном свойстве божества. Вторая антропоморфная женская фигура подтверждает акт даров божества, его сущность (голова — рожаница) [6, 1990, рис. 72].



Рис. 9. Каргопольское полотенце

Геометризированная рожаница: голова — крест, руки вверх, ноги в стороны вверх загибаются [10, рис. 118].

Сложносоставные композиции с орлом-рожаницей; двуглавые орлы с «включениями» на подзорах

Рис. 11. Трехчастная композиция. Центральная фигура — двуглавый орел: «в теле» конь с V-образной фигурой на спине; между голов орла древо, головы фланкируют малые антропоморфные фигуры «души». Фланкирующие персонажи — кони, под животом ромб-репей, на спине V-образная фигура. Композиция насыщена символами: между голов орла — древо — символ жизни, «души» — дар мира богов и предков, кони фланкирующие и конь «в теле» — оплодотворяющие прибоги, V-образный знак, наподобие головного убора богинь-матерей (по Г.П. Дурасову) [6, рис. 82], свидетельствуют о принадлежности персонажей (соответственно — прибоги и дары). Все персонажи окружены ореолом побегов. Символическая направленность композиции — магия плодородия.

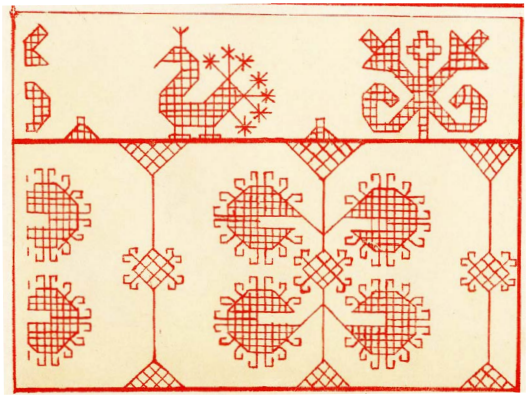


Рис. 10. Полотенце. ВЕК? Санкт-Петербургская губерния, Лужский уезд

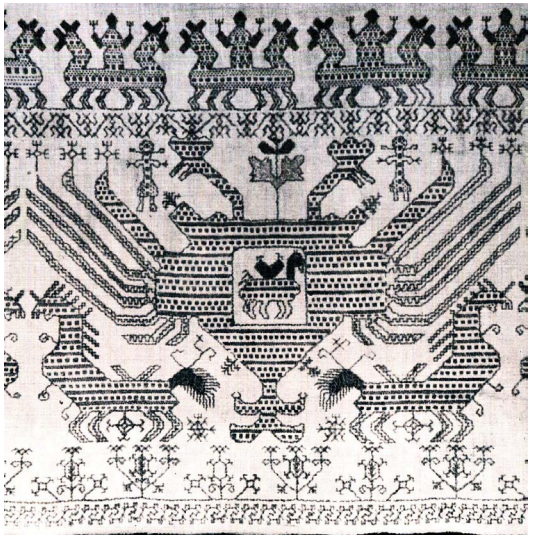


Рис. 11. Олонецкий подзор. XIX в.

Рис. 12. Отличия: головы орла фланкируют птицы малые, украшенные ромбами-репьями; всю трехчастную композиция дополняют птицы большие с птенцами «в теле»; в воздушном пространстве вокруг этих птиц размещены малые кони-ладьи, в том числе с ½ антропоморфной фигуры на спине; весь комплекс насыщен атрибутами солярной символики (подзор, Каргопольский уезд [6, 1990, рис. 83].



Рис. 12. Подзор. XIX в. Олонецкая губерния, Каргопольский уезд

Рис. 13. Трехчастная композиция. Центральный мотив — двуглавый орел: между голов сложное древо с парой птиц малых в кроне; на концах крыльев бутоны. Фланкирующие равнозначные мотивы — женский образ: голова ромб, головной убор расширяется кверху; «в теле» птицы со знаками пло-дородия в оперении; в руках держит птиц с солярными знаками в оперении [10, рис. 167].

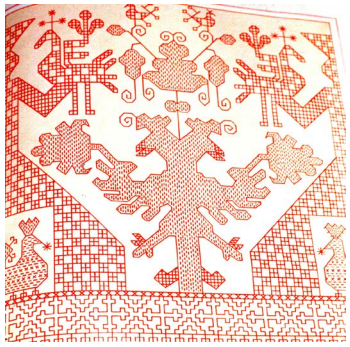


Рис. 13. Полотенце. Санкт-Петербургская губерния, Гдовский уезд

Рис. 14. «В теле» орла и между его голов помещена геометризированная рожаница.

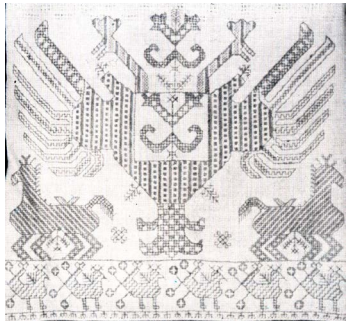


Рис. 14. Каргопольское полотенце. XIX в.

Вывод:

Мы провели исследование и установили картину видоизменения исходного мотива рожаницы и его символического наполнения. Изображения двуглавого орла с включениями «в теле» наиболее полно указывают на функции божества рожаницы по аналогии с Богородицей, дающей жизнь Спасителю. На примере памятников выведена поступенная картина обратного пути сложения изобразительной картины — главенствующей функции ложного мотива — двуглавого орла. Картина указывает на обратную связь этих образов: рожаницы — двуглавого орла — Богородицы.

Картина трансформации выводится через обобщение силуэта и перенос акцентов на соподчиненные мотивы (кони, птицы, антропоморфные мотивы). Птичьи головы всегда чи-

таются и символизируют оплодотворяющую силу солнца (птицы и кони, антропоморфный мотив). Птичья ладья переросла в двуглавого орла. Часто фигурирует и геометризированная рожаница. Между голов орла всегда присутствует древо с птицей на вершине или геометризированная рожаница.

Следует обратить внимание на то, что идея рождения воплощается в полиморфных образах, в которых соединяются атрибуты трех мотивов: женского божества, древа жизни, солнца (кони, птицы) и рожаницы. Это продиктовано наличием общих для всех этих персонажей покровительств — плодородия (женского и природного) как источника благоденствия и связь с небесным светилом. Это может быть доказано существованием множества орнаментальных схем, где двуглавый орел изображен в сочетании с солярными знаками, птицами, ромбическими мотивами, всадниками и, главное, изображается с антропоморфной или полиморфной фигуркой «в теле».

О храмах. Символика — орел в храме и фланкирует храм. Между голов орла древо с птицей на вершине или солярный знак, или ромб (древо жизни). Сочетаются с антропоморфными мотивами (голова ромб, шестигранник или головной убор, руки вниз — богиня плодородия). Или в храме архаичная трехчастная композиция (богиня и прибоги). В верхней части узора корабли — утренняя и вечерняя зори, по аналогии птицы (петухи, павы) олицетворяют собой восход солнца, победу света над тьмою, весну [1, с. 518, 519]. У храма «орлиные ноги». Богородицу заменяет двуглавый орел, который появился в строе вышитого декора позднее рожаницы как один из ее фигуративных и символических аналогов.

Список литературы:

1. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1. — М., 1994.
2. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 3. — М., 1994.
3. Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества на Руси. Т. 1-П. — М., 2000.
4. Дурасов Г.П. Об одной группе архаических узоров в русской народной вышивке и их истоках // Советская этнография. — 1991. — № 4.
5. Жарникова С.В. О попытке интерпретации значения некоторых образов русской народной вышивки архаического типа. (По поводу статьи Дурасова Г.П.) // Советская этнография. — 1983. — № 1.
6. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства. — М., 1990.
7. Левин Ив. Двоеверие и народная религия в истории России / Пер. с англ. А.Л. Топоркова и З.Н. Исидоровой. — М.: Индрик, 2004.
8. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. — М., 1978.
9. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М., 1981.
10. Стасов В. Русский народный орнамент. Шитье, ткани, кружева / Издательство поощрения художников. С объяснительным текстом. — СПб., 1872. — Вып. 1.
11. Шангина И.И. Образы русской вышивки на обрядовых полотенцах XIX–XX вв. (К вопросу о семантике древних мотивов сюжетной вышивки): автореф. — М., 1975.

Н.А. ОПАРИНА
Студент по направлению Реставрация ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»

А.Е. ТРЕТЬЯКОВА
Профессор кафедры Реставрации и химической обработки материалов ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», доктор технических наук, доцент

N.A. OPARINA
Student in the direction of Restoration of the Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art)

A.E. TRETYAKOVA
Professor of the Department of Restoration and Chemical Processing of Materials of the Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Doctor of Technical Sciences, Assoc.

ТРАДИЦИИ ПРАВОСЛАВИЯ В ПРЕОБРАЖЕНСКОМ ПОЛКУ. АНАЛИЗ УНИФОРМЫ ЕФРЕЙТОРА

ORTHODOX TRADITIONS IN THE PREOBRAZHENSKY REGIMENT. CORPORAL UNIFORM ANALYSIS

В работе рассматриваются связь православных традиций и российской армии, оставившая глубокий след на традициях и стиле обмундирования. Проведен анализ состояния сохранившейся ефрейторской экипировки XIX века с целью проведения реставрационных мероприятий.

Ключевые слова: Преображенский полк, православие, обмундирование, реставрация.

The work considers the connection between Orthodox traditions and the Russian army, which left a deep mark on the traditions and style of uniforms. An analysis of the condition of the preserved corporal equipment of the 19th century was carried out in order to carry out restoration measures.
Keywords: Preobrazhensky regiment, Orthodoxy, uniforms, restoration.

Один из главных праздников для всей русской армии — Преображение Господне, по-народному — Яблочный Спас. В этот день вспоминают евангельское событие, когда апостолы Петр, Иаков и Иоанн увидели Господа Иисуса Христа преображенным, во всей Божественной, вечной славе. Полное название праздника — Преображение Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Традиции празднования связаны с формированием Петром I Преображенского и Семеновского полков.

В 1686 год — год основания Преображенского полка, позднее ставшего основой лейб-гвардии Российской империи. Все русские правители были тесно связаны с ним. Одним из обязательных символов этой близости было личное участие императора и членов его семьи в праздновании полкового праздника Преображенского полка — Преображения Господня, который впервые прошел 19 августа 1694 года [1].

За более чем двухсотлетнюю историю полка выработался определённый церемониал празднования. Оно происходило в окрестностях Петербурга, куда каждое лето гвардия перемещалась на учения. За несколько дней до праздника лагерь украшался, развешивались флаги, а около офицерского собрания разбивался красивый просторный шатёр. 18(5) августа в полку служилась всенощная, на которую приходили члены императорской семьи и бывшие офицеры полка, после чего обыкновенно подавался ужин. На следующий день в 10 часов утра полк выстраивался для высочайшего смотра. Затем в течение часа приезжало всё военное начальство, обходившее полк и поздравлявшее его с праздником, а ровно в 11:00 к полку подъезжал сам государь в сопровождении своей семьи и свиты. Поздравляя, император обращался к преображенцам «братцы». Из всех полков русской армии такого обращения со времён Николая I были удостоены только солдаты Преображенского полка. На этом оканчивалась официальная часть празднования, после которой для солдат организовывались «увеселения»: игры, состязания, театр, танцы под звуки полкового оркестра, вечером — фейерверк, заканчивавшийся в 22:00. В настоящее время традиции сохраняются, 19 августа во вновь отстроенном полковом Преображенском храме служат праздничную литургию.

До революции понятие «полковой храм» означало, что помимо первой и главной функции такого храма — окормления военнослужащих, у него есть и вторая — мемориальная, увековечивающая память о славном боевом прошлом воинского подразделения [2]. Для такого храма специальным образом выбирали сюжеты настенной росписи и икон, выбирали в честь кого освятить приделы, в храме хранились трофеи, парадные мундиры, знамена и орудия, наградное оружие и почётные ордена.

Первым полковым храмом Преображенского полка была старая деревянная церковь на территории села Семеновское, которую в 1743 году купил и перевез в Преображенское Иван Елисеевич Третьяков. Она была освящена в честь небесных покровителей Петра I — апостолов Петра и Павла. В 1768 году здесь возвели каменную церковь, в XIX столетии пристроили новые приделы.

Несмотря на то, что полковым храмом Преображенского полка до революции считался Преображенский собор всея гвардии в Санкт-Петербурге, гвардия и императорский двор хранили связь с первым храмом вплоть до конца XIX века. Так в 1883 году, когда праздновалось 200-летие русской гвардии, именно в Преображенском храме торжественно освятили полковые гвардейские знамена, причем в Преображенское прибыла императорская семья во главе с Александром III. Преображенский и Семеновский полки прошли перед храмом парадным маршем. На территории, окружающей храм, до XX века целы были захоронения солдат и офицеров Преображенского полка.

Храмовая икона Преображения Господня была пожертвована в церковь лейб-гвардии Преображенским полком во время его пребывания в Преображенском 6 августа 1856 года, в день полкового праздника, совпадавшего с престольным праздником храма. 23 мая 1883 года храм посетили император Александр III и императрица Мария Федоровна, прибывшие в Преображенское на торжества по случаю 200-летия Преображенского полка. Именно в Преображенском храме состоялась торжественная церемония освящения полковых гвардейских знамен. Преображенский и Семеновский полки гвардии прошли в тот день у храма парадным маршем [4].

В шестидесятые годы Преображенский храм становится одним из главных центров православной жизни Москвы. Здесь находилась кафедра московских митрополитов, передавались святыни из закрытых и разрушенных церквей. В секретном докладе Совета по делам Русской Православной Церкви при Совете министров СССР «О положении и деятельности церкви на территории г. Москвы и Московской области (за 1962 год)» Преображенская церковь называется «наиболее активно» действующей.



Рис. 1. Преображенский храм до и после реконструкции: а. Храм незадолго до взрыва, 1964 г.; б. Преображенским храм после реставрации, 2015 г.

В 1964 году Преображенский храм был взорван. По официальной версии, постройка мешала строительству метро. Взрыв Преображенского храма так и остался единственным в то время фактом уничтожения действующей церкви в Москве [5].

В 1990-х годах воссозданная община под руководством Игоря Русакомского установила в сквере на месте, где стоял храм, деревянный крест и в 1996 году начала добиваться восстановления храма. В 2008 году начались работы по воссозданию. Было принято решение оставить его на том же месте, восстановление велось по обмерным чертежам 1883 года и фотографиям XX века. Воссозданный храм приподнят на небольшой подиум, в цокольном этаже сохранен и экспонирован драгоценный артефакт — подлинный белокаменный фундамент Преображенского храма 1768 года [6]. Накануне празднования дня Победы, 8 мая 2015 года, Святейший Патриарх Московский и всея Руси Кирилл совершил чин великого освящения храма (фото а, б на рис. 1).

Незадолго до восстановления храма вернулся в строй и Преображенский полк. В 2013 году почетное наименование «Преображенский» было присвоено 154-му отдельному комендантскому полку «в целях возрождения славных воинских исторических традиций, а также учитывая заслуги личного состава полка». Конечно, это больше не отобранная самим императором личная охрана, но полк выполняет сходные со старой гвардией функции — стоит в почетных караулах, несет гарнизонную службу на военных объектах Москвы, выполняет почётные ритуалы, связанные с командованием Российской армии, Президента России и его иностранных коллег, занимается обезвреживанием взрывных устройств.

Преображенцы во главе с командиром полка в парадной форме украшают самые торжественные праздничные богослужения, такие как Рождество и Воскресение Христово, Преображение Господне, обе-



Рис. 2. Форма обмундирования ефрейтора Преображенского полка XIX века



Рис. 3. Бирка, размещенная на форме обмундирования

спечивают церемониал в богослужении в День Сухопутных войск России и на День защитника Отечества. Сейчас в цокольном этаже Преображенского храма идет работа по созданию музея Преображенского полка. Кроме того, в храме выставлены точные копии исторических знамен, переданные в дар Российским военно-историческим обществом. Осенью 2015 года храму присвоено звание главного храма Сухопутных войск Российской Федерации.

Авторами проводится исследование практически полное обмундирование ефрейтора Преображенского полка XIX века (рис. 2).

Ориентировочное время создания формы можно связать с биркой мундира, на которой имеется надпись: «СПб Колышевъ ул. Малая Пушкарская» (рис. 3).

Таким образом, можно утверждать, что форма сшита до переименования Санкт-Петербурга 18 августа 1914 года в Петроград (это подтверждает присутствие в наименовании фабрики буква «ъ», которая использовалась до реформ 1917–1918 гг.). Информацией о фабрике, на которой осуществлялся пошив этой формы, авторы пока не располагают.

Для получения наглядного примера о внешнем виде и исполнения формы обмундирования авторы обратились в музей военной формы Российской Федерации, в котором собрано более 300 экспонатов, посвященных истории русского мундира. Музей представил униформу, идентичную исследуемой (рис. 4).

Форма ефрейтора состоит из кивера, мундира, офицерского шарфа, брюк и флагштока. В наиболее поврежденном состоянии находится кивер, изготовленный из кожи, которая в настоящий момент сильно огрубела и превратилась практически твердый, хрупкий, пластикоподобный материал.

Основной цвет мундира — темно-зеленый, Петр I называл его темно-крапивным, лацкан красного цвета, брюки темно-синего цвета. Ткань, использовавшуюся для изготовления мундира, сейчас не найти. Царская форменная одежда после 20-х гг. XX века исчезла вместе с материалом. После революции остатки такого сукна использовали только в театрах, где шили костюмы, иногда военные мундиры перешивались под фраки, одежду, используемую в спектаклях. Для реставрации часто используют «старый кастор» с театральных вещей. Кастор — шерстяная ткань плотного переплетения, обработана так, что переплетений ни с одной стороны материала не видно. Из современных тканей к такой близко сукно высокого качества.

На мундире есть красный лацкан — деталь парадной формы, позаимствованная в XIX веке из французского военного гардероба. Он отстегивается, носился по особым случаям; если его убрать, то мундир будет полностью зеленым. Лацкан изготавливался из тончайшего алого сукна, сейчас похожее сукно можно найти только в Англии, там оно используется для мундиров королевских драбантов (дворцовых гвардейцев).

Белая выпушка, которой отделан лацкан, была установлена в память о морских мундирах. Это связано с тем, что во времена Петра I матросы носили полотняные белые куртки, а Преображенский и Семеновский полки были универсальной пехотой (передвигались и на лошадях, были обучены конному бою, могли строить укрепления, стрелять из пушек), в том числе обучены и абордажному бою. Известен эпизод, когда Петр I с Александром Меншиковым и небольшим количеством гвардейцев на лодках в устье Невы подошли к двум шведским боевым кораблям и, не дав последним сделать ни одного выстрела, полностью перекололи экипаж и взяли их на абордаж. Морское сражение произошло 18 мая 1703 году, этот день считается датой рождения Балтийского флота. В память об этом событии была выбита медаль с текстом «Небываемое бывает. 1703», Преображенский и Семеновские полки, а впоследствии и гвардейская дивизия получили белые выпушки по борту, лацканам, обшлагам и клапану обшлага [7].

С клапаном обшлага связана еще одна история, относящаяся к Александру I. На протяжении существования Преображенского полка в нем числился и сам царь, долгое время в гвардии не было чина выше полковника, потому что им был император. Однажды утром на разводе караулов Александр I не застегнул последнюю пуговицу на обшлаге, когда к нему подошел плац-адъютант (офицер, следивший за правильностью соблюдения ношения формы), сказал: «Ваше Величество, у вас расстёгнута пуговица, застегните, это не по форме!», он получили от императора ответ: «У императора ничего не может быть не по форме», после чего эту пуговицу не застегивали до 1917 года.

Узорчатое шитье, которым украшен скошенный воротник мундира и клапаны обшлагов, происходит от времен императора Павла I, он, как известно, любил все прусское. В Пруссии предпочитали фигурное шитье, причем в каждом полку был свой рисунок. Со времен Павла I в униформе Преображенского полка утвердилось шитье в виде лавровых и дубовых ветвей, переплетенных «восьмеркой», просуществовавшее до 1917 года. Выполнялось шитье серебряными металлическими нитками.





Рис. 4. Кивер и мундир рядового лейб-гвардии Преображенского полка. Российская империя, 1908–1917 гг. Центральный музей Вооруженных Сил Российской Федерации



Рис. 5. Мундир (третий слева) лейб-гвардии Преображенского полка образца 1907 г. Русский Императорский музей, г. Самара

На мундире присутствуют эполеты. Они служили для различия офицерского чина, эта деталь тоже пришла из Франции и появилась в начале XIX века. Эполет делится на «корешок» и «поле», «поле» с бахромой носили старшие офицеры — полковник и подполковник, толстая бахрома («бульонная» или «жирная») относится к генералам, а если бахромы нет вообще — это младшие офицеры, от подпоручика до капитана. Особенностью гвардейских эполет является то, что они делались из золотой ткани — парчи, металлическое тканье. На исследуемом мундире эполеты ефрейтора. Корешок пропускается через «контрпогончик» и застегивается на эполетную пуговку.

Мундир подпоясан офицерским шарфом. Шарфы изначально служили для того, чтобы отличать офицеров от низших чинов, шарф — это не то, что надевают на шею, а узорчатый серебряный тканый пояс. Изначально при Петре I шарф надевался через плечо и был бело-сине-красным (расцветки национального флага), потом, претерпев ряд изменений, стал золотым с черным (геральдических цветов), а при Павле I на прусский манер серебряным с черно-оранжевым шелком, расцветка сохранилась до 1917 года, а черно-оранжевый применяется в современной армии. Шарф одевался офицерами в строю, при командовании воинскими частями и в особых торжественных случаях.

На кивере есть офицерская кокарда и знак отличия (наградная лента) «За Ташкисен 19-го Декабря 1877 г.». Такие знаки изготавливались в период 1881–1906 гг., выполнены из меди с добавлением серебрения, золочения, эмали. Награды были пожалованы всем преображенцам за победу в бою в Болгарии.

Известно, что подобный вид формы имеется в музее Русской Императорской Армии в Самаре. Здесь собрана большая коллекция мундиров Русской Императорской Армии, икон, предметов, связанных с историей армии. В том числе мундир лейб-гвардии Преображенского полка 1907 года (рис. 5), идентичный исследуемому.

Таким образом, при дальнейшей реставрационной работе с объектом с элементами реконструкции можно опираться на имеющиеся экспонаты музеев военной формы Российской Федерации и Русского Императорского музея.

Список литературы:

1. История лейб-гвардии Преображенского полка. Т. 1 / Сост. П.О. Бобровский. — СПб., 1900.

2. https://pravoslavie.ru/88473.html

3. https://ruskline.ru/analitika/2017/08/18/preobrazhency_na_preobrazhenie/

4. https://www.hram-preobrajeniya.ru/khram/glavnyy-khram-preobrazhenskogo-polka/

5. Паламарчук П.Г. Сорок сороков. — М., 1994. — Т. 2. — С. 636–638.

6. Трубачёва А. Преображенская церковь: новый подход к возмещению утраченного // Московское наследие. — 2012. — № 18. — С. 6–8.

7. Соловьёв С.М. История России с древнейших времён. Т. 13–14 // Соч.: в 18 т. / отв. ред. Н.А. Иванов. — М.: Голос; Колокол-Пресс, 1997. — Т. 7. — 746 с.

В.И. БАКЛАШОВА
Магистр кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

А.С. СОКОЛОВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

О.А. ЧИСТЯКОВА
Заведующая кафедрой, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

V.I. BAKLASHOVA
Master of the Department of «Art Glass» of S.G. Stroganov RSHPU

A.S. SOKOLOVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of «Art Glass» of S.G. Stroganov RSHPU

O.A. CHISTYAKOVA
Head of the Department, Associate Professor of the Department of «Art Glass» of S.G. Stroganov RSHPU

ТЕМА ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ СКУЛЬПТОРА АНДРЕЯ НИКОЛАЕВИЧА КРИВОЛАПОВА

THE THEME OF ORTHODOX CULTURE IN THE WORK OF SCULPTOR ANDREY NIKOLAEVICH KRIVOLAPOV

В статье речь пойдет о творческом пути скульптора Андрея Николаевича Криволапова. О детстве, образовании и увлечении историей. Рассказывается о первой работе из стекла и теме православной культуры, к которой автор возвращается на протяжении творческого пути, развивая ее в различных техниках.
Ключевые слова: стекло, скульптура, живопись, история, рельеф, православная культура, моллирование.

The article tells about the creative path of the sculptor Andrey Nikolaevich Krivolapov. About childhood, education and passion for history. It tells about the first work made of glass and the theme of Orthodox culture, to which the author returns throughout his creative career, developing it in various techniques.
Keywords: glass, sculpture, painting, history, relief, orthodox culture, mollification.

Тема православной культуры раскрывается в творчестве многих художников. Для каждого это свой внутренний поиск смыслов и исследование древнейшего культурного направления. Так, художник и скульптор Андрей Николаевич Криволапов, на протяжении всего своего творческого пути продолжает возвращаться к православным образам, все глубже раскрывая и изучая эту тему.

Андрей Николаевич Криволапов — потомственный скульптор. Сын Криволапова Николая Петровича, заслуженного художника России, члена Российской академии художеств (Курск), Андрей с шести лет начал свое погружение в мир скульптуры. Проводя детские годы в мастерской отца, Андрей с братом знакомились с глиной: вначале в процессе игры, придумывая и создавая игрушки, а позднее — погружаясь в изучение свойств материала, что давало возможность изготовления любой формы и воплощения более смелых идей. Уже в третьем классе будущий скульптор начал обучение в художественной школе, а после шестого класса общеобразовательной школы поступил в специальный класс художественной экспериментальной школы в Курске. После девятого класса Андрей Криволапов поступает на отделение скульптуры Воронежского художественного училища. В то время он видел себя лишь как скульптора, но творчество живописцев, в мастерские которых он приходил с отцом, привлекало его свободой самовыражения. Живопись и графика пришли в творчество будущего знаменитого художника только на третьем курсе училища, захватив воображение и раздвинув границы восприятия окружающего мира. Важной частью его жизни становится в это время изучение истории: уже начиная с шестого класса в библиотеке Андрея было больше исторической литературы, чем художественной. Молодому скульптору было интересно понять суть личности своих героев с их положительными и отрицательными сторонами — эту глубину подхода он выразил в принципах создания образа того или иного скульптурного персонажа. Скульптура, живопись и история — три кита,







Рис. 1. «Слово о полку Игореве», стекло, 2004–2005
Рис. 2. «Преславная семья Русская». 2014–2016 гг. Цветное стекло на деревянной доске, моллирование (фрагмент композиции «Кто Мы»)
Рис. 3. Рельефная композиция «Кто Мы». 2014–2016 гг. Стекло, дерево

на которых опиралось становление художника Андрея Криволапова.

С третьего курса училища художник стал заниматься темой христианства, интегрируя православные образы в свои работы. Процесс самоосознания автора проходил в том числе и через образы героев, которых Андрей Криволапов изучал. Для него христианская тема стала интересна не столько с точки зрения религии, сколько как способ понять и объяснить для себя культурный феномен склада личности русского человека. По окончании училища художник продолжил свое обучение в Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, выбрав для себя новое направление на кафедре художественной обработки стекла. Желание расширять свои границы как творца привело в витражное искусство. Два года Андрей занимался исключительно витражами, стремясь передать в своих произведениях эффекты свойства светопреломления стекла. Чистота, вода, лед, горный хрусталь — то, с чем ассоциируется стекло у автора; эти свойства и стали для художника причиной интереса к работе именно с этим материалом. Бывая в мастерских академии, Андрей Криволапов наблюдал образцы моллированных работ — так в его сознании и сформировалась возможность воплощения всех наработанных художественных навыков: скульптура, живопись, стекло и история. Начав с рельефов, уже позднее Андрей Криволапов стал создавать и объемные скульптуры из стекла. Художественные свойства материала смогли в полной мере выразить многогранность создаваемых образов и словно через линзу показать зрителю глубину личности самого автора.



Рис. 4. Серия рельефов «Библейские сюжеты». 2008 г. Стекло

Первой знаковой работой Андрея Криволапова, определившей его авторский подчерк, стала скульптура из стекла «Слово о полку Игореве» (2004–2005 гг.) (Рис. 1). Русская, славянская тема с аллюзиями на тему язычества стали для художника областями интереса и исследования. Среди исторических персонажей А.Н. Криволапова вдохновляли как те, кем нация может гордиться, так и их антиподы. Отражение этих поисков в творчестве создало фундамент для яркого и эмоционального художественного проявления личности героя в многообразии граней его внутреннего мира и внутренних конфликтов.

Православные герои произведений Андрея Криволапова - русские князья и святые: Владимир Святославич, князь Димитрий Московский, Александр Невский, Андрей Боголюбский, Василий Блаженный, Князь Всея Руси царь Иван, Михаил и Федор Черниговские, Ярослав Мудрый, Михаил Ярославович Тверской, княгиня Ольга, Сергий Радонежский и другие. К православной тематике можно отнести и работу «Преславная семья Русская», являющаяся фрагментом композиции «Кто Мы» (Рис. 2). Она столь же важна, как часть русской истории и рода.



Рис. 5. Скульптура «Иоан Креститель». 2019 год. Стекло

Огромные ворота композиции «Кто Мы» как бы выступают из затемненного пространства. Рассматривая их, становишься причастным к чему-то большему, важному, тщательно изученному и продуманному автором, сделанному с огромной любовью, верой и заботой. Композиция «Кто мы» из 16 рельефов на дощатом щите находится в постоянной экспозиции Музея художественного стекла ЦПКиО им. С.М. Кирова в зале «Северная анфилада» на Елагином острове в Санкт-Петербурге, начиная с 2020 года. Это самая





Рис. 6. Скульптура «Мадонна». 2021 г. Стекло, алмазная обработка, склейка

большая работа Андрея Николаевича (Рис. 3).

Интересно, как Андрей Криволапов возвращается к теме православия на протяжении своего творчества, используя все новые техники, для создания произведений из стекла. В начале творческой карьеры Андрей Николаевич увлечен рельефной скульптурной формой. Серия из трех рельефов «Библейские сюжеты» (Рис. 4) была создана в 2008 году и рассказывает о первом грехе, дальнейшей жизни, быте, и первом преступлении человека. Начинается серия с рельефа показывающего сцену изгнания из Рая Адама и Евы, второй рельеф- это бытие на земле и завершает композицию сцена убийства Авеля. Автор исследует события, положившие начало страстям человеческим. В процессе работы над этой серией Андрей Криволапов не только работал над формами рельефов, но и проводил эксперименты по спеканию различных видов стекла, что в итоге дает работам ощущение максимальной глубины и увлекает зрителя за размышлениями автора. В настоящее время серия «Библейские сюжеты» находится в коллекции Всероссийского музея прикладного искусства.

Со временем Андрей Николаевич Криволапов приходит в своем творчестве к круглой скульптуре из стекла и опять возвращается к православной теме. Работа «Иоан Креститель», созданная в 2019 году (Рис. 5), рассказывает о бессмертном Библейском сюжете, к которому автор возвращается, чтобы осмыслить православную тему уже с точки зрения взрослого человека. В руке Иоан Креститель держит рыбу, что символизирует его бытность рыбака.

В 2021 году в творчестве Андрея Николаевича Криволапова появляется новая техника. Так, найдя интересный блок стекла и почувствовав заложенную в нем форму человеческого тела, Андрей Николаевич как скульптор отсекая лишнее создает образ Богоматери. Скульптура «Мадонна» (Рис. 6) раскрывается в зависимости от освещения. Как только на нее попадает солнечный свет появляется внутреннее свечение и образ окончательно скрадывается.

Андрей Николаевич говорит: «В стеклянных скульптурах и рельефах хочу показать связь современного человека с историей через древний материал стекло. Передать гордость за свою родину, отчизну, корни. Я — скульптор и сделать это могу с помощью своего творчества».

Е.В. КОЛОНОВА
Магистр кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

А.С. СОКОЛОВА
Доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

О.А. ЧИСТЯКОВА
Заведующая кафедрой, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.V. KOLONOVA
Master of the Department of «Art Glass» of S.G. Stroganov RSHPU

A.S. SOKOLOVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of «Art Glass» of S.G. Stroganov RSHPU

O.A. CHISTYAKOVA
Head of the Department, Associate Professor of the Department of «Art Glass» of S.G. Stroganov RSHPU

ХРИСТИАНСКИЕ И БИБЛЕЙСКИЕ СЮЖЕТЫ В РУССКОМ СТУДИЙНОМ СТЕКЛОДЕЛИИ XX–XXI ВЕКОВ

CHRISTIAN AND BIBLICAL STORIES IN RUSSIAN STUDIO GLASSMAKING OF THE XX–XXI CENTURIES

В статье приводится классификация христианских и библейских сюжетов в отечественном авторском стекле конца XX, начала

XXI веков. Приводится обзор утилитарных и неутилитарных объектов из стекла, — икон, декоративных пано и рельефов, стеклянной посуды, сувенирной продукции, инсталляций и арт-объектов. Рассматриваются изделия, выполненные в различных техниках стекольного производства, таких как — гравировка, пескоструйная обработка, роспись, гутное выдувание, спекание (фьюзинг), моллирование стеклянных рельефов, склейка на ультрафиолетовый клей, и паечный витраж «Тиффани», за исключением искусства монументального храмового витража.
Ключевые слова: стекло, студийное движение, арт-объект, христианские и библейские сюжеты, религиозный жанр.

The article provides a classification of Christian and biblical subjects in Russian author's glass of the end of the 20th and beginning of the 21st centuries. An overview of utilitarian and non-utilitarian objects made of glass is given — icons, decorative paintings and reliefs, glassware, souvenirs, installations and art objects. Articles made in various glass production techniques are considered, such as engraving, sandblasting, painting, free blowing, sintering (fusing), bending glass reliefs, gluing with ultraviolet glue, and soldering stained glass «Tiffany», with the exception of the art of monumental temple-stained glass.
Keywords: glass, studio movement, art object, Christian and biblical subjects, religious genre.

Форма и содержание искусства отражают дух своего времени. Один из самых распространённых, в мировом и отечественном искусстве — религиозный жанр. Он находит отражение в живописи, скульптуре, литературе, музыке, кинематографе, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

В отечественном и европейском стеклоделии религиозный жанр в стекле существовал в монументальном витраже, росписи и гравировке. В пространстве русской православной церкви стекло впервые появилось в форме мозаики, которую выкладывали из кусочков цветной смальты. Мозаиками по византийскому образцу был украшен храм Святой Софии в Киеве (1019–1037) [1], Благовещенский собор в Чернигове (1186) [2], и другие. По данным археологических раскопок, среди фрагментов декоративного оформления церквей Киевской Руси, оконные стёкла существовали еще до ордынского нашествия [3], но распространение они получили лишь в конце XIX века. Монументальными храмовыми витражами на сегодняшний день занимаются Хвалов С.А., Гончарова Н.М., Пивник Т.И., Жуков А.В., Крылова Е.М., и другие. Однако, ограничивая круг исследования современным авторским стеклоделием, не будем рассматривать церковные витражи, как предмет традиционного прикладного характера.



Рис. 1. Маковецкий В. К. «Троеручица»



Рис. 2. Маковецкий В. К. и Лаврищева Е. В «Поверженный ангел» (2007)



Рис. 3. Лаврищева Е. В «Мольба»

В пространстве современного искусства христианские сюжеты приобретают новые формы художественного языка. Образ христианского и библейского сюжета в авторском стекле варьируется от традиционных и канонических изображений (икон), до абстрактных форм (арт-объектов), рассчитанных на совершенно иной уровень восприятия и иную сферу применения.

Христианский сюжет в русском студийном движении XX-XXI веков воплощается в объектах, образ которых диктуется не утилитарной потребностью, не иконографическими, живописными и иными традициями, а личным религиозным опытом художника и его отношением к изобразительному канону библейского жанра [4].

Тема религиозных сюжетов в творчестве современных авторов разных художественных направлений является объектом исследования многих современных искусствоведов: Шендарева Н.А. [5], Шаманьковой А. [6], Лукичёвой К.Л. [7], Орловой О.В. [8], и других. Основательный научный материал о художественном стекле советской и постсоветской эпох (в том числе о студийном движении) изложен в работах Казаковой Л. В., и Крамаренко Л.Г. [9], Ибрагимов Ф.А. [10]. Некоторых исторических аспектов темы касаются работы Ашариной Н.А. [11], Темерин С.М. [12], Немчиновой Д.И. [13], Прокофьева Е.П. [14], Чумаковой М. В. [15], Изотовой М. [16], Грошковой Л. Г. [17], Воронов Н.В. [18].

Стекло на рубеже XX–XXI веков, как и многие другие виды искусства этого периода, выходит за рамки утилитарности и приобретает новые художественно-смысловые формы. Л.В. Казакова [19] пишет, что именно в контексте студийного движения происходил выход художественного стекла на уровень инсталляции и арт-объекта.

Шендарев Н.А., в статье «Евангельские сюжеты в современном искусстве» [20], условно разделяет творческий подход художников к данной теме на три категории: канонический, незначительно отступающий от канона (для удобства назовём его «авторский») и абстрактный. Также можно выделить ещё одну категорию, которая в настоящее время не получила широкого распространения и находится в стадии эксперимента: это так называемое «цифровое» искусство. Не беря во внимание искусство витража, стекло как материал не является традиционным для изображения христианских сюжетов. Однако, данная классификация применима к разделению подходов авторов современного студийного движения в стекле.

К первой категории можем отнести объекты, в которых сохраняется каноничность сюжета и точность библейского или иконографического повествования. Ко второй — работы мастеров, работающих не по канонам, но с ориентацией на традиционную культуру. К третьей категории относятся работы, полностью отходящие от канонов, представляющие собой интуитивный, абстрактный, символический образ.

Религиозный жанр, в свою очередь, также подразделяется на категории — по видам религий. Христианское искусство глобально делится на православное и католическое. К православной тематике относятся сюжеты и персонажи из Священного писания, изображения святых и христианская символика.

Использование стекла для решения подобных задач выводит религиозный сюжет за рамки традиционного искусства, даёт ему новый смысл и новое прочтение. Большинство художников-студийщиков зачастую работают с материалом не ради того, чтобы придать ему какой-то определённый смысл или раскрыть сюжет — они, стремятся показать красоту материала, его визуальные и оптические свойства. В работах русских студийщиков встречаются объекты религиозного жанра, которые в стекле приобретают новый смысл и образ, а иногда теряют его, уступая главенствующую роль красоте материала.

Канонический подход

Среди работ Владимира Кирилловича Маковецкого (р. 1954) и Елены Валентиновны Лаврищевой (р. 1955) встречаются православные гравированные иконы: «Триединство», «Святой Георгий», «Троеручица», «Казанская Божья матерь» (рис. 1). Переосмысление религиозных образов присутствует в объектах «Раненый ангел» (рис. 2) и «Мольба» (рис. 3). В них авторы умело сочетают грубые фактуры и сколы с блестящей полированной поверхностью оптического стекла. В объектах читается образ белых крыльев, как бы повисших в воздухе, однако сюжет раскрыт неоднозначно.



Рис. 4. Ибрагимов Ф. А. «Св. Георгий» (1999)



Рис. 5. Ибрагимов Ф. А. «Адам и Ева с яблоком» (1997)

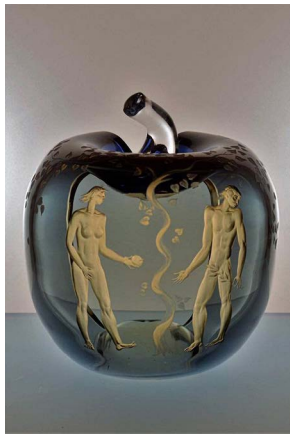


Рис. 6. Курилов А. С. «Изгнание из рая» (2005)

Советский и российский художник Ибрагимов Фидаиль Ахмедович (1938-2020) работал в различных жанрах и техниках. В его творчестве показана вся многогранность материала. Создавая образы литературных персонажей, героев античных мифов, он не обошёл вниманием и христианские сюжеты. Похоже, художник любил изображать героев, среди его работ можно увидеть Дон-Кихота и Гулливера, к образу «Георгия Победоносца», он обращается дважды.: Один выполнен в технике гравировки и не лишён иконографичности. Это матовый графический рисунок, изображающий Святого Георгия (1999) с развевающимся плащом, скачущего верхом на коне. Автор, смело заполняет локальным пятном пространство прозрачного овального объекта (рис. 4). Ещё один образ Георгия Победоносца выполнен в технике объёмной витражной композиции.

К библейскому сюжету «Изгнание из Рая» Ибрагимов так же обращается два раза. Объект «Адам и Ева» (1995) представляет собой полированный куб прозрачного оптического стекла, на стенках которого реалистично изображены мужская и женская фигуры, вставшие на одно колено, с протянутыми вверх руками и поднятыми лицами, как бы взывающие к Всевышнему. Композиция «Адам и Ева с яблоком» (1997) (рис. 5) выполнена в той же технике, только состоит уже из двух частей: прозрачного блока с выгравированными в полный рост человеческими фигурами и зеленовато-синего яблока, как бы врезанного в угол куба.

Известна ещё одна работа на тему священного писания, это панно «Четыре всадника Апокалипсиса», выполненное гравировкой по накладу. Художнику удалось передать зловещий образ несущихся всадников, с развивающимися волосами и конскими гривами… Спекая слой про-

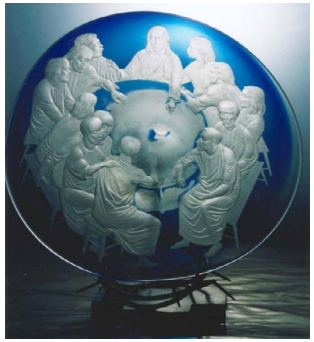


Рис. 7. Фокин А. И. «Тайная вечеря»



Рис. 8. Дикий И. М. «Спаситель на кресте»



Рис. 9. Иванов А. А. «Рождение мира. Адам и Ева» (2000)

зрачного стекла с цветным и выполняя гравировку по цветному стеклу, можно добиваться интересных эффектов. «Прорываясь» гравировкой сквозь наклад, автор получает белый рисунок, а стачивая наклад где-то глубже, где-то выше, создаёт плавные акварельные переходы, меняя насыщенность цвета, путём изменения толщины стекла.

Оптическое стекло стало излюбленным материалом многих студийщиков. К технике гравировки по стеклу нередко обращается художник Курилов Адольф Степанович (р. 1937). Как и Фидаиль Ибрагимов, он прибегает к использованию цветного наклада, который создаётся путём поэтапного набора цвета на стеклодувную трубку «понтию», в следующем порядке: бесцветное стекло — зелёное — синее. Таким образом выдувается многослойный объект, который в последствии дорабатывается гравировкой и гранением. На христианскую тематику художник создал несколько работ: «Ева» (1995), «Яблоко на двоих» или «Изгнание из рая» (2005) (рис. 6), «Искушение» (2002), и «Спящий ангел». Также известна работа его супруги, Куриловой Анны, — «Возрождение», выполненная в технике моллирование. Объект представляет собой расколотый колокол, из трещины в котором виден новый, целый колокольчик, как символ возрождающейся жизни.

Фокин Александр Иванович (р. 1958) сделал сочетание гравировки и оптического стекла классикой. Его психологически-выразительные гравированные портреты, жанровые композиции и пейзажи известны по всему миру. Одной из вершин его творчества стали работы, посвящённые сюжетам из библии: «Тайная вечеря» (рис. 7), образы апостола Петра и святителя Николая Чудотворца, «Адам и Ева», «Суламифь».

К этой же категории студийных художников, по материалу, технике и стилистическому подходу относится Дикий Иван Михайлович (р. 1954). Он активно занимался гравировкой по стеклу и моллированием. В технике гравировки с добавлением алмазной грани он создал



Рис. 10. Криволапов А. Н. «Иона» (2019)



Рис. 11. Криволапов А. Н. «Андрей Боголюбский. Михаил Тверской» (2017)

небольшую Пасхальную сувенирную серию с сюжетами «Богородица» и «Спаситель на кресте» (рис. 8).

Гравированные работы на христианские темы присутствуют в творчестве Иванова Александра Алексеевича (1944–2011). Известна его декоративная форма «Рождение мира. Адам и Ева» (2000) (рис. 9), овальная форма объекта, по-видимому, олицетворяет земной шар, на котором, взявшись за руки, стоят Адам и Ева. По кругу, заполняя фон, мелкими штрихами идёт матовая алмазная грань, создавая иллюзию движения или мерцающего света, исходящего от светила, обозначенного с обратной части объекта круглой полированной линзой.

Криволапов Андрей Николаевич (р. 1975), создаёт стеклянные скульптуры и рельефы в технике моллирование, в сочетании с УФ-склейкой. Художника вдохновляют сюжеты античной и христианской истории, священного писания, средневековых былин… Рельефы он



Рис. 12. Матосян Л. С. «Троица»



Рис. 13. Воликова Н. «Богородица» (2009)



Рис. 14. Воликова Н. и Новикова Т. «Дары Волхвов»



Рис. 15. Воликова Н. и Новикова Т. «Голуби и чаша» (2008)



Рис. 16. Криволапова Г. А. «Ноев Ковчег» (2009)

изготавливает из серого кинескопного стекла, иногда применяя в работах дерево и металл. Скульптор не вымывает из рельефов остатки глины или гипса от огнеупорных форм, или нарочно натирая поверхность работы грубым землистым материалом. Забиваясь в углубления тёмно-серого кинескопа, он придаёт дополнительную графику и архаичность его работам. Им созданы целые серии работ на разные сюжеты, в том числе на христианскую тематику: «Иона» (2019) (рис. 10), «Андрей Боголюбский. Михаил Тверской» (2017) (рис. 11), «Пётр и Феврония» (2018), «Иконостас» (2020).

В творчестве художницы Матосян Луизы Сергеевны (р. 1958) христианская тематика практически не фигурирует. Художница много лет посвятила разработке новых составов цветных стёкол на ленинградском фарфоровом заводе. Её произведения отличаются широким цветовым спектром и разнообразием применяемых техник: роспись силикатными и люстровыми красками, миллефиори, травление и т.д. Излюбленной техникой Луизы Сергеевны становится живопись, которая накладывается на объекты из цветного стекла. Её кисти принадлежит икона «Троица», написанная силикатной краской на круглой тарелке золотисто-жёлтого цвета (рис. 12).

Авторский подход

Известна Богородичная икона, созданная художницей Натальей Воликовой (1957–2015) в 2009 году. Икона (рис. 13) выполнена в технике пескоструйной обработки стекла, которая визуально очень похожа на гравировку. Она находится в церкви в городе Сурск. Художница работала в паре с Татьяной Новиковой (р. 1955). Наталья Воликова и Татьяна

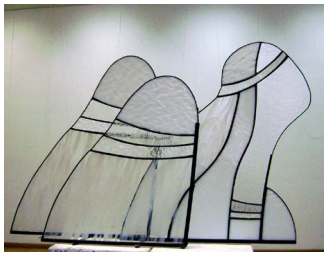


Рис. 17. Бутина А. А. «Ангел» (2011)



Рис. 18. Савельева Л. И. «Скорбящие» (1992)



Рис. 19. Савельева Л. И. «Ангел» (1993)

Новикова проработали вместе около 30 лет. Основной концепцией этого творческого союза стало обращение к культурному наследию древнего Рима и Каппадокии, перевоплощение библейских текстов и христианских символов. К этому направлению относятся работы «Кападокия» (2007), «Дары Волхвов» (рис. 14), «Розовые голуби и чаша» (2006), выполненные в технике отливки в песок и росписи глазурями, «Голуби и чаша» (2008) (рис. 15). В работе «Брак в Кане» (2003), на листовом стекле с помощью гравировки изображён декоративный натюрморт с изображением двух сосудов и чаши с вином.

Так же художницами создана очень необычная серия иконных образов: «Утраченный образ» (2005), «Три Святителя» (2008), в технике гравировки, «Утраченные иконы» (2006), выполненные в технике спекания с использованием хрусталя и фрагментов латунных окладов.

Криволаповой Галине Анатольевне (р. 1973) принадлежит работа «Ноев Ковчег» (2009) (рис. 16), выполненная в стеклодувной технике, совмещённой с деревом и металлом. Изображены испуганные животные, спасающиеся от наводнения в ковчеге Ноя.

Бутина Анна Альбертовна (р. 1965) создаёт витражи и мозаики из листового стекла в технике тиффани. Её работы отличаются лаконичностью и гармонией цветовых сочетаний, необычным оформлением, формой и сочетанием крупных плоскостей стекла с миниатюрными фрагментами. С религиозной тематикой у неё связаны две работы «Ангел» (рис. 17).

Пластичные стекольные композиции Савельевой Любови Ивановны (р. 1940) метафоричны, воздушно-прозрачны, полны авторских ощущений мира, людей, пейзажа... Любовь Ивановна работает с разными материалами и техниками: фаянсом, фарфором, шамотом. Так же ей принадлежит открытие нового графического стиля «стихографика», который заключается в том, что текст и иллюстрации рисуются сразу, создавая на бумаге единый словесный и изобразительный ритм.

«Горячая живая стекломасса,
несущая светящийся заряд.
Застывшее стекло как форма мысли,
как форма чувства, форма бытия»

Л.И. Савельева



Рис. 20. Урядова Н. В. «Каппадокия» (2000)



Рис. 21. Урядова Н. В. «Ночь перед Рождеством» (2016)



Рис. 22. Гордин А. Я. «Райский сад 21» (2011)

В стекле она создаёт композиции из выдувных сосудов различных форм, декорируя их цветными и монохромными росписями силикатной краской. Ею созданы работы, имеющие в основе христианский сюжет: «Мадонна», «Скорбящие» (1992) (рис. 18), пластическая композиция из объектов выполненных в тиховыдувной технике. «Ангел» (1993) (рис. 19), «Апостолы», штоф «Рождество» (1995), «Сотворение мира» (2001), «Без названия» (1985), «Молитва» (1993). Все персонажи, Савельевой то парят в верхней части сосуда, то перелетают из одного сосуда в другой, за счёт чего объекты выстраиваются в смелый единый композиционный ритм. Образы пронизаны глубоким философским осмыслением земного и Божественного, прошлого и настоящего...



Рис. 23. Гордин А. Я. «Звонарь»



Рис. 24. Дубская Е. В. «Дерево Иуды»



Рис. 25. Молчановский А. П. «Гавриил и Люцифер»

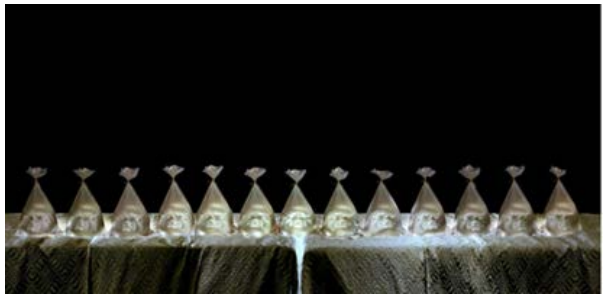


Рис. 26. Худяков К. «Тайная Вечеря»

Интересно творчество Урядовой Натальи Витальевны (р. 1948). Ранние работы художницы связаны с оптическим стеклом. В своих работах она экспериментировала с объёмом, иллюзиями, светопреломлением, геометрическими формами… Постепенно она пришла к использованию стекольной плоскости, в работе с которой возросла роль слова, сюжета и изобразительности. Художница создала целый ряд полу-абстрактных плоскостных объектов в религиозном жанре: «Гефсимания 12», «Душа души», «Знамение» (2013), «Приношение» (2015), «Гвоздь», «И вот вам знак» (2018), «Каппадокия» (2000) (рис. 20), «Ночь перед Рождеством» (2016) (рис. 22), «Вечеря» (2011), «Изгнание» (2017).

Гордин Александр Яковлевич (р. 1941) — скульптор, художник и архитектор, создал серию работ из стекла и металла, в которой раскрыл современные сюжеты по мотивам библейских. Например, в работе «Райский сад 21» 2011 года (рис. 22), художник трактует предвечный сюжет с Адамом и Евой у Дерева познания добра и зла. Дерево увешано мобильными телефонами с логотипами компании Apple. По замыслу «падение» Евы заключается, в увлечении цифровыми благами XXI века. Очень трепетно выполнен образ «Звонарь» (рис. 23).

Дубская Елена Васильевна (р. 1954) работает над созданием стеклянной посуды в гутной технике, однако среди её работ встречаются арт-объекты, оригинальные по сюжету и по формообразованию. Художница образно и ярко раскрывает в работах разные сюжеты, не оставив без внимания священное писание. «Дерево Иуды» (рис. 24) выполнено в гутной технике, из ярко-розового стекла. Ветви его растопырились как когти хищной птицы. На одной из веток висит прозрачная петля.

Абстрактный подход

Эта категория художников очень разнообразна. Каждый автор выражает в стекле свой неповторимый взгляд на мир, и на сюжет. Не менее интересными являются абстрактные работы студийщиков,

посвящённые библейским и христианским сюжетам. Часто создаётся ощущение отсутствия в объекте какого-либо глубинного контекста, однако, при внимательном рассмотрении, можно уловить в абстрактной форме мысль, вложенную в неё автором. Это происходит на интуитивном, ассоциативном уровне. Чаще всего художники этого направления используют в работах оптическое стекло, которое само по себе тяготеет к лаконичным абстрактным формам, фигуративно-пластическому языку. Главенствующей целью становится красота материала и поиск оптических иллюзий.

Победова Ольга Александровна (р. 1950), не смотря на абстрактный язык своего творчества, создала серию объектов-«Архитектонов», в которых читается архитектура храмов: «Храм с градиентом», «Своды», без названия. Другой, более ощущенческий подход виден в работе «Спас» (1996), «Медовый Спас» и «Едина плоть».

Одним из самых абстрактно-мыслящих художников этого периода и направления является скульптор Молчановский Андрей Петрович (р. 1971). Художнику удалось выработать свой пластический язык. В основе его композиций из оптического стекла лежит соотношение объёмов, ритмов, пропорций и форм. Автор будто «слышит» голос материала, умеет передать внутреннюю сложносочинённость, обобщёнными, лаконичными формами. На тему религии им созданы композиции: «Гавриил и Люцифер» (рис. 25), «Серафим и Андрей — ловцы человеческих душ» (2002), «Оберег» (2010), «Жертвоприношение» (2011).

Ещё один автор абстрактных работ на религиозную тему — , советский и российский художник Манукян Овик Григорьевич (р. 1949). Ему принадлежат арт-объекты из красного стекла с использованием проволочной сетки в качестве каркаса: «Ангел» и «Крест».

Цифровое искусство

Сегодня, как явление торжествующей цифровой эстетики, выступают работы Худякова Константина (р. 1945). Автор является художником-визионером, предвосхитившим цифровую эпоху. Межвидовые границы искусства не имеют для него значения, на первый план выходит «новая образность». Ему принадлежат неоднозначные цифровые образы, с использованием 3D-технологий в создании объектов из стекла, посвящённые и современным вопросам, и христианской тематике. А именно: «Череп Евы», «Тайная Вечеря» (рис. 26), «Шахматы Апокалипсис».

Подход к изображаемому сюжету, во многом диктуется технологией обработки и видом стекла. К каноническому подходу можно отнести работы авторов: Маковецкого В.К. и Лаврищевой Е.В., Ибрагимова Ф.А., Курилова А.С., Фокина А.И., Дикого И.М.

За исключением А.Н. Криволапова и Л.С. Матосян, всех их объединяет любовь к технике гравировки по стеклу. Гравировка позволяет создавать монохромные графические изображения, подобные гравюре или рисунку. Эффект объёмности изображения достигается за счёт разности глубин гравированного рельефа. В данной технике относительно просто соблюсти иконографические каноны, в этом плане она сродни росписи. Самыми излюбленными героями священного писания, в этой группе художников, являются Адам и Ева, образ которых присутствует практически у каждого из вышеперечисленных авторов.

Ко второй категории авторов, работающих с христианскими и библейскими сюжетами, не соблюдая изобразительных традиций и канонов, можно отнести художников: Воликову Н. и Новикову Т., Криволапову Г.А., Бутину А.А., Савельеву Л.И., Урядову Н.В. и Гордина А.Я. Их творческие подходы разнообразны и не похожи один на другой. В этой группе авторов наиболее часто изображаемым персонажем из библии является Ангел, за исключением Воликовой Н. и Новиковой Т. Возможно, это связано с тем, что образ Ангела в мировом искусстве — один из самых цитируемых и разнообразных, он нейтрален и наименее скован догматическими рамками.

Облик Ангела описан в священном писании и подобен образу Божию, как и человек. Однако, это бесплотный дух, сущность которого, в интерпретации художников предыдущих веков, показана разными способами, что даёт современному художнику, трепетно относящемуся к традициям, наибольшую творческую свободу.

К третьей категории абстрактного подхода можем отнести Победову О.А., Молчановского А.П., Манукяна О.Г. и, выделяющегося в отдельную категорию цифрового искусства, Худякова К.

Подводя общий итог, можно сказать, что христианские и библейские сюжеты в творчестве русских авторов-студийщиков XX–XXI занимают не последнее место.

У одних современных авторов можно увидеть в единичнм виде. У иных, христианская тематика несёт серийный характер. Ко вторым относятся Криволапов А.Н., Воликова Н. и Новикова Т., и Урядова Н.В.

Христианские сюжеты, не смотря на религиозный кризис советского периода, не утратили своей актуальности. Интерес к христианским темам среди русских студийщиков начал появляться в 1940-х годах, большинство же работ создано в 1990-х — 2000-х годах. В исполнении современных авторов христианские и библейские сюжеты приобретают особое уникальное прочтение, что является следствием нашей духовной русской культуры. На сегодняшний день эти темы, как направление для творческого поиска, являются перспективными, и не только не исчерпали себя, но и приобрели новую глубину.

Появление новых видов стекла, новые технические находки в работе с материалом, и современные средства экспозиционной выразительности открывают для современного художника богатую палитру художественных возможностей. Стекло — это материал, который позволяет художнику работать одновременно с формой, цветом, светом, объёмом, пространством, фактурой и графикой.

Обращаясь к религиозной тематике, под влиянием вышеперечисленных факторов, мастера, часто расходясь с каноническими традициями, находят сильные по эмоциональному и художественно-выразительному воздействию образы, способные донести до зрителя вечные ценности и не оставить его равнодушным.

Примечания:

1. Каргер М.К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода // Труды Всероссийской Академии Художеств, т. I. — М., Л.: Искусство, 1947. — С. 25–27.
2. Шелковников Б.А. Стекло Киевской Руси X–XIII веков // Византийский временник, том XVI. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1959
3. Каргер М.К. Археологические исследования древнего Киева — Отчёты и материалы (1938–1947 гг.). — Киев: Издательство Академии наук Украинской ССР, 1950.
4. Шендарев Н.А. Евангельские сюжеты в современном искусстве: введение в проблематику. // Молодежный вестник СПбГУКИ. — СПБ. — № 1 (1) . — С. 135.
5. Шендарев Н.А. Христианские сюжеты в современном отечественном искусстве // Молодежный вестник СПбГУКИ. — СПБ. — № 1 (26). — С. 177–180.
6. Шаманькова А. Святой образ в пространстве советского искусства: Изображение икон в живописи второй половины XX в. // В поисках образа: Восстановление, воссоздание, развитие. — СПБ: Библикон, 2015. — С. 180.
7. Лукичёва К.Л. Религиозные темы в живописи символизма / К.Л. Лукичёва // Дух символизма: Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. — М., 2012. — С. 181–189.
8. Орлова О.В. Христианские сюжеты в художественном пространстве искусства конца XX — начала XXI века // Карельский научный центр РАН. — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2019
9. Казакова, Л.В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера.: дис. д-р. ВАК РФ наук: 17.00.04. — М., СПБ, 2007. — 72 с.
10. Ибрагимов Ф.А. Авторское стекло России 1990–2015. — М.: РАХ, 2016. — 362 с.
11. Ашарина, Н.А. Русское стекло XVII- начала XX века // Гос. Ист. музей. — М.: Галарт, 1998. — С. 255.
12. Темерин, С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки.. — М.: Советский художник, 1960. — 187 с.
13. Немчинова, Д.И. Художественное стекло Дятьковского завода: страницы истории. — СПБ.: Искусство России, 2009. — 269 с.
14. Чумакова М.В. Дятьковский хрустальный завод. Уникальные произведения и массовые изделия в творчестве художников XX в: дис. канд. искусствоведение наук: 17.00.04 . — М., 2011. — 221 с.
15. Прокофьев Е.П. Русский хрусталь. Гусевский хрустальный завод. — Ленинград: Художник РСФСР, 1970. — 156 с.
16. Изотова М. Скульптура, графика, поэзия Л. Савельевой // Декоративное искусство. М. — 2013, 03/414. — С. 110–122.

17. Грошкова Л.Г. Особенности исследования художественного стекла. // ЕСУ. — 2015. — № 11 (20). — С. 53.
18. Воронов Н.В., Дубова М.М. Невский хрусталь: очерки основных этапов развития. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 288 с.
19. Казакова Л.В. «Новый взгляд. Новое стекло». О некоторых тенденциях современного творческого процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1–2. — С. 71–84.
20. Шендарев Н.А. Евангельские сюжеты в современном искусстве: введение в проблематику. // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — №1 (1) . — С. 135.

Список литературы:

1. Каргер М. К. К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода // Труды Всероссийской Академии Художеств, т. I. — М., Л.: Искусство, 1947. — С. 25—27.
2. Шелковников Б.А. Стекло Киевской Руси X–XIII веков // Византийский временник, том XVI. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1959.
3. Каргер М.К. Археологические исследования древнего Киева — Отчёты и материалы (1938 — 1947 гг.) . — Киев: Издательство Академии наук Украинской ССР, 1950.
4. Шендарев Н.А. Евангельские сюжеты в современном искусстве: введение в проблематику. // Молодежный вестник СПбГУКИ . — СПБ. — № 1 (1) . — С. 135.
5. Шендарев Н.А. Христианские сюжеты в современном отечественном искусстве // Молодежный вестник СПбГУКИ . — СПБ. — № 1 (26). — С. 177–180.
6. Шендарев Н.А. Формирование ключевых интерпретаций христианского наследия в отечественном искусстве 1990-х гг. // Молодежный вестник СПбГУКИ. — 2017. — № 1.
7. Шендарев Н.А. Евангельские сюжеты в современном искусстве: введение в проблематику. // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — № 1 (1) . — С. 135.
8. Шаманькова А. Святой образ в пространстве советского искусства: Изображение икон в живописи второй половины XX в. // В поисках образа: Восстановление, воссоздание, развитие. — СПБ: Библикон, 2015. — С. 180.
9. Лукичёва К.Л. Религиозные темы в живописи символизма / К.Л. Лукичёва // Дух символизма: Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века. — М., 2012. — С. 181–189.
10. Орлова О. В. Христианские сюжеты в художественном пространстве искусства конца XX — начала XXI века // Карельский научный центр РАН. — Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2019.
11. Казакова, Л. В. «Новый взгляд. Новое стекло». О некоторых тенденциях современного творческого процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2020. — № 1–2. — С. 71–84.
12. Казакова, Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера.: дис. д-р. ВАК РФ наук: 17.00.04. — М., СПБ, 2007. — 72 с.
13. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России 20 века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды. : дис. д-р. искусствоведение наук: 17.00.04. — М., 2005. — 241 с. Ибрагимов Ф.А. Авторское стекло России 1990–2015. — М.: РАХ, 2016. — 362 с.
14. Ашарина, Н.А. Русское стекло XVII- начала XX века // Гос. Ист. музей. — М.: Галарт, 1998. — С. 255.
15. Темерин, С.М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки.. — М.: Советский художник, 1960. — 187 с.
16. Немчинова, Д. И. Художественное стекло Дятьковского завода: страницы истории. — СПБ.: Искусство России, 2009. — 269 с.

17. Прокофьев Е.П. Русский хрусталь. Гусевский хрустальный завод. — Ленинград: Художник РСФСР, 1970. — 156 с.
18. Чумакова М.В. Дятьковский хрустальный завод. Уникальные произведения и массовые изделия в творчестве художников XX в: дис. канд. искусствоведение наук: 17.00.04 . — М., 2011. — 221 с.
19. Изотова М. Скульптура, графика, поэзия Л. Савельевой // Декоративное искусство. М. — 2013, 03/414. — С. 110–122.
20. Грошкова Л.Г. Особенности исследования художественного стекла. // ЕСУ. — 2015. — № 11 (20). — С. 53.
21. Воронов Н.В., Дубова М.М. Невский хрусталь: очерки основных этапов развития. — Ленинград: Художник РСФСР, 1984. — 288 с.
22. Произведения Народного художника РФ Адольфа Курилова в собрании Государственного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Владимир, 2017. — 92 с.: ил.
23. Гравированное стекло Елены Лаврищевой и Владимира Маковецкого // Glass Engraver URL: https://glass-engraver.ru/ (дата обращения: 27.10.2022).
24. Круглый стол, посвящённый памяти Фидаиля Ибрагимова // Российская Академия Художеств. — URL: https://www.rah.ru/ (дата обращения: 27.10.2022)
25. Дикий Иван Михайлович // Санкт-Петербургская Государственная Художественно-промышленная Академия им. А.Л. Штиглица. — URL: http://glassceram.ru/teachers/arhiv/ru-dikiy_i_m/ (дата обращения: 28.10.2022).
26. Александр Гордин. Выставка арт-объектов под открытым небом «Не ангелы» // МИСП Музей искусства Санкт-Петербурга 20–21 веков. — URL: http://www.mispxx-xxi.ru/ (дата обращения: 29.10.2022).
27. Авторы: Криволапов Андрей Николаевич // объединение Московских скульпторов. — URL: https://oms.ru/authors/krivolapov-andrej-nikolaevich (дата обращения: 29.10.2022).
28. Авторы: Молчановский Андрей Петрович // объединение Московских скульпторов. — URL: https://oms.ru/authors/molchanovskij-andrej-petrovich (дата обращения: 29.10.2022).
29. V Триеннале 2011 // Мой Мир. — URL: https://my.mail.ru/ (дата обращения: 01.11.2022).
30. Победова Ольга Александровна // Открытый клуб и галерея. — URL: https://www.openklub.ru/artist/262/ (дата обращения: 01.11.2022).

А.С. СОКОЛОВА
кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С.Г. Строганова

ДХАРМАДАСАГЕ СУГАТХ ДХАРМАДАСА
Реставратор

A.S. SOKOLOVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of «Art Glass» of S.G. Stroganov RSHPU

DHARMADASAGE SUGATH DHARMADASA
Restorer

ВЛИЯНИЕ БУДДИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА РАЗВИТИЕ ГОНЧАРНОГО ИСКУССТВА ШРИ-ЛАНКИ

THE INFLUENCE OF BUDDHIST CULTURE ON THE DEVELOPMENT OF POTTERY IN SRI LANKA

В статье прослеживается влияние буддийской культуры на развитие гончарного искусства Шри-Ланки, анализируется будийская символика в декора ланкийских керамических произведений.
Ключевые слова: гончарное искусство Шри-Ланки, традиция, символика, декоративно-прикладное искусство, Буддизм.

The article traces the influence of Buddhist culture on the development of the pottery art of Sri Lanka, analyzes the Buddhist symbolism in the decor of Sri Lankan ceramic works.
Keywords: Sri Lankan pottery, tradition, symbolism, arts and crafts, Buddhism.

История искусства Шри-Ланки насчитывает более 2000 лет, восходя к древним храмовым росписям и наскальным скульптурам Будды. Являясь основной религией на Шри-Ланке, буддизм всегда был и остается важным направлением художественного самовыражения ланкийцев, а буддийские мотивы можно увидеть в оформлении произведений разных видов искусств. Самые ранние из сохранившихся образцов буддийского искусства датируются периодами, когда столицей государства был город Анурадхапура (ок. 500 г. до н. э. — 1000 г. н. э.) и Полоннарува (1000–1235 гг. н.э.).

Основу население острова составляют сингалы. Являясь выходцами из Индии, эти территории они заселили в первом тысячелетии до н.э. Сингалы — индоарийцы, говорящие на сингальском языке, близком к индоарийским (таким как санскрит, пракритам или пали). Сингальский язык, совместно с тамильским, является на Шри-Ланке официальным. Сингалы разделяются две субэтнические группы, различающиеся особенностями культуры и диалектами — это горные сингалы (кандийцы) и живущие вдоль побережья. Помимо Шри-Ланки, сингалы в современном мире живут на территориях Сингапура, Австралии, Новой Зеландии.

Художественные произведения декоративно-прикладного искусства Шри-Ланке удивительны своим разнообразием. Сингалы с древности были прекрасными строителями, архитекторами, скульпторами, живописцами. Мастера научились использовать всё, что дает природа: дерево, листья и травы, растительное волокно, ореховую скорлупу; простые и драгоценные камни, которыми богата эта территория; металлы, кость, рог, раковины и, конечно, глину. Гончарное дело — одно из традиционных ремесел Шри-Ланки, распространенное почти по всему государству и имеющее долгую историю. Это искусство было широко распространено на этой территории задолго до периода её письменной истории. С переходом древних людей, живших на острове, от эпохи охоты к эпохе домашнего земледелия, были созданы предпосылки, необходимые для изготовления глиняной посуды. В то время люди, жившие по долинам рек, легко могли найти сырье, необходимое для изготовления гончарных изделий. Первые керамические предметы, судя по всему, здесь стали изготавливаться ещё во втором веке до нашей эры.

«Керамику сингалы употребляли для кухонных надобностей, для домашних дел (в большой керамической посуде стирали, купали детей), для украшения своего жилища и своих храмов, для отправления религиозных обрядов и в культовых церемониях» [1], как свидетельствует Н. Г. Краснодембская в статье «Расписная сингальская керамика в собраниях МАЭ».

Шри-Ланка в мировой истории является не только географическим, но и культурным «перекрестком». Здесь пересекались интересы представителей разных народов из стран от Африки до Китая и от Юго-Восточной Азии до Европы. Художественные ремесла Шри-Ланки тесно связаны с южноиндийскими, ведь в течение многих столетий на остров ввозились искусные ремесленники-тамилы из Южной Индии, и даже в XVIII в. они конкурировали с сингальскими ремесленниками. Но, хотя художественные изделия Шри-Ланки близки к индийским, ланкийское искусство отличается особой спецификой, уникальностью и самобытностью. Интересен тот факт, что на Шри-Ланке даже больше, чем в самой Индии, сохранились традиции индийского искусства древних времен — периода распространения и расцвета буддизма. К XI в. буддизм почти исчез в Индии, но сохранился на Шри-Ланке, передавая в памятниках искусства древнюю индо-сингальскую традицию.

Буддизм является государственной религией Шри-Ланки (его исповедуют около 76,7% населения), и во многом формирует мировоззрение и систему ценностей. Сингалы являются приверженцами старейшей из ныне существующих школ буддизма — тхеравады, которая имеет здесь долгую и непрерывную историю существования. Буддизм впервые прибыл на Шри-Ланку в 249 году до н.э. с миссией Махинды, сына индийского императора Ашоки, а надписи на брахми на севере острова свидетельствуют о наличии монастырей, существовавших при поддержке буддистов-мирян уже в III веке до н.э. [2]. При этом в ланкийской духовной культуре проявлены древние народные верования и обряды, а также распространён индуизм (7.8% населения), мусульманство (8,5%), католицизм (6,1%), согласно переписи 2001 года [3]. Сложное переплетение разных верований, соседство различных по происхождению элементов во многом формирует картину мира современных жителей страны.

Ланкийское искусство тесно связано с буддизмом, а глиняные сосуды использовались с разными целями: в качестве повседневных бытовых предметов (домашняя утварь), и для религиозных целей, а также в качестве погребальных урн. Такие урны были найдены в Иббанкатуве (Ibbankatuva) и Помпариппу (Pomparippu) вместе с человеческими останками внутри.

В росписи керамических изделий, помимо мотивов чисто геометрического характера, свойственных ланкийской керамике, присутствуют также буддийские символы. Нередко встречаются человеческие фигуры, изображения буддийских божеств и свастика — древний восточный символ. Пример керамического изделия, расписанного в буддийской стилистике — гончарная плитка, изготовленная в первой половине XIX века и хранящаяся сегодня в Victoria and Albert





Рис. 1. Шри-ланкийская гончарная плитка, Канди, 1800–1850 гг.
Рис. 2. Глиняная копилка в форме льва. Шри-Ланка. Начало XX века. Музей МАЭ (Кунсткамера), Санкт-Петербург. Высота — 13,5; длина — 14,0; ширина — 6,5; длина прорези — 1,7 см

Museum в Лондоне. Круглая плитка изготовлена из обожженной глины и украшена различными накладками цвета охры (рис. 1).

Сингальские гончары изготавливали множество подобных утилитарных предметов, часто украшенных традиционными для эпохи Канди (период с 1469 по 1815 год) мотивами. Обжиг производился в традиционной низкой печи с каменными стенками и куполообразным покрытием из толстого слоея рисовой шелухи или другого горючего материала (опилки, солома, кокосовое волокно и т.д.). При этом в конструкции не должно было быть зазоров, чтобы тепло распределялось равномерно. Дрова, установленные снизу конструкции, зажигались так, чтобы пламя нарастало постепенно.

Обжиг изделия занимал от 12 до 24 часов — такая длительность процесса была необходима, чтобы хрупкая керамика не треснула от сильных перепадов температуры. Процесс обжига называется «Дун гаханава» (син. දුං ගහනවා). В конце в насыпи земли протыкается «глазок». Темно-красный матовый оттенок глиняной посуды является признаком того, что процесс обжига завершён. Об этом также может сигнализировать то, что огонь пробивается сквозь «крышу», когда солома или другой использовавшийся материал прогорает. После того как изделия полностью остыли, конструкцию печи разбирают и собирают изделия. Такая технология позволяла получить качественную, красивую и прочную глиняную посуду.

Одним из предметов коллекции, хранящейся сегодня в петербургском музее МАЭ РАН (Кунсткамера), является глиняная копилка в форме льва также относится к началу XX века (рис. 2). Изделие окрашено минеральными красками красного и черного цветов, при этом изделие было расписано до его обжига. Наряду с другой сингальской копилкой в виде льва, окрашенной в жёлтый и красный цвет (рис. 3), эти изделия демонстрируют мифологический символ прародителей современных ланкийцев. По сингальской легенде, когда-то в местных лесах жил могучий король-лев, защищающий эти земли. После того, как он встретил принцессу Супру Деви, от их союза возник сингальский народ Шри-Ланки. Само название сингалов было образовано от «си нха» — «лев». Лев — священное животное и национальный





Рис. 3. Копилка глиняная в форме льва (Шри-Ланка). Начало XX века. Музей МАЭ (Кунсткамера), Санкт-Петербург. Высота — 23,1; длина — 21,0; ширина — 9,0; длина прорези — 1,5
Рис. 4. Фигурка петуха. Глина, минеральный пигмент. Шри-Ланка. Начало XX века. Высота — 9,4; длина — 9,0; ширина — 4,4; высота основания — 2,5; диаметр основания — 4,6

символ Шри-Ланки: после обретения независимости флагом страны был утверждён золотой лев с саблей на красном поле (древний флаг королевства Канди). Также стоит отметить, что лев — традиционный буддийский символ в странах Южной Азии, образ которого связан с понятиями царственности и могущества. «Лев входит в число так называемых «восьми благоприятных» (аштамангалика) буддийских символов ланкийцев, наряду с наполненным кувшином, светильником, опахалом, раковиной, флагом, лошадью и быком» [4]. В буддизме лев является традиционным символом защиты и охраны, а также власти.

В сингальской культуре символы существ животного мира занимают значительное место. К таким характерным и устойчивым древним символам относится также образ петуха, воплощенный в ещё одном изделии ланкийской коллекции МАЭ — глиняной фигурке петуха, окрашенной красной и жёлтой краской (рис. 4) Образы птиц присутствуют в мифологии очень многих народов, отражая древние пласты представлений человека об устройстве мира. Так, «царь птиц» Гаруда является традиционным и весьма популярным образом в сингальской среде — в его образе человек и птица сливаются в одно существо. А маска, изображающая голову птицы, — распространённый ритуальный элемент.

Петухи и курицы — обычные домашние птицы в хозяйстве сингалов. И хотя их образ не так величественен, как символ льва, петух появляется на эмблемах ланкийских городов (Галле), его изображение частый мотив в декоративных искусствах, а его символика перекликается с образом солнца, ведь петух каждое утро «приветствует» появление небесного светила. В буддизме петух также олицетворяет чувственные желания и является одним из трех эмблематических животных (наряду со свиньей и змеей), которые сопровождают человека в круге рождения и смерти.

Синего цвета на изделиях немного, он выглядит не таким ярким, зачастую расплывается и просвечивается, на основании чего исследова-

тели сделали вывод, что красителя яркого синего цвета на острове не было, и синяя краска добывалась смешением черной и желтой [5]. Если первоначально в распоряжении мастеров Шри-Ланки были в основном красный, желтый и черный цвета, со временем стали появляться и использоваться такие цвета, как синий, зеленый и белый. С появлением новых красителей палитра керамических изделий обогатилась ещё больше.

Местная гончарная промышленность страны сегодня находится в стадии восстановления. Причинами упадка стало не только длительное колонизаторство острова (Шри-Ланка получила независимость лишь в 1972 году), но и распространение более простых и дешёвых в производстве материалов (пластика, алюминия), вытеснивших керамику.

В конце XX века этнографам, исследовавшим культуру и ремёсла Шри-Ланки, зачастую приходилось искать «островки», где еще сохранялось традиционное производство. Однако некоторые виды художественных производств переживают подъём после обретения страной независимости, когда начался новый период в развитии национального искусства. В 2009 г., исследователь Н.Г. Краснодембская, прибывшая на Шри-Ланку после значительного перерыва, отмечает обостренный интерес ланкийцев к традиционным ремеслам и всему этническому (одежда, кухня, особенности построения жилища). В целом для сингалов характерно глубокое этническое самосознание и уважительное отношение к своим традициям.

Сегодня в стране реставрируются буддийские сооружения и создаются новые, в архитектуре и в других видах искусства чаще появляются изображения льва, активизируются научные исследования, возрождаются традиции керамического производства. Обращение населения Шри-Ланки к национальным ремёслам, интерес к своему прошлому — процессы, во многом связанные с буддийской культурой, которая является объединяющим фактором сингальского населения острова.

Примечания:

1. Краснодембская, Нина Георгиевна. Расписная сингальская керамика в собраниях МАЭ / Н. Г. Краснодембская // Культура народов зарубежной Азии и Океании / Отв. ред. Р.Ф. Итс. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. — С. 195–212.

2. Титлин Л.И. Буддизм в Шри-Ланке из «Энциклопедии буддизма». Режим доступа: https://www.academia.edu (дата обращения: 15.03.2023).

3. Шри-Ланка. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D1%80%D0%B8-%D0%9B%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%B0. Дата обращения: 20.05.2022.

4. Краснодембская Н.Г., Сенасинха Р.Д. Образ льва в мифологии и символике сингалов Шри Ланки (от предыстории к современности) // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. — СПб.: МАЭ РАН, 2012. — С. 72–83.

5. Краснодембская, Н. Г. Расписная сингальская керамика в собраниях МАЭ / Н. Г. Краснодембская // Культура народов зарубежной Азии и Океании. — Л.: Наука, 1969. — С. 205.

Список литературы:

1. Красников И.П., Фармаковский М.В. Керамика, ее техника и сохранение. — Л., Издание ГАИМК, 1926. — 101 с.

2. Краснодембская Н. Г., Сенасинха Р. Д. Образ льва в мифологии и символике сингалов Шри-Ланки (от предыстории к современности) // Бестиарий II. Зооморфизмы Азии: движение во времени. — СПб.: МАЭ РАН, 2012. — С. 72–83.

3. Краснодембская, Нина Георгиевна. Расписная сингальская керамика в собраниях МАЭ / Н. Г. Краснодембская // Культура народов зарубежной Азии и Океании. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1969. — С. 195–212.

4. Краснодембская Н.Г., Калинина И.В. О технологии изготовления сингальской керамики (по коллекциям МАЭ и полевым источникам). — СПб.: МАЭ РАН, 2015. — С. 77–99.

А.В. КЕЛЬЦЫНА
Преподаватель кафедры «Дизайн-текстиль» РГХПУ им. С.Г. Строганова

A.V. KELTSYNA
Lecturer of the Department of «Design-textiles» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПРОЯВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ТЕКСТИЛЯ

THE MANIFESTATION OF NATIONAL HERITAGE IN MODERN TEXTILE DESIGN

Цель данной статьи — описать современные глобальные тенденции в теории и практике сохранения культурного наследия, которые выражены в дизайне интерьерного текстиля и аксессуаров, и возросшем внимании широкой общественности, а также в социальной, экономической и политической ролях, которые культурное наследие выполняет в современном обществе.
Ключевые слова: историческое наследие, культурное наследие, самосознание, национальное самосознание, историческая память, самобытность, традиции и инновации, дань традициям, современные тенденции, художественный замысел, художественный образ, художественный текстиль, дизайн текстиля, осмысление проектной задачи, поиск образа.

The purpose of this article is to describe the current global trends in the theory and practice of preserving cultural heritage, which are expressed in the design of interior textiles and accessories, and the increased attention of the general public, as well as in the social, economic and political roles that cultural heritage performs in modern society.

Keywords: Historical heritage, cultural heritage, self-awareness, national identity, historical memory, identity, traditions and innovations, tribute to traditions, modern trends, artistic idea, artistic image, artistic textiles, textile design, comprehension of the project task, image search.

Исторический опыт демонстрирует, что в кризисные или переломные времена, как правило, назревает общая тенденция, которая касается всех видов дизайнерской и художественной деятельности, заключающаяся в переосмыслении позиций, которые тесно связаны, прежде всего, с национальной и культурно-цивилизационной самоидентификацией своей страны. Это проявляется в обращении к традициям, национальным формам, в стремлении изучения прошлого своего народа, в сохранении и продолжении национальной памяти. Обращение к исторической теме позволяет переосмыслить искусство прошлого, выразив его через призму собственного восприятия, и применить в современной среде.

Проектирование предметов, объектов, а также действий и процессов, которые будут применяться в перспективе, в будущей жизни, является сущностью дизайна. В этом отношении можно выделить два взаимосвязанных направления: стратегическое предвидение, которое состоит в том, чтобы сохранить и укрепить существующее положение дел и исследование будущего, состоящее из поиска и активного изучения альтернатив существующему положению дел. Так, например, прогнозирование изменений в образе жизни, трансформации социальной нормы, актуальные тенденции и тренды являются важной частью при разработке орнаментов для тканей и внедрения нового изделия. Ежегодно в Европе и США команды профессиональных исследователей трендов и прогнозистов в рамках международных выставок текстиля и дизайна, например, таких как Heimtextille, Premiere Vision, Misone&Object, формируют отчеты по прогнозам и аналитике для создания будущих объектов в виде тренд-буков, где дают рекомендации по цветовым палитрам и гармониям, выбору материалов, использованию мотивов и орнаментов. Такие рекомендации, с одной стороны, оказывают большую помощь в работе дизайнера при создании коллекций: они соответствуют международным требованиям, определенным эстетическим общепринятым идеалам, но в то же время стирают национальный почерк. В первую очередь это заметно по принтам и орнаментам, которые создаются сегодня, становится сложно соотнести региональную, культурную принадлежность текстильных рисунков на выставках, в тренд-зонах или шоурумах.

В настоящее время проблема поиска образа, оригинальных творческих методов и решений является центральной в дизайне тексти-



Рис. 1. Дипломный проект коллекции тканей «Русские палаты». Автор проекта Кельцына А. В.. Руководители: Полякова Е.В., Рыбалко В.А. 2018 г. Материал, техника: лён, прямая пигментная печать. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва, 2018 г.

ля. Перед художниками поставлены задачи в определении ключевых позиций русской национальной идентичности, которые основаны на самобытности и ресурсах, помогающих сохранять её, не уходя в подражание и воспроизведение народных промыслов, копирование уже существующих исторических орнаментов и тканей, таким образом создавать новое, которое отвечает современным условиям, технологиям и материалам.

Такие явления отражены в дизайнерских конкурсах, современных интерьерных и текстильных выставках, призванных формировать новую перспективу жизнеустройства и быта разных социальных групп, фестивалях дизайна, вопросы сохранения и поддержания традиций обсуждаются на форумах, семинарах и круглых столах. Сегодня активно поднимается тема российских производителей, российского дизайна. Многие отечественные дистрибьюторы зарубежных тканей в России стремятся создавать собственные коллекции текстиля с национальными мотивами и орнаментами в дизайне.

Примером тому может послужить коллекция «Русские палаты», созданная автором в 2018 году в качестве выпускной дипломной работы на кафедре «Дизайн-текстиль» МГХПА им. С.Г. Строганова для компании «Лионтекс» (рис. 1). В ходе работы над созданием коллекции требовалось глубокое исследование как исторических факторов, начиная с возникновения декоративных интерьерных тканей, основ взаимодействия орнамента и формы, главные способы создания орнаментальных композиций, так и систематизация, анализ современного опыта.

Творческий источник коллекции тканей — белокаменная резьба Георгиевского собора в городе Юрьеве-Польском. Выбор образа не случаен, поскольку древнерусское зодчество — хороший пример, чтобы показать национальные черты, стиль. Архитектура — вид искусства, подчиняющий себе все художественные жанры, она многогранна и является важнейшим ключом для понимания культуры определенного периода. Георгиевский собор в Юрьеве-Польском — последний памятник домонгольского периода, в это время древнерусское искусство переживало важный период в развитии. Поскольку Русь неумолимо делилась на феодальные уделы, стали создаваться яркие памятники, которые концентрировали в себе художественную волю



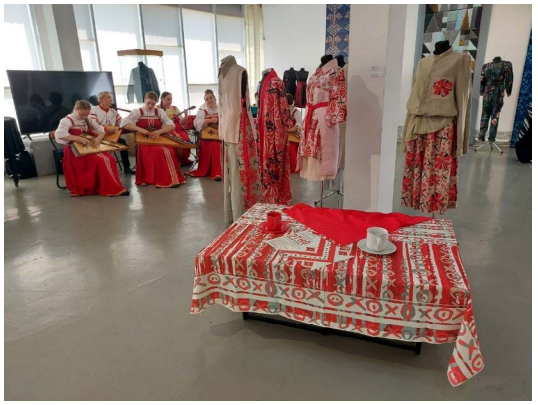


Рис. 2. Проект скатерти «Ремесленная геометрия»,. Автор проекта Горобец Е. Руководители: Полякова Е. В., Тасалова М. А. Материал, техника: хлопок, нейлон, сублимационная печать. МГХПА им. С.Г. Строганова, Москва, 2021 г.
Рис. 3. Экспозиция выставки и фестиваля «Этно-мозаика», Рязань, 2022 г.

к единству государства. Поэтому идея данной коллекции тканей заключается в объединении семи разных стилистических орнаментов в одну тему единства и духа.

Указом Президента Российской Федерации 2022 год был объявлен Годом культурного наследия народов России в целях популяризации народного искусства, сохранения культурных традиций, памятников истории и культуры, этнокультурного многообразия, культурной самобытности всех народов и этнических сообществ Российской Федерации, в рамках этого указа в городе Рязань 24–27 августа был организован V Международный форум древних городов «Нарядный мир» и Межрегиональный фестиваль «Этно-мозаика». Тематика фестиваля — современный костюм и ткань по народным и русским мотивам, фестиваль нёс конкурсный характер, представленные работы, отражающие тематику фестиваля, были экспонированы на выставке в Рязанском художественном музее и его выставочном зале.

Среди всех работ конкурса большого внимания заслуживает проект скатерти студентки МГХПА им. С.Г. Строганова Горобец Е., руководитель Полякова Е. В. (рис. 2, 3). Дизайн столового белья претворяет в себе элементы бранного ткачества, полосатую структуру красно-белых полотенец, рисунок для скатерти выполнен в современной графической подаче, найден уникальных творческий метод. Технология исполнения: сублимационная печать на искусственном льне.

При создании новых орнаментальных композиций изучается семантика и трактовка исторических мотивов. За основу берутся не только конкретные формы данного орнамента, но и разработки фона.



Рис. 4. Подушки и портьерная ткань из коллекции «MEMORY», Кельцына А.В. Материал, техника: полиэстер, эконейлон, хлопок, сублимационная печать. Москва, 2022 г.



Рис. 5. Блэкаут и вуаль из коллекции «MEMORY», Кельцына А.В. Материал, техника: полиэстер, эконейлон, хлопок, сублимационная печать. Москва, 2022 г.

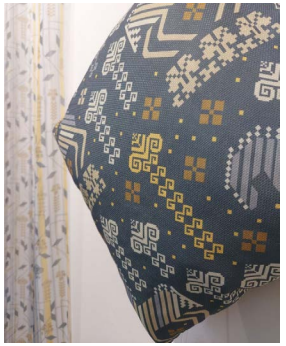
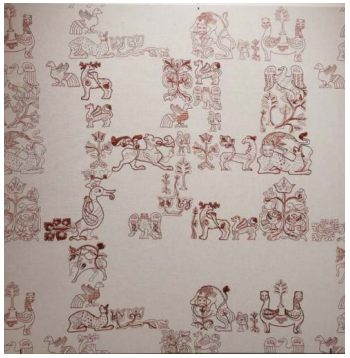


Рис. 6. Подушка «MEMORY», Кельцына А.В. Материал, техника: полиэстер, эконейлон, хлопок, сублимационная печать. Москва, 2022 г.

Источником вдохновения для капсульной коллекции интерьерного текстиля MEMORY, созданной автором, послужил русский народный свадебный костюм. В основу декоративного решения текстиля (рис. 4, 5, 6) легли русские национальные орнаменты с характерной пластикой и геометризованной формой. Основная концепция коллекции — путешествие во времени, соединить исторический контекст и современные технологии отделки текстиля, показать богатство национальных орнаментов в сочетании с приглушенной палитрой благородных металлических оттенков. Особую живописность тканям придаёт выразительный визуальный эффект состаренных поверхностей. Коллекция изготовлена из эко-нейлона в основе и хлопка в утке, отделка — сублимационная печать.

Изучение и сохранение русского национального наследия отражено в биеннале «Придумано и сделано в России» — проекте Всероссийского музея декоративного искусства, который представляет актуальный российский предметный дизайн. В рамках проекта в 2018 года запущен одноимённый конкурс, который объединяет дизайнеров, художников из разных регионов России, их общая цель — решать проблему национального дизайна, создавать уникальный узнаваемый продукт, возрождать традиции в современных формах и технологиях. Так, в 2022 году на выставке была представлена коллекция тканей «Сергей Вашков. Edition 1», созданная Лабораторией ЛОММ, дуэтом дизайнеров Лященко Ольги и Мамай Марии. Самобытный пластический язык художника Сергея Вашкова, синтезированный из средневековых форм, древнерусских и древнехристианских мотивов стал основой для создания коллекции тканей.



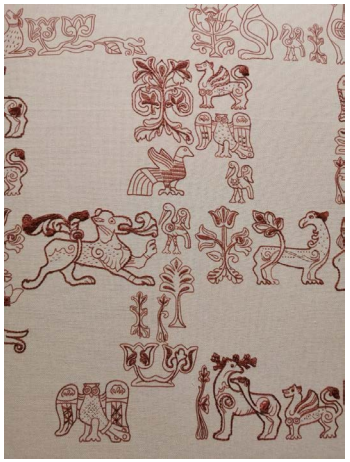


Рис. 7. Ткань из коллекции «Сергей Вашков. Edition 1». Авторы: Мария Мамай, Ольга Лященко, Александра Шпакович. Материал, техника: хлопок, прямая печать, вышивка. Москва, 2022 г.
Рис. 8. Фрагмент ткани из коллекции «Сергей Вашков. Edition 1». Авторы: Мария Мамай, Ольга Лященко, Александра Шпакович. Материал, техника: хлопок, прямая печать, вышивка. Москва, 2022 г.

Одна из тканей коллекции, представленная на выставке «Придумано и сделано в России», вновь возвращает традицию вышивки белого фона красной нитью. Причудливые зооморфные мотивы, выстраиваясь в геометрическую композицию, образует схему оконных проемов, украшенных резными наличниками. Ткань выполнена в смешанной технике цифровой печати и ручной вышивки (рис. 7, 8).

Также необходимо отметить выставку предметов интерьера на тему русского стиля в современной подаче «Трын*Трава. Современный русский стиль». Основатель выставки Элина Туктамишева утверждает, что данный проект нацелен показать многообразие культур народов, проживающих на территории страны, их слияние в один русский стиль, хранящий в себе сакральность обрядов, стиль, через который можно найти общее в традициях разных национальностей.

Заключение

В наши дни особую остроту и значимость приобретает проблема защиты и сохранения исторического и культурного наследия народов России. Национальное самосознание несет в себе в основе культурный код, в который заложены традиции, материальные и духовные ценности, национальную идентичность.

Современное проектирование рисунков и раппортных композиций национально по складу мышления, по содержанию и по форме. Краски, оттенки, своеобразие композиционных решений образуют национальную структуру образного мышления, менталитет. В связи с этим перед дизайнером как перед исследователем стоит задача изучить все категории, которые выявляют национальный характер, его черты и проявить в современном актуальном дизайне, в современных технологиях и материалах.

Г.К. КОШЕЛЕВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История искусства и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова

И.В. ОСТРОВСКИЙ
Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения на кафедре «История искусства и гуманитарные науки» РГХПУ им. С.Г. Строганова

G.K. KOSHELEV
Candidate of art history, associate professor of the Art History and Humanities Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

I.V. OSTROVSKIY
Candidate for the degree of candidate of art history, Art History and Humanities Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

САКРАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГЕНРИ МУРА

SACRED MOTIFS IN THE WORKS OF HENRY MOORE

В статье проводится анализ сакральных мотивов в творчестве одного из крупнейших скульпторов XX века Генри Мура, раскрывается общий историко-культурный контекст, показывается своеобразие обращения британского мастера к опытам своих предшественников (романских скульпторов, Мазаччо, Грюневальда, Микеланджело), параллели с творчеством современников (Ф. Бэкона). В корпусе произведений Мура, который состоит по большей части из монументальных работ, новаторски интерпретирующих пластику человеческого тела, прослеживается не получившая столь же широкой известности, но не менее значимая творческая линия, связанная с сакральными мотивами, куда следует отнести столь важные произведения как «Нортхемптонская Мадонна» (1942–43) и «Распятие Гленкилн» (1955–56).

Ключевые слова: скульптура модернизма, графика, рисунок, Генри Мур, Микеланджело, Мазаччо, Фрэнсис Бэкон.

The article analyzes sacred motifs in the work of one of the most significant sculptors of the 20th century, Henry Moore. It reveals the general historical and cultural context, shows the originality of the British master's appeal to his predecessors (Romanesque sculptors, Masaccio, Grunewald, Michelangelo), parallels with the work of his contemporaries (F. Bacon). Moore's corpus of works, which consists for the most part of monumental works that innovatively interpret the plasticity of the human body, also includes less known but not less important subject line formed with sacred motifs, which include such works as the Northampton Madonna (1942–43) and The Crucifixion of Glenkiln (1955–56).

Keywords: modernism sculpture, graphic, drawing, Henry Moore, Michelangelo, Masaccio, Francis Bacon.

Генри Мур (1898–1986) известен в среде искусства двадцатого века во многом благодаря абстрактным скульптурам на гуманистические темы. Язык его скульптурного высказывания формировался под влиянием практически всех известных периодов и направлений в истории скульптуры, начиная от небольших статуэток киклайдской пластики, заканчивая экспериментами сюрреализма и адаптацией природных объектов. В корпусе его произведений, состоящим в основном из монументальных работ, выделяется совсем незаметная, однако не менее значимая творческая линия, посвященная сакральным мотивам.

Показательно, что первая скульптура на религиозную тему была создана Муром в разгар Второй мировой войны по заказу церкви Св. Матфея в Нортхемптоне. Мур создал свою «Нортхемптонскую Мадонну» (1942–1943) уже будучи известным в кругах современного искусства скульптором, впитавшим абстрактные эксперименты кубистов, сюрреалистов и примитивистов. Работа над скульптурой Мадонны с младенцем хотя и была для него ответвлением темы «Мать и дитя», которой он посвятил большую часть своего творчества, тем не менее представляла собой обращение к каноническому сюжету, требовавшему от него определенной степени подобия и соответствия веками устоявшейся репрезентации. Позднее Мур также исполнил скульптуру «Мадонна с младенцем» в городе Суффолк (1948–1949), вырезал алтарь из травертина для церкви Св. Стефана на Уолбруке в городе Лондон (1973–1987), а также исполнил скульптуру на тему «Мать и дитя», которая была установлена в соборе Св. Павла в Лондоне в 1983 году. Все эти работы были выполнены по заказу церкви и установлены в

сакральном пространстве. Алтарь из травертина, кроме того, непосредственно используется в церковной литургии [1].

Несмотря на столь очевидные темы и месторасположение этих скульптур, сакральные мотивы в творчестве Мура развивались не столько по заказу церкви, сколько под влиянием исторических факторов. Как пишет Мур: «Возможно, единственным периодом в истории искусства, который я больше всего люблю, было романское искусство, когда скульптура и архитектура обладали довольно тесным сближением и религиозной искренностью. [...] В скульптурах Чичестерского собора присутствует глубокое ощущение человека. Я думаю, что чувство страдания и трагедии передаётся в основном через головы. Обратите особое внимание на голову Христа в «Воскрешении Лазаря». Брови и глаза резко наклонены вниз от центральной лицевой оси, выражая напряженную скорбь» [2]. Как полагает исследователь Криста Лихтенштерн, рассуждения Мура о романском искусстве воплотились в двух небольших головах короля и королевы, которые он исполнил по просьбе местной церкви в деревне Перри Грин [3], где он жил, работал и впоследствии был похоронен как раз во дворе той самой церкви. Сами по себе головы короля и королевы не дают особого вклада в понимание творчества Генри Мура, однако сделанные для них подготовительные модели отражают глубокую озабоченность Мура вопросами человеческой скорби и страдания. Для такого незначительного заказа он подготовил около десяти моделей, которые, несмотря на свои отличия, отражают одну и ту же проблему — изображение внутренних переживаний человека. Для всех моделей характерны общие черты: туго сжатые губы, глубоко впалые глаза и скорбные брови, расходящиеся вниз по контуру лица одной большой дугой. Мур использовал эти элементы для того, чтобы выявить тонкую границу, отделяющую эмоциональный внутренний мир человека от его внешней сдержанности. Страдание интересует его, прежде всего, с точки зрения скульптора: как движущая сила, придающая форме ее витальность.

Мотив страдания проходит через всё творчество Мура, начиная с настороженных лиц его полулежащих фигур, заканчивая более поздними скульптурами с острыми выступами и напряжённо выпирающими частями. Феномен страдания заключается в том, что оно возникает изнутри как реакция на неизвестную угрозу извне, при этом приближение угрозы усиливает масштабы страдания. Тонкая граница между ними и есть предмет скульптурного интереса Мура, который приобретает наиболее законченное выражение в скульптуре «Вертикальный мотив № 1, 1955–56», известной как «Распятие Гленкилн». Первоначально эта скульптура появилась в окружении двух других работ, названных «Вертикальный мотив № 2» и «№ 7», и, как говорит сам Мур, все три скульптуры напоминают ему сцену Голгофы [4].

Скульптура «Распятие Гленкилн» не связана с традиционными темами Мура и поэтому выделяется из основного корпуса его работ. В монографии Кристы Лихтенштерн этой скульптуре даётся следующее описание: «”Распятие Гленкилн” состоит из нижней, закруглённой в сечении базы, из которой вырастает поразительно удлинённое туловище, начинающееся с бёдер. На уровне груди это биоморфное тело отделяется двумя горизонтальными обрубленными руками, над которыми скрученная голова. Легко узнаваемый глаз спереди и ещё один сзади передают ощущение всевидящего существа, — и в довершение к этому Лихтенштерн добавляет. — То, как тело принимает форму креста, соответствует особому типу кельтских крестов… напоминающих антропоморфные кресты на острове Skellig Michael или крест Kilbroney, который находится на северо-востоке этого острова» [5]. Как известно, особенность антропоморфных кельтских крестов V–VII веков заключается в том, что тело Христа сливается с крестообразной основой, и, таким образом, всё распятие представляет собой единую форму. Скульптура Мура «Распятие Гленкилн» продолжает кельтскую традицию, так как тело и крест переданы в однородном единстве, однако в то же время скульптура отличается более глубокой эмоциональной трактовкой, сравнимой с «Распятием, 1515» Маттиаса Грюневальда для Изенгеймского алтаря.

«Распятие Гленкилн» было создано в 1955–1956 годы, спустя 10 лет после окончания Второй мировой войны, когда накопившиеся чувства и переживания начали принимать осмысленную форму. В этой скульптуре можно увидеть и бомбардировку Лондона, и жертв Холокоста, и надвигающуюся угрозу ядерной войны. Ощущение мучительного страдания выражено за счёт яркого противопоставления на вертикальной и горизонтальной осях скульптуры, где вертикальная часть обладает антропоморфными признаками, тогда как горизонтальная напоминает плоский булыжник, который буквально приплюснут к телу скульптуры. Вертикальная часть обладает двойным визуальным прочтением и, с одной стороны, определяется как фрагмент человеческого торса с округлыми бёдрами, гладкой спиной и едва выступающими рёбрами, а, с другой стороны, эта же часть напоминает форму тазобедренной кости с округлым суставом внизу. Если в анатомическом отношении кость находится внутри туловища, а туловище своей плотью скрывает кость, то в этой скульптуре внутреннее и внешнее выражены одновременно, за счёт чего в рамках одной формы возникает сильное противодействие: кость выпирает наружу, а плоть сдерживает её. Это напряжение усиливается в области стыка вертикальной и горизонтальной частей и отражается в трёх выступающих объёмах, после чего оно покидает скульптуру через отверстие сверху, оставляя ощущение лёгкой опустошённости.

Распятие — это, прежде всего, телесная боль, напоминающая о дуализме человеческого существования: после смерти дух возносится к небесам, тело без духа обрекается на агонию. Именно это страдание тела и передаётся в его изгибе практически на всех христианских распятиях, начиная с ранней готики. Трактовка Мура соответствует его времени и отражает современный экзистенциальный кризис. Неслучайно, что другой современник Мура, художник Фрэнсис Бэкон, тоже обратился к подобной трактовке распятия, показав его в виде мясной туши в своей картине «Живопись, 1946». По мнению Жиля Делёза, «мясо — это такое состояние тела, когда плоть и кости не структурно сочетаются, а локально соседствуют. […] Мясо — это общая зона человека и животного, их зона неразличения, тот “факт”, то состояние, в котором художник идентифицируется с объектами своего ужаса или сочувствия» [6]. Единство плоти и кости сохраняется до тех пор, пока тело наполнено жизненными силами или витальностью, и как только они покидают тело, плоть и кости становятся бесформенным мясом. Для Мура этот факт связан не столько с моментом болевого ощущения, сколько с его чувством формы, потерявшей силы органического развития. Эти мысли отразились в его рассуждениях о рисунках Микеланджело, которые также посвящены теме «Распятия». Как пишет Мур, эти рисунки «очень просты, без поворотов и закручиваний раннего Микеланджело, в то же время в них заметно лёгкое движение, лёгкое свисание и покачивание, которое даёт чувство агонизирующей массы» [7]. В скульптуре Мура «Распятие Гленкилн» происходит борьба за удержание тела в рамках структурной связи между плотью и костью, с другой — освобождение от этой борьбы и уже безразличное локальное соседство кости и плоти, оставшихся без жизненных сил.

Находясь в потоке современного искусства, Мур по-прежнему развивал традиционные представления и этические ценности. Он стремился к тому, чтобы соединить христианские мотивы с открытиями современного ему искусства, благодаря чему первые становились актуализированными, а вторые приобретали гуманистическую основу и общечеловеческое значение. Наглядным примером этому синтезу служит его «Нортхемптонская Мадонна». С пластической точки зрения «Нортхемптонская Мадонна» была лишь переосмыслением темы «Мать и дитя», отталкиваясь от мотивов сакрального искусства, которые, по словам Мура, должны предполагать «аскетизм, величие и даже священную отчуждённость» [8]. После исполнения этой скульптуры данные принципы проникли в творчество Мура и повлияли на такие работы, как «Дартингтонский мемориал, 1945–46», «Семейная группа, 1947», а также более поздние скульптуры на тему «Мать и дитя». Как указывает Ричард Корк, композиционное решение «Нортхемптонской Мадонны» напоминает фреску Мазаччо «Мадонна с младенцем, 1426»,

которую Мур мог видеть в Национальной галерее [9], однако в то же время скульптура Мура сочетает в себе явные модернистские и даже сюрреалистические приёмы. Драпировка настолько плотно прилегает к телу, что в районе отполированных коленей она и вовсе растворяется. Складки, вместо того чтобы традиционно спадать вниз, наоборот, эластично растягиваются между ногами. Драпировка становится неотделимой частью тела и возникает впечатление, что это уже не ткань, а проявление материнских чувств, создающих нежную опору младенцу.

В «Нортхемптонской Мадонне» Мур суммировал весь свой предыдущий опыт темы «Мать и дитя», раскрыв в ней тонкую психологию человеческих отношений. Особенно наглядно это выражается в нетрадиционном, слегка приподнятом положении коленей Мадонны относительно линии таза. Образованная ниша становится укромным углублением для младенца, которого окружает пространство материнской заботы. Таким образом, Мур актуализировал христианский сюжет и внёс в него значение, соответствующее ощущениям современного человека. Как сказал Кеннет Кларк на церемонии открытия «Нортхемптонской Мадонны», «эта работа художника, который использует современный стиль и, по сути, является одним из основоположников современного стиля в скульптуре» [10].

Примечания:

1. Установка алтаря требовала решения церковного суда и заняла более 10 лет с момента его создания.
2. См.: Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 111.
3. См.: Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008. P. 227.
4. См.: Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 285.
5. Lichtenstern C. Op. cit. P. 206.
6. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011. — С. 39–40.
7. The Michelangelo Vision, The Sunday Times Magazine 16 February 1964, pp.18, 20-2. См. также: Wilkinson A. P. 156–160.
8. См.: Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002. P. 267.
9. См.: Cork R. ‘An art of the Open air: Moore’s major public sculpture’// Henry Moore. Exhibition: London, Royal Academy, 1988. P. 18.
10. См.: Clark K. ‘A Madonna by Henry Moore’ // Magazine of art, nov. 1944.

Список литературы:

1. Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения. — СПб.: Machina, 2011.
2. Clark K. ‘A Madonna by Henry Moore’ // Magazine of art, nov. 1944.
3. Cork R. ‘An art of the Open air: Moore’s major public sculpture’// Henry Moore. Exhibition: London, Royal Academy, 1988.
4. Lichtenstern C. Henry Moore: work-theory-impact. London, 2008.
5. Moore H. The Michelangelo Vision, The Sunday Times Magazine 16 February 1964.
6. Henry Moore: writings and conversations / Ed. by Alan Wilkinson. Los Angeles, 2002.

М.Б. УДАЛЬЦОВА
Доцент кафедры «Промышленный дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова

M.B. UDALTSOVA
Assistant professor of the Industrial design department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ЧАСЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ КАК МОДЕЛЬ МИРОЗДАНИЯ И СИСТЕМА ДУХОВНЫХ КООРДИНАТ

CLOCKWORK IN RENAISSANCE AND NEW TIME AS THE MODEL FOR UNIVERSE AND SPIRITUAL COORDINATE SYSTEM

Рассмотрена эволюция часов как одновременно эстетического объекта и механической модели мира — от элемента архитектурного нарратива Позднего Средневековья через моделирующий механистическую философию референсный объект к современной, лишенной смысловой нагрузке игрушке.
Ключевые слова: дизайн, башенные часы, Возрождение, механицистская философия.

The paper treats the evolution of clock from a part of medieval architectural storytelling via a universal mechanicist model to a current expensive toy with no ideological component.
Keywords: design, clock, Renaissance, mechanicist philosophy.

Отношения аналогии между мирозданием и объектами, созданными человеком, регулярно проявляются в истории средневекового мировосприятия. Такого рода метафорические отношения влияют как на принятый взгляд на мир, так и на эстетику рукотворной среды, в которой происходит человеческая жизнь. Характерным примером

является образ церкви как корабля, ведомого Богом как кормчим через бурные волны внешнего мира. Такая метафора имела важные эстетические последствия, нефовая (неф — наос, корабль) структура базилики подчёркивала родство храмового здания с кораблём, а молящихся в нём с командой и путниками на его борту. Средневековый мир видится наблюдателю статичным, отсюда образ Бога как Архитектора этого мира, строителя некоторой незыблемой структуры, сложной в своей необъяснимости.

Ренессансная смена мировоззрения, уход от иррационального восприятия структуры мира, первые попытки привести эту структуру к объяснимой и скорее динамической системе не могли не вызвать новых аналогий, в рамках которых этот мир был описан. Наиболее устойчивой из них оказалась аналогия с новым и одним из самых технологичных на момент Возрождения объектов с часовым механизмом.

Механические часы, введённые в оборот начиная с XII века, представляли собой, с одной стороны, один из наиболее точных механизмов своего времени, с другой — параллели между циклическим движением циферблата и небесных тел, которые естественным образом формировали образ часов как зеркала, модели мироздания. Структура мира, состоящего из вложенных кругов, или сфер органична для Позднего Средневековья, например, в XIII веке так видит мироздание Данте в «Божественной комедии». На принципе взаимного движения кольцевых циферблатов построена Логическая машина Раймунда Луллия [1, с. 299]. Модель эпициклов, описывающая движения планет в геоцентричной системе мира, была построена аналогично шестерёнчатому механизму часов, в этом смысле замена геоцентрической на гелиоцентрическую систему не изменила кардинальным образом общую идею конструкции мироздания как системы круговых движений.

Позднесредневековые и ренессансные циферблаты отражают этот характер часов как модели Вселенной. Так, часы собора Сан-Марко в Венеции (конец XV в.) используют геоцентрическую модель мира, с Землёй в центре, Солнцем на стрелке, указывающей часы и движущимися вокруг Земли знаками зодиака и Луной. Той же логике демонстратора структуры мироздания, но уже по Копернику были подчинены вторые часы собора в Страсбурге (XVI в.). Существенно, что эта картина движущегося мира, и в ней органично включены не только модели планет, но и модели людей. Движущиеся фигуры — автоматоны, разыгрывающие представления нравоучительного и душеполезного характера, являются элементом циферблата, начиная с башенных часов Позднего Средневековья (поклонение волхвов на первых часах Страсбургского собора в XIV в.). При этом первична именно общая картина мироздания, астрономические ус-

ложнения часового механизма, тогда как автоматоны часто, как на часах в Праге, появляются позже.

Образ регулярного, центричного и подвижного мира на циферблатах ренессансных часов перекликается и с утопической архитектурой этого времени, с проектами идеальных городов эпохи Возрождения. Квадратная форма Небесного Иерусалима Средневековья сменяется возвращением к кругу Платона или близким к нему многоугольникам, как у Кампанеллы и Вазари.

Таким образом, лучевая за счёт стрелок и одновременно круговая структура ренессансного циферблата следует общей картине ренессансного мира. При этом сама механистичность часов ещё не рассматривается как модельное свойство Вселенной. Мотив машины мироздания как таковой появляется уже в XII веке, так Иоанн Сакробоско, введший в европейский оборот понятие небесной сферы Птолемея, говорит о том, что затмение в момент распятия Христа — признак сбоя в механизме мира. Но доминирующим этот мотив становится только в XVII веке одновременно с общим прогрессом в механике. О механических аналогиях говорит Декарт, а прямая параллель часового механизма и мира в целом относится к рубежу XVII–XVIII веков, будучи высказанной в полемике Лейбница и Кларка, а потом сформулированная Пэйли. Пэйли подчёркивает параллель вселенной и часов, Бога и часовщика. Как часовщик не участвует в работе сложнейшего механизма часов после их создания, так и Бог, запустив движение Вселенной, более в нём не участвует [2, с. 4]. Иными словами, речь идёт о спроектированной вселенной, «designed universe» в англоязычном варианте, Бог воспринимается как дизайнер, проектировщик, но не как двигающая сила за процессами жизни. Часы здесь — ключевой элемент деистской картины мира, в которой Бог — первопричина и создатель, но не присутствующий в нём постоянно источник движения, часовщик, а не пружина.

Таким образом, башенные часы Позднего Средневековья с их расписными и украшенными скульптурой циферблатами являются внешней манифестацией модели мира, здесь часы восприняты со стороны внешней формы. С возникновением же в конце XVII века механицистской философии часы воспринимаются в своей полноте, становясь сущностным аналогом этого мира. Этот период совпадает с появлением полноценных морских хронометров, могущих месяцами работать без обслуживания, не требуя поправок. Если раньше часы не могли восприниматься как нечто автономное, требуя постоянного внимания, поддержания работоспособности, теперь весь уход сводится к заводу пружины. Эстетика часового калибра, открытого механизма, а не декораций корпуса возникает параллельно с этой технической возможностью построения необслуживаемого механизма.

Хронометры начала XVIII века часто строятся открытыми, демонстрирующими структуру калибра, как самоценный эстетический объект. Именно так построен первый морской хронометр Харрисона со спаренными маятниками, его механизм не спрятан в корпусе, а открыт для зрителя.

Любование идеально сопряжёнными шестернями и маятниками с этого момента становится частью рационалистической картины мира. Возможность сделать прозрачной крышку корпуса карманных часов, «Городок в табакерке» как картина мира и любование экспонатами промышленных выставок XIX века продолжают ряд, начатый эстетикой открытого механизма хронометра. Совершенно логичным образом развитие философии от деизма Гука и Гоббса к механистичному атеизму XIX века приводит к эстетизации механизма как самодостаточной модели мира, как нового мерила всех вещей. Иррациональный и самодостаточный человек Возрождения плавно вытесняется с этой позиции, и заглатывающая Чарли Чаплина шестерёнчатая машина в «Новых временах» логически завершает этот процесс так же, как механическая эстетика «Метрополиса» Фрица Ланга оформляет идеальную механическую вселенную [3, с. 144].

Постмодернистский мир отказывается от идеологии как таковой — механика не несёт более ни положительного, ни отрицательного смысла, а эстетика скорее декоративна, чем идейно нагружена. Поэтому современные часы-скелетоны являются логическим продолжением этой схемы — тот же открытый для обозрения механизм мог бы триста лет назад быть таким же компактным образом мира, который носят с собой, но остаётся только красивой игрушкой.

Начиная с Позднего Средневековья часы проходят путь от нравоучительного пособия по устройству этого мира, через образ идеальной его модели, выпуская в мир эстетику антигуманной механической среды и оставаясь просто игрушкой, лишённой какого-либо смысла помимо забавы. Так древняя космогония становится сперва мифом, а потом сказкой для детей, мало меняясь по форме, но радикально меняясь в восприятии современником.

Список литературы:

1. Итинсон К. С., Чиркова В. М. К вопросу о влиянии искусственного интеллекта на сферу современного образования // АНИ: педагогика и психология. — 2021. — № 1 (34). — С. 299–301.

2. Макухин П. Г. Естественная теология: попытка плодотворного диалога науки и религии или их «Смешение», взаимное «Расшатывание»? // Концепт. — 2016. — № 4. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/estestvennaya-teologiya-popytka-plodotvornogo-dialoga-nauki-i-religii-ili-ih-smeshenie-vzaimnoe-rasshatyvanie (дата обращения: 19.01.2023).

3. Седых О.М., Хаменков М.А. Органопроекция: русский контекст // Философия науки и техники. — 2016. — № 1. — С. 132–151.

С.Е. ПОЗДНЯКОВА
Художник-реставратор, Москва

Е.В. ПОЗДНЯКОВ
Магистрант РГХПУ им. С.Г. Строганова

S E. POZDNYAKOVA
Artist, art metal restorer

E.V. POZDNYAKOV
Master degree student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ВОССТАНОВЛЕНИЕ МЕТАЛЛИЧЕСКОГО ОКЛАДА НАПРЕСТОЛЬНОГО ЕВАНГЕЛИЯ НАЧАЛА XIX ВЕКА, С РЕКОНСТРУКЦИЕЙ УТРАЧЕННЫХ МЕДАЛЬОНОВ В ТЕХНИКЕ ФИНИФТЬ

RESTORATION OF THE METAL FRAME OF THE ALTAR GOSPEL OF THE EARLY XIXTH CENTURIES, WITH THE RECONSTRUCTION OF THE LOST MEDALLIONS USING THE ENAMEL TECHNIQUE

В статье описывается произведенная реставрация оклада напрестольного Евангелия с восполнением утрат, реконструкцией утраченных медальонов с финифтью по имеющимся аналогам, а также реставрация поврежденного бумажного блока Евангелия.

Ключевые слова: реставрация художественного металла, церковное искусство XIX в., христианское искусство, финифть, реставрация художественного металла, реставрация напрестольного Евангелия.

The article describes the restoration of the frame of the altar Gospel with compensation for losses, the reconstruction of the lost medallions with enamel according to existing analogies, as well as the restoration of the damaged paper block of the Gospel.

Keywords: restoration of artist metal, ecclesiastical art, christian art, enamel, metal restoration, restoration of the altar Gospel.

В силу исторических событий многие памятники культуры дошли до нашего времени в поврежденном или фрагментарном состоянии. В религиозной традиции существует правило уничтожения пришедших в негодность сакральных предметов. В такой ситуации возможность самого существование того или иного предмета может зависеть от реставратора. Для церковных предметов задача реставрации — придание предмету не только вида, но и возможности функционального использования.

Напрестольное Евангелие в металлическом окладе было передано в один из сельских храмов человеком, привезшим его из Магадана. Страницы Евангелия были повреждены грызунами, а неровные края повреждений были выровнены ножницами. Посеребенная прежде латунь оклада в некоторых местах окислилась и позеленела. Вся металлическая поверхность в заломах, сильных вмятинах, разрывах. Глубокое серебрение по латуни покрыто загрязнениями, окислами, имело следы прошлых чинок. Отсутствовали четыре ножки на оборотной стороне, фрагменты металла на торцевой части, отсутствовали застежки. Из 15 накладок, изготовленных в технике финифти (эмали), на лицевой стороне оклада сохранилось три: центральный медальон со сценой воскресения и два медальона с евангелистами, из семи накладок на обратной стороне сохранился один медальон с изображением святого. Книжный блок отделен от переплета. Восстановление оклада представлялось трудновыполнимой задачей, в вопросе между утилизацией и восстановлением предмета было принято решение по возможности восстановить Евангелие до состояния, при котором его можно будет использовать в богослужении.

Напрестольное Евангелие в пол листа в металлическом окладе представляет собой выдержавшее несколько переизданий служебное Евангелие с гравюрами 1751 года, изданное при Императрице Елизавете Петровне. Крышки переплета изготовлены из двух тонких дубовых филенок, с окладом из посеребренной латуни. Корешок представляет собой металлическую пластину, которая крепится на две рояльные петли, обеспечивающие подвижность, к двум крышкам металлического оклада. Снаружи эти петли представляют собой валик.

Книжный блок состоит из сшитых отдельных тетрадей с листами, часть которых имеет водяные знаки и линии разметки — вержеры и понтюзо. Водяные знаки стояли попарно и читались, будучи расположенными на соседних страницах на одной «17», на странице рядом «97», что складывалось в 1797. Также «18» и «01» или «03». На некоторых станицах стояло четыре знака: латинские буквы «A», «N», «S» и знак, похо-





Рис. 1–2. Лицевая и оборотная сторона оклада напрестольного Евангелия до реставрации



Рис. 3. Разворот оклада Евангелия до реставрации. Внешняя сторона — латунь



Рис. 4. Внутренняя сторона оклада Евангелия. Две деревянные филенки, обитые металлом. Металлический корешок, крепящийся на двух рояльных петлях

жий на букву «G». В определителе Клепикова [2, с. 173] — это сочетание знаков (филиграний), где «ANSG» указывает на бумажную фабрику Гончарова: Афанасий Николаев S Гончаров, год 1891.

Если атрибутировать Евангелие по времени, то оно представляет собой соединение разновременных элементов: бумага для блока относится к рубежу XVIII–XIX веков, гравюры из более ранних тиражей, металлический оклад по аналогам можно датировать примерно началом XIX века.

Медальоны были закреплены в касты, припаянные к своеобразным крепежным элементам — выпуклым медальонам с двумя металлическими полосками на обратной стороне. Эти две полоски продевались в отверстия на Евангелии и, подгибаясь на внутреннюю сторону оклада, фиксировали конструкцию в неподвижном положении. Было утрачено семнадцать медальонов, на оставшихся четырех сохранность была фрагментарной: металл был поврежден, эмаль расколота, от чего крошилась и отваливалась. Было принято решение воссоздать все медальоны заново.

Изучив аналогичные оклады того временного периода, а также сохранившиеся медальоны, были определены сюжеты недостающих эмалей. На лицевой стороне на самом крупном овальном медальоне в центре — сюжет «Воскресения Христова». В овальных медальонах по четырем углам — евангелисты. В

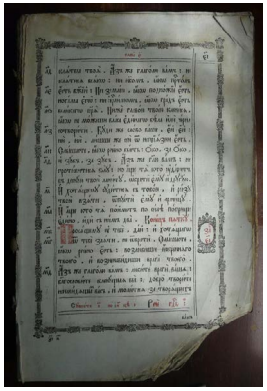




Рис. 5. Блок с повреждениями
Рис. 6. Вклеенная гравюра св. евангелиста Марка с его символом — львом с крыльями

двух горизонтально расположенных медальонах: наверху — «Святая Троица», внизу — «Несение креста». На восьми круглых медальонах, обрамляющих сцену Воскресения, оплечные изображения апостолов. На обороте: вверху — изображение «Святого Духа» в виде голубя внутри чеканного изображения церкви, в центре — «Распятие», на двух прямоугольных пластинах изображены его атрибуты, на левой пластине — колонна, на которой изображен петух, внизу — гвозди. На правой пластине — лестница, копие и трость. На нижнем медальоне — сцена «Положение во гроб», на двух оставшихся медальонах — двое святых. По сохранившимся фрагментам были определены стилистика изображений и колорит.

Реставрация оклада проводилась поэтапно: сначала демонтаж всех съемных элементов, извлечение бумажного блока, деревянных вставок, закрепленных в окладе, на которые был приклеен блок. Были произведены пробные расчистки, а на их основании произведена механическая очистка поверхностных загрязнений, затем химическая очистка с использованием дистиллированной воды, этилового спирта, ацетона, 10% водного раствора с жидкостью «Прогресс», 10% раствора Трилона «Б» и состава СТБ. Затем следовали промывка и сушка.

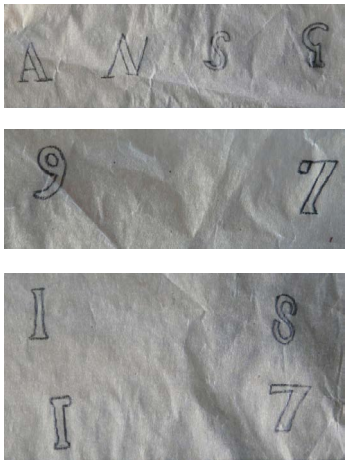


Рис. 7–9. Прорисовка водяных знаков

Реконструкция медальонов в технике финифть с изображениями. Из меди были изготовлены медальоны, покрыты с оборотной стороны контрэмалью и запечены в муфельной печи. Затем лицевая сторона трижды покрывалась белой эмалью. Роспись выполнялась по запеченным эмалям надглазурными красками в три этапа, с поочередным обжигом в муфельной печи.

По лицевой стороне каждого медальона была сделана полоска — каст, между медальоном и кастом была проложена бумажная проставка, чтобы медальон не был подвижен. Крепежные элементы для финифтей изготавливались из медного листа вручную, при помощи выглажи-

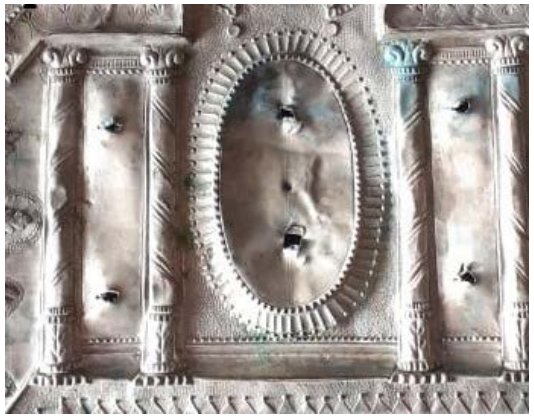


Рис. 10. Отверстие для закрепления кастов



Рис. 11. Медальон с изображением евангелиста Иоанна. Финифть







Рис. 12–13. Сохранившийся центральный медальон с лицевой стороны оклада Евангелия с сюжетом «Воскресение Христово». Медь, многоцветная эмаль. Техника финифть
Рис. 14. Сохранившийся медальон с обратной стороны оклада Евангелия. Неизвестный святой









Рис. 15–17. Сохранившийся крепежный элемент для финифти
Рис. 18. Заделывание трещин, пайка корешка оклада. Справа по шву — следы пайки от предыдущих чинок



Рис. 19. Эмалевые вставки в технике финифть. Реконструкция







Рис. 20–22. Закрепление кастами эмалевых медальонов. На медальоне сохранившееся изображение Воскресения Христова

вания формы пунделями с попеременным обжигом (для пластичности металла), затем к форме припаивались касты и полосы для крепежа.

Параллельно велись работы с книжным блоком евангелия. На листах под воздействием влаги появились затеки, с течением времени многие страницы покрылись грязью, было много восковых пятен и скоплений пыли. Основное повреждение заключалось в срезанном нижнем углу книжного блока, утраты углов станиц не попали на строки Евангелия, пришлись на широкие поля. Широкими кистями блок очищен от пыли. Для укреплений разрывов использовался реставрационный клей и прозрачная чайная (реставрационная) бумага плотностью 12 г/м², для вставок использована реставрационная бумага плотностью 70 г/м² встык с подклейкой по шву чайной бумагой.

Каждый медальон подгонялся индивидуально по его месту на окладе. По аналогам были подобраны четыре ножки для нижней доски оклада взамен утраченных. У напрестольного Евангелия высокие ножки обусловлены тем, что под ним на престоле находится антиминс. Полностью воссозданы по аналогам две металлические застежки и один из утраченных шпеньков (ответчиков для застежки).





Рис. 23–24. Восстановление утраченных деталей — ножки и застежки



Рис. 25. Корешок металлического оклада напрестольного Евангелия





Рис. 26–27. Лицевая и оборотная сторона оклада напрестольного Евангелия после реставрации

Книжный блок при поступлении находился отдельно от оклада. В процессе реставрации была восстановлена подшивка выпадавших листов из тетрадей, тетради подшиты к корешку, а книжный блок прикреплен к нижней и верхней дубовым доскам оклада. Когда все отдельные элементы были приведены в целостное состояние, была произведена предварительная, а затем окончательная сборка книжного блока к доскам оклада, а затем металлического оклада на доски, в завершение произведена полировка и консервация. В результате проведенных работ был восстановлен декор напрестольного Евангелия, после чего появилась возможность использовать его функционально.

Список литературы:

1. Аверин А. Реставрация древних металлических изделий. — М.: Планета, 2011. — 203 с.

2. Клепиков С.А. Филиграни и штемпели XVII–XX вв. — М., 1959.

3. Флеров А.В. Материаловедение и технология художественной обработки металлов. — М.: «Издательство В. Шевчук», 2001. — 288 с.

4. Флеров А.В., Демина М.Т., Елизаров А.Н., Шеманов Ю.А. Техника художественной эмали, чеканки и ковки: Учебное пособие. — М.: Высшая школа, 1986. — 191 с.

5. Чавушьян Д.М. Московская скань кон. XVIII — начала XX в.: Монография. — М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2009. — 204 с.

6. 1000-летие русской художественной культуры / Каталог выставки. — М., 1988. — 446 с.

ЧАСТЬ IV
СОВРЕМЕННОЕ РЕЛИГИОЗНОЕ ИСКУССТВО И ПРОБЛЕМЫ ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

PART IV
CONTEMPORARY RELIGIOUS ART AND PROBLEMS OF SPIRITUAL REVIVAL

О.М. ВЛАСОВА

Доктор искусствоведения, профессор кафедры живописи и композиции Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

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, sculpturing and architecture of Ilya Glazunov

ТЕМА ПРАВОСЛАВИЯ В РАБОТАХ СТУДЕНТОВ УРАЛЬСКОГО ФИЛИАЛА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА ИЛЬИ ГЛАЗУНОВА

THE THEME OF ORTHODOXY IN THE WORKS OF STUDENTS OF THE URAL BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF PAINTING, SCULPTURE AND ARCHITECTURE ILYA GLAZUNO

Работы студентов Уральского филиала «РАЖВиЗ Ильи Глазунова» тесно связаны с темой русского православия. Мотивы православной истории Прикамья неизбывно привлекают будущих живописцев. Это, в первую очередь, изображения святых, исторические сцены и события. Это образы храмов, храмовых интерьеров. Образы русской природы, связанные с православной тематикой, также понимаются как символы самой высокой и действенной любви к Отечеству.

Ключевые слова: православная тематика, иконописные приемы, классические традиции.

The works of students at the Ural branch of the Ilya Glazunov Russian Academy of Arts and Design are closely connected with the theme of Russian Orthodoxy. The motifs of the Orthodox history of the Kama region invariably attract future painters. It is, first of all, the images of Saints, historical scenes and events. These are images of temples, temple interiors. Images of Russian nature, connected with orthodox subjects, are also understood as symbols of the highest and most effective love for the Fatherland.

Keywords: Orthodox themes, icon painting techniques, classical traditions.

Высокие традиции русского реалистического искусства лежат в основе всей педагогической и творческой деятельности Уральского филиала Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (далее — академия. — О.В.). Подобно знаменитому куратору академии Илье Сергеевичу Глазунову, студенты и преподаватели нередко обращаются к самым животрепещущим темам русского православия. Понятиями веры, долга, любви к родине руководствуются многие выпускники академии.

Значительны работы, посвященные св. Стефану Пермскому, который сыграл огромную роль в христианизации Пермского края. Это одна из ключевых фигур в истории Прикамья. Св. Стефан Пермский в работах Максима Каёткина, Алексея Фомичева, Натальи Дорохиной представлен в начале своей миссионерской деятельности, в лесу или на фоне небольшой деревянной часовни. Святой изображен просто, но величаво, в глубоком размышлении или в конкретном деянии, например, в споре с Памом, языческим волхвом. При сохранении реалистичности форм авторы используют некоторые приемы иконописи не только в решении композиции, но и в образной характеристике Святого, проникнутой чувством благоговения.

Совершенно новаторской была дипломная работа Олега Кириллова «А.А. Тарковский. “Страсти» по Андрею”». Свою работу Олег Кириллов посвятил гениальному русскому кинорежиссеру Андрею Тарковскому, создавшему фильмы мирового значения. Один из них — «Андрей Рублёв». В окружении персонажей своего фильма и представлен Андрей Тарковский. Картина имеет большой, почти квадратный формат, в который вписаны отдельные «мизансцены». Круговые ритмы объединяют все эти сцены в огромную панораму русского бытия, возрастания русского духа... В центре картины — мальчик с засохшим древом, верхняя ветвь которого процветает яркими зелеными листьями. Древо — это одновременно и трещина на стене церкви Спаса на Ильине улице, где сохранились фрески Феофана Грека. Картина О. Кириллова написана темперой по холсту — отсюда легкая матовая поверхность, также напоминающая росписи Феофана.

Тема крестного хода в дипломных работах Любови Малышевой («Крестный ход на Белой горе») и Алексея Швецова («Крестный ход в Великорецке») — одна из самых сложных тем в современном искусстве. Дипломники базируются на опыте передвижников — И.Е. Репина,

В.Г. Перова, однако критическая направленность их знаменитых произведений сменяется жизнеутверждающим пафосом. Образ духовного возрождения народа создается молодыми авторами с помощью точно найденных выразительных средств.

Картина А. Швецова имеет почти квадратный формат, подчеркивающий замкнутость композиции, сосредоточенность действия на конечной цели пути — часовни со святым источником. Всё действо увидено с большой высоты, примерно с уровня хвойных деревьев. Композиция имеет радиально-концентрический план и построена на принципе «свободного равновесия» элементов. Освещение передает переходное природное состояние. После дождя небо очищается и наполняется мягким солнечным сиянием, которое явно ассоциируется с божественным светом. Колорит звучит спокойно, мягко, словно под сурдинку. Мягкость письма, нежные переливы цвета света создают ощущение гармонии и духовного возвышения. Представляется, что участники шествия устремлены ввысь, к берегам надежды и света. И в этой, и во многих других работах дипломников академии образы русской природы понимаются как символы самой высокой и действенной любви к Отечеству.

Так, запоминается дипломная работа Евгении Путиловой — два больших, одинаковых по размеру пейзажа «Хохловка. Начало весны» и «Утро. Свято-Троицкий Стефанов монастырь». Художника вдохновил образ ранней прикамской весны, связанной с духовным возрождением православной России. Автор стремится воплотить разные лики весны. Один пейзаж сумрачен и тревожен, другой залит солнцем и светом. Однако пейзажи связаны не только по формату, но и по характеру емкого, многопланового пространства. В центре каждой картины изображен храм. Он изображается либо вдали, как в пейзаже «Хохловка», либо на среднем плане, как в пейзаже «Троицкий монастырь», но одинаково притягивает взгляд. Чувствуется, что художник серьезно и основательно изучил русский реалистический пейзаж времен передвижников. В каждом пейзаже необыкновенно выразителен колорит, разный по тональности и напряженности цвета. Один написан в гамме темных оттенков, другой — светлых. Однако манера письма в обеих работах широкая, пастозная, экспрессивная. Автор обнаруживает профессиональное владение формой, воплощающей серьезность и глубину содержания этих полотен.

Характерны тенденции к объединению жанров, интересно проявляющиеся в дипломах последнего времени. Так, дипломная работа Сергея Подреза «Верхотурье. 1914 год» показывает одно из важнейших исторических событий — начало Первой мировой войны. С. Подрез показал молебен будущих солдат в уральском селе Верхотурье, показанном с высоты птичьего полета. Огромный Свято-Николаевский

собор со светящимися изнутри окнами находится в композиционном и смысловом центре — историческое событие вписано, по сути, в архитектурный пейзаж, выполненный в холодных синевато-серых оттенках. Большая группа людей выделяется на фоне собора плотностью колорита со вспышками желтого и красного цвета. Над золотыми крестами собора вьются черные вороны — вестники войны. Соединяя противоречивые чувства восхищения красотой пейзажа и тревожного ожидания будущего, С. Подрез создает запоминающийся художественный образ.

Нередко дипломники, увлеченные православной тематикой, обращаются к жанру интерьера, пограничному с бытовым жанром. Такова работа Валерии Чудиновой «В Троицком соборе» (г. Пермь). Выбрав жанр интерьера, В. Чудинова создает композицию с глубоким образным смыслом, с многоплановым пространственным решением, со сложной разработкой колорита, определяемого разными источниками света. В поле зрения автора оказываются не только архитектурные детали, но и фигуры людей, и множество украшающих храм предметов. Главный из них, конечно, иконостас, имеющий высокую символику Откровения, явления Бога человеку. Основной задачей автора стала передача атмосферы храма, молитвы и духовной сосредоточенности.

Работа имеет квадратный формат, что передает неспешное течение времени. Композиция в целом асимметричная, но уравновешенная, построенная по принципу динамического равновесия масс. Пространство решено в прямой перспективе, точка зрения совпадает с высотой человеческого роста, поэтому архитектурные элементы храма мы видим фрагментарно. В изображении подпружных арок применены ракурсы, которые, однако, не нарушают величия и монументальности архитектуры. Колорит работы выстроен в основном на холодных оттенках синего цвета, с теплыми охристыми акцентами. Выявлены контрасты света и тени. Манера письма свободная, пластичная, с мазком, идущим «по форме» и передающим фактуру предметов.

В. Чудиновой удалось воплотить образ храма как символа веры, создать выразительный интерьер, показать свои навыки при написании сложной по замыслу и концепции работы.

К теме православия обычно обращаются студенты старших курсов академии — М. Колыванова, А. Седов, М. Втехина и другие. Неравнодушное, трепетное отношение к этой теме сказывается в личностном воплощении образа, в эмоциональности письма, в стремлении высказать свое представление о русской святости, о подвижниках православной церкви, о замечательных храмах, украшающих нашу землю.

В дипломных работах академии главенствует реалистическое направление — художники внимательно вглядываются в окружающий мир, подмечая какие-то уникальные предметы, «говорящие» детали обстановки. В ряде случаев можно говорить о «метафорическом» реализме, стремящемся к обобщению смыслов и форм, о сложении индивидуального пластического языка, оригинальных приемов. Но прием никогда не мешает эмоциональной правдивости и убедительности изображения. В основе композиции всегда лежит натурная зарисовка. Передавая свои впечатления от реальности, дипломники совершенствуют пластический язык, творческие приемы, технику исполнения.

По признанию ректора Российской академии живописи, ваяния и зодчества И.И. Глазунова, академия стала центром сохранения русской национальной школы. «Наши профессора и студенты единодушны в своей любви к классике, и как все талантливые люди индивидуальны и многогранны. Это прекрасно, что современные живописцы, скульпторы и архитекторы в России не перестают испытывать вдохновение от прикосновения к великим традициям классической школы, к образам русской истории, и что через традицию они смотрят на современность» [1, с. 13]. Классика русской живописи — постоянный источник творчества в Уральском филиале академии. Являясь одной из ведущих кафедр, кафедра живописи дает студентам ту «точку опоры», с которой начинается творчество. Все преподаватели живописи и руководство филиалом создали на этом факультете истинно творческую среду, необходимую для роста будущих мастеров.

Список литературы:
1. «Это мой миръ». Произведения молодых художников Академии И.С. Глазунова. Рим. 3 марта — 2 мая 2018. Монументальный комплекс Виктора Эммануила II. Зал Дзанарделли / Каталог выставки.

А.П. КРОХАЛЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства; заместитель директора по научной и творческой работе, Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (г. Пермь)

A.P. KROKHALEVA
Ph.D. in history of arts, deputy director for scientific and creative work, associate professor of department of arts and crafts of the Ural branch of the Russian academy of painting, sculpturing and architecture of Ilya Glazunov,

РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

RELIGIOUS MOTIFS IN SOVIET ART

Советское искусство было атеистичным, но несмотря на это, в произведениях некоторых советских художников прослеживается скрытая связь с христианской культурой. В их работах заметны отсылки к религиозным темам или мотивам, интуитивное или осознанное следование канонам традиционной древнерусской живописи. Это проявляется в символической наполненности образов, в построении композиции, цветовом строе произведения. Традиции древнерусского искусства исподволь продолжали развиваться, подтверждая его особое значение для русского сознания, его важную роль в сохранении духовных ценностей.

Ключевые слова: религиозные мотивы, советское искусство, советские художники, христианские традиции.

Despite the fact that Soviet art was atheistic, the works of some Soviet artists reveal an implicit connection with Christian culture. In their works there are noticeable references to religious themes or motifs,

an intuitive or conscious adherence to the canons of traditional Old Russian painting. This can be seen in the symbolic content of the images, in the construction of the composition or the colour scheme of the work. The traditions of the previous stages of Russian art continued to develop gradually, confirming the special significance of Old Russian art for the Russian consciousness, its important role in the preservation of spiritual values.

Keywords: religious motifs, Soviet art, Soviet artists, Christian traditions.

Как известно, религиозная тема в советском искусстве была под запретом. Атеистическое государство не допускало никаких религиозных аллюзий. Атеизм трансформировался в новую религию — веру в идеальную реальность. Соцреализм как единая эстетическая и идеологическая платформа царил во всех видах искусства. Однако советское искусство наполнено «знаками», которые позволяют говорить о том, что художники осознанно или интуитивно обращались в своём творчестве к христианским темам, мотивам и сюжетам. Менталитет русских художников не мог измениться за короткий срок, тем более что для искусства предыдущего периода, конца XIX века, была характерна мощная опора на православную традицию и религиозно-философские поиски.

В советской живописи прослеживается скрытая связь с христианской культурой. Христианская тема волновала советских художников в годы самых беспощадных гонений на церковь. Можно вспомнить имена Павла Голубятникова, Павла Корина, Кузьмы Петрова-Водкина, Сергея Романовича, Михаила Соколова, Михаила Савицкого. Очень много религиозных реминисценций присутствует и в творчестве художников «сурового стиля» (Виктора Попкова, Гелия Коржева).

Почти во всех картинах К.С. Петрова-Водкина (1878–1939) можно увидеть отсылки к христианской иконографии, несмотря на то, что он восторженно принял революцию. Художник начинал творческий путь с написания икон и впоследствии тоже испытывал большой интерес к русской иконописи. В известной картине «1918 год в Петрограде» («Петроградская мадонна», 1920) Петров-Водкин создает почти иконный образ, акцентирует его духовную составляющую. Он опирается на незыблемый идеал христианского искусства, который продолжал оставаться идеалом чистоты, любви и самопожертвования. Для него важны детали, — например, белая косынка на голове женщины вызывает ассоциации с мафорием, головным покровом Богоматери.

Сходство с древними новгородскими краснофонными иконами, посвященными Георгию Победоносцу, прослеживается и в другой известной работе Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912), созданной еще до революции. Изначально художник планировал создать бытовую сцену и коня, жеребца по кличке Мальчик, писал с натуры.

Но в процессе работы над этой картиной большое влияние оказали увиденные им расчищенные новгородские иконы XIII–XV веков. В картине «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915) видна прямая отсылка к православной иконографии, к иконе «Умягчение злых сердец», перед которой обычно возносятся молитвы об усмирении вражды и гнева, о даровании мира в душе и во всем мире. Богоматерь изображена оплечно, в позе Оранты, ее голову и плечи покрывает ярко-алый мафорий. Воздетые к небу руки успокаивают и благословляют тех, кто обращен к ней. Слева мы видим фигуру Марии с младенцем Иисусом, а справа изображено Распятие. Перефразированной «Пьетой» называют искусствоведы более позднюю работу художника «Смерть комиссара» (1928), где поза героя картины и композиция почти напрямую апеллируют к сцене «Снятие с креста» и к «Оплакиванию».

Соцреалистическая концепция изображения Ленина и Сталина в советском искусстве перетекает в идею лика, иконы. Создавая образы вождей, художники интуитивно опирались на иконографические схемы изображений святых. Даже позы, в которых они изображаются, являются парафразом византийских икон. Например, в работе И. Бродского «Ленин в Смольном» (1930) сидящий в кресле Ленин напоминает евангелистов на византийских иконах. В картине А.А. Рылова «Ленин в Разливе в 1917 году» (1934) также есть отсылка к изображениям Христа в религиозных картинах (например, к работе И.Н. Крамского). Ленин пребывает у озера в тревоге и смятении, он, подобно Христу, изображен накануне значительных событий.

Одним из крупных мастеров, в творчестве которого в полной мере проявилась христианская тема, был Павел Дмитриевич Корин (1892–1967). Он родился в Палехе — старинном центре русской иконописи, в семье иконописцев. Корин много работал как иконописец, помогал своему учителю М.В. Нестерову расписывать церковь Марфо-Мариинской обители. Впоследствии, обращаясь к светским сюжетам, он преодолевал иконописные каноны. «Обдирая кожу, вылезал я из иконописца», — говорил он. Но и в годы советской власти его жизнь оставалась тесно связанной с религиозным искусством. Он как никто другой ощущал надвигающуюся катастрофу, разрыв с православными ценностями и традициями. Оставленное им творческое наследие говорит о том, что светлая вера в Бога не оставляла его, иконопись он считал образцом искусства и творческого стремления. Его картины дают представление о том пути, по которому могло бы развиваться русское искусство в XX веке.

Ненаписанная картина «Реквием» («Русь уходящая») стала делом всей жизни Павла Дмитриевича. Тема этой масштабной работы (450 x 941 см) зародилась у Корина во время похорон патриарха Тихона в Дон-

ском монастыре в 1925 году [2]. Увиденное событие он воспринял как глобальное для России, оно напоминало ему конец христианской истории — Страшный суд. Старая эпоха, казалось, безвозвратно уходила вместе с патриархом. Наступало тяжелое время массовых гонений верующих. На похоронах были сотни тысяч людей. Корин много работал с натуры, создал серию портретных этюдов, где запечатлены архимандриты, митрополиты, нищие, схимницы, юродивые [3]. Особенно выразительным, наполненным мощным символизмом, является образ слепого (эскиз, 1931) — символ потерянности простых русских людей, отрекшихся от духовных ориентиров. Беспомощный слепой протягивает руки в пустоту.

Религиозная тема звучит и в известном историческом триптихе П.Д. Корина «Александр Невский». В центральной его части св. Александр Невский изображен на фоне стяга с изображением «Нерукотворного Спаса». В первоначальном варианте «образ главного героя был связан с прообразом ветхозаветного царя и псалмопевца пророка Давида и отражал целый комплекс сложных символических представлений автора о власти и ее значении для общества» [4, с. 67].

Тенденция обращения к христианской иконографии прослеживается и в плакатном советском искусстве периода Великой Отечественной войны. В плакате В.Б. Корецкого «Воин Красной армии, спаси!» (1940-е) читается отсылка к распространенной иконографии Богоматери с младенцем. В работе Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» (1941) некоторые исследователи усматривают аллюзию к иконе с изображением Георгия Победоносца. Гитлер или всё, что связано с фашистской Германией, изображается в углу в черных тонах, в согнутом виде, подобно змею. А советский солдат изображен мужественным, сильным, уверенным. В композиции сохраняется каноническая диагональ, характерная для икон такого типа. Подчас эти «цитаты» появлялись в произведениях неосознанно, рука мастера невольно действовала по традиционным канонам.

В картинах художников на тему Великой Отечественной войны, созданных в 1960-е годы, сохраняет свою святость образ Богоматери. В работе Ю.Н. Ятченко «С мечтой о мире. Спасение шедевров Дрезденской галереи» (1968) солдат так поражен открывшейся ему «Сикстинской Мадонной» Рафаэля, что даже встает перед ней на колени. По сути, это явление Богородицы советским воинам. В картине «Партизанская мадонна» (1967) народный художник Украины М.А. Савицкий сумел совместить религиозную традицию с идеологией атеистического государства.

В целом, 1960-е годы с их недолгой «оттепелью» позволили художникам открыто обращаться к искусству прошлых эпох, прежде всего, к древнерусской живописи. В древнерусской иконе представителей

«сурового стиля» привлекали локальный чистый цвет, радостный или, наоборот, суровый, специфичная композиции, внутренняя сила и напряженность внешне статичных образов. Однако влияние иконописи прослеживается не только в технических аспектах живописи. Художники остро ощущали исчезновение связи между поколениями, крушение вековых устоев.

Для Виктора Ефимовича Попкова сохранение традиций православного искусства было очень важной задачей. Он восхищался древнерусским искусством, ездил в Ферапонтово, где копировал фрески Дионисия [1]. Уважение к вере ощущается в работе «Мать и сын» (1970). Основной темой этой картины становится молитва матери, уже немолодой женщины в белом платке, держащей в руках Библию. Сын изображен рядом с ней, лежащим на кровати, — это автопортрет самого художника. Он тоже находится в пространстве молитвы. Аскетичная комната воспринимается как некий ковчег, защищающий от темного мира за окном. Искусствоведы отмечают, что образ сына перекликается с иконографией «Не рыдай Мене, Мати» или «Оплакивание», где звучит тема жертвенной материнской любви и молитвенного прошения за сына, которому суждено было нести свой крест. Красный цвет абажура и наволочки подушки привносят драматизм и напряженность в, казалось бы, простой сюжет.

Художественные приемы и традиции древнерусского искусства ощущаются и в известном цикле Попкова «Мезенские вдовы» (1960-е). Картины посвящены женщинам, которые после войны остались одни, но это их не сломило. В работе «Воспоминания. Вдовы» (1966) фигуры женщин выглядят монументально, они несоразмерны пространству, в котором находятся. Этот характерный иконописный принцип используется для выделения главного. Вневременной смысл картины оказывается значительнее современных деталей (например, портрета К. Маркса в красном углу). Исторический религиозный контекст присутствует и в работе «Северная часовня» (1972). В ней важным оказывается не мир за дверью часовни, а то, что находится в ней. Фигура мальчика объединяет эти два мира. Образный язык пейзажа В. Попкова «Деревня Кимжа» (1969) наполнен метафорами и иносказаниями. Они рождают довольно мрачный образ северного края. В этой деревне, расположенной на берегу реки, художника поразил приречный песок почти красного цвета. Лодки и высокая деревянная церковь на дальнем плане, тоже очень символичны.

В картине «Хороший человек была бабка Анисья» (1971–1973) печальное событие повседневной деревенской жизни трактуется Попковым в глобальном, религиозном плане. Прощание с русской крестьянкой, простой доброй женщиной, прожившей долгую и трудную жизнь, наполняется глубоким смыслом. Попков создает произведение в

технике темперы, стремясь подчеркнуть этим символичность и «всеобщность» сюжета. Влияние иконописных канонов заметно также в выборе фона, охристо-золотистого, характерного для икон северного письма [1]. Во многих своих произведениях Попков размышляет о духовных поисках человека, традиционных для русской культуры.

Библейский цикл другого известного представителя «сурового стиля» — Гелия Коржева, стал, пожалуй, самой масштабной серией произведений на библейскую тему. Над его созданием художник работал с середины 1980-х годов и до конца жизни. Библейские сюжеты интерпретированы художником вне канонов, достаточно индивидуально и субъективно. Гелий Коржев развивает традиции русских художников в трактовке библейских тем через поиск своего, индивидуального пути и отхода от принятых религиозных канонов. На полотнах Николая Ге, Ивана Крамского, Василия Поленова герои библейской истории преподносятся как исторические персонажи, так, как будто художники сами были свидетелями религиозных событий. Для своих работ Коржев создает портреты с натуры, наполняет произведения реалистическими деталями и подробностями, натюрмортными мотивами, изображая крынки, полевые сумки, лапти. Все это делает библейские образы очень осязаемыми и понятными.

В работах нонконформистов 1970-х годов, представителей неофициального искусства, мы также видим обращение к библейским образам и сюжетам. В работе «Христос в Лианозово» О.Я. Рабин осовременивает образ Христа. Напоминающий знаменитую пермскую деревянную скульптуру, Христос изображён на фоне полуразвалившегося барака и огромной банки килек, которая, возможно, означает бездуховность советского общества.

В 1975 году на выставке нонконформистов в Москве впервые свободно экспонировалась живопись с христианскими мотивами. Внимание зрителей привлекли работы Виталия Линицкого и Дмитрия Плавинского. Виталий Линицкий, принявший постриг под именем Стефан, был первым религиозным живописцем в СССР, решившимся познакомить зрителей со своим творчеством. Постепенно религиозная живопись стала экспонироваться в «полуофициальном» выставочном зале на Малой Грузинской.

Все эти процессы свидетельствовали о том, что традиции древнерусского искусства исподволь продолжали развиваться, подтверждая его особое значение для русского сознания, его важную роль в сохранении духовных ценностей.

Список литературы:

1. Мадигожина Н.Д. Христианские мотивы в советском изобразительном искусстве // Международный журнал экспериментального образования. — 2013. — № 8. — С. 185–186. — URL: https://expeducation.ru/ru/article/view?id=3914 (дата обращения: 16.12.2022). 2. Непрозвучавший реквием Павла Корина. — URL: https://foma.ru/neprozvuchavshiy-rekviem-pavla-korina.html (дата обращения: 12.12.2022).

3. Старовойтова А. Русские патриархи XX в. в творчестве Павла Корина // Третьяковская галерея. — 2014. — № 2(43). — С. 20–27. — URL: https://tretyakovgallerymagazine.ru/articles/2-2014-43/russkie-patriarkhi-xx-veka-vtvorchestve-pavla-korina (дата обращения: 05.12.2022).

4. Энеева Н.Т. Первоначальный замысел триптиха Павла Корина «Александр Невский» // Традиции и современность. — 2021. — № 26. — С. 67–75.

И.В. ГЛАЗОВ
Соискатель РГХПУ им. Строганова

I.V. GLAZOV
Applicant RGHPU Stroganov

СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЗНАНИЕ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА

STYLE AND ARTISTIC CONSCIOUSNESS IN THE ART OF THE XX CENTURY

В статье рассматривается эволюция представлений о стиле на протяжении XIX века, в основе которой лежит изменяющееся со временем представление о способе достижения того идеала, который был явлен в произведениях древнего искусства, ставших, начиная с эпохи Возрождения, образцом для художников Европы. Показано как эти представления, организующие художественное сознание, в свою очередь, влияли на изменения понятия стиль в первой половине XX века
Ключевые слова: этика, эстетика, классицизм, романтизм, неоклассицизм, авангард, русское искусство

The article discusses the evolution of conception of style throughout the 19th century, which is based on evolution over time the way to achieve the ideal that was revealed in the works of ancient art, which, starting from the Renaissance, became a model for European artists. It is shown how these representations, organizing artistic consciousness, in turn, influenced changes in the concept of style in the first half of the 20th century.
Keywords: ethics, esthetics, classicism, romanticism, neoclassicism, Avant-garde, Russian art

Для европейского искусства XIX и XX веков античное наследие сохраняло характер высшего образца и постижение того совершенства, которое было явлено в произведениях греко-римской классики во

многом и составляло предмет поисков художников и теоретиков искусства. Классицизм на практике сводился к обучению своего рода грамматике античных форм, нормативное понимание эстетики, со своей стороны, определяло господство школы. Для классицистов эстетика неразрывно была связана с этикой, что находит свое отражение в наиболее явном виде у Винкельмана, который считал, что для того чтобы понять древнегреческое искусство, надо научиться видеть, как древние греки. Но этика в классицизме понималась вполне язычески, как своего рода начальная ступень, необходимая человеку для подготовки к более высокой, философской деятельности. С появлением романтизма, особенно, в первой половине XIX века, постижение античности приобретает черты духовной практики, что выражается в декларации свободы гения, которому красота Природы открыта непосредственно в созерцании. Новое романтическое понимание задач искусства и места художника придает новое значение подражанию античным образцам. Если теория искусства XVIII века в основе своей содержала категории красоты и меры, то изменения, происходящие во второй половине XIX века, были связаны с категориями функции и организации. В этой оптике искусство античности начинает цениться уже как выражение некоторого научного опыта. Особенно в архитектурных формах античности теоретики этого времени находят образец совершенного понимания древними физических основ природного мира. Например, Карл Бётичер в своей теории тектоники предлагает посмотреть на историю античного формообразования не через призму догматизированных ордерных схем, а как на активный творческий принцип. В это же время, когда в искусстве критический реализм соперничал с академизмом, Конрад Фидлер предположил, что оба они основаны на ложной предпосылке, что художники просто воспроизводят доступную восприятию реальность и творческий выбор заключается только в способе ее представления, идеализации или ее отсутствии. Реальность, по его мнению, может быть понята только как результат психических процессов. Творчество понимается теперь как продукт специфической интеллектуальной деятельности. Художник-изобретатель уподобляется ученому, открывающему новые горизонты физического мира, с той только разницей, что вместо научного аппарата он использует аппарат художественный. Появление новых течений в искусстве декларирует отказ от эстетки, как проявления некоторой закономерности и утверждает примат индивидуальности в установлении специфических правил структурирования и осмысления действительности. Однако, в художественной практике демиургические претензии «я» на создание новых форм, равных божественным, возвращают искусству эстетические качества, что

вступает в противоречие с основополагающими установками авангарда на создания нового бытия, потому что подлинное бытие вне эстетики. Авангардисты ставят «я» в центр бытия, но человеческое «я» не принадлежит универсальному разуму, поэтому его претензии на то, чтобы стать основополагающим элементом мира разбиваются о проявления этого «я» в сознании, которое вместо объективного и познаваемого сталкивается с превращенными формами крайней субъективности, что приводит к утрате трансцендентального. Неоклассицизм в своих теоретических основаниях противостоит, прежде всего, субъективному рационализму нового времени, и в этом смысле оказывается не менее радикальным. Подход неоклассицистов к изображению основан на том принципе, что создаваемая на плоскости листа форма является результатом интеллектуальной деятельности, а не просто механического копирования природных форм. Поэтому, любое изображение, созданное таким методом, наделяется смыслом и содержанием, определяемым как результат аналитической работы художника. Эта установка и приводит неоклассицистов к отказу от конкретного сюжета. Здесь становится очевидным самое существенное отличие неоклассицизма от исторического стиля. Рассуждая о стиле художественного произведения, Вельфлин выделяет в нем два основных начала, связанные с личностью художника- темперамент и представление о красоте. Это декоративное начало Вельфлин усматривает в двух сменяющих друг друга типах - классическом типе искусства Возрождения и барочном типе соответствующей эпохи. Классический тип является выражением художественной воли, которая, устанавливая положительное отношение к внешнему миру и принимая общность законов, управляющих миром и человеком, создает абстрактные формы. Таким образом, стиль это синтез стремления к выявлению закономерностей Природы с одной стороны, и стремления к свободе с другой. В основе античного представления о творчестве лежит принцип созерцательности, как высшей цели разума. В художественной практике классицизма это выражается через обретение неразложимых бытийных данностей, берущих свое начало в идеальном мире. Здесь необходимо вернуться к вопросу о связи изменений в художественном сознании с эстетическими представлениями, господствовавшими в искусстве до конца XIX века. Как известно, античная философия относилась к искусству как имитации, не имеющей дело с сущим. Наука же понималась ей эпистемологически, то есть знание представляло собой, прежде всего знание о Природе, внутренне целесообразной и органичной. Начиная с эпохи Возрождения, наука и искусство становятся все более и более неразличимы, что приводит к обесцениванию Природы, которая лишается своего статуса. Поэтому теоретический разум и рассудок становятся тождественны, что в свою очередь, превращает этику в главную философскую проблему Нового времени, постоянного движения человека от совершенства к совершенству. Разрешая проблему субъективности, И.Кант в своей этике раскрыл христианское понятие индивидуального нравственного действия человека как связь с абсолютом. Для авангардных течений в искусстве, наоборот, человек становится порождающим бытие субъектом, и в этом качестве оказывается в состоянии вечного становления. Неоклассицизм пытается преодолеть это созданное миросозерцанием Нового времени крайне субъективное искусство путем возвращения к созерцательности на новом уровне, через абсолютизацию формы, в которой «я» художника обретает необходимую функциональную связь с субстанциональной основой мира. Это должно придать произведению качества целостности, органичности, которая имеет внутреннюю целесообразность и не нуждается в субъективной полезности.

Этот подход приводит к новому пониманию стиля: «художник может подходить к природе вооруженный всем своим знанием, всем опытом — тогда его воля не подчиняется впечатлению, но выбирает и отвергает; между творцом и природой возникает как бы третий элемент — стиль…».[1, с.5-12]

В произведении искусства Прекрасное выражается в образе, тогда стиль можно описать как функциональное единство образов, проявляющееся через индивидуальный закон внутренней формы. Развитие этих идей, в свою очередь, позволяет определить стиль как конструктивный принцип: «Он [стиль] есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения».[2, с.218] В связи с этим возникает вопрос о способе организации структуры художественного сознания. Сравнивая между собой канон и стиль, Лосев приходит к выводу, что в отличие от стиля канон представляет собой более общий план структуры художественного произведения, который определяет не только формальные, но отчасти и содержательные стороны. По сути, канон управляет восприятием, задавая параметры «формы зрения», но свободен от эстетической интенции, что делает его идеальным средством трансляции нового культурного опыта.

Перестройка структур художественного сознания, нашедшая свое выражение в авангарде встречает в неоклассицизме свою прямую противоположность. В отличие от исторического классицизма, в котором грамматика античных форм становится естественным языком выражения вечных истин, в неоклассицизме канон управляет интен-

цией созерцания, которая сохраняет субъективность восприятия. Оказывается, что мир опыта, т. е. мир предметов и их отношений, предстающих перед эмпирическим сознанием в качестве реально существующих, на самом деле является конструкцией, продуктом идеальной деятельности трансцендентального субъекта, хотя эмпирический индивид не осознает этой деятельности. Таким образом, реальность, которая является результатом познания действительности, выступает как аспект идеальной конструктивной деятельности этого субъекта. Важно, что эта деятельность предполагает наличие разнообразных ощущений как материал, а также трансцендентную реальность вещи в себе, которая и производит эти ощущения. Фактически в неоклассицизме мы видим применение кантовского эпистемологического метода к изобразительному искусству, то есть как опыт и познание человека возникают в результате наложения активных априорных рассудочных форм сознания на бесформенные ощущения, точно так же и художник оформляет свои впечатления при помощи созерцательных форм, которые принимаются априорными. Платон указал, что для того чтобы действительно что-то знать, нужно уже заранее это знать. Неоклассицисты в своем представлении о мире следуют за учением о припоминании, которое связано с выражением присутствия истинного бытия в человеке, усилия которого направлены только на то, чтобы увидеть его в себе. Принципиальным отличием здесь является то, что в качестве условия для созерцания этих абсолютных форм, выступает требование личного морально-волевого усилия, таким образом, стиль в произведении становится этическим основанием. Это, в свою очередь, позволяет по-новому взглянуть на проблему стиля в XX веке. Отсутствие стиля или стилистически определенного направления связано не столько с разнообразием эстетических концепций, сколько с моральным релятивизмом, который, к сожалению, стал определяющим принципом своего времени.

Список литературы:
1. Радлов Н.Э. Современная русская графика и рисунок // Аполлон. 1913. № 6. С. 5–12.
2. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Киев, 1994, С. 218.

А.В. ПАНКРАТОВА
Кандидат философских наук, заведующий кафедрой дизайна НИУ «Московский энергетический институт»

A.V. PANKRATOVA
PhD in philosophy, associate Professor, Head of the Department of design of the National Research University «Moscow Power Engineering Institute»

ЭЙДИЧЕСКОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

EIDIC ASCENT IN CONTEMPORARY ART AND DESIGN

Чтобы выйти из тупика симуляции, современное искусство и дизайн должны переориентироваться на противоположную парадигму — на возвращение смысла и осмысленную форму. Технологией возвращения смысла может стать эйдическое восхождение, методология которого описана у Платона.
Ключевые слова: Эйдос, эйдическое восхождение, искусство, дизайн, симуляция, Платон, архетип.

To get out of the impasse of simulation, contemporary art and design must refocus on the opposite paradigm — on the return of meaning and meaningful form. The technology of returning meaning can be the eidic ascent, the methodology of which is described in Plato.
Keywords: Eidos, eidic ascent, art, design, simulation, Plato, archetype.

В современном искусстве и дизайне основной знаковой формой является симулякр. Именно это делает современное искусство и дизайн не только поверхностными, но и недостаточно эргономичными. Если нет содержания, идеи, то и форма постепенно начинает сводиться к нулю, а такое искусство никогда не сможет полностью удовлетворить человека как духовно и эмоционально, так и с точки зрения функции.

Вероятно, искусство и дизайн в ближайшее время постепенно начнут переориентацию на содержательность, на обращение к онтологическим основам бытия, так как в противном случае человечество может просто лишиться эстетической сферы.

Процесс усиления симуляции в искусстве и дизайне являлся постепенным уходом от смысла вплоть до нивелирования не только содержания, но и формы. Этот процесс начался в эпоху Ренессанса, когда человеческая история вступила на путь секулярного сознания, и появился симулякр первого порядка, о чем подробно писал Ж. Бодрийяр. Человечество постепенно отказывалось от метафизических оснований мышления и действительности, от представлений о трансцендентном. И эта секуляризация сознания, начиная с Ренессанса, выражается и усиливается в искусстве и в дизайне.

В наши дни процесс симуляции усилился до такой степени, что искусство и дизайн перестали не только выражать какую-то идею, но даже форма достигла предела минимализации. В таких условиях встает вопрос о самом существовании эстетической сферы, так как если и форма, и содержание уходят, то не остается ничего, с чем художник или дизайнер еще может работать.

Соответственно, противоположный процесс в эстетической сфере, процесс возвращения смысла, а следовательно, и осмысленной формы, связан и с противоположной идеологией. Ренессанс боролся со средневековым теоцентрическим сознанием. Возможно, именно возвращение теоцентрического сознания является ближайшей задачей культуры, если в культуре должна остаться сфера эстетического.

Возвращение теоцентрического сознания — сложная культурологическая проблема, которая еще ждет своего осмысления в философии. Однако современному искусству и дизайну, чтобы совершенно не исчезнуть в симуляции, необходим конкретный работающий инструмент возвращения смысла.

Сложно ожидать, что сознание современного творческого человека станет внезапно теоцентрическим и открытым для молитвенного опыта исихазма и результатов этого опыта, воплощенных в иконописи.

Тем не менее, в рамках философского и культурологического осмысления может быть предложен концепт возвращения смысла в эстетическую сферу. Такой концепт или технология восхождения от мира симуляции к настоящему бытию, технология, которая может быть применена к искусству и дизайну, существует в философии Платона [3].

Концепт эротического восхождения, описанный Платоном в диалоге «Пир», является, в принципе, методом, применимым в эстетической сфере. По словам А.Ф. Лосева, «вся эротическая иерархия «Пира» имеет только один философский смысл, это — быть конкретным приложением трансцендентального метода» [2, с. 233].

Трансцендентальный метод, который Платон описывает на примере любви, может быть применен в эстетической сфере, так как этот метод, во-первых, эстетический, а во-вторых, существует для того, чтобы постепенно наполнять смыслом, вплоть до божественного смысла, изначально приземленные вещи.

В то же время трансцендентальный метод Платона поддерживается христианской парадигмой, так как догматические основы восточно-христианской церкви продолжают вертикально-ориентированную линию Платона в философии и используют философию Платона в качестве методологической базы. Историческая преемственность от платонизма к ортодоксальному христианству сегодня у многих исследователей не вызывает сомнений. Эта мысль, например, красной нитью проходит в работе А. Г. Дугина «Ноомахия: войны ума. Византийский Логос. Эллинизм и Империя»: от истины эллинов к истине эллинизма, а через неё к истине христианства» [1, 130].

Платон описывает технологию восхождения сознания от любования красотой физического тела через осознание красоты души к осознанию красоты самой по себе, идее красоты. Ступени эйдического восхождения Платона хорошо известны: «1) любовь к прекрасному телу, 2) любовь к прекрасному в телах вообще, 3) любовь к душе и её проявлениям и «образам», 4) любовь к знанию всех видов вещей» [2, с. 229].

Применительно к искусству и дизайну данный метод работает как технология постепенного наполнения творческого процесса трансцендентным смыслом.

Если вся история искусства от модерна до постмодерна была историей постепенного отказа от смысла вплоть до отказа от формальных признаков искусства и дизайна (красоты, функциональности, мастерства исполнения), то эйдическое восхождение представляет собой обратный процесс.

На первом этапе эйдического восхождения происходит заново открытое осознание физической красоты — телесной, красоты вещей и произведений искусства. Эстетическое сознание возвращает себе ориентиры, критерии прекрасного. В течение последних полутора веков произошел отказ от эстетической иерархии, критерии прекрасного были изгнаны на периферию искусства и дизайна, что и привело к воцарению симулякров и искусству без содержания. Если нет критериев прекрасного, если нет понимания разницы между прекрасным и безобразным, то в искусстве может происходить всё, что угодно, и искусством может быть названо всё, что угодно. Вероятно, чтобы эстетическое сознание начало свое восхождение к осмысленному прекрасному, сначала оно должно просто научиться прекрасное отличать от безобразного. Первый этап эстетического восхождения связан с понятием «вкуса».

Основным критерием прекрасного в искусстве домодернистской парадигмы является соотнесенность с божественным, одухотворенность. Именно такое качество может быть возвращено в искусство на второй ступени эйдического восхождения. На втором этапе эйдического восхождения происходит понимание того, что основное качество красоты — это анагогическая функция, способность возносить душу воспринимающего в высокие сферы духа. То есть настоящая красота всегда одухотворена.

На третьем этапе эйдического восхождения происходит рождение нового, «рождение в красоте для бессмертия» [2, с. 235]. А. Ф. Лосев определяет это рождение в красоте как «внутреннее, вечно становящееся порождение трансцендентных символов, или рождение человеческим гением символов в сфере чистого смысла» [2, с. 236]. То есть на данном этапе возможно придумывание новых вещей, символов, форм, то творчество, которого так не хватает в искусстве постмодерна и гимермодерна, периодов, оперирующих мозаикой из уже существующих форм и смыслов.

Сегодня творческие люди повсеместно используют референсы, то есть смотрят, что делают другие при аналогичной задаче и создают нечто подобное. Художник, который идет по пути эйдического восхождения, осознав красоту в вещах и одухотворенность красоты, может начать придумывать нечто, для чего пока нет аналогов, творить сам.

Четвертый этап эйдического восхождения связан с осознанием красоты самой по себе, красоты эйдоса. На этом этапе происходит осознание идеи Блага, которая лежит в основе всякого дизайна и настоящего искусства.

Идея, по Платону, — это внутренний одухотворяющий принцип существования вещи, её смысл и одновременно порождающая модель. С таким знанием дизайнер может создавать объекты, которые будут отражать архетипы, то есть резонировать с сознанием всех потребителей.

Воплощение архетипа — это нечто противоположное созданию симулякра. Симулякр не говорит ни о чем, он даже не обращен к сознанию, душе или эстетическому чувству потребителя. Симулякр — это пустая имитация, утратившая всякую связь с оригиналом. Симулякр не сообщает никакую информацию, а последние порядки симулякра отличаются еще и отсутствием внешней формы.

Архетип, напротив, не просто обращается к душе человека, но будит в ней память об опыте коллективного бессознательного, это «психические остатки бесчисленных переживаний одного и того же типа» [5, с. 63].

К. Г. Юнг писал о том, что гениальные творцы могут считывать образы из коллективного бессознательного и воплощать архетипы, коллективные схемы представлений, переводя их на язык времени. Такое искусство всегда производит сильное впечатление, потому что «его

источник следует искать не в личном бессознательном автора, а в той области бессознательной мифологии, исконные образы которой являются достоянием человечества» [5, с. 62]. Практически то, что К. Г. Юнг называет архетипом, есть эйдос Платона, но рассмотренный со стороны психологии.

Вероятно, именно возможность говорить на языке архетипов и позволит художникам и дизайнерам создавать искусство и предметную среду, наполненную смыслом. Единственный смысл, ради которого существует искусство, это напоминание о трансцендентном. Именно такой смысл появляется у вещей, когда их форма отсылает сознание воспринимающего к архетипу.

Таким образом, методологическая модель Платона применима к современному искусству и дизайну в качестве возможного инструмента возвращения к смысловой наполненности эстетической сферы. Разумеется, эйдическое восхождение — это философский концепт, философское осмысление возможностей возвращения эстетической сферы из тупика симуляции. Каким образом это может быть реализовано на практике, покажет время, однако философские концепты нередко предвосхищают процессы в искусстве и в дизайне.

Симуляция не может быть конечным этапом развития сферы эстетического, так как такой мир не может удовлетворить человека. Эстетическому сознанию, вероятно, ближе позиция философа В.С. Соловьева: «Наше личное дело, поскольку оно истинно есть общее дело всего мира с реализацией всеединой идеи и одухотворение материи» [4, с. 128]. Именно одухотворением материи и предстоит заняться художникам и дизайнерам в условиях, когда симуляция делает предметную и виртуальную среду все более далекой от трансцендентного.

Список литературы:

1. Дугин А. Г. Ноомахия: войны ума. Византийский Логос. Эллинизм и Империя. — М.: Академический проект, 2016. — 519 с.

2. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон / Худ.-оформ. Б.Ф. Бублик. — М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2000. — 846 с.

3. Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; Автор вступ. ст. А.Ф. Лосев; примеч. А.А. Тахо-Годи; пер. с древнегреч. — М.: Мысль, 1999. — 528 с.

4. Соловьев В. Смысл любви: избранные произведения Владимир Соловьев. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. — 352 с.

5. Юнг Карл Густав. Проблема души нашего времени: [сборник: перевод] / Карл Густав Юнг. — М.: АСТ, 2022. — 352 с.

А.М. АЙЛАМАЗЬЯН

Кандидат психологических наук, старший научный сотрудник факультета психологии МГУ имени М.В. Ломоносова, младший научный сотрудник лаборатории «Центр социокультурных проблем современного образования» ПИ РАО, директор Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» имени С.Д. Рудневой

A.M. AILAMAZYAN

PhD in Psychology, Senior Researcher at the Faculty of Psychology of Lomonosov Moscow State University, Junior Researcher at the Laboratory «Center for Sociocultural Problems of Modern Education» of Psychological Institute of RAE, Director of the Center for Musical and Plastic Development "Heptachor" named after S.D. Rudneva

ВНУТРЕННЯЯ РАБОТА ЛИЧНОСТИ В ПРОЦЕССЕ ОВЛАДЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНОЙ ИМПРОВИЗАЦИЕЙ

THE INNER WORK OF THE PERSONALITY IN THE PROCESS OF MASTERING THE MUSICAL-MOTOR IMPROVISATION

В работе рассматривается актуальная для современного искусства проблема самовыражения художника, присутствие личности автора в произведении. На материале практики музыкального движения показано, как в процессе создания музыкально-двигательной формы происходит не только постижение смыслов музыкального произведения, но и осуществляется трансформация собственной личности.

Ключевые слова: личность, самовыражение, свободный танец, музыкальное движение, импровизация, музыкальное переживание, современное искусство.

The paper deals with the problem of the artist's self-expression, which is relevant for contemporary art, the presence of the author's personality in the work. Based on the material of the practice of musical movement, it is shown how in the process of creating a musical-motor form, not only the comprehension of the meanings of a musical work occurs, but also the transformation of one's own personality is carried out.

Keywords: personality, self-expression, free dance, musical movement, improvisation, musical experience, contemporary art.

Для современного искусства особую значимость приобрела тема личности самого художника, ее присутствия в художественном произведении, тема самовыражения. Этот интерес вызван во многом изменениями в общественном сознании, в культуре: стала особо подчеркиваться роль индивидуальности человека, отстаиваться право личности на суверенность и самостоятельное принятие решений. Возможно, сдвиги в общественном сознании привели к революционным изменениям эстетических программ: на первое место ставится сам процесс создания произведения искусства, личность творца, размываются привычные границы и критерии художественного. Так, уже в творчестве импрессионистов возникает эта новая тенденция — эстетизация процесса творчества, когда он перестает прятаться, наоборот, «выпячивается» откровенными мазками, демонстрацией техники живописи. В искусстве танца произошли еще более кардинальные изменения. Возникновение свободного танца ознаменовало собой переход от классического балета к танцу, выявляющему личные переживания танцовщиков, к танцу-импровизации, к танцу-пляске.

Для сравнения достаточно сопоставить данный подход с традиционными представлениями о творчестве. В последних часто подчеркивается, что личность человека надо отличать от его реализации как художника. Подчас великие произведения искусства, в которых воспеваются высокие нравственные идеалы, героические поступки и др., создаются людьми не столь высокой нравственности, героизма, человеческих качеств.

В психологии существует и такое мнение, что творческое начало в человеке предполагает свободу от любых установлений, принятых норм, легкость перехода границ, склонность к экспериментированию и открытость новому опыту. Таким образом, творческая личность неординарна и нестандартна, к ней нельзя применять общие мерки, она может позволить себе нарушить нормы морали и т. п. Такая точка зрения стала весьма распространенной в последнее время, когда в рамках постмодернистского мировоззрения размываются границы нормы и патологии, добра и зла, смысла и абсурда.







Рис. 1–3. Студия музыкального движения «Гептахор» (художественный руководитель А.М. Айламазьян). Пластические композиции на музыку Л. Бетховена и К. Черни. Москва, 2021. Фото А. Бородиной

Понимая и во многом разделяя устремления современного искусства с его интересом к присутствию личности художника в произведении, а также к личности зрителя, к проявлениям их индивидуальности, мы предлагаем иначе взглянуть на проблему. Возможно, «я» художника должно быть не только предъявлено в своей наличности, но, став предметом искусства, и преобразовано, трансформировано. Сфера искусства в таком случае неизбежно расширяется, втягивая в себя реальную жизнь человека, предъявляя к ней свои требования и повышая ответственность художника перед людьми [Бахтин, 1979].

Стремлением к целостности и цельности в искусстве и в жизни проникнута практика музыкального движения как одного из направлений свободного (пластического) танца. Музыкальное движение — оригинальная отечественная традиция ритмопластического воспитания, возникшая более ста лет назад в исторической студии «Гептахор» [Воспоминания…, 2007; Айламазьян, Ташкеева, 2014]. Основная идея этого подхода связана с выражением классической музыки в движении, в свободных, так называемых естественных формах (шаге, беге, прыжке, подскоках, бросках, махах и т. п.). Движение является личным ответом каждого участника на звучащую музыку и отражает его восприятие и переживание данного музыкального произведения. Важно, чтобы двигательный ответ был реакцией на музыку, чтобы участник вступал с ней в диалог, откликался на музыкальные смыслы и настроения, а не фантазировал без повода, занимаясь преимущественно самовыражением. Такое противопоставление процессов переживания и выражения музыки, с одной стороны, и процессов самовыражения, с другой, является решающим, определяет весь тон, направленность работы. Разница этих процессов ярко отражается в формуле: «быть в музыке» или «двигаться под музыку». Таким образом, погружение в музыкальные смыслы и глубокое проживание их изнутри определяет специфику данного направления импровизационного танца. Формирование готовности как целостной психофизической установки к музыкально-двигательной импровизации является целью занятий в практике музыкального движения.

Уже самая общая характеристика данной практики показывает, что в ней особое внимание уделяется эмоциональному включению участников в двигательный ответ, целостной личностной вовлеченности в импровизационный танец. Однако этот индивидуальный ответ, реакция должны подчиняться музыке, ее смыслам. Если участник занятий принимает цель и задачу, поставленную перед ним, то он начинает осуществлять сложную внутреннюю работу по осознанию своих переживаний в ответ на звучащую музыку, их соотнесению со средствами музыкальной выразительности, оценке соответствия, выработке отношения к своему ответу, к импровизации других участников, к их оценкам и т. п. Еще раз подчеркнем, что понимание необходимости этой работы возникает, когда участник наталкивается на свою неспособность откликнуться на музыкальное произведение, неспособность его почувствовать, а с другой стороны, это осознается и как телесное бесчувствие, какая-то «мертвость». Многие участники прямо говорят, что они начинают осознавать свою отчужденность от чувств, от тела, от себя подлинного.

Далее процесс овладения музыкально-двигательной импровизацией превращается в путь самопознания и переосмысления сложившейся у человека системы отношений и ценностей. Опыт бытия в музыке открывает духовные перспективы видения мира и задает ту систему отсчета, которая позволяет сформировать новый образ себя, выработать новые смыслы. Духовное возрастание, таким образом, становится не чем-то внешним по отношению к музыкально-двигательной работе, а является ее внутренней частью, ее внутренним содержанием.

Рассмотрим подробнее некоторые аспекты музыкально-двигательной работы, обуславливающие указанные выше процессы.

1. Двигательный ответ на звучащую музыку, который дает участник в процессе импровизации, обнажает процессы восприятия музыки и стоящие за ними установки личности.

Реализованное в движении переживание раскрывается в наглядной, внешне выраженной форме. Как правило, нетрудно отличить истинное переживание музыки, состояние погруженности, контакта с музыкой от различных видов имитации. Даже внешне яркая и изобретательная импровизация не может скрыть отсутствие понимания интонационного процесса, разворачивающегося в ходе музыкального произведения.

Человек может не улавливать определенных настроений, буквально пропускать, игнорировать какое-то содержание или его искажать,

не замечая суженности своего взгляда. Так возникает превалирование определенных настроений в восприятии музыки у конкретного человека, например, может доминировать состояние энергетического спада, наоборот, реакция на активность, энергетический подъем отсутствует; музыка, выражающая и призывающая к деятельности, к выбросу сил, не вызывает отклика. Указанные процессы носят бессознательный характер и отражают состояние самого человека, его глубинные установки. Их осознание становится возможным в ходе работы по созданию музыкально-двигательной формы и способствует смене взгляда, позиции, запускает процесс работы над собой.

Часто участники начинают осознавать ограниченность своих интересов и эстетических пристрастий, им открывается и отсутствие понимания классической музыки. Подобное случается даже с профессиональными музыкантами и педагогами. Для иллюстрации сказанного приведем отрывки из отзывов занимающихся музыкальным движением. Профессиональный музыкант, педагог музыки пишет: «За время обучения, начиная с детства и заканчивая институтом и аспирантурой, меня волновал один вопрос: почему я — человек, который много времени занимается классической музыкой, не люблю слушать ее в свободное от учебы время? В какой-то момент я поняла для себя, что та музыка, которую я играю или пою “по программе обучения”, для меня чуть ли не “музейная реликвия”. Я призналась себе, что по-настоящему я эту музыку в большинстве случаев не слышу, т. е. не понимаю… Я поняла, что занимаюсь чем-то, что не могу понять до конца… Я это не могу по-настоящему любить. <…> Через несколько лет занятий я заметила, что стала чаще слушать классику дома. Сначала ту, что мы танцевали в “Гептахоре”, а потом и другие произведения. Сегодня я слушаю в основном классическую музыку. Вся остальная музыка мне кажется примитивной и скучной».

А вот отрывок из отзыва другого участника, также профессионального музыканта: «Со временем я стала замечать, что то, что меня увлекало ранее — например, рок, панк и другие подобные направления, — теперь меня не трогает, я не нахожу в этом пищу для ума и сердца. Как будто открылось что-то внутри такое, что уже не дает оценить это высоко. Как будто я стала видеть и слышать шире, глобальнее. И с высоты этого слышания мне кажется, что эта музыка уводит куда-то не туда, куда мне надо теперь».

Таким образом, музыкальное движение позволяет осознать свои реакции на музыку, понять свои пристрастия, ценности, ограничения, установки.

2. Другой источник внутренней работы личности — это опыт переживания в движении глубинных смыслов музыкальных произведений. Именно в свете этих смыслов по-новому приоткрывается реальность собственной личности, происходят сдвиги в мировоззрении и ценностях.



Рис. 4. Рисунок Н.И. Тесенкова к сюите Г.В. Свиридова «Время, вперед!» в постановке студии «Гептахор». Лобня, 2022

Содержательно-смысловой стороне музыки уделяют внимания меньше, чем формально-структурной. Именно последняя является предметом описания в теории музыки, а содержательная в основном связывается с программностью музыкальных произведений. Однако именно в отечественном музыковедении была создана и продолжает разрабатываться интонационная теория музыки, рассматривающая музыкальную форму как процесс интонирования, т. е. как процесс смысловой. Б.В. Асафьев подчеркивал: «Примат содержания в музыке для меня всегда существовал. Но я привык слышать то содержание в музыкальном произведении, какое оформлено композитором, а не “слушать симфонию” под предуказанное ей извне мнение, может быть, философски и ценное, но которого в данном произведении данного композитора нет и быть не могло» [Асафьев, 1971, с. 215]. В.Н. Холопова, обсуждая проблему содержания музыки, выделяет внемузыкальное и музыкальное содержание, специальное и неспециальное, а также описывает музыкальные эмоции [Холопова, 2014].

Проблема привнесения, внешне навязанного содержания особо остро встает при поиске духовных смыслов музыкального произведения. С одной стороны, существует так называемая духовная музыка, написанная на богослужебные тексты и включенная в религиозные обряды. С другой стороны, встает вопрос о некоем духовном содержании, присущем самой форме музыкального произведения, т. е. речь идет о внутримузыкальном процессе. Именно с такими пластами музыкальных смыслов удается соприкоснуться и их прожить в движении в ходе музыкально-двигательной импровизации и далее при создании музыкально-двигательной формы. Духовное содержание музыки открывается в живом опыте восприятия, оно чувственно-конкретно и дает переживание длящегося времени, потока рождающейся энергии.

Содержание музыки символично. Это означает, что оно несводимо к нотному тексту, к структурным элементам музыкальной формы, а предполагает живое прочтение в процессе музицирования и восприятия слушателей. О таком понимании содержания музыкального произведения говорит и ряд теоретиков музыки. Так, Г.А. Орлов предлага-

ет развернутую концепцию музыки как манифестации времени. Он пишет: «Звучание музыки — один из чистейших символов: часть и вестник той не имеющей имени реальности, с которой мы вступаем в соприкосновение через музыку и музыкальный опыт» [Орлов, 2015, с. 368–369]. И продолжает: «Музыка воссоединяет внутренний мир индивидуального слушателя с его изначальной почвой, возвращает его к истокам всех естественных символов — к первичным элементам опыта человека в природной среде: к реальности земного притяжения, познаваемого через мышечные усилия, окружающего пространства, покрываемого шагами, материи и необъятного разнообразия ее чувственно воспринимаемых свойств, к реальности порыва и сопротивления, которое он встречает, дыхания и биения сердца — этих первичных природных механизмов осознания времени» [Орлов, 2015, с. 369]. Это объясняет, почему через движение удается актуализировать и усилить опыт переживания музыки.

Приведем некоторые высказывания участников студии музыкального движения «Гептахор» о своем опыте переживания музыки и о его связи с мироощущением и мировоззрением: «После уроков музыкального движения, получив опыт музыкального переживания, первое, что я стала чувствовать, — это радость. И тогда начала искать ее везде — в музыке, в живописи, театре, кино и т. д. Но речь идет не о веселье, а о жизнеутверждении, если можно так сказать. Это объекты искусства, которые несут жизнь. Они могут быть драматичными, заставлять волноваться, плакать или грустить. И даже если присутствует смерть, то она не убийственна по духу. У меня появился камертон, который сообщал, какое искусство мне близко, он сформировал вкус».

О работе над музыкой И.Ф. Стравинского: «“Весна священная” оказалась для меня первой большой работой в “Гептахоре”. Она стала знаковой. Огромная лавина музыкальной энергии впервые обнаружила “залежи” моей собственной энергии, я встретилась с ней лицом к лицу, а не только интуитивно нащупывала».

А вот другая участница говорит о работе над сюитой Г.В. Свиридова «Время, вперед!»: «Взлет, направленность вверх для меня были не просто романтическим желанием вырваться, устремиться навстречу прекрасному, навстречу лучшей жизни и лучшим мирам. Это был момент некоего восхождения. Восхождения как попытки преодолеть себя, выйти за пределы обыденного, человеческого — чтобы обрести другое, неведомое, высокое и чистое. Из борьбы, сопротивления рожденный полет стал моментом единения с вечностью — с вечной чистотой искусства».

Мы видим, что участники в своих отзывах говорят о глубокой личной вовлеченности, их переживания полны чувственной конкретности, а с другой стороны, речь идет о встрече с некой подлинной реальностью, которая становится камертоном в оценке искусства и жизни.

3. В идеале работа над музыкально-двигательной формой, композицией становится и работой над собой. Постижение смыслов музыкального произведения является одновременно и проникновением в собственные глубины [Айламазьян, 2018]. Чрезвычайно важен процесс переосмысления и трансформации переживаний в ходе создания музыкально-двигательной формы. Эта работа имеет свои этапы и нередко сопровождается не только внешними творческими находками и озарениями, но и внутренними инсайтами и открытиями. А возникающая задача управления своими эмоциями подводит к необходимости саморегуляции.

Как правило, те чувства, которые рождает музыка на первом этапе, более поверхностны, в них больше субъективного выплеска накопившихся эмоций, хотя реакции могут быть и очень свежими. Далее отношение к музыке, к музыкальному образу может значительно меняться. Его уточнение может приводить к тому, что трансформируются знаки эмоций: происходит переход от активности к сдержанности, от движения вовне, наружу, к движению, углубленному как бы внутрь, или, наоборот, от беспокойства и тревоги к покою и умиротворению, от страдания к просветлению и т. п. Указанные трансформации находят отражение в конечном продукте — созданной музыкально-двигательной форме, которая таким образом отражает, несет в себе и всю историю ее возникновения, как бы весь тот внутренний путь, который был пройден личностью при ее создании.

Подводя итоги, хотелось сказать следующее. Современное искусство часто оказывается весьма разрушительным по своей направленности, а принцип самовыражения личности, ничем не регулируемый, может воплощаться подчас самым уродливым образом. Все ли в человеке достойно самовыражения? По-иному ставится вопрос, когда предметом самовыражения становится преображенная личность, в которой отражается лик вечности.

Список литературы:

1. Айламазьян А.М. Выразительный человек: Психологические очерки. — М.: Когито-Центр, 2018. — 233 с.

2. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. — 2014. — № 2. — С. 206–244.

3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Ред., вступ. ст. и коммент. Е.М. Орловой. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.

4. Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — С. 5–6.

5. 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. — 856 с.

6. Орлов Г.А. Древо музыки. — СПб.: Композитор, 2015. — 440 с.

7. Холопова В.Н. Феномен музыки. — М. ; Берлин: Директ-Медиа, 2014. — 384 с.

Г.М. САЛТЫКОВА

Кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры дизайна и медиатехнологий в искусстве художественно-графического факультета Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета

G.M. SALTYKOVA

Candidate pedagogical sciences, docent, Associate professor of de 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

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИСКУССТВА И ДИЗАЙНА В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

EDUCATIONAL POTENTIAL OF ART AND DESIGN IN ARTISTIC AND PEDAGOGICAL PRACTICE

В статье рассматриваются вопросы значения воспитательного потенциала искусства и дизайна в становлении личности студентов художественных вузов. Материал построен на опыте преподавания дизайна в Московском педагогическом государственном университете.

Ключевые слова: искусство, дизайн, художественное образование, дизайн-образование, творческое наследие, проектная деятельность.

The article deals with the importance of the educational potential of art and design in the formation of the personality of students of art universities. Material is built on the experience of teaching design at the Moscow state university of education.

Keywords: art, design, artistic education, design education, creative legacy, project activity.

2023 год в Российской Федерации объявлен Годом педагога и наставника. Безусловно, это напрямую касается педагогов, работающих в художественных вузах, готовящих студентов к будущей профессии в самых разных областях искусства. Именно от педагогов, образовательной среды, нравственного и духовного начала, заложенного в процесс обучения студентов, зависит становление личности будущего художника, дизайнера, архитектора. Результаты творчества таких профессионалов становятся доступными широкому кругу общественности и, безусловно, влияют на мысли и чаяния человека. Поэтому так важно, как именно будет проложен путь от ученика до мастера, что встретит на своем пути молодой человек возможности для духовного роста, будет ли его творческая деятельность не только проектной, но и созидающей.

В 2023 году отмечается 200-летие Константина Дмитриевича Ушинского. В статье «О пользе педагогической литературы» (1857 г.) он писал: «|Педагогика не наука, а искусство» [1, с. 14]. «Причем “высшее из искусств”, так как она призвана усовершенствовать самое сложное — природу человека, “его душу и тело”» [2, с. 3]. Эту идею он развил в «Педагогической антропологии». «Педагогика не наука, а искусство — самое обширное, сложное, самое высокое и самое необходимое из всех искусств. Искусство воспитания опирается на науку. Как искусство сложное и обширное, оно опирается на множество обширных и сложных наук; как искусство оно кроме знаний требует способности и наклонности, и как искусство же оно стремится к идеалу, вечно достигаемому и никогда вполне недостижимому; к идеалу совершенного человека» [3, с. 22].

В 2023 году также отмечаются юбилеи со дня рождения таких величайших мастеров, как В.И. Суриков и В.М. Васнецов. Оба мастера прошли великий путь восхождения, духовного роста, пройдя школу русского художника и педагога, мастера исторической, жанровой и портретной живописи Павла Петровича Чистякова. Педагогическая система Чистякова способствовала становлению целой плеяды мастеров русского искусства, среди которых такие художники, как И.Е. Репин, В.Д. Поленов, М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов, и многие другие. И все они называли Чистякова своим учителем и наставником. «Если проанализировать все отдельные высказывания П.П. Чистякова, советы и указания, его беседы с учениками, письма к ним, то можно увидеть, как они объединяются в последовательную работу педагога, в своеобразную систему преподавания. И в первую очередь становится ясно: отличие его системы работы от других педагогов проявилось в том, что Павел Петрович не просто учил рисовать, являлся не простым передатчиком информации, «натаскивающим» на получение определенного навыка, он был организатором процесса учения, идущим вместе с учащимися к мастерству» [4].



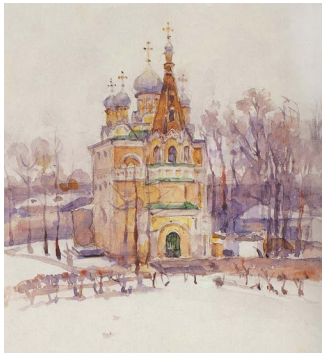


Рис. 1. Василий Иванович Суриков. Колокольня Ивана Великого и купола Успенского собора. 1876 г. Бумага, акварель, графитный карандаш. 15×24 см
Рис. 2. Василий Иванович Суриков. Церковь. 1910 г. Бумага, акварель, карандаш. 32×24 см

Систему обучения Чистякова как творческий путь через преодоление вспоминал В.И. Суриков. Причем это касалось как решения сложных вопросов, так и, казалось бы, элементарных художественных задач. 1873 год, когда он начал учиться у Чистякова Василий Иванович, считал самым памятным и важным из всех лет проведенных в Академии художеств. Учитель много сил отводил системному обучению своих учеников, уделяя при этом внимание каждой личности в отдельности. У Сурикова Павел Петрович подметил проблему противоречия самобытного таланта в столкновении со слишком академичным стилем обучения в Академии. В записной книжке П. Чистякова есть такая запись: «Суриков. Сибирь, метель, ночь и небо. Ничего нет, никаких приспособлений. Едет в Питер. Попадает, как в магазин, — всё готово. В Академии учат антикам, пропускают, рисунок, колорит — я развиваю — темное тело на белом. У семи нянек дитя без глазу» [5, с. 426–427]. В этой записи видно, с каким вниманием относился мастер к своим подопечным. Суриков ценил своего учителя именно за то, что Павел Петрович способствовал его развитию как творческой личности. Чистяков горячо любил родину, Россию, страстно отстаивал развитие русского национального искусства. «Мир, — писал он, — стремится к общению на почве духовных начал» [там же, с. 424]. П.П. Чистяков применял это воззрение и к русскому искусству, добивался, чтобы оно развивалось самостоятельно, чтобы русские художники оставались русскими. Такие идеи привносил и в обучение, что способствовало становлению Сурикова именно как великого русского художника (рис. 1, 2).

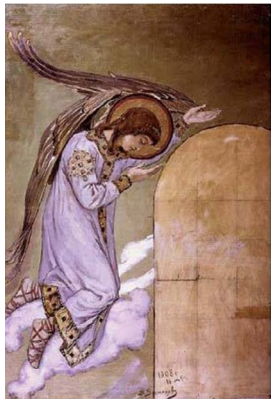
О системе преподавания П.П. Чистякова А.М. Савинов пишет: «Что же касается педагогических способностей и педагогической техники, то здесь можно выделить следующие ведущие способности, над развитием которых Павел Петрович все время работал: коммуникативность, включающая расположенность к людям, доброжелательность, общительность; проникновение в переживание другого человека; способность к волевому воздействию и логическому убеждению; эмоциональная устойчивость — способность владеть речью, своим эмоциональным состоянием. Во всем этом он достиг больших результатов. Так, например, ученики вспоминают, как он объяснял материал, облекая мысль в нужные слова: “…он не обмолвился ни одним иностранным словом, и речь его была так красива, так мудра и убедительна. Это был настоящий русский мудрец с незаменимым русским словом”» [4]. И далее: «Проводя анализ педагогической деятельности П.П. Чистякова, можно обозначить основные составляющие системы его работы, благодаря которым достигался высокий уровень качества обучения рисунку. Она складывалась из взаимодействия следующих компонентов: цели и задачи преподавания как отправной точки функционирования педагогической системы; научно обоснованное содержание учебного материала; применение разнообразных видов и форм проведения занятий, благодаря которым организовывалась деятельность учащихся по усвоению художественной грамоты по рисунку; различные формы контроля, с помощью которого предупреждались возможные отклонения от поставленных задач при выполнении рисунка; имевшее место постоянное самосовершенствование самого П.П. Чистякова, которое было направлено, прежде всего, на совершенствование положительного воздействия на обучаемых. Также составной частью системы работы Павла Петровича Чистякова являлись выстроенные взаимоотношения с учащимися, имевшие гуманистическую направленность деятельности, обращенные на общение с подопечными, диалог и уважение к личности» [там же].

По словам В.М. Васнецова, Чистяков был «посредником между учеником и натурой» [6, с. 50]. Возможно, именно такой подход в освоении мастерства передачи естественного совершенства позволил со временем самому Васнецову создавать великолепный мир русской природы (рис. 3, 4).





Рис. 3. Виктор Михайлович Васнецов. Березовая роща в Абрамцево. 1879 г. Масло, холст. 33×24,5 см
Рис. 4. Виктор Михайлович Васнецов. Дубы в Абрамцеве. 1881 г. Картон, холст, масло. 42×27,8 см



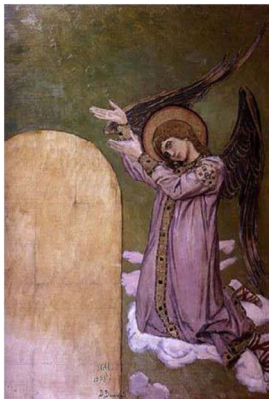


Рис. 5а, 5б. Виктор Михайлович Васнецов. Ангелы. Оригиналы для мозаики собора во имя святого Благоверного князя Александра Невского в Варшаве. 1908 г. Холст, масло, золото. 88×128 см



Рис. 6. Виктор Михайлович Васнецов. Иван-царевич на сером волке. 1889 г. Холст, масло. 249×187 см

Опыт обучения у Чистякова, духовный выбор художника, его творческий путь привели Виктора Михайловича к интересу, а впоследствии практически к основанию фольклорно-исторического жанра. Безусловно, именно эти грани его творчества вовлекают молодое поколение в мир искусства (рис. 5, 6).

Изучение наследия великих мастеров, знакомство с опытом работы педагогов и наставников — обязательная составляющая обучения студента художественного вуза. В стенах Московского педагогического государственного университета студенты направления подготовки



Рис. 7. Юлия Андреевна Самохина. Плакат к 190-летию П.П. Чистякова

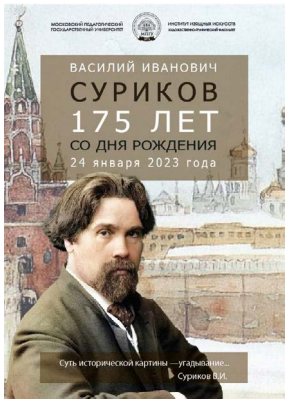


Рис. 8. Анна Андреевна Герман. Плакат к 175-летию В.И. Сурикова



Рис. 9. Анастасия Алексеевна Сальникова. Плакат к 175-летию В.М. Васнецова

54.03.01 Дизайн в исследовательской, проектной и творческой деятельности обращают свое внимание на лучших представителей русской культуры, искусства, образования. Одной из форм вовлечения студентов в этот мир является проектирование событийных плакатов. Такими плакатами часто становятся работы, посвященные юбилеям лучших представителей отечественной культуры (рис. 7–9).

Проектируя такие плакаты, студенты сами погружаются в исследование заявленной темы и расширяют рамки образовательной среды других студентов, что, безусловно, способствует стремлению молодежи к самосовершенствованию, стремлению к лучшему в выбранном жизненном пути.

Список литературы:

1. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии. Том первый // К.Д. Ушинский. Собр. соч. Т. 8. — М.; Л.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1950. — С. 14.

2. Смирнов И.П. Педагогика не наука, а искусство. Прав ли в своем утверждении Ушинский? / И.П. Смирнов // Учительская газета. — 2021. — 16 февраля (№ 7). — С. 3.

3. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии. Том первый // К.Д. Ушинский. Собр. соч. Т. 8. — М.; Л.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1950. — С. 22.

4. Савинов А.М. Система преподавания П.П. Чистякова как пример профессиональной деятельности художника-педагога // Педагогика искусства. — 2010. — № 3.

5. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания [Текст] / П.П. Чистяков; материалы подготовлены к печати и примечания к ним составлены Э. Белютиным и Н. Молевой. — М.: Искусство, 1953. — 590 с.: ил.

6. Лебедянский М.С. Павел Петрович Чистяков и его система художественного образования. Учитель и ученики. — М.: Российская академия живописи, ваяния и зодчества, 2006. — 58 с.

В.П. КЛИМОВ
Кандидат педагогических наук, профессор Института искусств РГППУ

V.P. KLIMOV
Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Institute of Arts of RGPPU

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ВЕРСИИ ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ

CONCEPTUAL VERSIONS OF DESIGN EDUCATION

Публикация осуществляется при поддержке РГНФ — «Урал» № 09-06-83605 а/У

Автор анализирует один из элементов системы дизайн-образования: подготовку дизайнеров-педагогов. В качестве первоочередной задачи выдвигается разработка концепции дизайн-образования в целом, учитывая многоуровневый и многоаспектный характер современной дизайн-деятельност, ее инновационный характер, а также анализ существующих моделей дизайн-образования и уровни подготовки от средней до высшей школы.
Ключевые слова: дизайн-образование, инженерно-техническая подготовка, проектные дисциплины, дизайнер-педагог, изо-образование.

The author analyzes one of the elements of modern system of design education: the training of designers as teachers. The development of the concept of design education as a whole is considered as the priority, taking into account the multilevel and multidimensional nature of modern design activity, its innovative nature, as well as the analysis of existing models of design education and levels of education: from thje secondary to the high school.
Keywords: design education, engineering and technical training, design disciplines, designer-teacher, fine art education.

Еще совсем недавно проблема дизайн-образования находилась на периферии не только профессионального суждения, теории и практики дизайна, но и системы образования в целом и образования профессионального, в частности. В то же время развитие идей дизайн-образования может иметь практическое значение не только в плане расширения профессионально-педагогического ареала, но и способствовать решению более широких социально-значимых задач.

Дизайн-образование само по себе представляется достаточно сложной и многоуровневой системой, находящейся в постоянном изменении, корреляционном поиске, обусловленной исторической подвижностью самого предмета дизайна, границ практической и теоретической интерпретации. На структуру и содержание дизайн-образования влияют также состояние системы образования в целом, степень определенности и направленности государственной политики в этой области. Поэтому на каждом этапе осмысления этих изменений требуется уточнение содержательных концепций дизайн-образования или описания его инновационных версий.

Существует определенное противоречие между тенденцией усиления внимания к продуктивным возможностям методологии дизайна в сфере профессионального образования и отсутствием более или менее четкого определения самого дизайн-образования. Недостаточен и опыт обобщения проявлений дизайна в профессионально-педагогической деятельности, в частности, в практике подготовки дизайнера-педагога.

Подготовка дизайнеров-педагогов по специализации 030536 «Дизайн в профессионально-педагогической деятельности» началась в Нальчикском колледже дизайна (НКД) и Уральском государственном профессионально-педагогическом университете (ныне — РГППУ). Сегодня это специальность 030500.04 «Профессиональное обучение (дизайн)», в рамках которой осуществляется подготовка дизайнеров-педагогов в 42 образовательных центрах Российской Федерации.

Опыт НКД, где дидактическая модель дизайнера-педагога осуществляется на базе подготовки дизайнеров — специалистов среднего уровня квалификации является вполне убедительным, однако не единственно возможным.

Каждый вуз может в рамках Государственного образовательного стандарта (ГОСа) строить свою модель дизайнера-педагога, самостоятельно выбирать видовые субнаправления дизайна, структурировать содержание и этапы профессиональной и педагогической подготовки. В этом случае немаловажную роль будут играть доминирующие профессионально-идеологические ориентации вуза, определяемые уже имеющимся опытом, профильностью, видовым и профессиональным разнообразием обучения, организационной структурой вуза, кадровым и материальным обеспечением выпускающих кафедр.

В РГППУ накоплен опыт становления и развития инженерно-педагогического образования, ставший основой самостоятельной системы профессионально-педагогического образования (ППО). Основная проблема — соотношение специального (например, инженерного) и педагогического знания, понимаемое как особый вид педагогической интеграции, — остается значимой и для новых специальностей и специализаций ППО. Она является одной из самых важных и при формировании оптимальной модели и организации процесса подготовки дизайнера-педагога, в частности, в какой степени и как профессиональная ориентация «дизайнер» влияет на содержание другой составляющей «педагог» или насколько специфичны должны быть педагогические компоненты различных профессионально-педагогических квалификаций — инженер-педагог, технолог-педагог, художник-педагог, социолог-педагог и др. И на какой стадии обучения и как может быть заявлена (или проявлена) эта специфика. Эти проблемы особенно актуальны в области подготовки дизайнера-педагога, поскольку формулируются в условиях деятельности еще не сложившейся, еще не определившей свой социальный и профессиональный статус.

К дизайн-образованию может быть отнесена и имеющая солидную историю практика подготовки дизайнера-специалиста через систему многопрофильных специальных учебных заведений. Педагогические проблемы здесь менее специфичны и не имеют доминирующего значения. Педагогическое содержание образования сводится к составлению номенклатуры учебных дисциплин с учетом прошлого опыта и учебных планов родственных вузов с коррекцией на изменившиеся социально-экономические условия или новые тенденции в профессии. Именно профессиональная составляющая определяет дидактику и методику обучения. В то время как при подготовке дизайнера-педагога интегративный педагогический компонент является доминирующей про¬фессиональной составляющей модели специалиста. Другое принципиальное отличие заключается в разном содержании второго родового понятия «дизайнер».

В теоретических исследованиях и в эмпирических определениях профессии дизайнера главным является выявление специфики подготовки дизайнера-специалиста путем нахождения оптимального соотношения художественных, эстетических, инженерных, социальных и других составляющих профессии. Причем до сих пор проблема достаточно убедительно решалась соотнесением каждой из них с типологией и масштабами проектируемого объекта (вещь, комплекс, ансамбль, среда), определяющими, в свою очередь, профессиональную область или вид дизайна (промышленный дизайн, дизайн одежды, графический дизайн и т. д.). Каждое направление

дизайн-деятельности по-своему определяло необходимые пропорции составляющих начал профессии и их качественные критерии. Так, «инженерная» составляющая в зависимости от объекта проектирования могла носить в большей мере расчетный или изобретательский, конструкторский или технологический характер, быть общим или конкретным специальным инженерным знанием (например, архитектурно-строительного профиля в средовом дизайне) или содержать только его начала — основы технических знаний (например, в фолк-дизайне, где доминирующими являются проектно-творческое и художественно-стилевое мышление, а также исполнительско-технологические навыки).

Однако новейшая концепция обучения дизайнеров призвана преодолеть объективную разноплановость дизайна установкой на освоение методов собственно проектной деятельности. Такая постановка цели диктуется расширением сферы дизайн-проектирования, усилением разнообразия объектов дизайна. Динамизм профессии и социально-экономический динамизм требуют профессиональной подготовки, опережающей практику. Поэтому акцент делается не на умение проектировать всё или что-то, а на усвоение общих универсальных основ проектной деятельности. Отказ от узкой специализации выпускника и ориентация на подготовку специалиста широкого профиля вступает в противоречие с практикой дизайна, демонстрирующей потребность в профильной специализации.

Основной проблемой обучения студента-дизайнера является трудность со-единения профильной подготовки (на начальном этапе) с универсальными по-ложениями общей стратегии и тактики дизайна на завершающей стадии обучения.

Модели и этапы подготовки дизайнера-педагога могут не совпадать, не синхронны процессу подготовки дизайнера-специалиста. Они отличаются по ряду целевых и содержательных позиций. Специфической задачей подготовки дизайнера-педагога является нахождение гармонического единства профессиональной и педагогической

Деятельность дизайнера-педагога связана с подготовкой дизайнерских кадров начальной или средней квалификации в соответствующих профессиональных образовательных учреждениях (НПО и СПО). Профессиональная деятельность их выпускников преимущественно будет носить исполнительский или проектно-внедренческий индивидуальный характер. В НПО и СПО профильная специализация всегда конкретна, поэтому дизайнер-педагог, осуществляющий подготовку этих специалистов, сам должен быть профильно подготовлен, быть высококвалифицированным специалистом в какой-то конкретной области дизайна. А сам процесс его подготовки, построенный на принципе «от простого к сложному», должен изначально

содержать и демонстративно подчеркивать методические и дидактические установки. Обучение принципам профессии необходимо начинать как можно раньше, чтобы знания и навыки, являющиеся средством дизайн-деятельности, сразу же получали ориентацию на будущую профессиональную деятельность и носили дидактический характер.

Разработка этой версии дизайн-образования предполагает более органичную интеграцию и раннюю стадию одновременного освоения специальных и педагогических знаний. Целевая интеграция призвана обеспечить не столько последовательное освоение обязательных гуманитарных, специальных и педагогических знаний, сколько формирование особого профессионально-педаго-гического статуса новой квалификации «дизайнер-педагог».

Кроме двух выделенных версий дизайн-образования (дизайнер-специалист и дизайнер-педагог), специфика подготовки и ориентация деятельности которых очевидны, можно наметить признаки, по крайней мере, еще двух направлений, складывающихся в этой системе.

Третья версия связана с развитием теоретических концепций и методологии проектирования в дизайне и предполагает распространение средств его профессионального потенциала на систему образования в целом. Для образо-вательной системы продуктивными оказываются не только опыт моделирования сложных объектов в рамках разнообразных подходов (организационном, функциональном, системном, деятельностном, системно-средовом или культуро-творческом), но и опыт выполнения дизайнером роли посредника, координатора деятельности различных организаций и специалистов, объединения их усилий на создание системного объекта. Соединение утилитарных и эстетических, образных и функциональных начал в дизайне призвано обеспечивать объектам проектирования в системе образования качеств целостности, законченности, гармоничности и культуросообразности.

Сегодня центробежные процессы различного масштаба и уровня в образовании могут преодолеваться не только проектированием новых организационно-управленческих или содержательно-функциональных систем, но и организацией комплексных аналитических (предпроектных) или экспертных исследований по вычленению позитивного содержания традиционных педагогических новейших инноваций в педагогической теории и практике.

Например, такие понятия, как педагогические технологии, педагогическое проектирование, моделирование и другие, формально имеющие проектные приз¬наки, могут иметь разное содержательное наполнение, далекое от парадигм дизайн-образования, произвольно толковаться представителями различных педагогических школ.

Третья версия дизайн-образования не сформулирована так четко, как первые две. Предугадывается только его содержательное наполнение «дизайн (в сфере) образования» или «дизайн (как проектирование) образования», ибо представляет собой концептуальную экстраполяцию в систему образования проектных методов дизайна с целью создания образовательных программ — от локальных и оперативных до всеобщих и долговременных. В этом случае дизайн становится, действительно, частью любого педагогического образования и при благоприятных условиях развития имеет перспективу стать обязательной дисциплиной в педагогических и профессионально-педагогических вузах. Условно или предварительно квалификация субъекта этой версии может быть определена как «дизайнер образования» или «дизайнер образовательных технологий».

Четвертая версия дизайн-образования связана с предложениями некоторых теоретиков и практиков отечественного дизайна — В.Ф. Сидоренко и др. Они настойчиво пропагандируют внедрение программы дизайн-образования, решающей самые широкие социально-культурные задачи. Новая концептуальная модель дизайн-образования знаменует распространение его содержания едва ли не на все уровни воспитания и образования — от дошкольного до вузовского и после вузовского. Суть методологических принципов альтернативной программы перестройки образования состоит «в проекции на него образа культуры нашего времени — образа проектной культуры» [2, с. 18–20]. Дизайн предстает здесь и как феномен культуротворчества и как фундаментальная общеобразовательная система, обладающая стратегическими потенциями и методологией, позволяющими формировать всесторонне развитую личность, участвовать в процессе ранней профессиональной ориентации или «готовить специалистов, обладающих проектно-творческим, интегрирующим, междисциплинарным мышлением» [3, с. 1–3].

В данной концепции манифестирующие положения, конкретизируясь, сводятся к задаче самого широкого распространения знаний о дизайне в систему образования, для решения воспитательных и просветительских задач. Ряд других положений частично совпадает с перспективой других версий дизайн-образования (например, второй и третьей). Но если развитие этих двух версий может носить экспериментальный и инициативный характер, достаточный хотя бы на первых этапах, то внедрение концепции и модели дизайн-образования четвертой версии, в силу глобальности ее содержания, может быть только «сверху», если станет основой политики соответствующих государственных органов.

В то же время не следует рассматривать эту версию как очередную социально-педагогическую утопию. Дальнейшее развитие идей этой концепции дает нам возможность представить дизайн-образование

как системную форму создания культуротворческой среды в сфере образования, а значит и далее — в обществе и государстве.

Это определение дает новое понимание сущности дизайн-образования, по-особому высвечивает цели и задачи, содержание и перспективы рассмотренных его версий. Расширение границ дизайн-образования не приводит к содержательной неопределенности профессиональных полей деятельности различных его субъектов, напротив, конкретизирует их, определяя монопольные области, направленность и специфику каждой из версий.

Распространение принципов проектирования на все уровни и виды образования ставит перед «дизайнером в сфере образования» широкомасштабные задачи разработки программ внедрения нового культуротворческого содержания в системы дошкольного, общего, дополнительного и профессионального образования, в том числе и в практику подготовки дизайнеров-специалистов.

В свою очередь, появление такого количества программ и подсистем дизайн-образования потребует особого рода проектной деятельности по созданию разнообразных видов учебно-технологического оборудования, мебели, инструмента, а также учебно-производственной среды различных типов образовательных учреждений.

Все это может стимулировать появление, наряду с дизайном одежды, графики, промизделий и т. д., еще одного направления подготовки дизайнера-специалиста.

Содержание деятельности дизайнера-педагога также расширится. Кроме задач подготовки дизайнеров в начальных, средних и высших профессиональных учебных заведениях, дизайнеру-педагогу, возможно, придется решать задачи развивающие, воспитательные, культурно-просветительные, маркетинговые и даже пропагандистские.

Формирующие основания системного содержания культуротворческой среды можно обнаружить в объективных законах красоты: симметрии, ритме, гармонии, целостности, целесообразности, оптимальности, упорядоченности. Красота связывается с понятием «мера» (соразмерность, гармония, целостность). Чувство меры — залог эстетически ценностного поведения, организованности духовного и материального окружения, то есть показатель наличия культуротворческих оснований предметной среды. Утрата этого чувства делает комическими или безобразными характеристики поведения, одежды, речи, продуктов труда. Таким образом, воспитательной целью является задача формирования в человеке способности улавливать в предмете соответствующую ему меру: и в процессе созидания красоты, и в ходе ее восприятия. В связи с этим одним из основных направлений деятельности дизайнера-педагога является деятельность в качестве педагога профессионального образования в области дизайна.

Итак, каждое из направлений дизайн-образования имеет общие и особые цели, обладает разными средствами и возможностями создания условий функционирования культуротворческой среды, степенью решения задач обучения или воспитания. Так, воспитательные возможности предметной среды обитания человека могут быть обусловлены и качествами материально-вещественного окружения, но главным образом качеством отношений, степенью созидательной активности персонифицированных носителей культуротворчества.

Дизайнер-специалист, создавая вещи и среду по законам красоты, где его вкус реализован в композиции объекта, по-своему участвует в эстетическом воспитании. Известно, что эстетически значимая среда имеет способность воздействовать на аудиторию исподволь, формируя и развивая основные элементы ценностно-ориентационного сознания: эстетических чувства, вкуса, оценки. Но вещи в дизайне — не предмет любования. Их потребление происходит без культурного посредника, в процессе повседневности. Имманентные эстетические качества объекта дизайна могут быть и не восприняты потребителем. Обратная связь отсутствует. Процесс воспитания здесь коммуникативный, а не диалоговый.

В общей школе сегодня о красоте говорится на уроках МХК. Построенная на историко-культурных основаниях программа не нацелена на творческое отношение к повседневности. Однако в той мере, в какой изучение мировых шедевров искусства включает (досодержательный) анализ формальных сторон произведений, задачи формирования эстетического вкуса средствами ИЗО совпадают с задачами выявления объективных законов гармонизации предметной среды. Хотя опыт показывает, что именно эти закономерности легче обнаружить и демонстрировать на примерах анализа объектов дизайна, где средства выражения красоты предмета свободны от субъективизма самовыражения, изобразительной многозначности художественно-образных построений станкового искусства.

Еще один субъект художественного образования — учитель ИЗО, в школе — рисования и черчения. Творческие задачи художественно-образного мышления он может ставить только на уровне дошкольного и младшего школьного этапов образования. Эти занятия имеют игровой и развивающий характер, а также ставят диагностические цели определения склонности детей к творчеству (на этом основании складываются рекомендации продолжить обучение в художественной школе).

В старших классах обучение основам изодеятельности носит вполне праг-матический характер: рисование предметов, близких к простейшим геометрическим формам, развивает объемно-пространственное мышление и глазомер, аккуратность, моторику, точность движений и т. д.

В деятельности дизайнера-педагога предметом познания становится все богатство и красота средового окружения. В отличие от учителя ИЗО, ис¬кусствоведа, художника, дизайнера и других специалистов, пришедших в обра¬зование, дизайнер-педагог способен выявить причинно-следственные связи, за¬кономерности проявления красоты и принципов воссоздания ее в искусственном (культурном) окружении. Объяснить, обрисовать, научить замечать и анализировать красоту предметной среды окружения в процессе обучения и проектного творчества может только специалист, содержание подготовки которого включает именно эти задачи. Таковым и является дизайнер-педагог, способный реализовать себя и в качестве педагога профессионального образования в области дизайна, обладающий интегрированными качествами профессии и творческим, системным проектно-образным мышлением.

Список литературы:
1. Кожуховская С.М. Некоторые проблемы дизайн-образования // Вестник УМО по проф.-пед. образованию. — Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. проф.-пед. ун-та, 1997. — № 1.
2. Сидоренко В.Ф. Модель «опережающего» образования // Техническая эстетика. — 1986. — № 1.
3. Сидоренко В.Ф. Образование: образ культуры // Техническая эстетика. — 1989. — № 1.
4. Тхагапсоев Х.Г. Дизайн как феномен культуры и образования. — Нальчик: Эльфа, 1997.

О.Б. ПАВЛОВА
Искусствовед, член МСХ, член ТСХР

O.B. PAVLOVA
Art-critique, member of the Moscow Union of Artists, member of the TSHR

ВЫБОР СЮЖЕТОВ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ЯЗЫКА В КЛЕЙМАХ ИКОН СОВРЕМЕННЫМИ ХУДОЖНИКАМИ-ИКОНОПИСЦАМИ XXI ВЕКА

THE CHOICE OF PLOTS AND VISUAL LANGUAGE FOR THE STORYBOARDS IN ICONS BY ICON PAINTERS OF XXI CENTURY

В статье рассмотрен выбор сюжетов и визуального языка для некоторых житийных икон и иконы праздника Рождества современными художниками-иконописцами Ульяновой Юлией и Серафимой Овчаренко. Также рассмотрено визуальное повествование Серафимы Овчаренко по мотивам житийной литературы о первых христианских Святых: оно представлено в мультипликационном фильме, сделанного ею в технике песочной анимации.
Ключевые слова: христианское искусство, иконопись, икона, мультипликация.

The article shows the choice of plots and the visual language for several hagiographic icons and the Christmas holiday icon made by icon painters Yulia Ulyanova and Serafima Ovcharenko in the XXI century. And the visual narrative based on hagiographic literature about the first Christian Saints is presented. It is an animated film made in the sand animation technique by Serafima Ovcharenko.
And the visual interpretation of an episode from the biography of St. Gerasim of Jordan is presented. This animated film is made by Serafima Ovcharenko by means of the sand animation technique.
Keywords: Christian art, icon painting, icon, animation.

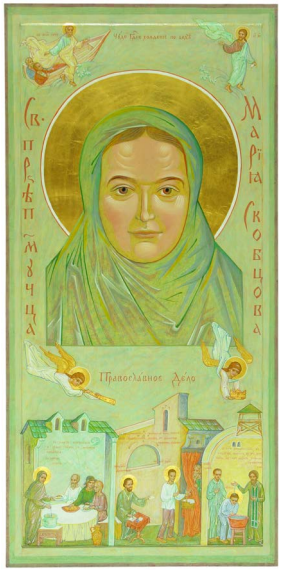






Рис. 1. Святая преподобномученица Мария (Скобцова). Ю. Ульянова. 2014. Доска, левкас, темпера
Рис. 2. Святая преподобномученица княгиня Елизавета Федоровна (Романова). Ю. Ульянова. 2015. Доска, левкас, темпера
Рис. 3. Святые благоверные князья Борис и Глеб».). Ю. Ульянова. 2016 г. Доска, левкас, темпера

В рамках данной статьи хотелось бы рассмотреть, как современные авторы решают полноту повествовательных и художественных задач в иконописи, выбирая значимые сюжеты для изображения в клеймах иконы, на примере работ Юлии Ульяновой и Серафимы Овчаренко.

Юлия Ульянова родилась в 1981 году, в 2003 году закончила художественный факультет Свято-Тихоновского университета.

Рассмотрим четыре житийные иконы автора: «Святая Преподобномученица Мария (Скобцова)» (2014 г.) (рис. 1), «Святая Преподобномученица княгиня Елизавета Федоровна (Романова)» (2015 г.) (рис. 2), «Святые благоверные князья Борис и Глеб» (2016 г.) (рис. 3), «Святая Винефрида» (2017 г.) (рис. 4).

Святая Преподобномученица Мария (в миру Елизавета Юрьевна Скобцова, в девичестве Пиленко, по первому мужу Кузьмина-Караваева) родилась в 1891 году в Риге. Русская поэтесса, публицист, богослов, общественный деятель, участница французского сопротивления. Оставила после себя разнообразное литературное наследие: мемуары, сборники стихов, размышления на религиозные темы [1, 2]. После событий Гражданской войны эмигрировала. Находясь в эмиграции, приняла монашество, вела большую социальную работу в общине «Православное дело». Помогала нуждающимся, организовала общежитие и столовую для бедных. Во время Второй мировой войны в оккупированном Париже помогала скрываться евреям. За участие в выдаче поддельных свидетельств о крещении были арестованы она, ее сын Юрий (погиб в концлагере, впоследствии причислен к лику святых), настоятель общины отец Дмитрий Клепинин (погиб в концлагере, впоследствии причислен к лику святых). Она погибла в концлагере Равенсбрюк. В 2004 году мать Мария была канонизирована Константинопольским патриархатом как преподобномученица. Илья Фондаминский, также член общины «Православное дело», занимался политической, антифашисткой деятельностью, также был арестован, крестился уже в концлагере и там же через некоторое время погиб. Прёчислен к лику святых.

На иконе «Святая Преподобномученица Мария (Скобцова)» центральное место занимает изображение самой матери Марии. Поскольку сохранились её фотографии, то сходство документальное, портретное. В верхней части иконы клейма на сюжет из Евангелия: «Хождения по водам». Автором иконы выбран и изображен важный, по мнению матери Марии, момент, когда Пётр выходит из лодки за Христом. Мать Мария подчёркивала, что человек должен решиться выйти за Христом в бушующее житейское море. Эту мысль она выразила в своём труде «Типы религиозной жизни» [1]. Далее, ниже изображения Преподобномученицы, — два ангела. Один трубит в рог, как предвестник Апокалипсиса. Мать Мария также считала центральной тему готовности христианина к суду Божьему и часто говорит о притче «О десяти девах». Второй ангел несёт венец. Еще ниже в клеймах изображены три сюжета, связанные с жизнью общины: столовая для бедных при общежитии, подготовка и передача фальшивых свидетельств для спасения евреев, крещение в концлагере Ильи Фондаминского. Четверо из данной общины были канонизированы, и все они изображены на иконе.



Рис. 4. Святая Винефрида. Ю. Ульянова. 2017 г. Доска, левкас, темпера

На иконе «Святая Преподобномученица Мария (Скобцова)» автор не отходит от традиции при изображении архитектурных элементов в обратной перспективе, но изображает и новый объект XX века: узнаваемую по визуальному знаку вышку в концлагере. А также художник вводит элементы одежды и

быта XX века — шляпа на даме, брюки на Юрии, шнурки на его ботинках, полосатые робы узников в тюрьме, кастрюля с половником в руках Матери Марии, но при этом сохраняются привычные драпировки и традиционно решены складки на одеждах людей.

Святая Преподобномученица княгиня Елизавета Фёдоровна (Романова) является основательницей Марфо-Мариинской обители в Москве, покровительницей Строгановского училища. В 1992 году прославлена в лике святых Русской православной церкви.

На рассматриваемой иконе, автором которой является Юлия Ульянова, центральное место, как принято на житийных иконах, занимает изображение Елизаветы Фёдоровны. В двух верхних клеймах помещен основной евангельский сюжет иконы: «Христос в доме Марфы и Марии». Елизавета Фёдоровна считала, что в Марфо-Мариинской обители реализованы два принципа жизни: Марфы, когда совершается забота о ближнем и уделяется внимание материальной стороне жизни, и Марии, когда существует умиротворенное единение с Богом. Ниже изображения Елизаветы Фёдоровны — ангел с орарём. Это символ дьяконского служения, т. к. Елизавета Фёдоровна хотела возродить институт диаконисс. Ниже, в житийных клеймах, изображена жизнь общины: слушание проповеди (слушание считалось очень важным элементом духовной жизни общины), помощь больным в больнице для бедных, школа для фабричных работниц. Четверо из общины были впоследствии канонизированы — Святая Преподобномученица Варвара (Яковлева), Святая Мученица Евдокия, Святой иерей отец Митрофан (Сребрянский), Великая княгиня Преподобномученица Елизавета. И все четверо изображены на иконе.

При изображении Святых благоверных князей Бориса и Глеба Ульянова руководствовалась их житием, церковным преданием и изобразительной традицией. Как говорит житие, в междоусобной борьбе за княжеский престол после смерти их отца, Владимира Святославовича, Борис и Глеб были убиты своим старшим братом Святополком. Узнав о замысле Святополка их убить, братья решили не оказывать сопротивления, а приняли добровольную смерть.

В верхних клеймах иконы изображен евангельский сюжет: «Вход Господень в Иерусалим». Этот выбор обусловлен тем, что сюжет Евангелия соотноситься с принятием добровольного страдания братьями.

Центральную часть иконы занимают изображения Св. Бориса и Глеба.

А далее, ниже, идет развитие сюжета из жития святых: представлены три части, каждая относящаяся к одному из братьев. В первой части Борис бросает меч и отсылает от себя дружину. Во второй — Св. Глеб по реке Смедыни направлялся к Святополку, но сестра выслала гонца предупредить Глеба об опасности. Узнав о преступном замысле, Св. Глеб всё равно принимает решение прийти к Святополку. И

третья сцена, где воины Святополка готовы броситься на Бориса и Глеба, и он сам под плащом скрывает меч.

Для каждого элемента сюжета, для каждого брата, Ульянова сформулировала характеризующую ситуацию фразу и подобрала отрывок из 118 псалма Псалтыри [4, с. 584–588]. Для Св. Бориса: «Воины Борисовы реша, водворим тебя на престоле отчем. Он же супротив брата не иде, реки господеви: “Удали от меня путь лжи и закон твой даруй мне”». Для Св. Глеба: «Светы Глеб на Смедыни гонца прият и злодейство Святополка увидев беззлобием рече: “Жажду спасения твое, Господи, и закон твой утешение мое”». Для Святополка: «Святополк-князь, власти суетной вожделев, убийцы ко братием послал есть, окаянный. “Далеко, а не суть от закона твоего”».

Изображения в верхних клеймах в данных трёх рассматриваемых иконах Ульяновой отсылают к Евангелию: к наиболее близким сюжетам для жизни общины и святого. Изображения внизу в клеймах на житийных иконах подразумевают развитие повествования, автор выбирает ключевые моменты из жития или жизнеописания святого. Там, где возможно документальное подтверждение, сохранились фотографии (для событий, конечно, относительно недавнего времени), автор старается следовать портретному сходству изображаемых, соблюдается точность в подписанных на иконе именах и фактах. Если документальность недоступна, художник переосмысливает изобразительную традицию. В иконе «Святые благоверные князья Борис и Глеб» центральное изображение святых отсылает нас к иконе XIV века «Борис и Глеб на конях», находящейся в собрании Государственной Третьяковской галереи. Однако в клеймах автор формирует свои композиции, придерживаясь иконописной изобразительной традиции, и создает свои комментирующие тексты с опорой на традицию и цитаты из текстов Священного Писания.

Изображение Святой Винефриды, сделанное Ульяновой, является трехчастным, по форме решено как складень. В центре изображение святая, слева и справа эпизоды из её жития. Св. Винефрида жила на севере Уэльса в VII веке. Она святая еще неразделенной христианской церкви. В её житии сказано, что сын соседнего вождя, охваченный плотской страстью, преследовал девушку, когда она бежала к родителям, и отсёк ей голову мечом. Где упала её голова, забил целительный источник. Св. Беуно завернул тело и голову Св. Винефриды в плащ, и по его молитве она воскресла. Этот сюжет можно увидеть на левой створке иконы.

На створке справа изображена последующая жизнь Св. Винефриды, где она является игуменьей монастыря. Монахини каждый год ткут плащ и отправляют его по реке к Св. Беуно в знак благодарности за воскрешение Св. Винефриды. В этом сюжете есть евангельская



Рис. 5. Св. отец Сергий Мечёв. С. Овчаренко. (2005) Доска, левкас, темпера

параллель: «… истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Мф 25:40) [4, 1047].

Во всех рассматриваемых в данной статье иконах Ульяновой, как автору, важно подчеркнуть связь жизни святого с общиной. Поэтом в клеймах всегда изображены сюжеты с несколькими людьми, эпизоды из их совместной жизни. В случае Св. Бориса и Глеба братья уже являют собой христианскую общину («… ибо, где двое или трое собраны во имя Мое, там Я посреди них» (Мф. 18:20) [4, 1035]).

Изображения в клеймах рассматриваемых икон Юлии Ульяновой имеют не только повествовательное значение, но и подводят зрителя к философской концепции автора. В иконах «Святая Преподобномученица Мария (Скобцова)», «Святая Преподобномученица княгиня Елизавета Фёдоровна (Романова)», «Святые благоверные князья Борис и Глеб» философская концепция выражена в верхних клеймах, где изображены сюжеты из Евангелия. А в нижних клеймах показаны ситуации, когда евангельская идея реализовывалась согласно жизнеописанию или житию Святого. Для изображения «Святой Преподобномученицы Марии (Скобцовой)» выбран евангельский сюжет «Хождения по водам», а в житийных клеймах показаны ситуации, когда это свершилось, конечно, в переносном смысле в жизни Матери Марии и её общины. Для иконы «Святой Преподобномученицы княгини Елизаветы Фёдоровны (Романовой)» выбран евангельский сюжет «Марфы и Марии», а в житийных клеймах показано, как в общине сочетаются эти два принципа служения. В иконе «Святых благоверных князей Бориса и Глеба» автором выбран «Вход Господень в Иерусалим», как символ добровольной мученической смерти, а в житийных клеймах показано развитие событий из жития: как братья добровольно пошли на смерть и не стали противостоять своему брату Святополку. На иконе «Святая Винефрида» концептуальная идея представлена следующим образом: на левой створке складня показан сюжет возрождения человека Богом к жизни, а справа — то, как жизнь становится благодарным ответом Богу.

Юлия Ульянова так сама говорит об идейной составляющей своих иконописных работ: «Мне как раз это и кажется самым главным, что сюжеты реальной жизни становятся символами чего-то большего».

Серафима Овчаренко родилась в 1973 году в Москве, училась в иконописной школе при храме Святителя Николая в Кленниках, окончила Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.Г. Герасимова.

Рассмотрим житийную икону, сделанную Серафимой Овчаренко: «Св. отец Сергий Мечёв» (2005 г.) (рис. 5) и праздничную икону Рождества («Всякое дыхание да хвалит Господа») (2003 г.) (рис. 6). Обе иконы с клеймами.

В иконе Св. отца Сергия Мечёва центральную часть изображения занимает изображение самого святого. Он сын Святого Алексия (Мечёва). В 2000 году отец Сергий причислен к лику священномучеников.

В клеймах по всему периметру иконы идут изображения событий из жизни святого или событий, связанных с жизнью его общины.

Верхний ряд слева направо: рождение Сергия, его служение (когда на Пасху он понял, что хочет стать священником), поездка в Оптину пустынь (где оптинские старцы благословили его на священническое служение), рукоположение отца Сергия.

Далее построчно слева направо: отцу Сергию явился во сне его отец (отец Алексий Мечёв); отец Сергий наставляет паству во время проповеди; изображение приходской жизни (пение по старым распевам, воскресная школа, работа с детьми, иконописная школа: в клейме изображена Соколова Мария Николаевна — сестра Иулиания, автор книги «Труд иконописца» [5]); арест отца Сергия в День Казанской иконы Божьей Матери; Св. отец Сергий и Священномученик Василий Надеждин встречаются в тюрьме; эпизод про жизнь Св. отца Сергия в тюрьме; исповедь во времена гонений на церковь; Св. отец Сергий, презревая свою кончину, перепоручает паству иерею Борису.



Рис. 6. Рождество («Всякое дыхание да хвалит Господа»). С. Овчаренко. (2003). Доска, левкас, темпера

Далее нижний ряд: расстрел отца Сергия (в праздник иконы «Всех скорбящих радость»); далее идет фриз с изображением перенесения мощей отца Алексия Мечёва (папы отца Сергия). Нахождение мощей отца Сергия в настоящий момент неизвестно. Во фризе представлено событие, чрезвычайно важное для общины, участники изображены с фотографическим сходством. И в заключение, в правом нижнем углу показано моление Святых отца Алексия и отца Сергия Мечёвых ко Господу. Для Серафимы Овчаренко важно подчёркивание связи жизни Св. отца Сергия с общиной.

По замыслу автора в нижнем фризе с изображением обретения мощей Св. отца Алексия показаны два крестных хода: земной и небесный. По земле идут обычные люди и перено-

сят мощи Праведного Алексия, несут икону, и там есть узнаваемые лица, люди изображены без нимбов. А на белой горке над земными людьми присутствуют на празднике и со-радуются небесные участники крестного хода, это святые: Святитель Николай, Святой Феодосий Тотемский, сам Святой отец Сергий.

В изображении праздника Рождества («Всякое дыхание да хвалит Господа») Серафима Овчаренко тоже использует клейма. Центральную часть иконы занимает сцена Рождества Христова, далее по периметру идут сцены с участием животных. Серафима Овчаренко написала сопроводительный текст к своей иконе, который размещен на сайте Чесменской церкви в Санкт-Петербурге [3].

Сюжеты верхнего фриза, слева направо: наречение Адамом имен животным в раю; далее — Царь Давид, провозглашающий: «Всякое дыхание да хвалит Господа»; Ной после потопа, выходящий из ковчега со спасшимися животными.

Далее построчно слева направо: Пророк Илия, когда ворон приносил ему хлеб; Святой Преподобный Елий Египетский, переплывающий реку на крокодиле; эпизоды, связанные с первыми христианскими мучениками, когда звери не тронули их; Святые Модест и Власий (небесные покровители скотоводства, в частности коров), Святые Мученики Фрол и Лавр (небесные покровители лошадей).

Далее нижний фриз: Святой Преподобный Симеон Стопник исцеляет змея (вынул сучок из глаза змеи); Святой Мученик Мамант, которого козы пришли поить молоком (небесный покровитель коз и овец); Святой Преподобный Герасим Иорданский со львом; Святой Преподобный Серафим Саровский с медведем. И в конце фриза и всего цикла клейм на иконе изображение четвертой паремии на Рождество (Книга пророка Исаии, Ис. 11:6): «Тогда пожирует волк со агнцем, и рысь почиет с козлищем: и телец, и лев, и юнец вкупе пожируют, и отроча мало поведет их, телец и лев вкупе пасутся, и вкупе чада их будут: и лев яко вол снесть плевы. И отроча младо на пещеру аспидску, и на ложе племене аспидска руку возложит» [4, с. 689].

Изображения во всех этих клеймах повествуют о мирной, дружной жизни человека с животными, когда животные служат или помогают человеку, и все в итоге ладят между собой.

В изобразительный ряд на иконе автор вложил определенное богословское обоснование: верхний ряд (верхние три клейма в иконе) — Ветхозаветный; далее клейма объединяются темами по парам (чудесное служение, чудесное поклонение, чудесное покровительство); нижний ряд объединен общей темой чудесной дружбы. Рождество не только является «средником» иконы, но и обозначает некий мост от первого клейма к последнему: от Адама, нарекающего имена к Новому Небу, к Новой Земле, когда вместе будут волк и агнец, и лев,

а дитя поведет их. Автором также задумана параллель с Великим Славословием на Всенощном бдении, когда Рождественские слова «слава в вышних Богу и на земле мир, и в человеках благоволение!» (Лк. 2:14) [4, 1084] звучат вместе с 150 Псалмом, строчка из которого и есть название иконы «Всякое дыхание да хвалит Господа» [4, 595].

Серафиме Овчаренко хотелось поделиться утешительной для человека мыслью, что природа будет враждебна к живым существам не всегда, что Бог ведёт нас к другому, что «…вся тварь совокупно стенает и мучается доныне..., ожидая усыновления...» (Рим 8:22) [4, 1234]. И все эти сюжеты про животных — иллюстрация этой концепции.

В рассматриваемых двух иконах Серафима Овчаренко использует традиционный подход к изображению горок, растений, архитектурных объектов в обратной перспективе, драпировок и одеяний. Однако неизбежно в иконе «Св. отец Сергий Мечёв» автор вынужден вводить и знаковые элементы XX века: изображения тюрьмы с вышкой, колючей проволокой над стенами; буденовки и формы солдат, арестовывающих Св. отца Сергия; одежда людей в тюрьме (ушанки, телогрейки, брюки и валенки); буденовки и шинели красноармейца, расстреливающего Св. отца Сергия. В данных двух иконах Овчаренко практически все композиции традиционны, но они объединены в единый комплекс сюжетов и включают в себя много оригинальных деталей. Также это касается иконы «Всякое дыхание да хвалит Господа»: автор старается написать животных условно, используя иконописные приемы.

Принципиальная позиция Серафимы Овчаренко, по её словам, в следующем: «Клейма не должны быть только перечислительно-повествовательные, должен быть и богословский смысл. И желательно, чтобы прослеживалась связь с богослужебными текстами, с вербальной частью традиции, потому что сама христианская культура обладает целостностью, множеством внутренних пересечений, как любая живая традиция с многовековой историей. При этом определенная степень новаторства допустима, это и есть жизнь, без нее икона станет архаичной стилизацией. Но каждый художник должен сам определять степень допустимого».

Представляет интерес рассмотреть другую грань изобразительности. Серафима Овчаренко ведет повествование как художник-мультипликатор, режиссер-мультипликатор в своей курсовой работе во ВГИКе (мастерская В.Н. Зуйкова, А.П. Зябликовой) — в мультипликационном фильме «Путь ветра» (2011 г.). Она применяет технику песочной анимации. В мультфильме совсем не использован текст, нет поясняющих титров или закадрового голоса, вся образность построена на изменяющемся изображении. Повествование построено по мотивам житийной литературы: жития Преподобного Герасима

Иорданского, Святого Маманта и других раннехристианских мучеников. Сюжет состоит в том, что по пустыни идет Святой с осликом, на него хочет напасть лев. Но лев напарывается на сучок, а потом этот же Святой лечит льва, платит добром за зло. В житиях этого нет, но автор хочет усилить контраст и добавить элемент драматизма в сюжет. Далее по сюжету, когда римские солдаты пленяют Святого и хотят отдать на съедение льву, вылеченный Святым лев отказывается съесть своего спасителя. Но римские солдаты всё равно убивают Святого. В посмертных чудесах Святой является для помощи идущим караванам. Так современными изобразительными способами переосмысляется повествование: предстает не статичный изобразительный ряд, а образы показаны в движении.

Подытоживая вышесказанное, можно сделать следующие выводы. Если рассматривать работы Юлии Ульяновой и Серафимы Овчаренко с иконографических позиций, то в иконописных клеймах всегда показан нарратив: или развитие сюжета из жизнеописания или жития святого, или сюжеты, связанные по сути или образу с центральной темой иконы. Обязательна сюжетность, четко определены участники, в основе изображения или факты из жизнеописания, или эпизоды из жития, или тексты Священного Писания, или церковная традиция, а также для подобных изображений характерен символический смысл сюжетов, их важность для раскрытия образа. Юлия Ульянова и Серафима Овчаренко — современные авторы XXI века, в иконописи они следуют изобразительным традициям (при изображении растений, архитектурных объектов, одеяний, складок на одеяниях и драпировок), но вводят знаковые элементы архитектуры, одежды, быта XX века в изображения клейм в житийных иконах святых XX века. Если сохранились документы, фотографии изображаемых людей, то авторы стремятся достичь почти фотографического сходства. Для обоих авторов выбор сюжетов для клейм житийных икон обусловлен желанием полнее раскрыть жизнь Святого в христианской общине. Для Юлии Ульяновой и Серафимы Овчаренко чрезвычайно важно богословское и философское обоснование изображаемого на иконе.

Для создания икон оба автора выбирают традиционные материалы: дерево, левкас, темпера. Помимо этого, Серафима Овчаренко, будучи художником-мультипликатором, показала повествование по мотивам житийной литературы в мультфильме.

Список литературы:

1. Мать Мария (Скобцова). Типы религиозной жизни. — М.: Свято-Филаретовский православно-христианский институт, 2016. — 68 с.
2. Кузьмина-Караваева Е.Ю. (Мать Мария). Жатва духа: религиозно-философские сочинения. — СПб.: Искусство-СПБ, 2004. — 566 с.

3. Описание иконы «Всякое дыхание да хвалит Господа» Серафимой Овчаренко. — URL: http://chesma.spb.ru/archives/1098 (дата обращения 23.11.2022).
4. Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового завета. — М.: издание Московской патриархии, 1979. — 1360 с.
5. Иулиания, монахиня (М.Н. Соколова). Труд иконописца. — Сергиев Посад: Свято-Троице-Сергиева лавра, 1998. — 158 с.
6. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. — М.: Издательство Западно-Европейского экзархата, Московский патриархат, 1996. — 474 с.
7. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. — М.: Искусство, 1978. — 331 с.
8. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века: в 6 кн. Кн. 1–6. — М.: Искусство, 1983.
9. История иконописи. Истоки. Традиции. Современность. VI–XX века. — Тверь: Верхов С.И., 2014. — 288 с.
10. Булгаков С., протоирей. Икона и иконопочитание. — М., 1996. — 166 с.
11. Языкова И.К. Со-творение образа. Богословие иконы. — М.: ББИ, 2019. — 368 с.
12. Попова О.С. Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века. — Милан, 1996. –109 с.
13. Смирнова Э.С. Московская икона XIV–XVII веков. — Л., 1988. — 320 с.
14. Флоренский П.А. Иконостас. — М.: Азбука, 2013. — 224 с.

М.Ю. СИВКОВА
Аспирант кафедры «Монументально-декоративная живопись» РГХПУ им. С.Г. Строганова

M.Y. SIVKOVA
Postgraduate student of the Department of Monumental Painting of the Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts

ОБРАЗ БОГОРОДИЦЫ В МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРАСНОДАРСКОЙ МАСТЕРСКОЙ «ФЛОРЕНТИЙСКАЯ МОЗАИКА»

THE IMAGE OF THE VIRGIN IN THE MONUMENTAL WORKS OF THE KRASNODAR WORKSHOP «FLORENTINE MOSAIC»

В статье рассматриваются монументальные произведения краснодарской мастерской «Флорентийская мозаика», изображающие Богородицу. Выявляется, к каким иконографическим типам относятся данные мозаики, делаются предположения по поводу причин выбора определенных типов изображений храмовых зданий и рассматриваются основные пластические особенности произведений. Проводится сравнительный анализ данных произведений с монументальными произведениями прошлого.
Ключевые слова: флорентийская мозаика, образ Богородицы, монументальная живопись, храмы Краснодарского края, мозаики храмов России.

The article is devoted to the monumental works of the Krasnodar workshop «Florentine Mosaic» depicting the Virgin. The paper investigates iconographic types of The Mother of God depicted in mosaics, the reasons for choosing certain type of images for these temple buildings, as well as main plastic features of the Florentine mosaics. Comparative analysis of these works with monumental works of the past.

Keywords: Florentine mosaic, image of the Virgin, monumental painting, temples of Krasnodar region, mosaics of temples of Russia.

Мастерская «Флорентийская мозаика», расположенная в городе Краснодаре, выделяется среди современных отечественных мастерских, где создаются флорентийские мозаики. Многие мастерские по созданию мозаик из продольно распиленных пластин натурального камня лишь однократно выполняли заказы на монументальные произведения для культовых зданий, а их основной специализацией являются мозаичные картины. А мастерская «Флорентийская мозаика» специализируется именно на монументальных произведениях для храмов, часовен, монастырей.

Система росписи современных российских православных храмов очень традиционна, даже в XXI веке оно находится под сильным влиянием канонического церковного искусства.

Центральными образами в православной храмовой живописи являются образы Христа и Богоматери. Культ почитания Пресвятой Богородицы был установлен на III Вселенском соборе в Эфесе в 431 году. На Руси в народной православной традиции культ Богородицы сблизился с языческим культом Матери, богом Родом, Рожаницами, защитниками урожая. В Средневековье культ Богоматери был основан на ее ипостасях «Заступница» и «Утешительница» [1]. В XII веке князь Андрей Боголюбский ввел в русский церковный календарь праздник Покрова Пресвятой Богородицы (14 октября), утвердив тем самым идею того, что Божья Матерь покровительствует русской земле. В поэзии С. Есенина, И. Бунина, М. Волошина, Ф. Сологуба образ Богородицы сливается с образом земли Русской [2].

Художники мастерской «Флорентийская мозаика» на протяжении более чем двадцатилетней истории существования мастерской неоднократно создавали мозаики с изображением Богородицы для храмов и часовен Краснодарского края.



Рис. 1. Храм во имя Иконы Божией Матери «Знамение» (с. Хрипуново). Западный фасад

На западном фасаде храма во имя Иконы Богоматери «Знамение» (село Хрипуново) (рис. 1) располагается медальон с оплечным изображением Богоматери (2012) [3]. Икона принадлежит к типу Оранта (Знамение), к этому же иконографическому типу принадлежит композиция





Рис. 2. Храм во имя Иконы Божией Матери «Знамение» (с. Хрипуново). Икона Божией Матери «Знамение». 2012
Рис. 3. Станица Новодонецкая Краснодарского края. Свято-Троицкий храм. Иконы Божией Матери Покрова Новодонецкая. 2011

известной иконы XII Софийского собора Новгорода икона «Знамение» Пресвятой Богородицы, а также Абалакская икона «Знамение» Божией Матери сибирского происхождения XVII века.

Чаще всего изображения Богородицы располагаются на восточной стене храма (например, как во фресках Дионисия Ферапонтова Богородице-Рождественского монастыря, 1502 г.). В Хрипуновском храме присутствует изображение Богородицы на западной стене, что связано с тем, что сам храм посвящен Иконе Богоматери Знамение. Такое посвящение связано с чудотворной Понетаевской иконой «Знамение», которая была прославлена как чудотворная 18 октября 1885 года (празднование 10 декабря). Список с этой чудотворной иконы и был перенесен в Хрипуново между 1885 и 1910 годами (прим. 1).

Медальон с иконой Божией Матери для западного фасада храма во имя Иконы Богоматери «Знамение» выполнен в технике флорентийской мозаики с золотым фоном, созданным из стекла, окрашенным люстром (краска для росписи керамических изделий и стеклянных изделий, которая обретает блеск после обжига в муфельной печи). В мозаике над входом в Хрипуновский храм из складок мафория выглядывает младенец Христос с символом своего учения в руке. Багряный «царский» (схожий с цветом пурпурной ткани) цвет мафория символизирует, что Богородица — Матерь Царя Христа [4]. Поручи на ее руках символизируют сослужение Богородицы всей Церкви: Главе Церкви, Первосвященнику, Господу Иисусу Христу. Изображение Богоматери «Знамение» располагается на западной стене храма ниже изображения Спаса на Убрусе. Золотой фон мозаики в сочетании с бело-голубым цветом стен Хрипуновского храма создают ощущение радости, праздника.

Золотой фон в иконах — символ Божественного Света. Св. апостол Иоанн Богослов был первым христианским писателем, который пишет о том, что Бог есть свет. Эту истину, по его словам, он услышал от самого Иисуса Христа: «И вот благовестие, которое мы слышали от Него и возвещаем вам: Бог есть

свет, и нет в нем никакой тьмы» (Ин. 1:5) [5]. Одной из составляющих молитвенного опыта является, согласно отцу Софронию, созерцание Божественного Света. В книге «О молитве» он пишет: «Не раз мне было дано созерцать Божественный Свет. Нежно объятый им, я бывал полон неземной любовью. В некоторых случаях мир терял свою материальность и становился невидимым» (прим. 2). Золото своими переливами создает ощущение света, который символизирует божественное присутствие, золотой фон дематериализует фигуры святых, делая их бестелесными, невесомыми. Манеру византина художники Высокого Ренессанса считали архаичной именно по причине, что золотой фон требовал, чтобы фигуры были декоративными, плоскостными.

Ростовая икона Богоматери «Знамение» (2012), выполненная из натурального камня и фоном из люстра, находится на внешней стене апсидной части храма в селе Хрипуново (рис. 2). Изображение Богоматери «Знамение» в алтарной части с давних времен распространено в христианской традиции: знаменитые образы Богоматери-Оранты мозаики из Софии Киевской, мозаика нартекса кафоликона монастыря Хора (Кахрие-джами) в Константинополе (ок. 1316–1321 гг.) и мозаика в апсиде Собора в Торчелло (XII в.) [6].

Свои монументальные произведения мастера краснодарской мастерской называют «иконы». Но чаще всего, когда речь идет про мозаичную икону, то подразумевается произведение в интерьере храма или небольшое произведение на фасаде (например, надвратная икона). Например, на северном фасаде храма Иконы Божией Матери в Новодонецке есть медальон с оплечным изображением Богоматери (2009). Но фигуры святых в некоторых работах краснодарской мастерской (прим. 3) для фасадов храмов весьма крупные по своим размерам. Примером является золотофонная мозаика с изображением Богородицы «Икона Божией Матери Покрова» (2012) (рис. 3) для западного фасада храма Иконы Божией Матери в Новодонецке (находится слева от входа в храм). Праздник Покрова, отмечаемый 1 (14) октября, учрежден в честь исторического события — спасения Византийской империи от вторжения сарацинов в X веке. В православии этот праздник символизирует проявление заступничества Богородицы за весь мир [5].



Рис. 4. Храм Иконы Божией Матери «Живоносный источник» (пос. Горный). Иконы Божией Матери «Живоносный источник». 2010

На западном фасаде храма Иконы Богоматери «Живоносный источник» в поселке Горный Краснодарского края расположена мозаичная



Рис. 5. Храм Иконы Божией Матери «Живоносный источник» (пос. Горный). «Древо Иессеево». Потолочное мозаичное панно. 2021

золотофонная икона «Святой источник» (2010) (рис. 4). Богоматерь «Живоносный источник» — символ источника вечной жизни. Этот образ часто встречается в песнопениях. В православной традиции Богоматерь прославляют как источник жизни, поскольку от нее родился Христос. Иконописный тип произошел из храма «Живоприемный источник» в честь Богоматери в Константинополе (разрушен в 1453 г. и восстановлен в 1883 г.). Данный образ восходит к древнегреческой мраморной статуи, списком с которой является Влахернская Богоматерь. Из рук той древней статуи текла святая вода, агиасма (прим. 4).

Обращение иконографическому типу «Святой источник» в монументальной флорентийской мозаике для западного фасада храма в поселке Горный имеет символическое значение. Храм Иконы Богоматери «Живоносный источник» в поселке Горный Краснодарского храма находится в пустыни, связанной с деяниями святого Феодосия Кавказского, которая привлекает многих паломников из ближайших регионов и со всей России. В советское время на этом месте в пригороде Новороссийска жил святой старец Феодосий. Ему было указано место строительство будущего храма и целебный источник (прим. 5). Храм Иконы Богоматери «Живоносный источник» в поселке Горный является уникальным памятником отечественного монументального искусства 2010–2020-х годов. В интерьере храма располагаются флорентийские мозаики колоссальных размеров: в притворе храма расположены мозаики с изображением святых юга России и общерусских святых, в алтарной части расположены золотофонная мозаика со сценами жертвоприношения Авеля, Ветхозаветной Троицы, Тайной Вечери (2017), рядом небольшие мозаичные композиции — Христос в Узах (2010), Ангел пустыни / Иоанн Креститель (2016), Крещение (2019), Распятие (2019). Над мозаичной стеной притвора храма на втором ярусе храма расположены изображения святых Гермогена, Петра, Алексея, свт. Дмитрия Донского, патриарха Тихона, святителя Вениамина, Владимира, священномученика Серафима (Чичагов) (2020), по центру этой композиции расположена мозаика с изображением Богоматери на троне.

В 2022 году в мастерской «Флорентийская мозаика» было создано еще одно уникальное произведение из натурального камня для храма в поселке Горный — потолочная мозаика «Древо Иессеево» (рис. 5). В центре композиции располагается образ Богоматери. Древо Иессеево (Корень Иессеев, Лоза Иессеева) — иконографический сюжет, представляющий собой аллегорическое изображение родословия Иисуса Христа (также иногда Древо отождествлялось с образом Церкви). Этот сюжет весьма распространен в православии, например, «Древо Иессеево» роспись церковь святого Иоанна, Торунь (ок. 1380–1390 гг.) или роспись церкви Богородицы Мавриотиссы в Кастории, Греция (1259–1265 гг.). Традиционно композиция «Древо Иессеево» имеет вертикальную ориентацию, но специфика архитектуры храма в поселке Горный потребовала сделать композицию горизонтальной. В центре композиции «Древо Иессеево» традиционно находится изображение Богоматери. Но иногда в центре Древа располагается не Богоматерь, а изображение Христа, как, например, в росписи нартекса монастыря Дечаны в Косово (1348–1350 гг.). В храме Иконы Божией Матери «Живоносный источник» в поселке Горный в центре «Древа Иессеева» находится изображение Богоматери с младенцем, относящее к типу «Панахранта» («Всемилостивая»). Трон символизирует царственное величие Божией Матери. На Руси почиталась икона Богоматерь Печерская (Свенская) XIII века. Панно «Древо Иессеево» в интерьере храма Иконы Божией Матери «Живоносный источник» в поселке Горный уникально с точки зрения технологии. Традиционно флорентийская мозаика — техника монументальной живописи, которая используется для стен, полов, колонн. Но в этом храме флорентийская мозаика «Древо Иессеево» находится на потолке, что добавляет сложности в плане монтажа.

Мозаичные произведения в архитектуре студии «Флорентийская мозаика» продолжают древние традиции монументальной живописи православных храмов. Работая с каноническим типом изображения Богоматери, краснодарские мастера добавляют в работе новое в технике и технологии. Образ Богоматери распространен в церковном искусстве со времен первых христиан. Каждый художник вкладывал в изображении Богоматери не только идеи своего времени, но и свое чувственное переживание этого образа. В монументальных произведениях художников мастерской «Флорентийская мозаика» в мозаиках с изображением Богоматери чувствуется сосредоточенность, милосердие, стремление защитить человечество от бед.

Примечания:

1. Понетаевская икона Божией Матери «Знамение» Знаменского скита Серафимо-Дивеевского монастыря / Монастырский вестник (monasterium.ru) (дата обращения 29.12.2022)

2. Молодежный отдел — Наши публикации (orthos.org) (дата обращения 29.12.2022)
3. Комплексное благоукрашение храмов (fl-mozaika.ru) (дата обращения 29.12.2022)
4. Василиса ЯВИКС — интеллектуальная поисковая система. Завтра уже здесь! (yavix.ru) (дата обращения 29.12.2022)
5. Чудотворный источник и сотни исцелений — все о святом месте в пригороде Новороссийска / Новости Новороссийска (ngnovoros.ru) (дата обращения 29.12.2022)

Список литературы:

1. Дмитриев Д. В. Культ Богоматери в народной русской культуре // Вестник РХГА. — 2015. — № 1. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kult-bogomateri-v-narodnoy-russkoy-kulture (дата обращения: 21.12.2022).
2. Казаков Е. Ф. Образ Богородицы как архетип русской души // Вестник КемГУ. — 2014. — № 3 (59). — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-bogoroditsy-kak-arhetip-russkoy-dushi (дата обращения: 21.12.2022).
3. Агафонова А. Ю., Матько Е. Е., Сивкова М. Ю. Флорентийская мозаика и художественные эмали в экстерьере современных российских православных храмов и других культовых сооружений // Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2022. — № 4 (1). — С. 110–123.
4. Словарь изографа / В.В. Филатов. — М.: Изд-во Православного Свято-Тихоновского богословского института, 1997. — 287 с.
5. Библия в современном переводе / под ред. М.М. Кулакова, Институт перевода Библии. — СПб., 2015. — 1312 с.
6. Ch. Bakirtzis, Mosaics of Thessaloniki 4th–14th century, KAPON EDITIONS, Athens 106, Greece, 2012. — 360 p.

С.Н. РУБЦОВА
РГУ им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ассистент

S.N. RUBTSOVA
A.N. Kosygin RSPU (Technologies. Design. Art), assistant

ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕИ: СИМВОЛ, МАТЕРИАЛ, ПРОСТРАНСТВО (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА МАКСИМА ДЁМИНА)

THE GENESIS OF AN ARTISTIC IDEA: SYMBOL, MATERIAL, SPACE (ON THE EXAMPLE OF MAXIM DEMIN'S CREATIVITY)

В статье рассматривается творчество современного христианского художника М. Дёмина с точки зрения вариантов трансляции идеи через образ — от созданного символа и выбора материала и техники к представлению произведений в пространстве и вне его. Творчество мастера проанализировано с позиции художественных поисков в различных материалах. Результатом исследования является обозначение многоуровневой идеологически-образной структуры в творчестве М. Дёмина.

Ключевые слова: Максим Дёмин, современное искусство, христианское искусство, христианство, икона, иконография, материал, реставрация.

The article examines the work of the contemporary christian artist M. Demin from the point of view of the options for communicating an idea through an image: from the created symbol and the choice of material and technique to the representation of art inside and outside. The master's creativity is analyzed within the framework of artistic searches in various materials. The result of the study is the designation of a multilevel ideological-figurative structure in the work of M. Demin.

Keywords: Maxim Demin, contemporary art, religious art, christianity, icon, iconography, material, restoration of cultural property.

Формирование художественного образа от идеи к материальному воплощению и представлению публике является сложным процессом со множеством вариантов развития событий. В какой-то степени его можно сопоставить с ритуалом, что особенно символично в отношении к проявлениям современного христианского искусства. Соединение настоящего и вневременного, современного и традиционного, мирского и священного в последнем не перестает привлекать к себе мастеров и каждый раз по-новому восхищать зрителей. За подобным успехом стоит не только и столько художественный талант, но и интеллектуальные и духовные усилия: художник, интуитивно представляя образ или кропотливо разрабатывая концепцию, выстраивает многоуровневую систему идей, которая нередко находит выражение в лаконичном образе, практически символе. Впоследствии он встраивается в иерархию более крупного порядка — выставку, а далее — в творчество одного мастера. Указанный жизненный путь образа завораживает, увлекает в разгадку скрытых от глаз процессов. На примере творчества молодого, но уже известного художника Максима Дёмина возможно убедиться в уникальности каждого художественного пути, сложности всех его регулирующих внешних и внутренних механизмов. Данное исследование представляется актуальным в связи со значимостью творчества анализируемого мастера в контексте современного христианского искусства.

К моменту создания статьи М. Дёмин дал множество интервью, раскрывающих особенности его становления как художника, проясняющих уникальность его творческого подхода и т. д. Однако его творчество практически не рассматривалось в научном контексте, не систематизировалось и глобально не анализировалось. Тем не менее существующие материалы позволяют создать базовое представление о личности художника и его ориентирах в творчестве. Максим Дёмин — ростовский художник (Ростов-на-Дону), родился в 1992 году. Мастер прошел примечательный путь от художественной школы и кафедры реставрации станковой темперной и масляной живописи в ПСТГУ к реставрационным мастерским музея Рублёва и преподаванию в МГАХИ им. В.И. Сурикова. Значимым этапом в его становлении как художника стало обучение абстрактной живописи у С.П. Гарушко, а также опыт иконописания, полученный в мастерской «Александрия» в Москве. Необходимо отметить и важность личных увлечений М. Дёмина: интерес к теме «собирательства, археологии, истории древнерусского искусства» [1]; коллекционирование икон [2]; трепетное отношение к природе наравне с урбанистическими пейзажами и руинами архитектуры [4].

Каждый указанный этап профессионального становления М. Дёмина оставил след в творчестве художника: в художественной школе нача-

лась любовь к иконе, в вузе Максима познакомили с уникальными особенностями реставраторской деятельности («умение максимально точно передать с точки зрения технологии ремесло автора» [5]). Там, как и в реставрационных мастерских музея, его по-настоящему восхитила встреча с «древностью», зародилось желание «через призму своих ощущений» рассказать о чуде появления образа из «черного куска доски» [2]. Особенный вклад в формирование образности внесло путешествие М. Дёмина в Архангельскую область (2019 г.). Мастер часто упоминает в различных интервью, что его вдохновляют памятники Русского Севера одновременной простотой и выразительностью художественных приемов [5].

Однако творчество художника не было бы столь уникальным явлением, если бы только отдавало дань уважения «древности». Сам мастер отмечает, что в реставрационной деятельности ему не хватало творческого самовыражения [5], поэтому его личные проекты должны были шагнуть качественно дальше. В определенный период художник увлекся философией абстрактного экспрессионизма (реконцептуализма и постмодерна [5]). Во многих интервью М. Дёмин отмечает, что его вдохновляют Поллок, Ротко, де Кунинг и пр. [2]. Если обратиться к раннему творчеству художника, то становится заметно его увлечение абстрактной формой выразительности (и сейчас сохраняется родственное указанной школе — важность самого творческого процесса, духовность, созерцательность и обращенность к внутренним переживаниям). Э. Шиле и Г. Климту, русским импрессионистам начала XX века К. Коровину и Н. Фешину [6], а также к мастерству (особенно упоминается Ю. Купер) и концептуальным «открытиям» современников, проявлениям стрит-арта [7].

В то же время нельзя не обозначить близость художественного пути мастера поискам других молодых мастеров: академическое образование, затем знакомство с современным искусством, выбор религиозной темы для осмысления и выражение ее проблематики современным художественным языком. Во многом созвучна и концептуальная составляющая, где главное — стремление воспеть традиционную христианскую культуру по-новому через материалы, напрямую или ассоциативно с ней связанные, но уже обмирщённые и утратившие функциональность (дерево, металлические детали и пр.). Кроме того, необходимо отметить экспериментальную направленность, одновременный поиск в ряде техник: живопись, инсталляция, видеоарт, фотография. Так или иначе, цели творчества М. Дёмина: 1) поиск нового, единого языка между эпохами [7], соединяющего «привычное» и «высокое» [5]; 2) «стремление передать древнюю образность» [5] с ощущением благоговейности [5]; 3) попытка отражения духа времени через материал [8]; 4) художественное исследование древнерусской

культуры и передача личного впечатления от работы с древним образом; 5) визуализация представления современного человека о древнем образе; 6) «изменение представления о восприятии древнего, порой руинированного памятника» [1]; 7) сохранение и новый подъем традиционного христианского искусства отдельными положениями или совокупностью нескольких созвучны отечественному христианскому искусству молодых мастеров.

Тем не менее, индивидуальный подход художника к образу, совмещенный с профессиональным и личным опытом, представляет непосредственный интерес для исследования. Во-первых, художник ответственно относится к цветовому решению, он отмечает, что для него это первое, на что он обращает внимание в живописи [2]. В свою очередь, зритель замечает это в произведениях М. Дёмина: лаконизм в сочетании черного, золотого/серебряного с редкими вкраплениями красного создают сложный эффект, сочетающий суровость и свечение. Сам художник объясняет это решение, с одной стороны, стремлением отразить личные переживания в процессе создания работ, с другой — желанием создавать образы «внутри условного бесформенного пространства для большего погружения зрителя внутрь произведения» [7]. Вдобавок к колористической строгости, выразительности работам добавляет и упомянутая абстрактность. М. Дёмин отмечает, что его «символичные и силуэтные, без ликов и прорисовки» образы нередко собирательны [5]. При этом мастер дает каждому зрителю возможность «доделать образ» самостоятельно, в связи с чем возникает радость «узнавания» и создания личного контекста [6]. Еще одной характерной чертой творчества мастера является «эстетика минимализма и руины» [7] — авторская формула «добиться максимальной выразительности минимальными средствами» работает безотказно [7]. Указанные художественные особенности наводят на размышления о неординарности восприятия творчества М. Дёмина зрителем — о мрачности, меланхоличности [2]. Мастер не отрицает, что последняя присутствует в его произведениях, однако отмечает, что это неотъемлемая часть надежды [2].

Одной из наиболее исключительных черт творчества М. Дёмина является выбор материала и технической реализации произведения. Старые материалы привлекают мастера по многим причинам: они близки традиционной культуре — используются ремесленниками [4], христианской — являются частью первоисточника [7], также связаны с природой [4] и характеризуют личное желание автора дать «руинам» вторую жизнь в контексте современного искусства [4]. Стоит отметить, что М. Дёмин работает, во многом отталкиваясь от объекта, его увлекают одновременно продиктованные рамки и полный карт-бланш [5]. Подобное описание как нельзя лучше отражает особенности работы

с иконой: мастер трепетно использует практически утраченную оболочку образа (оставшийся силуэт), чтобы обратиться к его сакральному содержанию, которое не имеет срока давности. При этом у М. Дёмина нет цели создать «новую икону» поверх древней — произведения буквально не соответствуют канонам, а сам мастер называет их «только прообразом иконы, некоторой отсылкой» [5].

Несмотря на столь широкий спектр информации о личности и творчестве М. Дёмина, обозначенной в различных интервью и материалах, художник, столь плодотворный в творческой стезе, не так часто предметно говорит о своем искусстве. Мастер отмечает, что не каждое произведение возможно охарактеризовать [8], поскольку часть работ созданы не по воле художника. Он сам иногда не знает, что делает — это наитие, личное откровение [8]. Также есть интересная аргументация безымянности произведений и их пронумерованности — М. Дёмин не только оставляет пространство для общения со зрителем (сохраняя для себя лишь небольшие ориентиры в творческом пути [3]), но и отдает дань опытам абстрактных экспрессионистов (например, Д. Уистлеру [2]). В конце концов, художник отмечает, что «для всех моих работ можно сделать одно название. Они все имеют общий смысл…» [3]. В связи с упомянутым творческим многообразием, требующим в будущем дополнительной научной систематизации, стоит говорить о ключевых полотнах мастера в рамках или различных серий, или времени создания, или выбора материалов и техник. Для анализа в данном исследовании будет выбрано последнее.

Материал, который в первую очередь ассоциируется с творчеством М. Дёмина, это дерево. Ему посвящено даже название одной из персональных выставок — «Lignum» (2022) (в пер. с лат. «дерево»). Одноименная серия работ, которая продолжает пополняться и сегодня, получила начало в конце 2019 года после упомянутого путешествия художника на Север. Тогда мастер обратил внимание на доски от деревенского забора, напоминавшие по колориту купола северных храмов и впечатляющие своей текстурой, добавил новый на тот момент для творчества элемент — гвозди и попробовал собрать прообраз иконы [8], что послужило началом долгой и плодотворной работы с материалом. Для мастера дерево — не только восхищение Русским Севером или же наиболее знакомый по профессиональной деятельности материал (основа иконы), но и «олицетворение креста и отсылка к древнерусскому искусству» [8]. Поэтому М. Дёмин отмечает, что, несмотря на более длительный процесс обработки дерева по сравнению с другими материалами, ему все равно хочется видеть произведения из него в «современном укладе» [9].

Указывая особенности дерева, стоит также отметить то, что оно лучше всего иллюстрирует временнЫе процессы над живой, в отличие от



Рис. 1. Работа № 1 из серии «Lignum». 2021



Рис. 2. «Композиция без названия» («Троица»). 2022

металла, материей. Как художественный материал дерево также обладает рядом достоинств: тактильной фактурой, орнаментальностью «рисунка», цветовыми градациями, а также, несомненно, умением «согревать» и «говорить» со зрителем. Неудивительно, что дерево представляется важным, даже ключевым материалом в творчестве современных христианских художников, например, Н. Рындина, И. Затуловской и т. д. Это также неслучайно, потому что дерево обладает полисемантическим значением: это и архетип Древа Жизни, и основа Животворящего Креста, и уже часть отечественной истории в архитектурной традиции.

М. Дёмин мастерски использует данный материал, раскрывая на его основе образы совершенно по-разному. Работа № 1 из серии «Lignum» является одним из самых показательных примеров вышеуказанных свойств материала (рис. 1). Она составлена из практически не обработанных досок, скрепленных между собой в единое поле произведения. Примечательно, что доски находятся не вплотную друг к другу, что создает впечатление не вспомогательного полотна, а самостоятельной, буквально «живой» (в соответствии с концепцией произведения) материи. Фактура древесины создает основополагающее впечатление — она неприязненно шороховатая, неровная, исколотая гвоздями и отмеченная потеками крови (масло). В данном случае показательно, что отсутствие в произведении видимого образа не умаляет его силы воздействия на зрителя — за это полностью ответственна выразительность материалов. М. Дёмин, комментируя данное произведение, отмечает, что оно наполнено максимумом эмоционального напряжения, но, в конце концов, оно сводится к радости — осознанию победы над Смертью.

«Композиция без названия» («Троица») (2022) выполнена по-другому и создает иное впечатление (рис. 2). К технике, реализуемой в данном произведении, М. Дёмин прибегает многократно и в различных вариантах (рис. 3). В данном случае мастер обжигает весь объем деревянной доски, затемняя пространство и оставляя «свет» только в композиции из ангелов. Конечно, произведение дополнено включением белым



Рис. 3. Процесс обжига дерева

движков, контурами и золотыми нимбами (масло), однако формообразующим является именно чистый теплый цвет дерева, отражающего свет. Последний как средство выразительности очень важен в творчестве мастера, что не может не отсылать к проблематике света в христианской иконе (в частности, к богословскому учению о Фаворском свете и исихии).

Затрагивая тему скульптуры в творчестве М. Дёмина, стоит указать на работу № 2 из серии “Lignum” (2020). Тут мастер работает исключительно в плоскости и в любимом дереве. Образ Богоматери лаконичен и суров, выразителен сменой текстур и цветовых оттенков. Особенный ритм произведению придает направление досок — вертикальное в нимбе и горизонтальное в фигуре, складывающееся в крест.

Талант М. Дёмина не исчерпывается одной работой с деревом — в его творчестве существуют не менее великолепные работы с включениями из металла, соседствующими с древесиной. Одна из самых известных работ — работа № 4 из серии «Lignum» — идеально подходит под это описание. В данном случае «сердце» работы — аккуратное, переливающееся дерево. Оно «согревает» и создает ту эмоцию, которая должна соответствовать созерцанию образа Богоматери с Младенцем, особенно «Елиусы». В то же время лист поврежденного, ржавого металла, гвозди звучат как метафора смерти, тяжести над головами Спасителя и его Матери. Несмотря на смысловое противопоставление, с точки зрения образа, синтез материалов не вызывает яркого контраста, ведь они связаны древностью. Данное произведение не оставляет никого равнодушным: оно обескураживает грубостью, протестностью аэрозольных элементов (нимбов) по отношению к привычному светлому и нежному образу, поражает соотношением материальности и врЕменности.

Еще один интересный пример символичности материала — «Христос в темнице» (2022), где дерево и металл также находятся в близком взаимодействии. Показательно сравнение данной работы с произведением Филиппа Давыдова «Христос в темнице» (2020) (рис. 4). В последнем случае образ Спасителя близок к материальности — Он заглядывает в душу взглядом, отрицающим все преграды, в том числе толстые металлические прутья (арматуру). В произведении же М. Дёмина Спаситель надмирен, эфемерен, и тонкие решетки не представляются какой-то весомой преградой перед Его духовной силой — это услов-



Рис. 4. «Христос в темнице» (слева — М. Дёмин. 2022, справа — Ф. Давыдов. 2020)

ность, ведь главное в данном сюжете не они, а смирение и свет, исходящие от Спасителя. В данном случае выбор конфигурации решетки влияет на прочтение образа — в совокупности он легкий и светлый, что представляющий совершенно иную трактовку тяжелого эпизода из жизни Иисуса Христа.

С точки зрения интерпретации металла также интересна работа М. Дёмина с проволокой. Одной из последних в данной технике стала «Неопалимая купина» (2022). Растение является одним из прообразов одновременного материнства и девства Девы Марии. Тончайшая проволока, как и изящные веточки растения, создают лирический образ, восхваляющий духовную красоту Богоматери. Он, с одной стороны, материален — растение отсылает к образу Неопалимой Купины, с другой — предельно абстрактный — образ Богоматери. По аналогии можно привести в пример художественный метод Сергея Некрасова, который создает воздушные и мелодичные образы-символы.

Продолжая линию филигранной работы мастера с формой, стоит рассказать о личном открытии — произведении М. Дёмина из нитей. Например, одна из работ серии «Thread series» («Воскресение») (2021). Художник находит необычное применение данному материалу — он не создает условную вышивку, а использует нить как линию в абстрактном рисунке. Образ получается тактильный, но воздушный и динамичный. М. Дёмин снова играет на контрастах — срабатывает диссонанс рукотворного материала и орнаментального хаоса, который создает иллюзию драпировки. Последняя деталь — лик и мафорий растекаются подобно потекам аэрозоли на других произведениях мастера.

Примечательно, что М. Дёмин и вовсе обращается к выполнению произведений на ткани. Самая известная, работа № 5 из серии «Lignum» (2021), отсылает к очередному знаменательному эпизоду христианской истории — появлению Спаса Нерукотворного. В данном произведении автор в очередной раз делает неожиданный ход — для полотна выбрана старая измятая ветошь, а лик Христа — это самое темное по тону место в композиции. Суровости также добавляет и фирменное дерево, представляющееся контрастным фоном для ткани. В результате созданный образ располагает к различным коннотациям: к, опять же, исихастским мистическим практикам, или к процессу очищения, или к вглядыванию в силуэт прошлого, которое для христианина не имеет временных координат. На этом удивительные моменты, связанные с тканевым материалом, в творчестве М. Дёмина не заканчиваются. У мастера есть необычная инсталляция «Лк. 23:34», где из рамы на зрителя буквально вываливается ткань, напоминающая, что «делили одежды его». Или же одно из последних произведений на момент создания статьи — репродукция работы из серии «Храм» на шёлке (совместно с другим мастером). Также известен эксперимент с «Деисусом» на ткани, который был временно размещен недалеко от музея Рублёва. Последнее поднимает значимую проблему отношения художника к включению произведений в среду, о чем будет упомянуто позднее.



Рис. 5. «Голгофа» (2017)

Переходя от нити и ткани в творчестве художника, можно встретить еще более тонкую материю — бумагу, которая в руках мастера также становится «говорящей». Самой показательной работой в данном отношении представляется «Голгофа» (2017) (рис. 5). В произведении пустота становится формообразующей, а линия — сдержанной и обобщенной. Важную задачу выполняет и композиция — взгляд на Голгофу происходит снизу вверх, обозначается устремленная ввысь диагональ. Одинокий крест при этом оказывается в небесах, и он без фигуры Христа. Голгофа приобретает не только исторический, но и метафизический аспект — она для каждого. Также необходимо отметить соотношение рельефной поверхности (вершины горы) и глади — образ говорит со зрителем через тактильное восприятие материала: минимализм — простота и чистота христианского пути, текстурность и суровость материала — олицетворение тяжести мученического подвига, горя человечества по Спасителю. Серость цвета бумаги (фона) создает гнетущую атмосферу, указывает на пасмурную погоду (свинцовое небо). Потеки напоминают слёзы (или пролитую кровь Спасителя за всех, начиная с Адама).

После 2017 года художник снова экспериментирует и обращается к бумаге — в 2022 году в произведении из новой серии «Объекты сохранения» (2022) (рис. 6). Она знаменательна обращением к теме «реставрационного ремесла как основы для создания объектов современного искусства». В данном случае в материал произведения включены остатки холста и фрагменты старых газет. С одной стороны, использование данных материалов в произведении создает сильную концептуальную основу, возвращает к вопросу сохранения иконы



Рис. 6. Произведение из серии «Объекты сохранения». 2022



Рис. 7. Работа № 14 из серии «Lignum». 2022

и жизни образа после утраты его физической оболочки. С другой — одна небольшая деталь с отрывка газеты полностью меняет восприятие абстрактного образа, задавая ему смысловой вектор — в уголке указан 1946 год (а также обрывок фразы «тет страны»), первый год после Великой Отечественной войны и в то же время один год из череды в атеистическом Союзе. И эта деталь формирует образ мученика режима (темная ткань), разорванного на куски и собранного вновь воедино светлой нитью — верой.

В рамках данного исследования также необходимо провести анализ произведений с использованием стекла. Тут также присутствуют целые серии — например, «Киоты» (2022). Интересно рассмотреть Киот № 5 «Начальника тишины Христа родила еси». Художник в очередной раз обращается к приему «заполненной» пустоты, в которой есть только сама мысль и силуэт-символ. Чтобы увидеть задуманное М. Дёминым, нужно вглядеться в эту прозрачную поверхность, потому что иначе окунуться не удастся — рисунок маркером по стеклу на фоне дерева не выглядит контрастным. Примечательно, что образ внутри произведения является своего рода цитатой к другим произведениям мастера. Иное дело — работа с пространством окна в «Окно № 3. Окно в благую весть» (2022). В данном случае работа с прозрачной поверхностью, описанная выше, приобретает новый смысловой виток — окно становится некой аналогией Царских Врат, которые открывают взору совершенно иную реальность. Образ Благовещения, созданный на разрушающейся раме, не представляется чем-то оставленным и забытым, а, наоборот, побеждающим время и материальность.

Несмотря на рассмотренный спектр материалов и техник, потенциальные возможности развития творчества М. Дёмина на этом не исчерпываются. Художник обращается к новым и весьма неожиданным материалам, которые, впрочем, не противоречат общей концепции его творчества. Настоящим открытием становится работа № 14 из серии «Lignum» (2022), собранная из сотен свечных огарков (рис. 7). По словам автора, она посвящена памяти погибших православных

воинов и невинно убиенных людей в ходе военных событий. Созданный образ, отсылающий к иконографии Богородицы Агиосоритиссы, неимоверно точно передает ощущение скорби с помощью выбранных материалов. Известно, что символ «свечи» обозначает память и человеческую скорбь, однако в данном контексте воск на фоне сурового дерева представляется гибкой, но в то же время хрупкой материей, которая не может сопротивляться огню и чернеет. Это приводит к щемящему пониманию того, что свечи разных размеров есть образы безвременно ушедших людей. Однако за каждую такую душу молится сама Богородица, и каждая небольшая свеча становится частью великой Небесной Силы.

На тонкое соотношение тем абстрактного и реального, вневременного и современного в творчестве М. Дёмина можно взглянуть и совершенно под другим углом. Показательным примером является инсталляция «Письмо от Бога» (2022). Она представляет собой 33 бумажных конверта с qr-кодами, при наведении камеры на которые открываются цитаты Священного Писания с обращениями Бога к человеку. Буквальная реализация концепции подводит к интересным размышлениям: о том, что по слабости человеку необходимы эти письма в материализованном виде; что по той же причине не человек вопрошает к Богу, а сам Бог напоминает о себе современному человеку; и что от человека на самом деле требуется минимум — поднять глаза и обратиться к вневременной истине. Она, такая великая, сама являющаяся шифром, умещается в один квадрат с абстрактным орнаментом из точек. Подобный интерактивный элемент присутствовал ранее в другой работе Дёмина — «Здесь мудрость» (2021), одной из его любимых [1]. По мысли автора, эти работы «отражают восприятие современным человеком информации посредством электронных устройств, но в то же время, сохраняя в себе генуинные образы, противостоящие медийному водовороту» [4]. В ней содержится qr-код, поддерживаемый ангелами, который при наведении камеры отсылает к Откровению Иоанна Богослова. Как было справедливо замечено, художник нашел необычное средство взаимодействия с аудиторией [10], и ей же он напомнил об ответственном использовании технологий, нередко вредящих духовному состоянию человека в эпоху цифровизации.

Сам художник отмечает, что не любит цифровые технологии. С одной стороны, он видит современный мир перенасыщенным информацией, в связи с чем абсолютно справедливо его желание вернуться к первоисточнику — «работе с натуральными материалами и объектами, возвращая себе более целостное и аутентичное переживание реальности, возможность духовного поиска» [4]. С другой — мастер, совершая попытки работы в цифровом искусстве, выяснил, что ему



Рис. 8. Произведение из серии «Untitled form». 2020



Рис. 9. Произведение из серии «Street form». 2022

приятнее традиционный ручной труд. Тем не менее, в его творчестве встречаются и попытки видеоарта (на выставке «Lignum»).

Наконец, стоит обратить внимание на уже упоминаемую, но весьма значимую технику в творчестве М. Дёмина — аэрозоль. Ее влияние прочитывается во многих работах — в виде деталей, в особенности золотых нимбов или целых композиций. Аэрозоль представляется необычной, но при этом оптимальной техникой для современного христианского искусства — она воздушная и лаконичная, при этом привлекающая к себе внимание (корни от граффити). В пример можно привести произведение из серии «Untitled form» (2020), выполненное в смешанной технике на картоне, но представляющее некоторый оммаж искусству граффити (рис. 8). Основанный на иконографии «Елеуса» образ не имеет выраженных границ (соткан из отдельных линий и слоев пятна), а вся композиция и вовсе повисает в пространстве, хотя и имеет тень. Рисунок экспрессивный, быстрый, построенный на контрасте легкости аэрозоли и плотности масла. В данном случае образ Богоматери с Младенцем по воздушности практически сопоставим с бесплотным свечением, золото же становится средством выразительности этих образов.

Наконец, необходимо обозначить проблему включения произведений в пространство — последнее звено в трансляции идей художника. Интересно, что и в этом отношении М. Дёмин пытается пробовать разные варианты. Искусствовед А. Борисова в интервью с художником заметила, что образы художника «просятся в контекст уличного искусства» [2]. На это он ответил, что не против разместить некоторые работы на улицах, «чтобы они напоминали о том или ином событии в религиозной истории нашей страны» [2], однако для этого планируется особый проект о большевистских гонениях на Церковь [2]. У М. Дёмина существует интересная попытка работы с уличным пространством — серия «Street form» (2022). Она объединила в себе любовь мастера к урбанистическим абстрактным пейзажам, фотографии и классическим формам древнерусского искусства. Серия соединила работу с цифровой печатью и масляной

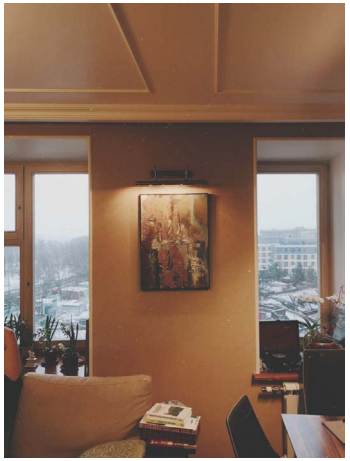


Рис. 10. Произведение М. Дёмина в интерьере квартиры. 2019

живописью, которая удачно притворяется граффити — происходит многоуровневая игра не только художественных слоев, но и смыслов. Художник органично вписывает образы в уличную среду, и этот синтез фиксируется фотокамерой в самостоятельное произведение — документирование несуществующих уличных росписей. Эксперимент, на первый взгляд, созвучен христианским граффити (например, А. Цыпкова) — «красота и святость присутствуют везде» [4], но сам М. Дёмин разграничивает эти понятия [2]. Разная направленность этих явлений прослеживается, например, в удивительном произведении, где образ святого старца вписан рядом с отверстием сточной трубы, окруженной потеками, — соединение реального и художественного создает отсылку к собирательного типа иконографии (рис. 9).

Работа с внутренним пространством М. Дёминым также проводится в разных аспектах. Первое, что необходимо упомянуть, это помещение произведений, выполненных на заказ, в интерьер. Как правило, это фактурные абстракции, которые не конфликтуют с обстановкой, а задают динамический и колористический акценты пространству (рис. 10). Возможно предположить, что абстрактные работы М. Дёмина, в которых в большей степени угадывается религиозная направленность, также удачно впишутся в интерьер, но уже не в каждый, а созвучный эстетике творчества: минималистичный, даже аскетичный, не контрастный, близкий натуральным материалам (дерево). Однако стоит указать на то, что чем более явным для считывания будет пусть и абстрактный образ святого (не икона), тем больше ответственности будет накладываться на пространство.

Обращаясь к выставочному пространству, стоит упомянуть, что М. Дёмин участвовал во многих групповых выставках различного масштаба и направленности. Индивидуальных на данный момент прошло пять, и именно они оставили неизгладимый след в памяти зрителя. По отношению к ним справедливо замечание одного из исследователей: «Выставка глубокая и направлена на философские размышления, нежели на визуальный аспект» [5]. Сам художник отмечает, что ему очень важно создать определенную среду в экспозиции — «рассматриваю это как важную задачу художника» [4]. Так, на упомянутой выставке «Lignum» в экспозиции присутствовали небольшие рунированного вида иконы — так мастер обозначал связь с историей. Как правило, для персональных выставок М. Дёмина выбираются

пространства типа «белого куба», но не совсем обычные, стилизованные под старину (потертости, каменная кладка и пр.), камерные по восприятию. В данном ряду выделяется последняя персональная выставка М. Дёмина в лекционном пространстве L'Appartement 83 в Москве — это мансарда особняка XIX века с просторной гостиной, декадентским «красным кабинетом» и светлой музыкальной гостиной. Данные интерьеры выглядели менее созвучными творческой концепции М. Дёмина, они транслировали совершенно иной посыл — более коммерческий и декоративный. Разговор о христианских ценностях показался несколько чужеродным и постановочным данном пространстве, он не находил ни смыслового, ни образного отклика, а экспонаты потеряли самостоятельность. Так, подсвеченное снизу «Моление о чаше» (2022) практически не считывалось вблизи и ослепляло. В данном случае показательно, насколько для творчества художника важно правильно выбранное выставочное пространство и проведенная кураторская работа, так как они являются непосредственными инструментами трансляции позиции художника.

Максим Дёмин — удивительный пример мастера, который создает творчество, целостное на каждом этапе своего формирования: от идеи и выработанного символического языка до выбора материала и внешнего вида экспозиционного пространства. Восхищает, что молодой православный художник не забывает про главное — истоки, важные для сохранения и передачи художественного и духовного опыта [7]: «исконно живопись основывалась на религиозной эстетике» [8], и «нужно не отходить от этого, а возобновлять и переосмыслять» [8]. В этом М. Дёмин видит важное предназначение своего творчества — согласование природных и культурных основ в жизни современников, сохранение у них умения видеть красоту и духовную сущность любой формы бытия [4].

Зритель, как отмечает М. Дёмин, в большинстве своем, даже не связанный с религией или искусством, вдохновляется творчеством мастера, приходит к личному осознанию. И художник не мешает этим процессам — ничего не объясняет и ждет лишь «сонастроенности» [8] со зрителем, который готов понять и прочувствовать. Это напоминает и метод работы над произведениями самого М. Дёмина — внутреннее погружение и переосмысление интересующей проблематики. В данном случае необходимо констатировать, что в творчестве М. Дёмина во многом есть черты «искусства действия», и сам процесс работы с материалом вдохновляет художника, возможно, даже более, чем результат. Обилие же материалов и техник в творчестве говорит о желании художника совершенствовать художественный язык на иконографической базе, конкретизировать личный посыл и проявлять разные грани своего таланта. За этими поисками видится результат — художник отмечает полную осознанность того, чем занимается, ему нравится результат и резонанс в обществе [5]. В какой-то момент даже обозначился сомнительный, по мнению автора исследования этап — «мерч» (футболки) с произведениями-«прообразами», к которым автор всё же призвал обращаться бережно. Тем не менее, искреннее желание М. Дёмина художественно выразить переживание невозможного — необъятную связь материального и духовного, современного и древнего, природного и человеческого [4] — достойно внимания и дальнейшей поддержки.

Список литературы:

1. Арцыбашев А. Интервью с художником Максимом Дёминым [Электронный ресурс]// Сообщество «ВКонтакте». «Творчество Н.С. Лосевского». — URL: https://vk.com/@lilpoet-intervu-s-hudozhnikom-maksimom-deminym (дата обращения 07.12.2022).

2. Борисова А. «Икона утратилась, а силуэт остался». Интервью с художником Максимом Дёминым [Электронный ресурс]// Платформа «Дзен». — URL: https://dzen.ru/a/YmLHP545_S340SuN (дата обращения 27.12.2022).

3. Жарова М. Максим Дёмин. Объединение двух крайностей// Журнал «Хлеб Жизни». — Кострома: МТК Пресс, 2022. — № 17. — С. 58–63.

4. Копытин А.И. Интервью с Максимом Дёминым // Экопоэзис: экогуманитарные теория и практика. — 2022. — Т. 3, № 2. — С. 88–93.

5. Смирнова А., Хачатурян А. От академического рисунка к абстракции: интервью с художником Максимом Дёминым [Электронный ресурс]// Студенческий журнал НИУ ВШЭ в СПб. «Своими словами». — URL: https://spb.hse.ru/humart/svoimislovami/news/623224009.html (дата обращения 10.12.2022)

6. Смирнова А., Хачатурян А. «Письмо от Бога», дерево и краски — персональные выставки художника Максима Дёмина [Электронный ресурс]// Студенческий журнал НИУ ВШЭ в СПб. «Своими словами». — URL: https://spb.hse.ru/humart/svoimislovami/news/633965501.html (дата обращения 10.12.2022).

7. О художнике [Электронный ресурс]// Персональный сайт Максима Дёмина. — URL: http://maksimdeminartist.ru/biography (дата обращения 20.12.2022).

8. Художник Максим Дёмин преобразует древнерусские образы в необычные арт-объекты [Электронный ресурс]// Платформа «Дзен». — URL: https://dzen.ru/media/sungallery/hudojnik-maksim-demin-preobrazuet-drevnerusskie-obrazy-v-neobychnye-artobekty-6027984a331cb76352ff5e7d (дата обращения 20.12.2022).

9. Уткина П. «Я спроецировал свое ощущение веры». В «Артмузе» открылась выставка Максима Дёмина [Электронный ресурс]// Новости Санкт-Петербурга «Piter.tv». — URL: https://piter.tv/event/artmuza_Lighnum/ (дата обращения 19.12.2022).

10. Дараган В. Симфония Божественной пропорции // Наука и религия. — 2022. — № 8. — С. 32.

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры «Промышленный дизайн» РГХПУ им. С.Г. Строганова

ЛЮ БИНЬ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.V. ZHERDEV
Doctor of Art History, Professor of the Departament of «Industrial Design» of S.G. Stroganov RSHPU

LIU BIN
Postgraduate student of S.G. Stroganov RSHPU

К ПРОБЛЕМЕ ДУХОВНЫХ УНИВЕРСАЛИЙ В ПРОЕКТНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ: ИСКУССТВО, ДИЗАЙН И АРХИТЕКТУРА

ON THE PROBLEM OF SPIRITUAL UNIVERSALS IN THE DESIGN AND ARTISTIC CREATIVITY ART, DESIGN AND ARCHITECTURE

В статье рассматривается проблема духовных универсалий в проектно-художественном творчестве. Проанализированы художественные параллели христианства и даосизма в искусстве, дизайне и архитектуре.
Ключевые слова: проблема, духовность, универсалии, искусство, дизайн, архитектура, христианство, даосизм.

The article deals with the problem of spiritual universals in design and artistic creativity. The artistic parallels of Christianity and Taoism in art, design and architecture are analyzed.
Keywords: problem, spirituality, universals, art, design, Christianity, Taoism.

Основным понятием духовных универсаий является «дух». Он означает невещественное начало, в отличие от материального, природного начала. В Древней Греции понятие дух (нус, логос, пневма и др.) мыслилось как тончайший субстрат с некоторыми признаками материи. У Платона и Аристотеля нус (ум) становится важнейшим понятием — он является перводвигателем космоса и формообразующим началом, изливающим свои энергии в темную и бесформенную материю. Как показывает история, эта формула стала универсальной в онтологическом плане, включая проблемы проектно-художественного творчества.

Универсальную связь предметов и явлений мира видел Платон. Он говорил, что мир — это не просто телесный космос и не отдельные предметы и явления: в нем общее совмещено с единичным, а космическое — с человеческим. Космос, по Платону, это своего рода художественное произведение. Космос полон божественного смысла, являющего собой царство идей (эйдосов). По Платону, существует видимый мир изменчивых предметов и невидимый мир идей. Так, отдельные деревья появляются и исчезают, а идея дерева остается неизменной. Мир идей являет собой истинное бытие, а конкретные, чувственно воспринимаемые вещи — нечто среднее между бытием и небытием, они только тени идей, их слабые копии. Идея — центральная категория в философии Платона. Идея вещи есть нечто идеальное. Так, к примеру, воду мы пьем, но не можем же мы пить идею воды. Идея — это смысл, сущность вещи. В платоновском мировоззрении в идеях обобщена вся космическая жизнь: они обладают энергийностью и управляют Вселенной. Им свойственна формообразующая сила; они — вечные образцы, парадигмы, по которым из бесформенной и текучей материи организуется всё множество реальных вещей. Платон считал, что мир состоит из четырех стихий: огня, земли, воздуха и воды. К ним он еще добавлял космос. По Платону, четыре стихии и космос в картине мира метафорически (символически) соответствуют пяти правильным многогранникам: огонь — тетраэдр (его гранями являются четыре правильных треугольника, олицетворяет пламя, устремляющееся вверх); земля — гексаэдр (куб, его гранями являются шесть квадратов, олицетворяет устойчивость); воздух — октаэдр (его гранями являются восемь правильных треугольников, олицетворяет легкость); вода — икосаэдр (его гранями являются двадцать правильных треугольников, олицетворяет обтекаемость); космос — додекаэдр (его гранями являются двенадцать правильных пятиугольников, олицетворяет весь мир). В этом и есть сущность духовных универсалий.

Универсалии (лат. universalis — общий) означают общие понятия или идеи. Этот термин широко употреблялся в средневековой филосо-

фии. В X–XIV веках велся спор об универсалиях, выясняющим их онтологический статус. При этом определились три направления: номинализм, видевший в универсалиях общее имя, концептуализм, истолковывающий универсалии как обобщение, основанное на сходстве предметов, и реализм, полагавший, что универсалии существуют реально и независимо от сознания. Все указанные направления и характеристики универсалий составляют их общую сущность в искусстве, дизайне и архитектуре, которая выражается через метафору. Важным направлением в этом плане можно считать концептуализм, так как именно в нем метафора выражает собой перенос одного предмета (явления) на другой предмет (явление) для создания художественной выразительности образа, а также фактор взаимодействия единичного и общего, связывающего в единый семантический узел различные области человеческой деятельности [1].

В искусстве, дизайне и архитктуре предмет выступает как образ того, кого он изображает или символизирует. При этом в метафорическом плане стирается граница между живым и неживым. Модель мира организуется из разных кодов, которые могут быть транспонированы друг в друга. Этим подчеркивается единство и универсальность мира, где разные знаковые системы, разные коды сливаются. Например, выход музыки в более широкое пространство, не замыкающее на звуке, отразился в системе философского мышления. Эти умозрительные рассуждения получают подкрепление, если обратиться к этномузыковедению и более узко к истории и классификации музыкальных инструментов. Происхождение музыки и музыкальных инструментов связано с тем этапом утверждения человека в мире, когда он не только освоил природный звуковой пейзаж, но и стал воспроизводить его, используя в качестве технических средств и себя самого, и окружающие предметы. Это описано еще Т.Л. Каром, что искусство пения началось с подражания голосам птиц, а инструментальная музыка — с подражания ветру, дующему в пустые стебли тростника [2].

Звучащий мир предоставлял человеку богатые возможности для звукоизвлечения, и первую очередь использовалось то, что было под руками. На примере музыки выясняется, что в контексте единства и универсальности мира категории смысл и образ произведений искусства, дизайна и архитектуры находятся в теснейшей взаимосвязи.

Универсалии не локализованы в какой-то одной области культуры, а пронизывает все ее сферы. Универсалии выполняют по меньшей мере три взаимосвязанных функции. Во-первых, они обеспечивают своеобразное структурирование многообразного, исторически изменчивого социального опыта. Во-вторых, универсалии культуры выступают базисной структурой человеческого сознания, их смыслы определяют категориальный строй сознания в каждую конкретную историческую эпоху. В-третьих, взаимосвязь универсалий образует обобщенную картину человеческого ума, то, что принято называть мировоззрением эпохи. Эта картина, выражая общие представления о человеке и мире, вводит определенную шкалу ценностей, принятую в данном типе культуры, и поэтому определяет не только осмысление, но и эмоциональное переживание мира человеком. Во всех этих функциях смыслы универсальной культуры должны быть усвоены индивидом, стать внутренней канвой его индивидуального понимания мира, его поступков и действий.

Этот постулат коррелируется с одним из основных направлений древнекитайской философии — даосизмом, представленном, в первую очередь, трактатом «Лао-цзы». Этот трактат был написан примерно в 5–4 веках до нашей эры философом Лао-цзы.

В центре учения, изложенного в даосизме в виде притч, лежит призыв к человеку вернуться к простой жизни, близкой к природе, воплощающей «Дао». Это понятие выступает как таинственная целостность вселенской жизни, присутствующая во всем, но ничем единичным не исчерпывается. Вместе с тем превознесение природы и призыв к внимательному наблюдению происходящих в ней процессов, с одной стороны, содействовали появлению в Китае первоначальных научных знаний, сделавших возможным ряд изобретений, в частности бумаги, способствовавших техническому прогрессу; с другой стороны, сыграли впоследствии огромную роль в развитии китайской живописи, в особенности пейзажной.

В трактате Лао-цзы понятие «Дао» приобретает смысл не только сущности, но и первопричины Вселенной. Основное понятие мировоззрения, изложенного в трактате, — Дао, недоступное познанию и невыразимое в словах начало, в котором воплощено единство бытия и небытия и разрешаются все противоречия. Дао в трактате метафорически уподоблено воде, подобно ей, оно кажется мягким и податливым, на самом же деле неодолимо.

Говоря о Лао-цзы как о человеке высшей мудрости, вспомним набор потаенных понятий и сущностей, где центральным элементом китайской метафизики является Пустота. Так, Лао-цзы пишет: «Тридцать спиц соединяются в одной ступице. Использование же повозки обусловливается пустотой между ними. Для того чтобы изготовить сосуд, размешивают глину. Использование же сосуда обусловливается пустотой в нем. Для того, чтобы соорудить жилище, прорубают двери и окна. Использование же жилища обусловливается пустотой в нем. Поэтому ту выгоду, которую получаем благодаря “наличию”, мы можем использовать лишь благодаря “отсутствию”» [3, с. 215].

Несмотря на кажущуюся в начале абсурдность такого высказывания, впоследствии, по мере понимания его сущности, оно становится вполне допустимым, в некотором смысле изящным и остроумным мироосмыслением даосизма, обладающим абсолютной непротиворечивостью и целостностью. Лао-цзы рисует перед нами некий антимир, в котором царствует антизначение. То, что ценит Лао-цзы, оказывается скрытым от взоров, от органов чувств, обращенным внутрь и развивающимся вспять: от силы — к ослаблению, от наполненного — к пустотному, от формы — к бесформенному, от вещи — к ее символу. По Лао-цзы, Дао извечно сокрыто, ускользающее, но в то же время реально присутствует в мире, являясь темным двойником действительности. Эта спрятанность Дао позволила обозначать его как темное, скрытое, потаенное, сокровенное. Сокровенность противостоит внешней, видимой форме вещей, в том числе человеку и его чувствам: ничто истинное увидеть невозможно — оно потаенно за внешней формой вещи. Если во внешнем, видимом мире вещи присутствуют в своей проявленной форме, то в Пустоте они находятся в предполагаемой форме.

По Лао-цзы, вещи возникают одновременно со своей противоположностью: «Лишь только в Поднебесной узнали, что красивое — красиво, тотчас появилось и уродство. Как только узнали, что добро — это добро, тотчас появилось и зло. Ибо наличие и отсутствие порождают друг друга. Сложное и простое создают друг друга. Высокое и низкое тянутся друг к другу. Голоса и звуки приходят в гармонию друг с другом» [3, с. 206]. Согласно Дао, например, как только возникает черное, то возникает и белое, вместе с женским возникает и мужское. Принято считать, что Дао порождает Инь и Ян.

По Лао-цзы, наш мир символичен, с одной стороны, он абсолютно реален и каждая вещь существует в действительности, с другой — за этим миром существует еще более реальный мир. Но он пустотен, потаен и невидим.

По Лао-цзы, наличие чего-либо определяет характер использования вещи, а отсутствие — принципиальную возможность использовать ее. Это утверждение Лао-цзы стало основой принципов создания и критериев оценки классической китайской живописи и каллиграфии. Исходя из учения Лао-цзы, произведение искусства не считается полноценным, если художник не вложил в него собственное видение пустотности во всех ее измерениях. Отсюда форма в искусстве определяет характер восприятия, а неформа — принципиальную возможность воспринять его.

Этот принцип применим сегодня и к современным жанрам китайского искусства, а в последние годы прослеживается и во многих произведениях плакатной графики. Здесь традиционное понимание свободного пространства и его функции неразрывно связано с двумя измерениями этого пространства: плоскостным и внеплоскостным, то есть с собственно плоскостной контрформой в композиции и с некоей скрытой сутью, духовностью, не описываемой словами и не выражаемой образами [4].

Китайского художника превыше всего занимает свободное пространство творимого им символического мира. Если взглянуть на классическую композицию китайской картины, то можно заметить, что она никогда не была ни отображением вещественной реальности, ни тем более формальным собранием отдельных объектов. В ней должны воплощаться все важнейшие качества мира и Дао: недвойственность противоположностей, великое разнообразие форм бытия и великая Пустота. Эстетическая ценность произведения «была знаком Дао в той мере, в какой представляла порядок и гармонию Вселенной» [5, с. 238].

В контексте Дао пространство в живописи воспринимаются глазом как незаполненное окружающее их или просвечивающееся сквозь них. Во-первых, это исходное белое пространство, а точнее — участки цвета материала, на котором было создано произведение в случае с рукотворной графикой, живописью или гравюрой, либо иного, вновь заданного цвета, что часто встречается в новейшей плакатной и книжной графике. Свободное пространство — так называемая пустота в современной графике Китая вобрало в себя некоторые принципы международных художественных течений XX века и основные аспекты понятия пустоты, характерные для классической китайской живописи и миропонимания. Взаимодействие этих двух составляющих явлений свободного пространства особенно ярко проявляется в современном художественном плакате. В нем образы рождаются на стыке объективных требований к плакату и субъективного авторского «Я», которое является носителем родной для него системы культурных ценностей, взгляда на мир и искусство.

Чистый лист для китайского художника — это не безжизненная пустыня. В традиционной китайской живописи и графике соотношение неформ и форм выстраивается как «по плоскости картины, так и по глубине» [5, с. 241].

Для новейшей китайской графики более актуальным является плоскостное выражение пустот, однако порой и в них прочитываются намеки на символическую глубину. Плоскостные пустоты указывают на вечно отсутствующие вне плоскости листа бесконечно разнообразные формы. Энергия пустот полностью зависит от того, насколько точно они продуманы и оставлены художником. При этом если пустые места размещены правильно, то всё изображение оживает.

Сегодня, в эпоху цифровых технологий и цифровой графики, упразднены понятия исходного цвета листа. В связи с этим плакаты нередко



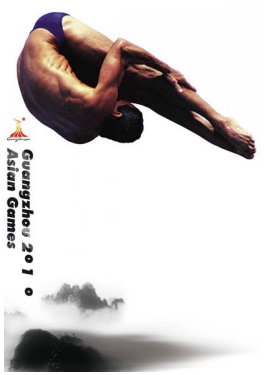


Рис. 1. Ци Байши. Воробей на ветке. Живопись. 1953
Рис. 2. Хэ Цзяньпин. Прыжок в воду. Плакат. 2010

представляют собой «безвоздушное пространство», в котором совершенно не обязательно ощущается «нехватка воздуха». Здесь может быть мало применимо словосочетание «оставленные автором пустоты». Эти пустоты в плакате, напротив, специально создаются, особенно если речь идет о композициях, максимально заполненных цветом (рис. 1, 2).

Духовные универсалии существуют и в христианском художественном творчестве. В их основе лежит художественно-образный подход к созданию объектов искусства, дизайна и архитектуры. В плане духовных универсалий глубокие смысловые контексты заложены в творчестве великого русского художника Андрея Рублёва. В его произведениях находят смысловое выражение универсальные знания византийской и южнославянской культур. На формирование художественного замысла его икон повлияла атмосфера национального подъема второй половины XIV — начала XV века, для которой характерен интерес к нравственным и духовным проблемам.

В своих произведениях в рамках средневековой иконографии Рублёв воплотил новое, возвышенное понимание духовной красоты и нравственной силы человека. Эти качества присущи иконам Звенигородского чина «Спас», «Апостол Павел», «Архангел Михаил» (Третьяковская галерея), где лаконичные плавные контуры, широкая манера письма близки приемам монументальной живописи (рис. 3).

В конце XIV — начале XV века Рублёв создал свой шедевр — икону «Троица» (Третьяковская галерея). Традиционный библейский сюжет художник наполнил глубоким поэтическим и философским смыслом. Отойдя от традиционных канонов, он поместил в центре композиции единственную чашу, символизирующую жертвоприношение, а ее очертания повторил в контурах боковых ангелов. Центральный, символизирующий Христа, ангел занял место жертвы и выделен выразительным контрастом пятен темно-вишневого и голубого цветов, окруженным изысканным сочетанием золотистых охр с нежной зеленью. Вписанная в круг композиция пронизана глубокими круговыми ритмами, подчиняющими себе все линии контуров, согласованность которых по-разному раскрывает богатство оттенков, виртуозную работу кисти. Гармония всех элементов формы является

художественным выражением основного смысла идеи «Троицы» — самопожертвования как высочайшего состояния духа, созидающего гармонию мира и жизни.

Универсальная сущность древнерусского стиля, сформировавшегося в период Средневековья, неразрывно связана с христианской верой, библейскими образами и сюжетами. Это понятие включает архитектуру, мозаику, фресковую живопись и иконопись, книжную миниатюру, изделия декоративно-прикладного искусства. Своеобразие древнерусского стиля определили формы, заимствованные из Византии и Западной Европы и наполненные русским содержанием, основанные на отечественной культурной традиции. Православная архитектура сыграла роль стилеобразующего фактора, объединив фрески, иконопись, скульптуру и другие виды искусства в один ансамбль.

Русские зодчие быстро усвоили архитектурные приёмы византийцев при строительстве храмов. Это подтверждают сохранившиеся памятники. Внешний вид сооружений характеризуется наличием кокошников, ярусов закомар, гульбищ снаружи. Древнерусские зодчие руководствовались золотым правилом: вписывать архитектуру каждого храма в окружающий ландшафт, стремясь к гармонии рукотворных форм и природы.

На почве Древней Руси выработалось отношение к храму как к подобию человека. Русская церковь имеет не купол, а главу, не барабан, а шею. Свод купола называется лбом, а своды, на которых стоит шея с головой, — плечами; арочки над окнами зовутся бровками, узорчатые навесы к шипу — причелинами. Отверстие печи называется хайлом (ртом). Основание здания является его подошвой. Опоры арки — ее пяты (пятки), что, возможно, идет от глубокой древности, из опыта человека образовывать собой арку, расставляя ноги (например, переходя через ручей, организовывая передачу каких-либо предметов и т. п.). Антропоморфные характеристики могут быть применены к некоторым памятникам нашей древности. Так, церковь Покрова на Нерли выражает женскую грацию и утонченную стройность; Дмитровский собор во Владимире — могучую мужественную слаженность и пропорциональность; одноглавый крестово-купольный Спасо-Преображенский собор в Переславле-Залесском, поражающий простотой и суровостью облика, напоминает мужественного воина. Купол и зубчатые треугольные украшения под главой собора похожи на



Рис. 3. А. Рублев. Икона Божией Матери. 1395



Рис. 4. Церковь Покрова на Нерли. 1165

парадный шлем полководца. Известно, что русский человек и на свою утварь и мебель переносит понятия и названия, заимствованные у своего тела. В мебели мы находим тулово, шейки, губы, носики.

Купола храма могли иметь различную форму: яйцевидную, шлемовидную или луковичную, напоминающую пламя свечи. Количество куполов также различалось: два купола символизировали проявление божественного начала в Христе, три — Святую Троицу, единство Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа, пять — Христа в окружении четырех евангелистов (Луки, Марка, Иоанна и Матфея), тринадцать — взаимосвязь Христа с двенадцатью апостолами (рис. 4).

Если говорить о дизайне Древней Руси, то он был функциональным. Он базировался на двух основных принципах: во-первых, создание жилища, одежды и необходимых бытовых предметов, максимально соответствующих своему назначению и наилучшим образом выполняющих свою прямую функцию. И во-вторых, на использовании природных материалов. Таковыми на русской земле были дерево, кость, кожа, шерсть домашних животных. Применялись и искусственные материалы — керамика и железо. Из этих материалов строились жилища и хозяйственные постройки, создавались одежда и утварь, конструировались орудия труда.

Из объектов дизайна в первую очередь интересна русская изба. Её конструкция и архитектура обеспечивали наибольшую возможность сохранения тепла зимой. Поэтому в избе сени всегда служили своего рода переходной камерой между наружным и внутренним пространством.

Среди необходимых хозяйственных сооружений в деревне всегда были колодцы, в которых подъем воды при помощи так называемого журавля является чисто дизайнерским решением.

Огромную роль в обеспечении жизнедеятельности в жилище играла печь. Конструкция так называемой русской печи является примером многофункционального дизайна. Печь обеспечивала не только обогрев жилища, но и приготовление пищи, возможность ночью отдыхать в тепле на лежанке и в случае необходимости осуществлять банные функции. Русская печь была гораздо функциональнее, чем европейские камины, голландские печки с плитой.

Дизайнерский подход можно наблюдать и в формообразовании посуды для приготовления еды. С позиций дизайнерского функционализма русская глиняная посуда для горячей пищи не менее превосходно сконструирована, чем греческие сосуды для вина и масла. Исходя из того, что особенность русской печки по сравнению, например, с голландками или современными газовыми и электрическими плитами заключается в равномерном прогреве посуды снизу, сверху и с боков и определило её форму. Так, у горшка сравнительно небольшое дно, призванное лишь обеспечить устойчивость на поду печи и изящно криволинейно расширяющиеся стенки, затем вновь несколько сужающиеся по направлению к горлу. В силуэте это как бы две лебединые шейки, поставленные друг против друга. Такая конструкция обеспечивает провар пищи в горшке, который охватывается потоками тепла, идущего не снизу вверх, а от стенок к центру. Супы, каши в горшках провариваются, не подгорая, молоко кипятится, не вытекая.

Применение горшков вызвало к жизни изобретение ухвата — приспособления, которым горшки и крынки ставились и извлекались из печи. Причем система «горшок-ухват» также являлась образцом дизайна: один и тот же по размеру дужек ухват подходил к разным по величине горшкам именно потому, что стенки горшка плавно и постепенно расширялись, и ухватом можно было подцепить как небольшой, так и достаточно вместительный горшок. Можно еще добавить, что горшки и крынки, выполненные из глины, были экологичными, что также входит сегодня в проблематику дизайна [6].

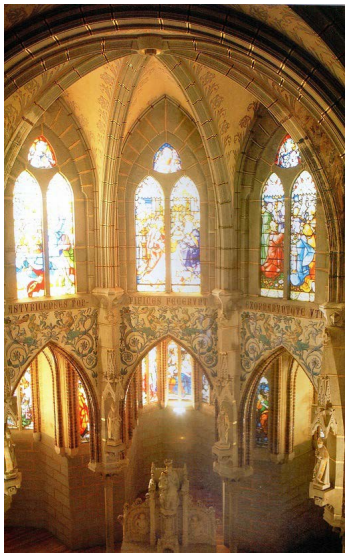


Рис. 5. А. Гауди. Епископский дворец. Интерьер. 1889–1893

Духовные универсалии ярко выражены в твrчестве испанского архитектора и дизайнера А. Гауди. Природа оказала огромное влияние на его творчество. Так, он представлял дом в виде дракона, а туалетный столик в виде крадущегося зверя. В Епископском дворце (1889–1893) для отделки центрального фасада Гауди использовал плиты белого графита, чтобы дворец визуально напоминал ослепительно белые облачения епископов. Окна интерьера трапезной дворца по контуру и белизне также напоминают фигуры епископов (рис. 5).

Собор Саграда Фамилиа (1883–1926) метафорически напоминает сказочный замок из песка. В создании этого собора к Гауди пришло понимание того, что церковь являет собой символический



Рис. 6. А. Гауди. Собор Саграда Фамилиа. 1883–1926

библейский текст. Автор в элементах формы цитирует библейские эпизоды, через фигуры и сцены ведет единый пластический рассказ.

Каждый из трех фасадов задуман как иллюстрация трех великий миссий Христа. Так, восточный фасад Гауди посвящен Рождеству Христа, западный — Страстям Господним, южный фасад с главным входом — Славе Божией. Пластический символизм трех фасадов предполагает определенную инсценировку основных символов и ценностей христианской веры.

По плану Гауди, в точке пересечения центрального и поперечных нефов возвышается огромный свод, а над ним — мощная главная башня, на вершине которой на высоте 170 м помещается высокий крест, освещаемый мощными прожекторами. Эта башня символизирует искупительную жертву Спасителя, вокруг главной башни сгруппированы четыре башни высотой около 100 м, которые они символизируют четырех евангелистов, окружавших Христа (рис. 6).

Взгляд на искусство, дизайн и архитектуру на базе духовных универсалий с позиций метафорики, семиотики позволяет приблизить их к божественным ценностям. Только через духовные универсалии можно достичь в художественно-проектном творчестве отражения целостного мироздания.

Список литературы:

1. Жердев Е.В. Семиотика дизайна: художественная смыслообразность: Монография. — М.: Академический проект, 2021. — 799 с.

2. Лукреций К.Т. О природе вещей / пер. с лат. Ф. Петровского; вступ. статья Т. Васильевой. — М.: Художественная литература, 1983. — 383 с.

3. Лао Цзи. Дао де цзин / Серия «Мастера боевых искусств». — Ростов н/Д.: Феникс, 2003. — 480 с.

4. Духовный опыт Китая / сост., пер. и коммент. В.В. Малявина. — М.: Астрель: АСТ, 2006. — 397 с.

5. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и коммент. В.В. Малявина. — М.: ОАО «Люкс»: Астрель: АСТ, 2004. — 432 с.

6. Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность, футурология: Учебное пособие МГХПА им. С.Г. Строганова. — М., 2015. — 544 с.

С.И. СЕРОВ

Профессор Президентской академии РАНХиГС, заведующий кафедрой дизайна Института современного искусства

S.I. SEROV

Professor of the Presidential Academy of RANEPA, Head of the Design Department of the Institute of Contemporary Art

РЕЛИГИОЗНЫЕ ТЕМЫ НА МОСКОВСКОЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ БИЕННАЛЕ ГРАФИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА «ЗОЛОТАЯ ПЧЕЛА»

RELIGIOUS THEMES AT THE MOSCOW INTERNATIONAL BIENNALE OF GRAPHIC DESIGN «GOLDEN BEE»

В статье приведен Обзор конкурсных номинаций и специальных проектов биеннале «Золотая пчела», проводимой под руководством автора с 1992 года, посвященных религии и темам духовной жизни. Широкий образный и стилистический диапазон современного мирового плаката.

Ключевые слова: современный плакат, биеннале «Золотая пчела», религия, духовный смысл дизайна.

The text gives an overview of the competitive nominations and special projects of the Golden Bee Biennale, held under the leadership of the author since 1992, dedicated to religion and topics of spiritual life. A wide imaginative and stylistic range of the modern world poster.

Keywords: contemporary poster, Golden Bee Global Biennale, religion, spiritual meaning of design.

Религиозные образы крайне редко встречаются в современном плакате.

Тем не менее Московская международная биеннале графического дизайна «Золотая пчела», которой в 2022 году исполнилось 30 лет,

раз за разом «подбрасывает» дизайнерам мира «неудобные» вопросы, напрямую касающиеся духовных и религиозных проблем, в виде тем конкурсных номинаций и специальных проектов.

Главная конкурсная номинация «Золотой пчелы» — «Плакат». Это основной проект биеннале. Плакат сегодня стал не столько средством передачи информации, сколько формой творческого размышления о мире. В плакатах отображается все богатство и разнообразие современной жизни, все интересы и проблемы, которыми живет человечество. В них проявляются культурные смыслы и запечатлеваются визуальные формулы, символически обобщающие значение нашего времени, помогающие полнее увидеть и лучше понять его.

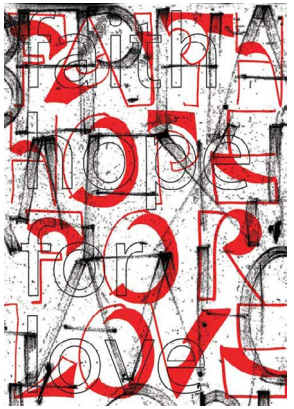
Начиная с «Золотой пчелы 3», состоявшейся в 1996 году, основной проект биеннале стал дополняться тематическими номинациями, ни разу не повторяясь, каждый раз новыми. В 2010 году на «Золотой пчеле 9» среди них появилась номинация «Графический дизайн и религия», поддержанная специальным проектом «Художник и объект в религиозном искусстве». На выставке были представлены не только плакаты, но и логотипы, иллюстрации, журналы, книги, объекты современного изобразительного искусства.

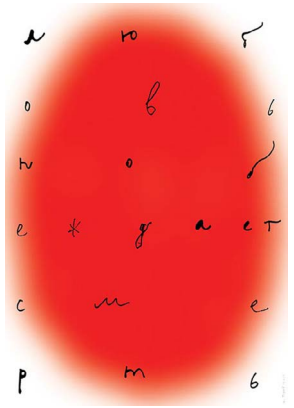
Пространство произведений графического дизайна, связанных с религиозной тематикой, образует довольно узкий, сложный жанр дизайнерского проектирования, имеющий дело с духовной реальностью. Этот жанр близок не только каноническому религиозному искусству, но и современному художественному творчеству, мир которого предельно широк, разнообразен, разнофактурен. Религиозный графический дизайн должен быть открыт этому миру, творческому дыханию современного искусства, жить с ним общей жизнью, соединяя культ и культуру. Номинация «Графический дизайн и религия» открыла целое направление в тематической программе биеннале.

На следующей «Золотой пчеле 10» в 2012 году религия была представлена номинацией «Десять заповедей». Эта библейская тема объединяет все монотеистические религии мира и служит основой современной цивилизации. Победителем в номинации стала серия из десяти плакатов Евы Баек (Польша).

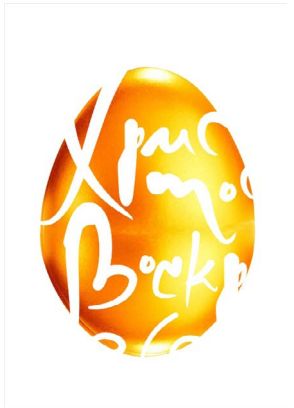
В программе «Золотой пчелы 11» в 2014 году появилась номинация «Вера. Надежда. Любовь», посвященная трем главным христианским добродетелям. Однако они не чужды и всем другим религиям мира. В этих простых словах заключается и вся человеческая мудрость. Победителем в конкурсе стал плакат Камиля Зайнетдинова (Россия) «Укрой меня», обращенный к образу Богородицы.

Номинации «Вера, надежда, любовь» был обязан своим происхождением и Гран-при «Золотой пчелы 11». Деревянная расписная скульптура, изображающая шестикрылого серафима из высшего ангельского



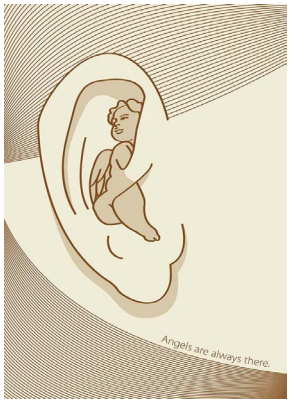




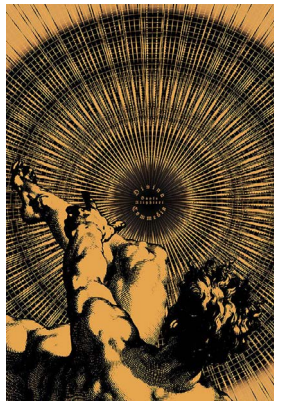












чина, приближенного к Богу, была специально для биеннале создана известным мастером народного искусства Татьяной Фленовой по мотивам логотипа биеннале.

В 2015 году мир отметил сразу два дантевских юбилея — 700-летие написания «Ада», первой части «Божественной комедии» и 750-летие со дня рождения самого Данте Алигьери. Этим датам была посвящена номинация «Ад. Чистилище. Рай» на «Золотой пчеле 12», состоявшейся в 2016 году.

Мир сегодня нередко становится похож на ад. Но Данте учит проходить пути, пролегающие через адские круги, с верой, надеждой и любовью. И дизайнеры именно так и воспринимают драматизм человеческой жизни, запечатлевая разные ракурсы такого взгляда в своих плакатах. Лучшим плакатом в этой номинации международное жюри признало работу Джисики Мацуды из Японии.

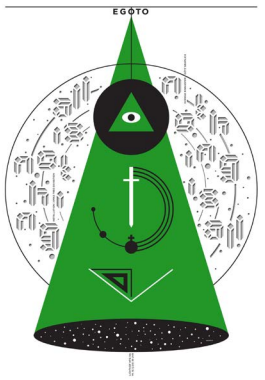
Еще одной «божественной темой» на той же «Золотой пчеле 12» было «Милосердие». Это связано с тем, что 2016 год был объявлен Папой Римским годом милосердия. По-английски «милосердие» звучит так же, как и «благодарность». По-русски в этом слове отражается «милость сердца».

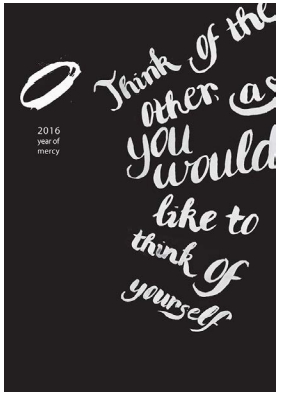
Дизайнеры как творцы новой реальности, наверное, как никто другой близки к Творцу мира. По существу, любое творчество есть сотворчество с Богом. Вся наша жизнь питается божественными энергиями. Но мало кто из людей благодарны Богу за это. И мало кто из дизайнеров отдает себе в этом отчет и наполняет свое творчество служением Богу, а не только людям, к чему наша профессия призвана по определению как программа минимум. «Золотая пчела» своими тематическими номинациями напоминает дизайнерам о творческой программе максимум, заказчиком которой, можно сказать, выступает сам Бог.

Графический дизайн в XX веке был интеллектуальным искусством «умного глаза», визуальных концепций, поражающих профессиональной чистотой и точностью решений. XXI век все больше требует вовлечения в дизайне не только ума, но и совести, сердца, наполненного милостью и благодарностью. Победителем в этой номинации стал плакат молодого чилийского дизайнера Диего Бекаса Виллегаса.

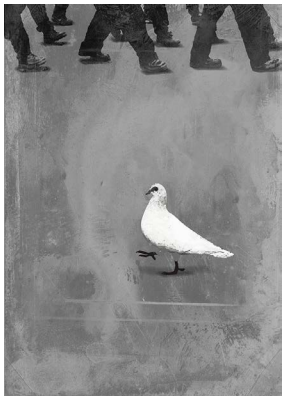
В 2017 году, когда даты католической и православной Пасхи совпали, «Золотой пчелой» была проведена международная дизайнерская акция «Пасхальный плакат». Пасха — «праздников праздник», и сила его радости такова, что она ощущается всеми — и верующими и неверующими. Как известно, новостная, информационная функция плаката практически почти сошла на нет. Но плакаты могут передавать не только сиюминутные, одноразовые новости. Они способны вдохновлять и радовать, удостоверять глубокие культурные смыслы и запечатлевать подлинные человеческие чувства, что особенно





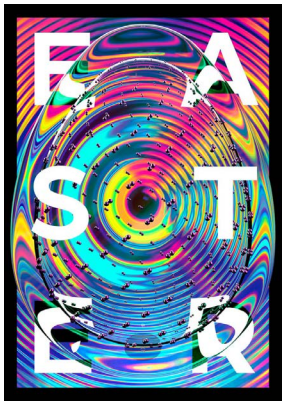














важно во времена цивилизационных сломов и глобальных перемен, которые мы переживаем. Работы, собранные для этой плакатной акции, с помощью непреходящих символов, современных визуальных образов, а также всем существом своего «изумленного пространства» воплощали смысл и ликование главного праздника христиан всего мира, сообщая вечную главную новость: «Христос воскрес!».

Премьера акции состоялась в Черногории, стране множества вероисповеданий, где все христианские конфессии, ислам и иудаизм мирно сосуществуют на уровне государственных религий. Выставка проекта повторялась затем несколько раз, а в 2020 году стала «вечной» в виртуальной галерее, созданной художником Дмитрием Врубелем в Берлине.

На биеннале «Золотая пчела 13» в 2018 году названием «религиозной» номинации были слова Иисуса Христа из Евангелия по Иоанну: «Да будут все едино». Но, как и в большинстве других случаев, они понятны людям всего мира, имеют не только христианский, но и общечеловеческий смысл. Премию «Золотая пчела» в этой номинации получили Йови Чоу из Китая и Юрий Тореев из Беларуси.

На «Золотая пчела 14» в 2020 году одна из номинаций называлась «Небесный Иерусалим». В нее принимались плакаты, посвященные Иерусалиму как городу мира, родине трех религий и образу Царства Небесного. Как месту встречи с Небесами в начале и в конце времен. «Место встречи изменить нельзя», но пути к Богу и точке сбора мировой истории у иудаизма, христианства и ислама разные, у каждого свои, ревниво оберегаемые от иноверцев, выступающих часто в образе врага. Произведения художников и плакаты дизайнеров сегодня как никогда призваны стать такими, чтобы воззрением на них побеждался страх перед ненавистной рознью мира сего. Победителем в этой номинации стал Адан Передес Баррера из Мексики.

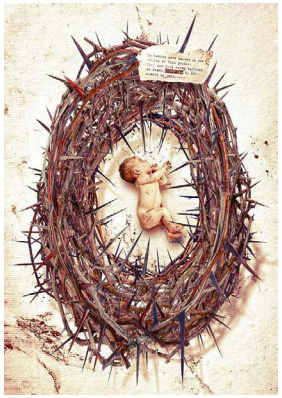
Еще одна номинация на той же биеннале называлась «Мир вам!». Слова общечеловеческого универсального приветствия и пожелания, понятные всем народам Земли во все времена. И в то же время таинственные и неисчерпаемые. Трудно найти понятие шире, выше и глубже, чем «мир».

В эту номинацию попали плакаты, посвященные самым разным аспектам мира, от экологических до эсхатологических. Мир как противоположность войне и как победа над грехом. Мир как благополучие и благодать. Мир как счастье, безопасность и здоровье. Мир как гармония человека с природой, с самим собой, с другими людьми и с Богом.

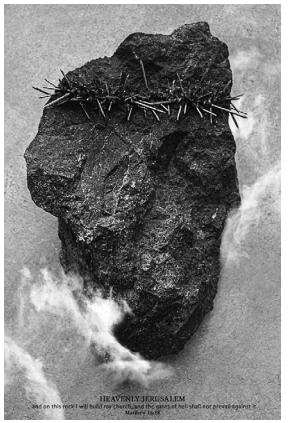
Тема сложная, противоречивая. Пути к миру в душе, обществе и во всем мире могут пролегать через свободу, внутреннюю мотивацию и осознанность. А могут и через свою противоположность — внешнее принуждение, насилие, промывание мозгов и такую «борьбу за мир, что камня на камне не останется».





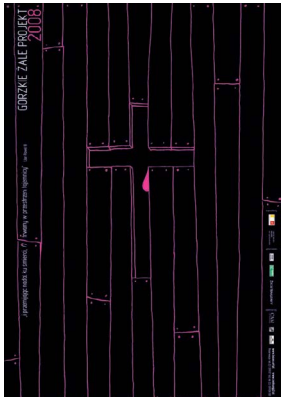


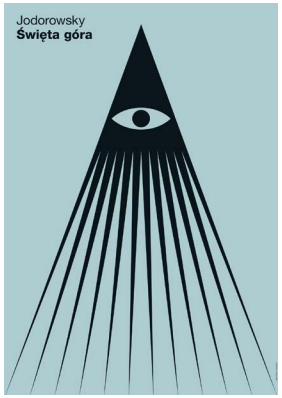












Конкурсная номинация стартовала как международная плакатная акция, предбиеннальный проект «Золотой пчелы 14». Первой ее презентацией стала масштабная выставка, прошедшая в 2019 году в Москве в рамках христианского фестиваля «Время мира». Метафоры, образы, символы плакатов о мире, удивительные, парадоксальные, дерзкие, эксцентричные освещают наш мир по-новому, с разных точек зрения, открывая мир для нас и нас для мира.

Некоторые авторы пошли по проторенному пути антивоенной тематики. Но и здесь они сумели найти острые, визуально актуальные трактовки. Нередко само пространство плакатов становится благовествованием мира, излучая энергию добра, любви и света. Когда мы улавливаем проблески этого нового видения, мы меняемся сами. Такие плакаты раскрывают не только наши глаза, но и наши сердца. Побуждают нас двигаться от поверхности к глубинам, проникая в себя и в душу всего сущего.

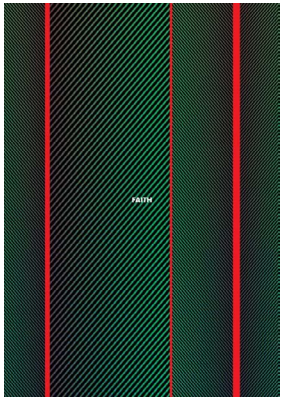
Многих посетителей на христианском фестивале больше всего впечатлил, буквально пронзил плакат знаменитого немецкого дизайнера Уве Лёша. «Я чуть не заплакал перед ним», — признался один из них, православный священник. В плакате использован фрагмент картины английского художника Уильяма Страта, которая так и называется — «Мир». Она буквально иллюстрирует видение эсхатологического будущего пророком Исайей: «Волки будут тогда жить в мире с овцами, и тигры будут мирно лежать рядом с молодыми козами. Телята, львы и быки будут жить в мире, и малое дитя сможет вести их». Этот образ Церковь отождествила потом с Иисусом.

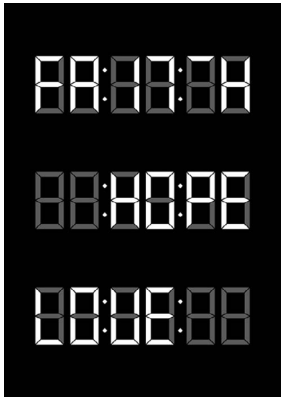
Уве Лёш увидел эту картину как бы в приборе ночного виденья. Он трактовал нимб как прицел и лазерной точкой на лбу ребенка обозначил кошмар продолжающегося сегодня убийства Господа Бога, мрак нашего безумного, безумного мира, готового к уничтожению своего не только земного, но и небесного будущего. Этот плакат стал победителем в номинации вместе с работой Шимо Каталина (Венгрия).

На юбилейной «Золотой пчеле 15» в 2022 году было сразу несколько номинаций, которые могли бы быть причислены к «религиозным».

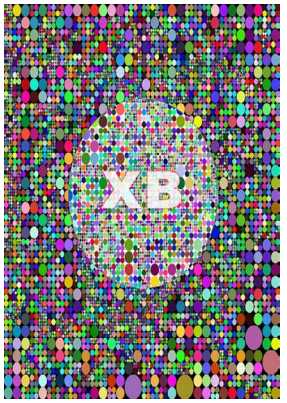
«Доверие» — главная проблема в мире. Отсутствие доверия — глубинная причина кризисов во всех сферах жизни, на всех уровнях. Доверие — фундамент здорового общества, основа отношений людей между собой и с Богом. Ведь слово «доверие» — однокоренное с «верой», которая начинается с решимости доверить свою земную жизнь Небесам, в христианстве — Святой Троице. Автор плаката, победившего в этой номинации — Дан Джин (Китай).

В номинацию «Жить вместе» принимались плакаты, посвященные различным сообществам и проектам по объединению людей для решения общественно значимых задач. Она проводилась совместно с



















премией «Жить вместе» Преображенского братства, главной идеей которого всегда была и остается православная общинность. Победителем в номинации стал плакат Марии Бастамовой (Россия).

Номинация «Всегда радуйтесь» была посвящена счастью и подлинным ценностям. В ней победил триптих Татьяны Кузнецовой (Россия). Апостольский завет «Всегда радуйтесь» относится не только к повседневной жизни, но и к дизайнерской деятельности, обладающей конструктивным, созидательным, позитивным зарядом, и к плакату, призванному привлекать наши бездумно-автоматические взгляды, удивлять, пробуждать, возвращать смысл жизни.

Но та же задача, как утверждал Г.К. Честертон, и у духовной жизни: «Творческая и духовная жизнь должны вытянуть, вытащить эту зарю удивления, чтобы человек, попросту сидящий в кресле, вдруг понял, что жив, и стал счастливым» [1].

Список литературы:
1. Гилберт Кит Честертон. Писатель в газете. — М.: Прогресс, 1984. — С. 24.

М.В. ВОРОНОВА
Доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского

M.V. VORONOVA
Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History of the Siberian State Dmitry Hvorostovsky Institute of Arts

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ПАСТЕЛЯХ РУМЯНЫ АНАТОЛЬЕВНЫ ВНУКОВОЙ (Г. КРАСНОЯРСК)

RELIGIOUS THEMES IN PASTELS BY RUMYANA ANATOLYEVNA VNUKOVA (KRASNOYARSK)

Статья выявляет аспекты обращения к религиозной тематике красноярского художника-графика Внуковой Румяны Анатольевны. При рассмотрении нескольких ее работ из библейских серий анализируются этический и эстетический компоненты, представленные в гармоничном сосуществовании в творчестве автора. Пример творчества данного автора демонстрирует важную грань красноярской школы графики, как значительного явления в отечественной художественной культуре.

Ключевые слова: пастель, графика, художник Румяна Внукова, религиозный жанр, Красноярская школа графики.

The article reveals aspects of religious theme in works of Krasnoyarsk graphic artist Vnukova Rumyana Anatolyevna. Considering several works from the biblical series, were analyzed ethical and aesthetic components presented in harmonious coexistence in the author's work. This example demonstrates an important edge of the Krasnoyarsk school of graphics as a significant phenomenon in the national artistic culture.

Keywords: pastel, graphics, artist Vnukova Rumyana, religious genre, Krasnoyarsk school of graphics.

Художник Внукова Румяна Анатольевна родилась в Красноярске. В 1990 году окончила живописное отделение Красноярского художественного училища им. В. И. Сурикова, в 2005 году факультет психологии Красноярского педагогического университета им. В. П. Астафьева, а в 2009 году Творческую мастерскую живописи Российской академии художеств под руководством академика А.П. Левитина. Является членом Союза художников России с 2000 года. Награждена золотой медалью за серию работ на библейские сюжеты, дипломами Союза художников за вклад в изобразительное искусство России, стипендиат Министерства культуры в области изобразительного искусства, лауреат премии им. В.И. Сурикова. Участник всероссийских и международных выставок. Победитель конкурсов живописи и графики в России и за рубежом. Ее работы хранятся в музейных и частных коллекциях России, США, Германии, Польши, Кореи, Японии, Китая, Швеции, Италии, Израиля, Филиппин, Тайваня, Казахстана [1].

Мое личное знакомство с творчеством самобытного красноярского художника-графика Румяны Внуковой произошло еще в юности. Оказавшись на ее персональной выставке, я была поражена комментарием смотрительницы относительно работы, посвященной теме исповеди. Она выразила уверенность, что католический священник, изображенный в сюжете, отказывает исповедующемуся в прощении, и что если бы это был православный батюшка, то он, несомненно, отнесся бы к откровениям грешника более лояльно. Неизвестно, почему она сделала для себя такие выводы, и, безусловно, нельзя принимать индивидуальное мнение за экспертное заключение. Однако данный пример свидетельствует о том впечатлении, что работа художника произвела на неподготовленного зрителя. Она заставила задуматься о религиозно-философских вопросах, вырваться из повседневной проблематики. Наблюдая за реакцией и отзывами зрителей на работы художника, можно сделать вывод, что к ним сложно относиться нейтрально. Как правило, они либо вызывают интерес и приятие, заставляя возвращаться вновь и вновь, рассматривать детали. Либо не принимаются, провоцируют споры и отторжение. Но эмоциональная реакция есть практически всегда.

Несмотря на то, что в Красноярске в течение почти сорока лет существует достаточно сильная школа графики [2, 3] и ее представители не раз обращались к религиозной тематике, не часто можно встретить столь последовательное и глубокое отношение к данной теме, как в творчестве Р.А. Внуковой. Работая преимущественно в технике пастели, сохраняя значение графических приемов, художник привносит в нее элемент живописной трактовки. Важной составляющей, отличающей ее от других пастелистов, является цвет. Последний в работах Внуковой крайне активен. Цветовое решение, будь то живопись или графика, это эмоциональная составляющая, воспринимающаяся непосредственно, даже без толкования сюжета. И несмотря на то, что в графике он не столь светоносен, как в живописи, цвет здесь обладает иными, возможно, даже более важными достоинствами. Он является своеобразным шифром символических смыслов и важным организационным моментом композиции наряду с тоном и ритмом.

Выполненные в разнообразной колористической гамме, изобилующие нюансами оттенков, пастели Румяны Внуковой находят контакт со зрителем любого возраста и конфессиональной принадлежности, поскольку религиозный сюжет обретает здесь характер вневременного, личного без строгих канонических черт и ограничений.

Много лет работая с пастелью, автор хорошо знает возможности материала, выявляя его выразительные качества [4]. Контрастные и сближенные сочетания, размытость контуров, разнообразие фактур и наконец, широкий круг жанров. Именно последний аспект наиболее интересен, так как позволяет расширить диапазон восприятия пастельной графики как чего-то камерного и не вполне серьезного по сравнению с «серьезными» видами искусства — живописью и скульптурой. Можно наблюдать не только обращение к натюрморту, пейзажу, портрету, но и к сюжетным, жанровым сценам и даже к не фигуративным композициям, почти абстрактным. На одной из последних выставок секции графики Красноярского отделения Союза художников России автором был представлен монументальный триптих, выполненный в технике пастели и посвященный произведениям симфонической музыки. Эти выразительные, построенные на гармонических цветовых сочетаниях, композиции, сильно отличаются от предыдущих работ. Возможно, они намечают новую, перспективную линию развития в творчестве художника, о которой зрителю еще предстоит узнать подробно позднее.

Однако вернемся к тому жанру, который представлен в творчестве Р.А. Внуковой разнообразно и последовательно, это жанр религиозный и близкий к нему, включающий в себя его элементы символический.

Как правило, произведения на данную тему представлены развернутыми сериями. Большинство графических циклов автора это не иллюстрации к Ветхому и Новому Заветам, а размышления на вечные темы, поиск ответов на вопросы, которые в разные периоды жизни выходили на первый план, были важными. Библейские сюжеты наполняются личностным прочтением, переживаниями. Совмещая фигуративные элементы с включениями пейзажа и натюрморта,



Рис. 1. Внукова Р.А. «Псалом 26. Кого мне бояться». Картон, пастель



Рис. 2. Внукова Р.А. «Псалом 41. Что унываешь ты, душа моя». Картон, пастель



Рис. 3. Внукова Р.А. «Седьмой день». Картон, пастель

Румяна Анатольевна создает наполненные символизмом видения максимально выразительные и эмоциональные. Любовь и Гордыня, Разрушение и Созидание, Смирение, Верность и Предательство, Добро, Зло, Жертвенность — эти темы волнуют ее на протяжении многих лет.

Особенно интересна в этом контексте серия посвященная псалмам. Жанр псалмов, как хвалебных песнопений, положенных на музыку молитв, позволяет уйти от формы строго канонической и даже от сюжетной, дать более свободную трактовку. Появляется больше возможностей для индивидуализма и авторского прочтения. Хотя это таит в себе и определенные опасности — уйти о сути изображаемого, увлечься формой, позабыв о содержании. В рассматриваемом примере мы можем наблюдать гармоничное сочетание того и другого. Так, лист «Псалом 26. Кого мне бояться» (рис. 1) воспринимается как законченное самостоятельное произведение, жизнеутверждающее и вдохновляющее. Женская фигура, парящая в столпе света, контрастирует с окружающими ее темными пространствами, в которых угадываются фрагменты фигур и предметов. Ощущение спокойной уверенности, защиты, которую дает искренняя молитва, передано здесь не только через светотеневой контраст, но и при помощи ясного голубого цвета с нотками бледно-зеленого и светло-серого. Словно чистая холодная вода, омывающая потоком, отделяющая мрак окружающего мира. Лист «Псалом 41. Что унываешь ты, душа моя» (рис. 2) также крайне эмоционален. Здесь передано состояние неопределенности, растерянности и в то же время надежды, обозначенной лучом света в правой части работы. Холодный колорит разбивается розовыми и оранжевыми отблесками света, повторяясь в одеждах женской фигуры в левой части. Словно вселяя в нее уверенность и надежду на лучшее.



Рис. 4. Внукова Р.А. «В раю». Картон, пастель



Рис. 5. Внукова Р.А. «Изгнание». Картон, пастель



Рис. 6. Внукова Р.А. «Ковчег». Картон, пастель

Особенно хочется отметить листы, созданные по мотивам Ветхого Завета, истории сотворения мира и Адама и Евы — «В раю», «Изгнание», «Седьмой день» (рис. 3). В последнем обращает на себя внимание композиционное решение: основную часть листа занимает сфера-планета, наполненная теплыми пятнами — изображениями растений, животных птиц. Внутри нее, в правой верхней части, еще один круг, где фигурки мужчины и женщины образуют собственный замкнутый мир. В верхней части листа в хаотичном внешнем мире, решенном в холодной гамме, наполненном звездами и планетами, продолжается процесс творения, движутся световые потоки. Эта работа в чем-то напоминает фотографии клетки живого организма, сделанные в высоком разрешении, — круг, испещренный деталями, нюансами, движением и в то же время замкнутый в себе. Творение как живой и непрерывный процесс, в котором при отдельных упорядоченных элементах продолжает развиваться хаос. Именно эта внутренняя динамика завораживает и привлекает, создавая ощущение сопричастности, словно зритель тоже часть этого процесса и может влиять на него. Такое решение сюжета, к которому не раз обращались художники разных эпох, говорит о смелости автора, решившегося на неординарную трактовку.

Совмещение изображения райского сада с натюрмортом в листе «В раю» (рис. 4) создают ощущение присутствия частицы рая в жизненном пространстве в образе букета на переднем плане. Нежные оттенки лимонно-желтого, розовых и голубых штрихов дополняют образ, делают его мистическим, нездешним. Детали натюрморта трактованы не реалистично, превращаясь почти в орнамент, перекликаясь с элементами фона — луной, древом, небом, фрагментарным, словно сотканным из лоскутков. В заключительном листе серии «Изгнание» (рис. 5)



Рис. 7. Внукова Р.А. «Ангел, запирающий врата ада». Картон, пастель

маленькие, почти не заметные на фоне лаконичного пейзажа, фигурки Адама и Евы бредут вправо, в то время как птицы, рыбы и общие цветовые массы фона движутся в противоположную сторону. Движение людей от света в тень, противопоставление их природе отражает разобщенность, конфликт человека и Бога.

Выразительна своей монументальностью и работа «Ковчег» (рис. 6). Разделение композиции на мир людей — темную плотную насыщенную материю и мир воды — холодную почти безжизненную стихию. Сочетание массы теплого с вкраплениями холодных рефлексов и массы холодного почти без теплых элементов символизируют враждебные друг другу пространства, отделенных тонкой, почти не видимой стенкой ковчега.

Автор часто использует прием выразительного противопоставления через контраст светотени или теплохолодности цвета. Однако даже в произведениях, где это противопоставление обусловлено сюжетом, в известной степени обязательно, художник дает и более глубокий план трактовки через нюансы цвета, композиции, создавая взаимопроникновение, казалось бы, чуждых элементов. Предоставляя потенциальную возможность диалога человека и вечности, искупления, надежды. Так, в листе «Ангел, запирающий врата рая» (рис. 7) пропорциональное отношение левой светлой части с ангелом и правой, темной с адом и грешниками один к двум. Темная масса должна подавлять, побеждать. Баланс достигается за счет того, что граница между мирами четкая и непроницаемая, однако отблески холодного света, присутствующие в фигурах грешников, проникающие в темноту, дают надежду на искупление, заставляя тьму, если не отступить навсегда, то хотя бы ослабить свое могущество на время. Не за этим ли нам дана вера — чтобы даже в самой сложной и безвыходной ситуации надеяться на лучшее, получать утешение.

В мире сегодняшнем также как и в любую другую эпоху продолжается борьба темных и светлых сил, независимо от того, кого мы считаем правым в каждой конкретной ситуации. Важно оставаться человеком, сохранять сострадание и делиться с окружающими своим теплом. Задача художника при этом открывать глаза и сердца всем нам, зрителям. Не давать ответ, но формулировать вопрос: кто мы?

Какой моральный выбор сделаем? Что можем принести в этот мир, чтобы сделать его лучше? И Румяна Внукова как глубокий и самобытный художник в своих работах с этой задачей справляется.

Список литературы:

1. Сайт Артхив. Румяна Внукова. — URL: https://artchive.ru/rumyana_vnukova (Дата обращения: 25.12.2022).

2. Теплов В.П., Воронова М.В. Универсальные качества пастели как материала позволяющего решать сложные графические и живописные задачи в процессе обучения на специальности «Графика»// сборник XI Международной научной конференции «Искусство глазами молодых», СГИИ им. Д. Хворостовского, 29–30 марта 2019 г. — Красноярск, 2019. — 292 с. (С. 153–156).

3. Школа ксилографии Германа Паштова: Альбом / Министерство культуры Красноярского края, Филиал российской академии художеств — отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока, Красноярский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского. — Красноярск: Поликор, 2019. — 96 с.

4. Сайт Дом искусств /Союзы художников/Члены Союза художников/ Внукова Румяна Анатольевна. — URL: https://domiskusstv24.ru/vnukova-rumyana-anatolevna/ (Дата обращения: 27.12.2022).

МИ ЦЯОМИН
Соискатель РГХПУ им. С.Г. Строганова, преподаватель Института искусств Китайского университета Жэньминь

MI QIAOMING
Researcher of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, lecturer at the Institute of Arts of Zhenmin University of China

ПЕЙЗАЖ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ И КИТАЯ. ОБЩНОСТЬ ТВОРЧЕСКИХ УСТРЕМЛЕНИЙ

LANDSCAPE IN EASEL PAINTING BY ARTISTS OF RUSSIA AND CHINA. COMMUNITY OF CREATIVE ASPIRATIONS

Автор формулирует основу творческой близости в подходах к пейзажной живописи российских и китайских живописцев. Общая пленерная практика художников двух стран подтверждает наличие единой концептуально-творческой платформы в изображении отечественной природы.
Ключевые слова: пейзаж, масляная живопись, Россия, Китай, пленер

The author formulates the basis of creative affinity in the approaches to landscape painting by Russian and Chinese painters. The common open-air practice of the artists of the two countries confirms the existence of a single conceptual and creative platform in the depiction of domestic nature.
Keywords: landscape, oil painting, Russia, China, open-air

Пейзаж является культурным феноменом, который непосредственно связан с освоением природы в тот или иной исторический период и в определенной местности. Культурный аспект появляется в ходе взаимодействия того или иного народа с природой родного края, поэтому в нем выражается национальный характер, коллективное сознание народа, его национальная идентичность. Культурный ландшафт как феномен коллективного проживания конкретной эпохи находит своё выражение в пейзажной живописи. Природа интерпретируется живописцем с позиций культурного ландшафта окружающей художника среды.

Одним из наиболее ярких способов отображения культурного ландшафта всегда являлось изобразительное искусство, и пейзажная живопись в большей степени, чем любой другой живописный жанр, смогла выразить ту атмосферу, то настроение, тот исторический фон, которые транслировала эпоха своим современникам. Национальный аспект представляется при этом ключевым фактором выражения специфических черт того или иного культурного ландшафта.

Большая группа русских пейзажистов XIX века, включая А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, И.И. Левитана, В.Д. Поленова А.И. Куинджи, выражала свои внутренние эмоции через воплощение самых обыденных уголков природы, придавая им качества величественных и великолепных, простых и теплых, таинственных и тихих, мрачных и трагических. Художники передавали красоту русской природы в поэтическом ключе, вызывая эмоциональный отклик, который становился духовным якорем как для художника, так и для зрителя.

Подобное описание во-многом резонирует и с пониманием сути вещей в китайской пейзажной живописи. Китайские художники всегда «верили в духовность своих картин, считая, что произведение без поэтизации — всего лишь пустая оболочка, и что способность отобразить необычный лиризм и поэзию в простых вещах — это то царство, к которому стремится пейзажная живопись [1].

Китайская пейзажная живопись занимает уникальное место в изобразительном искусстве Китая: уже с династии Сун пейзажи «шаньшуй» заняли главенствующее место среди всех живописных жанров. История пейзажной живописи охватывает значительный период времени, в течение которого возникали различные школы и направления, вырабатывающие свои оригинальные художественные стили, техники и формальные элементы живописного языка. Практическое творчество и теоретические изыскания художников сформировали систему традиций пейзажной живописи, передающихся из поколения в поколение.

Изучение пейзажа через способ видения или иконографический анализ дает возможность установить уникальную связь между людьми, обществом, историей и окружающей средой [2]. Другими словами исследование способа видения применительно к пейзажу способствует реконструкции субъектно-объектных отношений или отношений между человеком, который воспринимает, обрабатывает и

интерпретирует визуальную информацию, и пейзажем как носителем не только визуальной информации, но и культурной. В этом смысле произведения пейзажной живописи являются носителями не только природного своеобразия местности, но и культурного ландшафта. Они всегда будут представлять зрителю ярко выраженные национальные черты.

Как отмечает исследователь китайской пейзажной живописи С.Н. Воронин «Россию с Китаем соединяют исторические и этнографические узы, политические, экономические, культурные и духовные интересы. А особое, трепетное отношение китайского народа к духовности и духовному совершенствованию сродни русскому православному сознанию» [3].

Искусство Китая и России связаны красотой духовного мира. «Художники обеих стран вышли за рамки реалий утилитарного материального мира и слились с глубоко духовным миром. В своих поэтических картинах они объясняют свое понимание времени, пространства, общества и жизни. Они сочетают красоту природы с внутренними духовными устремлениями» [4].

Пейзажное искусство является жемчужиной как древней, так и современной культуры Китая. Оно представляется областью особенно пристального внимания современных учёных, историков, искусствоведов. Китайская живопись есть лучшее воплощение китайского искусства [5]. «В картинах китайских мастеров нашли отражение элементы философского знания, эстетические вкусы, нормы морали, традиции и обычаи китайского народа» [6].

Последние десятилетия культурный обмен между Россией и Китаем развивается особенно активно по разным направлениям, в том числе, по направлению изобразительного искусства. Реалистическая школа масляной живописи, которая является одной из ведущих в России, находит активную поддержку в Китае, как со стороны государства, так и со стороны частных галерей. Это, в первую очередь, связано с идеологией государства и бурно развивающейся экономикой, в результате чего появилась возможность вкладывать денежные средства в организацию выставок на территории различных музеев и частных галерей, печатать книжные издания, альбомы, проводить серии тематических передач по телевидению, организовывать дискуссии, конференции, семинары, ориентируясь на российское искусство.

В связи с этим, хотелось бы рассмотреть пленэрную практику русских художников, проходившую в различных провинциях Китая. В первые десятилетия XXI в. процесс пленэрной подготовки китайских обучающихся были включены такие российские вузы, как МГАХИ им. С.И. Сурикова, МГХПА им. С.Г.Строганова, РГПУ им. В.И. Герцена и прочие российские художественные вузы, разработавшие актуальную методику пленэров и пленэрных мастер-классов, отличающуюся сочетанием традиционных академических и современных средств высшего художественного образования в пленэрной пейзажной живописи.

Работа на выездных пленэрах всегда имела свою специфику. Маршруты поездок разрабатывались задолго до начала поездок. Однако, в силу различных обстоятельств, в планы нередко вносились определенные коррективы. Если первые пленэры российских художников организовывались, как правило, в качестве дополнения к выставкам привезенных работ, то в последние несколько лет до пандемии работа на природе стала носить более независимый характер. Выбранный для поездки регион, где по плану должен проходить пленэр, тщательно изучался всеми заинтересованными сторонами, в этот план могли вноситься довольно существенные изменения. При этом, если в более ранних поездках сформированные планы зачастую имели случайный характер, то позднее система поездок была продумана более глубоко, включая, в первую очередь, цели и задачи, поставленные перед всеми участниками пленэрной практики. Как правило, для поездки выбирался какой-либо регион с характерными особенностями ландшафта, имеющий живописные виды, притягательные для глаз. Пленэрные поездки, прошедшие в Китае, стали незабываемым впечатлением и оставили глубокий в след в душе многих российских художников, посетивших с творческой экспедицией эту уникальную страну.

Активность российских и китайских художников в XXI веке, ориентированная на обмен и взаимодействие двух стран в сфере искусства, культуры и образования, обеспечила повышение общественного интереса к экспозициям и коллекционированию художественных произведений. В последние годы состоялось немало мероприятий, где были продемонстрированы творческие достижения российских и китайских художников и преподавателей, проводивших пленэрные практики и мастер-классы в Китае и России.

Как правило, по результатам коллективных пленэрных экспедиций проводятся в конце самой практики камерные выставки, призванные продемонстрировать самим художникам тот опыт, который они получили во время пленэров. Такие выставки имеют своей целью сформировать предпосылки для творческой рефлексии. Также по результатам пленэров и пейзажной живописной практики проводятся выставки крупных масштабов, знакомящие широкую общественность с творчеством мастеров пейзажа, издаются художественные альбомы, как коллективные, так и персональные.

В феврале 2022 года Российская академия художеств представила зрителю выставку живописи «Магия пленэра» народного художника РФ,

академика, члена президиума РАХ, первого вице-президента Творческого союза художников России, заведующего кафедрой академической живописи РГХПУ им. С.Г. Строганова Евгения Викторовича Ромашко, посвящённую 60-летию художника. В экспозицию вошли работы художника, созданные за последние десять лет, часть из которых посвящена пленэрной живописи, выполненной в Китае. Как руководитель пленэрной практики РГХПУ им. С.Г. Строганова, он неоднократно посещал КНР с группами студентов и педагогов. Часть экспозиции демонстрировалась на его персональной передвижной выставке, проходившей как в России, так и в Китае. Художник остро чувствует своеобразие каждой из стран, в которых творит, в том числе неповторимый характер китайской земли. Его работы передают уникальную атмосферу китайского ландшафта, его национальный колорит.

В сентябре-октябре 2022 года в выставочном зале РГХПУ им. С.Г. Строганова прошла выставка «Шелковый путь», приуроченная к 73 годовщине образования Китайской Народной Республики. В экспозиции было представлено более 100 художественных произведений, ставших результатом творческого взаимодействия российских и китайских художников. Значительную часть произведений составляли пейзажные работы, ставшие регистрацией ярких впечатлений от посещения Китая и России соответственно русскими и китайскими живописцами. Работы демонстрировали творческий опыт передачи новой для души культуры и ландшафта. В числе авторов выставки: ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова С.В. Курасов; А.Н. Ковальчук, председатель Союза художников России; Е.В. Ромашко, член президиума РАХ, заведующий кафедрой академической живописи, Го Сяобинь, почетный академик РАХ, а также студенты: МГУ им. Л.В. Ломоносова, МГАХИ им. В.И. Сурикова, РГХПУ им. С.Г. Строганова. Пленэрная практика, послужившая мотивом для многих живописных пейзажей, представляется бесценным опытом, к которому, как верится, художники обязательно вернутся как только изменится эпидемиологическая ситуация в мире.

В конце декабря 2022 года — начале января 2023 в Москве, в музейно-выставочном центре «Тушино» состоялась ещё одна выставка-проект РГХПУ им. С.Г. Строганова, посвященная культурным связям двух стран, «Взгляд на Восток: традиции изобразительных школ России и Китая». Мероприятие проводилось в партнерстве с Хубэйским Художественным институтом и РГУ им. А.Н. Косыгина. Эта международная выставка-конкурс, объявленная ежегодным мероприятием, посвящена сохранению, развитию и обмену традициями и новациями художественных школ России и Китая. Целью выставки-конкурса является выявление и поддержка наиболее значимых

достижений в различных областях искусства, в том числе и пленэрной и пейзажной живописи среди преподавателей, студентов и выпускников РГХПУ им. С.Г. Строганова и Хубэйского Художественного института, среди задач проекта — консолидация преподавательского и студенческого сообщества, поддержка талантливой молодежи и обмен опытом между художественными школами.

Несмотря на различия национальных характеров и художественных концепций отражения мира, эстетические идеалы искусства мастеров живописи России и Китая, во многом, схожи: они выражаются в желании ощутить природный пейзаж одухотворенным. В этом кроется причина сохранения неподдельного интереса к законам живописного воплощения пейзажа, а также к тайнам мастерства художников.

Китайские коллеги высоко ценят достижения русской художественной школы и с большим вниманием следят за современным состоянием изобразительного искусства России. Выставки живописного пленэра и пейзажной живописи получили положительные отклики в прессе и на телевидении, способствовали укреплению дружеских и творческих связей. Опыт взаимодействия подтверждает, что искусство масляной живописи представляет собой область, понятную и широкой публике, и профессионалам, позволяя более глубоко понять особенности художественных традиций России и Китая.

Примечания:

1. Чжан Чаоцзе, Эмоциональный пейзаж. Краткий дискурс о национальной общности в русском и китайском изобразительном искусстве // Материалы международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». — Москва, 2022. — С. 75–81.

2. Cosgrove D.E. Social Formation and Symbolic Landscape. — London, Sydney: Croom Helm, 1984. — 293 p.

3. Воронин С.Н. Классическая китайская пейзажная живопись как выражение гармонии личности художника и мира. Автореферат диссертации — Барнаул, 2009. — С. 19.

4. Чжан Чаоцзе, Эмоциональный пейзаж. Краткий дискурс о национальной общности в русском и китайском изобразительном искусстве // Материалы международной научно-практической конференции «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». — Москва, 2022. — С. 75–81.

5. Линь Ю. Китайцы: моя страна и мой народ / Линь Юйтан; пер. с кит. — Москва, 2010. — 335 с.

6. Ми Цяомин. Основные этапы развития китайской традиционной пейзажной живописи // Новая наука: от идеи к результату: Международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции (22 августа 2016 г., г. Сургут) / в 2 ч. Ч. 2 — Стерлитамак: АМИ, 2016. — С. 160.

Е.Н. РЫМШИНА
Старший преподаватель РГХПУ им. С.Г.Строганова

E.N. RYMSHINA
Senior Lecturer of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

«ТИПОГРАФИЧЕСКАЯ ЛЕСТВИЦА» В РОССИЙСКИХ ПЛАКАТАХ 2000-х ГОДОВ

«TYPOGRAPHIC LADDER» IN RUSSIAN POSTERS OF THE 2000s

Автор рассматривает отечественные авторские плакаты 2000-х годов в контексте современной выставочной практики, общественно-политических событий, подчеркивает адресность и эмоциональную напряженность решений, достигаемую минимальными типографическими средствами.
Ключевые слова: плакат, Ostengruppe, универсальный, лаборатория, шрифт, типографика, эксперимент, театр, кинематограф, Клуб «Дом», Игорь Гурович, Анна Наумова, Кирилл Благодатских, Эрик Белоусов, Наталья Агапова

The author considers Russian author's posters of the 2000s in the context of modern exhibition practice, social and political events, emphasizes the targeting and emotional tension of decisions achieved by minimal typographic means.
Keywords: poster, Ostengruppe, universal, laboratory, font, typography, experiment, theater, cinema, Club «Dom», Igor Gurovich, Anna Naumova, Kirill Blagodatskikh, Eric Belousov, Natalia Agapova

Российский плакат в эпоху миллениума редко создавался по прямым заказам тех или иных культурных институций, музеев, театров, концертных залов, кино-продюсерских компаний. Большей частью отечественные дизайнеры сами, по своей собственной воле, организовывали инициативные плакатные выставки и акции, свято веря в то, что именно в плакатном изобразительном поле можно экспериментальным и каждый раз непредсказуемым, зачастую спонтанным путем найти единственно возможный для визуализации избранной темы «универсальный язык» символов, метафор, ассоциативных рядов и смелых обобщений. Сама тема предстает в рамках обрезного формата плаката в развитии и метаморфозах. Такой свободный и импровизационный плакатный язык может быть легко воспринят, а визуальные высказывания на этом языке мгновенно считываемы и поняты без посредничества и трудностей перевода, «поверх барьеров», через все географические границы и условности. В этом смысле плакат как графическая форма сохраняет свое значение международного языка солидарности и честной, открытой, прямой коммуникации на самые суровые и болезненные, самые притягательные и животрепещущие темы.

Плакатная выставка, организованная в Тюмени в 2007 году Российско-немецким домом так и называлась «Универсальный язык» и объединяла в своей экспозиции 140 работ из 11 стран мира. И не требовала ни пространных этикеток и экспликаций, ни подробнейших текстов о том, что, на самом деле, было изображено на плакатах. Плакат к самой выставке был исполнен Эриком Белоусовым. Композиция листа составлена из коллажа фигур людей, взывающих к реальности, к друг к другу, к социуму, к нам всем, людей, которые держали в руках свёрнутые плакаты как свитки, и одновременно, поднося их к губам, превращали плакаты в звукоусилители, интонирующие, усиливающие, акцентирующие плакатную речь. В этих плакатах художники не только «кричали и разговаривали» о самом жизненном и насущном, но и молились, просили прощение, размышляли о вечности, об искусстве и о себе без какой бы то ни было «малодушной боязливости или страхования», как писал в своей «Лествице» преподобный Иоанн Лествичник. Плакат как предельно индивидуальный, сложный и суровый, глубоко нравственный путь «восхождения к образу» (В. Бычков), плакат, где этика определяет эстетику, выбор того или иного художественного приема, активную цветность или монохром, работу с рукописным леттерингом или типографическим набором, становится сам откровением, почти апокалиптической картинкой, точно определяющей состояние мира и человека в этот краткий промежуток времени, когда создавался сам плакат. Видимое и умопостигаемое, переживаемое в действительности и воображаемое, собраны воедино ради явления «здесь и сейчас» во всей полноте истины о том или ином и, прежде всего, духовном событии, ради торжества правды и справедливости в оценках и суждениях о том, что такое современность, актуальность, художественный поиск и эксперимент.

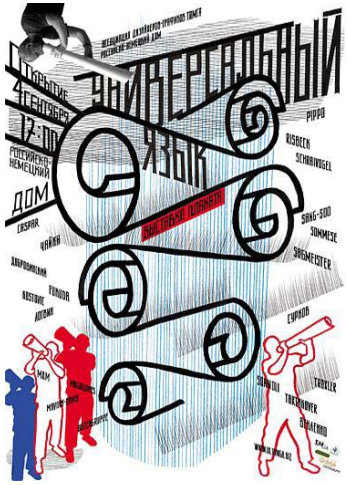




Рис. 1. Э. Белоусов. Плакат к выставке «Универсальный язык». Тюмень, 2007
Рис. 2. А. Наумова. Плакат для международной акции «Я не хочу ненавидеть». 2000

Зачастую такие плакаты — сгустки социального отчаяния и скорби, и, большей частью, их авторы выбирают именно типографические решения или отточенный, экспрессивный леттеринг как способы прямой и непосредственной коммуникации с «миром и человеком». Один из первых подобных типографических плакатов создала Анна Наумова для международной акции «Я не хочу ненавидеть» в 2000 году, экспонировавшийся на Бульварном кольце Москвы и призванной всячески противодействовать национальной и религиозной нетерпимости в современном обществе. В ее плакате без каких бы то ни было недомолвок прямым набором, буквально, черным по белому левофлаговым набором написано: «Убей в себе зверя», и, поверх этого страстного призыва, на плашках, напоминающих ленты, очерчивающие в городах опасную территорию, вход в которую запрещен, еще одно суровое наставление: «Они — это мы. Мы — это они» (они — протагонисты, иные, те, кто совсем не похож «на нас»), но тире — один из самых ярких, и можно сказать, что и яростных типографических знаков, уравновешивает, уравнивает здесь всех.

Ранее, как первое касание к этой теме о взывании помощи и справедливости, Анна Наумова создает плакат «Наш Пушкин» для Культурного центра «Дом» в Москве (Большой Овчинниковский переулок, 12) для празднования 200-летия со дня рождения поэта. В основе плакатной композиции — фрагмент композиции внешних створок Изенгеймского алтаря Маттиаса Грюневальда (Кольмар, Франция), которые были с верующими во дни поста и адвента в Изенгеймском монастыре. Обработанная крупным растром поникшая, в терновом венце, голова распятого Христа на кресте и его торс, стали фоном для шрифтовой композиции: перечня участников акции и ее названия. Трагичная судьба не только великого поэта, но всей русской литературы, собрана в этом скорбном плакате. Можно взять в руки маркер и на белой плашке — своеобразной новозаветной плащанице написать любое другое имя — Осипа Мандельштама



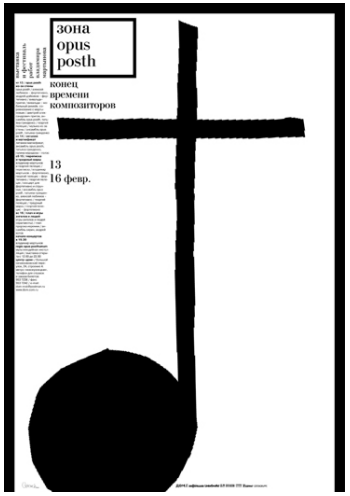


Рис. 3. А. Наумова. Плакат к Московскому фестивалю Маяковского и акции «Маяковский продолжается». 2002
Рис. 4. И. Гурович. Плакат «Opus Posth» для выставки и фестиваля Владимира Мартынова. Культурный центр «Дом». 2014

или Марины Цветаевой, Михаила Зощенко или Бориса Пастернака, Анны Ахматовой или Ольги Берггольц, и выстроить плакатный тираж с именами и фамилиями мучеников и страстотерпцев от русской словесности. История литературы обретет, тем самым, ту подлинную, не придуманную, трагическую фактуру, которая всегда исповедальным фоном возникает при чтении биографий отечественных литераторов XX века. Плакат, тяготеющий к всеобъемлющей, тотальной инсталляции о чаемом Воскресении культуры, о необходимости покаяния, о «месте поэта в рабочем строю» ради возможности явления того самого «самовитого» божественного Слова.

Немногим позже Анна Наумова, продолжая мотив тире — плашки — линейки, создает плакат для Московского фестиваля Маяковского и акции «Маяковский продолжается» (2002). Узнаваемая «ступенчатая» строфика поэта революции и первых десятилетий становления советского государства напоминает о строгой конструктивистской графике, о поэтических образах и жизни поэта. Но есть один нюанс — последняя, нижняя ступенька – плашка фланкирована датами проведения фестиваля — 7 и 19.07.2002. И вот эти даты, едва сдерживающие зрительную тяжесть этой плашки, вдруг стремительный ритм набора превращают в нечто иное, в неумолимые ступени судьбы, непрерывное зрительное движение вверх и вниз…

«Кто хочет идти за Мною, отвергнись себя, и возьми крест свой, и следуй за Мною» (Евангелие от Марка, 8:34).

Зрительной метафорой книги Владимира Мартынова «Конец времени композиторов», об исходе «прекрасных времен», стал плакат Игоря Гуровича «Opus Posth» для выставки и фестиваля композитора в Культурном центре «Дом». Затушеванная головка первой ноты вдруг превращается в плакате в Голгофский холм, а нотный штиль — в Крест Распятия. Крест в нотном стане обозначает увеличение основного тона на полтона. А здесь Голгофский крест явил собой феноменальную тишину, вселенское

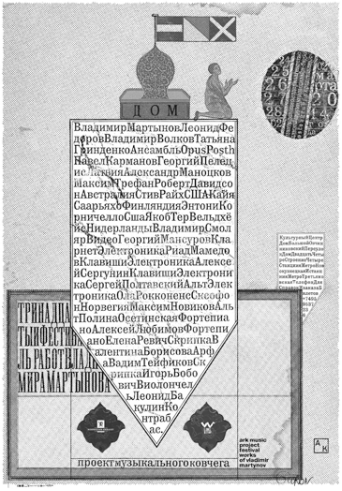






Рис. 5. И. Гурович. Плакат к 13 Фестивалю работ Владимира Мартынова. Культурный центр «Дом». 2014
Рис. 6. А. Наумова. Плакат «Альтернатива. Музыка в реальном времени». Культурный центр «Дом». 2005

молчание, когда «одинокий голос человека» (Андрей Платонов), вдруг услышанный в этой тишине, предстает одной нотой, последней огласовкой «конца времен». Неровный, ступенчатый контур ветвей креста, плотный набор программы фестиваля, поставленный почти в обрез по левому краю плаката, траурная рамка вокруг названия фестиваля Opus Posth вопиют о скорбях современности, вторя строкам скульптора-фронтовика Вадима Сидура: «Я раздавлен /Непомерной тяжестью ответственности / Никем на меня не возложенной / Ничего не могу предложить человечеству / Для спасения».

Кульминацией типографического «восхождения», когда за словом — путь и духовная судьба человека, это слово произносящего, является плакат Игоря Гуровича «Проект музыкального ковчега» к 13 Фестивалю работ Владимира Мартынова для Культурного центра «Дом» (2014). Тема негритянского гимна «Это я, это я, это я, Господи, / Стою и жажду молитвы», перефразированная в своем стихотворении Рокуэллом Кентом, и широко известная в отечественном искусстве, начиная с Оттепели, позволяющая имя современника вписать в текст покаянной молитвы, сочетается в этом монохромном плакате с умиротворенным безмолвием, когда фигура молящегося справа в верхней части листа, становится образом и подобием для всех, перечисленных в списках участников фестиваля. Тот же мотив, только еще боле сдержанно и лаконично решенный, прослеживается у Анны Наумовой в плакате «Альтернатива. Музыка в реальном времени» (2005) на белом фоне стрелки часов, показывающих не только время начала концертов, но и своеобразный обратный отсчет времени... Простой набор шрифтом Pragmatica Cyrillic, как бы стираемый движением стрелок часов, свидетельствует о жажде обновления, о создании плаката, музыкального произведения, стихотворения или прозаического текста, «искореняющих нечувствие» (Иоанн Лествичник).