

К 200-летию СТРОГАНОВСКОЙ ШКОЛЫ 1825-2025

International scientific conference

«THE ANNUNCIATION. ICONOGRAPHY, CODES AND MEANINGS. MEMORY AND SPIRITUAL EXPERIENCE OF GENERATIONS. FINE ARTS AND THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT OF THE CHRISTIAN WORLD»

Moscow, January 2025

БЛАГАЯ ВЕСТЬ

Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира

2025

XXXIII
международные
образовательные чтения

Благая весть

«БЛАГАЯ ВЕСТЬ. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира»





200 лет

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ
С.Г.СТРОГАНОВА

Российская Академия Художеств НИИ теории и истории изобразительных искусств

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

Факультет искусств Московского Государственного Университета имени М.В. Ломоносова

Московский государственный музей «Дом Бурганова» Национальная Академия Дизайна

XXXIII Международные Рождественские образовательные чтения «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений»

25 января 2025 г

БЛАГАЯ ВЕСТЬ

Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира

Международная научная конференция

International scientific conference «The Annunciation. Iconography, codes and meanings. Memory and spiritual experience of generations. Fine arts and the subject-spatial environment of the Christian world» Moscow, January, 2025 Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

Москва 2025

УДК 7
ББК 85.1
Б 68

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

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

XXXIII Международные Рождественские образовательные чтения «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений»

25 января 2025

«Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира».
Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции

January 25, 2025

XXXIII International educational Christmas readings «The 80th Anniversary of the Great Victory: Memory and Spiritual Experience of Generations»

«The Annunciation. Iconography, codes and meanings. Memory and spiritual experience of generations. Fine arts and the subject-spatial environment of the Christian world»
Collective monograph on the basis of the materials of the International scientific conference

Издание подготовлено в рамках научного направления:
Разработка стратегий и тактик проектно-художественного творчества в области изобразительного и декоративного искусства и архитектуры, технической эстетики и дизайна с целью формирования гуманистически ориентированной предметно-пространственной и информационной среды, сохраняющей и развивающей национальную культурную идентичность России (FZRE-2024-0006)

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

ISBN 978-5-87627-284-3

© Российская академия художеств, 2025
© РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025
© Авторы, 2025

Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную.

(Иоанн, 3:16)

Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами. Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что́ бы это было за приветствие.
И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус.

(Лука, 1:28-31)

Тогда Мария сказала: се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему.
И отошел от Нее Ангел.

(Лука, 1:38)

XXXIII Международные Рождественские образовательные чтения «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений» 25 января 2025

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
«Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство 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; и.о. проректора РГХПУ им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ, академик Национальной академии дизайна, профессор, доктор искусствоведения А.Н. Лаврентьев; зав. отделом дополнительного образования РГХПУ им. С.Г. Строганова, председатель ФУМО Изобразительные и прикладные виды искусств, профессор, доктор педагогических наук В.Ф. Зива; Академик РАХ, профессор, доктор искусствоведения, заместитель директора по научной работе ГБУК МГМ «Дом Бурганова» М.А. Бурганова; член-корреспондент РАХ, 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

12 С.В. КУРАСОВ, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ. Благая весть Искусства

17 Ю.В. НАЗАРОВ. Языческое, христианское и светское искусство в контексте проектной культуры

Часть I. ИКОНОГРАФИЯ СЮЖЕТА «БЛАГОВЕЩЕНИЕ» И ЕГО РОЛЬ В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И СИМВОЛИКА

24 В.Б. КОШАЕВ. Эволюция образа Богородицы в символике Благовещения

33 М.А. БУРГАНОВА. Благовещение — рука, протянутая навстречу судьбе. Символика жеста в христианском искусстве

48 Ю.Ю. БОГОМОЛОВА. Евангельские благовестия. Семантическая и композиционная специфика культовых изображений (от катакомбной живописи до проторенессансных нарративных циклов)

60 В.С. ЯРНЫХ. Благовещение в «Богатом кодексе» Песнопений Пресвятой Девы Марии: образ, текст, контекст

76 О.И. ЛЕКСИНА. Благовещение в скульптуре Испании: от романики к готике

87 ФЕДЕРИКА ДАЛЬ ФАЛЬКО. Благовещенье как пространственно-атмосферное явление в творчестве Леонардо да Винчи и Пьеро Делла Франческо

95 А.Н. ЧЕБАН. Свет — благословение

101 Е.В. ШЕВЧУК. Благая весть о Христе в русских духовных стихах конца XIX – начала XX века

108 П.А. ПЕТРОВА. Стилистическое единство, гармония и дисгармония в интерьере православного храма

115 П.А. ШКУРАТ. Иконография Архангела Михаила в западноевропейском средневековом искусстве (на материале изображений Страшного суда)

CONTENTS

12 S.V. KURASOV, A.N. LAVRENTIEV. The Good News of Art

17 YU.V. NAZAROV. Pagan, Christian, and Secular Art in the Context of Project Culture

Part I. THE ICONOGRAPHY OF THE ANNUNCIATION AND ITS ROLE IN WORLD ART. ARTISTIC SPACE AND SYMBOLISM

24 V.B. KOSHAYEV. The Evolution of the Virgin Mary in the Symbolism of the Annunciation

33 M.A. BURGANOVA. The Annunciation — a hand extended towards Fate. The symbolism of the gesture in Christian art

48 YU.YU. BOGOMOLOVA. Gospel Announcemts. Semantic and compositional specificatoon of cult images (from Catacomb paintings to Pro-Renaissance narrative cycles)

60 V.S. YARNYKH. The Annunciation in the Codice Rico of the Cantigas de Santa Maria: image, text, and context

76 O.I. LEKSINA. Annunciation in Spanish Sculpture: From Romanesque to Gothic

87 FEDERICA DAL FALCO. Annunciation as a spatial and atmospheric event in works by Leonardo da Vinci and Piero della Francesca

95 A.N. CHEBAN. Light is a Blessing

101 E.V. SHEVCHUK. The Good News about Christ in Russian Spiritual Poems of the Late 19th and Early 20th Centuries

108 P.A. PETROVA. Stylistic Unity, Harmony, and Disharmony in the Interior of an Orthodox Church

115 P.A. SHKURAT. The Iconography of the Archangel Michael in Western European Medieval Art (Based on Images of the Last Judgment)

Часть II. ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗОВ И УСТОЙЧИВОСТЬ КУЛЬТУРНЫХ ЗНАЧЕНИЙ. СИМВОЛИКА И СЕМАНТИКА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ХРИСТИАНСКОГО МИРА

128 Е.Е. ДОКУЧАЕВА. Ретроспективный метод в церковной архитектуре неорусского стилевого направления модерна: храм-памятник «Спас на Водах» (1910-1911)

142 Д.Ж. СОЛТУС, К.С. ФИЛАТОВ, К.В. ВАСИН. Проект реставрации монументальной живописи объекта культурного наследия федерального значения «Церковь Петра и Павла, 1704-1723 гг., архитектор И.П.Зарудный. Колокольня, 1745 г.»

159 Д.Ю. ПОЗДНЯКОВА, «Живописные вибрации»: лессировки и комбинации цвета в иконописи

170 В.В. КУДРЯВЦЕВ, М.В. АНТИПЕНКО. Эволюция ансамбля Свято – Иоановского женского монастыря в с. Алексеевка Саратовской области. Случайное неслучайно?

177 С.В. РУМЯНЦЕВА. Анализ художественной выразительности витража «Воскресение Христово» Исаакиевского собора

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

187 Д.Д. ГРИБКОВА. Светильники в пространстве православного храма

195 Е.В. ПОЗДНЯКОВ. Атрибуция латунного подсвечника начала XX века с гравировкой предположительно работы С.И. Вашкова

202 С.Е. ПОЗДНЯКОВА, Е.В. ПОЗДНЯКОВ. Атрибуция пары латунных подсвечников с перегородчатой эмалью начала XX века работы С.И. Вашкова

211 ЛУН ХУНЮЙ. Благоприятные символы в декоре традиционной мебели эпохи Мин (1368-1644)

221 А.В. БЕЗИН, Е.В. ЖЕРДЕВ. Москва начала XX века в фотографиях классика русской инженерной школы В.Г.Шухова

233 М.Д. КОЛЕСНИКОВА. Церковная фотография: визуальный язык христианской культуры

Часть III. ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ И ФИЛОСОФСКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОЕКТНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА XX-XXI ВВ.

240 П.П.КОЗОРЕЗЕНКО. Изографические особенности древнерусской иконописи и иконография «сурового стиля»

255 С.А. АФОНСКИЙ. Христианские мотивы в творчестве Виктора Попкова на примере его персональной выставки в ГТГ в 2024–2025 гг.

263 А.В. УВАРОВ. Символы христианства как нарратив массовой культуры

Part II. Iconography of Images and the Stability of Cultural Meanings. Symbolism and Semantics of Monuments of History, Culture, and Art of the Christian World

128 E.E. DOKUCHAEVA. Retrospective Method in Church Architecture of the Neo-Russian Style of Art Nouveau: the Memorial Church "Saved on the Waters" (1910-1911)

142 D.J. SOLTUS, K.S. FILATOV, K.V. VASIN. The project of restoration of monumental painting of the cultural heritage site of federal significance "Church of Peter and Paul, 1704-1723, architect I.P. Zarudny. Bell Tower, 1745"

159 D.YU. POZDNYAKOVA. "Picturesque Vibrations": Lisses and Color Combinations in Icon Painting

170 V.V. KUDRYAVTSEV, M.V. ANTIPENKO. The Evolution of the Ensemble of the Holy John Convent in Alekseyevka, Saratov Region. Isn't it Random?

177 S.V. RUMYANTSEVA. Analysis of the artistic expressiveness of the stained glass window «Resurrection of Christ» of St. Isaac's Cathedral

183 M.K. NOSACHEVA. The first Orthodox Reconverted Churches in the conditions of Russian Emigration

187 D.D. GRIBKOVA. Lamps in the Space of an Orthodox Church

195 E.V. POZDNYAKOV. Attribution of a brass candlestick from the early 20th century with engraving, presumably by S.I. Vashkov

202 S.E. POZDNYAKOVA, E.V. POZDNYAKOV. Attribution of a pair of brass candlesticks with cloisonne enamel from the early 20th century, both by S.I. Vashkov

211 LONG HUNYU. Favorable symbols in the decoration of traditional Ming-era furniture (1368-1644)

221 A.V. BEZIN, E.V. ZHERDEV. Moscow at the Beginning of the 20th Century in Photographs by V.G. Shukhov, a Classic of the Russian Engineering School

233 M.D. KOLESNIKOVA. Church Photography: The Visual Language of Christian Culture

Part III. Christian Motifs and Philosophical and Worldview Issues of Design and Artistic Creativity in the 20th and 21st Centuries

240 P.P. KOZOREZENKO. Isographic Features of Ancient Russian Iconography and the Iconography of the "Severe Style"

255 S.A. AFONSKY. Christian Motifs in the Art of Viktor Popkov, as exemplified by his Personal Exhibition at the State Tretyakov Gallery in 2024-2025

263 A.V. UVAROV. Symbols of Christianity as a narrative of mass culture

269 Л.В. МОЛИНА. Цветы и птицы Марты Каменской образы русского модерна в творчестве художника-модельера

277 О.Б. ПАВЛОВА. Христианское изобразительное искусство России первой половины XXI века. Некоторые аспекты

291 Л.Б. ФРЕЙВЕРТ. Весть – сообщение в произведениях художественного металла: на примере работ Сергея Хохлова

298 Е.И. ТАШКЕЕВА. Там, где кончается искусство: о мистическом переживании эстетического

306 ЛИ ВЭЙЧЖЭН. Искусство как Благая весть о трансцендентном. (Исследование природы эстетики Чань в авторском живописном творчестве)

Часть IV. ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА В КОНТЕКСТЕ НОВЫХ ТВОРЧЕСКИХ ПОДХОДОВ. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР

322 Н.Л. САВЧЕНКО. Преображение субъективности в эстетическом переживании

328 А.М. АЙЛАМАЗЬЯН. Музыка Баха, воплощенная в пластических образах

341 Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ, Е.Е. МИХЕДОВА. Исторически сложившаяся городская среда и эмоционально-эстетический контент мультимедийных аттракторов (на примере Великого Новгорода)

346 П.В. БАБАК, В.И. ИВАНОВСКАЯ. К вопросу о стилистическом взаимопроникновении православных и буддийских традиций в искусстве народов Дальнего Востока

352 ВАН ШУТУН. Цветовая культура Востока и Запада. Проблемы взаимодействия

358 ЧЭНЬ ЧУННХУЭЙ. Традиционная каллиграфия как возвращение к национальной культурной идентичности в творчестве Ци Хайпина（祁海平）

365 ГЭ СЯОФАН. Генезис выразительных средств станковой живописи и фотографии в контексте свето-цветового моделирования

375 А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ, Е.А.ЛАВРЕНТЬЕВА. «Искусство — это… как прибежище для Бога». Живописные рельефы Ирины Преснецовой

269 L.V. MOLINA. Flowers and Birds of Marta Kamenskaya: Images of Russian Art Nouveau in the Work of the Fashion Designer

277 O.B. PAVLOVA. Russian Christian Fine Art of the First Half of the 21st Century. Some Aspects

291 L.B. FREIVERT. The Message in Artistic Metalworks: The Case of Sergey Khokhlov's Art

298 E.I. TASHKEEVA. Where Art Ends: On the Mystical Experience of the Aesthetic

306 LI WEIZHENG. Art as the Good News of the Transcendent. (A Study of the Nature of Chan Aesthetics in the Art of the Artist)

Part IV. THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF NEW CREATIVE APPROACHES. INTERACTION OF CULTURES

322 N.L. SAVCHENKO. Transformation of Subjectivity in Aesthetic Experience

328 A.M. AYLAMAZYAN. Bach's music embodied in Plastic Images

341 E.A. ZAEVA-BURDONSKAYA, E.E. MIKHEDOVA. The historically established Urban environment and the motional and aesthetic content of Multimedia Attractions (on the example of Veliky Novgorod)

346 P.V. BABAK, V.I. IVANOVSKAYA. On the stylistic interpenetration of Orthodox and Buddhist traditions in the Art of the peoples of the Far East.

352 WANG SHUTONG. The Color Culture of the East and the West. Problems of Interaction

358 CHEN CHONGHUI. Traditional Calligraphy as a Return to National Cultural Identity in the Works of Qi Haiping (祁海平)

365 GE XIAOFANG. The Genesis of expressive means of Easel Painting and Photography in the context of Light and Color Modeling

375 A.N. LAVRENTYEV, E.A. LAVRENTYEVA. «Art is like a Shelter for God». Irina Presnetsova's Painted Reliefs

С.В.КУРАСОВ
Ректор РГХПУ им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ

А.Н.ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, и.о. проректора по научной и международной работе РГХПУ им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ

S.V. KURASOV
Rector of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Doctor of Arts, Professor, Full Member of the Russian Academy of Arts

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of Art History, Professor, Executive Vice-rector for science and International Work, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts

БЛАГАЯ ВЕСТЬ ИСКУССТВА

THE GOOD NEWS OF ART

В обзоре выступлений на конференции раскрываются тематические и содержательные блоки международной научной конференции, на основе материалов которой подготовлено данное издание. Выявляются связи творческой среды и художественно-образных поисков в системе художественно-промышленного образования.

The review of the presentations at the conference reveals the thematic and substantive blocks of the international scientific conference, based on the materials of which this publication is prepared. The connections of the creative environment and artistic and figurative searches in the education system in industrial art are revealed.

Ключевые слова: Рождественские чтения, Благовещение, изобразительное и декоративное искусство, христианские мотивы в проектно-художественном творчестве, предметно-пространственная среда, Строгановская школа.

Keywords: Christmas readings, Annunciation, fine and decorative art, Christian motifs in design and artistic creativity, subject-spatial environment, Stroganov School.

25 января в РГХПУ им. С.Г. Строганова прошла традиционная международная научная конференция в рамках XXXIII-х Международных Рождественских образовательных чтений «80-летие Великой Победы: память и духовный опыт поколений».

Темой секции РГХПУ им. С.Г. Строганова в 2025 году стало центральное для Евангельской истории событие — Благовещение. Это Благая весть, идущая от Бога грешному Человечеству. Благовещение — удивительно проникновенный и трепетный сюжет о предстоящей всеобъемлющей трансформации всей мировой культуры и истории, центральным событием которой будет положен новый канон бытия в жертвенности Бога-Сына: «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Иоанн, 3:16).

Момент Благовещения важен для всей последующей цепочки событий Евангельской истории. В искусстве христианского мира с этим событием связан один из центральных иконописных и фресковых сюжетов, мотивы декоративного искусства и книжной иллюстрации, храмовые скульптуры, рельефы. Это одновременно и тема духовной памяти и опыта поколений, встречающихся на своем пути с испытаниями, трудностями, Любовью и Помощью.

На конференции «Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира» проходило обсуждение роли и значения сюжета Благовещения в мировом искусстве, архитектуре, дизайна с древнейших времен до настоящего времени.

В название тематических блоков организаторы конференции акцентировали проблемы иконографии сюжета Благовещения, его художественное пространство и символику, устойчивость культурных смыслов, изучение документов и памятников культуры и искусства.

Любое произведение искусства таит весть, которая может быть рассмотрена в контексте образного воплощения непознанного трансцендентального Сущего в Слово, трансцендентность которого проявлена в духовных событиях истории, коммуникации, иконографии.

Организаторы: РГХПУ им. С.Г. Строганова, НИИ РАХ, Факультет искусств МГУ им. М.В. Ломоносова, Московский государственный музей «Дом Бурганова», Национальная академия дизайна.

Среди выступавших представители вузов: РГХПУ им. С.Г. Строганова, МГУ им. М.В. Ломоносова, МАРХИ, РГУ им. А.Н. Косыгина, Национальный институт дизайна (Москва), РУДН им. Патриса Лумумбы, Институт психологии, Свято-Филаретовский институт, г. Москва, Университет La Sapienza, Рим, ООО «Художественная реставрация», Липецкий государственный университет, Саратовский государственный технический университет им. Ю. Гагарина, Чжэцзянский

профессионально-технический колледж промышленности и торговли, Школа искусств Северного университета Хэбэя.

География представителей из различных регионов России дополнена участием авторов из Италии, Китая, Узбекистана.

Своеобразную точку отсчета своим выступлением о взаимосвязи эпох истории искусства, проектной культуры и христианства задал Ю.В. Назаров (Президент национальной академии дизайна, РГУ им. А.Н. Косыгина).

Первую часть коллективной монографии «Иконография сюжета «Благовещение» и его роль в мировом искусстве. Художественное пространство и символика» открывает статья В.Б. Кошаева об эволюции образа Богородицы в изобразительном искусстве. М.А. Бурганова раскрывает этапы сложения иконографии сюжета в живописи и скульптуре, символику жеста. Ю.Ю. Богомолова раскрывает семантическую и композиционную специфику культовых изображений. Уникальный изобразительный материал, касающийся песнопений Пресвятой Девы Марии из иллюстраций кодекса XIII в. анализируется в статье В.С. Ярных. Характер трактовки пространства в живописи мастеров эпохи Возрождения раскрывает Федерика Даль Фалько, университет Сапиенца, Рим. Проблемы композиции света, гармонии и дисгармонии, иконографии образов трактуют в своих статьях А.Н. Чебан, П.А. Петрова, П.А. Шкурат. Расширяет и дополняет представление о духовном пространстве культуры статья Е.В. Шевчук о русских духовных стихах.

Во второй части «Иконография образов и устойчивость культурных значений. Символика и семантика памятников истории культуры и искусства христианского мира» раскрывается специфика уникальных памятников национальной архитектуры и декоративного искусства. На примере храма-памятника «Спас на водах» (1910-1911) Е.В. Докучаева раскрывает суть ретроспективного метода в церковной архитектуре стилевого направления модерна. Группа реставраторов, представленная Д.Ж. Солтус, знакомит с восстановлением росписей Церкви и Петра и Павла XVIII в. Своими наблюдениями о технологии лессировок в иконописи делится Д.Ю. Позднякова. О неслучайном стечении обстоятельств в формировании ансамбля Свято-Ивановского женского монастыря в Саратовской области рассказывают В.В. Кудрявцев и М.В. Антипенко. Новые открытия в атрибуции предметов церковной утвари (подсвечники С.И. Вашкова, выпускника Строгановского училища) представляют Е.В. Поздняков и С.Е. Позднякова. Новым в общем контексте представляется и материал исследователя из Китая Лун Хунюй об использовании благоприятных символов в декоре китайской мебели. Завершается раздел разговором о фотографиях как инструменте сохранения

визуального облика христианских построек, культуры и быта в статье А.В. Безина и Е.В. Жердева, а также в материале М.Д. Колесниковой.

Третья часть «Христианские мотивы и философско-мировоззренческие проблемы проектного и художественного творчества XX-XXI вв.» посвящена анализу общекультурной ситуации рубежа веков и анализу творчества отдельных мастеров с позиции мотивов, ориентиров и идейно-художественных импульсов творчества. О роли символах христианства в современной культуре и предметно-пространственной среде размышляет А.В. Уваров. С.А. Афонский раскрывает значение христианских мотивов в творчестве Виктора Попкова. Л.В. Молина затрагивает связь мотивов русского модерна с проектами современного модельера Марты Каменской. Обзор современных произведений художников, связанных с христианской тематикой, представляет О.Б. Павлова. Л.Б. Фрейверт раскрывает смысл темы «Весть» в работах художника по металлу Сергея Хохлова. О мистическом переживании эстетического в искусстве говорит Е.И. Ташкеева. Свой опыт освоения эстетики Дао в живописи анализирует известный китайский художник Ли Вэйчжэн.

В четвертой части «Предметно-пространственная среда в контексте новых творческих подходов. Взаимодействие культур» собраны статьи, отражающие современную мультимедийную и мультикультурную ситуацию в обществе и проектно-художественном творчестве. Данный дискурс связан с представлением об эстетических переживаниях — статья Н.Л. Савченко, а также с поиском точек пересечения визуальной и музыкальной культур на примере музыки Баха и ее использовании в современных перформансах — статья А.М. Айламазьян. Темы использования мультимедиа в исторической среде древнерусского города на примере Великого Новгорода касались Е.А. Заева-Бурдонская и Е.Е. Михедова. Статья П.В. Бабак о взаимовлиянии религиозных культур России и Китая открывает небольшой тематический блок, посвященный мультикультурным влияниям в различных областях и видах искусства авторов из Китая. О цветовой культуре Востока и Запада пишет Ван Шутун, о роли каллиграфии в возвращении к национальным традициям размышляет Чэнь Чунхуэй, принципы гармонии фотографии и живописи раскрывает Гэ Сяэфан.

Стремительно меняющийся мир требует более широких, универсальных компетенций от выпускников художественно-промышленной школы. Можно сказать, что духовность, позиционирование себя в мире — и есть та универсальность, которая глубже, чем конкретные навыки и умения, это стержень человечески-Божественного отношения к миру, друг к другу, к профессии, понимая ее как широкое и универсальное поле деятельности, сотворчество в донесении Миру Благой вести.

Тема прошедшей конференции «Благая весть. Иконография, коды и смыслы. Память и духовный опыт поколений. Изобразительное искусство и предметно-пространственная среда христианского мира» обозначила новый поворот в исследованиях отечественной культуры и искусства в контексте сохранения духовной памяти и опыта поколений. В 2024-2025 годах в стенах РГХПУ им. С.Г. Строганова были организованы две важнейших для жизни университета памятных экспозиции: «Искусство для Победы. Художники в годы войны» и «Блокадный Ленинград: жизнь вопреки смерти». Это были выставки-погружения, выставки-инсталляции, попадая в пространство которых зритель буквально переносился эмоциональное пространство дней военной поры. Выставки стали для студентов и педагогов лабораторией поиска новых средств художественной выразительности для средовых и мультимедийных проектов, показывая пути реализации синтетических проектов в реальной жизненной ситуации.

Эти авторские экспозиции во многом символичны, поскольку проходят в год празднования 200-летия со дня основания Строгановской школы и 80-летия воссоздания Строгановского училища. Буквально за несколько дней до начала конференции в здании Университета была открыта часовня памяти Святой Великомученицы Великой княгини Елизаветы Федоровны Романовой (1864-1918), небесной покровительницы, попечительницы Строгановского училища, создательницы Марфо-Мариинской обители.

Этими выставками начат процесс подготовки к празднованию 80-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне, а также подготовки двойного юбилея Строгановского школы. В 1945 году Строгановкое училище было воссоздано, обретя новую жизнь, получив ныне статус Университета и новые задачи сохранения и развития национального культурного кода.

Выступления участников конференции позволили по-новому взглянуть на Благовещение как на основополагающее событие в истории Человечества в контексте художественного и проектного творчества, раскрыть процессы зарождение нового творческого сознания, мышления мировосприятия. Событие, коренным образом повлиявшее на все виды художественного и проектного творчества.

Ю.В. НАЗАРОВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры дизайна среды РГУ им. А.Н. Косыгина «Технологии. Дизайн. Искусство», Президент Национальной академии дизайна

YU. V. NAZAROV
Doctor of Art History, Professor of the Department of Environmental Design at the A.N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), President of the National Academy of Design

ЯЗЫЧЕСКОЕ, ХРИСТИАНСКОЕ И СВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ

PAGAN, CHRISTIAN AND SECULAR ART IN THE CONTEXT OF PROJECT CULTURE

Автор анализирует проблемы взаимоотношения искусства и религиозного мировосприятия в контексте истории проектной культуры.
The author analyzes the problems of the relationship between art and religious worldview in the context of the history of project culture.

Ключевые слова: проектная культура, языческое искусство, христианское искусство.
Keywords: project culture, pagan art, Christian art.

Нынешняя научная конференция проходит в год, когда Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова отмечает своё 200-летие. Это событие придаёт особую значимость конференции, поскольку это элитное высшее учебное заведение всегда хранило и приумножало христианские традиции.

Но жизнь не стоит на месте, уже седьмое столетие человечество живёт в эпоху проектной культуры, стремительно преобразовывающей окружающий нас мир.

«Искусство поднимает голову там, где религии приходят в упадок», — заявил знаменитый немецкий философ и культурный критик Фридрих

Ницше (1844–1900) в своей книге «Человеческое, слишком человеческое» (1878). «Чувство, вытесненное просвещением из религиозной сферы, бросается в искусство» — это ещё одно знаковое высказывание великого немецкого мыслителя [1]. В этом понимании предназначения искусства Ницше был не одинок. «Давайте любить друг друга "в искусстве", — восторженно писал французский романист Гюстав Флобер (1821–1880), — как мистики любят друг друга "в Боге"» [2].

В своей книге 2003 года «Изобретение искусства» североамериканский философ, профессор Ларри Шинер (1934) подтвердил эти наблюдения, он объяснил, что «Искусство» (с большой буквы), каким мы его знаем сегодня, — это изобретение XIX века, призванное служить светской вере [3]. И даже если поп-арт осквернил новую религию, для многих специалистов он по-прежнему представляется значимым художественным явлением. Современное искусство — это «альтернативная религия для атеистов», — утверждала канадский учёный Сара Торнтон (1965) в своей книге 2009 года «Семь дней в мире искусства». «Музеи, — заявил один энтузиаст на гала-вечере в честь пятидесятой годовщины LACMA (Los Angeles County Museum of Art), — это храмы и церкви сегодняшнего дня».

По общему признанию экспертов, эти сентенции ставят верующих людей в двойственное положение. Учитывая, что традиционные артефакты являются самыми привлекательными объектами в большинстве мировых музеев, почему коллекционные сокровища должны постоянно выставляться в качестве трофеев для этого конкурирующего бога? Поскольку дискуссии о репатриации артефактов в страны их происхождения до предела сотрясают современные учреждения культуры, должны ли верующие требовать, чтобы их артефакты также были возвращены Церкви? Представляется, что ответ на этот и подобные вопросы в большинстве случаев — НЕТ, и по простой причине. Представление о том, что светское «искусство» является целиком и полностью последствием эпохи Просвещения, безусловно, имеет много преимуществ, за исключением существенного факта: это не совсем так, а порой — далеко не так!

Теория «светского изобретения искусства» является следствием вступления человечества в эпоху проектной культуры, под её влиянием стремительно изменялись философия, идеология и общественное мировоззрение. Ключевым принципом проектной культуры является разрушение. В результате на смену религии и канону пришли идеи гуманизма, либерализма, свободы человека, возникла тяга к революционным демократическим изменениям. И в итоге произошла замена одной иконы на другую. Фридрих Энгельс (1820–1895) в своей знаменитой работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства» (1884) писал, что «…неожиданно средневековому

человеку открылся античный мир с его принципами свободы и демократии, с гражданином, совершенным во всех качествах человеком, способным развивать все свои сущностные силы» [5]. Великий французский просветитель Жан Жак Руссо (1712–1778) писал: «То, что полезно для народа, возможно ввести в жизнь только силой, так как частные интересы всегда этому противоречат» [6]. Руссо считал, что реально многие идеи осуществимы лишь в условиях революции, настолько сильны и неодолимы «частные интересы». Вот он — пафос разрушения, пафос проектного подхода к смене иконы общества и искусства!

Вслед за этими идейными сдвигами изменилась и роль искусства в буржуазном обществе. Произошло расщепление целостного изобразительного принципа, стал заметен распад и разложение канона. Эпоха Возрождения строила себя, приняв в качестве иконы модель античной, греческой культуры. В результате каноны Средневековья разрушались через возврат к греческой культуре. Но это не было возрождением Древней Греции в чистом виде, так как греческая культура представляет собой языческую канон-культуру. Это была стилизация греческой культуры. Предметный состав культуры остается либо прежним или частично заменялся античными аналогами или их изображениями. Но они воспроизводились уже с позиции другой идеологии и по другой технологии. Утратив целостность гармонической личности, пережив стадии крушения антропоцентризма, гуманизм утверждался в возвеличивании мощи человеческого разума. Именно эта линия проходит от знаменитого «Cogito ergo sum» («я мыслю, значит, я существую») Декарта, от «сознания» Паскаля к материалистическому учению Спинозы, освободившему природу и человека от бога понятием свободной причины — «causa libera». Ничто не детерминирует самое себя в соответствии со своей сущностью. Мышление человека уже не противостоит миру, а становится, как и пространство, атрибутом единой субстанции. Так, на новой основе гуманизируется бесконечная Вселенная, которую позднее Готфрид Лейбниц (1640–1716) подчинит мировой гармонии, упорядочившей первоначальный Хаос. Активизируется роль искусства как средства идеологического воздействия. Эстетическое освоение пространства в период барокко гармонично сочетает все виды изобразительных искусств.

Теория светского происхождения искусства ныне подвергается сомнению, особенно после прочтения книги североамериканского искусствоведа Кэти Крессер 2019 года «Тело Бецалеля: смерть Бога и рождение искусства». В ней Крессер утверждает, что светское искусство на самом деле зародилось не после эпохи Просвещения, а после просвещения мира, которое пришло с воскресением Христа

из мертвых [7]. Опираясь на датского историка искусства, а также на работы Фридриха Гегеля (1770–1831), Крессер показывает, как христиане реконтекстуализировали и перепрофилировали языческие образы так же, если не больше, как они их уничтожили вначале. «Христианство», утверждает Крессер, «казалось, одновременно принижало и возвышало священный образ, одновременно лишая его силы и расширяя его референциальный охват. Именно через этот процесс христианство создало то, что мы называем «искусством». В результате триумфа христианства «классические идолы, которые теперь считаются неспособными вместить богов, больше не заслуживали “почитания”, но благодаря своим красноречивым и упорядоченным формам они начали требовать иного взгляда». Любой посетитель музеев Ватикана быстро найдет подтверждение теории Крессера. Сторонники происхождения искусства в эпоху Просвещения объяснят красоту языческой скульптуры в этой христианской обстановке, просто засвидетельствовав создание Музея Пио-Клементино в Ватикане. Музей был основан по поручению папы Климента XIV (1769–1774). Но это вызывает довольно очевидный вопрос: абсолютно ли уверены историки, что христиане не восхищались античными скульптурами до их музеефикации? Если нет, то как мы можем объяснить тот факт, что так много так называемых языческих скульптур сохранилось и поныне?

«Бельведерский торс» (I в. до н. э.), подписанный афинским скульптором Аполлонием, поступил в коллекции Ватикана между 1530 и 1536 годами. В 2022 году историк искусства, профессор теологии из США — Робин Дженсен привела гораздо больше доказательств в пользу этого тезиса. В своей знаменитой книге «От идолов к иконам: возникновение христианских религиозных изображений в поздней античности» (2022) Робин Дженсен описывает переход от языческих идолов к христианским иконам. Она выступает за «материальный поворот» в середине IV века, когда христиане начали использовать изображения в религиозных целях. Дженсен показывает, что, конечно, были христиане, которые высекали кресты на лбу Афродиты и разрушали языческие памятники. Но разрушение было не единственным ответом на вопрос, что делать с эстетически совершенными объектами после того, как преследовавшие их демоны были побеждены. Дженсен утверждает, что христиане критиковали языческих идолов в первую очередь по теологическим, а не по эстетическим причинам. В принципе они знали, что сами по себе языческие объекты безвредны [8]. «Мы знаем, что “идол в мире ничто” и что “нет Бога, кроме Единого”» (1 Кор. 8:4), — писал апостол Павел.

Поэтому одной из христианских альтернатив разрушению было восхищение. Дженсен цитирует интересную строку из Блаженного Августина (354–430), адресованную христианам, которые хотели, чтобы изображение Геракла было уничтожено. Местный проконсул попытался умилостивить христиан, срезав Гераклу бороду, и Августин сообщил, что этого более чем достаточно: «Я думаю, что для Геракла было гораздо большим унижением сбрить бороду, чем отрубить голову». Дженсен завершает свою книгу, показывая, как богатые египетские христиане отказывались уничтожать языческие изображения, вместо этого рассматривая их как великолепные произведения искусства; поэтому ее книгу можно было бы с таким же основанием назвать «От идолов к иконам и христианскому искусству».

Доказательства Дженсен можно дополнить. Благочестивый христианский евнух по имени Лавс (Лаусос, втор. пол. IV–V вв.) собрал целую коллекцию произведений искусства, состоящую из языческих скульптур в Константинополе V века, а не менее благочестивая племянница императора Феодосия II по имени Мария могла похвастаться конкурирующей коллекцией. В исследовании «Другие иконы» (2006) Юнис Дотерман Магуайр и Генри Магуайр показывают, как обнаженные скульптуры, иллюстрирующие подвиги Геракла или изображающие спящего Эндимиона украшали стены средневекового Константинополя. Аналогичным образом британский историк Беттани Хьюз (1967) рассказывает, что статуи Афродиты выставлялись в городских банях и даже снаружи здания Сената столицы христианской империи. Возможно, специалистам пришлось бы ждать до XVIII века, пока немецкий философ Александр Баумгартен (1714–1762) не ввёл в научный оборот термин «эстетический». Но в реальности возможность для христиан наслаждаться объектами только ради их позитивного эмоционального эффекта появилась задолго до этого. «Был человек, — утверждал самый бескомпромиссный из подвижников пустыни Преподобный Иоанн Лествичник (525–595), — …который, взглянув на тело великой красоты, тотчас воздал хвалу его Создателю и после одного взгляда возлюбил Бога и заплакал обильно».

Список литературы:

1. Ницше Ф. В. Человеческое, слишком человеческое / Фридрих Ницше; [науч. ред. и авт. предисл. и примеч. К. А. Свасьян; пер. С. Л. Франк]. – М.: Академический проект, 2007. – 327 с.; 21 см.
2. Флобер Г. Служение красоте. Из писем Г. Флобера // Пробуждение. – 1918. – № 4.
3. Shiner L. The Invention of Art. A Cultural History // University of Chicago Press, 2003.
4. Торнтон С. Семь дней в искусстве. – М.: Эксмо, 2022. – 352 с.
5. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства. – М.: АСТ, 2019. – 288 с.
6. Руссо Ж.Ж. Об общественном договоре, или Принципы политического права / Пер. с фр. А.Д. Хаютина и В.С. Алексеева-Попова. – М.: Канон-Пресс, Кучково Поле, 1998. – 416 с.
7. Kresser K. Bezalel's Body: The Death of God and the Birth of Art // Cascade Books, 2019.
8. Jensen R.M. From Idols to Icons: The Emergence of Christian Devotional Images in Late Antiquity // Cambrige Univercity Press, 2023.
9. Maguire E.D., Maguire H. Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture // Princeton Univercity Press, 2006.

ЧАСТЬ 1
ИКОНОГРАФИЯ СЮЖЕТА «БЛАГОВЕЩЕНИЕ» И ЕГО РОЛЬ В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И СИМВОЛИКА

PART I
THE ICONOGRAPHY OF THE ANNUNCIATION AND ITS ROLE IN WORLD ART. ARTISTIC SPACE AND SYMBOLISM

В.Б. КОШАЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства МГУ имени М.В. Ломоносова

V.B. KOSHAEV

Doctor of arts, professor of the department of History and theory of decorative arts and design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, professor Department «Semiotics and General Theory of Art», Lomonosov Moscow State University

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА БОГОРОДИЦЫ В СИМВОЛИКЕ БЛАГОВЕЩЕНИЯ

THE EVOLUTION OF THE IMAGE OF THE VIRGIN MARY IN THE SYMBOLISM OF THE ANNUNCIATION

Статья выполнена по материалам доклада и посвящена одной из фундаментальных тем, которые составляют онтологический базис теории искусства по вопросам христианской этики и философии. Тема женского образа в искусстве может пониматься как ключ для раскрытия ряда современных проблем: образ женщины в искусстве; образ автора-женщины в искусстве. Это важно также для межкультурного диалога и рассмотрения ряда аспектов истории искусства.

The article is based on the materials of the report and is devoted to one of the fundamental themes that constitute the ontological basis of the theory of art on issues of Christian ethics and philosophy. The theme of the female image in art can be understood as a key to revealing a number of modern problems: the image of a woman in art; the image of a female author in art. This is also important for intercultural dialogue and the material can be useful in some aspects of art history.

Ключевые слова: сюжет «Благовещение», искусствознание, искусство Средневековья, законы формы и содержания, художественный процесс, классическое и неклассическое в критике, критическая методология.

Keywords: the plot "The Annunciation", art history, medieval art, laws of form and content, artistic process, classical and non-classical in criticism, critical methodology.

Тема женского образа в искусстве во все времена таинственна, непостижима. Ее объяснению вечно недостает слов, ибо как истолковать то, чем является рожденный от нее … Духом и плотью Матери и от Начала ты всегда будешь частью той, от которой протягиваются сердечные токи бесконечной Любви, и чья жизнь в трудах всегда судьбоносна... и это не зависит от того, кто этот или иной человек и где родился — ибо таков Замысел…

Мать чутка, духовно высока и маняще божественна. И даже если строга, то потому, что знает — нет простых путей у человека и надо к ним готовиться. И ее божественность ты обнаруживаешь в эмоциональном, глубинном и переживательном опыте заботы ее и сердечности, близости ей твоих мыслей и настроений, ибо велика сила Любви и Красоты, вложенная Богом в Свое создание от сотворения Мира… Она всегда пребывает в состоянии жертвенности, а часто и в страдании, которое духоподъемно усиливает все остальное… И когда приходит время строить мир дальше, обнаруживается некто, кто готов эту сердечность продлить в твоем сердце для твоих детей…

И за всем этим особенно поражает сознание тема «Благовещения» в искусстве во все времена таинственная и непостижимая невероятностью состоявшегося события — «Непорочного зачатия» — события в мире, которым освящено человечество и дохристианское, и последующее, и которое привело к Рождению Спасителя.

Невозможно понять всю глубину этой реальности, изменившей структуру Вселенной, ибо пришло время. И глядя на то, как в историческом тумане тяжко менялся и меняется сегодня мир и человек на пути постижения Истины этого мира, кажется невозможным обет: — се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел… И высветляется бесконечным смирением и готовностью приятия удела великая доля Матери Сына, ибо меняется прошлая и будущая реальность, а унятым ожиданием судьбы Марии к замыслу Бога и будущему подвигу Сына прощаются все несуразности прошлого человека, в котором сплелось нравственное и безнравственное, согрешение и подвиг, и человека будущего, в котором высветляется бесконечная явь не только Бога-Сына, но и женского Подвига, сродного Крестному.

И Жест…

Жест Богородицы в истории искусства удивителен. Это не жест неизбежности земной юдоли, не жест сомнения или непонимания. Жестовая изобразительность появляется уже в первые века христианства, когда еще почитание Марии не приобрело всеобщего понимания ее Вселенскости.

Смысл сюжета — в объяснении сверхъестественного зачатия — воплощения божества. Поэтому часто, в том числе и в русской традиции Богоматерь с Христом на груди в русских источниках иногда называется Богоматерь Воплощение. Наиболее ранними сюжетами сцен с Богородицей, предваряющими будущие монументальные и иконные композиции, являются «Поклонения волхвов» в катакомбах Маркелина и Петра, сцена Рождества Христова катакомб св. Севастиана, и, безусловно Благовещения катакомб Присциллы (рис. 1), и ряд других.

Каноническое почитание Богородицы восходит к византийскому культу, расцветшему в Константинополе. Именно Пресвятой Богородице Константин Великий посвящает рождение 11 мая 330 года Второго Рима как новой столицы империи. Этот праздник известен под названием «Обновление Царьграда». В 324–337 годах был построен Собор св. Софии, впоследствии расширенный.

Однако задолго до появления канонических установлений образ богородицы жил в сердцах верующих той благодатью событий, которая привела к тому, что соделал Константин Великий.

Благовещение, согласно историческому преданию в Евангелие от Луки (1, 26–38), изображает архангела Гавриила, сообщающего Деве Марии о том, что она станет матерью Бога, но готова ли. Композиция традиционно состоит из двух фигур в рост — архангела Гавриила, обращающегося с Благой Вестью к стоящей или сидящей с веретеном в руках Марии (рис. 1).

И это сообщение не предписание, но испытание Свободной Волей, ибо с этого времени в христианстве учреждается то, что отсутствовало в античности — субъективность принятия Истины. Не гражданская субъектность, как у Эзопа: «Где здесь пропасть для свободных людей?», но Свободная Воля не для себя, но за другого и не по крови, но божественному родству сотворенного человека

***

Решение образа Богородицы — одна из важнейших тем изобразительного искусства, возникшая в катакомбное время. Уже здесь начался поиск стилистики канона подвига жертвы, которая во всех вариантах отличается поиском эмоционального жеста и живой фигуративности, в варианте античного телесного выражения, как это сделано



Рис. 1. Благовещение. Фрагмент росписи катакомб Присциллы. Рим, кон. II — нач. III в.

в ряде случаев, чему способствовала выработанная древними греками свобода и смелая, в ряде случаев хлесткая программа формы. В некоторых случаях имела значение и специфика фресковой техники изображения.

Но как же прояснить великий смысл сюжета? Дело в том, что почти 17 веков (в еврейском летоисчислении Авраам родился 1813 году до н.э.), потребовалось, чтобы в глубине религиозного сознания в отношениях с Единым Богом возникла не только тема субъектного, но субъективного самоощущения, которое поступком Богородицы подготовило для приятия судьбы народов Мира уже искупление Сына без объяснений. Уже в Благовещении проявляются новые черты наступающего времени и трансформируется идея свободной Воли не по вектору Бог-Человек, но Человек-Бог. Эта фундаментальная норма встречной инспирации всегда страдала неточным пониманием человека своего выбора. Существует понимание, что человеку дается по молитве.

Не совсем так, а лучше сказать не так.

Эти отношения существуют и в языческой моли.

Для соединения с Единым требуется не столько молитва, сколько чистое сердце. Молитва нужна молящемуся и в каждодневной молитве человек подтверждает сам себе ту простую истину, которая есть вопрос Веры и сколь полно человек сумел ее в течение дня сохранить. И мировую судьбу человечества определяет не только Народ в метафизической ипостаси единства его Веры, но и Человек, равный во внутреннем подобии своего существования Творцу.

То есть если Образом Творца человек является всегда, не смотря на ошибки жизни и истории, то Подобие Творца он должен узаконить Волей Свободного выбора.

Складывается ощущение, что Ветхозаветная традиция за две тысячи лет подошла к идее субъективности самоощущения человека в следовании предписании Завету в отношениях с Творцом, но еще не обрела полноты воплощения, так как в Завете единства Бога и человека должна была пресуществиться идея равенства людей пред лицем Бога: «все люди братья». Но и сегодня проблема «свой-чужой» в традициях разных народов и этносов сохраняется, в том числе и в иудейской традиции, и это оказалось самой сложной проблемой цивилизационного выбора.

Иное дело тема Благовещения.

Заложенные в Ветхом Завете пророчества о приходе Мессии должны были осуществиться реальным образом, что и произошло вначале рождением самой Богородицы, и далее непорочным Зачатием Иисуса Христа. И только Ее, Марии, Свободная Воля была условием этого судьбоносного исключительного события.

Так тихо и значимо в духовном созерцании судьбы начало пресуществляться Новое Знамение, принятое сердцем Девы Марии.

Сам поиск происходил в общем весьма интересно. Например, существовали фигуры изображения и формы в общей тенденции визуальной связи силуэта и общего пятна. В то же время, как думается, можно усмотреть тот мост, который возводится в эйдическом созерцании идеи онтологического события: со-управления жизнью в идее Жертвенного Подвига Христа.

И уже в древнейшее время разрабатывается множество вариантов, изменяющих позы персонажей и вводящих дополнительные фигуры и атрибуты. Иногда Богоматерь изображается на фоне архитектуры. Сидя или стоя, она прядет в присутствии служанок. Порой атрибуты рукоделия исключаются. С отдаленных времен на груди у Марии в этой сцене встречается изображение младенца Христа [1]. В древнерусской живописи еще в домонгольский период распространились все варианты композиции, восходящей к древнехристианскому и византийскому искусству. С XVI в. в усложнившуюся композицию вводятся бытовые детали, умножающиеся в XVII в. Иногда сцена дополняется изображением богословских толкований к теме. И многое, скажем так, подготовлено благодаря почитанию образа Богородицы.



Рис. 2. Мария с младенцем (и Исайей?) Арксолий катакомб Присциллы. Кон. II — нач. III в.

Отличия многочисленных изображений Богоматери в катакомбах в том, что Богоматерь в раннее время всегда изображается почти фронтально и непосредственно. Фронтальный контакт в изображении всегда необычайно силен — это одна из главных особенностей раннего христианства (рис 2,3,4,5). При этом сила жеста как бы нарастает в эффекте понимания его художественной неслучайности. Если на рис. 1 и 2 жест имеет естественное почти бытовое воплощение, то в изображениях 3 и 4 оно начинает перерастать в вид монументального символического, и даже пафосного в основе предписания, величия.

Но в рис. 5 уже очевидно, что стремление к формальной пафосности преодолено и Оранта-



Рис. 3. Оранта. Катакомбы Присциллы. Кубикул Велацио. Арксолий. IV в.



Рис. 4. Оранта. Катакомбы Присциллы. 2-я. пол. III в.

Влахернитисса работы константинопольских мастеров, наделена необычайной эпической выраженностью, которая с одной стороны не нуждается в подчеркивании момента жеста как знака, но в то же время в спокойной и естественной постановке плеч, предплечья и рук с развернутыми на нас ладонями усиливает мощь жеста за счет контраста естественности и жизненности со столпообразностью всей фигуры, но перевод взгляда сверху вниз обнаруживает вновь естественное положение фигуры: правое колено и ступня выдвинуты несколько вперед и сообщают одновременно и степень жизненности и возвышение и величие. При этом, все древние упоминания об образе Марии едины в том, что образ Богоматери всегда прекрасен. И лицо было, по словам Амвросия Медиоланского, «образом возвышенного ума и нравственной чистоты» [2].



Рис. 5. Богоматерь Оранта-Влахернитисса работы константинопольских мастеров. Музей Мессина.

Очень часто в композициях Мария показана с нитью как образом судьбы и это традиционно в канонических правилах сюжета.

Особенностью христианского искусства, которая потом в Новое время проявится одним из оснований трактовки духовного в физическом, является тема связи жизненного — сверхжизненного, физического-духовного, бытового–идеализированного. Это потребность и условие христианских тем искусства показывать нетривиальность существования и естества божественной предопределенности в текущей жизни и истории. В русском — это сохраняется и по сию пору.



Рис. 6. «Благовещение». Мозаика базилики Санта-Мария-Маджоре. Рим. 432-445.



Рис. 7. «Благовещение». Мозаика на двух столбах собора Святой Софии Киевской. Красная пряжа в руках Богоматери восходит как полагают к текстам некоторых апокрифов. Около 1040 г.

То есть благодаря Константину Великому каноническая догматика Благовещения приняла всеобщее значение, что можно увидеть в изображении в базилике Санта-Мария-Маджоре в Риме, относящегося к 432-445 (рис. 6) и в мозаике на двух столбах собора Святой Софии в Киеве, выполненной около 1040 г. Красная пряжу в руках Богоматери восходит как полагают к текстам некоторых апокрифов. В народном сознании нить как «нить судьбы, контаминирована с образом Параскевы Пятницы, а также славянского образа Макоши.



Рис. 8. «Устюжское Благовещение» 20-30-е гг. 12 в. Доска, темпера. 238х168 см. ГТГ. Фрагменты.

Одним из самых замечательных примеров образа «Благовещения» в русской земле является «Устюжское Благовещение». Глаза миндалины, брови-птицы, певучая линия контура, изысканное благородство колорита, изысканная мягкость кистей рук, правая защищает то невидимое, что в «зрячих глазах» неневидимо. Левая рука в гибкой манере рисунка держит моток ниток… Сочетание зон изумрудного и пурпурного, в которых плоскости монументально согласованы в благородном колористическом и тональном отношении…



Рис. 9. Чернорицкий В.А. А) «Благовещение».

Иконе, написанной, как считается в 20-30-х годах 12 века в Великом Новгороде, то есть в домонгольское время, 800 лет. В Москве икона появляется примерно в середине 16 века в бытность царствования Ивана Грозного и являлась вначале храмовым образом Благовещенского собора Московского Кремля. В 1-й четверти 17 века она была перенесли в Успенский собор и пребывала в правой части местного ряда иконостаса. В Описи собора за 1627 год она уже названа «образ Благовещения пречистые Богородицы, греческое письмо, обложен серебром, оклад басменной, по полям святые, меж святых репьи».

Одновременно существовало и другое изображение на эту же тему по апокрифическому первоевангелию Иакова: Богоматерь, черпая воду из источника, обернулась к летящему с вестью архангелу.

И еще одно удивительное и без сомнения уникальное произведение — это современное Благовещение кисти Валерия Анатольевича Чернорицкого.

Валерий Анатольевич уроженец, что интересно, города Великий Устюг, то есть «устюжанин». По манере исполнения, с одной стороны, он близок строгановской школе искусства с ее «созерцательностью» и «раздумьем», но с другой, — огромное значение играет суриковская традиция психологического прочтения образов, а великолепный экспрессивный рисунок, живые ракурсы, выход в монументально-декоративную задачу с ее сугубо перцептивным пространством, драматургия темы через телесное естество, и каждый сантиметр изображения внутренне подвижен настолько, что ощущение плоти вызывает физическое ликование, но обращено всегда к благочестию ее как сотворенной — все говорит о блестящем и подвижном конструктивном мышлении.



Рис. 9. Чернорицкий В.А. Б) Фрагмент. Собственность автора.

Но все эти элементы не самодостаточны. Они нужны только по одной причине — той, которая для многих художников неподъемна,

даже тогда, когда они осознают ее необходимость — это выход в Миры Духовной Воли. Об этом не только «Благовещение», которую надо поставить очень высоко, как высоко стоят достижения возрожденческой скульптуры, и которые при этом современны по художественному языку, цвету, мощи трактовки ангела, но и «Жертвоприношение», но «Благовещение» особенно.

Блестяща перцептивная структура, которая покоряет не телесной массой, но достоинством и утонченным естеством могучего разворота головы и торса Ангела и S — изгиба всей фигуры, данной в обрамлении колеблющихся складок «Огня» и завершающейся утонченными изысканными стопами. Прочность жеста руки покоряет, но это оказывается только подготовка к тому, чтобы, следуя за ним, … замереть в Марии, в которой здесь и сейчас уже начало твориться Все Время, Вся Жизнь и Вся Воля Творца, в которой все христианство с его Подвигом Жертвы людям, но и людей, обретших свободу быть в Боге и Веры и войти во врата.

Литература:

1. **Шмит Ф.И. Благовещение / Известия русского археологического института в Константинополе», т. XV. — София, 1911.**
2. **Изображения Спасителя и Божией Матери в катакомбах // Антонов Н.Р. Богослужение Православной церкви. — М., 2005. — С. 77.**
3. **Кошаев В.Б. Онтософия искусства христианского мира I — начало II тыс. н.э. / 2 издание. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. — 619 с., ил.**

М.А. БУРГАНОВА
Доктор искусствоведения, профессор Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова

M.A. BURGANOVA
Doctor of Arts. Professor of the Department of Monumental and Decorative Sculpture of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

БЛАГОВЕЩЕНИЕ — РУКА, ПРОТЯНУТАЯ НАВСТРЕЧУ СУДЬБЕ. СИМВОЛИКА ЖЕСТА В ХРИСТИАНСКОМ ИСКУССТВЕ

ANNUNCIATION — A HAND EXTENDED TOWARDS FATE. SYMBOLISM OF THE GESTURE IN CHRISTIAN ART

Тема руки в сакральном искусстве обладает особенной значимостью. В статье рассматривается сюжет «Благовещение» с точки зрения символики жеста. Автор исследует ряд иконографических изводов, некоторые из которых являются иллюстрациями апокрифов. Анализируя иконные образы, автор отмечает широкий спектр жестикуляции персонажей, подчеркивая, что жесты рук являют прямое отражение значимости действа, передают душевное и эмоциональное состояние, визуализируют речь.

The theme of the hand in sacred art has a special significance. The article examines the plot of the «Annunciation» from the point of view of the symbolism of the gesture. The author examines a number of iconographic versions, some of which are illustrations of the apocrypha. Analyzing icon images, the author notes a wide range of characters' gesticulation, emphasizing that hand gestures are a direct reflection of the significance of the action, convey the spiritual and emotional state, and visualize speech.

Ключевые слова: иконография Богоматери, Благовещение, жест, церковное искусство.

Keywords: iconography of the Mother of God, Annunciation, gesture, church art.

Христианское искусство, базирующееся на каноне и регламенте богослужения, с особой чуткостью относится к символике жеста, внимание к которому ясно прослеживается в канонических и апокрифических текстах, лежащих в основе иконографии священных образов. Жест в церковном искусстве всегда активен и значим. Даже на примере одного сюжета можно проследить, как меняется акценты выразительности и значимости тех или иных жестов на протяжении веков в рамках одного сюжета. Большое внимание в этом контексте привлечено к изображению руки. Благословление, крестное знамение, принятие, отвержение и множество других значений отражены положением рук. Именно жестикуляция действующих лиц в произведениях церковного искусства, придавая эмоциональный окрас сакральному действу, становится одним из важных связующих в пространстве диалога между предстоящими и священными образами. Жест помогает раскрыть смысл сюжета, состояние персонажей.

На протяжении времени происходит эволюция художественных образов, меняется и жестикуляция, как это можно наблюдать на примере сюжета «Благовещение» [1], изображающего встречу архангела Гавриила с Девой Марией. Изображение «Благовещения» входит в каноническую программу убранства иконостаса, и место его в кругу других изображений предопределено — это предалтарное пространство, навершие или створы Царских врат. Такое расположение определенно подчеркивает значение этого сюжета в литургическом и храмовом пространстве. Так, в Киевской Софии «Благовещение» изображено перед входом в алтарь (мозаика 1043–1046 гг.). Фигуры Архангела Гавриила и Богоматери грандиозных размеров представлены на восточных столбах. Смысл сюжета и смысл входа в алтарь соединяются. Благовещение как символические двери входа в Царство Божие открывает путь к спасению.

Иконография «Благовещения» имеет несколько изводов, некоторые из которых являются иллюстрациями апокрифов. Рассматривая иконные образы, можно отметить, что ряд жестов имеют иконографически обусловленное устойчивое изображение, другие определенно интерпретируются авторами сообразно художественному замыслу или решению заказчика. Так в изображении «Благовещения» жестикуляция персонажей меняется порой кардинально — от удивления, неприятия, смятения до смиренного принятия Благой вести.

Первые изображения этого сюжета отражают текст, написанный евангелистом-апостолом Лукой:

«Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между жёнами. Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнёшь во чреве, и родишь Сына, и наречёшь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречётся Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его; и будет царствовать над домом Иакова во веки, и Царству Его не будет конца»

(Лк. 1:28-33) [2].

Среди ранних изображений «Благовещения» — фреска рубежа II–III века в катакомбах Присциллы (рис. 1). Здесь отсутствует изображение среды, не четко видны детали. Явлено только действо вещания. Мария величественно сидит на троне. Ее голова не покрыта мафорием, что согласуется с изображениями юных девственниц в римском искусстве этого периода. Жесты Ее рук не различимы и явно пассивны. Бескрылый босоногий Архангел, протянув руку, обращается к Ней с Благой вестью. В этом активном движении, пожалуй, можно усмотреть декларативность римских ораторов. Рука Архангела, являющаяся геометрическим центром композиции, в данном случае тождественна произнесенному Слову. Уже здесь утвердился иконографический извод изображения этого сюжета, который станет основой для изображения «Благовещения» в нескольких последующих веках. Маркеры его: изображение Марии, занятой рукоделием, и Архангел, стоящий перед Ней, с декларативно воздетой рукой.



Рис. 1. Благовещение. II–III вв. Фреска в катакомбах Присциллы

Выход из катакомбного периода естественно знаменуется расцветом христианского искусства. Праздник «Благовещение» становится одним из самых любимых. Возможно, поэтому сюжет получает развитие в пространстве апокрифа. Сюжет из апокрифического Протоевангелия Иакова, XI, 1 [3], где представлена Мария, прядущая пурпурную пряжу для храмовой завесы, становится наиболее популярной. Среди ранних изображений этой сцены — рельеф на саркофаге [4] начала V века в портике Браччофорте. На торцевой стенке саркофага (рис. 2) представлена двухфигурная композиция — сидящая Мария, высоко поднявшая руку с пряжей, и вещающий крылатый Архангел. Между ними — большая корзина с рукоделием,



Рис. 2. Благовещение. Саркофаг в портике Браччофорте. Нач. V в.

что привносит некоторый бытовой аспект в этот величественный эпизод. Корзина с пряжей как неизменный атрибут прослеживается во многих произведениях раннего периода, особенно она акцентирована в мозаике на триумфальной арке в Санта-Марии-Маджоре. Но в последующие века изображение корзины либо исчезает из композиции, либо становится номинальным.

Большое распространение получает изображение Марии с веретеном и пряжей, стоящей у Ее ног, в мелкой пластике, украшающей предметы личного благочестия и церковного обихода, вырезанные из кости или полудрагоценных камней, отлитые из серебра. Часто этот сюжет встречается как резное рельефное украшение костяных пиксид — цилиндрических по форме коробочек для ладана. Рельеф пиксиды из музея Боде (рис. 3) представляет совсем юную Марию, облаченную в высоко подпоясанную тунику без рукавов. Одной рукой она вращает веретено, другую высоко подняла, удерживая пряжу. Мастер точно передал позу и пластику движения, характер складок, естественно облегающих стройную фигуру, изящную форму тонких рук.



Рис. 3. Благовещение. Пиксида. Восточная Римская империя, кон. 400-х — нач. 500-х гг. Слоновая кость. Музей Боде, Берлин

Среди других ранних изображений этого апокрифа — Мария за прядением нити для пурпурной храмовой завесы — грандиозная мозаика на триумфальной арке в Санта-Марии-Маджоре, датируемая V веком (рис. 4). Образ являет собой иллюстрацию триумфа Марии после осуждения ереси Нестория Эфесским собором [5], который утвердил ее Богородицей. Это событие определенно стало импульсом и основой для повсеместного распространения культа



Рис. 4. Благовещение. Мозаика на триумфальной арке в Санта-Марии-Маджоре. V в.

Богородицы и Ее прославления. Образ Марии здесь особенный. Она изображена в прообразе коронованной Царицы небесной на троне в окружении группы ангелов. Ее голова не покрыта, как и на изображениях более ранних памятников, на Ней роскошные украшения, многослойные облачения, поверх которых надета верхняя расшитая драгоценными камнями золотая туника с короткими рукавами. Всё подчеркивает Ее избранность и величие. Ангелы, стоящие вокруг Марии, активно жестикулируют. Из-за их внешнего сходства создается впечатление зафиксированного развернутого действа — каждый из ангелов как бы продолжает жест предыдущего, что усиливает динамику движения. Левая рука каждого ангела покрыта плащом. Изображение покрытых рук, символизирующих поклонение и смирение, широко распространено в христианской иконографии. И если жест в христианской иконографии равен слову, то здесь определённо представлена визуализация смиренного молчания. Образы ангелов сочетают двойственное обращение — возвещение и безмолвие.

Композиция из Евфразиевой базилики в Порече продолжает традицию изображения Марии как патрицианки. Приснодева сидит и прядет пурпурную пряжу, внимая вошедшему Архангелу. Она облачена в роскошную расшитую золотом верхнюю тунику с широкими рукавами, надетую поверх золотой нижней туники с золотыми поручами на узких рукавах. На ней красные сапожки — знак царского происхождения из рода Давида. Голова Марии практически не покрыта, а скорее украшена тончайшим прозрачным покрывалом, едва накинутым на затылок и оставляющим открытыми волосы и мочки ушей. Изменения произошли и в сиденьи, которое превратилось



Рис. 5. Кафедра архиеп. Максимиана. 546–556 гг. Архиепископский музей, Равенна. Резьба по кости. Фрагмент

в настоящий трон с золотым подножием. Установленный перед храмом с колонами с золотыми капителями, он практически сливается с его архитектурной формой, которая делает престол Марии грандиозным и величественным.

Здесь появляется распространённый впоследствии особый жест Марии — рука, поднесенная к щеке — говорящий о ее смущении и размышлении: *«Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что́ бы это было за приветствие»* (Лк.1:28-29) [6].

Отражение апокрифа с прядением распространяется в течение последующих веков широко и повсеместно. На резной пластине из слоновой кости кафедры архиепископа Максимиана (546–556 гг.) из Архиепископского музея в Равенне (рис. 5) жесты рук получили свою интерпретацию. Композиция продолжает традицию иконографического извода тронного изображения Богоматери. В отличие от мозаичного изображения Благовещения на триумфальной арке в Санта-Марии-Маджоре, где Мария спокойно и торжественно смотрит вперед, на резной пластине из Равенны Она изображена практически вполоборота. Это движение позже будет развито в более ясное в изображении стремительно отворачивающейся Приснодевы в момент недоумения и непринятия возвещения об Ее избранности. Некоторые исследователи [7] полагают, что подобная трактовка сюжета более распространена в коптских памятниках. Хотя можно видеть, что такое прочтение имело более широкое хождение. Например, композиция кафедры архиепископа Максимиана практически тождественна клейму со сценой Благовещения с оклада Эчмиадзинского евангелия V века из Музея Матенадарана в Ереване. Тема речи проявлена и у возвещающего Гавриила, и у склоненной смущенной Марии. Возникает невербальный диалог двух персонажей. Кажется, что Она отворачивается, но жестом своей правой руки, прижатой к груди, как бы ответствует о принятии Божественной воли: *«Се раба Господня; да будет мне по слову твоему»* (Лк. 1:38) [8]. Это, несомненно, жест, символизирующий согласие.



Рис. 6. Мозаика северо-восточного паруса. Благовещение. София Киевская. Ок. 1040

Такую же трактовку жестов рук можно наблюдать в сцене Благовещения в византийской мозаике церкви Успения в Дафни — стремительно идущий Архангел, протянувший руку с двуперстием (благословлением), и Мария, уже отбросившая сомнения, сидит прямо и спокойно принимает весть, приложив в знак этого правую руку к груди.

В X–XI веках широкое распространение получает иконографический извод сцены Благовещения, включающий стоящую фигуру Приснодевы. Во многом это было связано с особенностями размещения композиции в архитектурном пространстве, где мозаика организовывала разомкнутые или отстоящие друг от друга такие архитектурные элементы, как алтарные столбы, арки, паруса. Наиболее ярким примером можно считать великолепные мозаики Софии Киевской (рис. 6), где на столбах, фланкирующих вход, расположены стоящие фигуры Богоматери и Архангела, сопровождаемые надписями: *«Се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему»* — слева и *«Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою»* — справа (Лк. I, 28 и 38) [9].

Необходимо отметить и сложившуюся иконографию облачения Приснодевы. Ее одежды более не повторяют изысканные наряды знатных римлянок, нет роскошных драгоценностей. Мафорий полностью покрывает голову и скрывает фигуру Марии. Золотое шитье тонкой полосой теперь располагается только по его краю и поручам на запястьях.

Иконографический извод, тождественный мозаикам Софии Киевской, можно увидеть в Ватопедском монастыре в честь Благовещения Пресвятой Богородицы на Святой Горе Афон (XI в.), где изображения Марии и Гавриила также размещены на алтарных столбах кафоликона. При одинаковой структуре композиций в софийской и ватопедской мозаиках образы Марии наделены по сути символическими противоположными жестами. Мария на мозаике Софии Киевской спокойна, взгляд Ее устремлен вперед. Она стоит, опираясь на левую ногу, в статичной позе, слегка склонив голову



Рис. 7. Благовещение. Ватопедский монастырь в честь Благовещения Пресвятой Богородицы на Святой горе Афон. XI в.

в сторону Архангела, подчеркивая всем движением тему вслушивания в Благую весть. Правая рука с веретеном опущена, левая с пряжей, символизирующей будущее Тело Иисуса Христа, созидаемое Богоматерью из Своей плоти и крови в момент плетения, поднята вверх. В центре композиции — красная нить, по диагонали пересекающая фигуру Марии.

В ватопедских мозаиках иной эмоциональный настрой образа Приснодевы (рис. 7). Она встала с мягких подушек, уложенных на узорное сиденье, и сделала стремительный шаг навстречу внезапно возникшему Архангелу. Ее правая нога выставлена вперед, левая отставлена назад, подчёркивая это быстрое движение. Мария смотрит не на зрителей, как на мозаике Софии Киевской, а на вошедшего вестника, уже произнесшего пророческие слова. Ладонь Ее правой руки развернута в жесте непринятия. В левой руке Она держит не пряжу, но два веретена.



Рис. 8. Благовещение. Тимпан Церкви Сан-Николас. XII в. Портомарин, Испания

Жест удивления и непринятия прослеживается в целом ряде памятников этого периода повсеместно как отражение вопроса Богородицы *«Как будет это, когда я мужа не знаю?»* (Лк. 1:34) [10]. Это можно увидеть в композиции тимпана церкви Сан-Николас XII века, Портомарин, Испания (рис. 8), где Мария выставляет вперед ладони обеих рук как своеобразную преграду. Она напугана, и он ответствует Ей — не бойся: *«Она же, увидев его, смутилась от слов его*



Рис. 9. Благовещение.1314 г. Сан Сальвадор Хора. Стамбул

и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: «Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога…» (Лк. 1:28-33) [11].

Обращает на себя внимание жест правой руки Гавриила. Персты его не сложены в благословлении, что характерно для большинства изображений этого сюжета. В сторону Марии направлен только указательный палец, что традиционно обозначает речь в коннотации закона. Понятно, что является темой такого декларативного вещания. На смысл речи указывает виноградная лоза — символ Христа — между фигурами, занимающая центр композиции.

Тему испуга и смущения Марии в первый момент встречи с Архангелом можно увидеть в целом ряде памятников Восточной и Западной Европы, в монументальном и станковом искусстве [12].

Особый символический акцент получает в XII веке тема пурпурной пряжи в руках Марии. Он особенно ясно прочитывается на иконе «Устюжское Благовещение» [13], где на груди Приснодевы, предстоящей Гавриилу, запечатлен образ Воплощения Бога-Слова. «Пречистая! Мысленная багряница — плоть Еммануилева соткалась внутри Твоего чрева как бы из вещества пурпурного, поэтому мы почитаем Тебя, истинную Богородицу», — говорит Андрей Критский в Великом покаянном каноне [14].

Среди других распространенных изображений апокрифических сказаний — сцена у колодца. И уже здесь отмечено эмоциональное состояние Марии: смущение и размышление — «что это было за приветствие»? В апокрифической литературе отражение этого чувства удивления и испуга было выражено в отдельных изводах. Например, сюжет «предблаговещения» [15], где Мария, не видя никого, слышит голос: «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между жёнами». Сцена происходит у колодца. Мария оборачивается на звук голоса, вскидывая в испуге руку. Динамичная поза, полуоборот фигуры, вскинутая рука — своеобразные маркеры неожиданной реакции Девы, ее испуга, можно было увидеть в изображениях сюжета с IV века. Эта сцена часто встречается в византийском и древнерусском искусстве, в росписях, посвященных Благовещению. И здесь впервые появляется активная жестикуляция Марии. Примечательна мозаика с изображением такой трактовки Благовещания









Рис. 10.1–10.4. Дионисий. Благовещение у кладезя. Фрески собора Рождества Пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря (1502–1503)

(1314 г.) из церкви Хора в Стамбуле (рис. 9). Этот же сюжет можно видеть во фреске Дионисия «Благовещение у кладезя» собора Рождества Пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря (1502–1503 гг.). Мария, не видя Архангела, оборачивается на звук голоса, вскинув руку. Именно этот апокрифический извод отличается особой динамикой композиции.

На фресках Дионисия собора Рождества Пресвятой Богородицы Ферапонтова монастыря замечательно изображена последовательность прочувствования Марией смысла обращенных к ней слов Архангела.

В росписях собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, весь третий ярус росписей которого посвящен «Акафисту Богородице», тема Благовещения выделена особенно. Она повторяется на каждом столбе центрального пространства этого крестово-купольного, четырехстолпного храма. После сцены у кладезя, иллюстрирующего Икос 1 («Ангел предстатель с небесе послан бысть...»), следует сцена отрицания. Мария уже в доме, и Архангел в зримом образе перед Ней. Она сидит практически спиной к нему, только повернув голову: *«Святая, видя Себя в чистоте, говорит Гавриилу дерзновенно: «Странное слово твое неприемлемым душе моей представляется»* (Кондак 2). Ее правая рука поднята, ладонь развёрнута в жесте отрицания. На следующем столбе — Икос 2 — образ вопрошания и размышления, Мария сидит, повернувшись к Гавриилу. Примечательно расположение Ее ладоней: правая уже протянута к Архангелу в знак согласия, но левая развернута в жесте неприятия и отрицания: *«Познать недоступное познанию ища, Дева воскликнула, обращаясь к служителю таинства: «Из чистых недр как возможно родиться Сыну, скажи Мне?»*. И наконец, изображение темы принятия Благой вести в Кондаке 3: «Сила Всевышнего тогда осенила…». Мария встала, делая шаг навстречу Архангелу, и протянула раскрытую ладонь, принимая предначертанное (рис. 10.1–10.4).



Рис. 11. Благовещение. Царские врата. XVIII в. Краеведческий музей г. Осташкова

С XVII века в православной иконографии Благовещения возникает новый атрибут, которой пришёл вместе с западными образцами. Это — книга. Архангел приносит Благую весть читающей Деве. Этот сюжет также связан с апокрифом и наряду с изображениями других атрибутов — пряжи и веретена, кувшина и колодца, стал изображаться очень часто. Замечательные



Рис. 12. Благовещение. Царские врата. XVIII в. Древлехранилище Александро-Невской лавры

примеры, иллюстрирующие сцену Благовещения с читающей Марией на резных Царских вратах, можно увидеть в музеях Ростова, Кирилло-Белозерского монастыря, Осташкова (рис. 11), Александро-Невской лавры (рис. 12).

В изображении сцены Благовещения Царских врат из Осташковского краеведческого музея привлекает внимание активный жест рука Архангела, как будто перекликающийся с изображениями раннего христианского периода, где жест был подчёркнуто декларативен. В отличие от композиции Благовещения на Царских вратах из Древлехранилища Александро-Невской Лавры, где Гавриил спешит к Марии с протянутой в благословлении рукой, Архангел осташковского мастера поднял руку с указующим перстом как символом слова-закона. Осташковская композиция более повествовательна. Резчик демонстрирует обстановку комнаты, с занавесом, приподнятым ангелами, чтобы можно было увидеть действо. В центре, между фигурами, пустой стул с мягкой подушкой и ковриком в подножии, у ног Богоматери, оставленная на время корзина с рукоделием, подле подставки для книги — ваза с цветком — явный штрих заимствования с западного образца.

Композиция из Александро-Невской лавры лишена таких бытовых подробностей. Лаконичные фигуры Марии и Архангела без дополнительных предметов и атрибутов помещены в овалы в навершии Царских врат. Вырезанные по контуру и не соединенные с фоном фигуры хорошо вписываются в архитектонику и общую композицию Царских врат. В обоих случаях Мария погружена в чтение. Кажется, что она не видит и не слышит Архангела. В последних примерах можно видеть особенную трактовку образа Девы, несмотря на то, что на Её голову наброшен мафорий, он оставляет открытыми волосы, шею и даже уши. В осташковской композиции Мария изображена по-домашнему — босоногой. Эти детали говорят о непубличности пространства. Здесь не величественное предстояние перед вечностью, а мимолетный факт проходящего времени. Подобная трактовка часто встречается в памятниках XVIII века, подчеркивая неожиданность прихода нежданного и незамеченного вестника.

Со временем в изображении Благовещения утрачивается прямое иллюстрирование Протоевангелия Иакова, утверждается описание,

изложенное в Евангелии от Луки. Уходят темы испуга, смятения, непринятия. Им на смену приходит ясный образ абсолютного уверования слову Божию. Мария встречает Благую весть без тени сомнения, протягивая руку навстречу предначертанной судьбе. Именно этот иконографический извод помещается в навершии Царских врат, куда сцена Благовещения была перенесена с предалтарных столбов. Возникло особенное и буквальное воплощение наименования Богородицы, именуемой в песнопениях «дверь спасения», «райских дверей отверзение», «дверь Света».

Тема руки в сакральном искусстве обладает особенной значимостью. Руки, сложенные на груди, как символ произнесения молитвы, рука, поднесенная к склоненной голове, как символ размышления, рука, протянутая вперед — символ принятия или отрицания, в зависимости от контекста, вскинутые руки — жест удивления, покрытые руки как смиренное молчание, отсутствие речи, смиренное склонение — жесты рук, являющие прямое отражение значимости действа, передачу душевного и эмоционального состояния, визуализирующие речь. При отсутствии мимики на лицах руки несут информацию о сомнении, скорби, удивлении, согласии, смирении, благословлении.

Примечания:

1. **Наименование сюжета «Благовещение», символизирующего догмат о Боговоплощении, утвердилось лишь с VII в. До этого времени вариабельность в названии была весьма широкая. Полное название** Εὐαγγελισμὸς τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ Ἀειπαρθένου Μαρίας **— Благовещение Пресвятой Владычицы нашей Богородицы и Приснодевы Марии. Фернан Каброль пишет: «В сочинениях древних авторов встречаются названия: греч.** ἡμέρα ἀσπασμοῦ **(день приветствия),** ἀγγελισμός **(возвещение),** ἡμέρα **или** ορτὴ τοῦ εὐαγγελισμοῦ **(день/праздник Благовещения),** χαριτισμός **(от** χαῖρε, κεχαριτομένη **— от «радуйся, Благодатная», Лк. 1, 28); лат. annuntiatio angeli ad beatam Mariam Virginem (Благовещение ангела ко блаженной Деве Марии), Mariae salutatio (приветствие Марии), annuntiatio sanctae Mariae de conceptione (Благовещение св. Марии о зачатии), annuntiatio Christi (Благовещение Христа), initium redemptionis (начало искупления), conceptio Christi (зачатие Христа), festum incarnationis (праздник Воплощения)» Cabrol F. Annonciation (Fête de l') // DACL. Vol. 1. T. 2. Col. 2241-2255.**
2. **https://azbyka.ru/biblia/?Lk.1**
3. **«X. Тогда было совещание у жрецов, которые сказали: сделаем завесу для храма Господня. И сказал первосвященник: соберите чистых дев из рода Давидова. И пошли слуги, и искали, и нашли семь дев. И первосвященник вспомнил о молодой Марии, которая была из рода Давида и была чиста перед Богом. И слуги пошли и привели ее. И ввели девиц в храм Господень. И сказал**

первосвященник: бросьте жребий, что кому прясть: золото, и амиант, и лен, и шелк и гиацинт, и багрянец и настоящий пурпур. И выпали Марии настоящий пурпур и багрянец, и, взяв их, она вернулась в свой дом». Протоевангелие от Иакова // Богомыслие: Альманах. Вып. 8. 1999. С. 167–180.

4. Sarcofago paleocristiano, il cosiddetto «Pignatta», inizio del V secolo. Cristo tra Pietro e Paolo. Ravenna, Quadrarco di Braccioforte.
5. «Кирилл пресвитерам и диаконам и народу александрийскому, возлюбленным и вожделеннейшим, желает о Господе всякого блага.

Хотя бы должно было сообщить вашему благочестию подробнейшие сведения о произшедшем здесь; но так как податели сего письма спешили, то я вкратце пишу к вам. Итак знайте, что св. собор состоялся двадцать восьмого дня месяца Пауна в Ефесе в великой церкви, называемой Богородица Мария. Проведши там целый день, мы наконец приговорили к низложению богохульного Нестория, который не осмелился и явиться на св. собор, и лишили его епископского сана. Было же нас, собравшихся епископов, около двухсот, более или менее. Все граждане города от утра до самого вечера дожидались приговора св. собора, и когда услышали, что нечестивец низложен, все единодушно начали восхвалять св. собор и прославлять Бога: ибо враг веры был низринут». Деяния Вселенских Соборов. Том 1. Собор Никейский, Вселенский Первый. Собор Константинопольский 1-й, Вселенский Второй. Собор Ефесский, Вселенский Третий. Издание третье. – Казань, 1910. – С. 273.

6. https://azbyka.ru/biblia/?Lk.1
7. Милберн Р. Раннехристианское искусство и архитектура. – Беркли: Издательство Калифорнийского университета, 1991. – С. 247–250.
8. https://azbyka.ru/biblia/?Lk.1
9. https://azbyka.ru/biblia/?Lk.1
10. https://azbyka.ru/biblia/?Lk.1
11. https://azbyka.ru/biblia/?Lk.1
12. Благовещение. Евфразиева базилика, Пореч, Хорватия, 1277; Симоне Мартини и Липпо Мемми. Благовещение, 1333. Дерево, темпера, золото. 265 × 305 см. Уффици, Флоренция (инв. 00284557); Мозаичная миниатюрная икона. Византия. 1300–1325 гг. Англия. Лондон. Музей Виктории и Альберта.
13. Устюжское Благовещение. 20–30-х гг. XII в. Великий Новгород. ГТГ. Фрагмент.
14. «Яко от оброщения червленицы, Пречистая, умная багряница Еммануилева, внутрь во чреве Твоем плоть исткася, темже Богородицу воистинну Тя почитаем». Канон Великий творение святаго Андрея Критскаго Иерусалимскаго, чтимый в первую неделю Поста / Сост. и пер. Н. Кедров. 2-е изд. М., 1915.
15. Протоевангелие от Иакова (11:1-4)

Список литературы:

1. Cabrol F. Annonciation (Fête de l') // DACL. Vol. 1. T. 2. Col. 2241–2255.
2. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2002.
3. Бурганова М.А. Алтарная преграда. Символическое значение и топографическое расположение // XXXII Международные образовательные чтения «Православие и отечественная культура: потери и приобретения минувшего, образ будущего». – М., 2024. – С. 33–41.
4. Бурганова М.А., Смоленков А.П. Произведения мелкой пластики в «Строгановских» собраниях. Вопросы атрибуции // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2019. – № 2. – С. 99–116.
5. Ванюков С. А., Желтов М. С., Фельми К. Х. Благовещение Пресвятой Богородицы. Православная энциклопедия. Т. 5 [Электронная версия]. – М., 1998–2023. – С. 254–268.
6. Данилова И. Е. О византийской иконе XIV в. «Благовещение» из ГМИИ им. А. С. Пушкина // Античность. Средние века. Новое время. – М.: Наука, 1977.
7. Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. – М.: Искусство, 1970.
8. Деяния Вселенских Соборов. Т. 1. Собор Никейский, Вселенский Первый. Собор Константинопольский 1-й, Вселенский Второй. Собор Ефесский, Вселенский Третий. Изд. третье. – Казань, 1910. – С. 273.
9. Канон Великий творение святаго Андрея Критскаго Иерусалимскаго, чтомый в первую неделю Поста / Сост. и пер. Н. Кедров. 2-е изд. – М., 1915.
10. Кириллин В. М. «Великий покаянный канон» святителя Андрея, архиепископа Критского, в древнерусской переработке // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. – 2003. – № 3 (13). – С. 79–94.
11. Книга апокрифов / Коммент. П. Берснева, С. Ершова. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2004.
12. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – СПб. Т. I. 1914. Т. II. 1915.
13. Лидова М.А. Тема «Благовещения» в раннехристианском искусстве // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2021. – № 6. – С. 28–41. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-6-28-41
14. Оустерхаут Р.Д., Швидковский Д.О. Киевская Русь // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2021. – № 1. – С. 51-67. DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-1-51-67
15. Хойнацкий А., свящ. Праздник Благовещения Божией Матери в Римско-католической церкви // Православное обозрение. – 1873. – № 6. – С. 1001–1011.
16. Шмит Ф. И. Благовещение // Известия русского Археологического института в Константинополе. Т. XV. – София, 1911. – С. 31–72.

Ю.Ю. БОГОМОЛОВА
Старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства, Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова

Y.Y. BOGOMOLOVA
Senior Lecturer, Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University

ЕВАНГЕЛЬСКИЕ БЛАГОВЕСТИЯ. СЕМАНТИЧЕСКАЯ И КОМПОЗИЦИОННАЯ СПЕЦИФИКА КУЛЬТОВЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ (ОТ КАТАКОМБНОЙ ЖИВОПИСИ ДО ПРОТОРЕНЕССАНСНЫХ НАРРАТИВНЫХ ЦИКЛОВ)

GOSPEL ANNOUNCEMENTS. SEMANTIC AND COMPOSITIONAL SPECIFICATION OF CULT IMAGES (FROM CATACOMB PAINTING TO PROTO-RENAISSANCE NARRATIVE CYCLES)

Тема благой вести занимает в евангельских повествованиях центральное место. Собственно, «Евангелие» и означает благую весть. В процессе формирования изобразительной образности в раннехристианском искусстве благовестные сюжеты появились одними из первых и впоследствии заняли свое место в литургической практике и ее визуальном сопровождении. В данном сообщении рассматриваются композиционные особенности таких евангельских сюжетов, как благовестие Марии, сон Иосифа Обручника, видение Захарии в храме, благовестие пастухам и явление ангела женам-мироносицам. Внимание будет уделено их взаимовлиянию в процессе формирования иконографии, сходствам и различиям художественных средств и семантическому единству.

The theme of the good news occupies a central place in the Gospel narratives. In fact, «Gospel» means good news. In the process of forming pictorial imagery in early Christian art, good news stories appeared among the first and subsequently took their place in liturgical practice and its visual accompaniment. This report examines the compositional features of such Gospel stories as the good news of Mary, the dream of Joseph the Betrothed, the vision of Zechariah in the temple, the good news to the shepherds and the appearance of the angel to the myrrh-bearing women. Attention will be paid to their

mutual influence in the process of forming iconography, similarities and differences in artistic means, and semantic unity.

Ключевые слова: Благовещение, ангел, жены-мироносицы, Мария Магдалина, Иосиф Обручник, видение Захарии, благовестие пастухам, архангел Гавриил, Протоевангелие Иакова.

Keywords: Annunciation, angel, Myrrh-bearing women, Mary Magdalene, Joseph the Betrothed, vision of Zechariah, evangelism to the shepherds, Archangel Gabriel, Proto-Gospel of Jacob.

В евангелиях мы находим несколько эпизодов благовестия, которые объединяются не только общей темой благой вести, но и соответствующими общими художественными средствами их визуального воплощения. Истоки этих средств следует искать в ветхозаветной истории благовестия Аврааму, поскольку именно там появляются посланники, называемые тремя мужами, а в следующей главе уже ангелами. Так формируется образ божественного посланника — неизменного участника мистического диалога, несущего благую весть своему адресату.

В Новом Завете Благовещение связывается в первую очередь с явлением посланника деве Марии. В Евангелии от Луки, именуемом «Святое Благовествование», Марии является Ангел Гавриил и благословляет ее (Лк. 1:26-38).

В шестой же месяц послан был Ангел Гавриил от Бога в город Галилейский, называемый Назарет, к Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария. Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами. Она же, увидев его, смутилась от слов его и размышляла, что́ бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога; и вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус. Он будет велик и наречется Сыном Всевышнего, и даст Ему Господь Бог престол Давида, отца Его; Мария же сказала Ангелу: ка́к будет это, когда Я мужа не знаю? Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим. Вот и Елисавета, родственница Твоя, называемая неплодною, и она зачала сына в старости своей, и ей уже шестой месяц, ибо у Бога не останется бессильным никакое слово. Тогда Мария сказала: се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел. (Лк.1:26-32, 34-38)

В кратком рассказе об этом событии у Луки мы уже находим ряд деталей важных для его визуального воплощения — появление ангела, упоминание Духа Святого, смешанные чувства Марии от смущения, испуга и недоверия до смирения.



Рис. 1. «Благовещение». Рисунок А. Бозио с фрески IV в. из катакомб Присциллы. Рим

Однако важно оговориться, что значительное влияние на сложение иконографии Благовещения деве Марии было оказано не каноническим текстом, а апокрифическим. Апокриф этот «О Рождестве Богоматери и детстве Спасителя» обычно кратко именуется Протоевангелием Иакова. В этом тексте автор излагает житие Марии, в том числе и эпизод Благовещения, и бытовые подробности этого эпизода закрепятся в иконографии Благовещения уже на ранних этапах. Чудесное известие и высшее благословение в этом повествовании снисходят на Марию в момент, когда она набирает в кувшин воду из колодца. В этом тексте божественного посланника нет, и Мария дивится голосу свыше. Это столь важное событие описывается очень сжато, в отличие от последующих повседневных занятий Марии, связанных с прядением багряницы для храма и чтением. Мотив рукоделия трансформируется в метафору чудесного творения тела плода из крови Богоматери и также закрепится в традиции, преимущественно в византийской. Яркими примерами являются монументальная мозаика в Софии Киевской 1040 г. и ростовая икона «Благовещение Устюжское» первой трети XII в., где Богородица изображена с мотком красной пряжи.

Однако прежде чем обратиться к уже устоявшимся изобразительным схемам, рассмотрим наиболее ранние изображения сцены Благовещения. Как и многие эпизоды из Ветхого и Нового Заветов, изображение сцены Благовещения обнаруживается уже в римских катакомбах. В прорисовке плохо сохранившейся фрески IV века



Рис. 2. «Благовещение Марии и Иосифу Обручнику». Мозаичная декорация арки пресбитерия базилики Санта-Мария-Маджоре. V в. Рим

из катакомб Присциллы (рис. 1) различается изображение, образованное двумя фигурами — сидящей в кресле молодой женщины и стоящего перед ней юноши с простертой правой рукой. Ни одного атрибута или признака христианской символики здесь еще нет. Но уже в V веке в триумфальной арке, предваряющей вход в апсиду старейшей римской папской базилики Санта-Мария-Маджоре, в верхнем регистре левой дуги арки появится мозаичное панно с развернутой сценой Благовещения. Дева Мария изображена здесь не смущенной отроковицей, а восседающей на троне матроной в золотых одеждах и украшениях (рис. 2). Этот ранневизантийский имперский тип изображения сложится под влиянием Эфесского собора 431–432 гг., на котором Мария была провозглашена Богородицей, Царицей Небесной. Такое тронное изображение Богородицы надолго закрепится как в византийской традиции, так позднее и в западных иконографических типах Маэста и Мадонна Регина. Примечательно, что на этой мозаике Богоматерь изображена все же не как Царица Небесная, а как Приснодева, держащая в руках червленую пряжу, упоминаемую в Протоевангелии Иакова. Конкретизируется и облик посланника, здесь это уже легко считываемый крылатый ангел в белых одеяниях и увенчанный нимбом. В отличие от всех последующих изображений, ангел здесь представлен не единожды. Вернее, в сцене Благовещения Марии изображены три ангела по аналогии с Благовестием Аврааму. Сообразно этой же логике, в следующем эпизоде в том же регистре двое ангелов сообщают благую весть Иосифу Обручнику, а третий парит в небесах, указывая на белого голубя, символизирующего Святой Дух. Эта ранняя композиция лишь наметит дальнейшее формирование иконографии Благовещения, но с уверенностью можно сказать ее расположение на фасаде триумфальной арки укажет логику размещения сюжета в храмовом пространстве.

Присутствие ангела будет незыблемым и в более редком варианте Благовещения у колодца. В тексте Протоевангелия божественный посланник не упоминается, но неизменно присутствует в различных типах памятников. Так, в декоре кафедры Максимиана из слоновой кости VI века крылатый ангел благословляет одновременно Марию и Иосифа у колодца. Такое решение, продиктованное скорее спецификой уплотнения и даже смешения сюжетных линий в подобных декоративных панелях, развития не получит, и в изобразительной практике сцена Благовещения будет реализовываться посредством двух фигур — Марии и Гавриила. Более поздний вариант у колодца — мозаичная композиция в одном из парусов кафоликона монастыря Хора (ныне мечеть Карие-Джами, Стамбул) XIV века — использует уже распространенную схему Благовещения,



Рис. 3. «Благовещение у колодца». Мозаичная композиция паруса кафоликона монастыря Хора (мечеть Карие-Джами). XIV в., Стамбул

только в данном случае ангел застает Марию не за рукоделием или чтением, а набирающей в кувшин воду (рис. 3). Семантически эту композицию можно считывать двояко. С одной стороны, мастер сохраняет связь с текстом. Летящий ангел пространственно отделен от Марии, оставаясь для нее невидимым, она же показана оборачивающейся на неизвестный ей голос. С другой стороны, благословляющий жест Гавриила и раскрытая ему навстречу ладонь Марии создают у зрителя ощущение собеседования.

В изобразительной традиции этот мистический диалог будет осуществляться посредством жеста, который обнаружит многообразие пластических решений. Гавриил будет изображаться то коленопреклоненным, то предстоящим, нередко в порывистом движении, в том числе в полете, как это можно будет наблюдать в фресковом цикле Таддео Гадди капеллы Барончелли во флорентийской базилике Санта-Кроче и мозаике Пьетро Каваллини в римской церкви Санта-Мария-ин-Трастевере (рис. 4), декорированных в XIV веке. Образу Богоматери будут присущи те или иные эмоции, выраженные в пластике тела и жестов, варьирующихся от полной статики до жизнеподобного динамизма, который наиболее активно начнет проявляться в XIV веке, причем как в византийском искусстве, так и в западной традиции.

Возвращаясь к вопросу расположения сцены Благовещения в храмовом пространстве, можно выделить две тенденции. Наиболее ранняя обращена к уже упомянутой катакомбной фреске и обнаруживает сюжетную основу, по принципу которой сцена Благовещения будет реализовываться как в нарративных циклах, так и в алтарном образе или иконе. И тому находится множество примеров только в рамках обозначенного периода, не говоря уже о развивавшейся позднее станковой живописи. Это композиция, образованная фигурами Марии и Гавриила,



Рис. 4. Пьетро Каваллини. «Благовещение». Мозаичная декорация церкви Санта-Мария-ин-Трастевере. 1291, Рим



Рис. 5. «Благовещение». Мозаичная декорация колонн храма Святой Софии Киевской. Ок. 1040 г.

расположенных относительно друг друга не всегда симметрично, достаточно вариативная в многообразии поз и жестов. Именно эта тенденция получит широкое распространение как в культовом искусстве, в частности в иконописи, так и в светском. Другая тенденция останется актуальной только для пространства храма, поскольку будет тесно связана с внутренней архитектоникой пространства. Один из таких примеров находим в декоре колонн храма Святой Софии Киевской (рис. 5), где фигуры Гавриила и Богоматери разделены проемом арки и таким образом становятся фланкирующими фигурами. При этом сакральная семантика не нарушается, а даже усиливается за счет того, что подобное симметричное расположение фигур устойчиво размещается на границе наоса и пресбитерия, и, таким образом, Благая весть, смиренно принятая Марией, символически открывает вход в алтарную часть, то есть в Царствие Небесное. Эта модель реализуется как в византийском мире, так и на Западе, где влияние византийских образцов будет достаточно заметным, как, к примеру, в таких наиболее значимых сицилийских памятниках, как Дуомо ди Монреале и Палатинская капелла (рис. 6), испытавших в монументальных мозаичных декорациях XII века безусловное влияние константинопольских образцов. На внешней стороне арки вимы, по которой проходит разделение наоса и алтарной части в обоих случаях, как и в Софии Киевской, фигуры Гавриила и Богоматери симметрично фланкируют проем арки. Исходящий из центра луч, символизирующий схождение на Богородицу благословения Святого Духа подчеркивает направление двускатного перекрытия портала. Этот же принцип размещения Благовещения можно наблюдать и в западных памятниках. В знаменитых фресковых росписях капеллы Скровеньи (рис. 7) начала XIV века Джотто ди Бондоне также располагает коленопреклоненные фигуры Гавриила и Марии по обе



Рис. 6. «Благовещение». Мозаичная декорация вимы Палатинской капеллы. XII в., Палермо, Сицилия



Рис. 7. Джотто ди Бондоне. «Благовещение». Фреска, темпера. Ок. 1304–1306 гг. Капелла Скровеньи, Падуя

стороны арочного проема в архитектурной арке, а примерно столетием позже схожее решение демонстрирует Мазолино да Паникале в римской церкви Сан Клементе.

Немаловажно и то, что распределение фигур Гавриила и Марии относительно оппозиции лево-право жестко регламентировано. Гавриил всегда появляется с левой стороны относительно смотрящего. Но, согласно логике чтения иконного образа, то есть изнутри, в обратной перспективе Гавриил появляется как раз справа, из горнего мира.

Важной особенностью Благовещения как события является его сакральный характер, заключенный в непосредственном общении человека с трансцендентным и в отсутствие свидетелей.

Столь подробный разбор иконографии Благовещения Марии обусловлен тем, что именно в этой композиционной схеме обнаруживаются общие черты с другими евангельскими благовестиями. Они проявляются в позах, жестах и принципе трансляции божественной воли через посланника — ангела.

Подтверждение тому — смежный сюжет Благовестия Иосифу Обручнику. Такого литургического значения как Благовещение Марии, этот эпизод не имел, но и ему нашлось место в храмовом пространстве опять же благодаря развитию повествовательных циклов. Место этого эпизода в храмовом нарративе определялось в тесной связи с Благовещением Марии и ее встречей с Елисаветой. Учитывая нелинейную последовательность этих эпизодов и их разбросанность по разным текстовым источникам, такая логика кажется вполне объяснимой, несмотря на хронологический разрыв между Благовестием Захарии и Благовестием Марии и Иосифу. Размещается этот эпизод обычно между Благовещением Марии и Бегством в Египет. Само же свидетельство явления Ангела Иосифу заключено в Евангелии от Матфея (Мф. 1:19-23).

Иосиф же муж Ее, будучи праведен и не желая огласить Ее, хотел тайно отпустить Ее. Но когда он помыслил это, — се, Ангел Господень явился ему во сне и сказал: Иосиф, сын Давидов! не бойся принять Марию, жену твою, ибо родившееся в Ней есть от Духа Святого; родит же Сына, и наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов их. А все сие произошло, да сбудется реченное Господом через пророка, который говорит: се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему Еммануил, что значит: с нами Бог. (Мф.1:19-23)

Евангелист Матфей не называет Ангела Господня по имени, что в изобразительной практике позволило отождествлять божественного посланника с Гавриилом, явившемся Марии.

Иконография этого сюжета достаточно проста и однообразна. В памятниках разного типа встречается композиция со спящим на ложе Иосифом и слетающим к нему ангелом. Подобным образом сюжет представлен в декоративной панели уже упоминаемой кафедры епископа Максимиана VI века, так же он будет изображен и в кафоликоне монастыря Хора (мечеть Карие-Джами), и в византизирующих мозаичных декорациях XII–XIII веков таких памятников, как флорентийский баптистерий Сан-Джованни (рис. 8), Палатинская капелла в Палермо и венецианская базилика Сан-Марко. Исключением в этом ряду будет наиболее ранняя мозаичная декорация — прежде уже упоминавшаяся композиция из Санта-Мария-Маджоре. Редкий пример бодрствующего Иосифа, которому два ангела раскрывают истинную суть события. Что касается западной традиции, то в ней этот сюжет востребован не был. Но сама иконографическая схема получила применение, что наглядно демонстрирует фреска Джотто в Верхней базилике Сан-Франческо в Ассизи, использованная в сюжете сна Св. Франциска о дворце.



Рис. 8. Мозаичная декорация свода баптистерия Сан-Джованни, 1250–1330 гг., Флоренция. «Сон Иосифа Обручника»

Напротив, еще одно евангельское Благовестие, описанное Лукой и предшествующее Благовестию Марии, — явление Гавриила Захарии будет востребовано в обеих традициях. Рассказ об этом чуде предшествует явлению Гавриила Богоматери. Что же касается визуального прочтения сюжета, то здесь очевидно



Рис. 9. Мозаичная декорация свода баптистерия Сан-Джованни, 1250–1330 гг., Флоренция. Верхний регистр — «Благовещение Марии», нижний регистр — «Видение Захарии»

прямое заимствование схемы Благовещения Марии. То же симметричное расположение фигур Захарии и Гавриила, поддержанное центрообразующей осью алтаря, та же пластика. Но этот сюжет все же лишен той смысловой нагрузки и того литургического значения, которые свойственны Благовещению Марии, и потому роль этого эпизода в основном повествовательная, учитывая, что вне житийного цикла, посвященного Иоанну Предтече, Благовестие Захарии не изображается. Любопытно сравнение двух эпизодов — Благовещения Марии и Благовестия Захарии, изображенных в мозаичном декоре купола флорентийского баптистерия Сан-Джованни (рис. 9) и расположенных в двух регистрах, одно под другим. На обеих мозаиках Гавриил появляется с одной стороны, справа и практически в одной и той же позе, композиционные различия самые минимальные. Между тем появление Гавриила, в отличие от Благовещения Марии, можно будет наблюдать как справа, так и слева, при этом в тексте место Гавриила относительно жертвенника в иудейском храме будет точно определено.

Однажды, когда он в порядке своей чреды служил пред Богом, по жребию, как обыкновенно было у священников, досталось ему войти в храм Господень для каждения, а всё множество народа молилось вне во время каждения, — тогда явился ему Ангел Господень, стоя по правую сторону жертвенника кадильного. (Лк.1:8-11)

В баптистерии Сан Джованни художник следовал логике восприятия оппозиции лево-право не относительно зрителя, а изнутри сакрального пространства. Но в храме Двенадцати апостолов в Фессалониках находим парусную фреску первой четверти XIV века, где ангел появляется справа относительно зрителя. Более того, здесь автор

пользуется схемой изображения Благовещения, определенно инспирированной Благовещением Марии у колодца — Захария, стоя у алтаря почти в той же позе, в которой изображалась Мария с кувшином, оборачивается на летящего к нему ангела. Другой пример появления ангела с правой стороны, относительно смотрящего обнаруживается на фреске Джотто в капелле Перуцци флорентийской базилики Санта-Кроче. Правда, в данном случае это довольно реалистичное изображение, пространственность которого усиливается традиционными для художника архитектурными объемами, претендует на прочтение не изнутри сакрального пространства, а как раз со стороны смотрящего. Кроме того, расположение алтарной конструкции относительно востока-запада в данном случае неочевидно. Так что, вполне возможно, размещение фигуры ангела вполне соответствует тексту евангелия.

Благие вести о предстоящих чудесных рождениях Иоанна Предтечи, а затем Иисуса Христа были предвестиями о том, что должно случиться. Но к Благовещенским сюжетам бесспорно относятся и свидетельства о том, что уже произошло. В этой связи представляется важным рассмотреть сюжеты с благовестием пастухам о рождении Спасителя и откровением у Гроба Господня женам-мироносицам о воскресении Христа.

Евангелист Лука уделяет особое внимание теме донесения благой вести о Рождестве Христовом. В его изложении пастухам сначала является ангел и сообщает о пришествии в мир Спасителя, а после перед испуганными простолюдинами предстает и все воинство небесное.

В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего. Вдруг предстал им Ангел Господень, и слава Господня осияла их; и убоялись страхом великим. И сказал им Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь; и вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях. И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее: слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение! (Лк.2:8-14)

Этот евангельский эпизод не выделился в самостоятельный в храмовой декорации. Благовестие пастухам не изображалось обособленно на ранних этапах сложения христианской образности, а уже интегрировалось в сложившуюся расширенную иконографию Рождества Христова. Этот принцип сохранился и в иконописи. Самостоятельность сюжет обретает только в декоративно-прикладном искусстве в виде витражных композиций, эмалевых пластинок, в книжной



Рис. 10. Джотто ди Бондоне. «Жены-мироносицы у гроба. Явление Христа Марии Магдалине». Фреска, темпера. Ок. 1304–1306 гг. Капелла Скровеньи, Падуя

миниатюре. Что же касается храмовой декорации, схема оставалась прежней, как и со всеми вышеприведенными сюжетами, только сама сцена благовестия пастухам смещается на периферию картинной плоскости, где одному или нескольким лежащим или коленопреклоненным пастухам является ангел с хартией, масличной ветвью или благословляющим жестом. Примеры тому находим и в римских мозаиках в Санта-Мария-Маджоре и Санта-Мария-ин-Трастевере, и в джоттовской фреске в капелле Скровеньи.

Наконец, последнее евангельское Благовестие, о котором надлежит сказать, это весть о Воскресении Христа женам-мироносицам — единственное, о котором говорят все четверо евангелистов в последних главах своих евангелий. Матфей и Марк говорят о явлении одного ангела, Лука и Иоанн — о двух. Оба варианта в изобразительной практике оказались одинаково востребованы. Сюжет этот получил визуальное прочтение одним из первых. Самое раннее изображение — фреска в синагоге Дура-Европос (Сирия), которая относится к 256 году. Причем уже на раннем этапе явление ангелов женам-мироносицам соединяется в одну композицию со смежной сценой — явлением Христа Марии Магдалине, также упоминаемой всеми евангелистами. Интерес к этому последнему евангельскому чудесному рассказу без преувеличения затронул все типы памятников от монументальных декораций до мельчайших элементов декоративно-прикладного искусства, предназначенных как для церковного обихода, так и личного использования.

Иконография этого эпизода будет достаточно подвижной. Так в резном декоре наружных дверей V века римской базилики Санта-Сабина наблюдается еще упрощенный ритм композиции фрески в Дура-Европос, образованный выстроенными в ряд фигурами. А уже в IX веке на фреске крипты кафоликона Хосиас Лукас (Фокида) можно наблюдать более распространенный впоследствии вариант с сидящем на саркофаге крылатым ангелом и противопоставленными ему фигурами жен-мироносиц. Подобным образом сцена

изображена в Дуомо ди Монреале, в уже расширенном варианте с обездвиженными стражниками и сияющими посреди темной гробницы пеленами. К началу XIV века все чаще будут появляться варианты изображений с явлением Христа Марии Магдалине, в которых соединятся сразу две благие вести, принесенные как ангелами трем Мариям, так и самим воскресшим Христом любимой ученице Марии Магдалине (рис. 10). Эти сцены, отмеченные особой важностью в пасхальной литургии, получили широкое распространение в храмовом пространстве, причем как в виде монументальной декорации, так и в форме благочестивого спектакля, известного в истории средневекового театра как «Сцена трех Марий».

Список литературы:

1. **Демус О. Мозаики византийских храмов. – М., 2001.**
2. **Дзуффи С. Эпизоды и персонажи Евангелия в произведениях изобразительного искусства. – М.: Омега, 2007.**
3. **Лихачева В.Д. Искусство Византии IV–XV веков. – Л., 1986.**
4. **Пешке И. Монументальная живопись эпохи Джотто в Италии. 1280–1400. – М.: Белый город, 2003.**
5. **Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии/ Н. В. Покровский [вступ. ст. Г. И. Вздорнова]. – М.: Прогресс-Традиция, 2001.**
6. **Свенцицкая И.С. Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых. – М., 1999.**
7. **Этингоф О.Е. Образ Богоматери: очерки византийской иконографии XI–XIII веков. – М., 2000.**
8. **Lowden J. Early Christian and Byzantine Art, 1997. – London: Phaidon, 1997.**
9. **Grabar A. Christian Iconography. A Study of Its Origins / Andre Grabar. – Princeton University Press, 1968.**
10. **https://azbyka.ru/biblia/?Lk.24&r (дата обращения 18.10.2024).**
11. **https://azbyka.ru/otechnik/6/protoevangelie-ot-iakova/ (дата обращения 18.10.2024).**
12. **https://magisteria.ru/new-testament-iconography/annunciation (дата обращения 18.10.2024).**

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 History and Theory of Art and Design, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

БЛАГОВЕЩЕНИЕ В “БОГАТОМ КОДЕКСЕ” ПЕСНОПЕНИЙ ПРЕСВЯТОЙ ДЕВЫ МАРИИ: ОБРАЗ, ТЕКСТ, КОНТЕКСТ

ANNUNCIATION IN THE *CODICE RICO* OF THE *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*: IMAGERY, TEXT AND CONTEXT

Данный доклад обращается к интерпретации Благовещения в иллюстрациях “богатого кодекса” (“códice rico”) “Песнопений Пресвятой Девы Марии” леоно-кастильского короля Альфонсо X Мудрого. В этой роскошно иллюминированной рукописи из собрания Библиотеки монастыря Сан Лоренцо дель Эскориал (T.j. 1) рассматриваемый сюжет встречается в рамках иллюстративных циклов семи различных кантиг, из которых шесть являются лирическими хвалебными гимнами (cantigas de loor). Это позволяет поднять вопрос о принципах иллюстрирования кодекса и связи каждого из встречающихся в нем Благовещений с образным рядом, выстроенным для конкретного стихотворного гимна. Традиции литургической и паралитургической гимнографии сплетаются воедино с поэтическим арсеналом трубадуров и новыми мариологическими концепциями, распространяющимися во францисканской религиозной мысли, и создают новые иконографические и гипертектуальные контексты для трактовки сюжета.

This paper revolves around the Annunciation motif in the miniatures of the *códice rico* of the *Cantigas de Santa María* by the Leono-Castilian king Alfonso X the Wise. In this lavishly illuminated manuscript from the collection of the Library of the Monastery of San Lorenzo de El Escorial (T.j. 1), Annunciation recurs within the iconographic cycles of seven cantigas, with six among them being lyrical laudatory hymns (*cantigas de loor*). As a result, the illustrative principles of the

manuscript may be explored through the Annunciations concerned and their place within the cycles elaborated for the relevant cantigas. The traditions of liturgical and paraliturgical hymnography come together with the poetic baggage of troubadour lyrics and new mariological concepts wrapped up in Fransiscan religious thought to produce new iconographic and hypertextual contexts for the interpretation of the motif explored.

Ключевые слова: мариология, Благовещение, паралитургическая поэзия, средневековая миниатюра, Испания, Альфонсо X Мудрый, хвалебные кантиги

Keywords: mariology, Annunciation, paraliturgical poetry, medieval illumination, Spain. Alfonso X the Wise, cantigas de loor

Леоно-кастильский король Альфонсо X Мудрый (1252-1284) вошел в историю как просвещенный правитель, собравший вокруг себя в Толедо интеллектуальный придворный кружок и школу перевода, через которую проходила рецепция арабских научных и философских знаний. Король был инициатором, вдохновителем и участником ярких культурных проектов. Альфонсо X Мудрый и сотрудники, как принято называть этот круг в историографии, работали над сборниками законов, астрономическими и астрологическими трактатами, лапидарием, бестиарием и «Книгой игр», а также всеобщей историей и историей Испании [1]. При этом он окружал себя не только учеными, историописателями и законниками, но также окситанскими, каталанскими и португало-галисийскими трубадурами [2]. Как для правителя и человека совершенно особое значение для Альфонсо имел его литературный проект — «Книга песнопений Пресвятой Девы Марии» (Cantigas de Santa María) [3], поэтический сборник чудес Богородицы, составленный трубадурами его двора. Она известна по четырем рукописям, созданным по большинству датировок при жизни короля и по его непосредственному заказу. Тема смерти и упования на Пресвятую Богородицу в тяжелых испытаниях заставляют исследователей говорить о личном звучании этого проекта Альфонсо Мудрого, для которого последние годы правления будут временем смуты и болезни. Исследователи говорят о Кантигах как о «лирической автобиографии» Альфонсо [4]. Однако идея объединения в одном сборнике всех известных богородичных чудес из различных литературных и устных источников также является центральной установкой круга соавторов. Современные исследователи по ряду текстологических и стилистических особенностей приписывают часть кантиг сборника лично Альфонсо. Однако в качестве основного автора поэтических переложений и систематизатора материалов обычно называются другие фигуры (в частности галисийский трубадур Айрас Нуньес и фрай Хуан Хиль де Самора,

автор прозаического сборника чудес Пресвятой Девы, составленных примерно в те же годы) [5]. Впрочем, инициатива самого Альфонсо в процессе создания кантиг на всех этапах, включая организацию рукописей и разработку иллюстративной программы, как правило, в современной науке не оспаривается, вопрос стоит только о степени его участия в процессе [6].

Сочинение включало в себя 427 поэтических гимнов (кантиг) с музыкой, написанных на португало-галисийском диалекте [7]. В этом сборнике объединились традиции латинской церковной гимнографии, светского музыкально-поэтического творчества трубадуров и фольклорная составляющая чудес Богородицы. Большая часть кантиг содержала повествование о чудесах Пресвятой Девы. Однако они перемежались с лирическими хвалебными песнопениями (cantigas de loor). В процессе переработке собранного материала повествовательные сюжеты адаптируются в поэтическую форму, многовековая богословская и метафорическая символика богородичного почитания переплавляется в жанры и формы, идущие от куртуазной поэзии. Исследователи пишут о центонизации как об основном инструменте составления стихов этого литературного сборника [8]. Король Альфонсо предстает в текстах кантиг как трубадур Пресвятой Девы [9], что отражает двоякую связь сочинения с поэтической традицией “fin’amor”: преемственность образного мира, музыкальной и литературной формы и вместе с тем противопоставление чувственному культу Прекрасной Дамы целомудренной и возвышенной любви к Богородице:

Хочу воспеть Деву, Матерь Господа нашего,
Пресвятую Марию, лучшую из всех,
Созданных Богом, и хочу быть ее трубадуром… (Пролог B)[10]
E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de Nostro Sennor,
Santa Maria, que ést’ a mellor
cousa que el fez; e por aquest’ eu
quero seer oy mais seu trobador… (Prol. B) [11]

Из 4 рукописей «Песнопений Пресвятой Девы Марии», кодекс E (Escorial, j.b. 2), известный также как кодекс музыкантов и codex princeps (1280-1283), является наиболее полным по составу музыки и текста. Однако его миниатюристы ограничиваются портретами короля и музыкантов. Кодекс To (Madrid BN MS 10069) вовсе не имеет иллюстраций (1270-1280). Стойкий интерес искусствоведов вызывают две рукописи-сестры, представляющие собой, скорее всего, 2 тома единого проекта (нач. 1280-х гг.). Это «богатый кодекс» (T) из Библиотеки Эскориала (Escorial, T.j. 1) и незавершенный Флорентийский кодекс (F) из Национальной Центральной библиотеки

во Флоренции (BNCF, b.r.20) [12]. Они отличаются подробной и необыкновенно утонченной иллюстративной программой, которая лишь в первом кодексе была доведена практически до конца. Кодикологические и композиционно-стилистические особенности этих рукописей и отсутствие текстовых совпадений позволяют говорить о них как о едином целом.

Иллюстрации отдельных кантиг в кодексах T и F представляют собой циклы из 6 или 12 эпизодов (виньеток): по 6 на странице в три регистра, первая кантига кодекса T иллюстрирована восемью сценами на одной странице. Повторяющиеся архитектурные мотивы, в которые вписываются действующие на земле персонажи, и геометричные флоральные рамы сценок обеспечивают целостность иллюстративной программы и позволяют моделировать нарративные сцены по единому принципу построения. Далее речь пойдет об иллюстрациях «Богатого кодекса», содержащего 210 полностраничных миниатюр, включающих 1257 виньетки [13], тогда как Флорентийская рукопись с ее незавершенными миниатюрами будет привлекаться для сопоставления.

Сосуществование в «Богатом кодекс» слова, музыки и образа (ил. 1) в рамках единой программы обусловливает их сложную взаимосвязь. Стивен Паркинсон и Дейрдре Джексон, изучая процесс работы над рукописями в мастерских короля Альфонсо и, в частности, процесс создания кодекса T, выделяют три этапа работы: сбор материалов, создание стихов, музыки и миниатюр, их соединение воедино (“collection — composition — compilation”). Они показывают, как финальные правки в структуру стихотворных текстов иногда приводят к разной последовательности эпизодов в тексте и иллюстрациях [14]. При этом центонизация и творческое цитирование, которые становятся основой для текстов и музыки кантиг, используются и в разработке обширной и оригинальной иллюстративной программы. Здесь можно видеть то самое отражение механизмов средневековой памяти в процессе создания произведений искусства, принципы функционирования которых обобщила в своей знаковой монографии Мэри Каррузерс: готовые «места памяти» (loci/pictura memoriae) используются в качестве формул для создания нового мыслеобраза [15]. Подобными формулами становятся узнаваемые религиозные мотивы, изображение сакрального пространства, городские и сельские пейзажи и метафорика, заимствованная из религиозной гимнографии и поэзии трубадуров. Детальные иллюстрации создают визуальный ряд, который можно было читать отдельно от текста. При этом, как отмечала Ана Домингес Родригес, образ и текст в кодексе взаимодействуют вариативно, без четких общих правил и повторов, причем в “cantigas de loor” слов песнопения, как правило, не

хватает для понимания живописного “текста” [16]. Прекрасным примером ее тезису в контексте дальнейшего разбора могут служить, в частности, кантиги 60 и 320. Обе строятся на противопоставлении Марии и Евы, но дают в рукописях T (Cant. 60. F. 88v) и F (Cant. 320. F. 51) лишь отдаленно пересекающиеся иллюстративные циклы.

Повествовательные кантиги «Богатого кодекса» дробятся на наглядно представленные нарративные эпизоды, которые вписываются в повторяющуюся раму архитектурного обрамления и метанарратива, в котором король-трубадур Аффонсу (Affonso) прославляет Богородицу и поет о ее чудесах и в тексте, и в миниатюре. В этом контексте еще более примечательны cantigas de loor. Рукописи организованы так, что лирическим хвалебными гимнами являются первая (Cant. 1) и каждая десятая (Cant. 10, 20 и далее) кантига. Первая виньетка каждой из хвалебных кантиг изображает Аффонсу-трубадура, указывающего перстом на статую Пресвятой Девы перед собранием придворных.

Сюжет Благовещения семь раз встречается в миниатюрах рукописи T, причем практически всегда в циклах, иллюстрирующих хвалебные кантиги. Лишь однажды виньетка с Благовещением возникает в цикле, посвященном сюжетной кантиге. При этом смысловое наполнение сюжета варьируется, в зависимости от того, как он встраивается в образный мир отдельно взятого песнопения. Это многообразие, с одной стороны, требует пристального внимания к тексту, который сопровождает иллюстрация, и контексту ее расположения. С другой, оно позволяет считывать различные слои религиозной символики и поэтической образности традиционного сюжета. Центральная идея Благовещения как символа боговоплощения повсеместно вписывается в общий богородичный контекст «Песнопений». Эти разные текстовые и образные контексты можно рассмотреть, условно разделив сюжетный мир иллюстраций на темпоральные пласты *прошлого, настоящего и будущего.*

Самым очевидным является включение Благовещения в пласт прошлого — в рамках исторического мариологического цикла (Кантига 1, F. 6), который является не биографией Пресвятой Девы от рождения, но циклом радостей Богородицы (“os VII goios que ouve de seu fillo”// семь радостей, которые познала от сына) (Cant. 1) [17]. На странице попарно в четырех регистрах представлены Благовещение (1) и Рождество (2), Благовествование пастухам (очевидно, как продолжение «радости» Рождества) и Поклонение волхвов (3), Воскресение (4) и Вознесение Христа (5), Сошествие Святого Духа на апостолов (6) и Коронование Богородицы (7). В христологических виньетках цикла, Дева Мария превращается в смысловой и, где возможно, композиционный центр. Так, можно видеть, что в

сцене Воскресения жены мироносицы спешат от отверзтого гроба сообщить благую весть Богородице.

Благовещение предстает здесь, как и большинство иллюстраций кодекса, в трехчастной архитектурной раме из стрельчатых арок. Между фигурами Богородицы и архангела Гавриила изображена ваза с пятью белыми лилиями (ил. 2). Этот мотив дополняет символическую картину 7 радостей отсылками к боговоплощению и девственной природе Марии. Здесь присутствует не только символика сосуда как воплощения непорочной природы Пресвятой Девы, и лилии как ее символического воплощения [18], но и визуальная отсылка через подобие цветка силуэту, нисходящего с небес голубя к дарам Святого Духа. При этом декоративность и миниатюрность букета в вазе не мешает опознать листья и цветы как лилейные. Компиляция для паломников в Сантьяго к мощам святого Иакова, известная как «Книга Святого Иакова», а также как Каликстинский кодекс (по первой известной рукописи сер. XII в.), связывает белую лилию с девственной чистотой Пресвятой Девы и зачатием младенца Христа [19]. Здесь важно отметить, что, кроме богородичной символики лилия в Благовещении XIII в. несет в себе и христологическое значение, символизируя пришествие в мир Спасителя. Это можно видеть и в одном из главных источников неиспанских чудес девы Марии в Кантигах — также поэтических и пронизанных вернакулярными влияниями «Чудесах Богородицы» Готье де Куанси (1177-1236) [20]. Присутствие христологической символики важно для понимания последующих Благовещений в иллюстрациях кодекса, в которых прослеживается связь со сценой Распятия.

Символический сосуд с цветами (ваза или горшок) — повторяющийся мотив в Благовещениях и “богатого кодекса”, и его флорентийского собрата. В следующих иллюстрациях кодекса T это уже не белые лилии, а синие ирисы (ил. 3), иногда в окружении мелких цветов (возможно, фиалок и незабудок, но в целом, скорее, аллюзии на райский сад с его обильноцветущими лугами). В то же время вездесущий характер флоральных мотивов в иллюстрациях кантиг сближает их с поэтической образностью песен трубадуров, в которых любовные ухаживания и красота Дамы традиционно ассоциируются с весенним цветением природы [21]. Это многоцветие, однако, традиционно и для богородичной литургической и богословской традиции. Уже у раннехристианских и раннесредневековых авторов лилии, розы и цветы в целом становятся постоянными атрибутами Пресвятой Девы [22]. Далее, под влиянием Песни Песней, лилия прочно утверждается в литургической и мистической метафорике, а с началом XIII в. становится устойчивым мотивом в иконографии Благовещения [23]. Сложнее обстоит дело с ирисами, поскольку

средневековые авторы называли их тем же словом, что и лилии (лат. lilium, старофр. fleur de lys, каст. и порт.-гал. lirio). Иногда ирис отдельно выделяют как «мечелистную» лилию, именуя «гладиолусом» (старофр. и оксит. glai, glay, glaieul, прованс. glaia, glaio и ломб. glaio, giaio от латинского gladius «меч») [24]. В результате, в латинском или средневековом романском тексте его проблематично отличить, собственно, от лилии или гладиолуса. Так, возвращаясь к 17 главе «Книги святого Иакова» можно отметить, что ряд исследований о символике средневековой флоры со ссылкой друг на друга связывает данный текст с ирисами [25]. Однако при внимательном прочтении описания цветка очевидно, что речь идет не о них Книжная миниатюра, в частности достаточно натуралистичные изображения растений в Кантигах, позволяют задаваться вопросом о нюансах символики каждого из растений. «Гладиолусы» нечасто, но встречаются в описании идиллической природы или красоты Дамы в поэзии трубадуров. Можно вспомнить многоязычные строки дескорта (descort 16) трубадура Раймбаута де Вакейраса, воспевающие красоту дамы, «свежей, словно цветок гладиолуса» (fresca qe flor de glaio) [26]. Разноцветные «гладиолусы» (los glaios grocs, indis e blaus) цветут в саду в сирвентесе Бертрана де Борна [27] и эстампиде Раймбаута де Вакейраса [28]. Отсылки к весенним месяцам и явлениям природы в этих песнях подтверждают, что речь в них идет о цветении ирисов, а не зацветающих позже гладиолусов. В Позднее Средневековье мечелистные ирисы отождествляли с семью мечами, пронзившими сердце Богородицы в момент Распятия Христа [29], что в контексте глубинной связи между Благовещением и Распятием в структуре иллюстраций кодексов T и F наводит на размышление о них как о возможном раннем примере этой трактовки.

Сосуд с цветами из виньеток Благовещения органично вписывается в общую программу иллюстраций рукописи, где цветущая растительность отражает связь земли и неба. Статуя Богородицы, перед которой молятся герои сюжетных и хвалебных кантиг, часто держит в руке цветущую ветвь с мелкими синими цветами (игра на созвучии слов: “virgo” – «дева» и “virga” – «ветвь», также “virga Jesse” – «побег Иессея» [30]. Особенно ярко флоральный пласт метафорики песнопений проявляется в иллюстрации 10-ой кантиги, в которой рефреном повторяются слова: «Роза среди роз и цветок средь цветов» (“Rosa das rosas e Fror das frores…”) [31]. В верхнем ряду виньеток две арки: в одной Богородица изображена посреди куста дикой розы, шиповника, а в другой — посреди белых лилий и разноцветных ирисов. При схожести соцветий их легко отличить по цвету и форме листьев. В руке Богородицы вновь синий цветок, на этот раз в форме геральдической лилии. В самом тексте «Кантиг» цветочные метафо-

ры встречаются нечасто. Однако в испанских литургических книгах розы и лилии повторяются в богородичных метафорах с завидной регулярностью [32], что наложило отпечаток на флоральную символику Благовещения и трактовки Богородицы в целом. Кроме того, лилии и розы-шиповники также прослеживаются у Готье де Куанси. В этой поэме на старофранцузском Пресвятая Дева уподобляется летнему цветку, «свежей розе», лилии, шиповнику ("la fleur d'esté, // La Fleur de lis, la fresche rose; fleur d'esglentier, lin. 2061-2062) [33]. Однако, если Готье де Куанси превращает розу в главный флоральный символ Богородицы [34], авторы и миниатюристы Кантиг сохраняют верность лилии/ирису в духе богородичной гимнографии и иконографии, сложившихся к XIII в. и идущих от Песни Песней.

К пласту будущего (но одновременно и прошлого) можно отнести цикл 60-ой кантиги, построенной на традиционных литургических образах: Марии как новой Евы, отворившей врата рая [35]. Он объединяет эсхатологическое и сотериологическое измерение Благовещения, встраивая его в типологическую перспективу противопоставления грехопадения и боговоплощения. Этот мотив, часто встречающийся в «Кантигас» [36], можно видеть уже у Иринея Лионского и Тертуллиана, но особое распространение он получает с началом бытования гимна "Ave maris stella" («Радуйся, звезда над зыбью», Hv 8272) (ок. 800 г.) [37]:

Sumens illud ave
Gabrielis ore
funda nos in pace
mutans Hevae nomen.

Став популярным, этот гимн, через созвучие объединяющий приветственные слова архангела Гавриила (Ave) и имя Евы (Heva), сделал общим местом дихотомию Грехопадение — Боговоплощение. В литургическом контексте мотив Марии — Евы отражается также в антифоне на праздник Успения Богородицы «Рая врата…» ("Paradisi porta…", A 4214), который присутствует, в частности, в испанских антифонариях уже в XI в. Данный антифон вводит важную для текста и иллюстрации кантиги тему потерянного и обретенного Эдема: «Рая врата Ева для всех запирает, а Мария-дева вновь открывает» (Paradisi porta per Evam cunctis clausa est et per Mariam virginem iterum patefacta est) [38]. В Оттоновской империи нач. XI в. противопоставление Марии и Евы воплощается в утонченной иконографической программе Врат Бернварда в церкви Св. Михаила в Хильдесхайме (1007-1015) и в иллюстрациях и надписях Евангелия Бернварда (2015) [38]. К XIII в. противопоставление Марии и Евы станет лейтмотивом богородичных литургических и паралитургических гимнов [39].

Программа врат Бернварда читается не только по вертикали вниз на первой створке и вверх на второй (как повествование о падении и искуплении), но и по горизонтали слева направо (как типология, построенная на противопоставлении ветхо- и новозаветных мотивов). Цикл 60-ой кантиги полностью отходит от повествовательного принципа иллюстрирования, оставляя только типологию. В нем наглядно передана лирическая природа хвалебного песнопения: три регистра миниатюры по-разному воплощают идею утерянного и обретенного рая. При этом каждый регистр страницы в иллюстрации 60-ой кантиги выстраивается как противопоставление Марии и Евы. Однако здесь фигуры выдернуты из контекста священной истории. 1 регистр: Благовещение – Грехопадение, 2 регистр: Изгнание из рая – Богородица открывает врата рая, 3 регистр: Адам и Ева, закрывающая врата, Гавриил и Мария, открывающая врата. Как можно заметить, ветхозаветные и новозаветные персонажи не противопоставляются в две колонки, а чередуются своеобразным бустрофедоном, так что цикл начинается с Благовещения в верхнем левом игру и заканчивается Благовещением в нижнем правом (перед открытыми вратами рая). Тема потерянного и вновь обретенного рая в контексте противопоставления Марии и Евы возвращается во Флорентийском кодексе в тексте и иллюстрациях 320 кантиги (F. 50v-51). При разной степени завершенности каждой из виньеток, определенно можно говорить о более традиционной и повествовательной иконографии виньеток Грехопадения (v. 1, 3, 5). В новозаветной части цикла, кроме Благовещения, есть только незавершенные наброски (v. 4, 6), но по отдельным силуэтам можно предположить, что и это повествовательные виньетки, типологически противопоставленные ветхозаветной истории.

Та же эсхатологическая перспектива на будущее в изображении Благовещения может быть отмечена в иллюстрациях 90-ой кантиги (F. 132), где сюжет представлен на фоне запертых врат ада и скованного Люцифера. Текст кантиги, используя форму светской поэзии о Прекрасной Даме (кантиги о любви), воспевает «беспримерные» добродетели Богородицы как совершеннейшей из женщин [40]. При утонченности формы и виртуозной игре созвучий, само песнопение представляет собой своеобразный вызов для иллюстратора: ведь в каждом из пяти восьмистиший целых пять строф повторяются. Таким образом, шесть виньеток миниатюры становятся свободной интерпретацией прославляемых свойств Марии (смирения, девства, роли заступницы) в рамках иконографических схем, используемых в кодексе (аркада храма, король-трубадур и молящиеся, небесный престол). Лейтмотивом цикла выступает тема заступничества Пресвятой Девы и пленения дьявола (о demo), который предстает

разными способами поверженным или плененным в 6 строке каждой строфы (заваленный камнем вход в геенну в Благовещении (v. 2), повешенный вверх тормашками демон у небесного престола (v. 4), поверженный ангелами Люцифер у образа Пресвятой Девы в храме (v. 6) Таким образом, обе кантиги раскрывают смысл Боговоплощения в истории спасения человечества и роль Богородицы как заступницы, но делают это в диаметрально противоположном окружении ада и рая.

Об условно настоящем времени в изображении Благовещения можно говорить в иллюстрациях сюжетной кантиги 29 (F. 44) [41]. В первой виньетке изображен Аффонсу-трубадур и его слушатели, далее в трех виньетках рассказывается история паломника в Иерусалим, увидевшего чудесный образ Богородицы на мраморной плите в Гефсимании. Нижний регистр занят двумя мариологическими сюжетами — Богородицей в окружении разных тварей Божьих и собственно Благовещением. которое бегло упоминаются в тексте, но в визуальной интерпретации превращаются в кульминацию всего цикла и размышление о природе Пресвятой Девы. Во Флорентийском кодексе сюжет Благовещения встречается в еще одной сюжетной кантиге (Cant 306b) [42], причем он оказывается напрямую задействован в повествовании. Чудесное преображение живописного образа Благовещения на стене базилики Сан Джованни ин Латерано в Риме заставляет еретика, усомнившегося в девстве Богородицы, раскаяться. Соответственно в иллюстрациях кантиги действие всех шести виньеток разворачивается на фоне образа Благовещения, просматривающегося сквозь сдвоенную аркаду и напоминающего, таким образом, витраж в стрельчатом окне (F. 21v). Это единственный пример Благовещения как «образа в образе» в иллюстрациях рукописей-сестер. Поэтому в данном случае четко прослеживается еще и связь между условным настоящим (временем истории) и литургическим временем сакрального пространства, в котором располагается фреска.

Последняя и самая многочисленная группа Благовещений кодекса T объединяет прошлое, настоящее и будущее в едином пространстве закольцованного литургического времени вокруг евхаристии и искупительной жертвы, поклонения Христу и Богородице. В двух циклах центральными вневременными событиями становятся Благовещение и Распятие Христа, расположенные рядом. Здесь миниатюристы опираются на францисканскую доктрина «со-искупления» (Co-Redemptio), согласно которой Пресвятая Дева со-страдала вместе со своим взошедшим на крест сыном, была непосредственной со-участницей его смертных мук и искупительной жертвы Христа. Доктрина со-искупления ко времени создания

кодекса вполне сложилась в богословской мысли, но в иконографической традиции распространится гораздо позднее [43]. Однако в «Кантигах» ее влияние проявляется не только в текстах, но и в новаторской и догматически спорной иллюстративной программе. Эта согласованность образа и текста (при свободном принципе иллюстрирования) и новизна страстной иконографии могут быть связаны с координирующей ролью Альфонсо Мудрого, продолжающейся и на этапе иллюминации кодексов. Первая отметившая связь иконографической программы кодекса с доктриной Co-Redemptio, А. Домингес Родригес ставит вопрос о неортодоксальности поклонения короля Альфонсо Богородице и его «гибеллинской» позиции в отношении папского престола, которая находит отражение и в особых функциях фигуры короля-трубадура в миниатюрах [44]. В целом же этот пласт богословской символики текста и иллюстраций исследователи связывают с францисканцем Хуаном Хилем де Саморой, учеником св. Бонавентуры, автором прозаических чудес Пресвятой Девы (“Liber Mariae” 1275), духовником короля и возможным автором части музыки песнопений и текстов кантиг “de loor” [45].

Наиболее ярко трактовку Богородицы как со-искупительницы (Co-Redemptrix) в миниатюрах кодекса раскрывает образ Скорбящей Матери, обнимающей основание креста (Cant. 140. F. 196, Cant. 50. F. 74v). Однако, как уже отмечалось, она также находит отражение в расположении Благовещения 1) у подножия Распятия в рамках одной виньетки (Cant. 30. F. 45) – в окружении сцен поклонения Христу и Богородице, восседающим на небесном престоле; 2) непосредственно над виньеткой с Распятием (Ил. 3) (Cant. 140. F. 196) — также в окружении сцен поклонения. Этот принцип расположения, кроме того, используется в иллюстративном цикле 310 кантиги в кодексе F (F. 36). Цикл 30 кантиги, посвященной Марии как заступнице за человеческий род [46], разворачивается в абстрактном пространстве без традиционных архитектурных элементов земного храма или города. Здесь есть небесный престол



Ил. 1. “Богатый кодекс” из Библиотеки Эскориала. Escorial, T.j. 1. F. 5.



Ил. 2. “Богатый кодекс” из Библиотеки Эскориала. Escorial, T.j. 1. F. 6.



Ил. 3. “Богатый кодекс” из Библиотеки Эскориала. Escorial, T.j. 1. F. 196.

и земля с молящимися разного социального положения во главе с самим королем. В последней виньетке земной план остается непрописанным, а восседающие на небесах Христос и Богородица изображены на одном уровне в нежном объятии, что подчеркивает мистические аллюзии на Песнь Песней. В миниатюре к 140-ой кантиге, форма и структура которой всецело вдохновляются светскими кансоньеру (а именно т.н. кантигой о любви, воспевающей Даму) [47], тем не менее используется тот же литургически отвлеченный образный ряд: небо и земля, Благовещение и Распятие. Две земные виньетки также имеют обобщенное звучание и композиционно рифмуются: молящиеся в храме, к которым нисходит Богородица (2v.) противопоставляются кутящим нечестивцам, среди которых присутствует рогатый бес (v.6). Близкий принцип иллюстрирования лирического текста, но уже без отсылки к Распятию, можно видеть в 160-ой кантиге (F. 217), также воспроизводящей форму светской поэзии — песни о милом, или кантиги о друге, т.е. песни, написанной от лица Дамы [48]. В обеих миниатюрах две верхние виньетки представляют короля, указывающего своим слушателям на Пресвятую Деву на

небесах (v.1) и в храме (v.2), две виньетки второго регистра посвящены Благовещению (v.3) и Коронованию Богородицы (4) с Царем и Царицей Небесными, восседающими среди сонмов святых (Cant. 140) и между херувимами (Cant. 160). Таким образом, в данной группе кантиг иллюстраторы отказываются от повествовательности и типологии во имя абстрактного богословского размышления о природе Пресвятой Девы, о связи боговоплощения и искупления.

Сюжет Благовещения возникает в «Богатом кодексе» почти исключительно в хвалебных песнопениях (cantigas de loor) и лишь однажды в повествовательной кантиге. Его местоположение и значение варьируется в зависимости от контекста. Он предстает в иллюстрациях на стыке традиционной мариологической иконографии, новой францисканской эмоциональности и доктрины со-искупления, метафорического образного ряда религиозной гимнографии и любовной лирики окситанских и галисийских трубадуров. Благовещение как символ Боговоплощения и со-искупления Христа и Богородицы встраивается в темпоральную схему прошлого, настоящего и будущего человеческой истории.

Примечания:

1. **O'Callaghan J. F. The Learned King: The Reign of Alfonso X of Castile. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993. P. 131-146. См. также: Историк и власть, историк у власти: Альфонсо X Мудрый и его эпоха / под ред. О. В. Аурова, А. В. Марея, Р. Пичеля. М.: Альма Матер, 2024.**
2. **Martínez H. S. Alfonso X, the Learned: A Biography. Leiden, Boston: Brill, 2010. P. 224-225.**
3. **Тексты кантиг цитируются по критическому изданию В. Меттмана: Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María / Ed. W. Mettmann, 3 vols., Coimbra: Univ. de Coimbra, 1959-1972. V. I. P. 90-91. P. 2. Для уточнения текста и комментариев используются также новейшие критические издания отдельных групп кантиг – содержащихся во Флорентийском кодексе и совокупности хвалебных кантиг: O Códice de Florencia das Cantigas de Santa María (B.R. 20). Transcrición Paleográfica / Ed. E. Fidalgo Francisco, A. Fernández Guiadanes. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2019; As cantigas de loor de Santa María / Ed. E. Fidalgo. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2003.**
4. **O'Callaghan J. F. Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria: A Poetic Biography. Leiden, Boston, Köln: Brill, 1998. P. 3-8 et passim; Snow J. T. Alfonso as Troubadour: the Fact and the Fiction // Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and his Thirteenth-Century Renaissance / Ed. R. I. Burns. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. P. 124-140; Martínez H. S. Alfonso X, the Learned… P. 228.**

5. Martínez H. S. Alfonso X, the Learned… P. 223-225, 518-520.
6. Martínez H. S. Alfonso X, the Learned… P. 223-227. Snow J. T. Clues to the Authorship of the Cantigas de Santa Maria from the Toledo manuscript // Romance Quarterly T. 66. N 3. P. 135-146.
7. O'Callaghan J. F. Alfonso X and the Cantigas… P. 6-7.
8. Colantuono M. I. Cantigas de Santa Maria di Alfonso X el Sabio: Composizione musicale e oralità. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. P. 52-61.
9. Подробне об образе Альфонсо-трубадура в "Кантигах" и иллюстрациях рукописей см. в частности: Snow J. T. Alfonso as Troubadour: the Fact and the Fiction // Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile and his Thirteenth-Century Renaissance / Ed. R. I. Burns. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990. P. 124-140. Greenia G. D. The Politics of Piety: Manuscript Illumination and Narration in the Cantigas de Santa Maria // Hispanic Review. 1993. T. 61. №. 3. P. 325-344.
10. Пер. О.А. Сапрыкиной: Сапрыкина О. А. Поэтическая мариология Альфонсо х Мудрого //Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2014. №. 24 (710). С. 436-442.
11. Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María. P. 2.
12. O'Callaghan J. F. Alfonso X and the Cantigas… P. 9-11;
13. Martínez H. S. Alfonso X, the Learned: A Biography. Leiden, Boston: Brill, 2010. P. 220-224.
14. Parkinson S., Jackson D. Collection, Composition, and Compilation in the «Cantigas de Santa Maria» // Portuguese studies. – 2006. – T. 22. – №. 2. – P. 159-172.
15. Carruthers M. The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 191-196.
16. Rodríguez Domínguez A. «Compassio» y «co-redemptio» en las cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio final // Archivo español de arte. 1998. T. 71. №. 281. P. 20.
17. Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María. P. 4.
18. Broughton L. The Rose, the Blessed Virgin Undefiled: Incarnational Piety in Gautier's Miracles de Nostre Dame / ed. K. Krause, A. Stones // Gautier de Coinci: Miracles, Music, and Manuscripts. Turnhout: Brepols, 2006. P. 282-285.
19. Liber sancti Iacobi. Codex Calixtinus/ trad. par J. Feo, nueva ed. actualizada par. M. J. García Blanco. Santiago de Compostela: Presidencia. Axencia Turismo de Galicia, 2014. Cap. 17. P. 218
20. Broughton L. The Rose, the Blessed Virgin… P. 285-286.
21. Oriol G. La transmission des amorces saisonnières des troubadours aux trouvères: l'hypothèse des mécanismes émotionnels // Revue des langues romanes. 2020. T. 124. №. 2. P. 295-320.

22. Salvador González J. M. Sicut lilium inter spinas. Floral metaphors in late medieval Marian iconography from patristic and theological sources Sicut lilium inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de fuentes patrísticas y teológicas // Eikón/Imago. 2014. T. 3. №. 2. P. 17-22/
23. Broughton L. The Rose, the Blessed Virgin… P. 285.
24. [Электронный ресурс] URL: https://deaf.hadw-bw.de/lemme/glai (дата обращение: 02.02.2025).
25. Girault P. G. La fonction symbolique de la flore: héritage flamand et expression dynastique dans l'oeuvre du Maître de saint Gilles // Flore et jardins: usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Age / Éd. P.-G. Girault.Paris, Le Léopard d'Or, 1997. P. 160, Quiñones Costa A. M. La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo.Madrid: Universidad Complutense, 2002. P. 52. N. 50. [дис.]
26. Электронный ресурс] URL: http://trobar.org/troubadours/raimbaut_de_vaqueiras/raimbaut_de_vaqueiras_16.php (дата обращения: 01.02.2025).
27. Цитируется по: Kay S. Songs of War: The Voice of Bertran de Born //Transposition. Musique et Sciences Sociales. 2020. №. Hors-série 2. URL: http://journals.openedition.org/transposition/3785 (Дата обращения: 01.02.2025).
28. [Электронный ресурс] URL: http://trobar.org/troubadours/raimbaut_de_vaqueiras/raimbaut_de_vaqueiras_15.php (дата обращения: 01.02.2025).
29. McNamee M. B. Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings. Leuven: Peeters Publishers, 1998. P. 169.
30. Domínguez Rodríguez A. En torno al Árbol de Jesé (siglos XI-XIII): Tres ejemplos en las Cantigas de Santa María // Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa Maria / Ed. S. Parkinson. 2000. Oxford: Legenda, 2000. P. 70-92.
31. Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María. P. 33.
32. Twomey L. K. The Serpent and the Rose: the Immaculate Conception and Hispanic Poetry in the Late Medieval Period. Boston, Leiden: Brill, 2008. P. 144-148. Примеры образа лилии в текстах "Кантиг" см.: Сота Х. Белее и ярче, чем снег или хрусталь. Цветовая символика белых рыцарей «Кантиг о святой Марии» // Vox medii aevi. 2021. Т. 2. С. 192-212.
33. Gautier de Coinci. Miracles de Nostre Dame. Genève, Paris: Droz, Minard, 1961. P. 87.
34. Twomey L. K. The Serpent and the Rose… P. 225-230.
35. Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María. P. 173.
36. Broughton L. The Rose, the Blessed Virgin… P. 281-282.
37. CAO A 4214 [Электронный ресурс]: https://cantusindex.org/id/004214, https://cantusdatabase.org/id/004214.
38. CAO H 8272 https://cantusindex.org/id/008272.

39. Cohen A. S., Derbes A. Bernward and Eve at Hildesheim // Gesta. 2001. T. 40. №. 1. P. 19-38. P. 29-31.
40. Twomey L. K. The Serpent and the Rose... P. 217-225.
41. Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María. P. 260-261. Комментарий см.: As cantigas de loor... P. 148-154.
42. Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María. P. 28-29.
    - Códice de Florencia… P. 57-58.
43. Domínguez Rodríguez A. «Compassio» y «co-redemptio»… P. 17–35.
44. Ibidem. P. 24, 34-35.
45. Martínez H. S. Alfonso X... P. 230-235.
46. Alfonso O Sabio. Cantigas de Santa María. P. 90-91. Комментарий см.: As cantigas de loor... P. 96-103.
47. As cantigas de loor… P. 184.
48. Ibidem. 199-201.

Литература:

Marie-Laure Savoye. De Fleurs, d'or, de lait, de miel : les images mariales dans les collections miraculaires romanes du XIIIe siecle. Litteratures. Universite Paris-Sorbonne - Paris IV, 2009.

О.И. ЛЕКСИНА
Кандидат искусствоведения, член Ассоциации искусствоведов

O.I. LEKSINA
Ph.D in Art History, member of the Association of art critics

БЛАГОВЕЩЕНИЕ В СКУЛЬПТУРЕ ИСПАНИИ: ОТ РОМАНИКИ К ГОТИКЕ

THE ANNUNCIATION IN SPANISH SCULPTURE: FROM ROMANESQUE TO GOTHIC

Статья посвящена теме Благовещения в скульптуре Испании периода романики. Рассмотрены некоторые особенности иконографии сцены Благовещения. Показано сосуществование различных тенденций развития скульптуры в период перехода от романики к готике.

The article is devoted to the theme of the Annunciation in the sculpture of Spain during the Romanesque period. Some features of the iconography of the Annunciation scene are considered. The coexistence of various tendencies in the development of sculpture during the transition from Romanesque to Gothic is shown.

Ключевые слова: Благовещение, романика, варианты иконографии, Иосиф, Коронование, Дева в Ожидании.

Keywords: Annunciation, Romanesque, iconography variants, Joseph, Cor-onation, Virgin in Expectation.

На территории современной Испании, долгое время остававшейся римской провинцией, романский стиль, представляющий собой, по выражению итальянского историка искусства Д. Тарабра, «самопроизвольное возрождение римского искусства» [3; с. 10]), получил широкое распространение. Этот стиль «заключает в себе силу и мощь римского оригинала, впитавшего в себя средневековую духовность, основательность и крепость масс, суровость архитектуры, компактные объемы и лаконичность декора» [4; с. 10]. «В основном романский период приходится на

XI–XII столетия, причем XI век рассматривается как время раннего, а XII век — как время зрелого романского искусства» [3; с. 40].

Становление и развитие стиля на Иберийском полуострове (1) по времени совпадает с борьбой за освобождение от Халифата, с вытеснением арабов с захваченных ими земель. В этой борьбе важнейшую роль играла церковь. Этим, в частности, можно объяснить большое количество памятников культовой архитектуры этой эпохи и связанной с ними скульптуры (особенно в северо-западной части полуострова вблизи Камино-де-Сантьяго). Здесь, в зоне наименьшего влияния Халифата, к тому же свободной для проникновения художественных течений Франции, «развитой романский стиль», по мнению Ц. Нессельштраус [3; с. 57], ярко проявляется в скульптуре.

Скульптура романского периода — это, главным образом, храмовая скульптура, иллюстрирующая библейские сюжеты. Однако нередко этот скульптурный декор перемежается языческими и фантастическими мотивами. Особенность же романского стиля в том, что он не стремится, как другие предыдущие и более поздние стили, «… точно копировать окружающую природу, а скорее концептуализирует красоту абстрактным и рациональным способом» [10]. При этом романская скульптура всецело подчинена архитектуре, которая, будучи производной римской, представляет собой архитектуру, как ее определяют исследователи, «квадрата и циркуля». Сообразно с этим, «в романской скульптуре используются формы и пропорции, соответствующие рациональному геометрическому порядку, а так называемый «закон каркаса» заставляет романского скульптора адаптировать фигуры к поддерживающей их архитектурной основе. По этой причине в скульптуре порталов, арок и колонн «…мы находим персонажей приземистых или чрезмерно высоких, часто с невозможными ракурсами и с абсурдными перспективами. Ничто из этого не умаляет его красоты, если мы сможем избавиться от нашего позитивистского образа мышления» [10].

Испания — территория, где Дева Мария традиционно особо почитается, и сюжет Благовещения — события, изменившего ход истории человечества, — весьма распространен в храмовой скульптуре. Сохранившиеся рельефы романского периода с изображением сцены Благовещения встречаются, главным образом, на капителях колонн и в тимпанах перспективных порталов. Этот сюжет может располагаться изолированно или открывать Евангельский цикл, связанный с рождением Христа. И хотя главными действующими лицами сцены Благовещения традиционно являются Архангел Гавриил, доставляющий послание, и Дева Мария, это послание принимающая, в Испании романского периода существуют варианты этой иконографии.

Так, на капители колонны портала южного входа церкви Санта-Мария-де-Эгиарте (конец XII века, Наварра) представлена сцена Благовещения, в которой, помимо Марии и Гавриила, изображен дремлющий Иосиф, присутствие которого можно объяснить так: из Евангелия известно, что Иосиф «был смущен», когда беременность Марии стала явной, но слова явившегося Иосифу Ангела, объяснившего ему смысл и природу зачатия Марии, убедили его в невиновности его «обручницы» (Мф. 1:18–24). «По апокрифической версии, нашедшей отражение в средневековой (особенно византийской) иконографии, Мария была всенародно подвергнута испытанию таинственной «горькой водой, наводящей проклятие» на неверных жен, как это рекомендуется в Библии (Числ. 5:11-31) и описывается в талмудическом трактате «Сота»; архаическая ордалия подтвердила Ее целомудрие» [1; с. 292].

Можно дать этой иконографии и более широкое толкование: согласно Евангелию, Иосифу было еще три явления ангела. Все они должны были способствовать принятию им правильного решения, дабы уберечь Младенца и Богородицу от всех возможных бед, то есть Иосиф был послан их охранять.

Похожая сцена со спящим Иосифом сохранилась на портале церкви San Miguel de Estella (последняя четверть XII века, провинция Наварра, на пути Камино-де-Сантьяго), где она является частью Евангельского цикла. Таким образом, эти сцены с тремя действующими лицами можно рассматривать как совмещающие два события: Благовещение и Сон Иосифа, происходящие в разное время. Исходя из того, что фигура Иосифа соразмерна фигуре архангела Гавриила, можно сделать вывод о важности личности Иосифа для заказчиков (или создателей) этих памятников.

Комплекс Сан-Хуан-де-Дуэро, построенный в первой половине XII века, был прежде монастырем военного ордена госпитальеров Святого Иоанна Иерусалимского, и оставался обитаемым до XVIII века. Церковь — простая снаружи, весьма интересно устроена внутри: по обе стороны пресвитерия поставлены два «храма» (кивория), купол каждого опирается на четыре колонны. Один посвящен Деве Марии, другой – Иоанну Крестителю [11].

На капителях колонн первого изображены сцены жизни Марии от Благовещения до Успения. В сцене Благовещения Дева Мария принимает слова коленопреклоненного ангела; ее приподнятые руки обращены ладонями наружу. Однако этот жест Марии не должен интерпретироваться как некое недоумение Богородицы, давшей обет девства. По утверждению испанского исследователя архитектуры Елены Martín Martínez de Simón, в романском искусстве он

является традиционным знаком принятия послания [8; p. 201]. На заднем плане сцены изображен крест — символ искупительной жертвы Христа.

На этих примерах хорошо видно, что романская скульптура, подчиняясь архитектуре, четко вписывается в формы капителей, пропорции фигур несколько искажены: они приземистые, и перед нами как будто бы простонародные образы. Возможно, они выглядят именно так еще и потому, что согласно интерпретации российского искусствоведа Н. Дмитриевой, искусство в средневековой Европе было «делом рук людей из низшего сословия, и не только рук, но их ума и сердца» [2; с. 99]. При этом, как нам представляется, мастер — сознательно или нет — самим способом ваяния придал этим сценам драматичный характер.

Еще более очевидно стремление «не нарушить» скульптурным декором абрис капители — в сцене Благовещения в клуатре монастыря Сан-Хуан-де-ла-Пена (последняя треть XII века, г. Ботайя). Чтобы сохранить конусообразную форму капители, фигуре Марии придана весьма сложная поза, отличная от рассмотренных прежде: расположенная практически спиной к Архангелу Гавриилу, лишь повернув в его сторону голову и слегка наклонившись вперед, она одной рукой опирается на колено, а жестом другой принимает послание. Фигура Архангела Гавриила, протягивающего Марии крест, — также в положении сидя, — отклонена в противоположную сторону. В результате эта лаконичная форма выглядит необычайно экспрессивно. Добавим, что здесь, в отличие от привычного расположения участников сцены, Мария находится слева, а архангел Гавриил — справа.

Сан Хуан де Ортега — один из самых аутентичных монастырей Камино-де Сантьяго. Он основан святым Хуаном де Ортега в XII веке для защиты паломников, следующих на поклонение мощам Св. Иакова. В монастырской часовне Св. Николая (также XII века) на тройной капители апсиды Евангелия прекрасно сохранились рельефы, иллюстрирующие цикл Рождества Христова. В сцене Благовещения нет драматизма предыдущего варианта. Здесь ликующий ангел с процессионным крестом в уцелевшей руке. Как и в уже рассмотренном примере, в этой сцене Дева Мария принимает послание прокомментированным выше жестом рук. На заднем плане — женщина, которую трудно идентифицировать. Ее трактуют либо как сопровождающую Марию служанку, либо объясняют ее присутствие просто композиционным решением, позволяющим заполнить оставшееся свободное пространство на капители [8; p. 201].

Часовня Св. Николая знаменита еще и тем, что в дни весеннего и осеннего равноденствия луч света проникает в темное пространство

через маленькое окошко, расположенное в главном фасаде, и в течение нескольких минут освещает Благовещение Девы Марии, что расценивается как некий символ и именуется «Чудом света».

На угловой капители внутри часовни представлен еще один вариант сцены Благовещения (совмещенный со сценой Встречи Марии и Елизаветы). Благовещение происходит в условном архитектурном пространстве — под двойной аркой, символизирующей небесный Иерусалим [8; p. 202] Обе фигуры изображены фронтально, в полный рост. Правой рукой Архангел указывает на Деву Марию, а через левую его руку перекинута филактерия с божественным посланием.

Нужно отметить, что в Испании переход скульптуры от романики к готике растянут во времени, и потому трудно проследить ее эволюцию и систематизировать с точки зрения хронологии. Так, уже во второй половине XII века появляются признаки натурализма. Примером может служить скульптурный декор колонны (датируемый 1160–1170 гг.) клуатра монастыря Санто-Доминго-де-Силос, где представлены сцены из жизни Марии.

Особенностью сцены Благовещения является то, что она совмещена со сценой Коронования, здесь облик Марии не простонародный, а царственный, «ее коронуют как королеву небес» [9; p. 6]. Отметим еще одну деталь: согласно апокрифическим источникам, Мария в доме Иосифа «работает над пурпурной пряжей для храмовой завесы (символ предстоящего «прядения» младенческого тела Иисуса Христа из «пурпура» материнской крови в утробе Марии). Работа над пряжей еще продолжается, когда происходит Благовещение» [1; с. 292]. Таким образом, ткань, которую Мария держит в левой руке и которая уходит драпировкой на стену, можно рассматривать как символ зарождающейся плоти Христа. (Заметим, что в некоторых примерах, приведенных выше, эта деталь (ткань в руке Марии) тоже присутствует, но она не столь явно выражена).

В этой сцене Благовещения фигуры Марии и Архангела Гавриила имеют естественные (и даже удлиненные) пропорции, демонстрирующие движение к натурализму, а фигуры ангелов, коронующих Марию, уже фактически отделены от стены. Сцена представляется весьма насыщенной: витые колонны, сложный рельеф складок, сцена полна вибраций, так что в ней можно увидеть барочную стадию романики.

Подчеркнем, что в романском искусстве скульптурные изображения Благовещения размещены, главным образом, на капителях колонн, при переходе же к готике они «спускаются» с капителей. Так, натуралистический этап в развитии готической скульптуры представлен в сцене Благовещения, украшающей портал, ведущий из трансепта в клуатр кафедрального собора Бургоса (кон. XIII в.). Здесь скульптуры, уже

независимые от архитектуры и приобретшие объем и телесность, благодаря обращенности друг к другу остаются композиционно связанными. Но существуют примеры, в которых видимая композиционная связь отсутствует, как, например, в церкви Санта Мария де Азоге (г. Бетансос, ок. 1400 г.), где фигуры Богоматери и Архангела Гавриила расположены в нишах по разным сторонам перспективного портала главного входа.

Нетрудно заметить, что в то время как в изображении Благовещения романского периода связь между человеком и Богом словно материализована, в готическом Благовещении эта связь весьма условна, а сами действующие лица сцены выглядят просто респектабельными горожанами. Это объясняется сменой мировоззрения: символическое мировосприятие мира сменяется натуралистическим, что влечет за собой смену форм, в том числе скульптурных. «Геометрический иератизм романской скульптурной фигуры, вызывающий вневременное и символическое восприятие, уступает место прогрессивному натурализму, где стремятся к формальной красоте. Целью готической скульптуры, основанной на натуралистической концепции, является представление видимого мира таким, какой он есть <…>, и потому в готической скульптуре изваянный персонаж отражает эмоции и превратности судьбы любого смертного» [10].

Необычайно интересна с точки зрения стилистики скульптурная группа сцены Благовещения, расположенная с левой стороны портала южного фасада базилики Сан-Висенте в Авиле. Богоматерь сидит под своего рода балдахином, держа книгу в левой руке и повернувшись лицом к Архангелу Гавриилу. Сам фасад датируется XI–XII веками (с него начиналось строительство базилики), скульптуры же — более позднего времени. Их первоначальное местонахождение неизвестно, но предполагается, что они были перевезены сюда во время одной из реставраций, которым подвергся храм [7, p. 91]. Согласно информации сайта базилики, Сан-Висенте де Авила является «…одним из величайших образцов архитектуры и скульптуры романского и готического периодов». При этом скульптурную группу Благовещения относят к протоготике и датируют последней третью XII века [12].

Однако эта группа (в особенности Дева Мария) по свободе поз и движений явно превосходит упомянутое выше готическое Благовещение классицистического толка конца XIII века (то есть существенно более позднее) в Кафедральном соборе Бургоса. Таким образом, в XII–XIII веках сосуществуют разные стадии развития скульптуры рассматриваемого направления, что затрудняет составление внятной стилистической хронологии.

Интереснейший пример рельефа Благовещения находится в клуатре монастыря Санта-Мария-ла-Реаль-де-Ньева (Сеговия), строительство которого началось на рубеже XIV–XV веков. Здесь по сравнению с рассмотренной выше романской скульптурой иная эстетика ощущается благородство в позе и жестах. Этот утонченный минималистичный (тяготеющий к знаку) рельеф воспринимается как продукт зрелого периода романики, однако явно выбивается из временных рамок (хотя и условных) романского искусства. Вместе с тем, приходит мысль об очень умелой стилизации (намеренной архаизации), поскольку уже в конце XIII века существуют образцы развитой готики.

Некое объяснение такому характеру скульптурных рельефов памятника XV века (довольно прозаическое) мы находим в статье испанского историка искусства Сони Кабальеро Эскамилья, которая, в частности, пишет: «Несмотря на то, что строительство монастыря велось в первой половине XV века, его внешний вид напоминает внешний вид романских монастырей, что еще раз подчеркивает архаичный характер, определяющий весь ансамбль.<…> Это обстоятельство свойственно периферийным центрам, до которых новости доходили с некоторой задержкой, размытыми и загрязненные другими местными формулами, которые делали их оригинальными произведениями и ретроградными по сравнению с другими районами» [5; p. 8]. Это объяснение подтверждает отсутствие однонаправленного (поступательного) развития скульптуры от романики к готике.

Хотелось бы кратко коснуться еще одного варианта иконографии Благовещения в испанской скульптуре: «Дева в Ожидании». Смысл этой иконографии в том, что в момент, когда Дева Мария слышит весть архангела Гавриила о том, что она станет Богородицей, СЛОВО становится плотью Иисуса Христа, то есть в момент Благовещения происходит Воплощение.

Этот вариант иконографии призван отразить не только Божественную, но и человеческую природу Христа. Дева Мария изображается на разных стадиях беременности, обычно рука прикрывает живот. Эта иконография Богоматери наиболее характерна для готического Благовещения (хотя она встречается и в романской скульптуре). При этом зачастую происходит трансформация самой сцены: изображения Девы Марии и Архангела Гавриила могут быть размещены в пространстве храма на значительном расстоянии друг от друга (как, например, в базилике Св. Исидора в Леоне, вторая половина XIII века), и потому кажутся композиционно разобщенными. Однако испанский историк искусства Хулио И. Гонсалес Монтанес поясняет, что «…размещение фигур в храме соответствует тщательному пространственному планированию. Архангел находится в углу, где северный неф встречается с трансептом, а Мария находится на глав-

ной колонне трансепта, так что они разделены по диагонали примерно на десять метров, но объединены перед входящим зрителем своими направленными друг на друга взглядами и евангельскими текстами своих филактерий» [6].

Тем не менее, совершенно очевидно, что в готической скульптуре — как в традиционном варианте Благовещения, так и в иконографии «Девы в Ожидании» — трансцендентность образа утрачивается, происходит его секуляризация.



Ил. 1. Капитель благовещения церкви Санта-Мария-де-Эгиарте. Фото Cliomano



Ил. 2. Монастырь Сан-Хуан-де-Дуэро. Фото José Luis Filpo Cabana



Ил. 3. Монастырь Сан-Хуан-де-ла-Пена



Ил. 4. Монастырь Сан-Хуан-де-Ортега



Ил. 5. Фото Carlospalacios



Ил. 6. Благовещение в «Небесном Иерусалиме». Монастырь Сан-Хуан-де-Ортега



Ил. 7. Благовещение и Коронование Марии. Санто Доминго де Силос Благовещение. Сан-Висенте-де-Авил. Фото José Luis Filpo Cabana



Ил. 8. Благовещение. Клуатр Кафедрального собора Бургоса



Ил. 9. Клуатр монастыря Санта-Мария-де-Ньева (Сеговия). Фото Osado





Ил. 10. Благовещение. Сан-Исидоро, Леон. Фото Julio I. González Montañés



Ил. 11. Благовещение. Сан-Исидоро, Леон. Скульптуры в пространстве базилики. Фото Julio I. González Montañés

Примечание

1. Здесь необходимо уточнить, что практически до конца XV века не существовало единого государства с таким названием, далее будем для краткости называть территорию, о которой идет речь, Испанией.

Список литературы:

1. Аверинцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. София–Логос. Словарь. – К.:ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.
2. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – М.: АСТ-ПРЕСС; Галарт. – 624 с.: ил. – (История искусств).
3. Нессельштраус Ц.Г. Искусство Испании / 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. Нессельштрауса. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: ЗАО «Сварог и К», 2003. – 672 с., ил.
4. Тарабра Д. Стили в искусстве: от романики до модерна / Энциклопедия искусства / пер. с итал. – М.: Омега, 2009. – 384 с.: ил.
5. Caballero Escamilla, Sonia. El claustro de Santa María la Real de Nieva:imágenes y contextos. – URL: https: //www.academia.edu/94652221/El_claustro_de_Santa_María_la_Real_de_Nieva_imágenes_y_contextos (Дата обращения 14.02.25)
6. González Montañés, Julio I. – URL: https://juliomontanes.synology.me/bases/anunciacionespre/index.php?-table=anunciacionespre&-action=browse&-cursor=29 (Дата обращения 15.01.2025)
7. Illana Gutiérrez, Laura y Fernández Ferrero, Alberto. Avila de los leales, de los caballeros, del rey artistica y monumental. Edilera. 160 p.
8. Martín Martínez de Simón, Elena. Monasterio de San Juan de Ortega, una visita en nuestro camino. PDF, p. 191-206. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8048034 (Дата обращения 25.02.2025).
9. Rodríguez Peinado, Laura. La Anunciación. https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciación.pdf
10. https://www.arteguias.com/escultura.htm. (Дата обращения 10.01.25)
11. https://conocesoria.com/monumentos-iglesia-de-san-juan-de-duero/ (Дата обращения 20.01.25)
12. http://www.basilicasanvicente.es/ (Дата обращения 25.01.25)

FEDERICA DAL FALCO
PhD, Associate professor of Design, Department of Planning Design Technology of Architecture, Sapienza University of Rome

ФЕДЕРИКА ДАЛЬ ФАЛЬКО
Ph.D, профессор Университета Sapienza, Рим, Италия

ANNUNCIATION AS A SPATIAL AND ATMOSPHERIC EVENT IN WORKS BY LEONARDO DA VINCI AND PIERO DELLA FRANCESCA

БЛАГОВЕЩЕНЬЕ КАК ПРОСТРАНСТВЕННО-АТМОСФЕРНОЕ ЯВЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И ПЬЕРО ДЕЛЛА ФРАНЧЕСКО

The author analyzes the iconographic plot of the Annunciation in the works of the masters of the Italian Renaissance from the perspective of creating an image of the space and atmosphere of this most important theme for the art of the Christian world. The Annunciation is an iconographic theme with not only religious and symbolic content, but also a special atmosphere that has been changing in the works of various masters of the Italian Renaissance. From conveying the natural and sentimental atmosphere that surrounds and permeates geometric constructions, cities and the living humanity of Giotto's figures, to the fabulous atmosphere of Simone Martini's paintings, from the geometrically pure atmosphere of Piero della Francesca's works, to the mysterious, ambiguous and elusive atmosphere of Leonardo da Vinci's paintings.

Автор анализирует иконографический сюжет Благовещенья в творчестве мастеров Итальянского Возрождения с позиции создания образа пространства и атмосферы этой важнейшей для искусства Христианского мира темы. Благовещение — это иконографическая тема, обладающая не только религиозным и символическим содержанием, но и особой атмосферой, менявшейся в творчестве различных мастеров итальянского Возрождения. От передачи естественной и сентиментальной атмосферы, которая окружает и пронизывает геометрические конструкции, города и живую человечность фигур Джотто — к сказочной атмосфере живописи Симоне Мартини, от геометрически чистой атмосферы работ Пьеро делла Франческа — к таинственной, двусмысленной и неуловимой атмосфере живописи Леонардо да Винчи.

Keywords: the atmosphere of the Annunciation in paintings, the art of the Italian Renaissance, Giotto, Simone Martini, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci.

Ключевые слова: атмосфера Благовещенья в произведениях живописи, искусство итальянского Возрождения, Джотто, Симоне Мартини, Пьеро делла Франческа, Леонардо да Винчи.

The theme of the annunciation is central to Christian tradition. It is the moment in which the archangel Gabriel announces the divine word to Mary, and the Virgin gives her free consent so that the work of providence can be accomplished. Over the centuries, the scene of the annunciation has been one of the sacred pictorial or plastic representations that the greatest artists have attempted.

In the art of the Italian Renaissance, between the fifteenth and sixteenth centuries, the theme occupies a central place, with the Annunciation by Simone Martini, Donatello, Piero della Francesca and Leonardo, of which I will examine aspects linked to space and the concept of atmosphere.

Giotto

But the first reference can only be Giotto (1267-1337), who according to the art historian Bernard Berenson (Berenson, 2009) was the great forerunner of Humanism, for two reasons. The first is that the human figures present a realistic corporeality that goes beyond Byzantine hieratism, showing feelings in the features of the face; the second is the way of representing space using a perspective that is not yet evolved, but effective, where the architectures have value as concrete habitable spaces.

In his Annunciation (1303-1305), which is part of the cycle of the Scrovegni Chapel in Padua, the event is represented with a double fresco (200x185 cm). The scene takes place in two mirrored architectures, where two rooms are created that can be hidden with two veils. Above each structure there are two small balconies. The number 2 and mirrored symmetry are the architectural theme of the work. The constructions are rich in details: the coffered ceilings, the trilobate arches, the coloured frames, the ornate brackets, the small square windows. They are simple architectures of a medieval Italian city, conceived as three-dimensional models.

In the fresco cycle of the Scrovegni Chapel in Padua, and in those of the Basilica of Assisi, Giotto paints colorful cities, “architectural” mountains and small wooden structures made of thin elements, shelters that have been read as a sign of human fragility and of nature in general. On the other hand, Giotto was also an architect, just think of the design of the bell tower of Santa Maria del Fiore in Florence, its proportions and the polychrome marble covering.



Pic. 1. Annunciation by Simone Martini (c. 1284-1344)

But let's go back to Giotto's Annunciation. The angel and Mary are kneeling, and despite the distance, they seem to be looking at each other. Mary, with a solemn expression, is portrayed with her arms crossed, a book in her hands.

Simone Martini

The Annunciation by Simone Martini (c. 1284-1344), is quite another thing. An admired painter of the Gothic era, his art exalts the beautiful appearance, an expression of a rich and aristocratic society, far from historical reality, with figures dressed in precious clothes that seem part of a fairy tale.

The Annunciation is an altarpiece, painted in 1333 for the altar of Sant'Ansano, in the Cathedral of Siena, today preserved in the Uffizi Gallery in Florence. Here, the architectural space is identified with the shapes of the altarpiece itself, a sacred object, an integral part of the space of the Cathedral. On the gold background that eliminates any sense of spatial depth, the archangel and Mary and the two symmetrical images of the saints Ansanus and Maxima seem to float. In the center is the vase with the lilies. The archangel wears an elegant dress and a checked cloak, his hair is painted with gold dust. The body of the Virgin has a sinuous silhouette, wrapped in a blue cloak which, as the art historian Giulio Carlo Argan wrote, is the earthly color that retreats before the divine light.

Iconographic scheme of the annunciation

From these early masterpieces, and later from other works, including Fra Angelico, Botticelli, Cima da Conegliano, it is clear that the representation of the Annunciation presents a precise scheme: the angel and Mary are placed at the two ends of the image, facing each other, the angel on the left and the Virgin on the right, in profile or three-quarters. The angel may still be flying, or have just landed, standing in front of Mary, or kneeling. He may bless with his hand raised, a gesture that in the ancient Byzantine tradition meant wanting to speak. A white lily is always present, a symbol of virginal purity.

Mary is often seated, intent on reading sacred texts. Sometimes she is depicted kneeling or standing. Rarely, Mary has a gesture of surprise, for the sudden announcement.



Beato Angelico, Annunciation (1440 – 1445), Convent of San Marco, Florence



Botticelli, Annunciation, Metropolitan Museum



Cima da Conegliano, Annunciation, 1495, Hermitage, St. Petersburg

Naturally, the representation can take on very different characteristics depending on the author's style, even if the scenography that forms the backdrop to the event is always linked to Mary's house, to the hortus conclusus, to the relationship between interiors and exteriors, to the landscape crossed in flight by the archangel.

Finally, a third recurring element: the dove of the Holy Spirit that symbolizes the arrival of the Spirit and therefore the conception of Jesus.

In the sixteenth and seventeenth centuries, the classical iconographic scheme was reinterpreted in an innovative and dynamic way. In the Annunciation (1609) by Caravaggio (1571-1610) the angel is still in flight and turns his back to the viewer: this perspective means that the image is larger than that of Mary. The Virgin, poor in a poor environment, is bowed before the angel. While Lorenzo Lotto (1480 –1557) reverses the composition by placing the Virgin facing the viewer and the angel behind her, with a cat fleeing in surprise in the center of the room.

Let us now examine two masterpieces of the fifteenth century: the Annunciation by Piero della Francesca and that by Leonardo, through two interpretations: the construction of space and architectural elements and the atmosphere.

Aesthetics of the atmosphere

Before analyzing the Annunciation by Piero della Francesca and that by Leonardo, through the construction of space and the atmosphere, I would like to clarify the concept of atmosphere, which

has long been studied by the German philosopher Gernot Böhme. In 1995 he published a philosophical essay on atmospheres entitled "Atmosphere: Essays on the New Aesthetics", meaning that "the presence of a particular situation — environmental, artistic, pathetic — profoundly affects our our sense of life.

In his book, Bohme writes that atmosphere indicates something indefinite, difficult to express, which is perceived in all fields, from politics, to humans, to spaces, to nature.

Like the serene atmosphere of a spring morning or the threatening atmosphere of a stormy sky, or the pleasant and intimate one of a garden. Entering a space, one can immediately feel enveloped in an atmosphere. It is something diffuse and vague, but at the same time it is something extremely precise, because it determines the character of a place, a time, an instant.

We do not know if the atmosphere derives from an object or a general environment, or from the subjects who inhabit it. But we know that it pervades the space in a nebulous way with a certain affective tone. But this is also true for works of art.

Aura

Another concept to consider is that of the aura of works of art, according to the definition given by Walter Benjamin. It is their sacred halo, their atmosphere, their nimbus.

Because what makes a work a work of art cannot be grasped only through its objective properties, but through what goes beyond them, this more, the aura. Aura indicates, in a certain way, an atmosphere in general, the empty and imprecise envelope of the presence of the work.

When Benjamin speaks of the "appearance of a distance" he means the phenomenon of being far away, which can be felt in relation to nearby things.

The aura appears in natural things, it spreads into space, like a perfume, precisely like an atmosphere. Benjamin writes that the aura "can be breathed", as if it permeated the human body.

And aesthetic culture is something that is already in nature, it is the cultivation of something that exists, that is experienced by man and that can be interpreted in different forms, expressions of different historical styles.

Annunciation of Piero della Francesca

It is important to remember that, if Piero della Francesca (c.1420–1492) is today considered among the most important personalities in the history of art, interest in his works is recent. After his death, he was greatly neglected by critics. The reasons depend on various factors: the number of works was quite limited, they were and are located in places far from traditional circuits, such as Arezzo, Borgo Sansepolcro, Urbino, Perugia



Piero della Francesca, Annunciation (1452 – 1458), Basilica of San Francesco in Arezzo

and Rimini, his style was austere and did not correspond to the dominant aesthetic taste. If it had not been for Giorgio Vasari's book "The Lives of the Most Excellent Italian Architects, Painters, and Sculptors" (1550), a series of biographies of artists, perhaps the artist would not have been known.

Piero was fully revalued in the twentieth century, by the modernist aesthetic, with Post-Impressionism and Cubism and the interest in the geometric setting, rigorous details, mass, color and light against chiaroscuro. His static forms, outlined with precision were much appreciated by the protagonists of Magic Realism in the Thirties, as well as his characters whose indifferent expressions were interpreted by modernity as a form of enigma.

Piero della Francesca's art is based on perspective and mathematical principles. He is considered the painter-mathematician and the scientific artist par excellence, with his geometric, luminous, rational painting, calculated in every detail. His painting blends the volumes of Masaccio, the perspective rigor of Paolo Uccello and the luminous color of Domenico Veneziano. His artistic work is integrated with scientific research: in 1480 he published his most famous treatise, De prospectiva pingendi, dedicated to perspective and in 1485, De quinque corporibus regularibus, a treatise on Euclidean geometry.

The Annunciation is a fresco (329x193 cm) by Piero della Francesca, part of the Stories of the True Cross in the main chapel of the Basilica of San Francesco in Arezzo (1452-1458). Mary receives the announcement from the Angel sheltered in a sumptuous classical loggia, while at the top left, against the background of the clear sky, God the Father sends the Holy Spirit from the clouds in the form of rays. The Angel holds a palm branch in his left hand, a premonition of Christ's martyrdom. Mary's body is slightly rotated.

The space of the scene is rigorously constructed: the position of the columns vertically separates the scene into two halves, while the diagonal of the architrave, which continues in the profile of the projecting cornice, unites the hands of God with the face of Mary. In this case, perspective is therefore put at the service of the Christian theme.

In her left hand she holds the book, which symbolizes the Holy Scriptures, while with her right she makes a gesture of surprise. The only expression on his face are his lowered eyelids.

The atmosphere that permeates Piero's paintings, in particular that of the Annunciation, is something indecipherable, it is an immobile and rarefied air, a very powerful vector of enchantment.



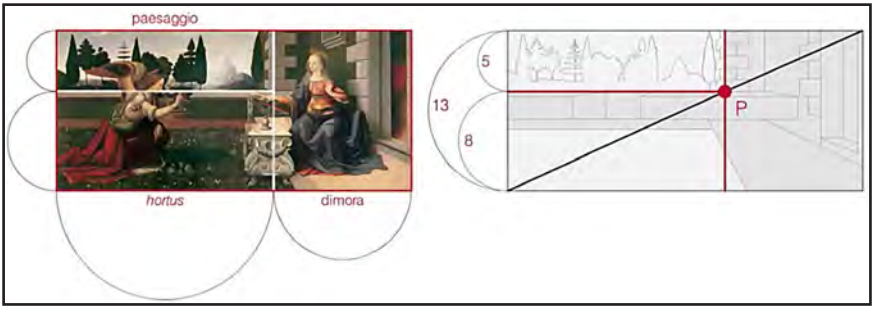
Leonardo, Annunciation (1472 – 1475), Uffizi, Florence

Annunciation by Leonardo da Vinci

In the Annunciation (1472 – 1475) by Leonardo da Vinci (1452-1519), preserved at the Uffizi in Florence, the perfect proportion that defines the spaces and the arrangement of the figures, constructed through numbers and geometries, is evident. The precision together with the interpretation of the atmospheric, restore the profound meaning and charm of Leonardo's work. The unusual cut of the scene offers a new proposition of the theme of the Annunciation: the scores are rigorous and the spaces designed according to geometric canons.

The horizontal development of the panel (98 x 217 cm) is expanded by the position of the figures, the archangel on the left, Mary on the right, the trees are aligned in the background. There are twelve plants, including 4 cypresses, beyond which Leonardo paints the landscape according to the aerial perspective. At the base of the mountain cleft is the vanishing point of the central perspective, fixed at the intersection of the two diagonals that determine the golden scansion of the painting.

From the studies of Franca Manenti Valli, we note how the painting is divided into three areas: the landscape, the hortus conclusus and the house of Mary. The relationships between the three areas are defined by a geometric construction of perfect proportions. This essential framework therefore makes the three levels of the narrative converge. The line of the wall and the edge of the house are perpendicular and intersect at a focal point, where the 5 cornerstones detach. The measurement of the cornerstone becomes the measurement of the entire painting. Below with 8 units for a total sum of 13 units, height of the panel. It is the Fibonacci sequence. It is a sequence of whole numbers in which each number is the sum of the two preceding ones, except the first two which are, by definition, 0 and 1.



That is: 0,1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233,377,610,987.

And we come to the atmosphere. How Leonardo represents reality through the concept of vague and indefinite that we have spoken about.

Leonardo's perspective geometry is integrated with a great artistic innovation: the aerial perspective, or the progressive fading of colors, especially in the background.

Furthermore, the very clear light dissolves on the contours of the figures with subtle gradations of color blended together, a technique called "sfumato".

Leonardo paints people and objects as if they were wrapped in a fine dust, a sort of mist. The natural data is created with thin glazes that dampen any contrast. The artist used his fingers and pieces of cloth to obtain such effects.

His is a hand-to-hand combat with the atmosphere and derives from a careful observation of reality, from the quality of the air which is almost never completely transparent, but has a colour tending towards blue which comes between us and the observed object.

Compared to the painting of the Quattrocento, characterized by drawing and clear contour lines, Leonardo introduces air, as if he wanted to make us "breathe" what we see.

In the Mona Lisa, or in the Virgin of the Rocks, the backgrounds of mountains, trees and rivers are not clear, but are lost in the distant horizon and merge with the sky. In both paintings, the atmospheric rendering is obtained by blurring the landscapes, but at the same time, the shades of light manage to connect them with the figures in the foreground. In the rendering of the mountains, the analogies with some works by the Chinese painter Dai Jin (1487) are evident.

To conclude, the Annunciation is an iconographic, religious and symbolic theme, but it is also an atmospheric theme: the natural and sentimental atmosphere that surrounds and permeates the geometric construction, the cities and the living humanity of Giotto's figures, the fairy-tale and sumptuous one of Simone Martini, the geometric, pure and essential atmosphere of Piero della Francesca's works, the mystery, the ambiguity and the elusive atmosphere of Leonardo da Vinci.

А.Н. ЧЕБАН
Доцент преподаватель кафедры «Инженерное оборудование зданий», Московский архитектурный институт (государственная академия)
А.П. МЯЧИН
Преподаватель кафедры «Инженерное оборудование зданий», Московский архитектурный институт (государственная академия)

A.N. CHEBAN
Assistant Professor of the Department Engineering Equipment of Buildings, Moscow Institute of Architecture (State Academy)
A.P. MYACHIN
Lecturer of the Department Engineering Equipment of Buildings, Moscow Institute of Architecture (State Academy)

СВЕТ — БЛАГОСЛОВЕНИЕ

LIGHT IS A BLESSING

«И сказал Бог: да будут светила на тверди небесной для отделения дня от ночи, и знамений, и времен, и дней, и годов; и да будут они светильниками на тверди небесной, чтобы светить на землю. И стало так» (Быт. 1: 14, 15). Свет — это начало пути к Богу и познанию.

«And God said, Let there be lights in the firmament of heaven to separate the day from the night, and for signs, and for seasons, and for days, and for years; and let them be lamps in the firmament of heaven to give light upon the earth. And it became so» (Gen. 1:14, 15). Light is the beginning of the path to God and knowledge.

Ключевые слова: архитектура, искусство, церковь, свет, благословение, искусство.
Keywords: architecture, art, church, light, blessing, art.



Рис. 1. Собор Святой Софии. Архитекторы: Исидор Милетский и Анфимий Тралльский. 532 г. // Журнал «Камертон», 1910 г.

3. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.
4. И увидел Бог свет, что он хорош;
и отделил Бог свет от тьмы.

Первая книга Моисеева.
Бытие

Что такое свет? Свет — это «электромагнитное излучение, воспринимаемое человеческим глазом. В качестве коротковолновой границы спектрального диапазона, занимаемого светом, принят участок с длинами волн в вакууме 380–400 нм (750–790 ТГц), в качестве длинноволновой границы — участок 760–780 нм (385–395 ТГц). Раздел физики, в котором изучается свет, называется оптикой» [3]. «Свет — лучистая энергия, делающая окружающий мир видимым. Световые волны различных частот воспринимаются человеком как разные цвета» [4].

Когда зародилась оптика — сложно сказать, но мы знаем, что линзы, пропускающие свет, были известны уже в Древнем Египте и Месопотамии. Линзы из полированных кристаллов, датируемые 2000 годом до н. э., были обнаружены археологами на острове Крит, Греция.

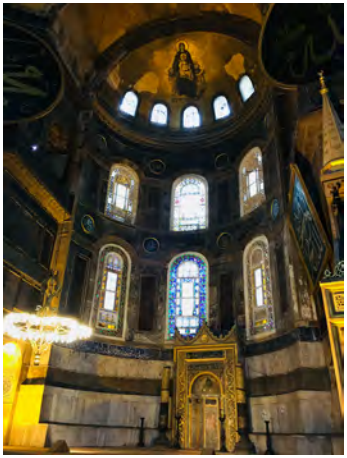


Рис. 2. Современный интерьер собора Святой Софии. Архитекторы: Исидор Милетский и Анфимий Тралльский. 532 г. Фото Чебан А.Н. 2018 г.

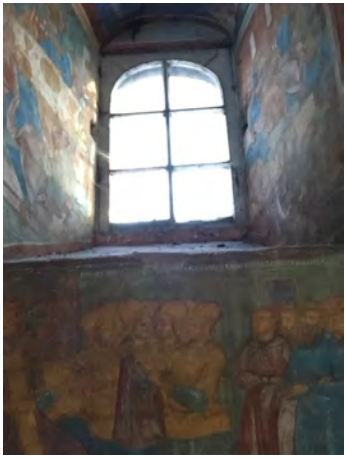


Рис. 3. Окно в церкви Ильи Пророка в городе Ярославле. Фото Чебан А.Н. 2017 г.

Платон один из первых сформулировал теорию излучения. Согласно теории Платона, зрительное восприятие осуществляется лучами, которые испускаются глазами. В IV–III века до н. э. Евклид написал трактат «Оптика», опираясь на теорию Платона, он связал геометрию и зрение, так появилась геометрическая оптика, а также описал математические правила перспективы и эффект преломления. Позднее Плутарх в I–II века н. э. описал множественные отражения на сферических зеркалах, а также увеличение и уменьшение изображения.

Все эти научные открытия, а также христианская религия позволили изменить восприятие архитектуры и внутреннего объема зданий храмов.

В христианской религии свет — это всегда благословение: «Опять говорит Иисус к народу и сказал им: Я свет миру; кто последует за Мною, тот не буде ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин. 8:12) [2].

Свет — это божественная энергия, в которой познается Бог. Божественный свет — это чувство озарения, одухотворенности, которое чувствует верующий во время молитвы.

Храм Святой Софии в Константинополе, построенный по заказу Юстиниана I в 532 году, не просто архитекторами Исидором Милетским и Анфимием Тралльским, а учеными, которые изучали математику и физику, уделяя особое внимание оптике, может служить ярким примером влияния оптики на создание не только архитектурного образа храма (рис. 1), но и на восприятие внутреннего объема (рис. 2).

Отражение света от мозаики, расположенной под окнами барабана, создавало иллюзию «оторванности» купола от тяжелых конструкций здания. Знание оптики позволило архитекторам управлять дневным светом и создавать внутреннее освещение храма, которое становится частью процесса богослужения.

В архитектуре зданий православных храмах окна были узкие и вытянутые заполнялись



Рис. 4. Интерьер православного храма. – URL: http://orthodoxmoscow.ru/



Рис. 5. Современный интерьер церкви Димитрия Солунского, село Берёзовка. Архитектор Померанцев А.Н. Фото Чебан А.Н. 2022 г.

геометрическими формами (рис. 3), такими как окружности, треугольники, трапеции и пр. Сквозь геометрическую форму свет проникал внутрь, как стрела, указывая место, куда должен смотреть молящийся. В интерьере окна имели внутренние откосы, расширяющие книзу (рис. 4). Откосы у основания окон позволяли свету проникать внутрь и растворяться внутри храма.

Такие архитектурные приемы позволяли создать атмосферу уединенности внутри храма, заранее прописать сценарий пребывания верующего в храме, расставить акценты.

С развитием промышленности и науки в XIX веке архитекторы увеличивают площадь оконных проемов. Свет проникает внутрь храма не только сверху, но и со стороны северного и южного фасада, неизменным остаётся освещение алтарной части храма (рис. 5).

Архитектор Константин Андреевич Тон строит здания православных храмов в русско-византийском стиле, в котором сочетается массивность стен с игрой света. Свет проникает внутрь храма через узкие вытянутые окна, которые заполняют фасады по всей их высоте (рис. 6). Свет проникает со всех сторон, но при этом его интенсивность зависит от времени суток и движения солнца.

В XIX веке при строительстве храмов начинают использовать цветное стекло для усиления влияния света в богослужении. Использование цветного стекла с теплыми цветами позволило увеличить эффект божественного присутствия внутри храма.

Долгий перерыв в строительстве зданий православных храмов повлиял не только на архитектуру, но и на восприятие и влияние света, как



Рис. 6. Слева направо: храм Христа Спасителя по проекту К. Тона. Кон. XIX – нач. XX в.; Ф. Клагес. Внутренний вид храма Христа Спасителя. Архитектор К.А. Тон. 1883 г. – URL: https://prorus.ru/



Рис. 7. Главный храм Вооружённых сил Российской Федерации, или Патриарший собор во имя Воскресения Христов, 2020 г. Фото Чебан А.Н. 2021 г.

благословения. Современные архитекторы только начинают познавать силу света при строительстве современных зданий православных храмов и его влияние на архитектуру в целом.

Главный храм Вооруженных Сил России — это один из первых опытов интеграции вертикального и горизонтального остекления в архитектуру православных храмов (рис. 7). Подводя итого, хочется сказать, что использование естественного освещения сохраняет традиционную форму и архитектуру православного храма, но при этом позволяет расширить внутреннее пространство храм, изменить восприятие интерьера, свод храма — небо как бы возвышается над зданием, делая его открытым. Дневной свет проникает внутрь здания и заполняет интерьер не только светом, но и цветом, как бы проникая внутрь человека. Все это позволяет молящемуся подняться над собственными проблемами и невзгодами, прикоснутся к Богу через свет.

Список литературы:

1. Первая книга Моисея. Бытие = Бытие [Текст] / [работали: Алексей Андреев и др.]; худож. Борис Забирохин. – СПб.: Вита Нова, 2014. – 324, [2] с. : рис. ; 24 см. – (Священные тексты. Ветхий завет).; ISBN 978-5-93898-527-8
2. Евангелие от Иоанна / Гари П. Баумлер; [пер. с англ. Н.А. Янтаревой]. – Новосибирск: Христ. Евангел. Лютер. Церковь, [2001]. – 284 с.: рис.; 21 см. – (Библия для всех); ISBN 5-7620-0937-8
3. ГОСТ Р 70973-2023 Оптика и фотоника. Оптика физическая. Термины, определения и буквальные обозначения основных величин (дата обращения 10.01.2025).
4. Прохоров А.А. Физический энциклопедический словарь / редкол.: А.М. Алексеев, А.М. Бонч-Бруевич, А.С. Бровник-Романов [и др.]. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – С. 664. – 944 с.
5. Чебан А.Н. Современный образ православного храма / В сборнике: III Всероссийская научно-практическая интернет-конференция с международным участием «Дизайн XXI века». – Тула: Тульский государственный университет, 2019. – С. 202–206.
6. Чебан А.Н. Использование естественного освещения в языческих храмах (сравнительный анализ по периодам) // Пространство, Движение, Свет в искусстве христианского мира от античности до современности. Изобразительное монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда / XXVII Международные Рождественские образовательные чтения. «Молодежь: свобода и ответственность. Направление Церковь и культура». Конференция посвящена памяти Святой преподобномученице Елизавете Романовой, великой княгине, попечительнице Императорского Строгановского училища. – М., 2019. – С. 312–316.
7. Чебан А.Н. Свет в архитектурно-художественном образе культовых сооружений // Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество: материалы Международной научно-практической конференции. – М., 2019. – С. 94–98.

Е.В. ШЕВЧУК
Студентка богословского факультета
Свято-Филаретовского института, г. Москва

E.V. SHEVCHUK
Student of the Theological Faculty of St. Filaret Institute, Moscow

БЛАГАЯ ВЕСТЬ О ХРИСТЕ В РУССКИХ ДУХОВНЫХ СТИХАХ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

THE GOOD NEWS OF CHRIST IN RUSSIAN SPIRITUAL VERSES OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURIES

Один из образов, с которыми мы встречаемся в русских духовных стихах конца XIX — начала XX века, — это Иисус Христос. В докладе мы рассмотрим его особенности и некоторые случаи совпадения и несовпадения этого образа с евангельским.

Jesus Christ is one of the images that you can see in Russian spiritual verses of the late XIX — early XX centuries. This report touches upon its essential features and some cases of concurrence and discrepancy of this image with the gospel one.

Ключевые слова: духовные стихи, русская традиция, Иисус Христос, Благая весть.

Keywords: spiritual verses, Russian tradition, Jesus Christ, The Good news.

Духовные стихи являются примером народного творчества, соединяющим в себе народную и церковную традиции. Стихи бытовали в форме песен, исполняемых в основном каликами перехожими, и доступны для чтения и изучения в форме текстов, которые были записаны собирателями фольклора.

Один из образов, с которыми мы встречаемся в русских духовных стихах конца XIX — начала XX века, — Иисус Христос. Изучение образа Христа в текстах духовных стихов возможно как при рассмотрении текстов, где есть описание Самого Христа, так и при чтении текстов, описывающих притчи из Евангелия и слова, приписываемые Христу.

Рассмотрим несколько примеров сюжетов духовных стихов, в которых упоминаются сюжеты из Евангелия.

Вначале обратимся к сюжету Благовещения. Этот сюжет не популярен, но о нем есть упоминание в стихе «О двенадцати пятницах»:

Вторая великая Пятница
Против Благовещения Пресвятыя Богородицы.
Почему та великая Пятница?
В ту Пятницу воплотился Господь в Деву Марию.
Кто станет той Пятнице поститися
Святым постом и молитвою
Тот человек избавлен будет от плотской похоти
И дьявольского искушения сохранен будет,
Помилован будет от Бога

[3; с. 180–181].

В тексте сделан акцент на нравственности, посте и молитве, но мало внимания уделяется тому, что именно произошло, какая Благая весть была принесена Богородице. Можно обратить внимание, что есть упоминание о помиловании от Бога каждого человека, который постится и молится. Нет акцента на том, что это именно нищий человек, значит возможность милости от Бога открыта для всех.

Христос в духовных стихах особенно близок к нищим и убогим, просящим подаяние, именно они изначально являлись основными исполнителями данных текстов. А.Н. Афанасьев пишет: «По народным сказаниям Спаситель вместе с апостолами и теперь, как некогда — во время земной своей жизни, ходит по земле, принимая на себя страннический вид убогого; испытуя людское милосердие, он наказывает жестокосердых, жадных и скупых и награждает сострадательных и добрых. Это убеждение, проникнутое чистейшим нравственным характером, основано на том, что Спаситель о делах любви и милосердия к нищей братии проповедал, как о делах любви и милосердия к Нему самому» [1; с. 26, 27].

В текстах духовных стихов сюжет Вознесения включает обращение вознесшегося Христа к нищей братии, Он утешает ее и прославляет нищенство материальное (в Евангелии акцент делается на духовное нищенство). В Библии в Деяниях апостолов после Вознесения Христа апостолы начали служить и раскрывать свои дары, которые были разнообразны. Об этом упоминается в деяниях и в посланиях апостолов. «Но есть различия в дарованиях, а Дух — тот же. И есть различия в служениях, а Господь — тот же. И есть различия в действиях, а Бог — тот же, производящий всё во всех. Но каждому дается проявление Духа на пользу» (1 Кор. 12:4-7). В тексте Евангелия Христос поручает Своим ученикам идти и учить все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святого Духа. «Иисус, приблизясь, молвил им так: «Дана Мне всякая власть на небе и на земле; итак, идите и

сделайте учениками все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святого Духа, научая их соблюдать все, что Я заповедал вам. И вот, Я с вами во все дни до скончания века» (Мф. 28:18-20).

В духовном стихе «Про Христа милостива» есть такие строки:

Уж как пошел наш Исус Христос,
Пошел на небеса в Вознесение,
А за ним-то пошли все апостолы,
А пошла за ним и вся нища братия
На гору высокую превознесенную

[3; с. 83].

Тема убожества, нищеты, страдания ярко представлена в духовных стихах. Одной из причин является образ жизни исполнителей духовных стихов, которые обычно просили милостыню. Калики перехожие были странствующими, не прикреплялись к какой-то одной местности, поэтому и тексты были распространены повсеместно. Другая причина популярности темы милосердия связана с желанием и готовностью сострадать другим людям, отдавать последнюю рубашку. До революции 1917 года в деревнях был общинный уклад жизни. Все вместе помогали нуждающимся, потому что от года к году «нуждающимся» мог оказаться каждый из жителей деревни.

Христос в духовных стихах, представленный как Судия, Господь, Царь, в ряде текстов напоминает образ, явленный в иконографии: «Именно царем, владыкой и судией видел Его народный певец; такому Христу он молился. Само собою напрашивается на сравнение иконописный образ Господа Вседержителя (“Пантократора”), который был господствующим на Руси, как и в Греции, изображением Спасителя» [4; с. 33]. О том, что Христос проклинает человека, говорится в ряде стихов эсхатологического содержания (ожидание Страшного Суда). В стихе «Свиток Иерусалимский» мы слышим:

Чады вы мои!
Да не послушаетя моей заповеди,
Разодвину я седьмое небо,
Спущу на вас каменя горяющую,
Воду кипляющую,
Побью вас каменном на земле.
Тогда ухо свое отклоню,
Не услышу тогды ни плаканья, ни рыданья,
Ни зубного скрыжданья.
Да молитея — об вас мать моя,
Владычица Пресвятая Богородица,
Аз ее моления слушаю [3; с. 177].

Если обратиться к тексту Евангелия, то в отрывке, посвящённом апокалипсису, указано, что будут на земле беды, горе и страдания, но не Христос их будет посылать. «Вам предстоит также слышать о войнах и о слухах о войнах; смотрите, не ужасайтесь! Ибо так должно быть, но это еще не конец. Да, восстанет народ на народ и царство на царство, и повсюду будет голод, и мор, и землетрясения; но все это — начало родовых мук. Тогда станут вас предавать на терзание и убивать вас, и станете вы ненавистны всем народам ради имени Моего. И многие тогда впадут в соблазн, и станут друг друга предавать и возненавидят друг друга. И многие лжепророки объявятся, и введут в соблазн многих. И от того, что множится беззаконие, любовь во многих охладеет. Но тот, кто претерпит все до конца, будет спасен» (Мф. 4:6-13).

В других текстах духовных стихов Христос близок образу Ветхозаветного Бога, Который карает, проклинает, судит и отправляет на муки страшные. Духовные стихи отражают проблемы народной веры: «При потускнении троичного сознания понимание Христа в народной поэзии неизбежно приближается, выражаясь богословски, к монархианству. Христос — Саваоф — Дух Святой — Творец мира, его Законодатель, Царь и Судия. Он же и его Спаситель, хотя искупление принадлежит к самым темным проблемам народного богословия» [3; с. 33].

Отношение ко Христу как к проклинающему Ветхозаветному Богу встречается в ряде духовных стихов, например в «Свитке Иерусалимском»:

Поимейте вы три дня в неделю,
Среду и пятницу, Воскресенья Христова...
Аще которыя человек
Да воскресения Христова роботаеть...
Того человека сам Господь Исус Христос
На седьмом соборе с двумянадесятьдо учениками,
В треисподний в ад проклинает»

[4; с. 85–86].

Если обратиться к тексту Евангелия, то по время земной жизни Христа не было постов в среду и пятницу и праздничного дня в воскресенье. Почитание этих дней является церковной традицией. В тексте Евангелия нет упоминаний про то, что Христос насылает на людей проклятие. Есть эпизод с проклятием смоковницы, которая была бесплодной, но смоковница не человек. Пример смоковницы в данных строках является метафорой человека и приведена для научения людей, но уместно вспомнить причину

проклятия — смоковница не принесла плод. В приведенном тексте духовного стиха причина проклятия другая — отсутствие памяти о трёх днях недели и выполнение в эти дни неподобающих действий.

Образ Христа в духовных стихах складывается в основном из Его прямой речи. При этом высказывания Христа объемнее, чем в Евангелии, они приближены к современности, упоминаются православные храмы, архиереи, протопопы и пр.

«Батюшка, истинный Христос, Небесный Отец!
Не мудрен я своими мудростями,
Мудрен я святыми твоими Господними молитвами».
«Когда же ты мудрен Моими святыми господними молитвами,
И ты из адию выйдешь».
Ну туто ж застонало адие,
Ну застонало проклятое!
Не стони ты, адие,
Не стони, проклятое,
Ты будешь, адие,
Ты будешь, проклятое,
Пред останною кончиною
Наполнено клетовщиками, зубчиками,
И ябедниками, и ябедницами,
Платонами, архиереями, Архимандритами, протопопами»

[3, с. 180–181].

Либо в духовном стихе «Три души праведные»:

«Я вас буду судить и буду спрашивать:
Слушали ль вы звону колокольного,
Перенимали ль вы читаньице церковное,
Слушали ль вы пение господнее,
Почитали ль вы отца духовного,
Имели ли вы среду и пятницу,
Великого дня — понедельничка?
Одевали ль вы нагого,
Обували ль вы босого,
Кормили ль вы голодного,
Указывали ль вы слепому дороженьку?»

[3; с. 197].

Близость к Евангелию прослеживается во многих духовных стихах. За основу берутся в том числе тексты, которые читаются во время богослужения. Это паремии преимущественно из Ветхого Завета, эпизоды из Евангелия и послания апостолов, а также тексты тропарей

и самих служб. Авторы могли не читать сами эти тексты либо не всё понимать из услышанного во время богослужения, но могли улавливать какие-то центральные смыслы. В духовном стихе «Проснись, душа» поётся:

Пора тебе уж пробудиться,
О бедная душа моя,
Должна ты снова возродиться,
Конец приходит бытия.
Восстань! — глас внутренний взывает,
Да пощадит тебя Христос,
Кто все собою наполняет
И все за грешных перенес

[3; с. 197].

Христос, действительно, взял на Себя грех мира. В Евангелии написано: *«На другой день видит он Иисуса, идущего к нему, и говорит: вот Агнец Божий, Который берет грех мира»* (Ин. 1:29).

В текстах духовных стихов мы обнаруживаем своеобразную форму благовестия о Христе. Духовные стихи позволяют увидеть проблемы «народного христианства», но при этом выражают искренность веры народа и его любовь ко Христу.

В духовном стихе «Быль» такие строки:

Христос же даде силу лживых победити
Даже отец изволи Христианин быти;
И пожив благочестиво, к Богу преселися,
А по нему Иосиф царем сотворися
Но не долго во славе изволил есть быти.
О, коль дивна Божия сила благодати;
Может и каменная сердца умягчити!
А идеже мягкую ниву обретает,
Ту и семя слова плоды во сто умножает

[2; с. 236].

Здесь упоминание о том, что Христос даёт силу для того, чтобы побеждать лживых или ложь. Для получения такой силы нужна вера во Христа и в то, что это возможно. В Евангелии написано: «А Иисус сказал им в ответ: “Если вы будете иметь веру и не впадете в сомнение, то сможете сделать не только то, что случилось со смоковницей; но даже если вы скажете этой горе: “Сойди с места и кинься в море!” — так и будет”» (Мф. 21:21).

В духовном стихе «Царевич Иоасаф» слова про любовь ко Христу:

Люблю тебя, Боже,
Пресладкий Иисусе!
Царства я лишился,
Во уметы вся вменяю,
Боже мой.
Ты един безсмертный,
Бог мой и создатель,
Оным отверзаешь
Вся небесныя чертоги,
Любящим тя

[2; с. 737].

При рассмотрении приведённых выше примеров можно сделать вывод о том, что в русских духовных стихах конца XIX — начала XX века Благая весть о Христе есть. Присутствует сюжет Благовещения и весть о Самом Христе. На Евангельский образ Христа наслаиваются представления о Христе, описанные в апокрифах, в богослужебных текстах и присутствующие в «народном христианстве». По причине данного наслоения евангельская Благая весть порой изменяется, что является проблемой для чистоты передачи христианского вероучения народу. При этом Благая весть о Христе в текстах духовных стихов может доходить до сердец людей. Использование евангельских сюжетов, описание плодов любви ко Христу и к Его слову, можно назвать своеобразной формой проповеди, которая побуждает слушающих данные тексты к делам, которые воплощают общечеловеческие ценности, и к делам, которые заповеданы Христом.

Список литературы:

1. **Афанасьев А.Н. Народные русские легенды. – М.: Современные проблемы, 1914. – 328 с.**
2. **Бессонов П.А. Калики перехожие: Сборник стихов и исследование П. Бессонова. – М.: Типография А. Семена, 1861. – 828 с.**
3. **Селиванов Ф.М. Стихи духовные. – М.: Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Министерства печати и массовой информации РСФСР, 1991. – 336 с.**
4. **Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). – М.: Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Прогресс» Государственного комитета СССР по печати, 1991. – 192 с.**

П.А. ПЕТРОВА
Доцент Магистрант, МАРХИ (Государственная академия)

P.A. PETROVA
Associate Master degree student, Moscow Architectural Institute (State Academy)

СТИЛИСТИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО, ГАРМОНИЯ И ДИСГАРМОНИЯ В ИНТЕРЬЕРЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

STYLISTIC UNITY, HARMONY AND DISHARMONY IN THE INTERIOR OF AN ORTHODOX CHURCH

В данной статье рассматривается интерьер православного храма с точки зрения гармонии и дисгармонии общего восприятия пространства. Приводятся критерии оценивания гармоничности интерьера. Рассматриваются интерьеры памятников архитектуры разных периодов на предмет исторической и стилистической согласованности, сомасштабности форм и колористического единства.

This article examines the interior of an Orthodox church from the point of view of harmony and disharmony of the overall perception of space. Criteria for assessing the harmony of the interior are provided. The interiors of architectural monuments of different periods are examined for historical and stylistic consistency, proportionality of forms and coloristic unity.

Ключевые слова: гармония, дисгармония, интерьер храма, символизм, образ православного храма.

Keywords: harmony, disharmony, interior of the temple, symbolism, image of the Orthodox temple.

Иконография Интерьер православного храма — это синтез искусств, который сочетает пространственные, временные и пространственно-временные виды искусств. Именно в пространстве православного храма архитектура, живопись, скульптура, музыка (вокальное искусство) соединяются воедино, создавая целостное восприятие, которое нацелено на усиление эмоций верующего. Каждая деталь интерьера несет в себе сакральный смысл, раскрывая образы и смыслы православной веры.

Главной идеей в образе православного храма является отражение единства материального и духовного начал, сущность Бога и веры в Него, красоты, гармонии и целостности мироздания.

Часто в интерьерах православных храмов, при наличии единого стилистического решения, отсутствует ощущение «духовности», в то же время в интерьерах, где собраны предметы разных эпох, можно получить ощущение душевной целостности. Не каждый храмовый интерьер ощущается благодатным даже, несмотря на наличие в храме красивой росписи на стенах, скульптурных композиций в иконостасе, интересно решенного архитектурного пространства. Чаще всего это происходит, когда отсутствует соподчиненность предметов, разнородность их материалов, противоречие стилей. Нередко такие интерьеры называют дисгармоничными.

Интерьер храма складывается из многих элементов. Задающей общее пространственное впечатление является архитектура, которая имеет свое символическое значение и олицетворяет Горний мир. Зонирование храма — аналог строения этого мира, где есть мир земной (земля), горний мир (купол, алтарь).

Росписи и иконы — наиболее распространенный вид благоукрашения православного храма. Живопись призвана раскрыть суть евангельского повествования, устройство мира, она составляет неотъемлемую часть храма, и как следствие православной культуры, религии и верования. Фрески имеют достаточно логичную, веками сложившуюся систему. При входе в храм становится очевидным, что главная идея — это движение с запада на восток, сверху вниз, от земного к небесному, обращение взора на будущее Воскресение и спасение души.

Иконы являются зримым воплощением незримого Горнего мира, храм без них немыслим. Изображенные на иконах святые являются образцами духовной стойкости, мудрыми наставниками и молитвенниками перед Господом. Через моление перед иконой образуется связь с Божественным миром. «В системе христианской культуры икона занимает поистине уникальное место, и, тем не менее, икона никогда не рассматривалась только как произведение искусства. Икона — прежде всего, вероучительный текст, призванный помочь постижению истины. В этом смысле, по выражению о. Павла Флоренского, икона «либо больше, либо меньше, чем произведение искусства». Вероучительную функцию иконы подчеркивали святые отцы, относя иконописание к области богословия. «Что слово повествования предлагает для слуха, то молчаливая живопись показывает через изображения», — отмечал св. Василий Великий. Отстаивая необходимость иконопочитания, особенно для новоначальных в Церкви, папа Григорий Двоеслов называл церковные изображения

«Библией для неграмотных», ибо то, что умеющий читать извлекает из книги, неумеющий усваивает через видимые образы. Св. Иоанн Дамаскин, крупнейший православный апологет иконопочитания, утверждал, что «невидимое и труднопостигаемое передаются в иконе посредством зримого и доступного, “ради слабости понимания нашего”» [4].

В русских православных храмах скульптурные изображения встречаются редко. Изначальное предубеждение к объемным образам как языческим идолам сохраняется до сих пор. Но при этом в храме могут присутствовать декоративные скульптурные элементы, чаще всего в виде рельефных орнаментов, фигурок ангелов, херувимов или архангелов, украшающих иконостас и киоты. Традиционно в храме присутствуют образы Распятия Господня (крест Голгофа). В старых храмах можно встретить образ Спаса Полунощного, главы Иоанна Крестителя, резное ростовое изображение свт. Николая, резные иконы, в том числе свт. Параскевы Пятницы.

Поскольку помещение храма — это чаще всего открытое и хорошо обозримое пространство, церковная утварь и предметы церковного обихода также становятся частью синтеза и воспринимаются комплексно. Таким образом, общее восприятие всего видимого в храме, взаимодействие видов искусств и рождает чувство гармонии.

Так же храм нельзя воспринимать как какую-то постоянную структуру, это скорее живой организм, который подстраивается под время, размер прихода, политическую обстановку. Храмы часто перестраивались, в разные времена и разными людьми, имеющими свой собственный взгляд на архитектуру и интерьер храма. И в целом большинство храмов построено на общественных началах, где каждый вносил свою лепту.

«В 1920-х годах много храмов пострадало в деле “об изъятии церковных ценностей в пользу государства”. Многие были разрушены в Великую Отечественную войну, а еще больше исчезло, когда началось их переоборудование под производственные или иные нужды во времена активного строительства социалистического будущего» [3]. После развала Советского Союза люди начали заново восстанавливать храмы и возвращать иконы, церковную утварь, которую им удалось спасти и сохранить. Не всегда эти реликвии могли вернуться в изначально предназначенные для них пространства, поэтому многие храмы иногда сочетают в себе разновременные и разностилистические предметы церковного интерьера.

Поэтому нередко в храме можно почувствовать гармонию или дисгармонию. Гармония — «категория, означающая целостность, согласованность, закономерную связанность всех частей и элементов формы», — качества, вызывающие чувственные, эстетически положительные

реакции [2]. При этом, очевидно, что дисгармония означает несогласованность, нарушение соответствия чего-либо с чем-либо. Эти два критерии в отношении пространства православного храма можно соотнести к следующим параметрам:

1. Историческое и стилистическое соответствие составляющих интерьера.

Каждый храм может относиться к тому или иному стилистическому направлению и исторической эпохе, которая заложила основу его образа. Образ древнерусских храмов, хоть и пришел к нам из Византии, но является по-своему уникальным и имеет свои узнаваемые черты. Архитектура пространства таких храмов достаточно проста и лаконична. Роспись стен покрывает всю площадь стен потолков и сводов. Иконостасы сделаны простыми, низкорядными тяблового типа. Например, Успенский собор во Владимире. Успенский собор один из самых значимых соборов в истории храмового зодчества. Несмотря на то, что он так же подвергался большому количеству перестроек, до наших времен ему удалось сохранить исторический облик. Интерьерное пространство храма простое и лаконичное, что соответствует общему представлению о древнерусских храмах. Исконный иконостас собора был заменен в 1775 году на более модный на то время барочный, который совершенно нарушает гармонию интерьера. Иконостас XVIII века берет на себя слишком много внимания, полностью затмевая лапидарнось пространства и цельность живописных фресок. Обилие декоративных элементов перенасыщает интерьер и не соответствует духу времени, в которое был возведен собор.

Совершенно другие интерьеры синодального периода. Росписи покрывают отдельные фрагменты стен. На стенах присутствовало большое количество орнамента, по своему рисунку присущему более светской архитектуре, чем церковной. Иконостас имеет сложную архитектурную форму, содержит много элементов архитектурного вида — тимпаны, карнизы, пилястры.

Интерьер Никольского собора в Кронштадте, который был построен в преддверии революции, гармоничен и учитывает все исторические и стилистические особенности средневековых византийских храмов, хотя и не копирует их полностью. В целом все пространство собора напоминает пространство Софии константинопольской. В рамках византийской традиции храм украшен большим количеством золотой мозаики. Иконостас в соборе также выполнен в византийском стиле, он каменный, украшен резьбой, низкий (двухярусный).

2. Сомасштабность элементов.

Сомасштабность и пропорциональность — это основа любой архитектуры, не только храмовой. Благодаря сомасштабности и выверенным

пропорциям композиция достигает совершенства. Ордерная система и была сформирована древними зодчими как наиболее гармоничная стоечно-балочная система. Именно к этой системе архитекторы возвращаются в самые разные эпохи. «Композиция храмов основана на соразмерности, правила которой должны тщательно соблюдать архитекторы. Она возникает из пропорции, которую по-гречески называют «аналогия». Пропорция есть соответствие между элементами произведения и его целым по отношению к части, принятой за исходную, на чем основана всякая соразмерность. Ибо дело в том, что никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции, если в нем не будет точно такого членения, как у хорошо сложенного человека. Ведь природа сложила человеческое тело так, что лицо от подбородка до верхней линии лба и корней волос составляет десятую часть тела… голова вместе с шеей, начиная с ее основания от верха груди до корней волос, — шестую часть… ступня составляет шестую часть… Желая сделать так, чтобы они (колонны) были пригодны к поддержанию тяжестей и обладали правильным и красивым обличьем, они измерили след мужской ступни по отношению к человеческому росту и, найдя, что ступня составляет шестую его долю, применили это соотношение к колоннаде и, сообразно с толщиной ее ствола, вывели ее высоту в шесть раз больше, включая сюда и капитель. Таким образом, дорийская колонна стала воспроизводить в зданиях пропорции, крепость и красоту мужского тела» [1]. Сомасштабность важна не только в архитектуре здания, но и в интерьере, согласованность и пропорциональность деталей интерьера рождает чувство гармонии.

Как пример, архитектурная композиция собора «Николы Белого» в Серпухове, который построен в стиле классицизма, имеет великолепный интерьер, в котором можно наблюдать элементы с различной степенью детализации и сомасштабности. Высокие арки создают ощущение величественности и монументальности. Они являются крупными и мощными элементами интерьера, добавляя собору внушительности. Одновременно с этим в интерьере можно наблюдать и более мелкие элементы, такие как резные узоры, карнизы, росписи на стенах. Эти элементы являются более утонченными и детализированными, добавляя интерьеру изысканности. Стоит отметить, что масштаб живописи в иконостасе гармонирует с живописью на стенах, являясь одной единой продолжающей друг друга композицией. Масштаб окон барабана пропорционален арочной сени над царскими вратами. Сочетание крупных и детальных элементов в интерьере собора Николы Белого создает гармоничное впечатление и целостность пространства.

Не менее величественный и красивый собор святых апостолов Петра и Павла в Петергофе, наоборот, показывает разницу в масштабах и оттого некую дисгармонию. Интерьер храма выполнен в русском стиле, стены полностью покрыты росписью, в основном это крупные, не сильно детализированные орнаменты, которые протягиваются на всю высоту колонн и арок. Образы святых по масштабу сильно меньше орнамента из-за чего теряются. Декоративное убранство иконостаса по масштабу никак не перекликается с росписью, оно мелкое и сильно детализированное. Деление иконостаса на ряды ничему не подчинено, не связано с пространством, иконы в иконостасе кажутся слишком маленькими на фоне огромных орнаментов, это смещает фокус с самого важного к второстепенному.

3. Колористическое единство.

Не менее важным в интерьере храма является цвет. Он имеет символическое значение и привносит не только визуальное наполнение в интерьер, но и смысловое. Так, например, белый цвет символизирует божественный свет, чистоту, непорочность, святость; красный — символ жертвенности, обозначает кровь Христа и напоминает нам о его жертве ради спасения человечества; зеленый — цвет жизни, символ Троицы. Колористические сочетания в храме могут говорить нам о многом, наполняя пространство сакральным смыслом. Неверно подобранные цвета и сочетания могут нарушать чувство гармонии и вносить визуальный диссонанс, что скажется на восприятии во время богослужения.

К сожалению, иногда колористическая дисгармония появляется и после реставрации, как, например, это произошло в Богородице-Рождественском соборе в Суздале. Интерьер собора выполнен в средневековой традиции храмового зодчества. Весь храм украшен фресками, все образы изображены на синем фоне, цвет которого при последней реставрации стал гораздо ярче. Сейчас в интерьере храма все внимание на себя берет яркий ультрамарин, который занимает достаточно большую площадь росписи и привносит цветовую дисгармонию. При этом в храме есть сохранившиеся участки росписей XIII, XV и XVII веков, на которых видно, что раньше фон был заполнен более приглушенным и нейтральным синим.

Тот же синий колорит наполняет и пространство собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом Белозерском монастыре. Собор знаменит хорошо сохранившимися фресками авторства Дионисия и несмотря на то, что кроме фресок в храме ничего из предметов не присутствует, пространство воспринимается благодатным. Колористическая палитра мастера настолько гармонично дополняет архитектуру, что, войдя в храм, хочется бесконечно оставаться в нем и рассматривать живопись. Сочетание приглушенного оттенка синего с теплым

песочным и приглушенным терракотовым делает пространство целостным.

Еще один пример — собор Святого Апостола Андрея Первозванного в Санкт-Петербурге. С исторической точки зрения храм хорошо сохранился и по архитектуре своих элементов гармоничен. Но целостность пространства нарушает дисгармония в цвете. Стены и каменный декор имеют холодный подтон, цвет штукатурки светло-голубой. При этом иконостас в храме выполнен из дерева и покрыт позолотой, которая со временем немного потерлась и потемнела. Слишком ярко выраженный колористический контраст делает иконостас отчужденным от остального пространства храма.

Подводя итог вышесказанному, хотелось бы отметить, что как сохранение, так и проектирование внутреннего пространства православного храма, является сложным процессом. Интерьер храма — это пространство, наполненное разнообразными предметами, которые при достижении визуальной гармонии между собой и согласованности, отвечают главной идее — возвеличить имя Господне. Архитекторы, как при проектировании новых храмов, так и при восстановлении существующих, должны стремиться к гармонии в интерьере, к согласованности пространства, уделять внимание даже самым на первый взгляд незначительным деталям, потому что в храме ничего не бывает просто так, каждый элемент наполнен смыслом. Переступая порог храма, человек попадает в совершенно другой мир, который должен наполнить его чувствами, дать ответы на вопросы, наполнить благодатью.

Список литературы:

1. **Витрувий. Десять книг об архитектуре. – М.: Искусство, 1936. – С. 79.**
2. **Власов В.Г. Гармония, гармонизация // Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – Т. III. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – С. 33–38.**
3. **Ивановская В.И. Интерьер православного храма в контексте времени / В. И. Ивановская // Сохранение памятников изобразительного искусства и культуры. Исследования и реставрация: Материалы III Международной научно-практической конференции, посвященной вопросам сохранения и атрибуции памятников изобразительного искусства и культуры, Санкт-Петербург, 16–19 ноября 2018 года. – СПб.: Изд-во «Чистый лист», 2019. – С. 258.**
4. **Языкова И.К. Богословие иконы / И.К. Языкова. – М., 1995. – 207 с.**

П.А. ШКУРАТ
Доцент кафедры социально-экономических наук Липецкого казачьего института технологий и управления (филиал) ФГБОУ ВО «МГУТУ имени К.Г. Разумовского (ПКУ)»

P.A. SHKURAT
Associate Professor of the Department of Socio-Economic Sciences of the Lipetsk Cossack Institute of Technology and Management (branch) of the K.G. Razumovsky Moscow State University of Technology and Management (MCU)

ИКОНОГРАФИЯ АРХАНГЕЛА МИХАИЛА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ СТРАШНОГО СУДА)

ICONOGRAPHY OF ARCHANGEL MICHAEL IN WESTERN EUROPEAN MEDIEVAL ART (BASED ON IMAGES OF THE LAST JUDGMENT)

В статье проанализирована эволюция михайловского культа на материале западноевропейских средневековых изображений Страшного суда. Особое внимание уделено функциям архангела Михаила, его расположению в композиции данного религиозного сюжета, а также анализу связанных с ним символов и атрибутов.

The article analyzes the evolution of the St. Michael's cult based on Western European medieval depictions of the Last Judgment. Special attention is paid to the functions of Archangel Michael, his location in the composition of this religious plot, as well as the analysis of the symbols and attributes associated with him.

Ключевые слова: Страшный суд, архангел Михаил, романика, готика, Северное Возрождение, Столетняя война, Жанна д'Арк.

Keywords: The Last Judgment, Archangel Michael, Romanesque style, Gothic style, Northern Renaissance, the Hundred Years' War, Joan of Arc.

Иконография Страшного суда в западноевропейском средневековом искусстве представляет собой сложную систему культов и верований, основанную не только на Святом Писании, но и других дополняющих его религиозных текстах. По мнению Э. Маля, главным действующим персонажем сцены Страшного суда в католицизме является не сам Иисус Христос, а архангел Михаил [1; с. 509]. Культ данного архангела в христианстве обособился настолько, что ему начали посвящать церкви и соборы, изображать на гербах областей. В его честь назван российский город Архангельск, а также более шестидесяти сел и деревень в Российской Федерации. С другой стороны, дополнительная детализация функций архангела Михаила позволила более красочно представить в произведениях изобразительного искусства будущий конец земной истории — Страшный суд.

Михайловский культ в христианстве уже привлекал исследователей разных наук: историков (О.А. Добиаш-Рождественскую [2], О.Н. Афиногенову [3]), филологов (В.М. Быкову [4]), искусствоведов (П.А. Тычинскую [5]). Гораздо более детально в отечественной науке изучен образ данного архангела в русской и византийской культуре, тогда как его восприятию в западноевропейской культуре посвящена только докторская диссертация О.А. Добиаш-Рождественской, опубликованная в виде монографии в 1917 г.

В отдельных статьях по западноевропейской иконографии Страшного суда уделялось небольшое внимание архангелу Михаилу, но вместе с тем он не становился предметом исследования отдельной статьи. В рамках данной публикации будет сделана попытка изучения пространственного расположения и роли данного архангела в сцене Страшного суда в западноевропейском средневековом искусстве. Кроме того, будут проанализированы сопровождающие его символы и атрибуты.

Сравним два раннесредневековых изображения Страшного суда VI в. в Равенне. Первое — мозаика базилики Сант-Аполлинаре-Нуово, второе — мозаика базилики Сан-Микеле-ин-Афричиско. В первом случае ангелы, фланкирующие Христа, не подписаны и воспринимаются как ангелы Добра (слева от Христа) и Зла (соответственно — справа от него). В этой же базилике есть еще две сцены, в которых ангелы фланкируют Богоматерь и Христа, но они тоже не подписаны, в отличие от других персонажей и зданий. На второй указанной мозаике ангелы подписаны, благодаря чему мы знаем, что архангел Михаил расположен по правую руку от Христа, а архангел Гавриил — по левую. На обоих мозаиках их одежда немного отличается друг от друга, но они воспринимаются как статичные спутники Христа.

Постепенно композиция Страшного суда и изображенные на нем события усложнялась и стала включать в себя всё бóльшее число персонажей. Эволюция не всех деталей данной сцены выяснена. Так в X в. на Высоком кресте Мюредаха в Монастербойсе на северо-востоке Ирландии (X в.) архангел Михаил уже представлен в сцене взвешивания душ. Кроме того, вместе с весами он изображен и в церкви в долине с византийским названием Перистрема (турецкое название — Ихлара) в Каппадокии (Турция).

При участии византийских мастеров была выполнена мозаика собора Санта Мария Ассунта в Торчелло (кон. XI в.). Уникальность данной мозаики заключается в том, что на западной стене изображены сразу три сцены: в самом верху на фронтоне — Распятие, ниже — Сошествие во Ад и еще ниже — Страшный суд. На данной стене есть два изображения архангела Михаила — на второй и третьей сценах. В композиции Сошествия во Ад данный архангел подписан, его одежда и атрибуты симметричны другому неподписанному архангелу, расположенному справа от Христа (скорее всего, Гавриилу). В сцене Страшного суда одежда Михаила более простая, он изображен не просто статичным персонажем, а осуществляющим важное действие — взвешивание душ.

Для фресок базилики Сант-Анджело-ин-Формис (XI в.) также характерно наличие нескольких изображений данного архангела: сначала его изображение встречается на тимпане при входе в данную базилику, потом вместе с архангелами Гавриилом и Рафаилом он представлен в нижней части абсиды и наконец — на противоположной стороне, то есть над входом с обратной стороны, в сцене Страшного суда, также вместе с другими архангелами. Единственное отличие от фресок в Торчелло заключается в том, что на них Михаил изображен без весов.

В следующем XII в. средневековые мастера продолжали изображать на порталах романских соборов архангела Михаила, который взвешивает души на Страшном суде (например, на тимпане церкви Сент-Фуа в Конке). Некоторые тимпаны (например, тимпан собора Сен-Лазар в Отёне) допускали удвоение изображения данного архангела и располагали его в центре под Христом в сцене отделения спасенных душ от душ грешников, а также в нетипичном месте — справа от Христа в сцене взвешивания душ. Удвоение данного персонажа можно наблюдать и на портале собора Сен-Трофим в Арле. На боковой стороне правого портала, посвященного аду и грешникам, изображен архангел Михаил с занесенным в правой руке мечом, который охраняет врата рая от грешников. На другой стороне левого портала есть его второе изображение, на котором

он взвешивает души на весах. Вместе с тем есть порталы романских соборов, в которых данный архангел совсем не представлен (например, на тимпане аббатства Сен-Пьер в Больё-сюр-Дордонь) или изображен в нетипичном месте (в левой верхней части портала церкви Сен-Андре в Бург-Аржанталь). Таким образом, можно сделать вывод о том, что в течение XII в. расположение данного персонажа и его функции еще окончательно не утвердились в иконографии Страшного суда.

В отличие от романики, для более поздних изображений Страшного суда в западноевропейском средневековом искусстве характерно расположение архангела Михаила в центре данной композиции под Христом. Именно так его местоположение, как правило, представляли мастера порталов готических соборов (собор Св. Стефана в Бурже, соборы Нотр-Дам в Амьене, Париже и Шартре), а также представители Северного возрождения (Ян Ван Эйк, Стефан Лохнер, Рогир ван дер Вейден, Петрус Кристус, Ганс Мемлинг). Соответственно с этим можно отметить и увеличение значимости данного персонажа в сцене Страшного суда, поскольку предполагается, что тимпаны соборов и картины на данную тематику следует читать, начиная с их центральной части. В самом центре композиции расположен Христос, именно на него в первую очередь обращают внимание зрители. На втором по важности месте — это расположение в центре под ним. И именно на это место большинство указанных мастеров готики и Северного Возрождения помещали архангела Михаила. Таким образом, на основе перечисленных фактов можно сделать вывод о том, что архангел Михаил не сразу стал основным «действующим лицом» Страшного суда, а прошел достаточно длительный путь эволюции, прежде чем занял свое «привычное» место в центре композиции под Христом.

Интересным в данном контексте представляется анализ наличия на изображениях Страшного суда архангела Михаила, выполненных представителями Южного Возрождения в XIII–XV вв.

На фресках, посвященных апокалиптическим событиям, таких известных итальянских мастеров, как Пьетро Каваллини, Джотто, Джованни да Римини, фра Беато Анжелико, присутствуют изображения ангелов, но архангел Михаил на них не обнаружен.

На фресках Бонамико Буффальмако и Нардо ди Чоне данный архангел представлен, но у него есть значимые отличия от изображений, написанных представителями Северного Возрождения. Прежде всего, у него уже нет весов и копья. Вместе с тем архангела Михаил — не статичный персонаж. Его основная роль — это вершитель судеб людей на Страшном суде. Буффальмако изобразил его с мечом в одной руке, второй рукой он жестом указывает куда нужно

идти воскресшей душе. Нардо ди Чоне изобразил архангела Михаил безоружным. Одной рукой он держит супружескую пару, второй он также показывает направление, куда ей нужно пойти. Кроме того, украшая кафедру баптистерия в Пизе горельефными панелями, итальянский скульптор Никколо Пизано оригинально изобразил данного архангела в виде отдельной сидящей статуи. В левой руке у него книга с распятием на обложке, в правой — скорее всего, меч, верхняя половина которого обломана. Таким образом, можно сделать вывод о том, что михайловский культ не получил широкого распространения у представителей Южного Возрождения в XIII–XV вв.

Чтобы определить функционал архангела Михаила на изображениях Страшного суда, рассмотрим сначала сопровождающие его атрибуты и символы. Наиболее часто встречающимся атрибутом-символом данного архангела являются весы. Данный аспект уже был детально рассмотрен в одной из наших предыдущих публикаций, посвященных взвешиванию душ [6]. Помимо весов, самыми частотными являются меч (прямой или волнистый огненный), копье-посох, щит. В редких случаях, принадлежащих, как правило, к византийской традиции, это держава и лабарум, а также книга или скипетр.

Наличие у архангела Михаила относящихся к оружию атрибутов (копье с крестообразным навершием, меч, щит), дополняемых с XIV в. преимущественно воинскими доспехами, свидетельствует о двух аспектах его культа. Первый — это победитель дьявола. В данном случае Михаил изображен стоя на поверженном дьяволе или, по крайней мере, находясь над ним с занесенным мечом. Во втором случае этот архангел является участником посмертной судьбы человека, который отгоняет грешников от ворот рая или направляет их в ад или рай. В некоторых случаях Михаил изображен в центре композиции Страшного суда невооруженным, но настойчиво отталкивающим праведников в сторону рая, а грешников — в ад (например, собор Нотр-Дам в Лане). У некоторых художников Северного Возрождения (Ян ван Эйк, Петрус Кристус) архангел Михаил стоит на границе подземного мира, которая визуально усилена изображением скелета. На картине Кристуса, кроме того, Михаилу удается не только правой ногой стоять на границе подземного мира, но еще левой ногой прижимать побежденного беса.

Таким образом, на основе проведенного анализа можно подтвердить точку зрения О.Н. Афиногеновой о том, что «в средние века культ Михаила в католической церкви не достиг такого же значения, как в Византийской империи…» [3; с. 15], поскольку в Восточной Римской империи почитание этого архангела включало в себя семь аспектов, а в Западной Европе — только два. Вместе с тем позволим себе не согласиться с продолжением ее утверждения, основанного

на анализе литературных источников, о том, что главный аспект михайловского культа на средневековом Западе — это «военный предводитель». С нашей точки зрения, главные аспекты в католичестве, представленные в изобразительном искусстве, — это «победитель дьявола» и «участник посмертной судьбы человека», включая взвешивание душ на Страшном суде.

Исследование михайловского культа не представляется завершенным без краткого анализа исторической подоплеки трансформации образа архангела Михаила от «классического», то есть одетого в белые одеяния и, как правило, невооруженного, до «милитаристского», одетого в доспехи и вооруженного посохом-копьем и/или мечом, со щитом на руке. Э. Маль в своем труде указывал, что в XIII в. данного архангела «…еще не изображают в рыцарских доспехах» [1; с. 509], тогда как в другой работе он детализирует изменения в его внешнем облике: «архангел… внезапно появляется в часослове (missel) герцога Беррийского (около 1380 или 1390 г.) в рыцарском костюме» [7; с. 58]. Далее французский историк искусства конкретизирует причину трансформации образа архангела Михаила в конце 1420-х — начале 1430-х гг.: именно его видение Жанной д'Арк привело к смене классического образа на милитаристский. Действительно, можно согласиться с предположением Э. Маля о том, что помощь данного архангела Орлеанской деве усилила его популярность, если не учитывать тот факт, что первые его изображения в рыцарских доспехах были зафиксированы за 40–50 лет до видений Жанны.

Следует учитывать исторический контекст изменений в изобразительном искусстве. С 1337 по 1453 г. на территории Франции шла Столетняя война. В данной связи соответственно возникает несколько вопросов: почему изменения в образе архангела Михаила происходят только в конце 1420-х гг., если эта долгая война началась в 1337 г.? Какие исторические события на них повлияли? Насколько эти два процесса тесно взаимосвязаны?

Прежде всего, нужно принять во внимание тот факт, что для французов самыми почитаемыми святыми были священномученик, первый епископ Парижа Сен-Дени (Saint Denis) и св. Михаил. Если первая личность символизирует собой непротивление Злу, то вторая — наоборот, это как раз активная борьба со Злом. Кроме того, поскольку архангел Михаил был самым могущественным из всех ангелов, он олицетворял собой королевскую власть во Франции.

Есть несколько версий ответа на первый вопрос. Самая очевидная — это катастрофический проигрыш французской армией битвы при Азенкуре в 1415 г., в результате чего буквально через несколько лет англичане захватили столицу Франции Париж. Следующая — это безуспешная осада англичанами аббатства Мон-Сен-Мишель с 1424 по 1434 г.

Если обратиться к французским иллюстрированным рукописям XV в., то можно, прежде всего, выделить два источника. Это «Великолепный часослов герцога Беррийского» («Les Très Riches Heures du duc de Berry») и «Часослов Дюнуа». Первый источник создавался в течение 1410–1490-х гг. и был заказан герцогом Жаном Беррийским — братом короля Карла V и дядей короля Карла VI. На странице 195r изображена битва архангела Михаила и дракона на фоне замка Мон-Сен-Мишель. На ней дракону уже нанесена тяжелая рана, и архангел, одетый в боевые доспехи и вооруженный мечом и ножнами, уже занес меч для финального добивающего удара. Символичность данной сцены очевидна: Михаил — это Франция, дракон — Англия. Таким образом, данная иллюстрация выражала оптимистичные настроения ближайшего окружения верхушки французского общества в том, что война закончится непременной победой их страны.

Второй источник был создан по заказу Жана де Дюнуа — ближайшего соратника Жанны д'Арк в 1436–1450 гг. В отличие от иллюстрации первой рукописи, на которой представлен только один эпизод Страшного суда, здесь изображена его более детальная композиция: Деисус, святые, апостолы, ангелы, а также ад. Архангел Михаил на ней также, как и в первом случае, одет в доспехи, но выполняет уже другую функцию: вооруженный посохом с крестообразным навершием он сталкивает осужденные души в адскую пасть, расположенную внизу. Кроме того, в этой рукописи Иисус Христос также представлен несколько по-другому, чем на предыдущих сценах Страшного суда — сидящим на радуге и опирающимся ступнями на сферу. Именно таким его и будут в дальнейшем изображать художники Северного Возрождения.

С нашей точки зрения, «переходным» этапом можно считать созданный по заказу того же герцога Беррийского в 1390-х гг. реликварий шипа Святого Тернового венца. На его передней стороне изображена часть сцены Страшного суда, на ней Христос представлен в уже описанном выше измененном виде. На обратной стороне реликвария изображены святой Михаил слева и святой Христофор — справа. Архангел изображен одетым в тунику, а не в доспехи, вооружен посохом с крестообразным навершием и стоя на побежденном драконе. Кроме того, единство двух Михаилов, изображенных на реликварии и часослове, подчеркивается чешуйками на его теле. С нашей точки зрения, соответственно первое по времени появления изображение имеет только религиозный подтекст, а второе, представленное на иллюстрации рукописи, — уже конкретно-исторический, закамуфлированный под религиозный.

Соответственно после такого анализа следует закономерный ответ на второй вопрос о взаимосвязи изменений в образе архангела Михаила в конце 1420-х гг. и историческим контекстом того времени. Неудачная для Франции война, длившаяся на то время уже более 80 лет, оказала сильное влияние на все французское общество, начиная от брата короля и заканчивая крестьянкой Жанной д'Арк. Религиозное мировоззрение, характерное для того времени, подсказывало единственный выход — обращение к заступнику, святому покровителю своей страны архангелу Михаилу. Это нашло отражение и в изобразительном искусстве, где определенным значимым изменениям подверглись как образ самого архангела, так и вся композиция Страшного суда.

Таким образом, была проанализирована длительная эволюция образа архангела Михаила, одного из главных действующих лиц на Страшном суде. Если на раннесредневековых изображениях это статичный персонаж, не выполняющий самостоятельных функций, то в период Высокого Возрождения ситуация изменяется. Разные мастера выделяют сразу несколько его функций: это, прежде всего, участник посмертной судьбы человека, а также победитель дьявола, то есть Зла. Закономерность расположения архангела Михаила на изображениях романского стиля еще не сформировалась, в некоторых случаях допускалось удвоение персонажа. На изображениях сцены Страшного суда, выполненных мастерами порталов готических соборов, а также представителями Северного Возрождения, данный архангел расположен, как правило, в центре. Вместе с тем в его внешнем облике наблюдается сильная трансформация, вызванная, по нашему мнению, проходящей на территории Франции Столетней войной. У представителей Южного Возрождения архангел Михаил не пользовался особой популярностью при создании изображений Страшного суда, но там, где он все-таки присутствовал, ощущается влияние византийской традиции.



Рис. 1. Изображение Страшного суда на мозаике базилики Сант-Аполлинаре-Нуово. Равенна, VI в.



Рис. 2. Изображение Страшного суда на мозаике базилики Сан-Микеле-ин-Афричиско. Равенна, VI в.

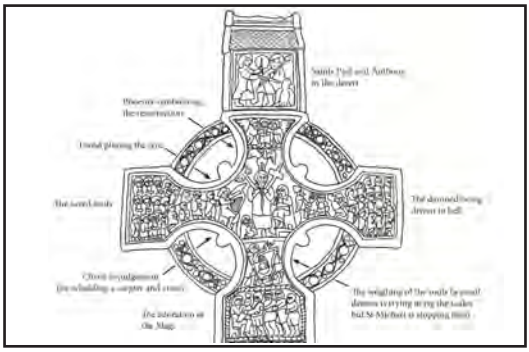


Рис. 3. Взвешивание душ на Высоком кресте Мюредаха в Монастербойсе. Ирландия, X в.



Рис. 4. Западная стена собора Санта Мария Ассунта. Торчелло, к. XI в.



Рис. 5. Изображение Страшного суда на фреске базилики Сант-Анджело-ин-Формис. XI в.



Рис. 6. Изображение Страшного суда на тимпане собора Сен-Лазар в Отёне. XII в.



Рис. 7. Изображение Страшного суда на тимпане собора Св. Стефана в Бурже. XIII в.



Рис. 8. Изображение Страшного суда на картине Г. Мемлинга. 1461–1471 гг.



Рис. 9. Изображение Страшного суда на фреске Бонамико Буффальмако. 1330-е гг.



Рис. 10. Сцена битвы архангела Михаила и дракона из «Великолепного часослова герцога Беррийского». 1410-е – 1490-е гг.



Рис. 11. Изображение Страшного суда из «Часослова Дюнуа». 1436–1450 гг.



Рис. 12. Изображение Страшного суда (слева) и святых Михаила и Христофора (справа) на реликварии шипа Святого Тернового венца. 1390-е гг.

Список литературы:

1. **Маль Э. Религиозное искусство XIII века во Франции. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2008.**
2. **Добиаш-Рождественская О.А. Культ св. Михаила в латинском средневековье. V–XIII вв. – Петроград: Экон. типо-лит., 1917.**
3. **Афиногенова О. Н. Культ архангела Михаила в Византийской империи: специальность 07.00.03 «Всеобщая история (соответствующего периода)»: автореф. дис. … к. и. н. – М., 2008.**
4. **Быкова В.М. Сказания о чудесах архангела Михаила в древнерусской книжности: специальность 10.01.01 «Русская литература»: дис. … к. ф. н. – Петрозаводск, 2006.**
5. **Тычинская П.А. Образ архангела Михаила грозных сил воеводы в русском искусстве позднего Средневековья: специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: дис. … к. иск. – М., 2012.**
6. **Шкурат П.А., Орлов И.И. Эпизод взвешивания душ на Страшном суде в западноевропейском средневековом искусстве // Манускрипт. – 2024. – Т. 17, № 3. – С. 211–220. DOI: 10.30853/mns20240029.**
7. **Mâle E. L'art religieux de la fin du Moyen Age en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration. – Paris: Armand Colin, 1908.**

ЧАСТЬ 2
ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗОВ И УСТОЙЧИВОСТЬ КУЛЬТУРНЫХ ЗНАЧЕНИЙ. СИМВОЛИКА И СЕМАНТИКА ПАМЯТНИКОВ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ХРИСТИАНСКОГО МИРА

PART II
ICONOGRAPHY OF IMAGES AND THE STABILITY OF CULTURAL MEANINGS. SYMBOLISM AND SEMANTICS OF MONUMENTS OF HISTORY, CULTURE, AND ART OF THE CHRISTIAN WORLD

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 of the department of arts history and humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ МЕТОД В ЦЕРКОВНОЙ АРХИТЕКТУРЕ НЕОРУССКОГО СТИЛЕВОГО НАПРАВЛЕНИЯ МОДЕРНА: ХРАМ-ПАМЯТНИК «СПАС НА ВОДАХ» 1910-1911 ГГ.

A RETROSPECTIVE METHOD IN THE CHURCH ARCHITECTURE OF THE NEO-RUSSIAN STYLE TREND OF ART NOUVEAU: THE MEMORIAL CHURCH "SAVED ON THE WATERS" 1910-1911.

«Янтарный сумрак, тишина
Скрижали вдоль колонн
А на скрижалях – имена…
Ряды, ряды имен…»

Веселькова-Кильштейн

В статье рассматривается история строительства и художественные особенности храма-памятника Христа Спасителя, получившего название «Спас на водах», построенного в Санкт-Петербурге в память моряков, погибших во время русско-японской войны 1904 – 1905 гг. Мемориальный характер храмовой архитектуры послужил причиной выбора ретроспективного метода проектирования как самой архитектуры, монументальной живописи, так и церковной утвари. В статье рассмотрены принципы отбора исторических прототипов и их переосмысление в соответствие с общей мемориальной идеей храмоздательства, использованием современных материалов и конструкций. При сохранении общего характера художественного образа показаны особенности в формообразовании неорусского стиля с использованием артефактов разных исторических эпох.

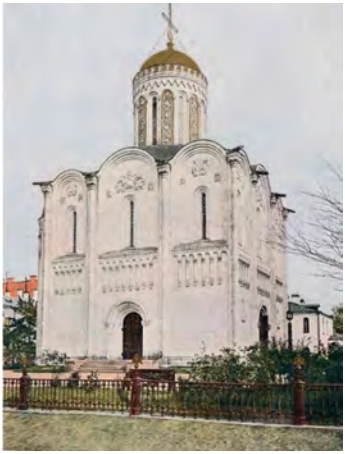
The article examines the history of construction and artistic features of the memorial church of Christ the Savior, called «Savior on the Waters», built in St. Petersburg in memory of the sailors who died during the Russian-Japanese War of 1904-1905. The memorial nature of the temple architecture was the reason for choosing a retrospective method of designing both architecture itself, monumental painting, and church utensils. The article discusses the principles of selecting historical prototypes and their reinterpretation in accordance with the general memorial idea of church building, the use of modern materials and structures. While preserving the general character of the artistic image, the features in the shaping of the neo-Russian style using artifacts from different historical eras are shown.

Ключевые слова: храм-памятник, в честь погибших моряков, Спас на водах, мемориальные храмы Санкт-Петербурга, архитектор М.М. Перетяткович, целостность и эстетическая выразительность, история и теория декоративного искусства.

Keywords: memorial temple, in honor of the fallen sailors, Saved on the waters, memorial temples of St. Petersburg, architect M.M. Peretyatkovich, integrity and aesthetic expressiveness, history and theory of decorative art.

Идея строительства храма-памятника в память о моряках, погибших в русско-японскую войну 1904 – 1905 гг., была выдвинута родственниками, которые собирались для поминовения усопших в казарменной церкви, находившейся в Санкт-Петербурге в самом конце Васильевского острова. В 1908 году они обратились в Министерство Внутренних дел с просьбой о разрешении организовать Комитет по сбору пожертвований на строительство храма. Комитет был создан, его возглавила королева эллинов Ольга Константиновна. В комитет входил и её брат великий князь Константин Константинович. Архитектором был назначен М.М. Перетяткович, инженером-строителем С.Н. Смирнов. Закладка храма состоялась 15 мая 1910 года в пятую годовщину Цусимского сражения. Строительство шло быстро и 31 июля 1911 года состоялось освящение храма (ил. 1). Как и большинство воинских храмов он был двухъярусным: верхняя церковь посвящена Христу Спасителю на водах, нижняя – св. Николаю Чудотворцу.

В качестве образца для строительства храма, была выбрана архитектура Владимиро-Суздальского княжества Древней Руси XII века – церковь Покрова на Нерли. Выступая с докладом в собрании Общества архитекторов в Санкт-Петербурге, М.М. Перетяткович отмечал, что с этой идеей выступила королева эллинов Ольга Константиновна, Комитет с этим согласился, поскольку, как утверждал архитектор, данный храм являлся «удивительно красивым и трогательным мотивом» [1, с. 59]. Кроме того, история создания церкви Покрова на Нерли,



Ил. 1. Перетяткович М.М. Храм «Спас на водах». Вид со стороны Невы. 1911

также была связана с идеей поминовения, поскольку князь Андрей Боголюбский приказал возвести ее в память о своем погибшем сыне.

Комиссия внимательно рассматривала каждую деталь внешнего и внутреннего убранства храма. Обращаясь к первоисточнику, М.М. Перетяткович писал, что его задача сводилась к изысканиям не столько архитектурного, сколько археологического характера, поэтому в формообразовании устроители храма обращались к археологическим исследованиям древних памятников и трудам графа С.Г. Строганова [2], В.И. Доброхотова [3,4], Д.Н. Бережкова [5].

В пропорциональном отношении точно следовали обмерам церкви Покрова на Нерли, только увеличив их в полтора раза. Структура и планировка остались такими же: «Решив исходить из данного образца, копируя его, строители не считали себя вправе отходить от плана оригинала и устроили 4 внутренних столба, перекрытых арками, причем средний барабан перекрыт куполом, высоко поднятым над ними» [1, с. 60]. Хотя в качестве образца был выбран конкретный храм, тем не менее использовали и другие источники Владимиро-Суздальской архитектуры — Успенский и Дмитровский соборы, а также сохранившиеся части архитектурного дворцового комплекса в Боголюбове. Так, известная сложность заключалась в оформлении входа в храм. Поскольку в церкви Покрова на Нерли не было паперти, а в функциональном отношении в строящемся храме она была необходима, архитектор воспроизвел вход палат резиденции Андрея Боголюбского «…в данном случае коридор протянут от служебной постройки до церкви, примерно на середине возвышается подобие невысокой квадратной башни, а между ней и службой устроена звонница в три арки» [1, с. 60].

В технологическом отношении также были использованы современные материалы: основной объем возвели из железобетона, но внешне храм был облицован белым камнем из старицких каменоломен Тверской губернии. Из этого же камня были вырезаны рельефы, которые воспроизводили декор Владимиро-Суздальских храмов XII века (скульптор Б.М. Микешин).

Перекрытия храма были позакомарные и покрыты медью, как и древних церквах, которые имели кровлю из позолоченных металлических листов. Когда обсуждали форму главы, то несмотря на то, что церковь Покрова на Нерли к этому времени имела луковичное завершение, было решено сделать главку шлемовидную, как в XII веке.



Ил. 2. Проект надглавного креста по образцу креста Дмитровского собора во Владимире XII века

Новшеством было то, что в качестве покрытия для главы решили использовать золотую смальтовую мозаику, но не блестящую, а матовую, которая давала полную иллюзию потускневшей позолоты. Кроме того, такое мозаичное покрытие было прочным, хорошо противостояло осадкам и было гораздо дешевле, чем металлическое. Любопытно, что техника мозаики в убранстве экстерьера позволила создать еще один декоративный эффект, на который указывали летописцы в описании владимиро-суздальских храмов, что «комары были позолочены и пояс золотом устроен» [5, с. 25]. Исследования декоративной белокаменной резьбы XII века показали, что в углах орнаментов были обнаружены кусочки золоченой меди. Это дало основание использовать золотую мозаику и в декоре экстерьера в арочках карниза и в простенках между окнами.

Вопрос о надглавном кресте строящегося храма (крест был пожертвован великим князем Георгием Михайловичем) был достаточно ясен, он точно воспроизводил сохранившийся древний крест Дмитровского собора, который был хорошо изучен и зарисован. Крест четырехконечный с горизонтальной перекладиной, расположенной посередине, внизу два «отрога», наверху — фигурка птицы. Сам крест представлял железную раму, обложенную позолоченной медью и заполненную ажурным прорезным узором из толстых медных золоченых листов в виде переплетающихся ветвей и трав с образами райских птиц — орнамент, характерный для XII века (ил.2). Была сохранена и фигурка птицы, венчающей крест. Хотя по поводу ее назначения существовали разные мнения. В своем исследовании С.Г. Строганов предполагал, что птица на кресте могла быть символом главной епархии, но Голубинский опровергал это мнение, утверждая, что главным кафедральным был Успенский собор, а птица располагалась на кресте Дмитровского. Однако единым было символическое осмысление этого образа как «приосенение св. Духом храма и молящихся в нем» [6]. Решено было оставить и «отроги» под крестом. По поводу «отрогов» или луны под крестом были также высказаны разные версии, но в качестве еще одного значения, по мнению комиссии более убедительного и подходящего для данного храма, был приведен пример из исследования храма Покрова на Нерли Д.Н. Бережкова. Он указывал, что в Херсонесе была найдена мраморная доска, где



Ил. 3. Северная паперть с вратами

возле процветшего креста располагалась надпись на греческом языке: «этот крест вырастает из отводок смоковницы Божией и жнецы не искоренят корней его» [5, с. 26]. Таким образом крест с «отрогами» был прообразом процветшего креста. Следует указать, что это изображение будет также использовано и в украшении интерьера строящегося храма.

Большое значение было уделено украшению входных дверей. Понимание их значимой семантической роли привело к поискам подходящих исторических прототипов. Естественно, что в первую очередь внимание Комиссии привлекли «золотые» врата из собора Рождества Богородицы в Суздале (нач. XIII в.) и Васильевские врата в Троицком соборе Александровой слободы (1336 г. и дополненные в XVI веке). Однако, полностью воспроизведя сюжеты, технику золотой наводки повторить не решились из-за ее дороговизны и технико-технологической сложности. Сюжеты и образы были отлиты из бронзы в рельефе. В северном портале — воспроизведены сюжеты Васильевских дверей за исключением ликов святых на выпуклых медальонах и на среднем валике (ил.3). Это были образы святых-патронов тех морских судов, которые принимали участие в сражениях русско-японской войны. Была заменена и надпись, которая отвечала скорбной символике храма и гласила: «Больше себя любви никто-же имать да кто душу свою положит за други своя».

Двери в западном портале воспроизводили Суздальские врата, но надпись также была заменена: «Храм сей воздвигнут для вечного поминовения моряков, погибших в войну с Японией и заложен 15 мая 1910 года. Освящен 31 июля 1911 года». И северные, и западные двери были изготовлены в Москве в производственно-художественной мастерской О. С. Кошкиной.

Рамы узких окон воспроизводили древние образцы в виде вертикально расположенных кругов в оконницах. В храме «Спас на водах» они были закрыты желтыми стеклами, также воспроизводя освещение, проходившее сквозь слюдяное заполнение древних окон. Благодаря этому интерьер даже в пасмурную погоду наполнялся теплым золотистым светом. По традиции в храмах-памятниках помещали памятные доски с именами погибших. В интерьере на стенах было решено разместить имена всех погибших моряков от адмирала Макарова, до последнего кочегара: всего более 12 тысяч имен.



Ил. 4. Интерьер храма «Спас на водах». Алтарная часть с иконостасом

В интерьере православного храма главное место отведено иконостасу, который и в строящемся храме стал основной заботой отдела Комиссии, который возглавил Н.В. Покровский. После долгих дискуссий было решено выполнить иконостас из камня (ил.4). В результате археологических исследований и научных публикаций было ясно, что в домонгольских храмах существовали низкие алтарные преграды типа византийских темплонов с колонками и эпистилием наверху. Поскольку в русских домонгольских храмах иконостасы не сохранились, специально из Греции были доставлены рисунки с иконостаса церкви св. Луки в Фокиде. По его образцу такой же иконостас в виде ряда колонок со сплошной стеной между ними и с темплоном был сооружен в храме Спаса на Водах. Слева и справа от Царских врат располагались иконы «Смоленской Божией Матери» и «Происхождение Честных Древ» (праздник отмечается 1 августа, в этот день произошла битва Владивостокской эскадры и гибель крейсера «Рюрик»). Вверху на Царскими дверями — «Тайная вечеря», слева и справа от нее — двунадесятые праздники. Иконы написаны на дереве древним письмом. Как и в древности иконы покрыты басменными окладами, орнаменты которой заимствованы с оклада иконы Спасителя из монастыря г. Охрид в Македонии (XII в.). Эта икона была воспроизведена в работе Н.П. Кондакова «Иконография Спасителя».

Следует отметить, что в оформлении интерьера и церковной утвари использовали уже разновременные источники, так как подлинных произведений домонгольского времени сохранилось немного. Это касалось, в частности Царских врат, которые «Комиссия спроектировала тоже в соответствии с наиболее древними образцами, бывшими в ее распоряжении по музеям, а равно и литературе, в частности в трудах VII Археологического съезда, где есть статья А.М. Павлинова о древностях Ростова Великого» [6, с. 38]. Царские врата обложены басмой того же рисунка, что и оклады икон. На них помещена сцена Благовещения, четыре евангелиста в киотах, в верхнем полукружии в десяти круглых медальонах образы святых, соименных членам царской семьи, а также председателю Комитета Ольге Константиновне, ее супругу Георгу I и председателю строительной комиссии великому князю Константину Константиновичу. Внизу Царских врат помещены процветшие кресты. Завеса-катапетасма позади



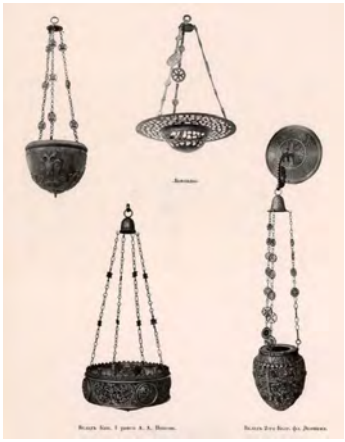
Ил. 5. Проект Н.Д. Вишневской. Пол верхней церкви

Царских врат выполнена в виде Андреевского флага. Таким образом, в оформлении иконостаса сочетались как традиционные иконографические принципы с символическими элементами, указывающими на мемориальное назначение храма-памятника, морской символики и роли императорской семьи в строительстве.

Решетка солеи также была сделана из мрамора с резным декором в виде павлинов, птиц с виноградными гроздьями, с Хризмой, обращаясь к стилистике ранневизантийских рельефов.

В оформлении пола комиссия также обратилась к памятникам древности. Рисунки византийских мозаичных полов в храмах были известны из книги Н.П. Кондакова «Археологическое путешествие по Сирии и Палестине» [7], но, в церкви Покрова на Нерли пол не сохранился, однако было известно, что в домонгольский период полы в храмах выкладывали керамическими плитками с поливой красного, черного, зеленого цветов. Для создания проекта декора пола было решено обратиться в рисовальную школу «Общества поощрения художеств», которую в это время возглавлял Н.К. Рерих. Среди учеников объявили конкурс, в котором победил проект Н.Д. Вишневской. В течение двух месяцев группа учеников создавали эскиз в натуральную величину. По нему фирма «Братья Акерio» выполнила рисунок в материале. Из медных полос, поставленных на ребро и спаянных между собой, выгибали контуры рисунка, а затем заливали разноцветный бетон с мраморной крошкой, полировали пол в течение двух месяцев. Орнамент рисунка также был выполнен в стиле белокаменной резьбы орнаментов владимиро-суздальских храмов с элементами плетения, стилизованных цветов и трав, включавших фигуры грифонов, львов, сказочных птиц. В центре композиции – олень, пьющий из источника – образ, заимствованный из ранневизантийских мозаик (ил.5).

Монументальная живопись верхнего храма была представлена техникой мозаики. Над входом в храм располагался образ Иисуса Христа



Ил. 6. Лампады у судовых икон

в терновом венце, выполненный по рисунку В.М. Васнецова. По картонам академика Н.А. Бруни в технике мозаики к освящению собора были исполнены в Берлине, в мастерских Пуля и Вагнера алтарная композиция «Спаситель, шествующий по водам», «Благовещение», образы четырех евангелистов в парусах. Для составления живописной иконографической программы была создана специальная комиссия, ее возглавил Н.В. Покровский, а его научный труд «Стенные росписи в древних храмах греческих и русских» [8]. Где большой раздел был посвящен росписям ярославских храмов, стал своеобразным пособием. Были учтены и пожелания самих моряков, которые захотели, чтобы в алтаре была расположена мозаика со Спасителем, шествующим по водам. В целом, интерьер верхнего храма не перегружен цветом, основной декор занимает белокаменная резьба с изысканными орнаментами, бронзовыми памятными досками и иконами над ними. Цветовые пятна мозаики локализованы в традиционно символически значимых зонах.

Стены храма внизу были облицованы панелями из темно-зеленого и темно-красного камня, над которыми располагались плиты из белого старицкого камня с вмонтированными в них бронзовыми досками, на них – имена погибших моряков. Над каждой бронзовой доской находились иконы, которые были на кораблях во время сражения. Некоторые иконы удалось спасти, копии не сохранившихся исполнил В.П. Гурьянов. По приказу императора в храм также были переданы 18 икон, которыми благословляли в 1904-1905 годах воинские части, уходившие на войну. Возле каждой иконы висела лампада (ил.6). Следует отметить, что типология лампад, их формы и техника изготовления были достаточно разнообразны. То есть, какого-то единого проекта для них выполнено не было. Впрочем, это характерно и для всего церковного металла, поскольку, как уже отмечалось, из-за малого количества сохранившихся произведений домонгольского периода, в качестве первоисточников использовали церковную утварь разного времени. Однако старались в качестве таких образцов выбирать памятники высокохудожественные. Так, например, у памятной доски миноносца «Безупречный» находилась копия лампады из Петропавловского собора Санкт-Петербурга у гробницы великого князя Константина Николаевича. Но, все-таки, в формах лампад и светильников старались опираться на известные археологические памятники, в частности, на хоросы, обнаруженные



Ил. 7. Северная стена с судовыми иконами и памятными досками.

в развалинах церкви в древнем городе Вщиж с ажурным поддоном и полусферическим выступом в центре. Паникадила и лампады были сделаны из темной патинированной бронзы, сохраняя общую скорбную мемориальную тональность и, одновременно, создавая образ старинных, словно тронутых патиной времени изделий. Даже свечи были из темного воска. Большие паникадила-хоросы (1 аршин 12 вершков) имели по 12 кронштейнов, на каждом из которых крепились по четыре свечника. По ободу паникадила были размещены дробницы с образами святых, соименных членам Комитета, декоративные рельефы повторяли «прилепы» внешней белокаменной резьбы. Паникадила подвешены не на ажурных плоских, как в старину цепях, а на якорных цепях (ил.7).

Программная установка в проектировании храма на конкретный первоисточник национальной традиции — Владимиро-Суздальскую архитектуру, тем не менее, не опиралась на метод археологического подобия, как это было в 60-70-е годы, а предполагала творческую интерпретацию, особенно это касалось церковной утвари. Так форма кадила повторяла традиционный, сформировавшийся еще в XV веке тип кубического однокупольного храма (в данном случае прототипом стало кадило 1603 года, вложенное Дмитрием Ивановичем Шуйским в суздальский Ризоположенский монастырь), но чеканный декор, характерный для XVII века был изменен в соответствии с общим орнаментальным решением интерьера и ориентацией на архитектурный декор Георгиевского собора в Юрьеве Польском домонгольского периода (ил.8).

В качестве образцов для литургической утвари, пожертвованной королевой эллинов Ольгой Константиновной и великим князем Дмитрием Константиновичем, также послужили исторические церковные предметы XII и XVI веков (ил.8).

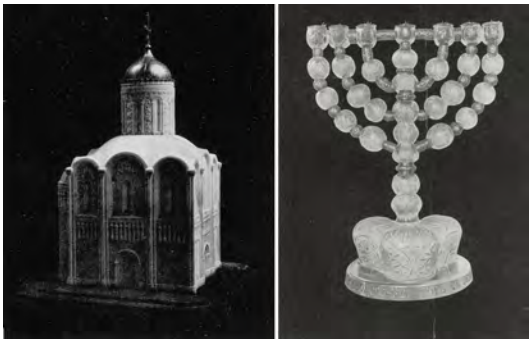
Особо ценными были вещи, пожертвованные княгиней С.М. Волконской в память о своем сыне лейтенанте Евгении Демидове, погибшем в бою на броненосце «Император Александр III». Это два Евангелия, исполненные на фабрике Овчинникова. Одно представляло копию Евангелия XVI века, вложенного в свое время митрополитом Макарием в Пафнутьево-Боровский монастырь. В декоре оклада использованы те же технические приемы, что и в древнем образце: накладные литые дробницы с килевидным завершением, филигранный фон со спиралевидными рыхлыми завитками, равномерно заполняющими



Ил. 8. Кадило и литургическая утварь.
Вклад королевы эллинов Ольги Константиновны
и великого князя Дмитрия Константиновича



Ил. 9. Оклад евангелия. Вклад княгини С.М. Волконской.
Фабрика П.А. Овчинникова



Ил. 10. Дарохранительница из мрамора.
Вклад А.И. Сусловой и хрустальный семисвечник.
Вклад императрицы Александры Федоровны

поверхность. Однако оклад начала XX века отличает более четкий, даже рафинированный орнамент скани, чистота литых рельефов, что говорит о технологии Новейшего времени (ил.9). Второе Евангелие было украшено по образцу византийской церковной утвари эмалевыми образами святых. В описании точно не указана техника эмали, но, вероятнее всего, это была перегородчатая эмаль, характерная для византийского ювелирного искусства, изготовления которой возродили московские фирмы Овчинникова и Хлебникова.

Следует отметить разнообразие материалов во вложенной в собор церковной утвари. Например, императрица Елизавета Федоровна пожертвовала хрустальный семисвечник. Его простая конструкция с геометризированными объемными элементами и изысканным резным декором из плетения и вьющихся трав по своему художественному образу соответствовала самой архитектуре (ил.10).

Как воспоминание о простой древней деревянной церковной утвари – вклад С.П. Дурново — полный литургический прибор, выполненный мастерами Троице-Сергиевой лавры из дерева. Все предметы украшены великолепной резьбой с образами святых и орнаментами, заполняющими все поверхности изделий.



Ил. 11. Интерьер нижней церкви

Дарохранительница главного алтаря (вклад А.И. Сусловой), по сложившейся традиции повторяла формы самого храма и даже сам материал — она была вырезана из белого мрамора с серебряной позолоченной главкой (ил. 10). Следует сказать, что дарохранительницы из поделочного камня стали изготавливать в XIX веке на российских гранильных фабриках. Это явление было связано с распространением декоративных изделий из поделочных камней в украшении интерьеров позднего классицизма, а в церковной утвари конца XIX — начала XX вв. камень стал материалом дарохранительниц и чаш потиров, если они воспроизводили исторические прототипы.

К южному порталу храма была пристроена крытая галерея, так как зимой именно эти двери зимой были входные. Из галереи лестница вела в нижнюю церковь, посвященную покровителю моряков святому Николаю Чудотворцу. Сначала подвальное помещение хотели использовать для хозяйственных нужд, но при обсуждении проекта решили сделать нижний храм.

Перила лестницы из кованного металла, дверь ведущая в нижнюю церковь также была окована полосовым железом с массивным засовом и замком с двуглавым орлом. По стенам лестницы кое-где

располагались изразцы, а сам портал обрамлял изразцовый декор в виде оконного наличника XVII века. В целом, в оформлении нижней церкви устроители ориентировались на памятники XVI-XVII вв. Ярославля, Костромы, Ростова Великого (ил.11). Во многом такой выбор был обусловлен характером архитектурного пространства, низкого, со сводчатыми перекрытиями, напоминающими палаты времен Алексея Михайловича. Современники отмечали: «Когда войдешь в нее, сразу охватывает совершенно особое настроение. Небольшая высота храма, словно подклета, старинные своды, уютный полумрак, роспись на стенах и сводах, прелестный деревянный резной иконостас с древними иконами, старинные скамьи, древний киот и какая-то очаровательная тишина переносит Вас совсем в другой мир; не слышно уличного шума, отовсюду смотрят строгие древние лики, теплится свеча у иконы Казанской Божией Матери, убранной старинной шитой пеленой, - точно перенеслись Вы в боярскую молельню в каком-нибудь древнем тереме» [6, с. 51].

Вдоль стен храма были устроены деревянные скамьи с полихромными изразцами, образцами для них послужила керамика ярославской церкви Иоанна Предтечи в Точкове, по ребрам крестовых сводов вился резной орнамент, наподобие рельефов Теремного Дворца В Московском Кремле. Роспись нижнего храма и галереи исполнил художник М.М. Адамович, который ранее специально изучал росписи Ярославля, Костромы, Романова-Борисоглебска. На центральном крестовом своде написан на плате образ Спаса Нерукотворного, плат поддерживают шесть ангелов, по четырем сторонам расположены композиции из жития св. Николая Чудотворца: «Избавление трех дочерей обнищавшего богача от бесчестия», «Поставление св. Николая во епископа Мирликийского», «Избавление от казни трех невинно осужденных горожан города Мир», «Спасение Николаем Чудотворцем мореплавателей во время бури». На западной стене — пятиглавый храм в Бари, где покоятся мощи св. Николая Чудотворца, но стиль изображения соотносится с русскими иконами XVI века. В алтарной апсиде на синем фоне с золотыми звездами, по сторонам от престола — ангелы с рипидами. Росписи покрывают все стены. На красном фоне, в орнаменте вьющихся трав в медальонах — образы святых. Живопись яркая, насыщенная по цвету, с обилием золотых элементов в скупо освещенном интерьере с низкими сводами воспринималась достаточно органично, решенная в едином образном ключе с другими элементами храмового пространства, главным из которых является иконостас. Иконостас древний, деревянный, специалисты датировали его XVI веком, был украшен искусной резьбой и характерной для этого времени техникой накладного ажурного литья, когда под отлитые из бронзы или олова

сквозные орнаменты подкладывали цветную слюду или фольгу. В данном случае, под ажурные бронзовые цветы и травы была положена парчовая ткань. Иконостас двухрядный, его венчал крест с Распятием «весь окаймленный бирюзой». На Царских вратах нет икон с евангелистами, вместо них на створах в полный рост представлены образы Святителей – Василия Великого и Иоанна Златоуста, над ними — сцена Благовещения (врата — дар С.Н. Смирнова).

Весь нижний ряд иконостаса исполнен в московской мастерской Н.Н. Дивова и О.С. Кошкиной по их рисунку. Замечателен по своему убранству образ иконы Казанской Божией Матери. Образцом для нее послужила икона Грузинской Божией Матери, по преданию, пожертвованная Иваном Грозным в женский Покровский монастырь в Суздале. Икона Казанской Божией Матери богато украшена жемчужным низанием, драгоценными камнями. оплечье шито золотом, серебром, шелком, жемчугом. В верхнем праздничном ряду иконостаса — девять древних икон.

Престол и жертвенник деревянные. За престолом — запрестольный крест, также своей формой отличавшийся от традиционного типа запрестольного креста. Он сделан по образцу могильных поморских крестов с двускатной кровлей, так называемый, голубец. По свидетельству устроителей храма: «Этот крест, как надмогильный, очень подходит по мысли к нашему храму» [6, с. 59].

На северной стене находился большой деревянный киот, украшенный изысканной резьбой, на полках которого расставлены древние иконы. Здесь же находился деревянный складень, в который вмонтирован древний крест и Евангелие, отпечатанное в 1702 году.

Таким образом, храм, который получил в народе название «Спаса на водах», представлял уникальный образец архитектуры ретроспективного направления неорусского стиля. В проектировании его архитектуры, декора, церковной утвари опирались на конкретные исторические образцы, в первую очередь, храм Покрова на Нерли, так как «…старинная XII века церковь, не поддавшаяся нашествию татар, явилась памятником торжества непоколебимого народного духа и славы погибшим за отечество морякам» [2, с. XXI]. Но это не было простое копирование, а создание целостного художественного образа, опиравшееся на сохранившиеся памятники древнерусской архитектуры. В соответствии с практическими задачами функционирования храма-памятника были пропорционально увеличены размеры, пристроен притвор, использованы новые материалы и конструкции (железобетон), мозаика в качестве покрытия купола. Мемориальное назначение храма определило решение интерьера верхней церкви с опорой в художественно-образном решении на древнерусские и византийские памятники XII века с мозаичными

образами в символически значимых зонах, мраморным иконостасом, с иконами в басменных окладах, светильниками-хоросами. В нижней церкви, в соответствии с архитектурным пространством была выдержана стилистика древнерусского убранства XVII века. В церковной утвари также обращались к историческим прототипам, но довольно смело использовали артефакты разного времени, имевшие важное историческое и художественное значение для России. Таким образом, ретроспективное направление, как одно из ярких проявлений национально-романтической линии в церковной архитектуре начала XX века, являлось примером обращения к традиционным древним национальным формам искусства, но на основе принципов формообразования модерна, когда выбранный в качестве доминанты в художественно-образном решении исторический прототип органично включал и разновременные дополнительные элементы убранства архитектуры и церковной утвари.

Список литературы:

1. **Перетяткович М.М. О построении в Петербурге памятника морякам, погибшим в войну с Японией. // Зодчий. 1912, №7. – с. 59-60.**
2. **Строганов С.Г. Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме: Строен от 1194 до 1197 года. – М., 1849.**
3. **Доброхотов В.И. Памятники древности во Владимире Клязьменском. – М., 1849.**
4. **Доброхотов В.И. Древний Боголюбов город и монастырь с его окрестностями. – М., 1852.**
5. **Бережков Д.Н. О храмах Владимиро-Суздальского княжества (XII – XIII). – Владимир, 1902.**
6. **Смирнов С.Н. Храм-памятник морякам, погибшим в войну с Японией в 1904 – 1905 г.: Строен в 1910-1911 гг. – Петроград, 1915.**
7. **Кондаков Н.П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. – СПб, 1904.**
8. **Покровский Н.В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. – М., 1890.**

Д.Ж. СОЛТУС
Главный инженер проекта,
инженер 2 категории Министерства культуры РФ,
ООО «Художественная реставрация»
К.С. Филатов, К.В. Васин, ООО «Художественная реставрация»

D.J. SOLTUS
Chief Engineer of the Project, Engineer of the 2nd Category of the Ministry of Culture of the Russian Federation, LLC «Artistic Restoration»
K.S. Filatov, K.V. Vasin, LLC «Artistic Restoration»

ПРОЕКТ РЕСТАВРАЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ ОБЪЕКТА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ФЕДЕРАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ «ЦЕРКОВЬ ПЕТРА И ПАВЛА, 1704-1723 ГГ., АРХИТЕКТОР И.П.ЗАРУДНЫЙ. КОЛОКОЛЬНЯ, 1745 Г.»

PROJECT OF RESTORATION OF MONUMENTAL PAINTING CULTURAL HERITAGE SITE OF FEDERAL SIGNIFICANCE “CHURCH OF PETER AND PAUL, 1704-1723, ARCHITECT. I.P. ZARUDNY. BELL TOWER, 1745”

В статье описывается история строительства и обновления храма, ход научно-исследовательских реставрационных работ по сохранению памятника культурного наследия «Церковь Петра и Павла, 1704-1723 гг., архитектор И.П. Зарудный. Колокольня, 1745 г.», г. Москва. При раскрытии стенописи была восстановлена идейно-художественная программа росписи и выявлены аналоги иконографии.

The article describes the history of the church’s construction and renovation, as well as the progress of research and restoration work to preserve the cultural heritage monument «Church of Peter and Paul, 1704-1723, architect I.P. Zarudny. Bell Tower, 1745,» in Moscow. During the restoration of the wall paintings, the ideological and artistic program of the murals was restored, and analogues of the iconography were identified.

Ключевые слова: церковь Петра и Павла, архитектурная реставрация, реставрация стенописи, XVIII век.
Keywords: Church of Peter and Paul, architectural restoration, restoration of wall paintings, 18th century.

Общие сведения

Работа на объекте проведена в рамках государственных контрактов на проектирование и производства работ в период с 2018-2024г. Объект культурного наследия федерального значения «Церковь Петра и Павла. Колокольня» по адресу: Новая Басманная ул., дом 11/6-4/3, строение 4, поставлен на государственную охрану в соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР от 30 августа 1960 г. № 1327. Границы территории объекта культурного наследия утверждены постановлением Правительства Москвы от 03 августа 2010 № 672-ПП «Об утверждении границ территорий объектов культурного наследия (памятников истории и культуры), расположенных между Садовым кольцом и границей Центрального административного округа города Москвы».

В архитектурном плане объект представляет здания церкви 1704-1723 годов, 1745 года, 1855-1856 годов, включающая бесстолпный двухэтажный храм по типу восьмерик на четверике, завершенный восьмигранным куполом и граненым барабаном-звонницей с шатром; трехгранные трапециевидной формы апсиды и притвор с полуциркульными фронтонами «полуглавиями» 1704-1723 годов, прямоугольный одноэтажный объем трапезной с приделами, обходной галереей и открытыми гульбищами 1855-1856 годов.

Первое упоминание о церкви святых апостолов Петра и Павла в Басманной слободе относится к 1692 году, когда по прошению стольника и подполковника И.Ф. Башева была заложена деревянная церковь.

Проект новой каменной церкви приписывают императору Петру I. Именно по одному из его рисунков храмов (из восьми проектов семь были построены в Санкт-Петербурге и один в Москве). На пожалованные 2000 рублей была заложена церковь св. ап. Петра и Павла. Строительство началось под руководством архитектора Ивана Петровича Зарудного (1670-1727). В 1720 г. для верхней церкви был заказан резной иконостас.

Здание церкви сильно пострадало от сырости. В связи с этим наиболее значительные изменения церковь претерпела в 1856 году, когда были перестроены нижние приделы с разборкой стен первоначального гульбища и сооружением новых галерей, по габаритам превосходящих прежние. В архиве сохранилось дело о награждении купца Залогина золотой медалью на Владимирской ленте за пожертвования в пользу церкви Петра и Павла. Кроме 11000 рублей серебром на

обновление трёх иконостасов он пожертвовал ещё 11000 рублей серебром на другие нужды храма: переборку галерейных стен, устройство нового пола, новых печей и «росписание» стен, что составляло половину всей суммы, израсходованной на ремонт храма. В результате этих работ храм приобрел тот облик, который можно увидеть на фотографиях второй половины XIX — первой половины XX вв.

Описание росписей памятника

Нижний, темперный слой росписи четверика относится ко второй половине XVIII века. Сохранность нижнего слоя крайне плохая, уцелели только отдельные участки светов, имеющие примесь белил. Основная часть сохранной росписи относится ко второй половине XIX века, выполнена масляными красками. Роспись XIX века впоследствии неоднократно поновлялась, основная площадь поновлений приходится на фоновое пространство: на участках фона насчитывается до пяти разновременных красочных слоев.

Роспись XIX века выполнена по типу шпалерной развески: пространство стен заполнено «картинами» в багетных рамах, на разделяющем их пространстве фона располагаются растительные орнаменты. Живопись композиций относится к синодальному периоду и раннему увлечения «заморскими кунштами» — росписи выполнялись с опорой на привозные западные гравюры.

Четверик расписан в типичной для синодального периода западной манере, имитирующей шпалерную развеску. Живопись композиций относится к направлению неоклассицизма, однако росписи, как и гравюры, на которые опирались художники, достаточно архаичны. Движения фигур жесткие и скованные, присутствуют анатомические ошибки. Сюжетные композиции оформлены в картуши, имитирующие багетные рамы. Надписи к композициям оформлены в медальоны, картуши, или же располагаются на фоновом пространстве стены. Надписи отражают содержание композиций, реже — являются цитатами из Нового Завета и Посланий апостолов.

Расположение сохранных картушей северной стены зеркально симметрично расположению сохранных картушей южной стены (с типичными для монументальной росписями погрешностями). Большая часть картушей северной и южной стен четверика имеет сохранные фрагменты, что позволяет точно предположить границы расположения утраченных композиций.

Расположение композиций на северной и южной стенах симметрично относительно вертикальной оси, в качестве оси выступает вертикальная средняя линия стены. Исключением является простенок между восточным окном первого света и восточной стеной, так как большая часть простенка была закрыта иконостасом; над границей иконостаса на пространстве простенка северной стены

расположена вытянутая по горизонтали композиция, нарушающая вертикальную симметрию.

Живопись северной стены XIX века состоит из декоративных элементов — картушей, имитаций колонн, обрамляющих окно второго света, и, предположительно, 15 композиций. Раскрыто 12 композиций, имеющих сохранные фрагменты. 3 композиции, расположение которых определяется симметрией стены и зеркальной симметрией с композициями южной стены, полностью утрачены. У одной из утраченных композиций сохранились правая и верхняя граница картуша. Расположение композиций и декоративных элементов на южной стене зеркально симметрично расположению элементов на северной стене, но по причине проведенной ранее реставрации имеет отличное от северной стены количество слоев записи, а также раскрытый от записей участок живописи XVIII века. Живопись XVIII века находится в крайне руинированном состоянии и густо наполнена тонировками. Дальнейшее раскрытие до слоя XVIII века нерационально. Раскрыто 12 композиций, имеющих сохранные фрагменты. Три композиции, расположение которых определяется сохранными фрагментами картушей, симметрией стены и зеркальной симметрией с композициями северной стены, полностью утрачены. Из-под красочного и штукатурного слоя XIX века раскрыт фрагмент росписи XVIII века, изображающий фигуру в царственных и воинских одеждах (предположительно Александр Невский).

Западная стена имеет относительно большее количество утрат по сравнению с южной и северной стеной, но сохранившиеся участки композиций и надписей позволяют определить 5 из 6 просматриваемых композиций.

В парусах расположены изображения евангелистов. На юго-западном парусе евангелист Марк, видна большая часть фигуры, однако манера живописи не соответствует живописи основного объема четверика. На северо-западном парусе можно определить фигуру апостола Луки со Священным Писанием на левом колене. На северо-западном парусе сохранились небольшие фрагменты одежд и личного письма. Просматривается колено, десница, поворот лика. Апостол Матфей изображен старцем с длинной седой бородой, облаченным в розово-зеленые одежды. Живопись юго-восточного паруса с сильными утратами. Просматривается поворот головы апостола Иоанна.

Свод четверика сомкнутый восьмилотковый, с плафоном сложной формы по центру, содержит три композиции с двунадесятыми праздниками, одну композицию с изображением Господа Саваофа, одну композицию с изображением католического сюжета (Коронование Богоматери) и четыре композиции с изображением Небесного Воинства. Композиции разделены филенками с имитацией лепнины.

Большая площадь свода была сильно поновлена при предыдущей реставрации. Густо записаны плафон, северный, северо-восточный, восточный, юго-восточный и юго-западный склоны свода. Западный, северо-западный и южный склон имеют частичную запись и покрыты слоем побелки. Для полноценного иконографического исследования и воссоздания удалены поздние слои масляной записи. После удаления записей количество фигур и сюжет не изменились, значительно изменились колориты фона и манера исполнения ликов.

На стенах притвора живопись отсутствует, штукатурка поздняя. В своде притвора присутствует лента с клеймами в виде картин с изображениями видений Иоанна Богослова (Откровения Иоанна Богослова). Пояс композиций отделен от площади стен разгранкой с имитацией лепнины.

Восточная алтарная стена, включая апсиду и свод абсиды, по результатам проведенных работ не имеет сохранной живописи. После удаления бумажных заклеек и пробных зондажей стало очевидно, что живопись отсутствует по всей площади алтарной части храма. Штукатурное покрытие алтарной части позднее. Предположительно, при ремонте или поновлении родная штукатурка находилась в плачевном состоянии, и ее решили сбить и нанести новую, но обновления живописи произведено не было. При обследовании поздней штукатурки было обнаружено множество аварийных расслоений и отставаний от основы (кладки). Работы по воссозданию живописи на восточной стене и своде апсиды относятся к приспособлению для приведения к экспозиционному виду объема храма. Все композиции приспособления выбраны по следующим критериям: хорошо вписываются в формат медальона, масштаб фигур соответствует масштабу фигур сохранных композиций яруса, композиции изображена в храме-аналоге, тематика композиций: исцеление, чудеса, имеют источником гравюры Вейгеля.

Два сюжета выполнены в технике музефикации (южная стена изображение воина и западная стена — воскрешение Лазаря), остальной объем приведен к экспозиционному виду. Живопись исполнена масляными красками покрыта лаком и глютенью.

Натурные исследования, методика реставрации, подбор аналогов

Во время раскрытия поверхности живописи из-под заклеек и записи было обнаружено пять разновременных красочных слоев, из которых четыре имели холодный зеленый колер. Послойное раскрытие живописи показало, что со временем колер фона становился все более грязным, так как при поновлении художники зачастую ориентировались на цвет уже закопченной живописи.

По всему пространству фона обнаружилось множество декоративных растительных элементов, наиболее схожих по манере с орнаментами,

которые встречаются в привозных западных гравюрах. Картуши потеряли сходство с современным багетом и также приобрели более характерный для периода вид, были обнаружены изображения лент, листьев кукурузы, цветочных фестонов. Несмотря на то, что декоративные элементы имеют неполную сохранность, по раскрытым фрагментам с высокой точностью можно восстановить общую программу орнаментального оформления фонов.

Живопись XIX **северной стены** века состоит из декоративных элементов — картушей, имитаций колонн, обрамляющих окно второго света, и, предположительно, 15 композиций.

Раскрыто 12 композиций, имеющих сохранные фрагменты. 3 композиции, расположение которых определяется симметрией стены и зеркальной симметрией с композициями южной стены, полностью утрачены. У одной из утраченных композиций сохранились правая и верхняя граница картуши.

Опираясь на симметрию стены и зеркальную симметрию северной и южной стен, можно восстановить расположение композиций: 2х вертикальных прямоугольных (простенок между западной стеной и западным окном первого света), 2 медальона во втором регистре (над дверью), 1 прямоугольная горизонтальная (над дверью), 2 квадратных композиции (простенки между парусами и окном второго света), 2 прямоугольных горизонтальных (простенки между парусами и окном второго света), 2 угловых медальона, 2 прямоугольных композиции с арочным завершением, 1 вытянутая прямоугольная горизонтальная, нарушающая симметрию стены (простенок между восточной стеной и восточным окном первого света).

Расположение композиций и декоративных элементов на Южной стене зеркально симметрично расположению элементов на северной стене, но по причине проведенной ранее реставрации имеет отличное от северной стены количество слоев записи, а также раскрытый от записей участок живописи XVIII века. Живопись XVIII века находится в очевидно крайне руинированном состоянии и густо наполнена тонировками. Дальнейшее раскрытие до слоя XVIII века нерационально.

Раскрыто 12 композиций, имеющих сохранные фрагменты. Три композиции, расположение которых определяется сохранными фрагментами картушей, симметрией стены и зеркальной симметрией с композициями северной стены, полностью утрачены. Из-под красочного и штукатурного слоя XIX века раскрыт фрагмент росписи XVIII века, изображающий фигуру в царственных и воинских одеждах (предположительно Александр Невский). Опираясь на симметрию стены и зеркальную симметрию северной и южной стен, можно восстановить расположение композиций: 2х вертикальных

прямоугольных (простенок между западной стеной и западным окном первого света), 2 медальона во втором регистре (над дверью), 1 прямоугольная горизонтальная (над дверью), 2 квадратных композиции (простенки между парусами и окном второго света), 2 прямоугольных горизонтальных (простенки между парусами и окном второго света), 2 угловых медальона, 2 прямоугольных композиции с арочным завершением, 1 вытянутая прямоугольная горизонтальная, нарушающая симметрии стены (простенок12 между восточной стеной и восточным окном первого света). Сохранность композиций в целом хуже, чем сохранность композиций северной стены.

Западная стена имеет большее относительное количество утрат по сравнению с южной и северной стеной, но сохранившиеся участки композиций и надписей позволяют определить 5 из 6 просматриваемых композиций. Верхний слой живописи изображает сюжет «Воскрешение Лазаря», однако надпись на верхнем слое записи гласит: «Болезнь несть ко смерти, но о славе Божіи. Іоан. гл. 11. ст. 4.». Данный стих относится к другому эпизоду той же главы — к ответу Христа на новость о болезни Лазаря, брата Марфы и Марии.

При попытке удалить копоть с поверхности композиции проявился предыдущий слой живописи, имеющий хорошую сохранность. Судя по всему, после пожара композиция была попросту прописана светами поверх копоти, а сама копоть была оставлена в качестве теневых участков композиции.

Композиция № 32 сильно утрачена. Сохранился лик фигуры апостола (?) и фрагмент фигуры, изображенной со спины. Надпись на верхнем слое записи над композицией: “Вшедь иать (ю за р)у(ку) и воста (де) вица матф. гл. 9. ст. 25.” На раскрытом слое сохранился фрагмент надписи: «...евицу... шаетъ... Лук(?) гл..». Первая надпись относится к сюжету «Воскрешение дочери Иаира», которое описывается в главе 8 от Луки.

При изучении аналогов была обнаружена гравюра Ф.А. Килиана (инвентор Шарль Делафосс) «Воскрешение дочери Иаира», на которой рисунок складок одной из фигур совпал с рисунком складок на сохранившемся фрагменте. Композиция № 33 имеет наилучшую среди композиций западной стены сохранность и, очевидно, изображает явление Христа женам-мироносицам. Просматривается полуобнаженная фигура Христа с лопатой (атрибут, характерный для сюжета явления Христа Марии Магдалине) и коленопреклоненная женская фигура. Надпись над композицией в картуши: «(И се Ии)сус стре(те я, гля:) радуйтеся. (Оне же приступле)ше ястся за (нозе его и покло)нистеся ему.» Композиция № 34 утрачена почти полностью – сохранился силуэт ручки и складок. Над композицией сохранился фрагмент картуши с надписью: «Ис(п?) ...сять прокаж... Лук. гл....». Таким образом,

композицию и надпись можно отнести (с большей вероятностью) к Лк. 17:12 – «Входящу же ему в некую весь, сретоша его десять прокаженных мужей, иже сташа издалеча»: или, с меньшей вероятностью, к Лк 5:12, исцелению Иисусом прокаженного после нагорной проповеди: «И бысть егда бе Иисус во единем от градов, и се, муж исполнь прокажения: и видев Иисуса, пад ниц, моляся ему, глаголя: Господи, аще хощеши, можеши мя очистити». Композиция 38. Сохранился фрагмент одежд Христа (?), лик апостола (?), две ручки. По положению ручек и общему рисунку складок и одежд Христа определяется композиция гравюры Вейгеля «Исцеление кровоточивой жены».

Восточная алтарная стена, включая апсиду и свод абсиды, по результатам проведенных работ не имеет сохранной живописи. После удаления бумажных заклеек и пробных зондажей стало очевидно, что живопись отсутствует по всей площади алтарной части храма. Штукатурное покрытие алтарной части позднее. Предположительно, при ремонте или поновлении родная штукатурка находилась в плачевном состоянии, и ее решили сбить и нанести новую, но обновления живописи произведено не было. При обследовании поздней штукатурки было обнаружено множество аварийных расслоений и отставаний от основы (кладки). Работы по воссозданию живописи на восточной стене и своде апсиды относятся к приспособлению для приведения к экспозиционному виду объема Храма.

Паруса. В парусах располагались изображения евангелистов. Сохранность красочного слоя северо-западного, северо-восточного, и юго-восточного парусов крайне плохая. С уверенностью просматривается только частичная пропись фигур. На северо-западном парусе можно определить фигуру апостола Луки со Священным Писанием на левом колене. Просматриваются очертания и поворот лика апостола, десница, отведенная в сторону и общее направление складок. Евангелист Матфей. На северо-западном парусе сохранились небольшие фрагменты одежд и личного письма. Просматривается колено, десница, поворот лика. Апостол Матфей изображен старцем с длинной седой бородой, облаченным в розово-зеленые одежды. Евангелист Иоан. Юго-восточный парус сильно утрачен. Просматривается поворот головы апостола.

Свод четверика.

Свод четверика сомкнутый восьмилотковый, с плафоном сложной формы по центру, содержит 3 композиции с двунадесятыми праздниками, 1 композицию с изображением Господа Саваофа, 1 композицию с изображением католического сюжета (Коронование Богоматери) и 4 композиции с изображением Небесного Воинства. Композиции разделены филенками с имитацией лепнины. Большая площадь свода была густо поновлена при предыдущей реставрации. Густо

записаны плафон, северный, северо-восточный, восточный, юго-восточный и юго-западный склоны свода. Западный, северо-западный и южный склон имеют частичную запись и покрыты слоем побелки. Для полноценного иконографического исследования и воссоздания удалены поздние слои масляной записи. До удаления записей поверхность плафона была густо записана, изображена композиция «Господь Саваоф». Данная иконография часто встречается в росписи балканских храмов и в росписи русских православных храмов до XVII века, однако была запрещена на Большом Московском Соборе 1666-1667 гг. как несоответствующая православному вероучению. Возвращается в роспись православным храмов с привозом западных гравюр. На композиции изображены в облаке Господь Саваоф («Ветхий Днями») в бело-синих одеждах с четырьмя херувимами. После удаления записей количество фигур и сюжет не изменились. Изменился жест ручек. Значительно изменился колорит фона и манера исполнения ликов.

Методика реставрации монументальной живописи составлена с учетом того, что первый этап работ расчистки и консервации – выполнен. Проведены работы по обмерам и составлению картограмм утрат. Проведены первичные работы по удалению копоти и загрязнений, удалена многослойная заклейка, выполнена первичная дезинфекция, удалены записи, проведено ручное простукивание областей, на предмет определения отслаивание от основы слоя штукатурки. Работы выполнены в объеме, необходимом для разработки методики реставрации и приспособления монументальной живописи. Проект организации реставрации в части прокладки трасс инженерных систем в объеме с живописью отражает прокладку (скрытую и открытую) трасс инженерных систем: энергоснабжения, энергоснабжения фасадного освещения, охранно-пожарная сигнализация. Трассы назначены таким образом, чтобы исключить повреждение сохранной живописи, проходят вдоль тяг, по существующим штробам и, частично, по верху фона живописи.

Подбор аналогов

Обнаружены источники композиций храма, опубликованные в евангельской части библии “Biblia Ectypa: Bildnussen auß Heiliger Schrifft dess Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schrifftmäßig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher beschauung vorgestellet werden” (далее — «Библия Вейгеля») 1695, Аугсбург.

В каталогах музеев евангельская часть библии обозначена как отдельный объект, “Historia von Jesu Christi unsers Heylandes Geburt, Lebenswandel, Wunderwercken, Gleichnußreden, Leiden, Sterben, Auferstehen und Himmelfahrt” (далее — «Евангелие Вейгеля») 1695 г., Аусбург.

Важно ответить, что надписи на раскрытом слое живописи соответствуют подписям на латыни к гравюрам «Евангелия Вейгеля». Вероятно, надпись была скопирована с русского перевода подписей к гравюрам в том экземпляре библии, который использовался авторами живописи.

Как минимум три композиции четверика используют в качестве источника гравюры Килиана из книги «Picturae Chalcographicae Historiam Veteris et Novi Testamenti», 1758 г., Аугсбург (далее — «Библия Килиана»)

Найден храм-аналог: Спасо-Преображенский собор в Угличе. Композиции интерьера собора также имеют источником гравюры Вейгеля.

Таким образом, проведенное исследование позволило не только воссоздать историю строительства храма, но и восстановить иконографию сюжетов росписей.





Рис. 1, 2. Интерьер храма до начала реставрационных работ

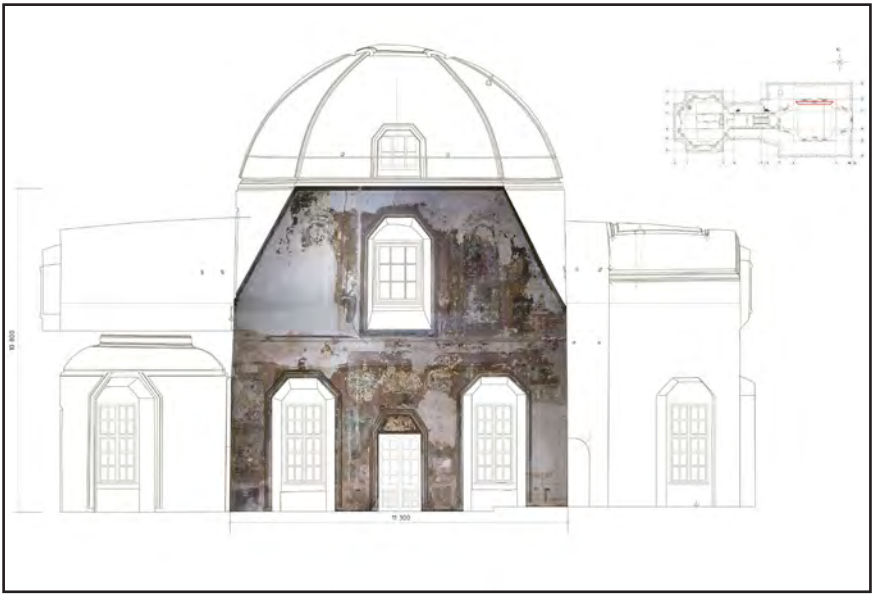


Рис. 3. Монтаж фрагментов живописи после удаления заклеек



Рис. 4. Слои живописи под бумажными заклейками



Рис. 5. Раскрытие фрагмента живописи после удаления заклеек (текст)



Рис. 6. Раскрытие фрагмента живописи. Христос и апостол Петр



Рис. 7. Раскрытие фрагмента живописи. Апостол Матфей

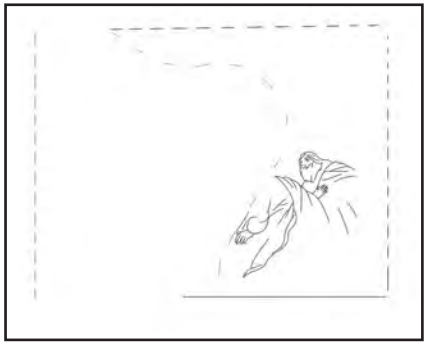


Рис. 8. Калька с фрагмента живописи. Воскрешение дочери Иаира



Рис. 9. Фрагмент живописи «Воскрешение дочери Иаира» после раскрытия



Рис. 10. «Воскрешение дочери Иаира». Гравюра



Рис. 11. «Воскрешение дочери Иаира». Картон



Рис. 12. «Воскрешение дочери Иаира». Эскиз в цвете



Рис. 13. «Воскрешение дочери Иаира» в процессе работы



Рис. 15. Интерьер храма после реставрации. Юго-Запад



Рис. 14. Интерьер храма после реставрации. Западная стена



Рис. 16. Интерьер храма после реставрации. Алтарь



Рис. 18. Интерьер храма после реставрации. Свод



Рис. 17. Интерьер храма после реставрации. Юг

Список литературы:

1. Департамент культурного наследия города Москвы, отдел архивных фондов, охр. № 150:
   а) Отчеты о ремонтно-реставрационных работах 1959, I960 и 1961 годов (автор - Н.Д. Недович).
   б) Научный отчет о выполненных исследованиях, реставрационных и консервационных работах по интерьерам церкви (автор - Н.Д. Недович).
   в) Проект приспособления, Гипротяжмаш, 1976.
   г) Отчет о визуальном обследовании и пробных раскрытиях после пожара настенной масляной живописи, Росреставрация, 1987.
2. Сытин П.В. Из истории московских улиц. — М., 1958, с. 668-669.
3. Сорок сороков. Т. 3. — М., 1995, с. 218-220.
4. Москва. Энциклопедия. Сост.: М. И. Андреев, В. М. Карев. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1997.
5. Паламарчук П.Г. Сорок сороков. Москва в границах 1917 года. : Т.3. — М.: Книга и бизнес, 1995.
6. Бібліа сирѣчь книги Священнагѡ Писанія Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта, — М.: Синодальная типография, 1762. Хран. отдел рукописей РГБ.
7. Бібліа сирѣчь книги Священнагѡ Писанія Ветхагѡ и Новагѡ Завѣта. : Т. 1, Т. 2, Т. 3, Т 4. — Санкт-Петербург, 1751.
8. Библия& — М.: Синодальная типография, 1784. Хран. отдел рукописей РГБ.
9. Picturae Chalcographicae Historiam Veteris et Novi Testamenti. — Augsburg, 1758.
10. Biblia Ectypa: Bildnussen auss Heiliger Schrifft dess Alt- und Neuen Testaments, in welchen Alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schrifftmässig zu Gottes Ehre und Andächtiger Seelen erbaulicher beschauung vorgestellet warden. — Augsburg, 1695.

Д. Ю. ПОЗДНЯКОВА
Магистр реставрации РГХПУ им. С.Г. Строганова

D.Y. POZDNYAKOVA
Master of Restoration Science of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

«ЖИВОПИСНЫЕ ВИБРАЦИИ»: ЛЕССИРОВКИ И КОМБИНАЦИИ ЦВЕТА В ИКОНОПИСИ

«PAINTERLY VIBRATION»: GLAZING AND COMBINATIONS OF COLOURS IN ICON PAINTING

В статье рассматривается методика получения эффекта свечения в живописном произведении на примере иконописных изображений.
The article describes the technique of obtaining the glow effect in painting using iconographic images as an example.

Ключевые слова: иконописное искусство в храмовых комплексах, эффект сияния в живописи, эффект свечения в живописи, лессировочная живопись, колористика, цветоведение.
Keywords: icon painting in church complexes, glow effect in painting, glaze painting, coloristics, color science.

Если наблюдать иконы как живописные произведения в храмовых комплексах, то в яркий солнечный день можно обратить внимание как некоторые иконы при попадании солнечного света изменяются и начинают сиять. В понятиях современной колористики на таких иконах можно подметить то явление, что называлось бы «цветовыми вибрациями», которые изучал и использовал Пауль Клее. Таких «сияющих» икон бывает немного, одна или две в пространстве храма, при этом эффект «сияния» и «цветовых вибраций» тоже не закономерен. На иконе может «сиять» одна небольшая часть, один небольшой фрагмент, а вся остальная живописная плоскость будет оставаться с нормальной ровной живописью, без этого эффекта. Также на «сияющей» в большей мере иконе могут оставаться совершенно ровные не сияющие места.

Эффект сияния достигается разными способами, часто встречающиеся перечислены ниже для примера и их можно дополнять:



Рис. 1. Икона святителя Николая

1. «Наслоение более холодных оттенков». Самый эффектный способ достижения «сияния» цветов, или «цветовых вибраций» — это эффект, достигаемый лессировочной живописью в несколько слоев, когда для нижнего слоя краски берется яркий и чистый цвет теплого оттенка, а сверху него делается лессировка более холодным. Не холодным как таковым, а чуть холоднее, чем цвет основы. Это может быть лессировка карминным по алому, желтым по оранжевому, блекло-коричневым по ярко-красному и т. д.

2. «Наслоение с оттенками серого». Серый цвет представляется нейтральным, но в лессировках по теплым и чистым цветам он создает очень сильный эффект свечения и цветовых вибраций.

3. «Соседство контрастных цветов», когда вплотную соседствуют цвета противоположные по цветовому кругу.

4–5. «Подцвеченные белила» и «Подцвеченный черный» — использование на больших плоскостях цвета орнаментов, по виду сделанных белыми и черными красками, а по факту в белый и черный добавлены цвета, противоположные по цветовому кругу.

6–7. «Цветовой замес с неаполитанским розовым», «Цветовой замес с ярко желто-зеленым». Эти замесы хороши не для лессировочной живописи, а для обычной масляной живописи, когда нужен эффект свечения.

8. «Ярко-оранжевато-розовая имприматура». Эффект свечения достигается при живописи серовато-коричневыми красками; живопись лессировочная.

На иконе «Святитель Николай» XIX века (рис. 1) «цветовые вибрации» или эффект свечения присутствует на омофоре, на кресте, на Евангелии и на кружевных деталях. Частично он присутствует в «личном» письме — на руках и лике, и его не видно на рукавах, рясе и на фоне. В живописи этой иконы использовано несколько способов для создания эффекта свечения, которые разнятся в зависимости от того, изображено место на свету, в полутени или в тени. В основном это наслоение более холодных оттенков; наслоение с оттенками серого; соседство контрастных цветов; подцвеченные белила и подцвеченный черный.

«Свечение омофора» — самое интенсивное во всей иконе. Омофор написан в оттенках розового лессировками, он расшит тремя крупными изумрудными крестами, серебряными цветами и с серебряной



Рис. 2. Омофор с серебряным шитьем в полутени



Рис. 3. Омофор на свету

кружевной оторочкой. По интенсивности свечения с омофором находится крест на цепи. В меньшей мере эффект относится к красно-коричневому евангелию с «золотыми» накладками и золотой кружевной оторочке фелони. Рассматривая отдельно детали, примерно становится понятным способ создания эффектов свечения.

Омофор в полутени (середина омофора над евангелием; рис. 2) написан в несколько слоев. Основа: карминово-розоватый цвет. Первая лессировка: беловатым карминно-розоватым цветом. Он на немного холоднее основы, и этим создается «цветовая вибрация». Вторая лессировка (поверх первой): очень тонко беловато-сероватый.

Свечение серебряного шитья в полутени. Основа: карминно-розоватый (цвет омофора). Первая лессировка шитья: тепловато-розовато серовато-зеленоватый цвет. По нему сделана прорисовка «объема» шитья, в тенях: «движки» темновато-зеленоватые; на свету: «движки» беловато-зеленоватые.

Свечение омофора на свету (левая половина до тени; рис. 3). Основа (подкладка): светло-карминно-розовая. Первая лессировка: беловато чуть серовато-розовая (холоднее). По ней вторая лессировка — беловато-желтоватая, она теплее (на свету цвет теплее).

Свечение серебряного шитья на свету. Основа: светло-карминно-розовый цвет (цвет омофора). Первый тон шитья: лессировка жидким зеленовато-голубоватым (цвет морской волны в разбеле). По нему — белые желтоватые отметки рельефа + белые точки выступов рельефа.

Омофор в тени (под евангелием и плечо справа; рис. 4). Основа (подкладка): карминово-красно-коричневая. По ней лессировка: тот же цвет с добавлением темновато-коричневого. Этот цвет почти тот же, но темнее и немного холоднее, отчего возникает эффект свечения изнутри.



Рис. 4. Омофор в тени

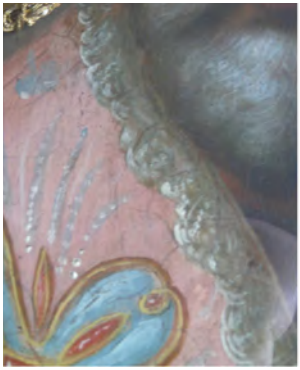


Рис. 5. Серебряные кружева на свету с жемчужным эффектом



Рис. 6. Серебряные кружева в полутени



Рис. 7. Серебряные кружева омофора в тени; верх креста — золотые детали и серебряные, страницы евангелия, фрагмент цепи

Серебряное шитье в тени. Основа: карминово-коричневый цвет. Лессировка: черновато-зеленоватая + более черноватые удары.

Серебряная кружевная оторочка (с жемчужным эффектом) идет по двум краям омофора, эффект ее свечения происходит за счет эффекта соседства серого с розовым.

Серебряные кружева на свету (рис. 5). Основа: по розоватому цвету омофора. Первая лессировка: серовато-розоватая (холоднее). По ней прорисовка желтовато-беловатым цветом (теплее).

Серебряные кружева в полутени (рис. 6). Основа: по карминно-розоватому цвету омофора. Первая лессировка: зеленовато-сероватая (холоднее). По ней: зеленовато-беловатая прорисовка (холодная).

Серебряные кружева в тени (рис. 7). Основа: по карминно-красновато-коричневому цвету омофора. Первая лессировка: волконскоито-черновато-зеленоватый цвет. По ней более черноватые удары в местах теней и бело-зеленоватые на свету.

Можно видеть, что эффект свечения, достигаемый лессировками на свету, в полутени и в тени достигнут совершенно разными приемами в пределах одной и той же формы (омофора), для сравнения можно полученные наблюдения свести в таблицу:

	на свету	в полутени	в тени
1. Омофор			
Основной цвет	Светло-карминно-розовый цвет	Карминно-розоватый цвет	Карминово-красно-коричневый цвет
Первая лессировка	Беловато-чуть сероватo-розовая (холоднее)	Беловато-карминно-розоватый цвет (холоднее)	Тот же цвет с добавлением темновато-коричневого (холоднее)
Вторая лессировка, если есть	Беловато-желтоватая (она теплее)	Очень тонко, беловато-сероватая	
2. Серебряное шитье цветами по фону омофора			
«Подкладка» (основа) — цвет омофора	Светло-карминно-розовый цвет	Карминно-розоватый цвет	Карминово-красно-коричневый цвет
Первая лессировка	Жидкий зеленовато-голубоватый цвет (цвет морской волны в разбеле)	Тепловато-розовато серовато-зеленоватый цвет	Черновато-зеленоватая
«Движки» или «удары» или «отметки» кистью для прорисовки объема в заглублениях (тени)		В тени «движки» темновато-зеленоватые	В тени более черноватые удары
То же, в местах выступов (света)	Белые желтоватые отметки рельефа + белые точки выступов рельефа	На свету: «движки» беловато-зеленоватые	

	на свету	в полутени	в тени
3. Серебряное кружево по краю омофора			
Основа: цвет омофора	Розоватый цвет	Карминно-розоватый цвет	Карминно-красновато-коричневый цвет
Первая лессировка	Серовато-розоватая (холоднее)	Зеленовато-сероватая (холоднее)	Волконскоито-черновато-зеленоватый цвет
По ней прорисовка	Желтовато-беловатым цветом (теплее)	Зеленовато-беловатым цветом (холодное)	Более черноватые удары в местах теней и бело-зеленоватые на свету

На евангелии эффект свечения относится к самому цвету евангелия, «золотым» накладкам, «жемчугу» и страницам.

Свечение красно-коричневого евангелия (рис. 9). Подкладка (основа): красно-коричневый цвет. Лессировка: более холодная — серовато-волконскоито-темно-коричневая.

Свечение «золотых» накладок (рис. 8). Подкладка (основа): красно-коричневый цвет. Лессировка: более холодная — охра желтая. Блеск золотого рельефа: выпуклость объемов — лессировка желтым с небольшим количеством белил для плотности цветом. Углубления: коричневая лессировка.

Свечение «жемчуга» в тени (рис. 8–9). Один из самых неожиданных контрастных приемов, где жемчуг, который обычно пишется серой подложкой и белильными движками, здесь пишется сине-

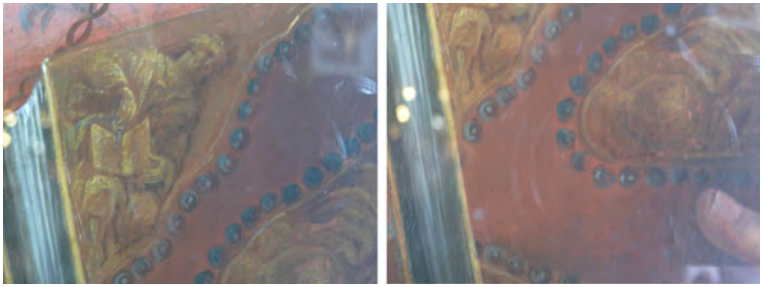


Рис. 8–9. Евангелие в тени

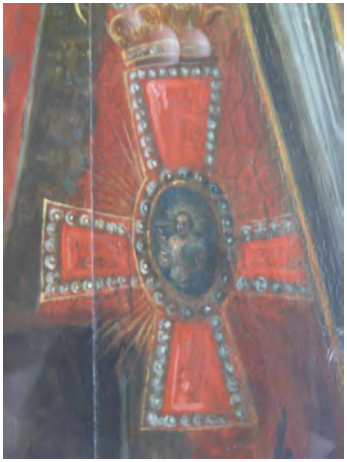


Рис. 10. Свечение креста и свечение жемчуга

изумрудно-зеленым. Подкладка красно-коричневая (цвет евангелия). По ней пишется жемчуг в тени: цвет холодный, волконскоитовый или глауконитовый. По нему холодные бело-серо-зеленоватые отметки в виде завитка (запятой) по левому краю и точка блика в центре. «*Цветовая вибрация страниц*» (рис. 8–9). Подкладка тепловатая: светлая умбра. По ней более холодные сине-зеленоватые прорисовки, по ним в верхней части блик — белые с зеленоватым отметки.

Сам крест — самый яркий акцент красного в иконе (рис. 10). Рукава креста — это чистая киноварь, слегка лессирована красно-коричневым, более холодным; света слегка лессированы красным с белилами. Крест «сияет» за счет окружения, которое того же цвета, только заглушено; холодного контрастного декора; холодного контрастного цвета вставки.

Окружение креста: фон. Карминово-розово-красно-коричневый, сияющий за счет лессировок более холодным сероватым карминово-коричневым.

Холодный декор жемчуга. По карминово-красно-коричневому проложена «подкладка» под жемчуг — серо-зеленоватая линия. На ней нарисован жемчуг, в котором различается «жемчуг на свету» и «жемчуг в тени». На свету (слева) жемчуг нарисован желтовато-беловатой краской (скобка, точка); в тени (справа) — зеленовато-беловатой краской (скобка, точка).

Можно было бы рисовать жемчуг по принятому — серым, он бы и так сиял на красном, заставляя и этот красный цвет сиять. Здесь эффект многократно усилен за счет использования вместо серого изумрудно-синевато-зеленого, противоположного на цветовому кругу к карминно-красному цвету.

К этому же холодному декору, сходному с декором жемчуга, относится верхний декор в виде серебряной имперской короны вверху креста. Медальон в центре креста написан в черно-синевато-зеленоватых цветах. Золотая деталь креста в виде венца и креста написаны по тому же принципу, как золотые накладки на евангелии.

Свечение золотых кружев оторочки саккоса (рис. 11) различается на свету и в тени. На свету: подкладка светло-коричневатая, по ней светло-оранжеватая прорисовка, а по ней желтая светлая прорисовка. Кружева в тени: подкладка светло-коричневатая, лессировка темно-коричневатым с прорисовкой желтым.

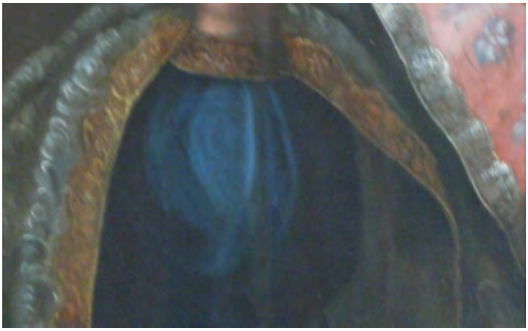


Рис. 11. Золотая оторочка саккоса



Рис. 12. Крест на омофоре на свету



Рис. 13. Крест на омофоре в полутени

Сияние крестов на омофоре относится к приемам цветовых контрастов, противоположных цветов по цветовому кругу, карминового и голубовато-изумрудновато-зеленого. Эти цвета соседствуют на иконе в одинаково взятой силе тона, образуя тональные пары на свету, в тени и в полутени. Самое сильное сияние креста на омофоре — на свету, на плече слева. Средняя сила тона и среднее свечение — в полутени, внизу. Угасшая сила тона в тени, но эффект сияния и цветовых вибраций сохраняется и в тени, на плече справа.

Сияние крестов на свету (рис. 12). По светло-розовому лежит легкий голубовато-зеленоватый цвет (морской волны), по нему на выпуклых местах формы — лессировки этого же цвета с белилами. Золотая оторочка креста и серединные вставки. Вставки — красно-коричневые лессировки по розовому и белильные отметки на светах. Золотая (желтая) оторочка: желто-оранжеватая сиена, по ней цвет из смеси желтого с белилами. По краю желтая оторочка обрисована оранжевато-коричневыми линиями.

Сияние крестов в полутени (рис. 13). По карминно-красно-розоватому положены зеленые волконскоитово — с белилами лессировки; по ним — бело-зеленоватые.



Рис. 14–15. Икона «Двенадцать праздников». XIX в. Фрагменты: «Благовещение» и «Сретение»

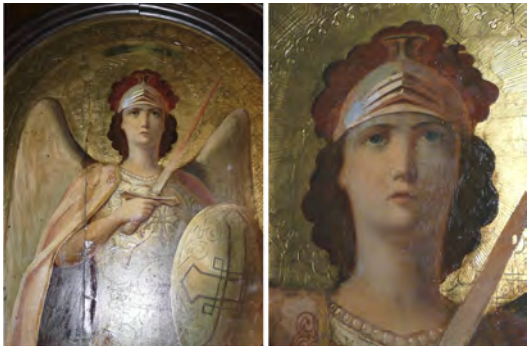


Рис. 16–17. Икона Архистратига Михаила на дьяконской двери. XIX в.

Серединные ставки тех же цветов, что описано выше. Желтая оторочка: по умбристо-желтоватому желтые прорисовки. Описи красно-темновато-коричневые.

Сияние крестов в тени (рис. 4). По карминно-красновато-коричневому темноватому цвету положены изумрудно-темно-зеленые лессировки. Серединные вставки оставлены цвета подкладки. Желтая оторочка сделана сиеново-умбристого цвета с белилами, по нему смесь желтого с умброй цвета.

Золотая цепь креста на свету: звенья нарисованы красно-коричневой краской с ярко-желтыми бликами слева. Золотая цепь в тени: звенья коричневые.

Лицо и руки: сложное лессировочное письмо, многозадачный взгляд. При разном освещении лессировки пропускают свет по-разному, и в зависимости от этого меняется выражение лица и взгляда.

Представляется уместным терминологически упорядочить употребляемые слова «свечение», «вибрации цвета», «сияние». Как видно из примеров, «вибрация цвета» появляется большей частью тогда, когда яркий чистый теплый цвет лессируется похожим цветом с оттенком холоднее. Также «вибрация цвета» появляется, когда консистенция лессировочного цвета неравномерная, то сгущается, то разреживается. «Свечение» появляется в том случае, когда яркий чистый теплый цвет лессируется похожим цветом с оттенком холоднее, и нижний цвет светится из-под цвета лессировки. «Сияние» появляется при цветовых контрастах, когда два противоположных по цветовому кругу интенсивных цвета соседствуют друг с другом.

Икона «Двенадцать праздников» XIX века примечательна тем, что живопись представляется серой и довольно блеклой. В яркий солнечный



Рис. 18–22. Икона Архистратиг Михаил и Св. апостол Андрей Первозванный. XIX в.



Рис. 23–24. Настенная храмовая роспись, сюжет «Рождество Христово». 1901 г. Художники братья Пашковы

день эта живопись начинает усиленно светиться, что происходит за счет интенсивно-розовой импримату́ры, положенной под всей живописной поверхностью (рис. 14–15).

На иконе «Архистратиг Михаил» XIX века на дьяконской двери (рис. 16) интенсивно светится лик и меч из-за положенной под живопись ярко-оранжевато-розовой импримату́ры (рис. 16–17).

На иконе «Архистратиг Михаил и Св. апостол Андрей Первозванный» XIX века (рис. 18–22) эффекты свечения присутствуют на всех местах иконы без исключения. Это и фон: воздух, земля; и лики, и руки, и одежда. Наиболее интересный прием свечения фиолетового с золотой разделкой (рис. 20–21), которая выполняет роль желтого цвета, противоположного фиолетовому по спектральному кругу.

В настенной масляной живописи также используются эффекты лессировок как на настенной росписи сюжета «Рождество Христово» работы художников братьев Пашковых (1901 г.) (рис. 23–24).

Также используются сложные цветовые замесы с эффектом сияния. В процессе тонировок в местах утрат масляной росписи «Приидите ко мне вси труждающиеся и обременении» (1901 г.) (рис. 25), по скорости убывания красок в тюбиках (краски



Рис. 25. Настенная храмовая роспись, сюжет «Приидите ко мне вси труждающиеся и обременении». 1901 г. Художники братья Пашковы

французской фирмы «Sennelier») выяснилось, что быстрее всего заканчиваются два цвета, это розовый, по оттенку близкий к неаполитанскому розовому, и второй цвет ярко желто-зеленый, по оттенку близкий к зеленой киновари с более светлым тоном. Палитра из обычных цветов в тонировках давала нормальный цвет, но серый тяжелый тон, который не подходил к сияющей живописи, и методом проб были подобраны эти два цвета, ставшие основой для смесей с другими цветами.

Наблюдение перечисленных приемов свечения цвета, цветовых вибраций, сияния цвета позволяют художнику расширить арсенал собственных техник.

Список литературы:

1. **Голубева А.А. Основы цветоведения и колористики. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2021.**
2. **Иттен Иоханнес. Искусство цвета. – М.: Издатель Дмитрий Аронов, 2015.**
3. **Шевалье Дени. Пауль Клее. – М.: Слово, 1995.**

В.В. КУДРЯВЦЕВ
Кандидат архитектуры, доцент кафедры дизайна архитектурной среды СГТУ им. Ю.А. Гагарина УРБАС

М.В. АНТИПЕНКО
Доцент кафедры дизайна архитектурной среды СГТУ им. Ю.А. Гагарина УРБАС

V.V. KUDRYAVTSEV
Ph.D. in architecture, associate professor of the Department of Architectural Design of the Yuri Gagarin State Technical University of Saratov Institute of Urban Planning, Architecture & Civil Engineering

M.V. ANTIPENKO
Associate professor of the Department of Architectural Design of the Yuri Gagarin State Technical University of Saratov Institute of Urban Planning, Architecture & Civil Engineering

ЭВОЛЮЦИЯ АНСАМБЛЯ СВЯТО-ИОАННОВСКОГО ЖЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В СЕЛЕ АЛЕКСЕЕВКА САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ. СЛУЧАЙНОЕ НЕСЛУЧАЙНО?

THE EVOLUTION OF THE ENSEMBLE OF THE ST. JOHN'S CONVENT IN THE VILLAGE. ALEKSEEVKA, SARATOV REGION. ISN'T IT RANDOM?

В статье рассматривается эволюция ансамбля Свято-Иоанновского монастыря в селе Алексеевка Саратовской области, основанного в 2008 году. Выявляются исторические предпосылки появления и закономерности развития монастыря. Проводится анализ сложившегося монастырского комплекса.

The article examines the evolution of the ensemble of St. John's Monastery in the village Alekseevka, Saratov region, founded in 2008. The historical prerequisites for the appearance and patterns of development of the monastery are revealed. An analysis of the existing monastery complex is carried out.

Ключевые слова: православные монастыри, культовое зодчество, Саратовский край, значения и смыслы.
Keywords: Orthodox monasteries, religious architecture, Saratov region, meanings and meanings.

Случай — это псевдоним,
под которым Бог действует в мире.
Блез Паскаль

Свято-Иоанновский женский монастырь основан относительно недавно, в начале этого столетия недалеко от Хвалынска, в селе Алексеевка Саратовской области. Его строительство началось в 2006 году, а в феврале 2008 года он получил статус подворья Саратовского Свято-Алексеевского женского монастыря. Великое освящение обители епископом Саратовским и Вольским Лонгином было совершено 27 декабря 2008 года в честь праведного святого Иоанна Кронштадтского. С одной стороны, это временной период активного восстановления храмов, а также строительство новых церквей и храмовых комплексов и Саратовская область не являлась исключением. С другой стороны, данная обитель возникла именно на этом месте и именно в честь вышеназванного святого совсем не случайно. У этого явления есть свои предпосылки и исторические корни.

В селе Алексеевка Хвалынского уезда Саратовской губернии, основанном еще в XVII веке [6], к 1788 году была построена тщанием прихожан деревянная православная церковь с колокольней и престолом во имя преподобного Сергия Радонежского [5]. К сожалению, никаких иллюстративных документов того времени не сохранилось. Но в 1870 году храм был перестроен, с небольшими ремонтами (1894 и в 1914 гг.) он дошел в таком состоянии до 30-х годов XX века [2], вплоть до своего закрытия (рис. 1).



Рис. 1. Церковь во имя Сергия Радонежского в с. Алексеевка Хвалынского у., перестроенная в 1870 г.

Но главное событие в жизни прихожан Сергиевского храма случилось в июле 1894 году, когда Алексеевку посетил во время своего плавания по Волге пастырь-протоиерей Иоанн Сергиев, сегодня канонизированный в лике святых праведных как Иоанн Кронштадтский (рис. 2). Важно



Рис. 2. Фото посещения с. Алексеевка И. Кронштадским // Православная вера. 2021. № 11 (679), июнь

также отметить, что преподобный Иоанн Кронштадтский выбрал именно это место для своего посещения [2].

В Саратовских епархиальных ведомостях [7] того года так сообщалось об этом событии: *«… между тем весть о приезде о. Иоанна Кронштадтского быстро понеслась по селу, наполняя неподдельною радостью сердца обитателей его. Многие плакали и со слезами на глазах громко взывали: “Господи, откуда это нам, за что Ты посылаешь нам, грешным, такую благодать?” Всюду заговорили про великого гостя, многие пришли к батюшке посоветоваться, как бы лучше встретить его. <…>*

Невыразимо сильное впечатление на молящихся о. Иоанн произвел чтением перед Царскими вратами канонов Троице и рядовых воскресных. Это было не простое чтение, а живое, восторженное прославление Бога, соединенное с плачем о греховности человеческой природы. Во время чтения душа внимательного христианина приходила то в восторг и умиление, то падала под гнетом сознания своей греховности, то снова возбуждалась и восторгалась, то опять повергалась в слезный плач о своих грехах… и такое возбужденное состояние молящихся продолжалось во все богослужение. <…>

После Литургии о. Иоанн с крестом в руках вышел к народу и, подпуская ко кресту, сказал краткую и глубоко прочувствованную речь.

“С праздником Светлаго Христова Воскресения поздравляю вас, братия и сестры, — так начал свою речь о. Иоанн. — Светлая радость заметно играет на ваших лицах. Я желаю и молю Бога, чтобы радость ваша была чиста и свята…”»

Сегодня уже нет Сергиевского храма в Алексеевке, он был разрушен так же, как и многие другие [6], а место, где находилась церковь, было затоплено в 1967–1968 годах при строительстве Саратовского водохранилища, как и часть самого села. Но память о посещении Иоанна Кронштадтского в позапрошлом столетии не прошла бесследно.

Итак, как уже было сказано выше, в 2006 году тщанием прихожан и уроженца этих мест ктитором нового монастыря, известным политиком, председателем Государственной Думы Вячеславом Викторовичем Володиным началось строительство Иоанновской обители. После освещения храма Епископ Лонгин выразил надежду на то,



Рис. 3.1. Ситуационный план-схема Свято-Иоанновского монастыря в с. Алексеевка Саратовской области

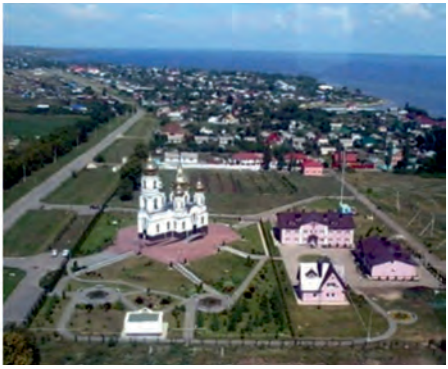


Рис. 3.2. Общий вид Свято-Иоанновского монастыря

что новый монастырь станет «одним из красивейших храмов нашей епархии и призвал молиться о том, чтобы Господь утвердил храм сей до скончания века» [8]. В день памяти святого праведного Иоанна Кронштадтского, 14 июня 2013 года, постановлением Священного Синода Русской Православной Церкви от 12 марта 2013 года Подворье преобразовано в Иоанновский женский монастырь. Тогда же на литургии состоялось возведение в сан игуменьи настоятельницы монастыря монахини Еликониды (Лысенко).

Место для обители было выбрано при въезде в село, современной его части, рядом с берегом реки Волги. Так что храм во имя Иоанна Кронштадтского просматривается еще с дороги к селу (рис. 3.1, 3.2).

Комплекс состоит из храма во имя Иоанна Кронштадтского — главной доминантой монастыря, монастырских корпусов и подсобных построек. Функциональное зонирование монастырской обители имеет несколько основных зон — для посещения прихожан (храм, свечная лавка, сторожка, купель с прудом и корпус для паломников) и монастырская часть для монахов (жилой монашеский корпус, дом игуменьи, административный корпус с трапезной, летняя кухня, хозяйственные и подсобные зоны), фруктовый сад (рис. 4).

Рассматривая сложившуюся композицию и образ монастырского ансамбля, можно выявить ряд закономерностей, непосредственно связанных со святым Иоанном Кронштадтским. Во-первых, это близость с Санкт-Петербургом, где Иоанном Кронштадтским был основан женский Иоанновский монастырь на реке Карповке в начале XX века [4]. Так виды из летней кухни, с большими окнами и дверями, направленные на церковь и сад и открывающееся пространство от пруда в сторону Волги, очень похожи на виды пригородов Санкт-

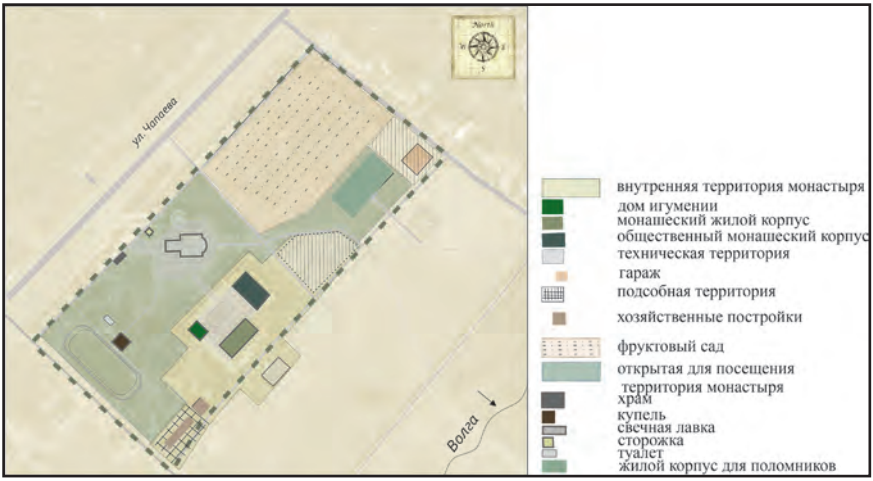


Рис. 4. Схема функционального зонирования Свято-Иоанновского монастыря в с. Алексеевка Саратовской области

Петербурга, близкие Иоанну Кронштадтскому. Более того, анализ разновременного формирования ансамбля монастыря показал явно сложившиеся осевые композиции, также родственные Санкт-Петербургу. Одна из послушниц (Елена) Свято-Иоанновского монастыря в с. Алексеевке, принявшая иноческий постриг, была наречена именем Ангелина, как и первая настоятельница Иоанновского монастыря на Карповке в Петербурге, игуменья Ангелина (духовная дочь Иоанна Кронштадского А.С. Сергеева) [4]. Две другие послушницы были наречены именами Иоанна (Надежда) и Сергия (Галина) [7].

В процессе исследования монастырского комплекса было выявлено, что основой композиции монастыря является трехлучие, где восточная ось проходит через храм и продолжение в сторону имения Воронцовых-Дашковых [2], имеющее историческое значение, а западная соединяется с прудом и купелью. Центральная ось проходит через центр монашеской трапезной. Точка соединения лучей фокусируется на входной зоне монастыря (рис. 5). Также надо отметить, что, несмотря на то что планировочная структура монастыря нежесткая, это укладывается в явно выраженную метроритмическую сетку, состоящую из повторяющихся модулей.

Так, например, наложенная на план модульная сетка, показывает пересечения как продольных, так и поперечных направляющих через основные узлы всех объектов ансамбля. Наряду с мелким модулем прослеживается более крупный, равный размеру пруда (рис. 5).

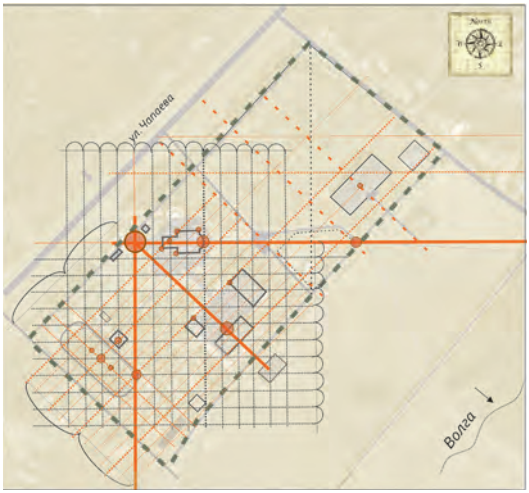


Рис. 5. Композиционно-планировочная схема Свято-Иоанновского монастыря в с. Алексеевка Саратовской области

Можно отметить еще одну закономерность: рядом с селом Алексеевкой находится город Вольск. Не напрасно в IX веке говорили: «Вольск городок — Петербурга уголок», и здесь слово «Петербург» имеет ключевое значение. Интересно, что сложившиеся в исторической части города Вольска трехлучие [1], где один из лучей проходит через площадь, предназначенную для возведения на ней в будущем храма, представляет собой композиционное сходство с планировочным решением современного Свято-Иоанновского монастыря.

Отдельный интерес представляет и сама система трехлучия как отсылка к иконописи и теории Б.В. Раушенбаха, являющаяся прямой и обратной перспективой [3].

Рассматривая непосредственно постройки монастыря, можно отметить, что церковь во имя Иоанна Кронштадтского создана по традиционной схеме «корабль» или «кораблец», особенность этого архитектурного типа отражёна в его названии и заключается в особой форме здания храма, в профиль отдалённо напоминающего корабль. «Корабельную» форму храмового здания определяет конкретное расположение и размеры отдельных элементов храма с трёхъярусной колокольней, ярко выделенным центром — пятикупольным четвериком, характерным для построек Саратовской губернии. По горизонтальной оси храм имеет трехапсидное завершение. Белый, на темно-коричневом цоколе, храм стилистически выполнен в русско-византийском стиле, популярном в эпоху Иоанна Кронштадтского (конец XIX в.) и в настоящее время. Монашеские корпуса имеют достаточно современный, близкий к европейскому и духу Петербурга облик.

Интересен тот факт, что на месте пруда, по словам очевидцев, должен был находиться непосредственно сам храм, но при раскопке котлована из земли забили ключи, так здесь появился пруд, а место для храма было перенесено. Так, храм был построен на возвышении и к нему надо было подниматься, восходить. Золотые купола храма

перекликаются с золотыми рыбками в пруду. Рядом много разных птиц, цветущих и вечнозеленых растений. Всё пронизано символами и знаками. Таким образом, расположение, структура и архитектура ансамбля Свято-Иоанновского монастыря сложились в силу закономерностей, определивших его сегодняшний образ.

Список литературы:

1. **Кудрявцев В.В. Исторические особенности формирования градостроительной структуры города Вольска // Сборник научных трудов «Перспективы развития туристических ресурсов Саратовской области». – Саратов, 1999. – С. 40–49.**
2. **Наумов А.В. Земли Хвалынской храмы. – Саратов: Текст, 2004.**
3. **Наумов А. Земли Хвалынской храмы. – Саратов: Текст, 2004.**
4. **Раушенбах Б. Системы перспективы в изобразительном искусстве. – М.: Наука, 1986.**
5. **Сойкин П.П. Иоанновский монастырь // Православные русские обители: Полное иллюстрированное описание православных русских монастырей в Российской империи и на Афоне. – СПб.: Воскресение, 1994. – С. 184–187. – 712 с.**
6. **Справочная книга Саратовской епархии. – Саратов, 1912. – 706 с.**
7. **Алексеевка. Большая Саратовская Энциклопедия. – URL: https://saratovregion.ucoz.ru/region/hvalynskiy/alekseevka.htm (Дата обращения: 18 января 2025).**
8. **Выписка из Саратовских Епархиальных Ведомостей, 1894 г. мес. июль. – URL: https://pravprihod.ru/family/ioann-kronshtadskij/stati-ob-ioanne-kronshtadtskom/4677-poseschenie-ioannom-kronshtadtskim-alekseevki.html**
9. **Православное Поволжье / Информационно-аналитический портал Саратовской митрополии/ Великое освящение храма во имя святого праведного Иоанна Кронштадтского села Алексеевка Хвалынского района. – URL: https://www.eparhia-saratov.ru/Articles/episkop-longin-sovershil-velikoe-osvyashhenie-khrama-vo-imya-svyatogo-pravednogo-ioanna-kronshtadtskogo-v-sele-alekssevka-khvalynskogo-rajjona (Дата обращения: 18 января 2025).**

С.В. РУМЯНЦЕВА
магистрант РГХПУ Им. С.Г. Строганова

S.V. RUMYANTSEVA
Master degree student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ВИТРАЖА «ВОСКРЕСЕНИЕ ХРИСТОВО» ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА

ANALYSIS OF THE ARTISTIC EXPRESSIVENESS OF THE STAINED GLASS WINDOW «RESURRECTION OF CHRIST» OF ST. ISAAC'S CATHEDRAL

Автор анализирует сюжет, иконографию и технику исполнения одного из самых известных витражей в истории России — гигантского витражного окна в алтаре Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге, выполненного в мюнхенской мастерской по рисунку Генриха Марии фон Хесс.

The author analyzes the plot, iconography and technique of one of the most famous stained glass windows in the history of Russia — the giant stained glass window in the altar of St. Isaac's Cathedral in St. Petersburg, made in the Munich workshop by Heinrich Maria von Hess.

Ключевые слова: Иисус Христос, витражное искусство, алтарь, Исаакиевский собор, Генрих Мария фон Хесс.

Keywords: Jesus Christ, stained glass, altar, St. Isaac's Cathedral, Heinrich Maria von Hess.

Развитие витражного искусства во многом связано с потребностями религиозных институтов. Традиционно витраж в храмах исполнялся в виде иллюстраций к библейским и евангельским сюжетам.

Витраж «Воскресение Христово» в алтарном окне Исаакиевского собора является одним из самых известных в истории России (рис. 1). Площадь этого произведения из стекла составляет более 28 м2. В 1841 году Николай I передал заказ на этот уникальный и масштабный проект Мюнхенской мастерской. Созданием эскиза занимался немецкий живописец Генрих Мария фон Хесс, а известный витражист



Рис. 1. Витраж «Воскресение Христово», М. Э. Айнмиллер, Г. М. Хесс. Санкт-Петербург, 1844

Макс Эммануэль Айнмиллер руководил росписью стекол и сборкой модулей. Для их крепления архитектор Лео фон Кленце, служивший посредником между мастерской и комиссией по строению Исаакиевского собора, разработал металлическую раму [5, 6]. И вот уже осенью 1844 года витраж привезли в Петербург и установили. Такой огромной «картины на стекле» еще не видели в нашей стране, а также в Европе. Но уникальность работы заключается не только в ее грандиозном размере.

До того момента в русских православных храмах не использовали витражи в виде религиозных символов или икон. Хотя у стеклянных картин есть свои преимущества. В помещение сквозь стекло струится поток света извне, несравнимый ни с одним искусственным источником по силе и чистоте. «Бог есть свет» — записано в евангелие от Иоанна [7, т. 6, 961], почитаемого сотнями тысяч верующих. Поэтому появление божественных образов, воплощенных в витражном искусстве, очень символично. И в России алтарный образ Христа Исаакиевского собора стал первым из них.

Может показаться, что анализировать иконописные изображения в отрыве от религиозных канонов достаточно сложно или даже бессмысленно. Однако, согласно христианскому учению, икона существует и материально, и духовно, подобно двуединой природе Христа. Оттого действие ее двояко. Икона выступает как объект литургии и материальный предмет искусства одновременно [4; с. 30]. Потому целостный богословско-эстетический образ икон невозможен без творческого участия художника в их создании [4; с. 24].

Рассматривая особенности художественной выразительности витражного полотна Воскресения Христова, хочется подчеркнуть высокое мастерство исполнения. Многим трудно поверить, что на стекле можно создать изображение, столь похожее на живопись по холсту, тем более с такой реалистичностью и масштабом.

Особенность живописных картин на стекле состоит в том, что для достижения эффекта реалистичности изображения, из него по воз-



Рис. 2. Дж. Рейнольдс. Англия, 1778–1785

можности исключаются соединительные элементы каркаса. Структура витражных профилей призвана служить лишь основой для стекол и не привлекать к себе внимание. Поэтому она часто имеет вид простой геометрической сетки [3; с. 18].

Еще в конце XVIII века Джошуа Рейнольдс при создании своих стеклянных картин использовал прямые профили, разделяющие площадь витража на клетки (рис. 2). Каждый модуль содержал часть изображения, выполненного на высочайшем художественном уровне. Грубая свинцовая решетка смотрелась довольно контрастно по сравнению с реалистичным живописным пространством за ней. Она играла роль оконного переплета, сквозь который можно увидеть более глубокое, наполненное светом пространство. Это производило неизгладимый эффект, которого не достичь с помощью других художественных приемов.

Позднее, в 1829 году, живописец Фёдор Брюллов так писал своему брату Карлу о витражах, представленных на выставке в Петербурге: «Те, кто имели случай видеть превосходные картины кисти Рейнольдса, изображенные на готических окнах старинных церквей в Англии, признаются, что ничего не может быть очаровательнее: они располагают душу к благоговению» [6; с. 22].

В витражном полотне Исаакиевского собора было применено технически похожее решение. Согласно замыслу авторов, витраж был разделен на 26 крупных модулей, которые, в свою очередь, состояли из мелких клеток, идентичных по форме и размеру. Они скреплены витражной протяжкой в виде сетки, визуально находящейся перед изображением. Это повторило исходный прием, однако здесь исполнителям удалось буквально шагнуть дальше.

Интересно то, что в геометрическую сетку каркаса были заложены некоторые едва заметные отклонения. Например, у Христа силуэт правой руки слегка нарушает строгий линейный характер, как бы заслоняя этот контур собой. Создается эффект глубины пространства, так как вперед выдвинуто предплечье, которое должно быть ближе



Рис. 3. Фрагмент витраж «Воскресение Христово», М.Э. Айнмиллер, Г.М. Хесс. Санкт-Петербург, 1844

всего к зрителю (рис. 3). Аналогично смещены контуры плащаницы на правом (ближайшем) колене, стопах, древке с флагом и левой руке, его держащей. В изображении лика Спасителя традиционно отсутствует деление на фрагменты. Получается, что фигура находится в трехмерном пространстве, что делает изображение более реалистичным.

Определенную роль в восприятии пространства и его плановости играет цветовая перспектива [2; с. 101]. На передних планах художники зачастую используют более теплые звонкие оттенки цвета, тогда как глубину пространства проще показать в холодной серо-голубой дымке. В живописном витраже Воскресения Христова фон соткан из бледно-голубых и бледно-желтых тонов. Однако он вовсе не тусклый и не глухой. Фон светится, как и положено небесам, озаренным божественным явлением Спасителя. А фигура Иисуса благодаря красному гиматию и довольно сильному контрасту кажется ближе, но не выглядит мрачной и темной. Христос воскрес! Его плащаница словно пылает, она яркая и нарядная, что удалось передать в этой картине на стекле. Ведь специфическая особенность и сила витража по сравнению с живописью на полотне — мощная светоносность цвета [2; с. 103].

Рассуждая о цветовых характеристиках, стоит отметить, что в религиозных образах цвет всегда символичен. И в витраже Воскресения Христова красный гиматий не только выдвигает фигуру Спасителя на первый план. Как известно, в большинстве древних религий существует особая связь между красным цветом и силами жизни [9; с. 22].

Долгое время у людей господствовало убеждение, что кровь принадлежит богам и представляет собой их пищу. Вот почему совершались жертвоприношения, проливающие кровь на алтари. Еще в Ветхом Завете об этом упоминается очень часто (и прекратится у евреев только в I веке нашей эры). Кровь — элемент самой жизни. То чистая, то нечистая, то священная, то запретная, кровь может быть спасительной и живительной, а может быть опасной или смертоносной [9; с. 20]. В христианстве красный цвет часто ассоциируют с



Рис. 4. У. Моррис. Англия, 1870

кровью Иисуса. Его значение связано с жертвой и воскресением Спасителя во плоти [1; с. 211].

Кровь и плоть — характерные черты земного человека, а не бесплотного духа. Именно поэтому тело Христа изображено так реалистично и детально. Для сравнения можно рассмотреть работу известного витражиста — Уильяма Морриса (рис. 4), на которой перед нами предстает светлая, бестелесная фигура. Складки драпировок сделаны будто из тонкой марли или вуали. Кожа рук и лица неестественно бледна, а тело юноши будто и вовсе не имеет веса. Этот возвышенный и одухотворенный образ хорошо читается на плотном, насыщенном узором фоне.

В противоположность ему, Христос Исаакия смотрится вполне реалистично. Плотный цвет тела, тональная моделировка форм, анатомически правильный рисунок — всё это показывает, что перед нами не просто образ, а сам он во плоти. Христос выглядит довольно материально, как живой и здоровый мужчина. Исключение составляют лишь отметины на кистях и стопах в виде стигматов, да отрешенный взгляд, смотрящий сквозь пространство. Это выдает в Иисусе неземную сущность. И жест пальцев правой руки, сложенных определенным образом, подтверждает его двойственную природу (рис. 3).

Витраж изображает не сам процесс воскрешения, а момент, когда Иисус уже материализовался и предстал перед нами. Развевающиеся складки плащаницы, поза фигуры Христа и реющий по ветру флаг добавляют динамики композиции. И даже кажется, что Спаситель вот-вот шагнет вперед.

Интересно отметить, что в 1872 году из-за недостатка дневного света от массивных колонн на фасаде в качестве подсветки витража был установлен специальный «газоприводный снаряд» в форме креста. Это создавало эффект, будто окутанный дымом ладана Спаситель выплывал на облаке прямо в собор [8; с. 34]. Этот снаряд давно убрали, но в дневное время подсвеченная солнечными лучами фигура Христа приобретает кажущуюся подвижность благодаря постоянно меняющейся игре света и тени. Вот почему около этого изображения всегда собирается большая толпа восторженных зрителей.

В заключение хочется отметить, что витраж Исаакиевского собора содержит различные технические и художественные решения. Христос словно предстает перед нами во плоти, что служит как подтверждение чуду воскрешения. Религиозный образ в витраже максимально выразителен, так как сама картина источает потоки небесного света.

Алтарное окно «Воскресение Христово» поистине уникальный пример искусства, в котором художественный замысел бесподобно воплощен в материале.

Список литературы:

1. **Антонов Д.И. Нимб и крест: как читать русские иконы. – М.: АСТ, 2023. – 304 с.**
2. **Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Шевчук, 2014. – 360 с.**
3. **Волобаева Т.В. Витражи Аничкова дворца // Аничков дворец — памятник российской истории. – СПб.: Санкт-Петербургский городской дворец творчества юных, 1997. – С. 16–20.**
4. **Губарева О.В. Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: балтийский акцент. – 2017. – № 8. – С. 24–34.**
5. **Княжицкая Т.В. Алтарный образ Исаакиевского собора и его значение для истории русского искусства // Художественное стекло и витраж. – 2010. – № 5. – С. 5–7.**
6. **Кузнецов С.О. «Мы можем сделать состояние через готические стекла». Неудача «дела Брюлловых» // Новый мир искусства. – 1998. – № 3. – С. 21–22.**
7. **Лопухин А.П. Толковая Библия, или Комментарии на все книги Св. Писания Ветхого и Нового Завета: в 7 т. – 4 изд. – М.: Даръ, 2009. – 1232 с.**
8. **Мудров Ю. Голованова А. Образ Спасителя на стекле// Мир музея. – 2020. – № 10. – С. 33–35.**
9. **Пастуро М. Красный. История цвета. – М.: НЛО, 2019. – 160с.**

М.К. НОСАЧЕВА
Аспирант МАРХИ (Государственная академия)

M.K. NOSACHEVA
Postgraduate student Moscow Architectural Institute (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, варианты приспособления имеющихся зданий и характер организации пространства интерьера для богослужений.

The article examines the first period of construction of Russian Orthodox churches abroad after the revolution of 1917, variants of accommodation of the exhisting buildings and principles of spatial organization of the interior for the divine service.

Ключевые слова: русская эмиграция, православный храм, зарубежные храмы, строительство храмов, стилистика.

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 важно 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-культурным центром, где говорили на русском языке и сохраняли самобытность русской традиционной культуры.



Рис. 1. Церковь Константина и Елены в Кламаре



Рис. 2. Церковь Константина и Елены в Кламаре

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 влияли на общий художественный образ, который все чаще соотносился с чертами западной архитектуры.

В первые годы финансовое состояние эмигрантов не позволяло возводить православные 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 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).



Рис. 3. Церковь Пресвятой Богородицы в Шавиле

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 ее активных 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. 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 требует подробного описания и изучения. На сегодняшний момент практически нет никакой литературы по исследуемому вопросы. 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)

Д.Д. ГРИБКОВА
Студентка 2-го курса магистратуры РГХПУ им. С.Г. Строганова

D.D. GRIBKOVA
Master-degree student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СВЕТИЛЬНИКИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА

LAMPS IN THE SPACE OF AN ORTHODOX CHURCH

Статья посвящена исследованию древнерусских осветительных приборов XVI–XVII веков, включая паникадила, «тощие свечи» и лампады. Рассматриваются их конструктивные особенности, художественное оформление и эволюция под влиянием западноевропейских традиций.

The article is devoted to the study of Old Russian lighting devices of the 16th–17th centuries, including panikadilo chandeliers, «slender candles», and lamps. Their structural features, artistic design, and evolution under the influence of Western European traditions are examined.

Ключевые слова: осветительные приборы, декор, орнамент, паникадила, «тощие свечи», история и теория декоративного искусства и дизайна.

Keywords: lighting devices, decor, ornament, panikadilo chandeliers, «slender candles», history and theory of decorative art and design.

Свет — важный элемент в оформлении храма. Всё пространство церкви взаимодействует со светом, который, в свою очередь, несёт в себе частицу божественного сияния. Традиция возжигания света восходит к древним византийским установлениям. В 787 году на VII Вселенском соборе в Никее был рассмотрен вопрос о почитании креста и икон «лобзанием, поклонением, курением ладана и возжением свечей» [1] со ссылкой на древность этого обычая.

Свет занимал особое место в древнерусской архитектуре XVI–XVII веков. При этом можно говорить о существовании целой драматургии огня, потому что свет был полноценным участником литургического действа, при его помощи выделялись центральные моменты богослужения [2].



Рис. 1. Поликанделон с крестами. Византия, 500–700-е гг. Медный сплав. The Metropolitan Museum of Art

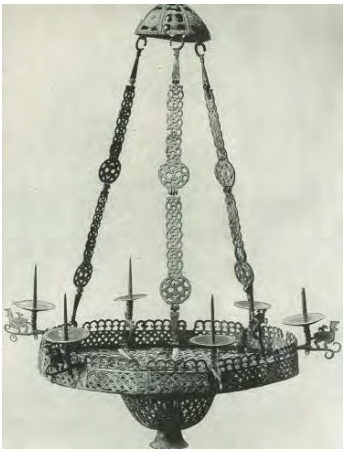


Рис. 2. Бронзовый хорос (центральное паникадило). Новгород, XII в. ГРМ

В соответствии с существующими церковными и монастырскими описями способы использования освещения в церкви были наиболее развиты в период XVI–XVII веков. Основными видами светильников в церкви рассматриваемого периода были подсвечники, паникадила и лампады, которые размещались в разных зонах храма и по-разному использовались в литургическом действе, в зависимости от праздника и типа богослужения. В древнерусских храмах по аналогии с византийскими светильники размещали по зонам. Выделяли алтарную часть, ярусы иконостаса, святыни [3].

Линия развития подвесных древнерусских светильников начинается с византийских поликанделонов, которые были составлены из ажурных дисков с кольцами для стеклянных масляных ламп. Они подвешивались на цепи и получили название «поликанделон» или «лампадофор» (рис. 1).

В конце XI века на Руси появляются светильники подобного типа, но уже с литым ажурным кругом и гнездами для лампад. Они использовались для освещения перед святыми образами. Византийские поликанделоны и лампадофоры явились прототипами древнерусских паникадил (хоросов), которые использовались вплоть до XVIII века.

Ранние киевские хоросы имели схожую форму и декор с византийскими образцами. Они были украшены геометрическими узорами, состояли из стержней и дужек с круглой площадкой, на которой во время богослужения располагалась лампада. Они также имели чашевидное завершение и висели на цепях. Кроме того, в Новгороде существовали ранние паникадилы-хоросы, например, бронзовый паникадило-хорос в XII–XIII века (рис. 2). Светильник состоял из чашевидной полусферы и пластин, на которых были размещены свечи. Хорос закреплялся на цепях и кольцах, все детали были ажурные.

Более поздний вариант хороса был ажурным. Изготавливались они путем сборки деталей, которые отливались отдельно, и могли содержать до шестидесяти деталей. Некоторые хоросы были довольно



Рис. 3. Паникадило-хорос. Новгород или Псков, сер. XVI в. Медь, бронза. Поступило из церкви имения «Беззаботное» великого князя Николая Николаевича. ГРМ



Рис. 4.Паникадило. Москва, 1633 г. Серебро. Вклад боярина Семена Васильевича Головина. Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник

массивными и имели бронзовую ажурную поверхность с широкими лентами и звеньями. Декором часто служили изображения животных, святых и мифических существ. Позже подобные паникадила будут распространяться в Пскове и других центрах страны (рис. 3).

В середине XVI века в России появились новые виды паникадил — объемные, шарообразные. Две полусферы соединялись между собой срединным поясом, на котором располагались свечники-кронштейны S-образной формы. В XVII веке шарообразные паникадила продолжали развиваться, их изготавливали из серебра и декорировали позолотой. На таких паникадилах чаще всего использовался растительный орнамент. Помимо наложения коврового орнамента в виде растительных побегов, на шарообразное паникадило мастера добавляли объёмные фигуры голубей (символ Святого духа), главки церквей, а в основание и навершие добавляли шары (рис. 4).

В XVII веке в Москве появились стержневые паникадила — новый тип осветительных приборов. Паникадила создавались по общей схеме, где от центрального стержня отходили боковые рожки-кронштейны, на которые крепились свечники (рис. 5). Уже с начала XV века подобные светильники стали появляться в России, они были привезены из Европы в качестве вкладов и подарков. Такие паникадила имели разнообразные украшения и назывались «немецкими паникадилами».

На паникадилах XVI–XVII веков присутствовали растительные мотивы, а также изображения мужских и женских лиц. Самым ранним изображением мужского лица с бородой на паникадиле является паникадило из собора Переславль-Залесского Горицкого монастыря. Изображение было стилизовано и имело плоскую поверхность. Подобные изображения можно найти и на других паникадилах, таких как немецкое паникадило из Московской лютеранской церкви св. Михаила и паникадилах из Иоанновского монастыря в Пскове и музея Ферапонтова-Белозерского монастыря (рис. 6). Основой для таких изображений послужили образцы западноевропейской живописи и графики XVI–XVII веков.

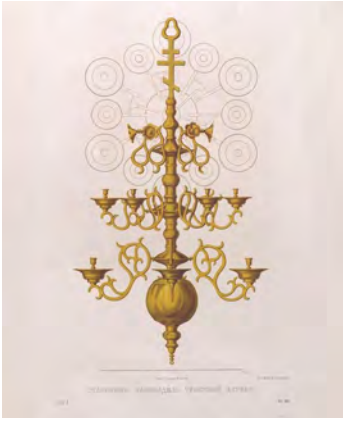


Рис. 5. Из книги Ф. Г. Солнцева «Древности Российского государства» (Москва, 1849). Старинное паникадило из Теремной церкви. Рисунок. РГБ



Рис. 6. Фрагмент паникадила в виде завитка с мужской головой. Литье с гравировкой. Вологодская обл., Кирилловский р-н, с. Ферапонтово. Ферапонтов монастырь. Собор Рождества Богородицы. Паникадило. XVI в. (?) Вид на фрагмент. Художник Дионисий. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева

Еще одной разновидностью были паникадила с дужками в форме женских полуфигур с обнаженным торсом и орнаментированной нижней частью. Эти дужки были сильно вытянуты и имели S-образную форму с завершениями в виде спиралей. Женские головки на таких паникадилах могли быть украшены головными уборами или прическами, лица были стилизованы. Вероятным источником могла послужить смежная область серебряного дела. Так, на Западе женскими полуфигурками украшали ручки кружек или кувшинов, которые также имели S-образную форму, завитки на концах и стилизацию женских головок. Можно предположить, что данная ранняя орнаментика на дужках в виде головок и полуфигур в ферапонтовских и псковских паникадилах отвечает «готической» орнаментики (более грубоватая), более же лёгкие и идеализированные образы в исполнении относятся к позднеренессансным мотивам XVI века. Под влиянием голландских и немецких мастеров такой тип декорирования нашёл своё применение в России, но с некоторыми изменениями. В московской терминологии XVI–XVII веков такие дужки назывались «косицы» или «косульки», возможно, происходящие от западного слова «консоли».

Первые упоминания о лампадах начинают встречаться с середины XVI века в описях монастырей и храмов, это связано с развитием русских иконостасов. Лампады крепились на тябла иконостасов с помощью кронштейнов, пришедших на Русь из византийской традиции, перед святыми образами. Как правило, это были заказы и дарения состоятельных семей [4]. Такие осветительные приборы выполнялись из серебра и покрывались позолотой и богато декорированный орнамент (рис. 7). Одним из знатных вкладчиков конца XVI века был боярин Дмитрий Иванович Годунов. В описях Кирилло-Белозерского, Троице-Сергиева, Спасского, Соловецкого, Ипатьев-Костромского и Александро-Свирского монасты-



Рис. 7. Лампада. Поволжье, XVII в. Медь, латунь, чеканка, просечка, золочение, лужение, краска. ГРМ



Рис. 8. Яйцо-подвес. Яйцо страуса, металл, стекло, литье, позолота. Архангельский краеведческий музей

рей 1580–1590-х годов имеются упоминания о вложениях Дмитрия Годунова [5].

Лампады на Руси XIV–XVI веков имели широкое применение, их в основном изготовляли из меди или железа, но из-за низкого качества металла лампады часто выходили из строя и их отправляли на переплавку или оставляли в храмовых кладовых.

Лампады могли устанавливаться на стоянах или подвешиваться на цепи. Лампада — чашеобразный сосуд из металла, корпус которой оставался гладким или декорировался орнаментом, текстом, металлическими ободками, в дополнение шёл подвесной декор в виде шишек, деревянных или металлических шаров, «яблок», бусин, «строфолакомиловых яиц» [6].

Часто древнерусские осветительные приборы украшались такими подвесными элементами, как кисточки, страусиные яйца в серебряной оправе или серебряными яблоками с орнаментом (рис. 8). Подвешивание страусиных яиц на осветительные приборы имеет две возможные версии. Первая версия связывает эту традицию с празднованием Пасхи, так как на Руси в XVII веке к паникадилам подвешивали страусовые яйца. Другая версия предполагает, что эта традиция пришла на Русь из Афонского монастыря. Украшения древнерусских светильников отображали богатство и синтез разных стилевых решений. В XVII веке в золотом и серебряном деле русские мастера стремились к передаче объемных форм и проработке деталей.

На Руси в церковном обиходе были популярны не только подвесные осветительные приборы, но и поставные свечи, которые могли быть выносными и неподвижными. Такие свечи имели в русском храме свое особое место — у Царских врат, перед образами и раками с мощами святых, их выносили на церковных Выходах перед митрополичьими и царскими местами [7].

Поставные свечи представляли собой конструкцию, имеющую основание, стержень и насвечник. Для изготовления таких свечей использовали самый разнообразный материал. Зачастую стержневая часть



Рис. 9. Подсвечник «Тощая свеча». Дерево, металл, краска яичная. 1688 г. ГЭ

представляла собой вырезанные или выточенные узорчатые балясины из дерева, кости или отлитые из металла цилиндры [8]. Такие свечи украшались росписями или сусальным золотом. Поставные свечей имели тонкий спиралевидный стержень, при этом спираль шла по всему стержню или до его середины, в центре стержня вырезалась балясина или шар со стилизованной резьбой в виде чешуи, посередине шара шел поясок с поребриком, сверху находилась плоская круглая площадка для надсвечника.

Мы можем говорить о повсеместном использовании осветительных приборов в церквях, ссылаясь на описи XVII века. Одна из таких описей сохранилась в Спасо-Хутынском монастыре и датируется 1642 годом: у почитаемого образа Спаса стояла «свеча поставная восковая писана разными красками, а на ней налепа серебряная» [9].

Нередко поставные свечи называли местными, так как они стояли у икон местного ряда иконостаса. Например, в Новгородской церкви Успения на Торгу в 1685 году перед образом Спаса стояла «свеща местная, писана краски, а на ней шандан медной». Горящая свеча около почитаемого образа подразумевала собой молитву, вечное поминовение.

Со временем сами восковые свечи превратились в стержень подсвечника, сверху которого устраивалось металлическое навершие или «насвечник» со свечниками — шандалами.

В XVI–XVII веках появляются поставные или переносные деревянные светильники, полые изнутри и покрытые воском, такой вид светильников назывался «тощая свеча» и использовался в городских и сельских храмах, часто такие свечи ставили перед храмовыми иконами или иконой, лежащей на аналое. «Тощая свеча» могла достигать до полутора метров в высоту. Как правило, ствол свечи расписывался, для этого на желтоохристый или красный фон накладывался растительный орнамент, а стилизацией служил цветочный орнамент, символизирующий райские кущи. Орнамент выделяли с помощью белого контура. Навершия и основания украшались чеканным орнаментом, но и сами свечи могли иметь ажурные ободки с изображением христианских



Рис. 10. Подсвечник «Тощая свеча». Дерево, резьба. XVI в. Музей-заповедник «Коломенское»

символов (рис. 9). Под основанием подсвечника помещали вкладную надпись, молитву или летопись [10]. На подсвечник обычно ставили тринадцать свечей (по числу двенадцати апостолов и Христа), однако свечей могло быть меньше. В описи Покровского монастыря 1597 года у «икон местных» упоминается шесть свечей «красками навожены» [11].

«Тощие свечи» имели не только красочное или позолоченное покрытие на гладкой древесине. Существуют множество примеров резных деревянных стволов, например, в Государственном каталоге Российской Федерации представлен церковный подсвечник XVI века «тощая свеча», полностью покрытый резным орнаментом с надписями в несколько рядов [12]. В верхней части представлена рельефная надпись вязью тропаря утрени на праздник «Благовещение»: «*ДНЕСЬ СПАСЕНИЮ НАШЕМУ НАЧАТОК И ВЕЧНОЙ ТАЙНЫ ЯВЛЕНИЕ; СЫН БОЖИЙ СЫН ДЕВЫ БЫВАЕТ, И ГАВРИИЛ РАДОСТЬ БЛАГОВЕСТВУЕТ*». С двух сторон надпись обрамлена стилизованными поясками, где верхний граничит с шанданом, а нижний отделяет надпись от общего орнамента. Растительный орнамент, покрывающий большую часть свечи, был выполнен в виде закрученных стеблей с листочками и круглыми шестилепестковыми цветками в сочетании с цветами-пальметтами. Нижняя часть также увенчана пояском. Когда-то весь рельеф был расписан, но в настоящее время красочный слой не сохранился (рис. 10).

Существует несколько версий названия «тощие свечи». По одной версии, наименование «тощая» произошло из-за того, что деревянное основание выдалбливали изнутри и оставляли полым [13]. По другой, наиболее распространенной, такое название они появилось из-за покрытия древесины очень тонким слоем воска, после чего светильник расписывали и наносили лак. Такие светильники были широко распространены в храмах Руси, зарубежных аналогов таким светильникам нет.

Свет играл важную роль в церковной жизни Древней Руси, как в процессе богослужения, так и в повседневной храмовой практике. Освещение в храмах не только выполняло утилитарную функцию, но и символизировало Божественное присутствие, духовное просветление и торжественность литургии.

Храмовые подвесные светильники — паникадила и лампады — отличались особой роскошью и вниманием к художественным деталям. Для их изготовления использовались различные металлы — от меди и бронзы до серебра и золота. В художественном оформлении использовали различные техники при работе с металлом: чеканку, резьбу и литье. Декоративные элементы добавляли светильникам величественность и торжественность: шёлковые кисти, подвесные яблоки и страусовые яйца не только украшали, но и усиливали символическое значение этих предметов.

Деревянные осветительные приборы, такие как поставные свечи и «тощие свечи», также несли в себе декоративную нагрузку. Их украшали резьбой, покрывали яркой полихромной росписью, а металлические элементы в основании и навершии придавали изделиям прочность и изящество. Развитие паникадил на Руси в XVI–XVII веках тесно связано с влиянием художественных тенденций Западной Европы. Русские мастера сохраняли свои традиционные мотивы и адаптировали западные влияния, создавая уникальные образцы церковного искусства. Таким образом, осветительные приборы Руси XVI–XVII веков отражали не только мастерство ремесленников и художников, но и глубокую символику света в духовной культуре того времени.

Примечания:

1. **Дьяченко Григорий, священник. Общедоступные беседы о богослужении православной церкви. – М., 1898. – С. 143–144.**
2. **По мнению историка Голубинского Е.Е., искусственный свет использовали, прежде всего, в праздничные дни, в обычные дни свечи и светильники могли не использоваться / Голубинский Е.Е. История русской церкви. – М., 1997. – Т. 1. Ч. 2. – С. 277–280.**
3. **Клюканова О.В. Светильники Древней Руси. Русский музей. – СПб., 2013. – С. 9.**
4. **4–6. Соловьева И. Д., Петренко Т. А. Лампады. Русский музей. – СПб., 2013. – С. 53–54.**
5. **7. Клюканова О.В. Выносные светильники — ставники, «тощие свечи». Русский музей. – СПб., 2013. – С. 59.**
6. **8–9. Игошев В. В. Новгородская церковная утварь XVI–XVII веков // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XVI–XVII веков. – М., 2008. – С. 181–182.**
7. **10. Клюканова О. В. Выносные светильники-ставники, «тощие свечи». – СПб.: Русский музей: Palace Editions, 2013. – С. 59.**
8. **11. Опись Покровского женского монастыря в Суздале 1597 года. – М., 1927. – С. 48.**
9. **Госкаталог РФ. Тощая свеча [сайт]. – М., 2015–2023. – URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=3862169 (Дата обращения: 12.12.2024.)**
10. **Клюканова О. В. Выносные светильники-ставники, «тощие свечи». – СПб: Русский музей: Palace Editions, 2013. – С. 61.**

Е.В. ПОЗДНЯКОВ
Инженер-реставратор, магистрант РГХПУ
им. С.Г. Строганова
e-mail: peijer2012@yandex.ru

E.V. POZDNYAKOV
Restoration engineer, master student
of the Russian State Stroganov University of Design
and Applied Arts
e-mail: peijer2012@yandex.ru

АТРИБУЦИЯ ЛАТУННОГО ПОДСВЕЧНИКА НАЧАЛА XX ВЕКА С ГРАВИРОВКОЙ ПРЕДПОЛОЖИТЕЛЬНО РАБОТЫ С.И. ВАШКОВА

ATTRIBUTION OF AN EARLY 20TH CENTURY BRASS CANDLESTICK WITH ENGRAVING, PRESUMABLY BY S.I. VASHKOV

В статье рассматривается редкий образец русского церковного искусства эпохи модерна — латунный подсвечник с гравированным рисунком. По стилистике рисунка подсвечник соотносится с проектами художника Сергея Ивановича Вашкова.

This article talks about a rare brass candlestick, an example of Russian church art the Art Nouveau era. The style of the design of the candlestick is related to the project of the artist S. I. Vashkov.

Ключевые слова: художник-архитектор С.И. Вашков, фирма церковных древностей братьев Оловянишниковых, Товарищество П.И. Оловянишникова и сыновья, металлический подсвечник, церковная утварь из металла, история и теория декоративного искусства и дизайна.**Keywords:** lighting devices, decor, ornament, panikadilo chandeliers, «slender candles», history and theory of decorative art and design.

Keywords: artist-architect C.I. Vashkov, church antiquites company of the Olovyanishnicov Brothers, Partnership of Olivyanishnikov`s sons, metal candlestick, metal church utensils, history and theory of decorative art and design.



Рис. 1. Латунный подсвечник. Начало XX в.



Рис. 5–9. Гравированный рисунок с птицами, кадильницей и крестами вверху подсвечника



Слева направо.
Рис. 2. Кованое основание подсвечника
Рис. 3. Выступ — фиксатор для лампады
Рис. 4. Вид сверху

В Никольском подмосковном храме находится латунный подсвечник с рисунками, сделанными гравировальным резцом. Эти рисунки не нарушают гладкости поверхностей, становясь видными вблизи, они притягивают внимание своей оригинальностью. Сам подсвечник состоит из двух полушарообразных форм вверху и внизу, «ствола» из четырех трубчатых элементов, чередующихся с тремя «яблоками», «тарелью» для двенадцати «вазиков» (подставок) под свечи, высокой подставки под лампаду (рис. 1). На вид это обычная форма подсвечника, более сложная, чем представляется на первый взгляд. Он отличается от общей стилистики подсвечников того времени, ориентированных на усложнение форм, в которых просматривается стилистика эклектики с перегрузкой дополнительными элементами. Этот «аскетизм» имеет отсылку к «древним» формам эпохи Рублева и Дионисия, как они представлялись в начале XX века в связи с появлением русской иконы и повышением общего интереса к церковному древнему русскому искусству и раннехристианскому в целом.

Подсвечник имеет традиционную для русских подсвечников конструкцию. Внутри подсвечника в качестве основы проходит кованый стержень-сердечник, который раскован внизу на три расходящихся прута (пластины), которые, в свою очередь, приклепаны к круглому диску-основанию. На этом же диске установлены три опорные ножки. На стержне крепится латунный декор (рис. 2).



Рис. 10. Прорисованный декор с птицами, кадильницей и крестами вверху подсвечника. Рисунок выполнен магистром реставрации Д.Ю. Поздняковой



Рис. 11–15. Гравированный рисунок с рыбой, дельфином и монограммой Христа «ХР» с буквами альфа и омега в круге внизу подсвечника

Наверху, в месте для лампады, сделан цилиндрический дополнительный выступ-фиксатор, предполагающий наличие ответной части, для установки лампады или конструкции в виде свечи (рис. 3).

В верхней части подсвечника, на сужающейся полушарообразной поверхности, гравировкой исполнено изображение: две птицы повернуты друг к другу, посередине между ними находится предмет, похожий на кацею (кадильницу) (рис. 19). По сторонам от птиц помещены большие равносторонние кресты. Такие композиции из птиц, повернутых к кадильнице, чередующихся с крестами, создают орнаментальную полосу, где изображения «птицы — крест» повторены три раза (рис. 5–9). Поскольку гравированный рисунок находится не на ровной, а на объемной поверхности, целиком его сфотографировать с одной точки не удалось, и была снята прорись композиции на прозрачной кальке (рис. 10). По этой прориси можно измерить расстояние между декорами по дуге, взяв две точки по серединам креста, которое составляет 19,3 см.

В нижней части подсвечника на расширяющейся полушарообразной поверхности гравировкой исполнено изображение: две рыбы, в одной из которой угадывается дельфин, повернуты друг к другу, посередине между ними находится медальон с монограммой Христа «ХР» и буквами «альфа» (α) и «омега» (Ω) (рис. 11–15), причем омега так сильно стилизована, что почти превратилась в букву «пси» (Ψ). Подобно композиции с птицами в верхней части, рыбы с медальоном повторены трижды, создавая орнаментальную полосу. Была сделана прорись (рис. 16), вся композиция просматривается целиком без визуальных сокращений. На прориси была отмечена граница широкой точки второго медальона, что позволило измерить расстояние между декорами. Изогнутой металлической линейкой по дуге измерение составило приблизительно 23,5 см. Так как нижняя часть подсвечника больше верхней, то шаг орнамента другой, чем вверху.



Рис. 16. Прорисованный декор с рыбой, дельфином и монограммой «ХР» в круге внизу подсвечника. Рисунок выполнен магистром реставрации Д.Ю. Поздняковой

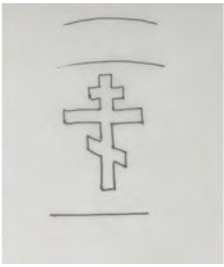
На подставке под лампаду гравирован восьмиконечный крест, он не повторяется как декор с рыбами и птицами.

Высота подсвечника от пола до тарели 103 см, до верха 115 см. Верхний диаметр 30 см, нижний 33 см. Высота ножек 2 см, высота основания 2 см; нижняя часть от ножек до «ствола» 13 см; цилиндр: высота 5 см, диаметр 6 см. Нижний шар с двумя кольцами, высота 11 см, высота шара 7 см, диаметр 11 см. Следующее колено: высота 21 см, диаметр 6 см. Средний шар с двумя кольцами, высота 7,5 см, высота шара 6 см, диаметр 10 см. Следующее колено: высота 20,5 см, ширина 6 см. Верхний шар с двумя кольцами 7,5 см, высота шара 5,5 см, диаметр 10 см. Верхнее колено: 4,5 см, диаметр 6 см. Расстояние от кольца до тарели 11 см, высота кольца 2 см, от поверхности тарели до верха — 11,5 см. Высота самого стаканчика 6,5 см, диаметр 8,5 см.

Для атрибуции предмета прямых аналогов — рисунков и публикаций не было обнаружено, поэтому предстояло выяснить, есть ли у декора подсвечника стилистические черты, особенности рисунка, присущего С.И. Вашкову.

Во-первых, была найдена композиция на заставке журнала «Светильник» [2; с. 22], издававшегося Вашковым, в котором использовались для оформления его рисунки из двух птиц, повернутых друг к другу, и между ними медальон (рис. 20). Эта схема сходна с композициями «птицы с кадильницей» и «рыбы с медальоном», в которой рыбы и птицы фланкируют некий предмет, на котором изображен христианский символический знак, на заставке это знак креста. Подобная композиция птиц, фланкирующих медальон, с христианской ставрограммой сделана на кресте, изготовленном по проекту С.И. Вашкова (рис. 21–22) [2, рис. № 15].







Слева направо:
Рис. 17. Гравированный крест на подставке под лампаду
Рис. 18. Прорисованный декор в виде креста на подставке под лампаду. Рисунок выполнен магистром реставрации Д.Ю. Поздняковой
Рис. 19. Фотография кацеи (кадильницы)

Во-вторых, был найден прорисованный Вашковым дельфин на заставке журнала «Светильник» (рис. 24) [2; с. 22]. Между дельфином с подсвечника и дельфина из журнала «Светильник» есть общие черты:

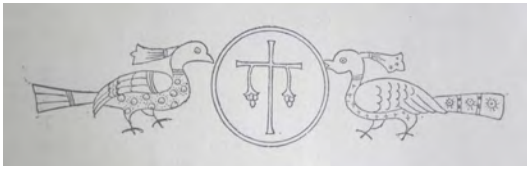
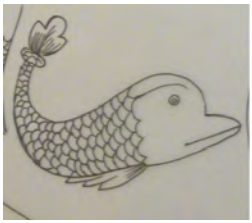
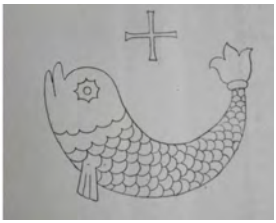


Рис. 20. Композиция из двух птиц и медальона с крестом посередине. Заставка в журнале «Светильник» [2; с. 22]





Слева направо: Рис. 23. Дельфин с прориси подсвечника
Рис. 24. Дельфин — заставка в журнале «Светильник» [2; с. 21]



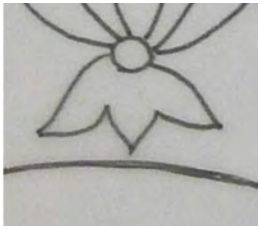


Рис. 25. Сходство трехлепестковых форм: хвост дельфина из журнала «Светильник» [2; с. 21] и низ кадильницы с прориси подсвечника





Рис. 21–22. Композиция из двух птиц с медальоном посередине. Фотография из журнала «Светильник» [2; рис. 15]

- прорисовка S-образной линией верхней части от носа до хвоста;
- «кольцо» в месте перехода к хвосту;
- голова не покрыта чешуей;
- один плавник внизу;
- плавник тройной и хвост тоже тройной
- приподнятые вверх голова и хвост;
- хвост приподнят дугообразной линией, которая прослеживается в других проектах Вашкова.

Помимо этого, есть сходство фрагментов дельфина с другими фрагментами подсвечника. Это общие трехлепестковые формы на хвосте дельфина из журнала «Светильник» и низа кадильницы с прориси подсвечника (рис. 23–24), а также в «нарезке плоскости» — у хвоста птиц с прориси подсвечника с плавником дельфина из журнала «Светильник» (рис. 26–28).



Рис. 26–28. Сходство форм: «нарезка плоскости»: хвосты птиц с прориси подсвечника и плавник дельфина из журнала «Светильник» (в центре) [2; с. 21]



Рис. 30–31. Стихарь для диакона и фелонь для священника, фрагменты. «Исполнено Его Царскому Величеству Царю Болгарскому Фердинанду» [1, Лист «i» (8)]. Монограмма «ХР» с широким основанием



Слева напрво: Рис. 32. Рисунок парчевой церковной ткани. Монограмма «ХР» с широким основанием, С. И. Вашков [1, Лист «РМИ» (138)]
Рис. 33. Фрагмент фелони по проекту С.И. Вашкова [1, Лист «КВ» (22)].



Рис. 29. Монограмма «ХР» в круге (венке) с буквами альфа и омега. Журнал «Светильник» [2; с. 20, рис. 17]

Третье. С.И. Вашков использовал в проектах религиозных предметов монограмму Христа «ХР» с буквами альфа и омега, помещенную в круг или в круглый венок, что означает «начало и конец» (рис. 29). На подсвечнике присутствует эта монограмма (рис. 16). На ней нижнее основание у греческой буквы «Ро» довольно широкое, характерное для Вашкова. С этим широким основанием подобную монограмму можно видеть на облачении, выполненном по проекту Вашкова, на стихаре и фелони для царя Болгарии Фердинанду (рис. 30–31) [1, Лист «i» (8)]. Также это написание можно видеть на рисунке парчовой церковной ткани и выполненной по нему фелони (рис. 32–33) [1, Листы «РМИ» (138) и «КВ» (22)].

Сборник работ, опубликованных Вашковым, на который мы ориентировались при датировке, включает работы художника, выполненные за десятилетие, с 1901 по 1911 год [1]. С. И. Вашкова не стало в 1914 году, вполне возможно, что с 1912 до 1914 год им были выполнены дизайны, не вошедшие в опубликованный сборник. В то же время номера журнала «Светильник» с дизайнами Вашкова отчасти дополняют этот пробел. Поэтому если идентичного предмета нет на фотографиях в каталоге 1911 года, то этот предмет мог быть спроектирован и изготовлен позднее.

В итоге можно говорить о том, что по сходным стилистическим чертам и индивидуальному почерку художника подсвечник в Никольском храме можно идентифицировать как предмет, исполненный по дизайнам С.И. Вашкова после 1911 года.

Благодарим сотрудников Никольского храма за предоставленную возможность исследования уникального предмета русского искусства.

Список литературы:

1. **Вашков С.И. / Сергей Вашков. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом П.И. Оловянишникова сыновей. 1901–1911 гг. Поставщикъ Двора Его Величества Т-во скоропечатни А.А. Левенсонъ. 1911. Москва. Тверская. Мамоновский пер. Собств. домъ.**
2. **Светильникъ. Религиозное искусство в прошлом и настоящемъ// Ежемесячный журналъ. 1914. № 10. Поставщикъ Двора Его Величества Товарищество скоропечатни А.А. Левенсонъ. Москва.**

Е.В. ПОЗДНЯКОВ
Инженер-реставратор, магистрант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: peijer2012@yandex.ru

С.Е. ПОЗДНЯКОВА
Бакалавр РХМ РГХПУ им. С.Г. Строганова, магистрант РУДН им. Патриса Лумумбы
e-mail: sima_pozdnyakova@mail.ru

E.V. POZDNYAKOV
Restoration engineer, master student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: peijer2012@yandex.ru

S.E. POZDNYAKOVA
Restoration Bachelor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, master student of the Peoples` Frendship University of Russia named after Patrice Lumumba
e-mail: sima_pozdnyakova@mail.ru

АТРИБУЦИЯ ПАРЫ ЛАТУННЫХ ПОДСВЕЧНИКОВ НАЧАЛА XX ВЕКА С ПЕРЕГОРОДЧАТОЙ ЭМАЛЬЮ РАБОТЫ С.И. ВАШКОВА

ATTRIBUTION OF A PAIR OF BRASS CANDLESTICK WITH CLOISONNÉ ENAMEL BY S.I.VASHKOV AN EARLY 20TH CENTURY

В статье говорится о двух латунных подсвечниках в русском стиле эпохи модерна со вставками из перегородчатой эмали из церкви Успения на Городке в Звенигороде. В процессе атрибуции было выявлено, что они были изготовлены по проекту художника Сергея Ивановича Вашкова.

This article talks about two brass candlesticks in the of Russian church art the Art Nouveau style with cloisonné enamel inserts from the Church Assumption on Gorodok in Zvenigorod. During the

attribution process, it was revealed that they were made according to the design of the artist S. I. Vashkov.

Ключевые слова: художник-архитектор С.И. Вашков, фирма церковных древностей братьев Оловянишниковых, Товарищество П.И. Оловянишникова и сыновья, металлический подсвечник с перегородчатой эмалью, церковная утварь из металла.

Keywords: artist-architect C.I. Vashkov, church antiquites company of the Olovyanishnicov Brothers, Partnership of Olivyanishnikov`s sons, metal candlestick with cloisonne enamel, metal church utensils.

В старинном храме раннемосковского зодчества Успения на Городке в Звенигороде два подсвечника терялись среди живописного декора. После реставрации храма, когда были удалены росписи «полотенец», на фоне каменных стен два подсвечника выделились яркими пятнами цвета. Представлялось, что это новые современные подсвечники, но детальное рассмотрение их позволило разглядеть пропорции и контуры модерна. Рисунок на эмали не был похож на современный, а символы на латунном основании представляли интерес своей лаконичной завершенностью.

Два латунных подсвечника находятся перед иконами на столпах, справа и слева от входа, они идентичны по виду, скорее всего, они были задуманы как парные подсвечники (рис. 1–2). В их дизайне использованы формы, близкие к геометрическим: плоскость, линия, шар, полусфера, при этом не несущие в себе вызова храмовому пространству, а соподчиненные по пропорциям к храму и соразмерные человеческому росту. Форма верха подсвечника близка к полусферической, обращенной широкой стороной вверх, служа подставкой для тарели с подставками под свечи («профитки»). Нижняя часть тоже геометрически полусферична, обращена широкой стороной вниз. Эти две части соединены идеально ровным «стволом», или «стояном» подсвечника. Где-то на ¼ от верха ствол размыкается, в это место сделана декоративная вставка в виде полого латунного шара, «яблока», покрытого яркой перегородчатой эмалью. Места перехода форм — в верхней части, нижней, сверху и снизу шара — архитектурно выделены латунными кольцами.



Рис. 1–2. Два парных подсвечника перед иконами левого и правого пилонов в храме Успения на Городке в Звенигороде

Диск-тарель с подставками для свечей и лампады в центре шире радиуса основания, так что снизу можно видеть кольцо с местами креплений подставок под свечи (рис. 8) — крепежей



Рис. 3–5. Верхняя плоскость подсвечника с прорезным декором в виде креста в круге (три декора)



Рис. 6–7. Ставрограмма в верхней части подсвечника (три декора)

наружного ряда подставок, таких рядов два, внутренний ряд закрыт полусферой. За время эксплуатации не все подставки сохранились, утерянные были заменены, и их форма отличается от первоначальных. Старинные — ровные, толстостенные, с широким кольцом вверху для стекающего воска. Вставленные заново, более вазообразные и с более тонкими краями.

Сама тарель идеально плоская. На ее выступающей за края верхней полусферы части, которая выглядит снизу как диск, сделаны три декора из прорезного металла. Каждый такой декор — это круглый медальон, внутри которого вписан крест с расширяющимися на трое концами и прорезной серединой. К этому кресту по углам прилегают четыре маленьких круга с прорезными маленькими крестами посередине (рис. 3–5).

Учитывая замену подставок под свечи, можно определить шаг композиции этих подставок. Диск разделен на три равные части декорами медальонов. На дуге между декоров помещаются пять подставок в последовательности: две маленькие — одна большая (под большую свечу) — две маленькие. Вторым, внутренним рядом помещаются по три подставки: одна на уровне декора и две по сторонам (рис. 3). В центре помещен стакан — подставка под лампаду или большую свечу. Всего 24 подставки, плюс центральная.

Верхняя часть подсвечника декорирована знаками, похожими на крест, вписанными в круглые медальоны (рис. 6–7) — лаконичным декором, выполненным давлением по металлу. Этот знак, так называемая «ставрограмма» («крестограмма», от греческого слова «ставро́с» — крест), сложенная из знака креста (или греческой буквы «Тау»,



Рис. 8. Верхняя часть подсвечника с «яблоком», декорированным перегородчатой эмалью. Видны крепления внешнего ряда подставок под свечи



Рис. 9–12. «Яблоко» подсвечника с декором из кругов и креста на синем фоне. Техника перегородчатой эмали

похожей на крест) и греческой буквы «Ро», восходит к раннехристианской символике. Спектр толкования этого символа постепенно обрастал нюансами толкования и довольно широк, тем не менее в нем сохраняется основа — символика креста [6]. Таких декоров три, они составляют по кругу неочевидный орнамент.

Ствол подсвечника украшен декором шарообразной формы, т. н. «яблоком», исполненным в технике перегородчатой эмали (рис. 8–12). На латунный или медный шар напаяны элементы витой проволоки, согнутой в замкнутые контуры. Эти контуры заполняются порошком эмали, который при обжиге создает стекловидную массу с яркими, не тускнеющими цветами. Круги напоминают бутоны цветов, расположенные в боковом виде, с одного края такого круга находится основная точка — центр бутона, выполненная эмалью белого цвета, которую огибает первый ряд закручивающихся «лепестков». Под этим рядом второй и третий ряды «лепестков» загибаются дугообразно, так что все вместе образует как бы плоский шар, уложенный на плоскости шара объемного. Таких «бутонов» около шести декоров, кроме точки центра, сделанной белой эмалью, все «лепестки» сделаны эмалью цвета похожего на кобальт зеленый светлый. На одной стороне «яблока» изображен восьмиконечный крест, исполненный белой эмалью.

Фон составлен из кругов, заполненных эмалью цвета синий спектральный. В промежутках между кругами заполнения эмалью нет. Круги фона уложены вокруг декоров подобно мозаичной кладке, в которой первый ряд, близкий к изображению, укладывается вдоль формы контура, то есть вокруг контура «бутонов». Вокруг креста такой контур не сделан, а круги фона подрезаны под форму креста.

На латунной полусфере в основании подсвечника помещен знак процветшего креста, который сделан также давлением с нагреванием металла; таких декоров три (рис. 13–17). Ножек подсвечника три, и они оригинальной формы, имеющей сходство со стилизованной лапой.



Рис. 13–14. Нижняя полусфера с декором процветшего креста. Таких декоров по кругу три



Рис. 15. Оригинальная форма ножек подсвечника. Их три, одна была в реставрации и отличается по более холодному оттенку цвета



Рис. 16–17. Сравнение фрагментов декоров, видны небольшие отличия в форме завитка

Для всех описанных декоров выделялась одна интересная стилистическая черта: декоры не нуждались в поддержке или окружении дополнительными элементами — рамками, завитками, цветами и прочим. Они спокойно и свободно существовали в воздухе, подобно тому, как слова устной речи существуют среди пауз мысли или молчания. Эта особенность декорирования плоскостей была присуща стилистике работ художника-архитектора начала XX века Сергея Ивановича Вашкова. Так что атрибуция подсвечников не была сложной. В библиотеке РГХПА им. С.Г. Строганова хранится полный каталог работ Сергея Ивановича Вашкова за 1901–1911 гг., исполненных Товариществом П.И. Оловянишникова и сыновья, и по этому каталогу на фотографии [1, лист РЛИ (138), первый слева] был обнаружен подсвечник той же конструкции, что и в Звенигородском храме Успения на Городке (рис. 18, 20).

На фотографии можно видеть все те же части в их сочетании: верх в виде полусферы с тарелью-диском большего диаметра, форму подставок под свечи, узкий тонкий «ствол» с кольцами на переходах форм, эмалевое «яблоко» на расстоянии примерно ¼ от верха ствола, полукруглый низ, характерные выдвинутые ножки. Сравнивая фотографию с орнаментальным декором, можно понять, как расположены декоры, взаимодействуя друг с другом. Отверстия прорезного медальона с крестом должны приходиться



Рис. 18–19. Подсвечники по проекту С.И. Вашкова [1], лист с нумерацией РЛИ (138) и лист с нумерацией НД (54)

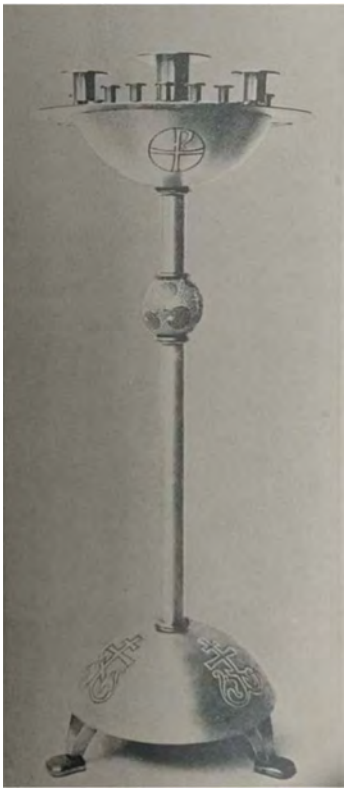


Рис. 20. Подсвечник, исполненный по проекту С.И. Вашкова в 1901–1911 гг. и опубликованный в 1911 г. сходный по форме и декору со звенигородскими [1, лист РЛИ (138)]

над знаками ставрограмм, освещая их свечами сквозь прорезные отверстия. Если провести ось вниз по центрам медальонов ставрограмм, то декоры нижней части подсвечника будут приходиться на промежутки мест, где расположены верхние декоры, так что возникает некое пространственное чередование восхождения и нисхождения значимых декоров. Этот метод акцентов применяется в архитектуре, он применим и для малых пространственных форм.

На фотографии подписано, для кого был изготовлен подсвечник: «Исполненъ Г.К. Горбунову» ст. Середа, Костромской губ<ернии>.

При детальном сравнении подсвечника с фотографией из альбома видно, что ставрограмма в верхней части совпадает, и процветший крест в нижней части сделан по одной форме. При сравнении фотографии эмалевого шара из альбома (рис. 22) и фотографией эмалевого «яблока» подсвечника в оттенках серого (рис. 24) видна разница в силе тона эмалей. Белые круглые вставки одного тона, фон на фото из альбома светлее, а круги, наоборот, темнее, чем на предмете. Причины этой разницы в тоне как минимум могут быть две. Первая — для опубликованного подсвечника были взяты эмали других цветов, вторая — светоотражение эмали для разной светочувствительности фотопленки начала века и современной цифровой камеры неодинаковое.

На фотографии крест на эмалевом шаре виден в боковой проекции, полную его форму можно рассмотреть на подсвечниках в интерьере церкви.

В альбоме проектов Вашкова представляет интерес еще один подсвечник (рис. 19; 25–27) [1, лист НД (54)], который имеет совсем другую форму, но в нем использованы два декора из рассматриваемого подсвечника. Это эмалевый, уже не шар, а пояс, проходящий по широкому «стволу» между ручками подсвечника. Он сделан в той же технике перегородчатой эмали с теми же приемами декорации: набранный из мелких кружков фон, посередине восьмиконечный крест белой эмали, большие летающие шары-бутоны с небольшим кружком из белой эмали и разделенных перистовидным декором в несколько рядов. В нижней части этого подсвечника помещен

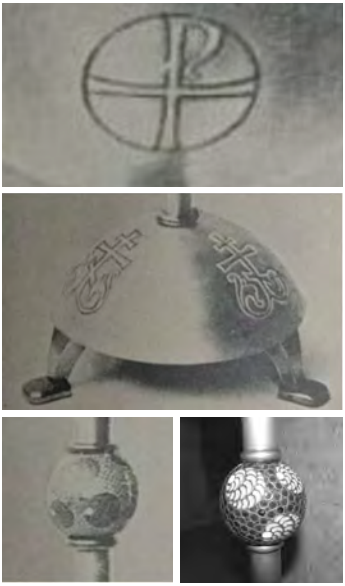


Рис. 21–23. Фрагменты того же подсвечника [1, лист РЛИ (138)]: ставрограмма в верхней части, эмалевая вставка-шар на стволе подсвечника, нижняя часть с процветшими крестами, оригинальные ножки, похожие на стилизованные лапы

Рис. 24. Современное фото в черно-белом варианте

процветший крест. Этот прием использования одного декора на разных формах интересен для создания дизайнов.

Основываясь на сходстве конструкции и декора подсвечников из церкви и фотографии подсвечника по проекту С.И. Вашкова, можно определить два подсвечника с эмалевыми вставками из храма Успения на Городке в Звенигороде как подсвечники, изготовленные Товариществом П.И. Оловянишникова сыновья по проекту С.И. Вашкова. Ценность обнаруженных и атрибутированных подсвечников состоит в том, что в альбоме-каталоге и прейскурантах начала XX века публиковался только фронтальный вид, и не было известно, как предметы дизайна Вашкова выглядят сверху, что не позволяло с достоверностью реконструировать предметы по фотографиям, теперь это представляется возможным.

Два аналогичных парных подсвечника — «подсвечники поставные, церковные, парные» из Государственного исторического музея начала XX имеют ту же форму, но у них более узкие верхние тарели без выноса верха (рис. 28–29). В прейскуранте Оловянишникова 1914 года [5; с. 85] опубликована фотография того же подсвечника с эмалью [5; с. 85, № 2604], как и в альбоме С.И. Вашкова, кроме того, в разделе описания товаров есть запись, что подсвечники этого вида выпускались в разных размерах, от этого зависела и цена: «Стильная утварь. № 2604. Подсвечникъ, стиль византийский, бронзовый, оксидированный подъ старое серебро, крышка зеленаго золочения, на колонке шар эмалевый, диаметръ 12 верш<ковъ> — 135 <рублей>; <диаметръ> 8 <вершковъ> — 60 <рублей>; <диаметръ> 5 верш<ковъ> — 30 <рублей>» [5; с. 155]. Это означает, что подсвечник измененной формы тоже относился к этому же производству. Размер одного их парных подсвечников из ГИМа: «высота и толщина 122×31 см, диаметр 22,8 см» [2]. Предположив, что диаметр относится к тарели, можно перевести этот размер в вершки, получится 5,1 вершок. Так, что подсвечники из ГИМа можно датировать временем по каталогу около 1913–1914 годов, как подсвечники, изготовленные Товариществом П.И. Оловянишникова и сыновья по проекту С.И. Вашкова, цена которых по прейскуранту составляла 30 рублей за один, или 60 рублей за пару.



Рис. 25. Подсвечник, исполненный по проекту С.И. Вашкова в 1901–1911 гг. и опубликованный в 1911г., различающийся по форме и имеющий сходный со звенигородскими подсвечниками эмалевый декор «летающих бутонов» и декор нижней части в виде процветшего креста [1, лист НД (54)]



Рис. 28–29. Подсвечники поставные, церковные, парные. Начало XX века. ГИМ [2; 3]

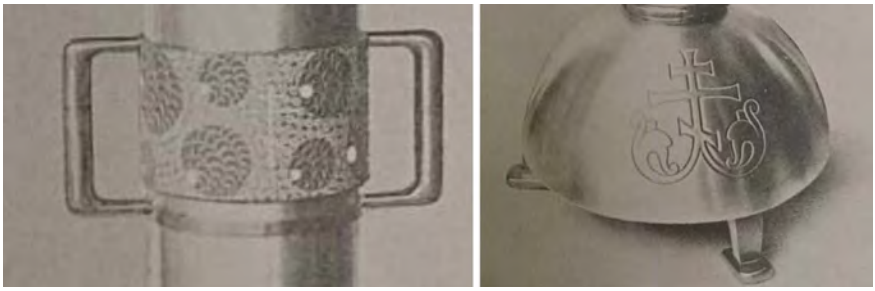


Рис. 26–27. Детали подсвечника [1, лист НД (54)]: эмалевый пояс в верхней трети ствола подсвечника и процветшие крести в нижней части

Примечания:

1. Вашков С.И. / Сергей Вашков. Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари, исполненной Товариществом «П.И. Оловянишникова и сыновья». 1901–1911 гг. Поставщикъ Двора Его Величества Т-во скоропечатни А.А. Левенсонъ. 1911. Москва. Тверская. Мамоновский пер. Собств. домъ.
2. Госкаталог.РФ. Подсвечники поставные, церковные, парные. Подсвечник. Начало XX века. Материал, техника: латунь, железо, эмаль, штамп, литье, просечка, золочение. Размер: высота и толщина: 122×31 см; диаметр 22,8 см. Номер в Госкаталоге 33239435. Номер по КП (ГИК) ГИМ 93130/1. Инв. № ММ 14252/1. Сайт. — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33434755 (Дата обращения 25.12.2024).
3. Госкаталог.РФ. Подсвечники поставные, церковные, парные. Подсвечник. Начало XX века. Материал, техника: латунь, железо, эмаль, штамп, литье, просечка, золочение. Размер: высота и толщина: 121,5×30,5 см; диаметр 23 см. Номер в Госкаталоге 33239436. Номер по КП (ГИК) ГИМ 93130/2. Инв. № ММ 14252/2. Сайт. – URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=33435098 (Дата обращения 25.12.2024).
4. Докучаева Е.Е. С.И. Вашков его работы для пещерной церкви во имя святых равноапостольных царей Константина и Елены при Царскосельском дворцовом госпитале. // «Творец и творчество. Духовные основы христианского мира». Коллективная монография на основе материалов международной науч. конференции. XXX Международные образовательные чтения «К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и религиозность». 26–28 мая 2022 г. Российская академия художеств. МГХПА им. С.Г. Строганова. – М., 2022. – С. 184–194.
5. Оловянишников П.И./ <Прейскурант>. Поставщики Двора Ихъ Императорскихъ Величествъ Торг<ово> пром<ышленное> Т<оварищес>тво «П.И. Оловянишникова Сыновья». Фирма существуетъ с 1766 года. Отделение Церковной Утвари. Прейсъ-Курантъ 1913–14 годъ. Москва. Никольская, домъ № 1. Типография Русского Товарищества. Москва. 167 с.
6. «Ставрограмма — это лигатура греческих букв «Тау» и «Ро», обозначающая распятого Христа. Ставрограмма возникла в евангельских рукописях II века, в которых она использовалась для сокращения греческих слов, означающих «крест» и «распять». К IV веку она прочно утвердилась в христианском искусстве и надписях. Ее часто можно увидеть в палеохристианских саркофагах. Альфа и Омега (первая и последняя буквы греческого алфавита) часто добавляются к ставрограмме либо на перекладине, либо свисают с нее. Буквы относятся к Откровению 1:8, 21:6, 22:13: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» в статье «The Staurogram and «IX» Monogram». – URL: https://www.christianiconography.info/staurogram.html (дата обращения: 12.12.2024).

ЛУН ХУНЮЙ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

LONG HONGYU
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

БЛАГОПРИЯТНЫЕ СИМВОЛЫ В ДЕКОРЕ ТРАДИЦИОННОЙ МЕБЕЛИ ЭПОХИ МИН (1368–1644)

AUSPICIOUS SYMBOLS IN THE DECORATION OF TRADITIONAL MING FURNITURE (1368–1644)

В статье рассмотрены «благоприятные» символы в декоре китайской традиционной мебели во взаимосвязи с идеей «Благой вести», играющие важную роль в символике предметно-пространственной среды традиционного китайского жилища.

The article examines the «favorable» symbols in the decoration of Chinese traditional furniture in correlation with the idea of «Good News», which play an important role in the symbolism of the object-spatial environment of a traditional Chinese dwelling.

Ключевые слова: благоприятные символы, декор, традиционная мебель Китая.
Keywords: auspicious symbols, decor, traditional Chinese furniture.

Идея «благой вести» нашла свое отражение во многих произведениях различных видов и жанров искусства: живописных, музыкальных, монументальных, декоративно-прикладных и др. Безусловно, эта тема была одной из основных в произведениях религиозного жанра различных конфессий всех общепризнанных мировых религий на протяжении многих веков.

Согласно христианской догматике, «Благая весть — это радостная весть о прощении наших грехов благодаря искупительной жертве Христа на Кресте во искупление наших грехов» (Евангелие от Иоанна).

Но в различных философских и религиозных течениях, в частности в буддизме, идея «благой вести» преломляется в символизм, воплощающийся в «благоприятные символы». Именно они составляют основу мировоззренческой концепции, лежащей в основе художественной практики многих стран Востока.

Декор является важной частью создания художественного образа мебели, одним из факторов определения принадлежности к определенному историческому стилю. В эпохе Мин они выступают не только как средство идентификации и оценки мебели того времени, но и как важный элемент декора мебели. При создании художественной мебели, как и всех произведений искусства, авторы руководствуются понятием красоты, основанным на принципах единства в многообразии и гармоничности, базирующийся на пропорциональности.

На процесс создания произведений искусства, особенно в области декоративного искусства, влияют назначение, материал, конструкция и т. д. Декоративные композиции на предметах мебели также подчиняются законам красоты. Поскольку разные исторические эпохи порождают различные эстетические концепции, и каждая династия имеет свой неповторимый стиль, то декоративный орнамент на мебели обладает своей универсальностью, то есть является общим и специфическим. Взаимосвязь между формой и содержанием — важный вопрос в теории и художественной практике. Гегель писал: «Нет бесформенного содержания. Содержание называется содержанием потому, что оно включает в себя зрелую форму… Содержание — это содержание с формой, форма — это форма с содержанием» [1; с. 117].

Красота декоративных элементов должна быть выражена во внешней форме, чтобы люди могли ее видеть и чувствовать с помощью визуальных и психологических средств, поэтому необходимо учитывать, какие факторы на это влияют: социальные и исторические условия, региональные особенности, используемые техники и декоративные элементы. На красоту декоративных орнаментов большое влияние оказывают время, регион и многие социальные факторы. Декоративные орнаменты мебели династии Мин стремятся к единству в изменениях, а изменения — к единству, гармонизируя отношения между общим и частным, что является одним из основных законов красоты. Декоративные орнаменты мебели династии Мин унаследовали простой стиль династии Сун. Декор складывался из отдельных фрагментов, которые при соединении составляли непрерывную сложную декоративную композицию, единый гармоничный образ мебельного предмета. Декорирование мебели эпохи династии Мин в основном включает следующие сюжеты: растения и цветы, птицы и животные, «благоприятные пожелания» и др.

Декоративные орнаменты в виде растений и цветов. Развитие китайских флоральных орнаментов имеет долгую историю. «Благоприятные» цветочные орнаменты на мебели династии Мин частично унаследовали элегантный, естественный и благородный стиль династии Тан. Декоративные узоры включают в себя непрерывные флоральные композиции в виде завитков, пионов, лотоса, винограда,



Рис. 1. Фрагмент декора в виде цветка пиона. (Источник изображения: http:// www.zggdjj.com)



Рис. 2. Декоративная прорезная резьба в виде лотоса (Источник фото: «Оценка моделей мебели в стиле Мин» Чжан Хуэй)

цветов Баосян, хризантем, гибискусов, гранат, ганодермы люцидум, а также сосны, бамбука, сливы, орхидеи. Различные растения и цветы наделяются различными качествами и значением, в соответствии со своими особенностями, то есть все они обладают определенным духовным подтекстом и символическим значение и оказывают большое влияние на элегантный характер мебели династии Мин.

Декор из пионов. «Начиная с династии Тан людей привлекали пионы, этот цветок считался символом счастья и процветания. Его называют “королем цветов” и источником национальной красоты и аромата»[2].

Из пионов составляли два вида орнаментов: пион с обломанными веточками и пион с переплетенными веточками. Пион с обломанными веточками часто используется в качестве основной темы декора; его вырезают или изображают на дверцах шкафов или спинках, а пион с переплетенными веточками чаще используют в качестве бордюра. Пион также используется в качестве самостоятельного элемента для украшения спинок стульев (рис. 1). Декор из пионов на мебели времен династии Мин сочетались с фениксами, образуя орнамент из фениксов и цветов, символизирующих безграничную удачу и богатство.

Декор в виде лотоса. В буддизме лотос символизирует «чистую землю». Поскольку лотос символизирует чистоту и подразумевает благоприятный настрой, он затрагивает все слои общества и проникает во все сферы культурного сознания. Орнаменты в виде лотоса были долгое время популярны в оформлении мебели (рис. 2). Чжоу Дуньи из династии Сун назвал в книге «О любви к лотосу» лотос «благородным человеком», восхваляя благородные качества этого цветка, который растет в грязи, но тем не менее остается чистым и целомудренным. Орнаменты в виде лотоса используются на складных ширмах, часто вместе с декором в виде лотоса, вырезанном из яшмы, образуя красочные, реалистичные трехмерные изображения.



Рис. 3. Стол с декором в виде благоприятного символа в виде древесного гриба «ганодерма люсидиум» (Ganoderma lucidum) — линчжи или рейши. Сандаловое дерево, резьба (Источник фото: Государственный китайский дворец — музей Гугун, Пекин)

Во времена ранней и средней династии Мин лепестки лотоса в орнаментах были относительно широкими и располагались плотно, при этом промежутки между лепестками постепенно уменьшались или исчезали, полностью соединяя лепестки. Из династии Мин сохранились предметы мебели с резьбой в виде лотоса в качестве декора, например, трон из красного сандалового дерева династии Мин, находящийся в Государственном дворце-музее Гугун в Пекине. Разнообразные образцы узоров лотоса представляют замечательную целостность: лотос с одним стеблем, цветок лотоса и листья лотоса, цветок лотоса, листья лотоса и корни лотоса. В описываемый исторический период чиновник первого класса был высшим должностным лицом. В классификационном списке о рангах государственных служащих используется гомофония слов «лотос» и «честность», этим подчеркивается, что человек, занимающий высокое положение, является «первоклассным и честным» специалистом, что имеет глубокий смысл.

Декор линчжи. Линчжи (ганодерма люцидум) — это разновидность гриба (капа), растущего на дереве и являющегося ценным лекарственным материалом. Поскольку дикорастущий линчжи встречается крайне редко и его довольно трудно достать, ходят легенды, что он может продлевать жизнь и воскрешать мертвых, поэтому его называют «травой бессмертия» или «эликсиром жизни». Романисты всех династий связывали линчжи с мифологическими историями, придавая ему таинственный и мифический смысл. В исторических книгах можно встретить много записей о линчжи, например, в «Книге сыновней почтительности: Договор богов» говорится: «Когда добродетель императора достигнет травы и деревьев, вырастет трава линчжи»[3; с. 54], а в «Перевале белого тигра» записано: «Когда добродетель императора достигнет травы и деревьев и возвысится до гор, линчжи будет расти» [3; с. 123]. Правители всех династий считали линчжи знаком удачи, поэтому орнаменты, изображающие линчжи, широко использовались в мебели и имеют благоприятное пожелание, означающее нравственное качество «добродетель». Примером является столик из сандалового дерева (рис. 3) с линией

резного декора по краю, его боковые проноги украшены резным декором в виде линчжи. Столик с орнаментом линчжи из коллекции Государственного дворца-музея Гугун в Пекине имеет следующие размеры: длина 171 см, ширина 74,4 см и высота 84 см. В дополнение к росписи столешницы указано: «Весь корпус украшен резьбой из линчжи одинакового размера, расположенной случайным образом и покрытой без основы. Резной декор из линчжи объемный и круглый, а его форма и декоративные приемы уникальны» [4; с. 112].

Декоративные орнаменты образов птиц и животных.

«Общие узоры летящих птиц и шагающих животных в резьбе по дереву мебели династии Мин явно несут в себе наследие династий Цинь, Вэй, Цзинь, а также северных и южных династий — они величественны и широки» [5; с. 98]. Среди орнаментов есть различные образы фантастических животных — драконов и фениксов, а также реалистичные образы птиц и животных, большинство из которых выбраны из числа тех, которым люди поклоняются и любят. Среди них особенно выделяются орнаменты в виде дракона и феникса. Общие темы включают орнаменты в виде драконов, тигров, двойных драконов, играющих жемчугом, облачных драконов, изогнутых драконов, травяных драконов и орнаменты в виде различных фениксов. Феникс, которого древние называли божественной птицей и королем белых птиц, появился на Востоке. Каждый раз, когда в мире наступает мир, феникс поет, и его голос подобен флейте, благородный и грациозный. Он представляет собой тотем природы и культ предков для кланов или племен в Китае. Это абстрактный и вымышленный объект, который обобщает образы различных птиц в реальной жизни. Это художественный образ концентрирует красоту всех птиц. Другие изображения птиц и животных в основном включают образы единорогов, львов, оленей, журавлей, сорок и т. д. В целом, декоративные орнаменты с птицами и животными наполнены энергией и обладают энергичном рисунком и непринужденной грацией.

Декор в виде дракона. Дракон — это тотем и символ китайской нации. Дракон силен и вынослив, имеет переменчивый характер, он свиреп и могущественен и может вызвать ветер и дождь. Это один из пяти божественных духов. В Древнем Китае, в период правления династий дракон считался символом императорской власти и благородства (рис. 4). Императоры всех династий называли себя истинными императорами-драконами, поэтому орнаменты в виде драконов в основном украшали мебель, которой пользовались во дворце и частности в императорской семье. Независимо от того, в какой позе находится тело дракона, его чешуя на декоре мебели династии Мин расположена со стороны драконьего рога, придавая ему



Рис. 4. Декоративный элемент в виде дракона династии Мин (Источник фото: «Оценка моделей мебели в стиле Мин» Чжан Хуэй)



Рис. 5. Резной декор с птицами феникс в эпоху династии Мин. (Источник фото: «Оценка моделей мебели в стиле Мин» Чжан Хуэй)

свирепый вид, дракон имеет тонкую шею и маленькую голову, а пять пальцев его когтей расположены в форме колеса. До середины правления династии Мин существовало одно направление драконьих когтей, а в конце династии Мин — уже три направления расположения чешуи.

Декор в виде феникса. В древние времена феникса называли божественной птицей, царем птиц и символом благоприятности. У феникса змеиная шея, рыбий хвост, лоб журавля, щеки утки-мандаринки, подбородок ласточки, клюв цыпленка. Увидеть феникса считалось хорошим предзнаменование, и когда летит эта красивая птица, другие птицы следуют за ним. Декор в виде феникса на мебели времен династии Мин имеет ярко выраженное декоративное значение (рис. 5), с облачным узором в виде короны, маленькими глазами, головой, напоминающей виноградную лозу, и с четырьмя рядами длинных зигзагообразных перьев на хвосте. В феодальный период этот декор использовался как символ императрицы. Многие верили, что феникс самая красивая птица, подразумевая, что императрица была фениксом среди людей, благородным и элегантным.

Декор в виде летучей мыши. Летучие мыши считаются символом счастья в традиционном китайском декоративно-прикладном искусстве. Поскольку летучая мышь — это омоним слова «благословение», счастье, полет летучих мышей означает «благословение», надеясь, что счастье может летать, подобно летучим мышам, и падать с неба. Орнаменты, изображающие летучих мышей, очень разнообразны, они сочетаются с муаровыми узорами, растительными орнаментами и орнаментом в виде животных и т. д., образуя декоративные композиции, имеющие глубокое символическое значение.

Декор в виде единорога. Единорог также является легендарным священным животным, которое означает «благоприятность». Это иллюзорное священное животное, созданное древними. Люди воплотили в этом образе все свои любимые или благоприятные характеристики такого священного животного, как единорог. Единорога изображают с драконьей головой, рогами, как у оленя, глазами, как у льва, чешуей, как у змеи, хвостом, как у коровы, и копытами, как у лошади. Он используется как метафора для людей с выдающимися талантами.

Декор в виде журавля и оленя. В древние времена журавли считались бессмертными птицами, символизирующими долголетие. Изображение оленя часто отсылает к белому оленю, также известному как небесный олень, например, как девятицветный олень на фресках Дуньхуана, что означает «благоприятный». Легенда гласит, что именно на нем человек становится бессмертным. Олени сбрасывают рога зимой и размножаются весной, что предвещает приближение теплой погоды. Этот орнамент использовался отдельно или в сочетании с оленем, муаром, ганодермой люцидум и т. д. в декоре мебели времен династии Мин и означает долгую жизнь и старость, а также удачную карьеру. На рельефе из красного сандалового дерева изображен расправляющий крылья журавль и море облаков (эпоха династии Мин). В центре изображен журавль с ганодермой люцидум во рту, его крылья расправлены, а левая нога находится на вершине большой скалы над морем, журавль расправляет крылья, чтобы взлететь, море волнуется, а на небе изображены тучевые облака, Поза журавля сдержанная, неторопливая и умиротворенная, а объемная резьба подчеркивает изысканный стиль.

Декор из облаков. Орнамент из облаков — распространенный мотив на мебели времен династии Мин. Он символизирует «продвижение по службе», «уважение к небесам» и «удачу». Этот орнамент в основном используют в качестве рисунка на фольге. К распространенным мотивам относятся четыре вида облаков: облака удачи, струящиеся облака, грозовые облака, водяные облака, а также мотивы облаков, которые сочетаются с другими декоративными элементами,

например, образами драконов и летучих мышей. В давние времена люди в основном занимались сельским хозяйством, и для них погода играла важнейшую роль. Люди молились небесным богам, чтобы те благословили их дождем и росой. Обычно когда появляются облака, идет дождь, а дождь является необходимым условием для роста растений и помогает получить хороший урожай. Древние поклонялись облакам, потому что молились о дожде. В то же время люди верили, что облака не только отражают погодную ситуацию, но и предсказывают тенденции будущего развития, постепенно отражая ожидания, благоговение и поклонение людей. В мебели времен династии Мин орнаменты в виде облаков часто используются в качестве декора на спинках стульев и т. д.

Декор в виде свастики. Его декоративный знак «卐», который «в древние времена использовался как своего рода защита или оберег, имеющий религиозное значение … считался символом солнца или огня» [8; с. 57]. Фигурный орнамент впервые появился в культуре Маджиаяо в эпоху позднего неолита. С развитием буддизма в Китае символ «卐» постепенно становится популярным и широко используется повсюду — в керамике, бронзе, парче, шелке и мебели. В ходе развития истории первоначальное значение символа постепенно исчезло, и то, что осталось в памяти людей, выразилось в ассоциации свастики в его благоприятным значении. Четыре конца символа «свастика» могут расширяться и трансформироваться в другие варианты орнаментов. Этот символический знак широко используется и имеет различные трансформации. В основном изображение свастики использовалось в мебели династии Мин в качестве элемента декора, при изготовлении спинок стульев, перегородок и т. д.

Декор жуйи. Изначально жуйи функционально был похож на современный инструмент под названием «не молись». Один конец жуйи держат в руке, а другим, имеющим форму пальца, чешут спину и другие места, до которых не могут дотянуться руки. Как и собственная рука, это делает людей счастливыми, от этого жуйи и получил свое название. Позже жуйи постепенно терял свою функциональность и превращается в символический предмет — жезл жуйи (руйи). Таким образом, форма пальца на одном конце постепенно изменилась на форму сердца, которую мы видим сегодня, и символизирует удовлетворение. В орнаменте на мебели династии Мин используется форма сердца на одном конце жуйи, которая часто используется для декора металлической фурнитуры и декоративных накладок на дверцах перегородок, шкафов и т. д.

Другие орнаменты, например, рябь, сетчатые узоры, крестообразные узоры и узоры в виде символов, также широко используются в отделке мебели. Название этих декоративных элементов обусловлено

их внешним сходством с китайскими иероглифами. Например, по форме иероглиф «булавка» похож на китайский иероглиф «品». Рисунок креста выглядит как китайский иероглиф «十».

Благоприятное сочетание декоративных орнаментов. Среди образцов мебели династии Мин многие декоративные элементы приняли форму комбинированной композиции, то есть декоративные орнаменты разных тем были объединены и сформировали композиции с благоприятным значением, например, «феникс в пионе», «олень и журавль весной», а также «удача», «счастье», «долголетие» и другие благоприятные символы.

Мебель династии Мин отличается оригинальностью и изысканностью, а декоративные композиции не такие сложные, как в мебели династии Цин. Только некоторые детали декорированы в качестве завершающего штриха. Например, сочетание облачного узора и символа единорога на мебели династии Мин имеет простую композицию на фоне изящных изогнутых форм. Существует множество приемов оформления декоративных элементов, например, встроенное изображение единорога использует облачный орнамент в качестве внешнего контура и вписывается в него; сочетание облачного узора и символа долголетия внешний контур по-прежнему представляет собой облачный узор, а символ долголетия внутри изменен и вписывается в него; символ благословения в форме дракона на белом фоне; орнамент в форме дракона, иероглиф благословения посередине окружен двумя узорами жуйи; иероглиф благословения посередине вписан в круг. В целом орнамент выглядит как круг в квадрате. Вся композиция выражает значение благоприятности, счастья и удовлетворенности, символ долголетия в форме дракона в древние времена символизировал императора. В декоративном орнаменте это выглядит, как четыре дракона поднимают головы вверх, удерживая слово «долголетие» посередине. Композиция симметрична по центральной оси, что также подчеркивает незыблемость верховной власти императора.

Все декоративные орнаменты мебели времен династии Мин разнообразны, абстрактны и лаконичны. Будь то деревья, горы и реки, цветы и птицы, рыбы и насекомые, редкие сокровища и экзотические животные — все они оставили будущим поколениям богатую информацию о жизни и гуманистическом духе этой эпохи. Резной декор этих орнаментальных композиций, обладающих глубоким символическим смыслом, выполнялся из дорогой древесины высококлассными мастерами техники исполнения резьбы по дереву, который придает особую красоту и изысканность мебели династии Мин и имеют высокую художественную ценность. Даже абстрактные геометрические орнаменты отражают опыт многолетних

культурных традиций и духовного мира нации, имеют глубокий смысл и демонстрируют высочайший уровень культурного наследия китайской нации. Глубокое чувство национальной идентичности и превосходное мастерство изготовления столярной конструкции в различных техниках декоративного оформления мебельных предметов и убранства интерьера, заложенные в его орнаментальных композициях, представляют мебельное искусство эпохи Мин и являются бесценным вкладом в историю мировой культуры.

Список литературы:

1. **Лю Гангцзи. Философия искусства. – Ухань: Народное издательство провинции Хубэй, 1986.**
2. **Чжан Цзямянь. Коллекция и оценка китайской классической мебели 500 вопросов. – Пекин: Издательство легкой промышленности Китая, 2009.**
3. **Ху Дэшэн. Декоративные орнаменты мебели династии Цин // Мебель и окружающая среда. – 1994. – № 1; Journal of the Palace Museum, 1995,(04):29-39+93-96. DOI: 10.16319/j.cnki.0452-7402.1995.04.004**
4. **300 вопросов о китайской классической мебели / под ред. Ши Шуцин. – Цзилинь Publishing Group Co., Ltd., 2007.**
5. **Ван Няньсян. Искусство мебельной скульптуры в стиле Мин. – Пекин: Пекинское издательство промышленного искусства, 2001.**
6. **Чжао Дуу. Применение китайского традиционного облачного узора в современном ювелирном дизайне // Journal of Gems and Gemology. – 2016. – № 18(01). – P. 59–66.**
7. **Сюй Лихуэй. Искусство облачного узора в Древнем Китае. – Пекин: издательство People's Fine Arts, 2010.**
8. **Сюй Канмин. Благоприятные узоры в Древнем Китае. – Хайнань: Издательство Hunan Fine Arts, 2008.**

А.В. БЕЗИН
И. о. декана факультета дизайна,
старший преподаватель кафедры академического рисунка РГХПУ им. С.Г. Строганова,
соискатель кафедры промышленного дизайна

Е.В. ЖЕРДЕВ
Доктор искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова

A.V. BEZIN
Acting Dean of the Faculty of Design, Senior Lecturer at the Academic Drawing Department, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, applicant for the Department of Industrial Design

E.V. ZHERDEV
Doctor of arts, professor of the Departament of Indastrial design, Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

МОСКВА НАЧАЛА XX ВЕКА В ФОТОГРАФИЯХ КЛАССИКА РУССКОЙ ИНЖЕНЕРНОЙ ШКОЛЫ В. Г. ШУХОВА

MOSCOW AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY IN PHOTOGRAPHS OF THE CLASSIC OF THE RUSSIAN ENGINEERING SCHOOL V. G. SHUKHOV

В статье рассматривается универсальное творчество В.Г. Шухова, которое связано не только с изобретательской деятельностью, но и с искусством фотографии. В данном контексте запечатленные им виды и хроники Москвы начала XX века представляют огромную ценность как для истории фотографии, так и отечественной культуры в целом.

The article examines the universal creativity of V.G. Shukhov, which is associated not only with inventive activity, but also with the art of photography. In this context, the views and chronicles of Moscow of the early 20th century captured by him are of great value both for the history of photography and for Russian culture as a whole.

Ключевые слова: фотография, фотоаппаратура, Москва, инженер В.Г.Шухов, конструкторские достижения России, история и теория декоративного искусства и дизайна, дизайн и инженерное искусство в системе культуры.

Keywords: photography, photographic equipment, Moscow, engineer Vladimir Shukhov, constructive achievements of Russia, history and theory of decorative art and design, design and engineering in the system of culture.

Многие инженерные и конструкторские достижения в России на рубеже XIX–XX столетия были провозвещены Владимиром Григорьевичем Шуховым (1853–1939), русским и советским инженером, архитектором, изобретателем и ученым, занимавшемся кроме своей основной работы и фотографией. Он считал себя по профессии инженером, а в душе фотографом. Шухов посвятил фотоискусству почти пятьдесят лет, начиная с 1880-х до 1930-х годов.

Говоря образным языком, фотографии Владимира Григорьевича являются зеркалом его души. Поэтому, чтобы перейти непосредственно к фотографиям, необходимо раскрыть его душевные качества, инженерные успехи, контекст природного и человеческого окружения, которые нашли свое отражение в его фотоискусстве.

Шухов был окружен прекрасными людьми. В первую очередь, это, конечно же, его семья и близкие люди. Такое окружение не было случайным, потому что он сам был весьма интересным человеком. Шухов увлекался спортом, например, бегал на лыжах и коньках, стрелял из лука и играл в теннис, а также принимал участие в велосипедных гонках, занимая призовые места, играл в шахматы. Он хорошо разбирался во многих видах искусства, в частности, в изобразительном искусстве, классической музыке, театре, балете (рис. 1, 2).



Рис. 1. Занятия с детьми, 1900-е гг.



Рис. 2. На лестнице, 1900-е гг.





Рис. 3, 4. Из серии «Качели», 1900-е гг.

Шухов с большой теплотой фотографировал свою жену и детей (рис. 3, 4). Его жена, Анна Николаевна Мединцева, росла в просвещенной семье и имела родство с древней фамилией Ахматовых, являясь родственницей поэтессы Анне Горенко, взявшей в последующем себе как авторское имя фамилию прабабушки — Ахматова.

Сам Владимир Григорьевич тоже происходил из аристократической семьи: его мать Вера Капитоновна родилась в семье курских помещиков, отец Григорий Петрович был наследником дворянского рода и служил директором в филиале Петербургского государственного банка.



Рис. 5. Нефтеперегонная установка «Советский крекинг» в Баку, 1932 г. (Исторический снимок)

Шухова с раннего детства отличало особенное качество — стремление к познанию точных наук. Окончив гимназию, он поступил в Императорское московское техническое училище, ныне МГТУ им. Баумана — лучшее техническое учебное заведение страны. Училище Шухов закончил с отличием, получив диплом и звание инженера-механика. Став лучшим выпускником, Владимир был премирован командировкой в США на год. В Америке он



Рис. 6. Гиперболоидная сетчатая водонапорная башня системы Шухова, построенная на XVI Всероссийской художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде. Фото А.О. Карелина, 1895 г. (Архив РАН)



Рис. 7. Павильон Фабрично-заводского отдела XVI Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде с висячим сетчатым покрытием системы Шухова. Фото А.О. Карелина, 1895 г. (Архив РАН)

посетил Всемирную выставку в Филадельфии. В процессе знакомства с инженерно-техническими решениями Шухов особое внимание уделил изучению нефтепромышленности, а также посетил паровозные заводы в Питтсбурге. Несомненно, данный опыт и новые знакомства предопределили профессиональную специфику и послужили серьезным толчком для реализации новых идей по возвращении в Россию [10].

В США молодой Шухов познакомился с предпринимателем русского происхождения Александром Бари, который вскоре вернулся с семьей в Россию и основал собственное конструкторское бюро, куда пригласил работать Шухова. В этот период работы Шухов спроектировал сложную систему труб для нефтепровода, цилиндрические нефтехранилища, что оказалось дешевле и надежней американских аналогов (рис. 5).

Начиная с 1882 года произошло слияние экспозиционных пространств искусства с пространствами промышленной деятельности, и национальные всероссийские выставки стали называться художественно-промышленными. Важнейшим событием 1896 года стала масштабная художественно-промышленная выставка, проведенная в Нижнем Новгороде и ставшая продолжением традиционных Макарьевских ярмарок, которые зародились еще в XVII веке. Эта выставка широко освещалась в газетах и журналах, журналисты писали положительные отзывы, высоко оценивали ее значимость. Ключевыми инженерными объектами на этой выставке стали шесть павильонов, конструкция которых была собрана из легких металлических и деревянных конструкций, имевших круглую, прямоугольную и овальную форму в плане (рис. 6, 7). Образ такой ажурной архитектуры павильонов Владимира Шухова был навеян принципом, применяемым в плетении корзин из ивовых прутьев, основной объем которого имел характер конических поперечных сечений. Форма рассчитывалась

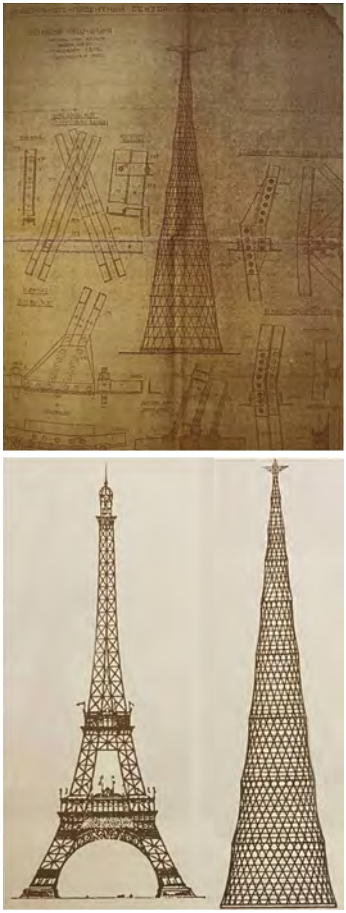


Рис. 8. Башня системы инженера В.Г. Шухова для беспроволочного телеграфа высотой 350 м в Москве. Первоначальный проект, 1919 г. (Архив РАН). Сравнение высот Эйфелевой башни (1889 г.) и Шаболовской радиобашни (1919 г.) по первоначальному проекту.

математически: металлические прямые крепились по кругу в основании с определенным наклоном в обе стороны, а в местах диагонального пересечения стойки скреплялись клепками. Для дополнительной прочности конструкция охватывалась горизонтальными кольцами. Данный тип конструкции секций определили как гиперболоидный (от математического термина «гипербола»). Многие печатные издания тогда отмечали, что интерьерное пространство павильонов, построенных по принципу висячих сетчатых конструкций, имеет большую освещенность и увеличенную полезную площадь по сравнению с привычными системами ферменных конструкций тех лет. Инженером и конструктором нового типа конструкции, которая создавала впечатление невесомой «парящей в воздухе», был В.Г. Шухов. Он прославился своими висячими покрытиями, арочными конструкциями, сетчатыми оболочками и башнями в форме гиперболоида. Это были решения нового типа, которые благодаря своей непостижимой легкости, удивительной простоте и элегантности конструкций, а также необычным и смелым формам произвели в свое время сенсацию [7].

Во всех книгах, статьях, воспоминаниях Шухова именуют великим инженером-творцом, ученым. Между тем многие его проекты при более строгом рассмотрении являются дизайнерскими. Он считал, что качество проектирования должно определяться в соответствии с тремя основными критериями: достижением максимальной экономии материала и, следовательно, средств, с наименьшей трудоемкостью при воплощении и быстротой сооружения или монтажа, то есть экономией времени. И в каждом из его проектов эти категории неукоснительно соблюдались. Например, металл водонапорной башни в Николаеве весил в шесть раз меньше, чем вода в резервуаре, в то время как обычная кирпичная башня в два раза превышала по весу воду в резервуаре.

Шуховская радиобашня в 350 м, установленная на Шаболовке, выше Эйфелевой, но легче ее почти в шесть раз (рис. 8). Радиобашня была

построена уже при советской власти, при этом использовались самые дешевые материалы. Плохой металл не выдержал нагрузок, что привело к тому, что разрушилось две трети произведенных работ. Однако эти недостатки были вскоре устранены, и башня до сих пор выполняет свои функции [1, 3].

Еще одним критерием шуховских проектов была красота. Академик А.Ю. Ишлинский писал о Шаболовской башне, что эстетически впечатляющая криволинейная форма очертания гиперболоидной башни была достигнута за счет рационального использования инженером прямых стержней. Неожиданность решения, красота формы и новаторский перенос идеи при воплощении формы конструкции из одной области в другую имеют здесь значительную роль [4].

Идея гиперболоидных конструкций возникла у Шухова совершенно неожиданно. Как он сам рассказывал, идею подсказала ему уборщица, которая поставила тяжелый горшок с фикусом на перевернутую вверх дном ивовую корзину для бумаг. Уж очень выразительно, говорил Шухов, на этой корзине было показано образование кривой поверхности из прямых прутиков. На основе гиперболоидных конструкций Шуховым были построены мачты для кораблей, водонапорные башни, серия железнодорожных мостов, фабричные здания, вокзалы, выставочные павильоны, маяки, опоры линий электропередачи и др.

Параллельно с изобретениями Шухов увлекался фотографией. На одном из ранних снимков Владимира Григорьевича, сделанном в конце XIX века, запечатлены младшие сестры Ольга и Александра в обществе будущей знаменитой актрисы Московского Художественного театра Ольги Леонардовны Книппер, ее матери и брата Константина. Сестры Ольга и Александра дружили с Ольгой Книппер, и Владимир влюбился в нее. Они посещали театры, прогуливались по Москве, но серьезные отношения между ними не сложились. Как известно, Ольга Книппер вышла замуж за А.П. Чехова и стала носить фамилию Книппер-Чехова.

В период жизни Шухова фотография была чрезвычайно популярной, особенно в начале XX века. В это время еще не были изготовлены отечественные любительские фотоаппараты в России для массового пользования. Однако в Германии в 1849 году немецкий инженер Карл Кельнер открыл фирму под названием «Оптический институт», в которой, наряду с микроскопами, занимались и разработкой фотоаппаратов.

Одной из самых знаменитых фотокамер в мире была «Лейка», выпускаемая серийно с 1925 года, которой, возможно, пользовался Владимир Григорьевич. Вместе с тем нам известно, что для фотографирования Москвы Шухов использовал компактный американский



Рис. 9. Большой Каменный мост (вид на Кремль). В.Г. Шухов, начало XX в.

«Кодак» и швейцарский «Полископ». Швейцарский стереоскопический фотоаппарат «Полископ» начал выпускаться серийно с 1910 года. С помощью этого аппарата можно было получить два негатива форматом 45×107 мм на одном листе пленки или стекла.

В конце XIX века изобретатель и бизнесмен Джордж Истмен совершил революцию в мире фотографии. Он разработал фотоаппарат под названием «Kodak Camera», с его помощью фотографы сделали огромный шаг в популяризации нового вида искусства.

Важнейшим фактором зарождения и производства фотоаппаратов в СССР было то, что после революции 1917 года фотография стала мощным и действенным средством пропаганды и воспитания нового советского человека. Научные достижения советских инженеров и оптиков нисколько не уступали зарубежным. Особенно надо отметить модель «ЭФТЭ», которую начали серийно выпускать с 1929 года. Название фотоаппарата связано с промыслово-кооперативным товариществом «Фото-труд».

Владимир Шухов оставил после себя огромную коллекцию фотографий, посвященных Москве. Это были негативы и позитивы, отпечатки на бумаге и стереоскопические фотоснимки. Он снимал архитектуру города, а также свои инженерные сооружения (рис. 9) [2, 9].

В творчестве Шухова поражает тематическое разнообразие снимков, которые он делал в Крыму, Париже и других интересных местах. Очень много его фотографий посвящены семье и близким людям.

Разрабатывая талантливые конструкции, Шухов не расставался с фотографией, которая стала важным вспомогательным средством в его инженерной деятельности. Он фиксировал внешний вид, конструктивные узлы, стадии монтажа своих сооружений. Сохранились серии выполненных Шуховым снимков барж собственной конструкции, сетчатых башен, разнообразных покрытий, резервуаров для хранения нефти, нефтепроводов, промышленных цехов. На одном из снимков запечатлено строительство Киевского (Брянского) вокзала в 1916 году (рис. 10, 11).



Рис. 10. Трехшарнирные фермы Брянского (ныне Киевского) вокзала В.Г. Шухова, 1916 г.



Рис. 11. Строительство дебаркадера Брянского (ныне Киевского) вокзала, 1916 г.

Самую ценную часть коллекции фоторабот Шухова составляют снимки Москвы. Он снимал ее улицы, бульвары, архитектурные памятники. На снимках Москва предстает перед нами в ее бытовой повседневности и во времена крупных исторических событий. Большую значимость представляют снимки застройки Москвы начала XX века. На снимках представлены известные и любимые москвичами районы Москвы, такие как Смоленский бульвар, Плющиха, Дорогомилово, Новослободская, а также Симоново, где находился тогда котельный завод Бари [7, 8].

Историческую значимость имеют снимки Владимира Григорьевича, зафиксировавшие природные бедствия, происходившие в Москве. Так, летом в 1904 году на Москву обрушился сильнейший ураган. Шухов успел сфотографировать пострадавшие от урагана Сокольники, Люблино, Анненгофскую рощу. В апреле 1908 года, во время самого разрушительного в истории города наводнения, он отснял залитые водой улицы, набережные, переулки (рис. 12, 13). Шухов также зафиксировал наводнение 1926 года.

Не менее важную значимость имеют снимки В.Г. Шухова, запечатлевшие политические события революции 1905 года в Москве. Он снял похороны первого выборного ректора Московского университета, философа князя С.Н. Трубецкого, баррикады, разгромленную Пресню, похороны Баумана. Он даже посетил морг и запечатлел жертв революции, ими оказались изуродованные девушки и молодые парни. В марте 1906 года состоялись выборы в Государственную Думу, тема которой также отражена на снимках Шухова.





Рис. 12, 13. Наводнение в Москве. Район Новодевичьего монастыря. Улица Большая Ордынка, апрель 1908 г.

В 1908 году в Москве состоялись первые автогонки, которые явились мотивом для съемки. Большую историческую ценность представляют фотографии Шухова, посвященные открытию в 1909 году памятника Н.В. Гоголю работы скульптора Андреева, а также встреча Николая II с москвичами в 1913 году (рис. 14).

В 1914 году началась Первая мировая война. Шухов стал снимать эшелоны с солдатами, которые отправлялись на фронт. Важными для него фотографиями явились съемки казарм на Ходынском поле, где находились его старшие сыновья, Сергей и Фавий, проходившие ускоренный курс в Александровском военном училище. Он снимал интерьеры госпиталей, где работали его дочь и жена. Позже, в 1917 году, Шухов фотографировал красноармейцев, разрушенные церкви и стройки первых десятилетий советской власти (рис. 15, 16).



Рис. 14. Памятник Н.В. Гоголю работы скульптора Н.А. Андреева на Арбатской площади, 1909 г.

В 1920-е годы Шухов фотографировал архитектурные памятники Москвы. Одним из главных объектов фотографирования был Кремль. На его снимках видны такие запечатленные кремлевские памятники, как Малый Николаевский дворец, Чудов и Вознесенский монастыри. Очень необычной выглядит





Слева направо. Рис. 15. На германском фронте, 1914 г.
Рис. 16. Военный госпиталь в здании Женского клуба на Арбате, 1914 г.

фотография памятника Александру II. Шухов снял памятник с видом на него из Кремля на фоне панорамы Замоскворечья (рис. 17) [6, 9].

В последующие годы Шухов продолжал фотографировать Москву сам и приобщил к искусству фотографии своего сына Сергея, который создал разнообразную галерею портретов отца и его внучек. Друзья и знакомые Шухова восхищались коллекцией фотографий, посвященных Москве и семье. Значительная часть снимков Владимира Григорьевича, в которых были запечатлены храмы и монастыри, стали ценнейшим материалом для исследователей архитектуры и специалистов, воссоздающих безвозвратно утраченные архитектурные комплексы в специальных программах виртуальной реальности (VR) [6]. Одним из таких примеров стал Страстной женский монастырь, располагавшийся на территории современной Пушкинской площади. Храмовый комплекс служил архитектурной доминантой и являлся центром притяжения для верующих. Но в 1937 году было принято решение о сносе монастыря в связи с реконструкцией города Москвы (рис. 18) [5].



Рис. 18. Городовой у Страстного монастыря, 1900-е гг.

Снимки архитектурных комплексов и памятников, выполненные в эпоху царской



Рис. 17. Площадь у памятника императору Александру II в Московском Кремле, 1900-е гг.

России на рубеже XIX и XX веков, имеют важнейшее значение для историков искусства сегодня. Поскольку многие церкви были полностью утрачены, то в буквальном смысле мы оказались лишены части национально-культурного наследия. Таким образом, благодаря личному архиву фотографий В.Г. Шухова, его снимкам с видами Москвы начала XX века есть возможность стать сопричастным и увидеть фотографии русского архитектурного величия через объектив фотоаппарата, глазами талантливого инженера, конструктора и фотографа.

Примечания:

1. **Рисунки 1–4, 9–18 взяты из альбома «Россия Владимира Шухова. Личный фотоархив. Начало XX столетия» / Фонд развития науки, культуры и искусства «Шуховская башня». – Москва : [б. и.], 2012. – 198 с. : ил.**
2. **Рисунок 5 (исторический снимок, автор неизвестен).**
3. **Рисунки 6–8. Архив РАН, ф. 1508, оп. 1, д. 51, 45 лл.**

Список литературы:

1. **Аронов Вл. Конструктивный минимализм Шухова / Пинакотека: журнал для знатоков и любителей искусства: ежеквартальное издание. – М.: Пинакотека. – 2002. – № 15. – С. 122–131: ил.**
2. **Безин А.В., Жердев Е.В., Лаврентьев А.Н. Эволюция формообразования фотоаппаратуры: от камеры-обскуры до цифровой фототехники в контексте фотоискусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ. – 2023. – № 3. Часть 3. – С. 404–421.**
3. **Брызгов Н.В., Жердев Е.В. Промышленный дизайн: история, современность, футурология: Учебное пособие. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2015. – 544 с.**

4. Мельников Н.П., Ишлинский А.Ю. В. Г. Шухов — выдающийся инженер и ученый. – М.: Наука, 1984. – 100 с.
5. Фонд История отечества. Реконструкция Московского Страстного девичьего монастыря: сайт / https://strastnoy.historyrussia.org. – © 2025. – URL: https://strastnoy.historyrussia.org/index.html#dop-realnost
6. Чудов и Вознесенский монастыри Кремля: сайт / http://vma.muar.ru/ru. – © 2025. – URL: http://vma.muar.ru/ru/projects/chudov-i-voznesenskiy-monastyri-kremlya (Дата обращения 03.03.2025)
7. Шухова Е.В. Строительные конструкции В.Г. Шухова // Архитектура и строительство России: Ежемесячный иллюстрированный научно-практический и культурно-просветительский журнал. – 1994. – № 5. – С. 6–9: ил.
8. Шухова Е.В. Труды и дни инженера В.Г. Шухова // Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. – 2004. – № 70. – С. 82–98 : ил.
9. Шухова Е.В. Московская жизнь в объективе В.Г. Шухова / Наше наследие: Иллюстрированный историко-культурный журнал. – 2004. – № 70. – С. 99–107: ил.
10. Щербаков С., Терентьев С. Шухов, великий русский инженер // Ландшафтная архитектура. Дизайн: Международный центр «Ландшафт. Архитектура. Дизайн». – 2006. – № 02 (13). – С. 78–83: ил.

М.Д. КОЛЕСНИКОВА
Студент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля РГУ имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

В.И. СЕРГЕЕВА
Студент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля РГУ имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

M.D. KOLESNIKOVA
Student of the Department of Decorative and Applied Arts and Fine Textiles of the Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)

V.I. SERGEEV
Student of the Department of Decorative and Applied Arts and Fine Textiles of the Russian State University named after A.N. Kosygin (Technology. Design. Art)

ЦЕРКОВНАЯ ФОТОГРАФИЯ: ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК ХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

CHURCH PHOTOGRAPHY: THE VISUAL LANGUAGE OF CHRISTIAN CULTURE

В статье исследуется роль церковной фотографии как важного средства визуального выражения христианской культуры. Авторы анализируют, как фотография, будучи относительно новым искусством, служит мостом между традиционным церковным искусством и современным восприятием духовных тем.

The article explores the role of church photography as an important means of visual expression of Christian culture. The authors analyze how photography, being a relatively new art, serves as a bridge between traditional church art and modern perception of spiritual themes.

Ключевые слова: церковная фотография, храм, документирование, объединение.

Keywords: Church photography, cathedral, temple, documenting, unification.

На протяжении веков храмовая архитектура, иконопись и другие формы церковного искусства служили мощными инструментами для выражения христианской веры. Эти визуальные средства не только отражали духовные идеи, но и создавали пространство для общения верующих с божественным. В этом контексте церковная фотография как относительно молодой вид искусства занимает особое место, предоставляя новые возможности для интерпретации священных тем и традиций.

Фотография, обладая уникальной способностью фиксировать мгновения и передавать эмоциональную нагрузку, позволяет взглянуть на священное пространство и обряды с новой перспективы. Она становится мостом между традиционным искусством и современным восприятием, позволяя современному зрителю установить связь с историей и духовностью христианской культуры. В этом смысле церковная фотография не просто документирует обряды и архитектуру, но и создает визуальный язык, который способен передать глубину вероисповедания и культурные контексты.

Таким образом, церковная фотография становится важным инструментом в исследовании христианской культуры, способствуя диалогу между прошлым и настоящим. Она не только фиксирует образы, но и интерпретирует их, открывая новые горизонты для понимания духовных практик и их влияния на общество. В итоге церковная фотография расширяет границы восприятия христианской веры, подчеркивая ее актуальность в современном мире. От первых снимков храмов, сделанных пионерами фотографии, до современных работ, запечатлевающих дух богослужений, церковная фотография прошла долгий путь. Если ссылаться на некоторых православных деятелей фотоискусства, то предвестницей церковной фотографии стала живопись. Кто-то считает, что данная ветвь фотографии берет начало с эпохи Возрождения, когда активно писались полотна на библейские сюжеты.

На заре фотографии в XIX веке первопроходцы в основном занимались документированием. Церкви, монастыри и другие религиозные здания стали одними из первых объектов съемки. Это был период, когда фотография еще считалась техническим достижением, а не искусством. Тем не менее эти первые изображения имели огромную историческую и культурную ценность. Например, одним из первопроходцев отечественной архитектурной фотографии был Иван Фёдорович Барщевский (1851–1948), который работал во многих городах Российской империи: Ярославле, Москве, Вологде, Муроме, Астрахани и других. Везде он фотографировал историческую архитектуру и предметы декоративно-прикладного искусства [1].

Фрэнсис Фрит. Британский фотограф, который получил известность благодаря своим путешествиям по Ближнему Востоку, где он фотографировал древние руины и религиозные объекты. Его альбомы с фотографиями церквей и монастырей стали важными источниками информации о христианской архитектуре региона [2]. Альбомы Фрита, содержащие фотографии церквей и монастырей, стали важными источниками информации о христианской архитектуре региона. Его работы не только фиксировали визуальные аспекты этих сооружений, но и передавали атмосферу и духовное значение, которое они имели для верующих. Благодаря фотографиям Фрита исследователи и историки получили уникальную возможность изучать архитектурные стили, элементы декора и особенности строительства, которые могли быть утеряны или изменены со временем.

На стыке XIX и XX веков становится известно имя Сергея Михайловича Прокудина-Горского, который внес значительный вклад в развитие фотографии и кинематографии. Именно благодаря ему мы видим цветные фотографии России. В своей уникальной цветной фотолетописи «Коллекции достопримечательностей Российской империи», охвативший период с 1903 по 1916 год, Прокудин-Горский делал снимки, путешествуя по Центральной России, Мариинскому водному пути, Средней Азии, Уралу и Сибири, Кавказу, а также по местам боевой славы Отечественной войны 1812 года. Целью его работы было запечатлеть «в натуральных красках» всю красоту и богатство Российской империи, используя для этого технологию совмещения кадров.

Проезжая по России, делая снимки людей, русских городов, сельских поселений, православных храмов, Прокудин-Горский уделял внимание не только внешнему образу храмовых комплексов, но и сделал много кадров внутреннего убранства церквей.

Говоря про церковную фотографию, следует также упомянуть Георгия Мстиславовича Колосова — советского и российского фотографа, идеолога современного пикториализма. В 1980-е годы началось настоящее паломничество фотографов любительского клуба «Новатор» на Русский Север (Архангельская область, Карелия) с целью создания выставочных фотографий: «Итак, по двое, по трое, на две-три недели, зимой, летом, весной, осенью, накрывая три–четыре–пять точек — сёл, деревень, где непременно сохранились, как говорили тогда, “памятники архитектуры” — деревянные церкви, часовни, колокольни. Как культурный феномен Русский Север был открыт российским сообществом в 60-х годах XIX века, и он произвел впечатление всплывшей Атлантиды, на которой кипела живая жизнь, сохранившаяся неизменной с допетровских времен почти во всех своих проявлениях. Глубина ее исторических корней видна хотя бы

из того факта, что наши знаменитые былины, восходящие сюжетами к Киевской Руси — устное народное предание, не имевшее письменной фиксации — были записаны тогда именно там, на Севере, в районе Заонежья, Кижей и Кенозера» [3].

Современность

В наше время, когда возможности фотографии и интернета достигли невероятного уровня, фотографы, вдохновленные христианской верой и культурой, активно формируют сообщества для обмена опытом, знаниями и вдохновением. Эти сообщества играют ключевую роль в развитии и популяризации церковной фотографии, а также в поддержании диалога между художниками и зрителями. Церковные фотографы объединяются в союзы, проводят съезды, устраивают выставки. И эти выставки принимаются в том числе и самыми крупными храмами, имеющими высокое историческое и духовное значение. Стоит отметить, что снимают и участвуют в выставках и сами священнослужители, например, протоиерей Игорь Пчелинцев.

Всероссийское объединение церковных фотографов — это сообщество профессионалов и любителей, специализирующихся на церковной и семейной съёмках. Масштаб работы Объединения огромен: постоянные встречи, обмен опытом, тематические фотоконкурсы, выставки, а также съезды [4].

Союз церковных фотографов — это объединение фотографов в сфере коммерческой церковной фотографии, а именно фото- и видеосъемке Таинств Крещения и Венчания. В сообществе состоят фотографы, которые проводят съёмку Таинств в московских храмах [5].

Пресс-служба Патриарха Московского и всея Руси. Ресурс «Русская Церковь в фотографиях» создан и поддерживается фотослужбой Патриарха Московского и всея Руси. Цель проекта — хранение, систематизация и публикация фотографий, описывающих историю и современную жизнь Русской Православной Церкви. Руководитель фотослужбы — священник Игорь Палкин, часто снимающий главные события в жизни РПЦ (Русской Православной Церкви) [6].

Особенность церковной фотографии в настоящее время.

Церковная фотография не монолитна, её можно условно разделить на несколько видов: съёмку архитектуры (в том числе и старинной), репортажную съёмку (служения на большие праздники) и съёмку таинств.

Репортажная съёмка православных таинств также создала основу для появления постановочных кадров в храмовом интерьере.

Фотография с таинства постоянно напоминает нам о том благодатном дне, где родной нам человек был рожден духовно для таинственной жизни с Богом. Не тайной, а таинственной: невидимой глазом,

непостижимой умом, а доступной лишь тем, чья душа воистину соединилась с Богом. Такая фотография из храма не оскорбляет Церковь, а лишь показывает красоту и величие созданного руками человека Дома Бога, Дома Любви, передаёт атмосферу радости души и сердца.

В заключение: церковная фотография представляет собой уникальный визуальный язык, который не только отражает, но и формирует христианскую культуру. Через образы, запечатленные в кадре, мы можем увидеть глубокие духовные смыслы, символику и традиции, присущие христианству. Фотография становится средством передачи веры, служа как инструмент для общения с Богом и друг с другом. Она помогает сохранить и передать культурное наследие, а также вдохновляет на размышления о смысле жизни и духовном пути. В современном мире, где визуальные образы играют важную роль, церковная фотография продолжает оставаться актуальной, привлекая внимание к вечным истинам и ценностям, которые объединяют людей вне зависимости от времени и места. Таким образом, она не только документирует, но и обогащает нашу духовную жизнь, напоминая о важности веры и общности в нашем стремлении к высшему.

Список литературы:

1. **Русское зодчество в объективе Ивана Барщевского // Дилетант: сайт. – URL: https://diletant.media/articles/45370609/ (дата обращения: 10.01.2025)**
2. **Francis Frith // Robert Koch Gallery: сайт. – URL: https://kochgallery.com/artists/francis-frith/ (дата обращения: 08.01.2025)**
3. **georgiykolosov.ru: сайт. – URL: https://georgiykolosov.ru/ (дата обращения: 15.01.2025)**
4. **Всероссийское объединение церковных фотографов: сайт. – URL: https://moscowcpc.ru/ (дата обращения: 10.01.2025)**
5. **Союз церковных фотографов: сайт. – URL: https://ufcp.pro/ (дата обращения: 09.01.2025)**
6. **Ресурс «Русская Церковь в фотографиях»: сайт. – URL: https://foto.patriarchia.ru/contacts/ (дата обращения: 09.01.2025)**

ЧАСТЬ 3
ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ И ФИЛОСОФСКО-МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОЕКТНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА XX-XXI ВВ

PART III
CHRISTIAN MOTIFS AND PHILOSOPHICAL AND WORLDVIEW ISSUES OF DESIGN AND ARTISTIC CREATIVITY IN THE 20TH AND 21ST CENTURIES

П.П. КОЗОРЕЗЕНКО
Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой искусства графики РГХПУ им. С.Г. Строганова, заслуженный художник РФ

P.P. KOZOREZENKO
Candidate of Arts, associate professor, the head of the department of Art of Graphics of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ИЗОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ИКОНОПИСИ И ИКОНОГРАФИЯ «СУРОВОГО СТИЛЯ»

CHURCH ISOGRAPHIC FEATURES OF ANCIENT RUSSIAN ICONOGRAPHY AND ICONOGRAPHY OF THE «SEVERE STYLE»

Осмысление культурно-художественных явлений советской эпохи 50-70-х годов XX века в искусствоведении прошло долгий путь: от оценок художественной критики до монографий и диссертационных исследований. Яркой страницей эпохи является творчество представителей направления «сурового стиля». Возрождающийся интерес к данному направлению подтверждает тезис о том, что это наследие представляет собой важный элемент национальной культурной идентичности, сохраняющийся на фоне пестроты и многоликости современного изобразительного искусства. При таком взгляде на проблему живописи социалистического реализма, предшествующего ему революционного авангарда и последующих направлений мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и интерпретации древней русской иконописи (в качестве некоего архетипа традиционной духовности изображенного образа). В статье анализируется соотношение художественного образа древнерусской иконописи и станковой живописи мастеров «сурового стиля». Автор намечает направление исследования идейно-художественных программ «сурового стиля», задающих вектор движения от публицистической экспрессии в его раннем периоде к религиозно-философскому художественному осмыслению проблем бытия в последующие десятилетия.

The understanding of the cultural and artistic phenomena of the Soviet era of the 1950s and 1970s has come a long way in art history: from the assessments of art criticism to monographs and dissertation

studies. The work of the representatives of the «severe style» movement is a prominent example of this era. The renewed interest in this movement confirms that this legacy is an important element of national cultural identity, which remains relevant in the diverse and multifaceted landscape of contemporary art. When we look at the problem of socialist realism painting, the revolutionary avant-garde that preceded it, and subsequent trends, we inevitably come to the problem of perception and interpretation of ancient Russian iconography (as a kind of archetype of the traditional spirituality of the depicted image). The article analyzes the relationship between the artistic image of ancient Russian iconography and the easel painting of the masters of the «severe style.» The author outlines the direction of research of the ideological and artistic programs of the «severe style», which set the vector of movement from journalistic expression in its early period to religious and philosophical artistic understanding of the problems of being in the following decades.

Ключевые слова: советское искусство, соцреализм, живопись сурового стиля, православная икона, иконография, Строгановская школа, целостность и эстетическая выразительность.

Keywords: Soviet art, socialist realism, painting of a severe style, Orthodox icon, iconography, the Stroganov School, integrity, and aesthetic expressiveness.

Введение.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью выявления основополагающих духовных основ отечественного изобразительного искусства, что предполагает, с одной стороны, изучение идейно-художественных программ «сурового стиля» как одного из феноменов послевоенного советского искусства XX столетия, а с другой – анализ формирования иконографии советского «сурового стиля» в конкретную историческую эпоху.

Для достижения поставленной цели определены *задачи исследования*: во-первых, показать особенности культурно-исторического фона СССР послевоенного периода XX века, которые могли оказать влияние на сложение идейно-художественных программ живописи художников данного направления; во-вторых, изучить некоторые художественно-эстетические аспекты отечественного искусства, с тем чтобы доказать тезис, заявленный в формулировке цели статьи. Искусствоведческое исследование творчества мастеров советской живописи, принадлежавших к направлению «сурового стиля», прошло через несколько этапов. Историки, философы и искусствоведы, изучавшие культурно-исторический фон 1960-х годов нередко позиционировали состояние советского общества как «советский Ренессанс», давший новые социально-гуманистические концепции, связанные с идеалами построения коммунистического

общества. С течением времени узко понятая социальная проблема взаимоотношений «художника и власти», потеряла полемический задор многочисленных дискуссий перестроечного периода конца XX столетия. И лишь спустя полвека начинает проявляться глубинная тенденция советского изобразительного искусства, (судя по гигантскому количеству интересных, качественных и различных произведений той эпохи), связанная с актуализацией подспудно сохраненных, глубочайших русских традиций, которые в качестве неких архетипов сохранялись в сознание художников, конструируя и структурируя оригинальный эстетический и художественный опыт советской эпохи.

Методологической основой работы является изучение феномена советской живописи «сурового стиля» послевоенной эпохи, подкрепленное изучением источников, что позволяет применить к предмету исследования — станковой живописи представителей «сурового стиля» — иконологический метод. Использование биографического метода позволяет проследить влияние конкретных исторических персоналий на сложение живописи направления. Иконографический метод позволяет выявить закономерности и типологию композиций, проявить идейно-художественное содержание. *Практическая значимость* работы заключается в целостном подходе к исследованию уникального явления искусства и культуры послевоенного советского периода. Способ систематизации и целостная методология, разработанные и примененные автором статьи, могут быть с успехом использованы историками и искусствоведами в других областях научных исследований.

Произведения мастеров «сурового стиля» в контексте древнерусской иконописи.

Уникальное советское искусство периода конца 1920-х и 1980-х годов, или, как его упрощенно именовали, искусство «социалистического реализма» многими специалистами совсем недавно относилось к тем художественным явлениям, которые однозначно отличались формальной ясностью своего образного содержания. Специалистам в области советского искусства ранее вполне достаточно было лишь повторять в своих работах возникшие в ту пору и устоявшиеся в науке общепринятые характеристики и оценки [3].

Ход рассуждений. Победоносное завершение Великой Отечественной и Второй мировой войны остро поставило вопрос необходимости развития отечественного (прежде всего традиционного русского) просвещения, науки и искусства и заложило основу дальнейшего национального культурного роста, багажом которого СССР (Россия) жила все следующие десятилетия. Годы Великой Отечественной войны и связанные с ними кардинальные тектонические

метаморфозы духовной и нравственной жизни народа заложили основы нового этапа в художественной практике мастеров советского искусства в литературе, музыке, изобразительном искусстве, кинематографе и театре, архитектуре и дизайне. Особенно в изобразительном искусстве, живописи обострилась внутренняя восприимчивость к скрытым традиционным элементам, с одной стороны, и духовным веяниям послевоенной действительности.

Эти поиски привели к утверждению в искусстве и культуре нового образа «советского» человека — героя, современника-созидателя, внутренне целостного и собранного, демонстрирующего «староверческую» твёрдость нравственных принципов, готового к нелегкому труду и борьбе за светлое будущее. Все это до сих пор зримо отражается в нашем сознании, стало наследием отечественных художественных школ, в том числе и РГХПУ им. С.Г. Строганова, где преподавали ведущие мастера этой эпохи: Гелий Коржев, Виктор Попков, Игорь Обросов и другие. Однако, при взгляде с более широкой исторической перспективы, это наследие приобретает иные масштабы, получает совершенно новые смысловые оттенки и вроде бы оказывается уже не столь однозначным в своих художественно-эстетических позициях [2].

Особый сакральный синтез советского (читай русского) искусства во многом заключен в его историко-временных рамках — от православия до неоязычества и по-прежнему определен его глубочайшими связями с религиозно-философской мыслью, литературой, музыкой и театром. Поэтому советское искусство отражает не просто историческую и образно-стилистическую специфику культурных памятников данной эпохи, драматургию конфликтов в определенном политическом «…изме», но прежде всего, целостное планетарное мировоззрение в системе «Бог — человек — общество». В основе русского, а затем и советского эстетизма на протяжении всей истории нашего Отечества открывалась тайна бытия — жажда пророческого и мистического слова. И здесь проблемы авторской позиции всегда отражались в художественном произведении, в особой категории сюжетов, в пространстве воплощенного произведения и в особых линейно-графических символах. Советское искусство, несмотря на внешние коммунистические одежды, подспудно воплощало особенности религиозно-национального миропонимания, трагически монументальную миссию русского (советского) человека [9; с. 98].

На протяжении веков, от древнерусской иконы до революционного авангарда и социалистического реализма — развитие русской и советской изобразительной культуры фиксировало драматическое религиозно-нравственное и социально-историческое развитие нашего народа: от идеалов «народа-богоносца» до идеалов народа

«строителя коммунизма». В ней на всех этапах развития отечественной культуры присутствовал особый тип нового героя, со своей верой, религиозностью, мировоззрением, идеями общества социальной справедливости, особым жизненным ритмом, созидающим особое духовное и культурное пространство. При таком взгляде на проблему живописи социалистического реализма и предшествующего ему революционного авангарда мы неизбежно приходим к проблеме восприятия и интерпретации древней русской иконописи (в качестве некоего стабильного архетипа традиционной духовности изображенного образа). Или в качестве некоего инварианта, базовой национальной идейно-художественной программы традиционной русской образной идентичности.

Казалось бы, русскому крещеному человеку, наследнику православной традиционной среды, должен быть вполне понятен и доступен язык иконы, язык Священного Писания, язык Церковных Таинств и литургического чинопочитания. Однако нам, современным людям советской и постсоветской эпохи, понять русскую иконописную традицию, а тем более проследить ее мощное влияние на советскую и современную живопись довольно трудно. Трудности эти заключаются, прежде всего, в том, что, начиная уже с XVIII столетия каноническая (византийская) икона постепенно вытесняется церковными образами «академического» письма, по сути, христианскими картинами, написанными на религиозные библейские темы. Такой стилистический подход в русской «академической иконописи» отличался, прежде всего, откровенным любованием красотой форм, почеркнутой декоративностью и особенной пышностью отделки самого иконного пространства (иконной доски). То есть отличался всем тем, что пришло в Россию из Речи Посполитой и Западной Европы в XVII веке и получило свое дальнейшее развитие после церковных и светских реформ Петра Великого уже в период XVIII–XIX веков. Именно поэтому вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной является особенно важным для нашего дальнейшего исследования [4; с. 46].

Семидесятилетнее существование СССР, с его антирелигиозной пропагандой и антихристианской культурой (наиболее агрессивной в 1920-е и 1960-е годы), еще дальше отдалило советского человека от его традиционного православного образного мышления и христианского миропонимания. Впрочем, стоит отметить попытки отыскать потерянные вечные смыслы и в советском социуме. Художник Павел Филонов, автор уникальной концепции «аналитической живописи», трагически переживал революционный разрыв нашего Отечества с Творцом, одиночество человека, отсутствие контактов с природным миром, урбанизированный мир [5; с. 38].

Для того чтобы понять всю бесперспективность «духовных поисков» советской «богемы» вне традиционной религиозности, стоит привести слова замечательного русского философа и богослова Н.А. Бердяева: «Существует не только Священное предание Церкви, но и священное предание культуры. Без предания, без традиции, без преемственности культура невозможна. Культура произошла от культа. В культе же всегда есть священная связь живых и умерших, настоящего и прошедшего, всегда есть почитание предков и энергия, направленная на воскрешение. […] Революционное сознание враждебно культуре. Оно пошло от вражды к культу, в самом зарождении своем оно было выпадением из культа, из установленной культом связи. Оно изначально было иконоборческой ересью, восстанием против культовой этики» [12; с. 74].

Для полного понимания процесса сложения оригинального синтеза светской живописи художников «сурового стиля» с традициями православной иконописи стоит подробнее рассмотреть некоторые принципиальные различия в художественно-эстетических подходах к проблеме трактовки художественного образа. Неразрывную связь живописной традиции можно зримо представить на примере двух работ К.С. Петрова-Водкина.

С точки зрения современной реалистической традиции станковой живописи традиционная икона обладает целым рядом нарушений: изменения в пропорциях фигур, отсутствием линейной и воздушной перспективы, непривычными цветофактурными характеристиками. При этом мы вспоминаем потрясающие «живописные» храмовые росписи Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге или Свято-Владимирского собора в Киеве и молельные иконы, выполненные в традициях академической живописи XIX–XX веков [1; с. 47].

Сравнительный анализ изучения художественного пространства традиционной иконы и религиозной христианской живописи (картины) позволяет отметить два основных типа отличий: внешние (стилистические) и внутренние (богословские). С точки зрения внутренних (богословских) отличий картина — это авторское художественное произведение, которое являет собой не только светскую живопись (портрет, пейзаж, натюрморт), но также может нести религиозный сюжет и даже религиозный характер, представляя собой художественный образ, созданный авторской творческой фантазией живописца (художника) с целью передачи его собственного мировоззрения и мироощущения. Все великие художники умели слышать и чувствовать современные им события и проблемы, волновавшие их современников и пропуская их через себя, фиксировали на поле полотна сконцентрированный художественный образ своего исторического периода. «Общее» выражается в картине через

частное, сугубо личные, неповторимые авторские черты мастера, индивидуальность живописной манеры, цвет, композицию. Картина обязательно должна нести определенные эмоции, поскольку искусство является формой познания и отражения окружающего мира через чувства, поэтому картина есть принадлежность душевного мира [1; с. 49].

Икона — это практически всегда «откровение Божие», высказанное особым (сакральным) языком красок и линий, данное отдельному человеку и всей христианской Церкви для поклонения (молитвы) и почитания изображенного на ней «первообраза». Мировоззрение самого иконописца (изографа) не являет собой личное мировосприятие автора, но является мировоззрением всей Церкви, отображенным в специальных церковных правилах «канонах». Другими словами, икона — это вневременное художественно-богословское отображение инобытия (иной реальности) в нашем падшем мире. Хотя в иконе, также как и в картине происходит обобщенная трансформация по принципу «общее через частное», авторство иконописца всегда скрыто, это аскетическое соборное творение, служение Богу [1; с. 49]. Художник ставит свою подпись для указания авторства и меры своей ответственности, изограф же тщательно выписывает на иконе титул (чин, статус) того лица, чей лик изображен на иконной доске, что онтологически подразумевает таинственное соединение имени и образа. Кисть иконописца (изографа) должна быть бесстрастной. Если картина является средством общения, прежде всего, с самим автором, с его переживаниями и идеями, то икона это всегда лишь средство для общения с Творцом и Его святыми [1; с. 49].

Икона это не просто иллюстрация текстов Священного Писания. Изобразительный язык сакральных христианских изображений складывался поэтапно на протяжении многих веков, оформляясь в установках и правилах иконописного канона (изводах) как своеобразная синергия внутреннего (священного) и внешнего (образно-эстетического) смыслового наполнения. Закрепленный в церковных правилах и постановлениях церковных соборов канон, строгой регламентацией иконописной традиции не позволяет низводить икону до уровня светской живописи (пусть даже с религиозными сюжетами). Икона всегда для верующего члена Церкви служит своеобразным посредником (проводником) между осязаемым чувственным миром феноменов и недоступным обыденному восприятию «горним» миром, миром, который мы познаем лишь верой. Следует особо уточнить, что под иконой мы подразумеваем не только собственно условно-религиозную особую живопись на специальной доске, но и фрески на стене, а под картиной, соответственно, произведение, выполненное в традициях реалистической изобразительной

школы, сложившейся в европейской культуре со времен эпохи Возрождения. Например, несмотря на неявное присутствуют некоторые иконографических атрибутов (нимбов над головами персонажей) на картине Леонардо да Винчи, в отличие от иконы Богородицы, мы прежде всего видим авторское изображение молодой женщины с младенцем. Вместо плавных и мягких линий складок ткани у Леонардо да Винчи присутствуют четкие графические изломы линий одеяний, которые контрастируют с мягкой живописностью иконописных ликов. Причем линии складок сознательно подчинены общему композиционному ритму богородичной иконы, подчеркивая своими направлениями идею «обожения» человека и физических предметов его окружающих.

Автором же иконы Богородицы изображается не столько сам предмет, сколько идея (эйдос) предмета, где все должно быть подчинено раскрытию внутреннего смыслового наполнения, что объясняет «деформированность» иконописного изображения, удлиненность пропорций преображенной плоти, имеющей своим местом пребывания «мир горний». Как справедливо отмечал в свое время Л.А. Успенский, «…свойством святости является то, что освящает всё то, что с ней соприкасается. Это есть начало грядущего преображения мира» [1; с. 50]. Кстати, именно по этой же причине в изображении горных вершин на православных иконах всегда используются «лещадки», своеобразно стилизованные ступени вверх, благодаря которым изображение гор приобретает смысловое изображение лестницы, ведущей к Богу.

Еще одним важным признаком, отличающим икону от картины, является особое отношение к свету. Как правило, в картине свет служи средством моделирования пространства и формы, это внешний источник света. Свет на иконе исходит от ликов и изображенных фигур, из глубины их образа, как непреложный символ святости. В иконах древнего письма присутствует особый эффект «светоносности», моделировка ликов за счет внутреннего света, что достигается за счет просвечивания белого слоя грунта (левкас) сквозь нанесенный красочный слой [10]. Феномен светоносности православной иконы изначально догматически призван излучать внутренний свет, который должен «прогонять тьму». Светосила иконы, например, икон рублевского письма, проявляется в необыкновенном сиянии больших цветовых пятен, которые выделяются на фоне светлых вибрирующих полутонов. Золотистые охристые оттенки, светлые прозелени вместе с прозрачной червленью будто специально призваны передавать свет, исходящий изнутри иконы. Предметы, изображенные на иконе, намеренно не освещены, но сами излучают внутренний свет, который проникает через красочные покровы в виде голубоватых

или белых пробелов [11; с. 92]. Особым символическим изображением света, который обозначает святость изображенного персонажа иконы, служит изображение «нимба» над головами изображаемых фигур. Нимб на православных иконах представляет собой золотую окружность, составляющую единое целое с фигурой изображенного святого; то есть здесь нимб — это святость, рожденная изнутри самого персонажа. Святость, предполагающая соединение двух воль (синергию): воли человека, стремящегося к Богу, и воли Бога, откликающегося на это святое стремление. Творец как бы возрождает в человеке неугасимый Божественный (фаворский) свет, данный первоначально при сотворении. (Здесь стоит заметить, что концепция «внутреннего света» определяет и многое в световой композиции произведений мастеров «сурового стиля»).

Одним из важнейших отличий изографии православной иконы от техник живописного полотна служит восприятие и применение цветовых колористических композиций. Цвет как элемент художественной композиции в иконописи не является средством колористического композиционного построения, поскольку он, прежде всего, несет символическую богословскую функцию. Еще искусствовед М.В. Алпатов отмечал, что перед лицом неизбежной смерти в человеке пробуждается созерцательность, которая в православной иконе компенсируется всепоглощающим чувством личного доверия к божественному закону вечной жизни, понимаемому как любовь [11; с. 89].

Неразрывно связанный с «нетварным» фаворским Светом в христианском богословии золотой фон на плоскости иконы служит символом этого Божественного света (Божественной энергии). Именно поэтому его передача традиционно связана не с красками, а с использованием естественного природного материала — сусального (тонколистового) золота. Золотой цвет на иконе — это намеренная антитеза золоту, как символу нашего земного богатства и материального благополучия. Золотые нимбы, золотые блестки на ризах святых (инакопь или ассисты) служат богословским символом святости и зримой эмблемой освящения Божественной славой, знаком причастности изображаемого на иконе персонажа к Божественной благодати. Специальным стилистическим отличием иконы от картины служит сам принцип изображения пространства. Практически любая картина построена на законах прямой перспективы с одной, двумя или тремя точками схода. Пространство синтетической (различных типов прямой) перспективы радиально и выпукло (горельефно) и выполнено с преобладанием косоугольных проекций. Наш сотворенный космос прочитывается отдельными предметами или художественными «фразами»: основание, ствол дерева, крона

дерева, небо, облака — всё это сочетается в изобразительной гамме, которая призвана объединить элементы в некую целостность. Целью подобного живописного изображения, к выражению которого устремлено европейское искусство, является культивирование субъективных и чувственных ощущений собственного «я». Синтетизм восточно-православной обратной перспективы стремится преобладать над аналитикой и геометрией «реального» живописного пространства, поскольку, раздвигая и уравнивая передний и задний планы изобразительной плоскости, иконописец достигает покоя, бесстрастия и надмирной вечности [11; с. 250]. Применение обратной перспективы в иконе символизирует идею проникновения (изливания) в наш падший (дольний) мир — мира «горнего». Причем передний и задний планы на плоскости иконы имеют не перспективное (изобразительное), а смысловое (богословское) значение. Отсюда, использование воздушной перспективы, к которой часто прибегают живописцы, размывая изображение удаленных предметов, неприменимо в иконе. На плоскости иконы все фигуры и передние и отдаленные сознательно включены в общую сакральную композицию как фигуры первого плана.

Мы уже отмечали тот факт, что катаклизмы периода Великой Отечественной войны и послевоенной разрухи вызвали серьезные трансформации в самосознании и нравственности советских людей, ознаменовав собой качественно новое духовно-эстетическое мировоззрение, которое не могло не сказаться на сложении иных критериев образно-художественного строя всех видов искусств СССР. В этот период в обществе складывался образ советского человека-созидателя, твердого в своих нравственных принципов, всегда готового к труду и духовной борьбе. Советские живописцы этого периода активнее принялись разрабатывать новый образ советского человека-современника (героя трудовых будней) посредством экспериментального поиска в использовании новых «иконографичных» композиционных признаков, отражающих диалектику внутреннего и внешнего содержания образа. С этой целью авторами разрабатывалась совершенно иная по отношению к прежней трактовка пространственно-временного континуума, в результате чего новые произведения стали предъявлять зрителю более глобальные (всечеловеческие) идейно-художественные программы. Именно такой подход к постановке и трактовке задач советского послевоенного искусства объединил группу единомышленников — живописцев, разрабатывающих оригинальные художественные техники, которую искусствоведы сегодня называют представителями живописи «сурового стиля» [6].

Художники «сурового стиля» были поглощены, прежде всего, изображением глубокой духовной внутренней работы своих персонажей. Полотна представителей «сурового стиля» отображают не столько отдельные лица советских людей, сколько целостный одухотворённый образ своего поколения. Сравнение с композиционными схемами икон позволяет обнаружить аналогичные условно- символические композиции и способы трактовки фигур, к которым в поисках «правды жизни» обращались Г. Коржев, братья А. и П. Смолины, П. Оссовский, П. Никонов, В. Попков и другие, отвергая при этом всякую живописную «академическую» описательность. Произведения этих представителей «сурового» направления отличались уравновешенной иконописной ритмикой, четкими линиями контуров изображаемого предмета, композиционной (иконописной) графической широтой фронтальной линии, а также иконографической цветовой гаммой оттенков. Намеренно выбранный иконографический колорит, земляные краски, графический контраст подчёркивали суровость тематитки и аскетичность живописных образов, акцентируя при этом внутреннюю энергетику и духовную насыщенность. Поэтому картины живописцев «сурового стиля» кажутся весьма близкими изобразительным традициям древнерусской иконы и ранних русских «парсунных» портретов XVII столетия.

Творческие работы художников «суровостильцев» Виктора Иванова, Виктора Попкова, Татьяны Назаренко, Дмитрия Жилинского вполне откровенно демонстрируют глубокое авторское прочтение древнерусских иконописных «изводов» и образцов религиозной живописи западноевропейского Предвозрождения XV века.

Здесь уместно вспомнить и о шести видах художественных образов церковного искусства, о которых, основываясь на философской системе Аристотеля, писал Иоанн Дамаскин. Перечислим их: естественный образ (сын выступает по отношению к отцу); божественный образ (замысел или промысел Бога о мире); человек, как образ Бога; символический образ (разработанный св. Дионисием в «Ариопагитиках»); знаковый образ (пророческие знаки и знамения); дидактический образ (напоминательный) [1; с. 61–62]. «Всякий образ, — утверждал Иоанн Дамаскин, — есть выявление и показание скрытого» [4; с. 405].

Художественные средства, которыми пользовались мастера «сурового стиля» отбирались ими исходя из потребности передать эмоциональное напряжение и традиционное, философско-символическое миропонимание. Зачастую формы фигур обобщены, трактовка предметов и элементов пейзажа условна, описательность и многословность отвергнуты. Художники работают большими плоскостями, укрупняют и уплощают элементы композиции. Использу-

ется лаконичная и экспрессивная живописная манера с чёткой очерченностью контуров, конструктивной лепкой формы, преимущественно фронтально развернутая композиция, тяготеющая к монументальности. Эти картины очень близки изобразительным традициям древнерусской иконы и ранних русских «парсунных» портретов XVII века [5].

Например, намеренно выбранный В. Дайчманом вертикальный формат гравюры «Сикстинская мадонна» 1967 г. сознательно акцентирует внимание на узости комнатного пространства, холодная строгость которого компенсируется беспорядочным расположением картин и вещей. Направление движения взгляда зрителей акцентировано вертикальными ступенями лестницы (символизирующей «лещадки») и завершены солнечным светом, бьющим из распахнутого дверного проема вверху и освещающего лик Мадонны. Рассекателем солнечного света в проеме двери служит динамично развернутая фигура советского воина с автоматом. Таким образом, перед нами аллегорическое изображение советского солдата, «ангела света», спасающего и освещающего Европу от темноты фашизма. При внимательном прочтении этого полотна можно также проследить иконографические способы изображения элементов одежды персонажей этого произведения: вместо плавных линий барочной живописи автор намеренно дает графические линии «средневековых облачений», которые контрастируют со строгой иконописностью ликов. Линии складок одежды расположены автором в соответствии с традициями иконописных изводов, они сознательно подчинены общему композиционному ритму.

Заключение. Поколение художников «сурового стиля» прошло через годы Великой Отечественной войны, что сформировало их уникальный жизненный опыт, такие качества характера как нетерпимость ко лжи, бесстрашие, твердая жизненная позиция. Как художники они осмысленно относились к творчеству, не разрывая связь с предыдущими этапами развития искусства, стараясь сохранить все самое ценное, правдивое, идеологически незамаранное. Они собирали из этих составных частей «новое искусство», старались сказать свое «слово» так, чтобы быть услышанными и понятыми. Для нас наиболее актуальным стало восприятие искусства «суровых», как «интуитивно бессознательного» генератора и хранителя традиционной русской духовности, как хранителя высших духовных ценностей народа и соответствующего им способа миросозерцания и мировосприятия, в том числе и в системе художественного образования.

В русской иконе их привлекали не только ясная фронтальная композиция, архитектоника сюжета, но и насыщенность, энергетика

чистого цвета. Сформулированные реставраторами произведений А.Рублева закономерности работы с цветом в чем-то соответствуют общим правилам, которым следовали и мастера «сурового стиля».

Старясь уловить «дух времени», живописцы, по примеру отшельников и землепроходцев отправлялись с отдаленные уголки страны с суровыми природными условиями. Они вели поиск реальных, а не вымышленных персонажей, людей разных профессий, трудившихся в непростых условиях. Окружающая среда, эмоциональный подъем, борьба со стихией —стимулировали поиски нового изобразительного языка. Сознательная аскетичность выразительных средств сближает полотна художников с иконописью. Сдержанный колорит, монументально-плакатные лаконичные формы, особый типаж героев и внутреннее эмоциональное насыщение полотен (энергичность, сдержанность, дерзость, преодоление, драматизм) придают эпический характер станковой живописи художников. Впрочем, и нам, современным людям постсоветской эпохи, и тем более «суровостильцам» понять русскую иконописную традицию, а тем более проследить ее мощное влияние на советскую и современную живопись будет довольно трудно. Именно поэтому вопрос о различиях и сходствах между иконой и картиной является особенно важным для дальнейших исследований данной проблемы.



Рис. 1. К. Петров-Водкин «Троица», 1916 и его же картина «После боя», 1923.



Рис. 2. Фрагмент старообрядческой иконы «Изгнание из Рая», XIX в. икона «Изгнание Адама и Евы из Рая», XVIII в. В.Е. Попков «Двое» 1966 г. (рядом эскиз углем).
Государственная Третьяковская галерея. Мы видим, что работа является результатом Божественного проклятия, обращенного к Адаму после грехопадения: «В поте лица твоего будешь есть хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты взят, ибо прах ты и в прах возвратишься. И нарек Адам имя жене своей: Ева (Жизнь), ибо она стала матерью всех живущих» (Быт. 3:19)



Рис. 3. Виктор Попков «Бригада отдыхает», 1962-1965 гг. Композиционное построение и прорись иконы «Преображение Господне» (Фаворский Свет).



Рис. 4. Павел Никонов «Рыбаки», 1959 г. (холст, масло) и Михаил Никонов «Рыбаки», (бумага, темпера), 1967 г. Фрески монастыря Дионистиат, Афон. «Чудесный улов», XVI в.



Рис. 4. Павел Никонов «Рыбаки», 1959 г. (холст, масло) и Михаил Никонов «Рыбаки», (бумага, темпера), 1967 г. Фрески монастыря Дионистиат, Афон. «Чудесный улов», XVI в.

Список литературы:

1. **Алексеев С. В. Зримая Истина / С.В. Алексеев. – СПб.: Ладан; Троицкая школа, 2006. – 288 с.: ил.**
2. **Васнецов А. Молодые художники служат народу // Правда. – 1965. – 14 января.**
3. **Валериус С. Монументальная живопись. Современные проблемы. – М.: Искусство, 1979. – 120 с.: ил.**
4. **Диденко В. Д. Духовные реальности и искусство: Эстетика преображения / В.Д. Диденко. – М.: Беловодье, 2005. – 288 с.**
5. **Карпова К. В. Религиозно-философская проблематика в произведениях художников «сурового стиля» / К. Карпова // Поиск: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура: научный и социокультурный журнал. – 2014. – Вып. 1 (42). – С. 45–60.**
6. **Никоновы. Три художника: [каталог выставки] / Министерство культуры Российской Федерации, Третьяковская галерея; Александр Боровский [и др.]; отв. ред. Татьяна Юдкевич. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. – 169, [2] с.: ил., портр., цв. ил. – (Третьяковская галерея).**
7. **Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. – Л., 1988. – С. 38.**
8. **Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Л.А. Успенский. – М.: Паломник, 2001. – 474 с.**
9. **Цветаева М.Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. – СПб.: Издательство РГХА, 2012. – 304 с.**
10. **Шкаруба Л. М. Богословие в красках / Л.М. Шкаруба. – Новосибирск: Изд-во Свиньин и сыновья, 2008. – 704 с.: ил.**
11. **Яйленко Е.В. Библия в мировой живописи. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2013. – 304 с.: ил.**
12. **Яхнин А. Л. Антиискусство: Записки очевидца / А.Л. Яхнин. – М.: Книжица, 2011. – 320 с.**

С.А. АФОНСКИЙ
Доцент кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна РЭУ им. Г. В. Плеханова, член Правления ОХГСИ Московского союза художников, член Правления Московского отделения ВТОО «Союза художников России»

S.A. AFONSKY
Associate Professor of the Department of Advertising, Public Relations and Design of Plekhanov Russian University of Economics, member of the Board of the Moscow Union of Artists, member of the Board of the Moscow Branch of the Union of Artists of Russia

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРА ПОПКОВА НА ПРИМЕРЕ ЕГО ПЕРСОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ В ГТГ В 2024–2025 ГОДЫ

CHRISTIAN MOTIFS IN THE WORK OF VIKTOR POPKOV ON THE EXAMPLE OF HIS SOLO EXHIBITION AT THE STATE TRETYAKOV GALLERY IN 2024–2025

Статья посвящена избранным произведениям в творчестве Виктора Попкова, где наиболее явно прослеживаются христианские мотивы его художественного наследия. Эта тенденция была характерной для многих творцов «сурового стиля» 60-х годов XX века и связана с исканиями духовных ориентиров жизни, глубокого осмысления бытия, поиском новых образов и их связи с вечными истинами мироздания. Сознательно или интуитивно во многих сюжетных картинах Виктора Попкова можно увидеть отголоски мотивов Вечной книги, которые вечно живут в народной памяти, изобразительном искусстве и живом чувстве художника.

The article is devoted to selected works in the works of Viktor Popkov, in which the Christian motives of his artistic heritage are most clearly traced. This trend was characteristic of many creators of the «harsh style» of the 60s of the twentieth century and is associated with the search for spiritual guidelines for life, a deep understanding of existence, the search for new images and their connection with the eternal truths of the universe. Consciously or intuitively, in many of Viktor Popkov's plot paintings, one can see echoes of the motifs of

the Eternal Book, which live forever in the national memory, fine art and the artist's lively feeling.

Ключевые слова: Виктор Попков, «суровый стиль», художники-шестидесятники, христианские мотивы, поиск истины, вечные законы бытия, библейские сюжеты.

Keywords: Victor Popkov, «harsh style», artists of the sixties, Christian motifs, the search for truth, eternal laws of existence, biblical subjects.

Живя в эпоху, когда вера в Бога и творчество на библейские и евангельские сюжеты не является чем-то запрещенным, стоит разобраться в том, как искали Истину творцы предшествующих десятилетий XX века. В связи с тем, что в залах Государственной Третьяковской галереи экспонируется персональная выставка одного из крупнейших мастеров советского искусства второй половины ушедшего столетия — Виктора Ефимовича Попкова, стоит внимательнее взглянуть на то, как христианское мировоззрение проникало в произведения этого самобытного художника-шестидесятника. Эта, несомненно, тема большого исследования и ряд современных авторов пишут по этой проблеме в разрезе, в частности, целой плеяды художников так называемого «сурового стиля». Те из творцов этого поколения, кто дожил до нового времени, могли уже высказываться прямо, убедительно и конкретно, конечно, в рамках своего понимания этого материала. В этой связи стоит вспомнить примечательную экспозицию в музее Институт русского реалистического искусства «Библия глазами соцреалиста» Гелия Михайловича Коржева, которая состоялась более десяти лет назад. Сейчас многие произведения Коржева на эту тему представлены в его персональном зале в ГТГ на Крымском Валу, являя собой самобытные, часто автобиографичные и пронзительные холсты, заставляющие остановиться, подумать, прочувствовать, не оставляющие равнодушным даже не согласных с точкой зрения автора. Однако в 60–70-е годы ушедшего века годы художники неустанно искали что-то настоящее, истинное, какой-то живительный первоисточник, первообраз, искали то, что не найдешь «в суете городов и насиженных мест», как пел в то же самое время актер, поэт и бард Владимир Семенович Высоцкий. Поэтому большинство художников старались приобрести дома в той или иной отдаленной деревне или старом городе, часто на Русском Севере, где еще были живы люди, помнившие дореволюционную эпоху, которые знали что-то такое, о чем не говорили в столицах и крупных населенных пунктах, где жили простой и естественной жизнью с мыслями о хлебе насущном и Боге, которые свойственны человеку во все времена. Речь идет о поколении художников, которые были подростками во время Великой Отечественной войны, пережив ее трудности, по-



Рис. 1. Строители Братской ГЭС, 1961

тери, лишения, драматизм и откровения, дожили до относительного благополучия и снова искали смысл Бытия в своей душе и той духовности, которую завещали нам предки из прошлых эпох существования России: «... художники размышляли об этом, создавали произведения, в которых так или иначе звучала Вечная тема...»[5; с. 29].

Выставка Виктора Попкова, которая открылась в новом здании Государственной Третьяковской галереи на Кадашевской набережной в декабре 2024 года, имеет ретроспективный, всеобъемлющий и вневременной характер и заставляет задуматься о многом в современном искусстве. Творчество этого мастера отвечает на важнейшие вопросы человеческого бытия: любовь мужчины и женщины, тема семьи и дружбы, жизни и смерти, тема творчества и предназначения человека, поиск Бога и жизнь духа — вот основные из них. Выпускник суриковского института, мастерской станковой графики Е.А. Кибрика, Попков, однако, стал выдающимся живописцем, отразившим свою эпоху, навсегда оставшись в истории российского изобразительного искусства.

В ранней картине «Строители Братской ГЭС», 1961 (рис. 1) автор размещает своих героев вдоль плоскости холста; это простые молодые рабочие люди, которые отдают свою молодость Родине, живут и работают в трудных условиях неустроенного быта и тяжелого физического труда, служа возвышенной идее — освоения новых земель и строительства современных городов. И в этом они похожи на Евангельских апостолов, которых Христос послал проповедовать слово Божие в разные концы света, чья жизнь ежедневно была связана со смертельной опасностью, часто голодом и непониманием окружающих. Однотонный черный фон подчеркивает светлые силуэты фигур, тем самым сообщая холсту монументальное звучание и мощное эпическое восприятие.

Драматично и даже трагично, одновременно возвышенно торжественно масштабное полотно художника «Воспоминания. Вдовы» 1966 (рис. 2), построенное на оттенках серого и насыщенно красного тонов: алого, розового, лилового... В тесном интерьере северной избы, где вместо иконы в красном углу портрет Маркса, расположились немолодые женщины, которые тихо поют, вспоминают и размышляют,



Рис. 2. Воспоминания. Вдовы, 1966



Рис. 3. Семья Болотовых, 1968

ждут у окна и предстоят перед зрителем, олицетворяя христианские добродетели терпения, жертвенности, прощения и неустанного труда, безропотно неся свой крест.

Картина «Семья Болотовых», 1968 (рис. 3) изображает молодую семью, находящуюся среди нехитрого советского быта, скорее всего, на кухне, так как на стене висит разделочная доска, овощная терка, сковорода, столовые приборы и некоторые другие предметы быта. Отец занят газетой, мама о чем-то думает, держа за руки маленького мальчика, учащегося ходить. Колорит картины сдержан и прост, герои как бы застыли в вечности, являя собой образ Святого семейства, которое также жило весьма простым бытом и зарабатывало на жизнь своими руками. Все это кажется не случайным, ведь задачей большого художника всегда является «сохранение и представление человечеству гармоничного мира» [6; с. 264].

Композиционный портрет «Расим Бабаев», 1971 (рис. 4) решен в зеленовато-серебристом колорите, показывая нам образ художника, рисующего стоя на пленэре, как говорят, «с руки». Объект изображения зритель не видит, но понятно, что действие происходит где-то в горах у моря, так как вокруг художника свободно разгуливают чайки; второе название картины — «Человек, которого не боятся птицы». В этой связи хочется вспомнить различные изображения русских и западных святых, которые свободно общаются с дикими животными: львами, медведями и другими хищниками, так зверь чувствует каждого человека и понимает, что можно от него ожидать. Другими словами, перед нами образ творца «не от мира



Рис. 4. Расим Бабаев, 1972



Рис. 5. Шинель отца, 1972

сего», который живет искусством, общением с природой, размышляет о вечности. Да и сама фигура Расима Бабаева стоит неустойчиво, он как бы парит в воздухе, находясь в творческом полете жизни.

Значимым и широко признанным произведением В. Попкова является его картина «Шинель отца», 1972 (рис. 5), часто входящая в ретроспективную часть выставок, посвященных юбилею Победы в разные годы. Здесь прослеживается тема жертвенности: героизм самих воинов, отдавших свою жизнь в борьбе с фашизмом, а также смирение и жертвенность женщин: матерей, жен, сестер и дочерей солдат, погибших за Родину.

«Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих», — сказано в Евангелии от Иоанна [4; с. 147]. Именно в этом видится христианское прочтение темы Великой Отечественной войны в данной картине, где художник примеряет шинель своего отца и мысленно размышляет о том, смог бы он и уже его поколение проявить чудеса героизма, самопожертвования и любви к ближнему и Родине. Автор показывает себя как художника, так как справа на табурете расположена палитра, а на втором плане мы узнаем героинь его картин — вдов и матерей из его холстов «Северная песня» (1966–68) и «Воспоминание. Вдовы» (1966).

Напрямую связанным с христианской темой, возможно, единственной в творчестве Попкова, является картина «На пороге Храма», 1972 (рис. 6). На переднем плане интерьер небольшой Церкви с огненно-красными тремя ангелами над входом. На втором плане подросший мальчик, держащийся за столб крыльца и готовый войти внутрь; вдали северная деревня с высокими избами, пасущимися лошадками и прозрачным голубым небом. Вообще вся картина выдержана в холодном колорите и только «Северная Троица» становится горячей доминантой этой композиции.

Мир Храма и пространство внутри двери — это два разных мира: мир духовный и мир материальный. Мальчик застыл в раздумье, но зритель верит, что отрок сделает несколько шагов, и ему откроется



Рис. 6. На пороге Храма, 1972

подлинный смысл бытия, что, несомненно, изменит его мировоззрение, его будущее и всю его жизнь. К. Карпова отмечает: «Таким образом, художник передает идею духовного поиска человека, традиционную для русской культуры» [1; с. 50].

Можно заметить интересную деталь: масштаб фигур ангелов и подростка одинаковы, что делает равнозначным изображения первого и второго плана, так они в картине и воспринимаются, сознательно или интуитивно трактованные художником.

Самым масштабным полотном в творчестве Виктора Попкова является картина «Хороший человек была бабка Анисья», 1971–1973 (рис. 7). Произведение изображает деревенские похороны на краю кладбища уже нетеплым днем золотой осени, когда листья дубов приобрели красновато-золотистый оттенок, о чем-то переговариваясь, низко летают сороки, моросит слабый дождик. Вообще обычный мирской человек не любит говорить и вспоминать о смерти, это не принято и в обществе, однако христианская традиция повествует, что человеку полезно для души бывать на кладбище, так как это заставляет думать о скоротечности жизни, о вечности, которая ожидает каждого человека, заставляет думать о тех людях, которые уже ушли, и в связи с этим о своей жизни — земной и загробной. Несомненно, именно этому посвятил свою картину художник, изображая в композиции людей разных возрастов, в основном женщин и детей, так как именно они более отзывчивы и чутки к восприятию нематериального и сверхъестественного. На переднем плане совсем маленький мальчик, смотрящий на зрителя, как начало бытия человека с чистой незамутненной душой. В левой группе женщин мы видим еще ребенка в голубой курточке на руках старушки, прямо над могильным венком. Подросток-мальчишка с любопытством залез на дерево, обозревая всех с высоты птичьего полета. Две девочки в красном изображены в профиль, они смотрят куда-то влево, возможно, в свою будущую жизнь. И наконец, ребенок с пиджаком на голове, спасаясь от дождя, смотрит прямо на могилу. Во всей картине присутствует некая торжественность происходящего. Художнику «необходимо было найти соответствие визуальных образов их предполагаемым смысловым значениям» [2; с. 139].



Рис. 7. Хороший человек была бабка Анисья, 1971–1973

Люди грустят и переживают утрату, а колорит праздничный, насыщенный по цвету, мажорный и торжественный. Невольно вспоминаются иконы «Успения Пресвятой Богородицы», знаменующие не смерть, а переход в небесное бытие.

Творчество Виктора Ефимовича Попкова принадлежит к замечательной плеяде художников-шестидесятников, каждый из которых искал вечные основы бытия, уезжая в Ферапонтово как Н. Андронов, в Рязанскую землю как В. Иванов, в Тверскую область как П. Никонов, на Псковщину как П. Оссовский. Г. Коржев создавал свой Библейский цикл, напрямую перерабатывая текст Библии и своего опыта жизни, и размышлений над ней. Но известны они стали значительно позже описываемого периода. «Тогда же в начале 1990-х годов получают известность первые работы Гелия Коржева из Библейского цикла...», — подтверждает Александр Шклярук [3; с. 247]. Виктор Попков прожил короткую, яркую в творческом плане жизнь, всегда находя неожиданное решение, только искренне воспринимая и трактуя действительность, талантливо ища истоки бытия, которые в эпоху официального запрета на всякую религиозность находили христианские опосредованные трактовки во многих его работах. В данной статье мы коснулись некоторых картин автора, представленных на его ретроспективной выставке в новом здании Государственной Третьяковской галереи в 2024–2025 годах, которая со всей очевидность говорит о том, что Попков, являясь самобытном автором советской эпохи, стал ориентиром для художников последующих поколений, показывая высокую образность, гармонию, а самое главное — христианское начало человеческой души, особенно в России, потому как сказано учителем Церкви II века Тертуллианом: «Душа человеческая по природе христианка». Можно было бы предположить, что любое талантливое, профессиональное, искреннее, оригинальное и самобытное произведение говорит свое новое слово о человеческой душе, а значит, в целом о христианстве и Боге. Ведь именно это дает человеку подлинный смысл жизни,

учит ровнее пройти свой жизненный путь, правильно расставляя приоритеты на своем пути, преодолевая многочисленные искушения... А изобразительное искусство, как музыка, литература, театр и кино, должно стать посредником между человеком и Создателем, заставляя размышлять о вечном не в конце жизни, а намного раньше.

Список литературы:

1. **Карпова К.В. Религиозно-философская проблематика в произведениях художников «сурового стиля» / Карпова К.В. Политика, обществоведение, искусство, социология, культура. – М.: Российский университет транспорта (МИИТ). – 2014. – № 1 (42). – 50 с.**
2. **Афонский С.А. Возможности и результаты применения визуальных латентных образов в использовании метода извлечения метафор / С.А. Афонский. – М.: Вестник Российского экономического университета имени Г.В. Плеханова, 2018. – № 2 (98). – 135–141 с.**
3. **Шклярук А.Ф. Современные пластические решения на Библейскую тему художников московской школы / А.Ф. Шклярук. Сборник статей I Международной научно-практической конференции. – М.: ФГБОУ ВО «РЭУ им. Г.В. Плеханова», 2023. – 243 с.**
4. **Новый завет. Евангелие от Иоанна (Ин. 15:13) / Imprime en France, 19 jfnvier/1989. – 147 с.**
5. **Афонский С.А. Личностные художественные решения Библейской темы в произведениях отечественных мастеров изобразительного искусства / С.А. Афонский. Сборник статей I Международной научно-практической конференции. – М.: ФГБОУ ВО «РЭУ им. Г.В. Плеханова», 2023. – 39 с.**
6. **Решетова М.В., Кантарюк Е.А., Кантарюк М.В., Кантарюк Г.В. Специфика реновации храмовых и усадебных комплексов (на примере Смоленской и Липецких областей) / М.В. Решетова, Е.А. Кантарюк, М.В. Кантарюк, Г.В. Кантарюк // Вестник славянских культур. – 2024. – № 71. – 266 с.**

А.В. УВАРОВ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна, изобразительного искусства и реставрации Владимирского государственного университета им. А.Г и Н.Г. Столетовых

A.V. UVAROV
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Design, Fine Arts and Restoration, Vladimir State University named after A.G. and N.G. Stoletov

СИМВОЛЫ ХРИСТИАНСТВА КАК НАРРАТИВ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

SYMBOLS OF CHRISTIANITY AS A NARRATIVE OF MODERN CULTURE

Статья посвящена анализу историко-культурного бытования и использования религиозной символики во внелитургическом искусстве.

The article is devoted to the analysis of historical and cultural existence and the use of religious symbols in extra-liturgical art.

Ключевые слова: символы христианства, внелитургическое искусство.

Keywords: symbols of Christianity, extra-liturgical art.

> *Искусство — это форма сопротивления несовершенству реальности, а также попытка создать альтернативную реальность, альтернативу, которая, как мы надеемся, будет обладать признаками мыслимого, если не достижимого, совершенства.*
>
> *Иосиф Бродский*

Исследование религиозного искусства невозможно без рассмотрения внелитургического искусства, которое воспринимается зачастую как отдельное, в некоторых случаях «маргинализированное»

явление по отношению к официальному (литургическому) церковному искусству, предметам и образам, используемым в рамках богослужения. Поп-звезда Мадонна использовала религиозные образы в своей музыке с 1980-х годов. Она появлялась в своих клипах и на сцене с четками и крестами в качестве ожерелий, что вызывало бурные споры. Явные отсылки к образам христианства были в фотосессии Хельмута Ньютона для Vogue Italia в декабре 1983 года с участием ювелирного дома Prada, фотосессия Маурицио Каттелана с участием супермодели Линды Эвенджелисты для журнала W's Art Issue. Церковь не всегда дистанцируется от мира дизайна и моды. Модельер Джорджио Армани сделал церковные облачения для открытия новой церкви на острове Пантеллерия. В 2011 году прошла выставка «Небесные тела: мода и символы католицизма», представляющая собой коллаборацию Ватикана и известных домов моды. Религиозные образы мы видим не только в мире моды. Кино, музыка и даже дизайн мебели и аксессуаров для дома включают элементы религиозной символики. Попытаемся понять, насколько подобные образы христианства могут быть включены в систему религиозного искусства.

Примечательно, что искусство, используя религиозную тематику и базируясь на христианской традиции, сформировало целый ряд символов, приобретающих достаточно свободные формы. Предмет является одной из основ религиозной практики во всех культурах, то есть предмет, это та составляющая материального мира, которая, по мнению иерархов церкви, отражает философию и божественную природу церкви.

Материальная составляющая религии, имманентность материального мира является средством, с помощью которого бог может быть воспринят человеком. Материальная культура, в том числе и культура церкви, не может быть искусственно законсервирована, культура диалектична, она порождает одновременно институционарную культуру и субкультуру, каждая из которых пользуется своими выразительными средствами. Можно сказать, что в какой-то мере современная популярная религиозная культура является отражением художественной традиции церкви.

Историческая связь между церковным искусством и «альтернативным религиозным искусством» во многом метафорична. Религиозная художественная «субкультура» — это способ поиска понятной формы, имеющей определенную духовную и эстетическую силу. Религиозные образы не только становятся элементами массовой культуры, они имеют отношение к практике современного христианства. Христианство в целом оказало и оказывает огромное влияние как на религиозное, так и на светское искусство, образами христианства про-

питаны все области художественного творчества западного мира, вне зависимости от того, имеет ли произведение религиозный контекст. Как для литургии, так и для бытовой культуры обращение к ритуальным предметам и символам является повседневной практикой, которая включает в себя обращение к богу, прикосновение к симоволическим предметам, зажжение свечей и другие формы религиозной и околорелигиозной деятельности.

Поскольку церковь помимо религиозной функции несет еще и культурную, аккумулируя образцы художественного, музыкального и литературного искусства, их изучение может оказать значительную помощь в вопросах понимания массовой культуры. Наряду с иконами, фресками, архитектурой, внелитургическая или даже неклирикальная культура является частью богатого депозита христианства. Роль личного высказывания в рамках христианской культуры неоспорима, хотя личное высказывание ограничено догматом. Это, как правило, приводит человека к поиску форм познания через создание понятных современных коммуникационных систем.

Английский теолог и священник Грэм Уорд писал о свободе выбора, в том числе о свободе в выборе «образов божественного присутствия»: «Желать или любить Бога — значит наделять мир значением, значением, которое углубляет таинственное присутствие вещей» [1]. По мнению Уорда, творческий человек создан как посредник между творцом и творением. В системе глобального космического таинства — посредник, наделенный правом выбора языка общения с творцом. Духовная сила не всегда является исключительно атрибутом церковного искусства. Художник способен создавать произведения, вызывающие не меньшее воздействие на окружающих и на него самого. Марк Ротко, Казимир Малевич, Василий Кандинский стали авторами, ищущими связь современного искусства с религиозной традицией. Современное искусство вопреки расхожему мнению не отрывается от культуры, в том числе от религиозной. Современное искусство часто заимствует приемы, цвета или символы, характерные для церкви. Альтернативное религиозное искусство является чем-то бóльшим, чем формальное заимствование символов христианства; оно проецирует религиозную традицию во внешний мир, религиозные символы массовой культуры становятся полем символов, связывающих современность и традицию.

Христианство, как и другие религии, в начале своего развития имеет субкультурную природу. Поп-культура вторит нарративам раннего христианства с его простыми символами. Знак «рыба» (ихтис), ставший символом молодой религии и покрывавший стены городов Римской империи, откликается фразами-слоганами на футболках и бортах автомобилей. Диалектика между догмой и свободой

поиска, между формой и чувством, между данностью и воображением является основой для понимания взаимодействия современного общества с религиозной культурой. Таким образом, мы можем определить внеклирикальное христианское религиозное искусство, как крупнейшую субкультуру, играющую важную роль и обладающую уникальным художественным языком. Пространство, в котором развивается эта культура, также играет огромную роль в определении облика произведений, формировании новых или трансформации исторически сложившихся символов христианства. Внеклирикальное искусство проецирует образы современности на христианскую духовную традицию. Это дает нам основу для размышлений о церковном искусстве через современный язык.

Французский философ Мерло-Понти возводит предмет, созданный человеком, в ранг инструмента познания: «Сознание есть бытие в отношении вещи при посредстве тела» [2]. Проецируя идею Мерло-Понти на исследуемую тему, мы можем говорить о важности акта творения, как ключевого инструмента духовного поиска. «Христианская художественная субкультура» относится к «традиционной христианской художественной культуре» так же, как «современное искусство» относится к «академическому». Искусство «христианской художественной субкультуры» делает возможным создание нового современного языка, помогая нам выйти за пределы институциональных ограничений.

Англиканский епископ в Нигерии Сэмюэл Аджай Кроутер предполагал, что визуальность играет важнейшую роль в религиозной традиции и что образ и его свободная трактовка могут стать «личным каналом коммуникации» с создателем. Кроутер, сторонник культурной самостоятельности Африки, утверждал, что в визуальном представлении происходит нечто важное для духовной жизни человека. О важности «визуальности» церкви и широте трактовки образа говорил и Святой Иоанн Дамаскин. В конце VII века он написал три трактата в защиту иконопочитания и направил их императору, в них он изложил несколько различных образов Бога, которые позволяют нам иметь целый диапазон трактовок. Первый образ — это образ сына. Второй образ — это предопределенная воля Бога, образы, которые он сотворит. Третий образ — это человечество как образ Бога. Четвертый образ — использование фигур, форм и очертаний, которые изображают «слабые представления о Боге». Пятый вид образа — образы, которые предвосхищают воплощение Христа. Шестой и последний вид образа состоит из тех, которые вызывают в памяти прошлые события либо словами, либо образами. Таким образом, Николай Дамаскин не только говорит о возможности отображения образа бога, но и о бесконечной вариативности его изображения [3].

Многое из современной художественной практики отражает поиск, описанный Николаем Дамаскином, в разных видах художественного творчества, прикладного искусства, полиграфии, предметном дизайне, моде, произведение раскрывается как часть христианской культуры. Многие произведения через символы транслируют нарративы христианства, используя для этого предметные, воспринимаемые эстетически формы.



Рис. 1. Спинка пластикового стула с надписью «God Bless You»

В чем же отличие искусства «религиозных субкультур» от официального церковного искусства? В первую очередь, отличие коренится в системе управления, которая распространяется и на сферы официального церковного искусства. Религиозная художественная субкультура апеллирует к постоянной актуализации, она дает возможность по-новому взглянуть на «незыблемые» догматы, увидеть сюжеты двухтысячелетней давности в пространстве современного города, религиозная субкультура дает возможность коммуникации, самоидентификации, поиска.



Рис. 2. Изображение Скорбящей Девы Марии на почтовой открытке

Примечания:

1. https://imagejournal.org/article/altars-unknown-god/ (дата обращения 15.09.2024)
2. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб., 1999. – С. 186. См. также: Круткин В.Л. Человеческие движения: опыт междисциплинарного исследования // Epistemology & Philosophy of Science. – 2014. – № 3 (40). – URL: https: //cyberleninka.ru/article/n/chelovecheskie-dvizheniya-opyt-mezhdistsiplinarnogo-issledovaniya (дата обращения: 15.09.2024).
3. Творения преподобного Иоанна Дамаскина: источник изгнания / пер. с греч. и коммент. Д.Е. Афиногенова, А.А. Бронзова, А.И. Сагшарды, Н.И. Сагарды. – М.: Индрик, 2002. – 416 с. См. также: Килимова Ксения Дмитриевна. Защита иконопочитания в трудах Иоанна Дамаскина // Поволжский вестник науки. – 2024. – № 1 (31). – URL: https: //cyberleninka.ru/article/n/zaschita-ikonopochitaniya-v-trudah-ioanna-damaskina (дата обращения: 15.09.2024).

Л.В. МОЛИНА
Солистка ГБУК г. Москвы «Москонцерт», руководитель творческого объединения «Лига музыки»

L.V. MOLINA
Soloist of the State Budgetary Institution of Culture of Moscow «Mosconcert», Head of the creative association «League of Music»

ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ МАРТЫ КАМЕНСКОЙ: ОБРАЗЫ РУССКОГО МОДЕРНА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА-МОДЕЛЬЕРА

FLOWERS AND BIRDS BY MARTA KAMENSKAYA: IMAGES OF RUSSIAN ART NOUVEAU IN THE WORK OF THE FASHION DESIGNER

Статья посвящена творчеству художника-модельера Марты Каменской (1936–2024), члена Московского союза художников, участницы российских и зарубежных выставок моды. За долгие годы поисков она сумела создать собственный узнаваемый и неповторимый стиль женской одежды, основанный на традициях народного костюма, открытиях русского модерна, на работах художников-абстракционистов. Гармонично связать историческую традицию с современным духом и бытом, помочь женщинам разных возрастов найти индивидуальный образ — так Марта Михайловна Каменская формулировала свои основные задачи как модельера, которые ей удалось решить при создании своих коллекций.

The article is devoted to the work of the fashion designer Marta Kamenskaya (1936–2024), a member of the Moscow Union of Artists, a participant of Russian and foreign fashion exhibitions. Over the years of searching, she managed to create her own recognizable and unique style of women's clothing based on the traditions of folk costume, the discoveries of Russian Art Nouveau, and the works of abstract artists. Harmoniously linking historical tradition with the modern spirit and way of life, helping women of different ages find an individual image – this is how Marta Kamenskaya formulated her main tasks as a fashion designer, which she managed to solve when creating clothing collections.

Ключевые слова: Марта Каменская, художник-модельер, модерн, русский стиль, русский костюм, мода, творчество, синтез искусств, духовные ценности.

Keywords: Marta Kamenskaya, fashion designer, Art Nouveau, Russian style, Russian costume, fashion, creativity, synthesis of the arts, spiritual values.

Одежда — это всего лишь фон,
который выявляет красоту женщины.

Марта Каменская

Несколько последних десятилетий, приходя на концерт в Большой зал Московской консерватории, открытие художественной выставки, в театр или просто гуляя по центру города, можно было встретить загадочных, немного эксцентричных и красивых женщин, одетых в платья элегантного кроя, жакеты с вышивкой или длинные пальто, сшитые из бархатных лоскутов [1; 2; 3; 7]. Казалось, они перенеслись к нам из другого, Серебряного века: всех их выделял из пестрой толпы единый стиль, созданный художником Мартой Каменской (рис. 1).

Марта Михайловна Каменская родилась в Москве, в семье художников Михаила Чигарева и Марии Плесковской. Время ее детства и молодости пришлось на сложную пору Великой Отечественной войны, послевоенного восстановления страны и исторических перемен. После окончания школы она получила техническое образование, позже работала экскурсоводом, сопровождая автобусные поездки по знаменитым городам и селам Русского Севера (Вологда, Кириллов, Ферапонтово, Новгород, Псков и др.). Марта Михайловна всегда была частью артистической среды, ее окружала атмосфера творчества: она была женой известного художника Алексея Каменского, сына поэта и художника-авангардиста Василия Каменского и певицы Августы Каменской (при рождении Касторской). К поиску своего призвания и собственного пути в искусстве Марта Каменская пришла уже в зрелом возрасте — ей было около 40 лет, когда она стала заниматься женским костюмом.



Рис. 1. Художник-модельер Марта Каменская

В одном из интервью она говорила: *«Я работаю для нежных и сильных духом женщин — именно эти достоинства наших соотечественниц*



Рис. 2. Старинная вышивка стеклярусом. Фрагмент сарафана Марты Каменской

восхищают европейцев уже тысячу лет. <…> Предпочитаю не южную “пеструю Русь”, а традиционные наряды Севера — сдержанные по цвету — сине-голубые, серебристые, серо-зеленые, украшенные жемчугом и светлым кружевом. Они послужили образцом “русского стиля” для художников Серебряного века. Тяжеловесная византийская роскошь наложила неистребимый отпечаток на нашу моду, но русский модерн облагородил ее, придал ей утонченность, изысканную легкость» [1].

Модели Марты Каменской относят к русскому стилю, русскому модерну.

Особое место в ее работе занимает лоскутная техника: «*Мои драгоценности — старинные лоскутки. (Показывает на стопку различных по ветхости тканей.) Лежат, ждут своего часа. Вот эти бархатные фрагменты со стеклярусом — начала XX века (рис. 2), а эта тряпочка с золотым шитьем и фигурно вырезанной чешуей — XIX века. Я с них технику беру. Что-то нахожу в антикварных магазинах — старушки несут... А здесь уже узор из книги Фаберже мотивы использовала. Что-то взяла с иконы Николая Угодника — стояла перед ней, квадратики срисовывала*» [4].

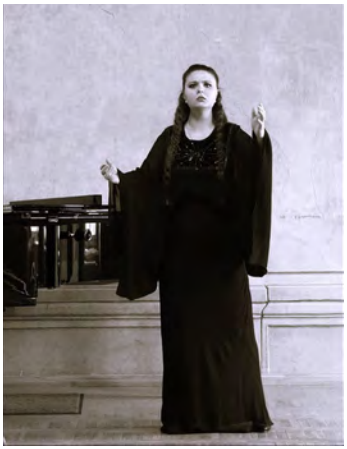


Рис. 3. Концертное платье с бисерной вставкой

Автору статьи посчастливилось быть знакомой и работать с Мартой Каменской. Могу сказать, что мы стали близкими по духу людьми. Первая наша встреча состоялась в 2013 году в авторской галерее-магазине на Старом Арбате. Первой моей вещью из коллекции Марты стала дивная «епанечка» из черного бархата с золотой росписью цветочными узорами, потом появилось концертное платье, вдохновленное театральными эскизами Льва Бакста (рис. 3). Позже стиль Марты Михайловны стал основой моего сценического образа, завоевал все сферы жизни (дом, работа, путешествия и т. д.). В вещах от Марты Каменской каждая женщина всегда выглядит элегантно и торжественно

одновременно, ее наряды скрывают сложные особенности фигуры, подчеркивая достоинства. Марта Михайловна говорила: *«Мне хочется, чтобы во всех случаях жизни женщина была оригинальной и чувствовала себя комфортно в своем образе, поэтому во многих моих моделях предусмотрены карманы, шлицы, широкие проймы. Многие мои вещи имеют косой крой, что способствует свободе движения. Подобный крой дает женщине возможность свободно двигаться, делает фигуру стройнее»* [7; с. 85–86]. Но что еще важнее, ее наряды дарят ощущение благородного спокойствия, уверенности и защищенности. И это удивительно! Сама Марта признавалась: *«Когда я делаю модели, думаю о том, чтобы это не модель была красивая, а женщина. <…> От одежды должна мощная поддержка идти. А чем еще загородиться?»* [4]; *«Я часто завершаю ансамбль шалями и шарфами, что дает женщине ощущение защищенности»* [1].

В богатом ряду ее моделей есть несколько особых знаковых вещей, например, жакет «Синяя птица»: *«Я использую идеи старинных фасонов, воплощая их в новых тканях и крое, нахожу новое применение технологиям древних времен… Из остатков ткани умелицы былых времен вырезали маленькие треугольнички и шили налавочники, напоминавшие оперение птицы. Я также взяла это на вооружение и сделала жакет “Синяя птица”»* [4].

В другом интервью, раскрывая секреты создания нарядов, Марта рассказывала: *«Я давно уже соединяю в своих работах “бедные” технологии и драгоценные отделки. Для белого пальто я нашила на шелковую основу полоски шифона, и вышло что-то похожее на оперение сказочной птицы. Оно необыкновенно легкое, ленты шифона эффектно колышутся от малейшего движения. Птица — вообще популярный персонаж русского фольклора, и мотив птицы часто использовался в народном творчестве. Жакет “Синяя птица” сделан из шелка, но по принципу старинных налавочников из маленьких треугольничков. Такие своеобразные коврики шились также из мелких остатков ткани. <…> Я, разумеется, шью свои вещи из красивых современных материалов, свитеры вяжу не из веревочек, а из атласных, шелковых и шифоновых лент. Однако часто использую для отделок подлинные антикварные кружева, пуговицы, бисерные вышивки, тесьму. Разыскиваю их по всему миру на разных блошиных рынках, в комиссионках, у подруг. Люблю ручную вышивку. Отлично смотрятся сделанные в технике лоскутного одеяла пальто и жакеты, где на каждом квадратике — ручная вышивка или аппликация»* [1].



Рис. 4. Старинный флакон духов с цветочным узором — прообразом вышивок на нарядах Марты Каменской



Рис. 5. Душегрея с вышитым цветочным узором

В своих работах Марта часто цитировала один цветочный узор (в вышивке и в росписи по ткани) — рисунок старинного флакона духов, который всегда стоял у нее на антикварном столике (рис. 4, 5). Вообще дома у Марты Михайловны царила особая атмосфера, все говорило о близости его хозяйки к ушедшему Серебряному веку: *«Сама я очень люблю черный цвет. Черный, синий, темно-фиолетовый, темно-зеленый. Яркие цвета привлекают к себе слишком много внимания. И в костюме, и в интерьере должно соблюдаться соотношение, детали не должны подавлять друг друга»* [7; с. 84].



Рис. 6. Платье от Марты Каменской, дополненное украшением из бисера от Ольги Комаровой

Марта Каменская представляла моду как часть жизни, неразрывно связанную с культурой и народными традициями. Она была женщиной с высоким вкусом и уникальным чувством меры, мастером, не склонным приукрашивать. Марта была разной. Источниками вдохновения для нее были работы художников начала XX века — мирискусников (И. Билибина, В. Борисова-Мусатова, Л. Бакста) и авангардистов (В. Кандинского, Ж. Миро), архитектурные







Рис. 7, 8, 9. Цветы и птицы Марты Каменской

образы модерна, народные русские костюмы и вышивки Востока. В своих интервью как художник-модельер она говорила о том, что для России важно сохранить свою самобытность и историческую традицию: *«Нужно бережно относиться к своей национальной культуре, традициям. И не спешить выбрасывать вещи “из бабушкиного сундука”. Возможно, они вдохновят вас на творчество, и вы сами создадите свой неповторимый русский стиль»* [7; с. 86]. Такой свой стиль создала Марта Михайловна.

Всё богатство и разнообразие выразительных средств, весь творческий путь, вся жизнь Марты как художника была посвящена воспеванию женственности: «Свои работы я делаю как для молодых девушек, так и для женщин всех возрастов. Мода, украшающая только юность (меньше всего в этом нуждающуюся), несправедлива. Сейчас многие женщины “находят себя” в зрелом возрасте» [7; с. 86]. Марта Михайловна отмечала: «Фигура русских женщин такова, что нам всем идут платья, юбки, женственного кроя одежды. <…> Я люблю крой русского сарафана и душегреи — с силуэтом, расклешенным от груди и лопаток. Такой стиль еще называют “Лебедь”. Вещи, выполненные в подобном стиле, идут практически всем» [7; с. 84–85]. Образ лебедя в русской культуре часто выступает аллегорией женской красоты, душевной чистоты, самопожертвования. В народных сказках и былинах лебеди являются чудесными героями, защитниками и помощниками, принадлежащими к высшему миру [5].

Post Scriptum

Чудо таланта Марты Каменской выявляло красоту и неповторимое своеобразие каждой женщины, которой довелось носить эти наряды, возвышало ее над обыденностью (рис. 6). В процессе осмысления наследия Марты Михайловны для меня стало открытием то, какую роль играет образ птицы в ее творчестве (рис. 7; 8; 9),

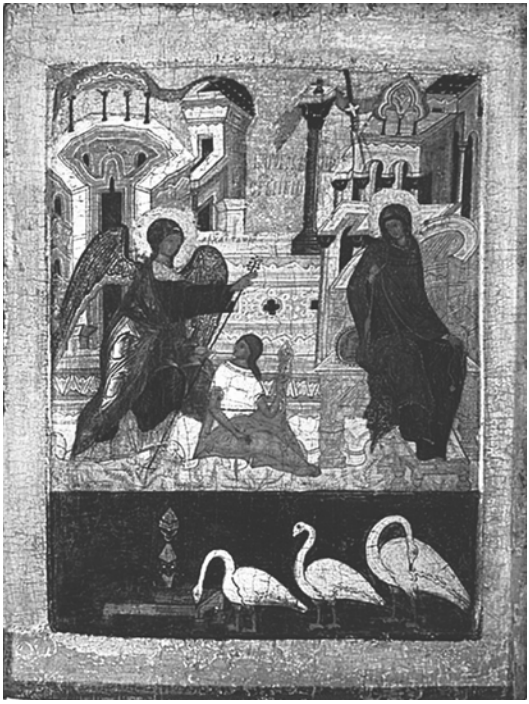


Рис. 10. Икона «Благовещение с лебедями». XVI в.

как в декоре моделей одежды (в вышивках, росписях, аппликациях), так и в качестве идеи формообразующего силуэта костюма. В завершение позволю себе неожиданную ассоциацию, которая возникла в ходе написания статьи. Образ лебедя, столь значимый для декоративно-прикладного искусства фольклорный символ, встречается и в иконописи [6]. Один из примеров — икона Благовещения Пресвятой Богородицы XVI века из Покровского монастыря в Суздале (рис. 10). В своих размышлениях о ней иконописец Владимир Щербинин пишет: *«Вот перед нами необычный образ, так называемое “Благовещение с лебедями”. Здесь, кроме Ангела и Девы Марии, есть еще сидящая за прялкой служанка и лебеди внизу — то ли пьющие воду, то ли клюющие зерно. <…> Слова, которые говорит Ангел Марии, относятся не к отдельной человеческой душе, а ко всему человечеству, и даже шире — ко всему мирозданию. <…> Само Благовещение как бы приподнято над землей, над зеленой полоской внизу. А лебеди, хоть и существа крылатые, спокойно идут по земле, питаясь от крох, падающих от дивной небесной трапезы. Быть может, это образ человеческих душ, живущих и питающихся здесь, на земле, но всегда готовых взмыть к небу? Мы не можем точно разгадать авторский замысел, но в нас рождается множество мыслей и образов, помогающих понять высоту и вневременность этой дивной беседы»* [8].

Список литературы:

1. Басова Т. Боярский стиль Марты Каменской // ДИ: журнал Московского музея современного искусства. – 2007. – № 2. – С. 145. – URL: http://monumental-art.ru/di/di_2007_2.pdf#page=147 (дата обращения 20.01.2025).
2. Басова Т. Модельер Марта Каменская: «Галина Вишневская первая надела мою шифоновую шубу» // Отдохни!: еженедельный журнал для всей семьи. – 2014. – № 32 (1 августа). – С. 20–21.
3. Басова Т. Шелковые меха Марты Каменской: // ДИ: журнал Московского музея современного искусства. – 2007. – № 6. – С. 154. – URL: http://monumental-art.ru/di/di_2007_6.pdf#page=156 (дата обращения 20.01.2025).
4. Корнеева И. Мода Марты Каменской // Российская газета. – 2004. – 5 марта. – URL: https://rg.ru/2004/03/05/moda.html?ysclid=m3ol5slu5k846031876 (дата обращения 20.01.2025).
5. Ма Лиши. Символический образ лебедя в русской лингвокультуре // Известия ВГПУ. – 2021. – № 7 (160). – С. 113–117. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-obraz-lebedya-v-russkoy-lingvokulture (дата обращения: 20.01.2025).
6. Русские иконы XII–XIX веков: Из собраний музеев Советского Союза / вступ. ст. Ю.Г. Малкова. – М.: Искусство, 1988. – 80 с.
7. Сендецкая И. Русский стиль Марты Каменской // Славянка: православный женский журнал. – 2008. – № 1 (13). – С. 84–87.
8. Щербинин В. Мария, лебеди, Архангел. Размышления иконописца перед иконой Благовещения Пресвятой Богородицы // Православная Москва. 2017 (март). – № 6 (619). – С. 11. – URL: http://orthodoxmoscow.ru/mariya-lebedi-arxangel/ (дата обращения 20.01.2025).

О.Б. ПАВЛОВА
Искусствовед, член Московского союза художников, член Творческого союза художников России

O.B. PAVLOVA
Art critic, Member of Moscow Art Union, Member of Creative Union of Russian Artists

ХРИСТИАНСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XXI ВЕКА. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ

RUSSIAN CHRISTIAN FINE ART OF THE FIRST HALF OF THE XXI CENTURY. SEVERAL POINTS

Цель данной статьи — предпринять попытку представить многообразие современной (первой половины XXI века) художественной христианской жизни в России, когда христианское искусство и иконопись служат целям проповеди христианства. Реализуются социальные, художественные проекты по популяризации культурно-исторического христианского наследия, образовательные художественные проекты, в том числе детские. С точки зрения подхода к современной иконописи, можно встретить как консервативные, традиционные решения, основанные на подражании лучшим образцам византийского искусства и русской иконописи XIV–XVI веков и их копировании, так и попытки поиска авторской позиции и новаторства разной степени радикальности.

The purpose of this article is to attempt to present the diversity of modern (first half of the 21st century) artistic Christian life in Russia, when Christian art and iconography provide the preaching of Christianity. Social and artistic projects are provided to popularize the cultural and historical Christian heritage, educational art projects, including activities for children. There are several approaches to the icon painting. One is a conservative, traditional solution which is based on imitation of the best practice of Byzantine art and Russian icon painting of the 14th-16th centuries. And the other approach is to attempt to find an author's position and innovation.

Ключевые слова: христианское искусство, выставка, искусство XXI века.

Keywords: Christian art, exhibitions, art of the XXI century.

Цель данной статьи — предпринять попытку представить разные аспекты современной (первой половины XXI века) христианской художественной жизни в искусстве и иконописи.

Рамки исследования. Данное исследование не будет исчерпывающим по объективным причинам: поскольку идет живой художественный процесс, и потому что в настоящее время мы являемся в какой-то мере его участниками или свидетелями, и в силу вовлеченности, не имея временного интервала для отстраненного «холодного» анализа, можем преувеличить значимость одного и недооценить другое. Однако данное исследование представляется полезным, как возможный «срез» восприятия сегодняшнего дня, и может послужить отправной точкой для дальнейшего исследования.

В данном исследовании необходимо разграничить, во всяком случае, предпринять непростую попытку это сделать, христианское искусство и иконопись. В рамках данной статьи будем считать, что иконопись — это молельные образы, возможно, в келейном пространстве, но преимущественно в храмовом, а к христианскому искусству будем относить изображения на христианские темы и/или изображения храмовой архитектуры в контексте церкви и христианства.

Для реализации заявленной цели решаются следующие задачи: собирается актуальный практический материал и проводится его анализ, в ходе которого выделяются различные направления художественных проектов, взглядов на христианское искусство и иконопись. Объединяющим фактором сбора материала для исследования является его направленность на популяризацию и проповедь христианства.

Перейдем к рассмотрению полученных результатов и иллюстрирующих их показательных проектов и художественных явлений.

Начнем с широкого круга проектов и работ в рамках христианского искусства.

Ярким явлением является Международный пленэрно-выставочный проект «Русская Атлантида». Цель данного проекта — популяризация культурно-исторического христианского наследия, он осуществляется в тесном сотрудничестве с Русской православной церковью. Проект поддерживает развитие реалистической живописи [1, 2]. Организационно — это серия десятидневных пленэров, каждый из которых завершается итоговым открытым просмотром созданных работ и вслед за этим чередой выставок по всей России с международным участием. Пленэрные точки и выставочные площадки расположены по всей центральной части России, включая Байкал, Печоры, Краснодарский край, города Золотого кольца, Калужской области и многие другие регионы, Белоруссию.

Проект существует с 2013 года и проводится по сегодняшний день, за это время было проведено более 120 десятидневных пленэров

и более 140 тематических выставок в различных городах на разных площадках. В проекте заняты более 1000 участников из 155 городов Российской Федерации и 28 городов 22 стран мира.

Организаторы данного проекта — Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ и Союз художников России. Его бессменный руководитель — Васильев Виталий Васильевич (заслуженный работник культуры Российский Федерации, член Союза журналистов и Международной федерации журналистов, подполковник запаса Вооруженных сил Российской Федерации, действительный член-академик Петровской академии наук и искусств, доцент Университета при Межпарламентской ассамблее Евро-Азиатского экономического сотрудничества), координатор — Дашевская Ирина Григорьевна.

В ходе многолетней реализации проекта «Русская Атлантида» создалось сообщество единомышленников. Проект можно назвать общественным движением, в рамках которого успешно сотрудничают художественное сообщество, государственные, общественные, частные структуры, церковь.

В фокусе внимания художников в рамках данного проекта оказывается храмовая, церковная, историческая архитектура, архитектура и культурное своеобразие малых русских городов: храмы, монастыри, исторические постройки, различные мемориальные комплексы, памятники, дома-музеи выдающихся деятелей русской культуры, усадьбы. Художники сами знакомятся с культурно-историческим христианским наследием и транслируют через своих учеников живописные и графические работы, участвуют в выставках, проводят мастер-классы, ведут публичную деятельность, пропагандируют христианские ценности.

Далее в рамках христианского искусства следует отметить роль творческих детских школ. Детские школы, с одной стороны, воспитывают подрастающее поколение, а с другой — дети под руководством педагогов создают произведения, которые могут быть интересны для данного анализа и с художественной точки зрения.

Яркий пример — Детская школа мозаики при Специальной (коррекционной) общеобразовательной школе в г. Лобня под руководством диакона Дмитрия Котова. В данной школе дети под руководством педагога создают мозаичные произведения на основе своих детских рисунков. В результате получаются искренние, художественно интересные по форме, цвету, фактуре работы на христианские темы. Эти работы демонстрируются на различных выставках.

Отдельно хотелось бы отметить большую роль отца Дмитрий и его школы в деле воцерковления и проповеди христианства среди детей, родителей и всех причастных к этому образовательному творческому процессу [3, 4] (рис. 1, 2, 3).



Рис. 1. Фасад детской школы мозаики при Специальной (коррекционной) общеобразовательной школе г. Лобни, украшенный мозаиками учеников. Руководитель: диакон Дмитрий Котов

С художественной точки зрения, среди взрослых людей, профессиональных художников можно встретить достаточно частое обращение к стилистике «детского», «наивного» рисунка, в том числе и в христианской тематике [5]. Авторы вдохновляются деткой искренностью, открытостью к миру. Ярким примером могут служить мозаики и скульптурные работы Феликса Буха. Темы его работ в первую очередь Ветхозаветные — сотворение мира, Адам и Ева, Исход и др. Есть и произведения на темы Нового завета. Работы созданы им с «первобытной» экспрессией и отличаются упрощённым, лаконичным формообразованием, без следования строгой анатомии и жестким конструктивным построениям, что их роднит с наивным искусством. Как пример, его скульптурная группа «Адам и Ева», созданная из дерева и металла



Рис. 2. Внутренний двор детской школы мозаики при Специальной (коррекционной) общеобразовательной школе г. Лобни, украшенный мозаиками учеников.
Руководитель: диакон Дмитрий Котов



Рис. 3. Мозаики учеников детской школы мозаики при Специальной (коррекционной) общеобразовательной школе г. Лобни под руководством диакона Дмитрия Котова



Рис. 4. Феликс Бух. Скульптурная группа «Адам и Ева». Дерево, металл. Обнинск, Калужская область. Международный арт-фестиваль «Город первых», 2023

в 2023 году в Обнинске (Калужская область) на Международном арт-фестивале «Город первых» (рис. 4). Формы скульптурной группы геометричны и просты. Особое внимание автор уделяет сохранению изначальной фактуры дерева. Скульптура экспонируется круглогодично на открытом воздухе, дерево покрыто бесцветным и прозрачным лаком.

Поле христианского искусства широчайшее и разнообразное. В данном случае мы рассмотрели проекты, основным фокусом которых является сохранение и привлечение внимания к сохранению историко-культурного христианского наследия и образовательные, катехизаторские цели, как среди детей, так и взрослых.

Далее перейдем к попытке рассмотреть широчайший вопрос — состояние современной храмовой росписи и иконописи. В данной статье не ставится амбициозная цель окончательно и бесповоротно определить все направления и указать всех авторов, которые творят в настоящее время. Предпринимается попытка затронуть разнообразные направления в христианском искусстве и иконописи, но этот перечень не исчерпаем.

В данным момент массово, ярко представлено консервативное, «традиционное»



Рис. 5. Савко Виолетта. Инсталляция «Вифлиемская звезда». Высота 300 см. Проект «После иконы» для светового парка христианского искусства в городе Шуя Ивановской области в рамках фестиваля «Русское Рождество», 2025

крыло в иконописи. Приверженцами этой позиции вершиной христианского искусства признаются византийские образы и произведения XIV–XVI веков (как наивысший образец для подражания — работы преподобного Андрея Рублёва и его последователей), в этом они следуют за рассуждениями философов начала XX века: Успенским [6], Трубецким [7], Евдокимовым [8]. В качестве основы творческого метода авторов данного направления широко распространено и официально признано копирование в различных комбинациях лучших образцов прошлого, преимущественного указанного периода.

Помимо этого, активно развивается вступающее с данным консервативным направлением в диалог радикально противоположное по творческим высказываниям им крыло — приверженцы «авторской» иконы и христианской живописи.

К данному направлению относится проект «После иконы», идейным вдохновителем которого является Антон Беликов, кураторами различных выставок в рамках проекта в разное время были Антон Беликов, Светлана Чепрова, Эмилия Курилова и др., в проекте принимают участие несколько десятков художников, среди которых Николай Рындин, Антон Беликов, Светлана Чепрова, Ольга Бровко-Семенова, Елизавета Червякова, Лейла Фаизова, Вера Алина, Каролина Гратавер-Сас, Елена Феризба, Екатерина Ковальчук, Станислава Смолянинова, Виктория Луковская, Виктория Прокопенко, Иван и Екатерина Араповы, Алина Фирсова, Наталья Ковалёва, Ирина Зеленова, Александр Белов, Филипп Маяков, Дмитрий Чекучинов и многие другие. Это разные авторы, которые идут своим путём, свои работы они создают как в традиционных иконописных техниках, так и в живописи, графике.

Кроме этого, есть выставочные проекты с инсталляциями, созданы изображения стрит-арта. Как пример, инсталляция Савко Виолетты «Вифлиемская звезда», выполненная для проекта «После иконы» для светового парка христианского искусства в городе Шуя Ивановской области в рамках фестиваля «Русское Рождество» (куратор — Светлана Чепрова) (рис. 5). Вот как автор и куратор описывают эту работу: «Инсталляция представляет собой стеклянную пирамиду — рожде-

ственский вертеп, изображающий Святое Семейство, увенчанный Вифлеемской звездой. Белый силуэт фигур излучает свет, отсылающий к очищающей и спасающей Любви. Образы Пресвятой Богородицы, младенца Христа и святого Иосифа выполнены обобщённо. Этот язык изображения указывает на невероятность события, которое невозможно передать и описать во всей полноте». Инсталляция расположена в общественном пространстве и выполнена из современных материалов.

Антон Беликов и Иван Малков представили на суд общественности свои мысли о задачах современной иконописи и христианского искусства в виде комментариев к манифесту проекта «После иконы». В данном манифесте они рассуждают о мучительном духовном поиске человека XX века и нашего современника, о поиске новых активных путей проповеди христианства через формы актуального искусства и авторскую иконопись, о переосмыслении традиционных художественных форм и создания современного, актуального христианского искусства в России. Они пишут об этом так: «Мы хотим, чтобы ценности Православия стали полноправной частью современного художественного контекста» [9].

Среди «традиционалистов» и «новаторов» постоянно идет диалог, каким должно быть современное церковное искусство. На двух разных полюсах находятся представления о том, что, с одной стороны, нужно стараться приблизится, подражать или копировать лучшие образцы «золотого века» русской иконописи либо, с другой стороны, в новых современных реалиях икона должна быть исключительно авторской и использовать все медиа, все пути, все среды для визуальной христианской проповеди.

В контексте этой дискуссии показательны и интересны семинары, организованные Юлией Борисовной Алешковой в Центральном музее древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублёва [10, 11, 12, 13, 14, 15]. На семинары для обсуждения были приглашены видные православные деятели: протоиерей Александр Салтыков (старший научный сотрудник ЦМиАР, декан ФЦХ ПСТГУ); протоиерей Николай Чернышев (доцент кафедры иконописи ФЦХ ПСТГУ); Александр Солдатов (иконописец, преподаватель Иконописной школы при МДА, член Экспертного совета по церковному искусству, архитектуре и реставрации); протодиакон Алексий Трунин (иконописец), Филипп Давыдов (иконописец); протоиерей Андрей Юревич (член Союза архитекторов России, руководитель архитектурного отдела ФХУ МП, член Экспертного совета по церковному искусству, архитектуре и реставрации, почетный профессор МАРХИ); Екатерина Шеко (заведующий кафедрой иконописи ФЦХ ПСТГУ, член Экспертного совета по церковному искусству, архитектуре и реставрации);



Рис. 6. Ульянова Юлия. Фреска «Пастырь добрый», 2024. 275×105 см. Храм святых благоверных князей Бориса и Глеба в с. Белкино, г. Обнинск, Калужская область

Николай Рындин (член Московского Союза художников, преподаватель Школы современного искусства «Свободные мастерские» при Московском музее современного искусства, участник проекта «После иконы»); Александр Копировский (ректор Свято-Филаретовского института, кандидат педагогических наук, член Ассоциации искусствоведов (АИС)); Иван Глазунов (народный художник РФ, кандидат искусствоведческих наук, ректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, член Президиума Российской академии художеств); архимандрит Лука Головков (декан факультета иконописи и церковного искусства Московской духовной академии, член Синодальной комиссии по иконописи) и другие. В ходе обсуждений на семинарах идут многочисленные, эмоциональные споры, кто же прав, консерваторы или новаторы.

Помимо рассмотренных открыто оппозиционно настроенных в творческом подходе к работе авторов, есть и другие художники, которые, вдохновляясь работами Васнецова, Врубеля, Нестерова, Билибина и др., создают росписи как продолжение художественных работ конца XIX — начала XX века и склоняются к стилистике модерна.

Но полемика звучит и здесь. К произведениям модерна отношение также разное. Ирина Языкова про росписи Виктора Васнецова во Владимирском соборе в Киеве пишет так: «… образы Владимирского собора слишком чувственны и театральны» [16; с. 16], а вот отзыв про росписи в Марфо-Мариинской обители в Москве Павла Корина: «…в росписи нет той гармонии и тишины, что была свойственна древним иконам и фрескам, роспись слишком вычурна и манерна, что было характерно для модерна в целом» [16; с. 21]. Ирина Языкова признает за авторами модерна новаторство, техническое мастерство, но считает, что модерн «не смог стать основой для нового церковного искусства. Эти эксперименты не получили в России дальнейшего развития. В большей степени потому, что были прерваны известными историческими событиями, но также и потому, что будущее церковного искусства, как показало время, следовало искать на иных путях» [16; с. 21].

В настоящее время есть художники, которые имеют другое мнение и вдохновляются христианскими произведениями модерна и



Рис. 7. Ульянова Юлия. Дагестан. Ирганайское водохранилище. Бумага, акварель. 37×29 см, 2022

произведениями конца XIX — начала XX века в своей работе. Примером может служить роспись на алтарном фасаде храме святых благоверных князей Бориса и Глеба Ульяновой Юлии, созданная в 2024 году в селе Белкино (Калужская область, город Обнинск) [17, 18] (рис. 6).

По словам автора, она вдохновлялась работами Врубеля, Билибина и особенно Петрова-Водкина. Помимо этого, для изображения пейзажа в данной росписи автор использовала собственные натурные зарисовки акварелью, сделанные на пленэре в Дагестане в 2022–2024 годах (рис. 7). По мнению Юлии Ульяновой, это тоже обращение к модерну. Сам автор об этом говорит так: «Модерн использует пейзаж символический, но в то же время основанный на опыте пленэра, реалистичный по цвету и освещению. Я рискнула сделать символический пейзаж по пленэрным зарисовкам. Блистающая река, которая вместе с кувшином, из которого пьет овца, напоминает об источнике воды живой, и горы — о высотах духа. Всё это я когда-то видела и рисовала с натуры, но всё же оно символично. Как вся наша жизнь (тут нельзя не вспомнить “Доктора Живаго”), это же так вдохновляюще!»

Другой пример авторского прочтения росписей храма с тяготением к народному искусству юга России и стилистике модерна — росписи храма Архангела Михаила в хуторе Трудобеликовском Красноармейского района Краснодарского края Еленой Нещерет. Настоятель храма — протоиерей отец Сергий (Рыбкин). В 2024 году росписи были завершены, они выполнены Еленой Нещерет, выпускницей КубГУ (рис. 8, 9, 10). Елена использует сложный цвет, утонченность линий и силуэтов, что соотносится с модерном, а в контрастности, яркости орнаментов можно увидеть отзвуки южнорусского народного искусства.

Как уже упоминалось ранее, для авторов в качестве ориентира, вдохновения для создания, как произведений христианского искусства, так и иконописи может быть разнообразное «народное» христианское искусство, «наивное» искусство [5]. Примером создания иконы в подобном стиле может назвать икону Молченской Божьей Матери в исполнении Нины (Антонины) Кибрик (рис. 11). В данной



Рис. 8. Росписи храма Архангела Михаила в хуторе Трудобеликовском Красноармейского района Краснодарского края. Общий вид. Автор росписей: Елена Нещерет, 2024. Настоятель храма: протоиерей отец Сергий (Рыбкин)

работе прослеживаются черты традиционной для регионов Украины, Сербии, южной России иконы на стекле, выполненной масляными красками, где преобладает яркий цвет, локальный колорит, особенности работы с формой. Подобные изображения на стекле масляными красками Нина Кибрик наблюдала в Путивле (Сумская область, Украина). По словам автора, в период написания иконы она осознанно про это не думала, икона написана на доске современным материалом — акрилом. Её осознанное внимание было в основном приковано к иконографии: центральным образцом было изображение Московского списка иконы Богородицы Молчинской в храме Сошествия святого духа [19]. Художница соблюдает заданную иконографию: пишет лестницу в руках Богоматери, сонмы ангелов в облаках вокруг главного образа и прочее, но и подспудно, возможно, неосознанно следуют «народной» традиции в характере изображения.

Выводы. Все существующие художественные инициативы, проекты, связанные с христианским искусством и иконописью, разнообразны. Реализуются социальные, художественные проекты по популяризации культурно-исторического христианского наследия, образовательные художественные проекты, в том числе и детские, которые, помимо прочего, призваны решать задачи катехизации и христианской проповеди.

С точки зрения подхода к иконописи в настоящее времени, в первой половине XXI века, можно встретить как консервативные



Рис. 9. Росписи храма Архангела Михаила в хуторе Трудобеликовском Красноармейского района Краснодарского края. Автор росписей: Елена Нещерет, 2024. Настоятель храма: протоиерей отец Сергий (Рыбкин)



Рис. 10. Росписи храма Архангела Михаила в хуторе Трудобеликовском Красноармейского района Краснодарского края. Рождество Христово и ангелы. Автор росписей: Елена Нещерет, 2024. Настоятель храма: протоиерей отец Сергий (Рыбкин)

и традиционные решения, основанные на подражании лучшим образцам византийского искусства и русской иконописи XIV–XVI века и их копировании, а также поиски современной авторской позиции и новаторства разной степени радикальности. Существуют и другие точки зрения решения художественных задач: опора на христианские произведения авторов конца XIX — начала XX века, работавших в стилистике модерна. Споры по этому поводу не утихают. Есть авторы, которые в своем творчестве совмещают различные позиции, работают как в традиционной, консервативной манере, так и в авторской, новаторской.

Примирительными в этой дискуссии можно считать слова Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II: «Принципиально неправильно считать принятые в каком-либо веке нормы церковной жизни или какое-либо направление в богословии или церковном искусстве эталоном Православия. Всё, что не искажает истин православной веры, не подменяет христианской морали и не противоречит в совокупности всему кодексу церковных канонов, приемлемо… В области церковного искусства мы дорожим произведениями преподобных Феофана Грека, Андрея Рублева, Даниила Черного и Симона Ушакова, но не отвергаем и реалистическую живопись художников-академистов: Поленова, Маковского, Нестерова, Семирадского, Васнецова и других живописцев. Все вместе на протяжении многих веков они создают полноту церковной культуры. Каждый век вносит свое в раскрытие единой богооткровенной истины,



которая в Церкви как хранительнице и истолкователь-нице веры и творчества остается самотождественной на всем протяжении христианской истории. Смысл христианского творчества — раскрывать вечные истины языком богословия, искусства по-новому, не внося ничего, что вступило бы в противоречие не со старым, а с вечным. Ни один век не умален перед Богом, ни одно поколение верующих не оставалось без благодати Святого Духа. Разве было в Церкви такое время, когда не было в ней святых и боговдохновенных творцов во всех областях жизни? Ни от чего из полноты церковного достояния мы не отказываемся» [20].

Рис. 11. Кибрик Нина (Антонина). Пресвятая Богородица Молчинская. 2017. Из коллекции отца Андрея Юревича. Музей современного христианского искусства. Идея: Александра Марусева. Доска, акрил. 100×70 см

Примечания:

1. **Союз художников России: сайт, 1.12.2022. – URL: https://www.shr.su/news/simpoziumy-plenery/proekt-russkaya-atlantida-v-2023-godu/ (дата обращения 2.01.2025).**
2. **Союз художников России: сайт, 22.10.2023. – URL: https: //www.shr.su/news/simpoziumy-plenery/mezhdunarodnyy-plenerno-vystavochnyy-proekt-russkaya-atlantida-/(дата обращения 2.01.2025).**
3. **Дмитрий Котов, диак. Икона — молитва в материале / Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции «Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира». XXX Международные образовательные чтения «К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и религиозность». – М., 2022. – С. 36–42.**
4. **Котов Д.А., Айламазьян А.М. Детский рисунок и древнее искусство: опыт сопоставления / Коллективная монография на основе материалов Международной научной конференции «Слово и образ. Мимошедшее время и знамение в искусствах христианского мира» / XXIX Международные образовательные чтения «Александр Невский: Запад и Восток, историческая память народа». – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. – С. 220–228.**
5. **Павлова О.Б. «Наивная» изобразительность в христианском искусстве (на примере произведений российских авторов конца XX — первой четверти XXI века): коллективная монография на основе материалов Международной научной конференции**

«Литургия как синтез искусств. Знак–образ–символ в сюжетном и тематическом потенциале предметно-пространственной среды»/ XXXII Международные образовательные чтения «Православие и отечественная культура: потери и приобретения минувшего, образ будущего». – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 390–403.

6. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной церкви. – М.: Издательство Западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1996. – 474 с.
7. Князь Трубецкой Евгений. Три очерка о русской иконе. Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе. – Новосибирск: Сибирь XXI век, 1991. – 111 с.
8. Евдокимов П. Искусство иконы. Богословие красоты. – Клин: Христианская жизнь, 2005. – 383 с.
9. Беликов Антон, Малков Иван. Комментарий к манифесту «После иконы». – URL: https://academia.edu/resource/work/40356849 (дата обращения 2.01.2025).
10. Семинар «О необходимости развития теории церковного образа». Музей имени Андрея Рублева. Организатор: Алешкова Юлия Борисовна. Выступающие: старший научный сотрудник ЦМиАР, декан ФЦХ ПСТГУ протоиерей Александр Салтыков и доцент кафедры иконописи ФЦХ ПСТГУ протоиерей Николай Чернышев. — URL: https: //rutube.ru/video/56aa6a8ea0a80066cde589bc1630d356/ (дата обращения 8.01.2025).
11. Семинар «Икона и мир образов». Музей имени Андрея Рублева. Организатор: Алешкова Юлия Борисовна. Выступающий: иконописец, преподаватель Иконописной школы при МДА, член Экспертного совета по церковному искусству, архитектуре и реставрации Александр Солдатов. – URL: https: //rutube.ru/video/3cb5d31327a3f459d76875ee94bafd70/ (дата обращения 8.01.2025).
12. Семинар «По разные стороны баррикад: что делает икону иконой? Икона как не богословие». Музей имени Андрея Рублева. Организатор: Алешкова Юлия Борисовна. Выступающие: иконописец протодиакон Алексий Трунин, иконописец Филипп Давыдов. – URL: https: //rutube.ru/video/3eada5e190ae5e269a9ac125c678cbd5/ (дата обращения 8.01.2025).
13. Семинар «На границах иконописи: защитные рубежи. Икона в мире постмодерна». Музей им. Андрея Рублева. Организатор: Алешкова Юлия Борисовна. Выступающие: член Союза архитекторов России, руководитель архитектурного отдела ФХУ МП, член Экспертного совета по церковному искусству, архитектуре и реставрации, почетный профессор МАРХИ протоиерей Андрей Юревич; заведующий кафедрой иконописи ФЦХ ПСТГУ, член Экспертного совета по церковному искусству, архитектуре и реставрации Екатерина Шеко; член Московского Союза художников, преподаватель Школы современного искусства «Свободные

мастерские» при Московском музее современного искусства, участник проекта «После иконы» Николай Рындин. – URL: https://rutube.ru/video/ec6cff432e1f30090eb68e4430acfd8b/ (дата обращения 8.01.2025).

14. Семинар «Икона и картина: проблемы восприятия». Музей им. Андрея Рублева. Организатор: Алешкова Юлия Борисовна. Выступающий: ректор Свято-Филаретовского института, кандидат педагогических наук, член Ассоциации искусствоведов (АИС) Александр Копировский. — URL: https: //rutube.ru/video/c3024b01509e6886219a21b237ed669b/ (дата обращения 8.01.2025).
15. Семинар «Современное образование в области изучения историко-религиозной живописи: различие подходов». Музей им. Андрея Рублева. Организатор: Алешкова Юлия Борисовна. Выступающие: Иван Глазунов – народный художник РФ, кандидат искусствоведческих наук, ректор Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, член Президиума Российской академии художеств; архимандрит Лука (Головков) — декан факультета иконописи и церковного искусства Московской духовной академии, член Синодальной комиссии по иконописи; протоиерей Николай Чернышев — доцент кафедры иконописи факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, член Синодальной комиссии по иконописи. – URL: https://rutube.ru/video/2f6e7432913d78dc7b56a67e9c0aa302/ (дата обращения 8.01.2025).
16. Языкова И. «Се творю все новое». Икона в XX веке. – La casa di Matriona, 2002. – 223 с.
17. Павлова О.Б. Выбор сюжетов и изобразительного языка в клеймах икон современными художниками-иконописцами XXI века / XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». «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. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 421–431.
18. Павлова О.Б. Представление произведений христианской тематики художников XXI века в выставочных проектах: коллективная монография на основе материалов международной научной конференции «Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира» / XXX Международные образовательные чтения «К 350-летию рождения Петра I: секулярный мир и религиозность». – М., 2022. – С. 441–447.
19. Документальный фильм Андрея Бабаева «Икона Божья Матерь Молченская». — URL: https: //www.youtube.com/watch?v=9KTHE9DTCd8 (дата обращения 2.01.2025).
20. Журнал Московской Патриархии. – 2002. – № 1. – С. 42–43.

Л.Б. ФРЕЙВЕРТ
Кандидат философских наук (эстетика), искусствовед Центра традиционной тульской керамики, г. Тула

L.B. FREIVERT
Candidate of philosophical sciences (aesthetics), Art historian of the Center of traditional Tula ceramics, Tula

ВЕСТЬ — СООБЩЕНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА: НА ПРИМЕРЕ РАБОТ СЕРГЕЯ ХОХЛОВА

THE MESSAGE IN ARTISTIC METALWORKS: THE CASE OF SERGEY KHOKHLOV'S ART

В данной статье работы тульского художника по металлу Сергея Хохлова рассматриваются как повествование-сообщение. Сочетание различных элементов христианской и светской тематики, принципиальный эклектизм несут большую семантическую нагрузку — не только сюжет, но и художественные приемы. Для анализа произведений художественного металла применены с учетом специфики материала, некоторые положения теории музыкального содержания В.Н. Холоповой.

The subject of this text is works of metal art by Sergey Khokhlov, which are examined as message-communication. Combination of different Christian and secular elements, not only plot, but also art devices, carries a large semantic load. Some aspects of V.N. Kholopova's theory of musical content are applied for analysis of art metal works, taking into account specifics of this material.

Ключевые слова: произведение художественного металла как весть-сообщение, сочетание христианских и светских элементов в искусстве, семантика принципиального эклектизма, Сергей Хохлов.

Keywords: art metal work as message-communication, combination of Christian and secular elements in art, semantics of fundamental eclecticism in art, Sergey Khokhlov.

В данном тексте отражены аспекты следующих тем конференции: произведение искусства как весть; визуальные языки, коды и смыслы в истории культуры христианского мира.

Слово «весть» в русском языке имеет множество однокоренных слов, которые образуют семантическую систему: весть, известие, повесть, совесть, благовест, вестничество (по Д. Андрееву). Подобного смыслового гнезда нет в других языках. Поэтому понятие «весть» в русском языке обладает разнообразными коннотациями за пределами узко понимаемого религиозного контекста.

Весть — это не просто информация, заброшенная в мир. Весть обращена к адресату, воздействует на его внутренний мир, всегда сообщая что-то значимое, жизненно важное.

В этом смысле произведение искусства как семиотическое явление всегда содержит в себе сообщение, которое предполагает эмоциональный отклик и является в той или иной степени вестью. Причем содержание этой вести многослойно. Для рассмотрения этого вопроса можно воспользоваться идеями теории музыкального содержания, выдвинутыми профессором Московской государственной консерватории В.Н. Холоповой и отраженными во множестве ее работ [1, 2 и др.]. Подробнее об этом ниже.

Помимо индивидуального содержания, художественное произведение несет в себе, скажем так, родовое содержание данного вида искусства как такового. Это справедливо и для художественного металла малых форм, предназначенных для контакта с человеком.

При этом ювелирное искусство обладает качествами, которые парадоксально сближают его с архитектурой.

1. Оба этих искусства обладают конкретной, внятной утилитарностью, выраженной социальной функцией и жесткой зависимостью от технического уровня развития общества и его политического устройства: «Ювелирное дело, требующее больше, чем какое-либо иное ремесло, опыта, навыков, сложного оборудования, являющееся синтезом художественного и технического творчества, неизбежно оказывается измерительным прибором…» [3; с. 650], по которому можно определить не только художественное, но и научно-техническое и социально-политическое состояние общества.
2. Работы по металлу, как и архитектурные сооружения, всегда выступают в ансамбле с произведениями других искусств и ремесел, со всем тем, чем окружена и наполнена человеческая жизнь. Украшения и печати, мощевики и шкатулки являются частью первого и второго слоя системы, описанной А.Г. Габричевским в статье «Одежда и здание». Они непосредственно соприкасаются с человеком. Поэтому в качестве знака они не только включены как в реальный материальный ансамбль и в парадигму исторического

и национального стиля, но и сообщают-повествуют о чем-то сущностно близком человеку.

3. Художественные языки архитектуры и художественного металла носят обобщенно-объективный характер, что позволяет им и даже требует включенности в целый комплекс смысловых рядов. Поэтому они легко входят в ансамбли с самыми разными объектами, а также могут быть дополнены, «досказаны» другими авторами. Здесь также возможны органичные включения отдельных приемов, элементов одного автора в произведение-повествование другого, когда границы между освоенным (интериоризированным) и вновь изобретенным размыты или вовсе не видны.

Таким образом, в художественном металле и в архитектуре создается как бы коллективное сообщение, адресатом которого является обычно не столько индивид, сколько сообщество людей.

Это накладывает определенные особенности на содержательность произведений художественного металла. Однако развитой теории образного эстетического смысла в данном искусстве автором данного текста не обнаружено.

Представляется интересным опыт применения к анализу произведений художественного металла малых форм ряда положений В.Н. Холоповой, ее теории специального и неспециального содержания. Неспециальное содержание — то, что присутствует в жизни человека за пределами искусства металла: образы внешнего мира, сюжеты, эмоции человека и др. Специальное содержание — собственно эстетическая составляющая, гармония целого [1; с. 32]. Достигается она посредством системы художественно-технологических приемов, чье значение для выражения содержания нельзя переоценить.

Содержание произведения художественного металла, если трансформировать схему В.Н. Холоповой для наших целей, будет выглядеть примерно так: содержание 1) вида искусства в целом; 2) эпохи; 3) национальной школы; 4) данного жанра, чьим аналогом в декоративно-прикладном искусстве, архитектуре и дизайне является утилитарная функция; 5) содержание формы, т. е. композиционных приемов и технологических способов создания; 6) авторского стиля; 7) данного произведения; 8) исполнительской интерпретации, если автор проекта и исполнитель — разные люди; 8) восприятие данного произведения пользователем и зрителем.

Перейдем к конкретным примерам. Это работы тульского художника по металлу Сергея Сергеевича Хохлова (р. 1977).

Его мощевик с текстом Символа веры можно считать повествованием, известием о синтезированном образе русской культуры (рис. 1).

Верхняя часть — не просто служебный элемент для продевания цепочки. Лик Христа с крестчатым нимбом имеет сильно вытянутые



Рис. 1. С. Хохлов. Мощевик с текстом Символа веры

пропорции, что говорит об общеевропейской стилистике, как бы повествуя своим содержанием о принадлежности к христианскому и, шире, религиозному искусству. Он главенствует над всей композицией, возносится над ней.

Вертикальные «витые» обрамляющие элементы объединяют обе части композиции, свидетельствуя об единстве образа. Можно увидеть в них намек на «соломоновы колонны».

Ангел-хранитель с мечом и крестом — весьма характерный сюжет. Острие меча находится строго посередине, что подчеркивает вертикаль гравитационного креста. В данном случае он как бы спрятан в «декоративном» изображении света, сияния. Если обычно на иконе контраст между фигурой и нейтральным фоном велик, Хохлов здесь прибегает к иному решению. Фон активный, динамичный. Фактурно он сближен с нижними участками крыльев ангела и его одеяния.

Для современного человека, возможно, отношения между горним и дольним не представляются конфликтными (второй слой содержания — содержание эпохи). Единство приемов можно трактовать как целостность мира и мироощущения, независимо от того, сознательно или интуитивно Хохлов принял такое решение. Впрочем, такой современный вариант имеет еще старые, византийские богословские корни: красота мира дольнего — отражение мира горнего. В русской духовной культуре эта традиция развивалась вплоть до рубежа XIX–XX веков. Свидетельство этому — наследие Варсонофия Оптинского: «Изящные произведения искусства услаждают не только красотой внешней формы, но особенно красотой внутреннего содержания, красотой умосозерцательной, идеальной. Откуда такие явления в душе? Это гости другой области, из области духа. Дух, Бога ведущий, естественно постигает красоту Божию и ею единою ищет насладиться <…> Не красивости только ищет душа, духом водимая, но выражения в прекрасных формах невидимого прекрасного мира, куда манит ее своим воздействием дух» [4].

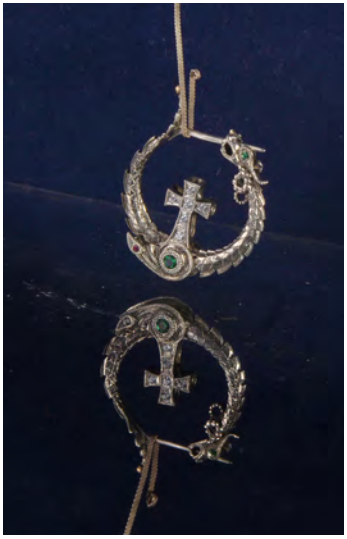


Рис. 2. С. Хохлов. Казачья серьга в закрытом виде

Важной составляющей художественного содержания — сообщения является принадлежность данной работы русской национальной школе (третий слой содержания). Даже ее некоторый эклектизм является характерной чертой искусства, которое в силу «географической судьбы» впитывает в себя влияния очень разных культур на просторе Евразии.

Сама обложка текста Символа веры почти не повторяет приемов внешней оболочки мощевика, с метамодернистской смелостью сочетая приемы, чьи корни находятся в разных стилях и эпохах. Особо отметим здесь растительные элементы. В верхней части обложки мы видим вариант процветшего креста с его сложнейшей символикой.

Надпись «Символ веры» внизу стилистически максимально сближена с изображением креста. Следует отметить, что Хохлов, кроме работы с металлом, активно занимается каллиграфией. Символика такого художественного единства очевидна: формы букв «и», «м», «в», «л» перекликаются с формой верхних элементов креста, а буква «р» и декоративный элемент внизу справа формально-образно и семантически соответствуют растительным элементам в верхней части.

Особо интересным объектом для анализа являются казачьи серьги с крестом и драконом. (У Хохлова две таких работы.) Как и во многих артефактах русского искусства, включая «Слово о полку Игореве», фольклорные тексты и многое в орнаментальных сюжетах, здесь сочетаются христианские и дохристианские элементы. Фантастические звери — частые персонажи, как русского фольклора, так и письменной литературы Древней Руси — Тугарин Змеевич, Змей Горыныч из русских былин, притчи о Соломоне и Китоврасе (кентавре) и др.

Образы драконов и змеев, как известно, встречаются и в декоративном искусстве. Наиболее характерный пример — данные казачьи серьги. Жанровое содержание такой вещи (слой четвертый) — ее утилитарная функция знака-оберега. В современном декоративном искусстве это также может иметь семантику синтеза древнейших и христианских символов в русской культуре. Все эти элементы выдержаны в одном стиле, их детали сомасштабны, что придает особое значение этому единству (рис. 2 и 3).



Рис. 3. С. Хохлов. Казачья серьга в открытом виде

Народное мироощущение, тем более земледельческое, не может ощущать телесное начало как второстепенное и лишенное собственной жизни. Поэтому развитая художественная форма, технические и композиционные приемы (пятый слой содержания) выступают как знак принадлежности современной культуре.

Как уже говорилось ранее, проблемы авторского субъективного начала трудно воплощаются в работах по металлу, как и в архитектуре.

Сергей Хохлов не стремится акцентировать свое Я, опираясь на традиционные техники, сохранившиеся или вновь открытые, в том числе и им лично. В принципе он принадлежит к протеическому и объективному типу художника, различные работы которого кардинально различаются по стилевым характеристикам, технологическим и композиционным приемам. Авторский слой содержания (шестой слой) будет воплощаться скрытно: в выборе прообразов, в особенностях художественно-технологического решения, без акцентуации индивидуального начала.

Слой содержания конкретного произведения (седьмой слой) здесь рассмотрен достаточно подробно, потому что именно в нем можно увидеть проявления всех других слоев.

В абсолютном большинстве случаев Хохлов сначала создает проект-рисунок, который впоследствии воссоздает в металле. Поскольку он изначально делает его для себя, учитывая специфику материалов, своего инструментария и творческих пристрастий, слой исполнительской интерпретации (восьмой слой) полностью сливается с предыдущим. Здесь проект выступает как послание, весть самому себе.

Особый интерес представляет восприятие данного произведения пользователем и зрителем (девятый слой содержания).

Сергей уделяет большое внимание не только внешнему облику и технологической обоснованности своих решений. Важным для него является процесс физического контакта пользователя-зрителя с вещью. Он продумывает эргономичность процесса сборки, надевания и снятия. Многие его вещи, в том числе эти серьги, являются разборной конструкцией. Здесь важен процесс манипуляций. Полученный «взрыв-схема» тоже обладает особой выразительностью.

Подведем некоторые итоги.

Хохлов стремится к тому, чтобы контакт с вещью затрагивал разные сенсорные каналы. Зрителю-пользователю дается сообщение, известие, для восприятия которого требуется время. Это уже элементы не только сценарного, но и режиссерского моделирования.

Художник требует от реципиента не только эстетической оценки или гедонистического любования. Он погружает зрителя в процесс вдумчивого, неспешного восприятия своего повествования, что должно порождать размышления о духовных началах жизни, об основах бытия.

Список литературы:

1. **Холопова В.Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. – 2014/1. – № 3. – С. 29–39.**
2. **Холопова В.Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание/ Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М.: ПРЕСТ, 2008. – 32 с.**
3. **Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1948. – 792 с.**
4. **https://kartaslov.ru/книги/Варсонофий_Оптинский_Преподобный_Духовное_наследие/3. Дата обращения: 11.12.2024**

Е.И. ТАШКЕЕВА
Научный сотрудник Центра социокультурных проблем современного образования Федерального научного центра психологических и междисциплинарных исследований (Психологического института РАО), ассистент Дирекции образовательных программ МГПУ

E.I. TASHKEEVA
Research Fellow of the Center for Socio-Cultural Problems of Modern Education of the Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research (Psychological Institute of the Russian Academy of Education), Assistant of the Directorate of Educational Programs of Moscow City University

ТАМ, ГДЕ КОНЧАЕТСЯ ИСКУССТВО: О МИСТИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

WHERE ART ENDS: ON THE MYSTICAL EXPERIENCE OF THE AESTHETIC

В эссе идет речь о парадоксе сокровенности и явленности, тайны и откровения художественного творения. Произведение искусства как провозвестник мира невидимого кончается там же, где начиналось, — на пороге сакрального. Эстетическое переживание может претворяться как мистический опыт.

The essay deals with the paradox of the mystery and revelation of artistic creation. A work of art as a harbinger of the invisible world ends where it began – on the threshold of the sacred. An aesthetic experience can be transformed into a mystical experience.

Ключевые слова: символ, образ, художественная форма, произведение искусства, тайна творчества, эстетическое переживание, молитвенный опыт.

Keywords: symbol, image, artistic form, work of art, mystery of creativity, aesthetic experience, prayer experience.

Когда Он уготовлял небеса, **я была** там. …Тогда я была при Нем художницею и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя **была** с сынами человеческими.

Книга Притчей Соломоновых (8:27–31)

***

Первоначальным импульсом для написания этого эссе стало удивление, испытанное в ходе чтения раннего этюда Л.С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» (1916). Заложивший в последующих трудах фундамент научной (материалистической) психологии, в своей юношеской работе он писал: «Смысл трагедии — в ее известной философии, или лучше: *религиозности трагедии*, не в смысле определенного исповедания, но в смысле известного восприятия мира и жизни. Трагедия есть определенная религия жизни, религия жизни *sub specie mortis <"с точки зрения смерти" (лат.)>*» [4; с. 162]. Обосновав в дальнейшем применение объективно-аналитического метода для установления природы эстетической реакции в диссертационной «Психологии искусства» (1925), в своем студенческом дипломном исследовании он задается вопросом, «к чему придет читатель трагедии в результате движения его художественного переживания», — вопросом, «выходящим из области ограниченно, строго художественного восприятия пьесы. Здесь "чистое" восприятие исчерпывает себя, здесь искусство кончается и начинается… Что?» [4; с. 158]. Кажется невероятным его ответ: «Здесь искусство кончилось, началась религия» [4; с. 162]. Обращаясь к «Гамлету», Л.С. Выготский подчеркивает, что этот «второй смысл» трагедии — тема «метафизическая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящая за пределы художественного восприятия трагедии» [4; с. 162]. Он показывает, что вся трагедия построена на смерти и молчании: это «самая *мистическая трагедия*, где нить потустороннего вплетается в здешнее, где время образовало провал в вечности, или *трагическая мистерия*», в ней две тайны составляют единство — «тайна загробная, с которой пьеса начинается, и тайна здешняя, смысл трагедии, которой она кончается; первая — неизреченная, непостижимая, "не для земных ушей", вторая — "дальнейшее — молчанье" — сливаются; то есть смысл трагедии потусторонний, мистический...» [4; с. 161].

Особое измерение возникает благодаря образу Офелии: «Трагедия Офелии, точно лирический аккомпанемент, который возвышается над целой пьесой, <…> непонятным и чудесным образом выявляет, и заключает в себе — самое волнующее, самое намекающее и трогательно-больное, самое глубокое и темное, но самое преодоленно-

просветленно-трагическое, самое мистическое в целой пьесе. Так трагедия переходит в молитву. Ее образ, сотканный из молитвенного безумия, ритмической слезности (то есть самой сущности слез), <…> точно меняет тон всей скорби трагедии, заставляет ее звучать по-иному, преодолевает и просветляет ее; точно жертвенным, и искупительным, и молитвенным — придает религиозное освещение трагедии» [4; с. 135].

В этом прочтении Шекспира Л.С. Выготский открывается с такой неожиданной стороны, что Ф.Е. Василюк берет на себя смелость утверждать: «Как бы ревнители марксистско-ленинского материализма ни пытались утаить от нас религиозность Л.С. Выготского, совершенно очевидно, что такие слова мог написать только человек, обладающий глубоким личным молитвенным опытом. Мы не знаем тайны религиозной жизни “Моцарта психологии”, но нескольких абзацев его этюда о Гамлете достаточно для того, чтобы понять, что хотя бы однажды подлинная молитвенная встреча с Богом в его жизни состоялась» [3; с. 53].

Л.С. Выготский указывает на смысловые пересечения трагедии Шекспира и романов Достоевского («Идиот», «Братья Карамазовы»). Но еще более удивительны его размышления о совпадениях трагедии с Евангелием: «Для человека, мистически воспринимающего искусство и эстетически — мистическое, это — несмотря на все ужасное различие и нахождение в разных плоскостях — *книги*, я бы сказал, *одного настроения*. И несмотря на все различие, у них есть общие точки, даже общая сторона — это именно *настроение*, просачивающееся в обоих, — эстетически-мистические категории. С той стороны, с какой мы раскрываем Гамлета, ощущается его близость с Евангелием и Библией. Эстетически-художественное восприятие “того мира” (которое, конечно, наряду с философским, моральным, религиозным все же есть в Библии) роднит обе книги: точно неуловимые нити протянуты через эти книги *оттуда*» [4; с. 125–126]. Подчеркивая полярную противоположность, существующую между Библией и Шекспиром, Л.С. Выготский намечает некую общность, выявляет их провидческий характер, но главное — «*промирность*», или можно было бы сказать — «неотмирность»; «обе книги говорят самое большое, что человек может вместить <…> и обе тонут в невысказанном, в молчании» [4; с. 126]. Но дальше он сам останавливает себя, словно нельзя проговаривать это вслух, поскольку «это тема глубокая, мировая, ужасная, как бездна, неисчерпаемая — и вдаваться в нее здесь нельзя» [4; с. 126–127].

Возвращаясь к вопросу художественно-мистического переживания читателя, Л.С. Выготский пишет: «Трагедия нас… уловляет в сети собственной совести, зажигает трагический огонь нашего “я” <…>. Вот

почему мы… *прерываем* восприятие трагедии, не выдерживая ее света до конца <…>. Трагедию надо закончить, надо восполнить в себе, в своем переживании» [4; с. 163]. «Гамлет» построен на изначальной скорби бытия, приобщает нас к тайне жизни в трагическом свете (можно было бы добавить — жизни после грехопадения человека).

Обращаясь к другому тексту Л.С. Выготского, Ф.Е. Василюк выявляет смысловые акценты в его словах, задавая особый вектор понимания: «“Печалью в вышине отмечена звезда моя”. Да, печалью, а не радостью; да, печалью, но — “в вышине”, но — “звезда”. Итак, смысл страдания… обретается при вознесении страдания, вознесении на крыле молитвы к Богу и в претворении его в Боге» [3; с. 54].

***

Для религиозного, церковного искусства закономерна постановка вопроса о богодухновенности творений христианского мира. Отец Павел Флоренский пишет: «Эта метафизическая пыль именуется Софией. Она не есть самый свет Божества, не есть самоё Божество... София стоит как раз на идеальной границе между божественною энергиею и тварною пассивностью… Свет есть деятельность Божия, София же — первое огустение этой деятельности, первое и тончайшее произведение ее» [12; с. 60]. Диакон Димитрий Котов стремится увидеть ее в художественных формах православных святынь, вне зависимости от того, почитаются они как рукотворные или мистически явленные: «Икона — это живое видимое свидетельство другого бытия, которое осмысляется в иконописи с помощью сущностных космогонических форм... Зримое явление иконы в этом мире может быть мистическим, почти необъяснимым. При этом многие иконные изображения — дело рук человеческих, духовная и художественная ценность которых настолько высока и непостижима, что мы можем только в благоговении созерцать и рассуждать о совершенствах написания этих образов» [8; с. 37].

Как может разворачиваться этот вопрос в контексте искусства светского? В.В. Кандинский признает: «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом “из художника”» [6; с. 99]. А.Б. Костерина в обобщенном виде приводит две полярные точки зрения: «В православном сознании закрепились два подхода, две крайности в понимании путей духовного и художественного преображения мира. С одной стороны, искусство есть “душепагубный” путь, …губит и разрушает человека. С другой стороны, искусство есть путь к Богу, богодарованная способность к творчеству, один из путей к спасению» [7; с. 39]. Имея в виду оба взгляда, в дальнейшем размышлении будем идти от второго (рис. 1).



Рис. 1. Вера Керинская. Благая весть

Владыка Антоний Сурожский в своих беседах о красоте и реальности говорит о том, что видимое может одновременно оказаться завесой и откровением: «Завесой — потому что скрывающаяся за ней реальность глубже, больше, значительнее, ценнее, чем те формы, которые мы в состоянии постигнуть; но оно также единственное средство, которым мы обладаем, чтобы через постижимые формы воспринять реальность, внутренний смысл» [2; с. 98]. Искусство в таком случае оказывается своего рода попыткой передать «проблеск реальности», который человек увидел и испытал, в символических образах, каждый из которых — «это половина разломанной монеты, и мы можем его узнать, только если у нас есть вторая половина. Для этого нужен человеческий, культурный опыт, а иногда и опыт трансцендентного, такой как в писаниях мистиков» [2; с. 102]. Мы можем разделить опыт создателя произведения, «но этот опыт мы не изобретаем, не берем извне, — это опыт, который вызван изнутри нас точно так же, как весь мир в первой главе Книги Бытия вызван из хаоса творческим Словом, которое говорит всему: “Явись!” — и все появляется, раскрывая себя и одновременно будучи откровением Божьим» [2; с. 108–109].

В.В. Кандинский утверждает: «Каждое серьезное произведение внутренне звучит, как спокойно и величаво сказанные слова: “Я здесь”. <…> Звучание этих слов вечно» [6; с. 107]. Музыковед Г.А. Орлов уподобляет символ «брошенному в землю зерну из евангельской притчи, которое, чтобы дать росток, должно умереть»: «его форма прозрачна: призрачна… и более не стоит на пути опыта» [10; с. 337]. Так, музыка «указывает на нечто “позади” себя, но то, на что она указывает, неотделимо и неотличимо от звучания. Смысл и средство, вестник и весть едины» [10; с. 333]. Через звучание музыки мы вступаем в соприкосновение, приобщаемся этой не имеющей имени реальности, и наш музыкальный опыт может превратиться в «безотчетное, но

хорошо знакомое едва ли не каждому слияние музыки и души, мистический акт, осуществляемый посредством символической силы музыки» [10; с. 337–338].

Психолог культурно-исторической школы А.М. Айламазьян раскрывает суть творческой работы, проделываемой художником, и природы нашего душевного отклика в ответ на его произведение: «Искусство позволяет чувственно пережить этот расширенный, подлинный мир, ощутить его как реальность. Именно искусство создает тот образ невидимого мира, который как бы просвечивает сквозь видимый, воплощается в нем. <…> Чем парадоксальнее связь материала и формы, тем ярче наше художественное впечатление, схватывающее эту невозможность, надприродность и чудодейственность воплощения. Мастерство художника, который каждый раз находит этот уникальный способ, прием претворения материала, его трансформации и метаморфозы в живую энергию, восхищает зрителя и позволяет воспринять тот прообраз, к которому отсылает художественное произведение» [1; с. 250].

***

А.Б. Костерина, определяя специфику понимания художественного в русской философии через категории невыразимости и «умудренного неведения», приводит неожиданный пример: «Так, известно, что скоморохов на Руси называли “умными дураками”, “Божьими шутами”. Почему? Да потому, что под видом шуток и всевозможного балагурства они учили народ… легко жить и легко странствовать, принимать у себя и кормить странников, не принимать всяческой кривды. <…> А народ русский любил дураков не за то, что они глупые, а за то, что умные — умные высшим умом, который не в хитрости и обмане других заключен, не в плутовстве и удачном преследовании своей узкой выгоды, а в мудрости, знающей истинную цену всякой фальши... Скомороха на Руси подчас было трудно отличить от юродивого. Юродивый наедине с собой не юродствует, напротив, он очень серьезен и возвышен. <…> Личину безумия надевает юродивый для зрителей, когда на своеобразной сценической площадке — где-нибудь на людях, в толпе, на улице — начинает “глумиться”… По словам Д.С. Лихачева, “и скоморохи, и юродивые совершали подвиг — тот подвиг, который делал их почти что святыми, а часто и святыми”: они отрицали земные блага ради небесных. Скоморох… был лишь посредником между Небом и землей, Богом и миром» [7; с. 141–142]. Вспомним, что такое отношение в народном сознании сочеталось с церковным порицанием занятия актеров и плясунов [11].

Обратимся к совсем контрастному примеру: «Многие высказывания о Моцарте наводят на мысль, что в его музыке, да и в судьбе

ощущается некое дуновение сверхъестественного, просвет ангельского мира... Не зря же Пушкин вкладывает в уста Сальери слова о Моцарте:

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских...

Тот же эпитет — "райский" — использует и еще один наш соотечественник, священник Павел Флоренский: *"Недавно по радио... услышал отрывок концерта из Моцарта. И всякий раз с изумлением узнаю снова эту ясность, золотой, утерянный человечеством рай".*

Эти слова о рае, открывающемся в музыке Моцарта, Флоренский писал, находясь в Соловецком лагере! <…> Что же это за рай? Где он? Каким образом и зачем он дан человеку?» [5; с. vi–viii].

Удивительный ответ находим у А.А. Мелик-Пашаева: «Когда мы произносим это слово "Рай", мы тотчас *сверхсознательно* представляем себе некую *вечно сущую* реальность. Но наше *сознание* — это сознание *изгнанных из Рая*. Оно живет во времени, личном и историческом; оно почти не соприкасается здесь и теперь с вечным, вневременным бытием и невольно поляризует его на то, что *для нас* осталось в прошлом, чего "уже нет", и на то, чего *для нас* "еще нет", что возможно в будущем. Это, в первом случае, образ земного Рая, Эдем Ветхого Завета, а во втором — образ Царства Небесного, Новый Иерусалим Апокалипсиса» [9; с. 94].



Рис. 2. Вера Керинская. Автопортрет с птицей (фрагмент вышивки)

А.А. Мелик-Пашаев высказывает предположение, как художник, находящийся на пути от потерянного к возвращенному Раю, может способствовать его приближению, «способствовать не только своей внутренней, духовной работой, "художеством из художеств", к которому призваны все, а художеством как таковым, созданием *художественной картины мира*, доступного опыту и изображению» [9; с. 96]. При этом он подчеркивает: «Я знаю, что соприкоснуться с надземным миром — не то же, что войти в Царство; почувствовать глубину и внутреннюю жизнь сотворенных вещей — еще не значит увидеть, встретить их Творца. Но это начало пути к такой встрече» [9; с. 100]. Предельное упование и чаяние состоит в том, что искусство помогает нам увидеть «проблески вечного Царства уже сейчас, в преходящем и противоречивом земном бытии. И это готовит,

приближает нас — каким бы неизмеримо далеким это ни казалось сегодня — к порогу Царства небесного, к тому состоянию мира, когда Бог будет всё во всем. И тогда, наверное, растворятся и потонут в свете, выполнив свое назначение, все наши искусства и другие виды творчества, и уступят место чему-то, чего "не видел глаз, не слышало ухо, что не приходило еще на сердце человека"» [9; с. 102], а радость вновь будет с сынами человеческими (рис. 2).

Список литературы:

1. **Айламазьян А.М. О смыслопорождающей роли искусства в жизни человека // Мир психологии. – 2018. – № 1 (93). – С. 241–254.**
2. **Антоний Сурожский, митрополит. Красота и уродство: Беседы об искусстве и реальности. – М.: Никея, 2017. – 192 с.**
3. **Василюк Ф.Е. Молитва — молчание — психотерапия // Культурно-историческая психология. – 2005. – № 1. – С. 52–56.**
4. **Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. (Собрание трудов) / Науч. ред. Вяч. Вс. Иванова и И. В. Пешкова. – М.: Лабиринт, 2001. – 480 с.**
5. **Горелов А. Моцарт и богословие // Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011. – С. vii–ix.**
6. **Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 109 с.**
7. **Костерина А.Б. Метафизика художественного. – Екатеринбург: ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2009. – 161 с.**
8. **Котов Д.А., диакон. Икона — молитва в материале // Творец и творчество. Духовные основы искусства христианского мира: Коллективная монография. XXX Международные образовательные чтения. – М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2022. – С. 36–42.**
9. **Мелик-Пашаев А.А. Художник между Раем земным и Царством Небесным // Вестник Свято-Филаретовского института. – 2016. – № 20. – С. 93–105.**
10. **Орлов Г.А. Древо музыки. – СПб.: Советский композитор; Вашингтон: Н.А. Frager & Co, 1992. – 408 с.**
11. **Ташкеева Е.И. Танец и молитва. Апология пляски // Литургия как синтез искусств. Знак–образ–символ в сюжетном и тематическом потенциале предметно-пространственной среды: Коллективная монография. XXXII Международные образовательные чтения. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 448–460.**
12. **Флоренский П.А., свящ. Небесные знамения (Размышление о символике цветов) // Собрание сочинений. Т. I. Статьи по искусству. – Paris: YMCA-Press, 1985. – С. 57–62.**

ЛИ ВЭЙЧЖЭН
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова, преподаватель Университета Северного Хэбэя, художественный факультет

LI WEIZHENG
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Lecturer at Hebei North University, Faculty of Art

ИСКУССТВО КАК БЛАГАЯ ВЕСТЬ О ТРАНСЦЕНДЕНТНОМ. (ИССЛЕДОВАНИЕ ПРИРОДЫ ЭСТЕТИКИ ЧАНЬ В АВТОРСКОМ ЖИВОПИСНОМ ТВОРЧЕСТВЕ)

ART AS GOOD NEWS ABOUT THE TRANSCENDENTAL. (A STUDY OF THE NATURE OF CHAN AESTHETICS IN THE AUTHOR'S PAINTING)

Сближение философско-эстетической концепции чань-буддизма и природы — это высокая степень интеграции естественной жизни и духовной жизни, что отражено в концепции превращения объектов в образы и образы за пределами образов. При создании картин автор уделяет особое внимания трансформации природных образов и обращается к методу «мысленного представления образов», чтобы выработать современное направление китайской живописи масляной живописи, объединяющее восточную мудрость «Дао следует природе» с современной западной эстетикой. В настоящее время, когда искусство и культура диверсифицированы, необходимо интегрировать духовное наследие Чань-буддизма в исследование живописи для дальнейшего развития китайского искусства. Необходимо утвердить духовную энергию восточной культуры. Современные художники должны использовать современный художественный язык и духовный подтекст Чань в своем творчестве. Графическое новаторство и духовная инъекция масляной живописи в духе философии Чань (чань) создает новое пространство и почву для дальнейшего развития китайской живописи. Автор анализирует свое творческое исследование в четырех аспектах.

The convergence of the philosophical and aesthetic concept of Chan Buddhism and nature is a high degree of integration of natural life and spiritual life, which is reflected in the concept of turning objects

into images and images beyond images. When creating paintings, the author pays special attention to the transformation of natural images and turns to the method of «mental representation of images» in order to develop a modern trend of Chinese oil painting, combining the Eastern wisdom of «Tao follows nature» with modern Western aesthetics. Nowadays, when art and culture are diversified, it is necessary to integrate the spiritual heritage of Chan Buddhism into the study of painting for the further development of Chinese art. It is necessary to affirm the spiritual energy of Eastern culture. Modern artists should use modern artistic language and the spiritual overtones of Chan in their work. Graphic innovation and the spiritual injection of oil painting in the spirit of the philosophy of Chan (Chan) creates a new space and ground for the further development of Chinese painting. The author analyzes his creative research in four aspects.

Ключевые слова: искусство Чань, весть природы, живописное творчество.
Keywords: art of Chan, message of nature, creativity in painting.

1. Чань и форма

Эстетическая теория даосского философа Чжуан Цзы (369–286 гг. до н. э.) во многом определила основу традиционной китайской эстетики [1]. «Настоящая красота существует в небе и на земле», утверждал он [2]. Наивысшая красота — это проявление естественности «Дао», следование природе, отображение объектов такими, какими они есть в согласии с законами неба. Это религиозно-философское учение получило на китайской почве название чань-буддизм [3].

Сближение идей чань-буддизма и природы — это высокая степень интеграции естественной жизни и духовной жизни, что отражено в выражении «превращения объектов в образы и образы за пределами образов» (здесь и далее перевод автора с китайского) [4]. Китайские картины, выражающие принципы чань-буддизма, поэтическое восприятие мира — обращают особое внимание к красоте формы и стремятся к эстетике единства человека и природы. Форма является способом существования содержания работы и носителем его и внешнего вида. В своем творчестве я стремлюсь к объединению внутреннего смысла Чань с формой живописи.

При выражении образов в масляной живописи выбор элементов сюжета важен, как, например, в работе «Шелковый путь Дуньхуан» (рис. 1). Работа «Шелковый путь Дуньхуана» выбирает современный способ выражения региональных культурных символов Дуньхуана. Чань, обладая духовной и идеологической тенденцией, хотя и абстрактен, относится к категории содержания в живописи.

Прежде чем рассмотреть визуальные элементы, отражающие эстетику чань, нужно проанализировать основу этой концепции. Философ,



Рис. 1. Древний ритм Шелкового пути. Холст, масло. 2022

поэт и переводчик XX века Цзун Байхуа отмечал, что китайский народ блестяще развил философскую и художественную сферу чань-буддизма после контакта с учениями Махаяны и осознания глубин своей души [5]. Чжан Юйин подчеркивал, что без понимания Чань невозможно глубоко понять китайский художественный дух. История показывает, что влияние Чань на китайскую культуру вышло далеко за рамки религии и духовного измерения, оказав глубокое влияние на поэзию, каллиграфию, ландшафтное искусство, скульптуры и другие виды искусства. Его естественный и неявный способ выражения идей дополняет суть китайской культуры, обеспечивая возможность проникновения «культуры Чань» в различные области искусства, сохраняя чувство целостности и единства с миром. В трактовке эстетической концепции искусства Китая мыслителем Цзун Байхуа эта идея сформулировалась следующим образом: «Чтобы творить прекрасное искусство, художнику прежде всего надо воспитать и растить данную душевную “сущность”, которая тождественна природе и находится в гармонии с духом космоса» [6]. Эстетическая концепция Цзун Бэйхуа формировалась под влиянием философии буддизма, который является важной частью традиционной китайской эстетики. Согласно основным ее принципам, истина существует в «пустоте» (кун). Такая «пустота» (кун) не означает в этой системе то пространство или время, в котором «существует» пустота или бытие, наоборот, данная «пустота» (кун) означает не-бытие, то есть то, что до формирования бытия. В соответствии с этой буддийской по своему духу установкой Цзун Бэйхуа полагал, что в китайском традиционном искусстве (особенно в живописи) пространство и время соединяются вместе как целое [7].

Автор выбрал для творчества академическую перспективу Чаньской масляной живописи. Существуют прочные основания в исследованиях теории Чань и его связи с живописью. Статьи и академические дискуссии о китайской масляной живописи популярны, но в основном они исследуют Чань с позиции духовного опыта, истории

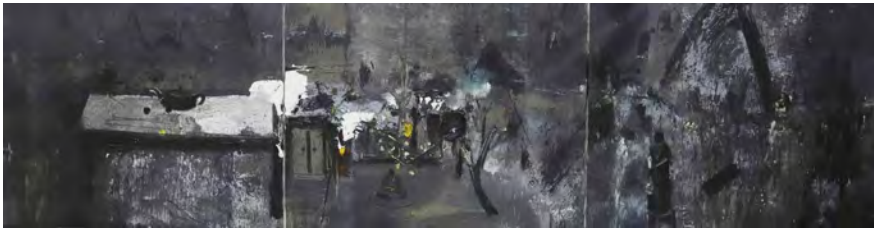


Рис. 2. Срединный путь. Холст, масло. 2017

развития и влияния на китайскую культуру. В области масляной живописи не так много художников, углубляющихся в индивидуальное исследование изображений в контексте принципов Дао. В новых условиях возникают вопросы: как интегрировать Чань в современное создание масляной живописи, как буддийское искусство использует новый художественный язык и в чем состоит практическая ценность и разнообразие возможностей масляной живописи в современную эпоху.

С субъективной точки зрения, автор, будучи ребенком, находился под влиянием своего отца — народного религиозного художника, и с детства увлекался буддийским искусством и верой. Он многократно сопровождал отца в храмы, где рисовал буддийские фрески, изучал книги и картины. С тех пор, как он начал учиться масляной живописи в колледже, то стал использовать буддийские темы в своем творчестве. Автор стремился выразить идеи Дао в китайской масляной живописи. Он бессознательно внедрял это в язык живописи, композицию и художественную концепцию, как, например, в работе «Срединный путь» (рис. 2). Для исследования выражения природы и своей личности в Чань он много путешествовал по храмам и делал зарисовки. Поэтому автор выбрал изучение влияния и практики эстетики Чань на китайское визуальное искусство в качестве темы научного исследования.

Автор пытается взглянуть на «дух Чань» с новой точки зрения и применить характерные для этой художественно-эстетической концепции представления о свободном духе «пустоты» и «ничто» к картине, превращая ее в произведение, где точки, линии, поверхности, цвета, черное и белое и их комбинации образуют ясное художественное высказывание. После усилий нескольких поколений китайских художников освоение масляной живописи дало свои плоды. Независимо от того, какой предмет художественного выражения выбран или как комбинируются элементы формального языка, эти работы имеют яркие восточные черты. Они постоянно соединяют философский дух Востока, народное и религиозное искусство с западным



Рис. 4. Прощание. Холст, масло. 2016

композиционным языком, идя по пути создания масляной живописи в китайском стиле. Эстетические ресурсы Чань, как и буддизма, очень богаты, глубоки и имеют огромные возможности. Это важная часть восточной культурной уверенности. Масляная живопись Чань — это широкая область с большим количеством привходящих элементов и факторов. Например, некоторые художники в своих работах склоняются к философии Лао-цзы и Чжуан-цзы, конфуцианству или подсознательному письму и другим аспектам.

Формы масляной живописи бесконечно разнообразны. Автор считает, что слияние этих двух художественных направлений заключается в том, чтобы перенести художественную концепцию Чань в форму масляной живописи, и в этом процессе должен быть выделен онтологический язык масляной живописи. Запечатлевая изображение, мы определяемся с композиционной схемой картины. Например, в работе «Прощание» выбор таких изображений должен отражать принципы Чань.

Во-первых, в композиции и расположении форм необходимо подчеркнуть духовный контекст, используя черно-белый контраст, контраст между движением и неподвижностью, а также виртуальным и реальным. Чтобы поймать смысл Чань в картине, нужно систематизировать и упорядочить понимание форм, а также сосредоточиться на управлении композицией и форматом картины. Наличие подобной позиции в работе играет решающую роль, я люблю изображать природные и культурные ландшафты, чтобы сформировать концепцию Чань в сознании, объединяя ее с окружающей природой. С точки зрения формальной композиции, я уделяю особое внимание воссозданию некоего универсального, вневременного смысла картины, используя черный, белый, серый цвета, а также точки, линии и поверхности. Я также использую метафору духовных цветов для организации структуры и концепции картины. Например, в работе «Срединный путь 2» используется композиция, основанная на прямоугольных формах построек, а в работе «Прощание» (рис. 4) —

идея бесконечного пути выражается в концентрации и растворении форм и цветов, комбинации открытых и закрытых пространств. Кроме того, упрощение форм позволяет довести образ до сочетания основных цветовых масс, подчеркивая естественность и природосообразность.

Мир имеет разные структуры и проявления, так же, как и живопись. Структура картины включает: цветовую структуру, структуру формы и черно-белую структуру. Форма должна организовывать структуру картины упорядоченным и субъективным образом. Художник похож на режиссера, ставящего пьесу. Он должен решить, кто является главным героем, а кто второстепенным, и что является подсказкой для зрителя.

Например, когда перед вашими глазами оказывается картина, вы должны сначала рассмотреть форму. Форма является основой живописи. Неважно, как вы ее выражаете, форма — это тема, которую вы не можете обойти. Как сказал мастер масляной живописи У Гуаньчжун: «Если художник не обращает внимания на форму, он не выполняет свою работу должным образом» [8].

Живопись отличается от других способов выражением идей. Она должна быть выражена с помощью живописных материалов и образов. Изучение живописи на самом деле заключается в том, чтобы научиться говорить посредством форм, выражая содержание картины. Научиться использовать цветовую композицию масляной живописи для выражения эмоций. Форма, цвет, линии и другие методы изображения отражают то, что вы думаете и чувствуете, поэтому живопись — это формальный язык. Если вы хотите выразить свои мысли и чувства способом живописи, вам придется использовать различные визуальные формы языка композиции для организации изображения как системы символов. Как сказал исследователь процессов визуального восприятия в искусстве Рудольф Арнхейм: «Всё искусство символично» [9].

Автор включает традиционные китайские элементы Чань, буддийскую архитектуру, сады, утварь, монахов и другие символы в создание образных картин маслом, таких как «Увядшая земля — Возрождение» (рис. 3), реорганизует их и организует изображение, используя формальные правила композиции, чтобы подчеркнуть коннотацию Чань, выступает за современное выражение религиозного искусства в новую эпоху и позволяет зрителям более интуитивно чувствовать культуру Чань, вдохновляться мудростью и жить лучшей жизнью.

2. Чань и цвет

В ходе длительного развития искусства человечество использовало цвет не только для распознавания объектов, в качестве инструмента наблюдения или оценки. Цвет имеет глубокие культурные коннотации



Рис. 3. Увядшаяя земля. Возрождение. Холст, масло. 2022

и духовные ориентации. Разные национальности, разные страны и разные люди будут иметь разное восприятие и предпочтения в отношении одного и того же цвета, который включает в себя природные и социальные атрибуты. Однако привязанность этого цвета к социальным атрибутам в основном исходит из религии. Цветовая концепция буддизма впитывает в себя сущность конфуцианской и даосской культуры. Его религиозный цвет также постоянно развивается, изменяется и интегрируется.

Введение буддизма принесло больше разнообразных возможностей цветам китайских картин. Оно также сформировало цветовую культуру. Буддийские мысли и цвета в картинах имеют глубокую символическую культуру. Каменно-синий, каменно-зеленый и киноварь являются традиционными китайскими цветами и возникли на основе принципа, изложенного в книге «Пять цветов Китая» [10]. Согласно традиционной китайской концепции о цветах («Пять цветов Китая»), это следующие цвета: синий, красный, желтый, белый и черный.

Синее связано с небом, ростом, весной. В живописи используется каменное синее. Красный символизирует счастье, праздник, восторг, он связан с летом и югом. Желтый был цветом императора, представляет землю, связан с урожаем и центром. Белый цвет, означая траур, выражает печаль, а в других случаях — чистоту. Он связан с осенью и западом. Черный был цветом одежды в древности, символизирует глубину и таинственность, связан с зимой и севером. В живописи и каллиграфии черные чернила играют важную роль. Автор в своем творчестве использует цвета, основанные на синем и зеленом в таких работах, как «Прощание» (рис. 4), что привносит новые цветовые символические значения в китайские религиозные картины и реализует разнообразие цветовой эстетики людей. Цветовые характеристики фресок, как правило, выражаются в тяжелых цветах, а белый, синий, зеленый, фиолетовый, желтый и другие цвета перекликаются друг с другом.

Введение буддизма принесло больше разнообразных возможностей цветам китайских картин. Оно также сформировало цветовую культуру. Буддийские мысли и цвета в картинах имеют глубокую символическую культуру. Каменно-синий, каменно-зеленый и киноварь являются традиционными китайскими цветами. Фрески с синим и зеленым в качестве основных цветов вызывают у людей чувство восторга, торжества. Цвета фресок основаны на использовании черного, белого, синего, зеленого, а также земляного красного. Цвет имеет множественные символические значения видимых вещей и внутреннего мира. Я хочу передать через живопись своего рода жизненную мудрость и Чань через переплетение цветов, точек, линий, поверхностей и использование факторов цветовой композиции в картине, чтобы вдохновить людей преодолеть путаницу мирских интересов, выйти за рамки различных духовных ограничений и обрести истинное и безудержное состояние свободы.

Чань — это чистое интуитивное внутреннее отражение, которое оказывает влияние на масляную живопись и включает в себя духовный цвет жизни и свободы. Как выразить этот духовный цвет в создании масляной живописи в сочетании с природными объектами — сложная проблема, которая наводит на размышления. Смешивая цвета, автор ставит своей задачей выявить и подчеркнуть религиозное использование цветов в картине, их эмоциональное звучание в китайских фресках, народных картинах и картинах «литераторов» с западным экспрессионизмом и цветами группы Наби во Франции для создания захватывающей и богатой цветовой симфонии. В процессе создания достигаются желаемые духовные результаты. Комбинации чистых и ахроматических цветов дают возможность выразить Чань и поэзию в сердце, соотнести подсознательное вдохновение с восприятием цвета.

3. Чань и язык

Согласно трактовке буддизма, красота — это иллюзия, проявление души. Пустота рассматривается как эстетическая категория. Живопись — это искусство визуального языка. Я думаю, что для выражения Чань через визуальную среду масляной живописи очень важно в произведении создавать образ незаполненного, пустого пространства.

Есть поговорка, что легко рисовать реальность, но трудно рисовать пустоту. Китайское искусство — это пустота, тайна, сокрытие и неявная красота. Оно подчеркивает баланс между сходством и различием в выражении. Оно больше фокусируется на выражении субъективного духа и качества; стремится к естественному выражению, как природа, и уменьшает искусственное творение и резьбу, чтобы достичь единства человека и природы; выступает за поиск



Рис. 5. Сон о Тайхане. Холст, масло. 2019

изменений в беззаконии и искусство живописи в нем, путь или просветление, которое интегрируется в природу. Оставьте пространство для размышлений и чувств зрителя на картине, не заполняйте свое живописное полотно слишком плотно. Почувствуйте жизнь в умеренном напряжении и столкновении между реальностью и пустотой. Достигните духовной трансцендентности через художественное стремление к упрощению и позволению природе идти своим чередом.

При создании и выражении Чаньской масляной живописи автор уделяет особое внимание развитию онтологического языка масляной живописи. Он стремится к расширению языка своего искусства, сохраняя его основные аспекты. Для этого использует ручку, нож, кисть и валик, чтобы создать текстуру и ауру масляной краски на холсте. Важно обращать внимание на виртуальности и реальности, а также на соотношение силы и слабости, рыхлости и плотности, главного и второстепенного в изображении.

Виртуальность и реальность — это взаимосвязанные противоположности, которые притягивают и стимулируют взгляд, подобно ритму музыкальной композиции. Используя различные инструменты, художник виртуализирует изображение, смешивая тонкие и толстые слои, а затем ищет в нем реальность. В результате естественные цвета и формы взаимодействуют на холсте, создавая естественную красоту живописи. В картине художнику удается вписать монахов, медитирующих и постигающих просвещение в прекрасную природную среду. Таким образом, он добирается до выражения Чань, органично объединяя язык изображения, его содержание и форму, как видно на примере картины «Сон о Тайхане» (рис. 5).

Формы и цвета картин переплелись. Матисс однажды сказал: «Если линии взывают к душе, а цвета взывают к чувствам, то сначала нужно рисовать линии. После того, как душа закалится, она может привести цвета к идеальному пути» [11]. Чарли Бланк писал: «Сочетание формы и цвета необходимо для создания картин, так же как сочетание мужчин и женщин необходимо для воспроизводства человечества.

Но в этом сочетании форма должна сохранять абсолютное преимущество над цветом, иначе картина скоро распадется. Картина будет уничтожена слишком большим количеством цветов. Так же как мужчина погибнет из-за слишком большого потакания женщинам» [12]. Хотя два приведенных выше абзаца посвящены взаимосвязи между формой и цветом, но они также могут объяснить взаимосвязь между языком масляной живописи и философии Чань. В процессе выражения этой философии с помощью языка масляной живописи изображения мы должны думать о языковой форме открытия и закрытия, виртуальности и реальности в глобальном, философском смысле. Передача эстетики Чань изобразительными средствами лаконична, но не проста. Будь то линии, цвета или манера письма, она имеет коннотацию и культурную ориентацию. Прикоснитесь к художественной концепции Чань через язык масляной живописи. Буддизм рассматривает все физические и ментальные образы, как «царства». Согласно Чань, ни объективная внешняя среда, ни внутреннее царство не существуют объективно, а являются иллюзией. Просто у нас есть ум, чтобы формировать художественную концепцию. Это требует от нас уделять внимание выражению этого вида царства при исследовании образов языка масляной живописи, таких как «Сутра Праджняпарамиты»: «Цвет не отличается от пустоты, пустота не отличается от цвета, цвет есть пустота, пустота есть цвет. Это пустая фаза всех дхарм, ни рожденная, ни уничтоженная, ни грязная, ни чистая, ни увеличивающаяся, ни уменьшающаяся» [13]. Подобное состояние ума важно для исследования художественной концепции, языка и образного содержания масляной живописи. Чань — это своего рода тихая красота собственной природы и доброты. В своем образном выражении цветовое очарование масляной живописи не теряется, и мирские цвета используются для выражения чувств трансцендентности. Персонажи, похожие на монахов и мирян, разбросанные между ними, трансформируют мою духовную пищу, передают внутреннее состояние ума и Чань и в то же время дают зрителю духовное восприятие и вдохновение.

4. Чань и Дух

Чань — это философия, помогающая постичь душу. В долгой реке истории чань-буддизм, как драгоценный жемчуг Востока, сияет, освещая будущие поколения. Исследование и выражение духа Чань в современной масляной живописи, несомненно, представляет собой ценное сокровище для современных людей. В новую эпоху мы должны изучать и развивать эту культуру, превращая ее в источник вдохновения для полноценной жизни. Сочетая масляную живописи, формы искусства и китайскую эстетику Чань, мы можем создать



Рис. 6. Пройденный путь. Холст, масло. 2018

лучший мост для культурного обмена между Китаем и Западом и платформу для более полного объединения традиционной культуры и искусства Китая с миром.

Исследование выражения Дао в искусстве дает нам особый способ мышления и открывает новые возможности для инноваций в художественном творчестве. Автор в своей живописи уделяет особое внимание внедрению духа Чань в свое творчество и превращает духовные принципы и устремления в сам процесс создания масляной живописи. Он использует символы визуального языка для передачи художественной концепции и более духовные цвета для изображения картины. Например, работа «Пройденный путь» (рис. 6) передает состояние ума, состояние просветления собственного духа Чань.

Сейчас многие художники используют выражение всего комплекса внутреннего состояния Чань для своего творчества, идя по пути возвращения к себе и сосредоточения на реальности, отражению современного состояния людей, природы и общества. Дуань Цзюнь писал в статье «Современное искусство подобно дзен-буддизму»: «Если уподобить искусство буддийскому пути, то традиционное искусство — это соблюдение канонов, а современное — дзен» [14]. Автор считает, что развитие Чаньской масляной живописи неотделимо от внедрения духовности. Выражение Чань в масляной живописи изображений является продвижением и саморефлексией современной формы искусства, основанной на наследии традиции. При этом автор предостерегает от излишне упрощенного понимания открытости и свободы, которые часто приводят к беспринципности и потере внутренней гармонии.

Выражение эстетики Чань должно быть применено к созданию масляной живописи с новой точки зрения и новым языком. В эпоху диверсификации искусства и культуры, необходимо интегрировать Чань в духовное исследование масляной живописи для продвижения развития китайской масляной живописи и подчеркнуть уверенность восточной культуры в себе. Мастер Чань Цзинхуэй однажды



Рис. 7. Переяславль Залесский. Холст, масло. 2025

сказал: «Жизнь прекрасна, и содержание Чань также крайне богатое и полное, а Чань и жизнь, или жизнь и Чань неразрывны» [15]. Жизнь полна внутренней силы Чань. Если мы открываем наши сердца для чувств и постижения окружающего мира, мы сможем понять важность Чань в современном обществе. Интеграция Чань в жизнь и очищение души является задачей художественного развития. Современные художники должны использовать современный художественный язык, сохраняя традиции для следующих поколений и лучше применять дух Чань к выражению и созданию масляной живописи.

Взяв за основу художественную концепцию и духовный подтекст искусства Чань, художники могут создавать глубокие произведения, выражающие мысли и чувства в масляной живописи. Новаторство в живописи и духовное влияние Чаньской масляной живописи открывают новое пространство и создают условия для дальнейшего развития китайской фигуративной масляной живописи.

Примечания:

1. **Дай Ч. Философско-эстетическая рефлексия в Китае в XX веке: Ван Говэй и Цзун Бэйхуа // Философская мысль. – 2020. – № 12. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=34614 (дата обращения 12.12.2024)**
2. **Чжуан Цзы. Чжуан Цзы. – Пекин: Издательство древних книг, 2007. – 311 с.** 庄子. 冀昀主编. **庄子[M].** 北京：线装书局. **2007**年**311**页 **p. 240.**
3. **Китайский термин «чань» есть фонетическая передача санскритского «дхьяна», переводимого как «медитация», которая в японском прочтении звучит как «дзен», и которое, согласно преданию, было передано в Китай между 520 и 526 годами от Бодхидхармы (двадцать восьмого индийского патриарха) второму китайскому патриарху мудрецу-философу Хуэй-кэ (436–593).**

4. Фраза «образ за образом» принадлежит Сиконгу Ту, литературному теоретику династии Тан. В своем «Письме Цзи Пу» он упомянул, что «образ за образом, пейзаж за пейзажем, как это можно легко описать». Сиконг Ту в таких своих работах, как «Двадцать четыре стихотворения», анализирует художественную концепцию и очарование поэзии, а также выдвигает такие понятия, как «очарование за гранью очарования» и «цель за гранью вкуса», которые оказали глубокое влияние на теорию литературы и эстетическую мысль последующих поколений.
5. Цзун Байхуа. Прогулка по эстетике. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2005. – 535 с. 宗白华. 美学散步[M]. 上海：上海人民出版社. 2005年. 535页. P. 66.
6–7. Дай Чуан. Философско-эстетическая рефлексия в Китае в XX веке: Ван Говэй и Цзун Бэйхуа // Философская мысль. – 2020. – № 12. – URL: https: //cyberleninka.ru/article/n/filosofsko-esteticheskaya-refleksiya-v-kitae-v-xx-veke-van-govey-i-tszun-beyhua (дата обращения: 22.03.2025).
8. У Гуаньчжун формулирует так: «Пластическое искусство без формы — это не дело (не искусство, не занятие искусством». – URL: https://m.douban.com/note/868553920/ (дата обращения 14.11.2024).
9. «Искусство и визуальное восприятие» — книга об искусстве, составленная американским эстетиком и психологом Рудольфом Арнхеймом. Книга впервые опубликована в 1954 году, новое издание выпущено в свет Сычуаньским народным издательством в июне 2019 года. – URL: https://book.douban.com/subject/30484307/ (дата обращения 14.11.2024).
10. Пэн Дэ Цзянсу. Пять цветов Китая. – Пекин: Издательский дом изобразительных искусств, август 2008. Книга написана в форме комментариев к древним документам. Она знакомит читателей с историей, культурными коннотациями, а также применением и популяризацией пятицветной системы Китая в современном обществе. Пятицветная система — одно из проявлений китайской цивилизации. Всё, начиная с повседневной жизни до богов неба и земли подчинялось этой системе. Изучение этой системы позволяет глубже понять сущность китайской цивилизации, это не менее важно, чем исследование оракульных костей или фресок Дуньхуана. Попытка использовать цвета китайской пятицветной системы для определения социальных и даже мировоззренческих норм, может послужить источником вдохновения для текущих и будущих моделей поведения человека.
11–12. Хуан Цзинь. Учебник композиции в живописи. – Гуанси: Издательство художественной литературы, январь 2014. – С. 2.黄菁.绘画构图教程。南宁：广西美术出版社，2008.6.第2页。

13. «Сутра Праджняпарамиты» — буддийская классика, называемая «Сутра сердца Праджня», или «Сутра сердца», написана Чжиреном, переведена Сюаньцзаном в династии Тан. Текст выражает суть сутры Праджня. Поскольку сутра короткая и лаконичная, ее легко читать, эта сутра очень популярна в материковом Китае и Тибете. В наше время она была переведена на многие языки и распространена по всему миру. – URL: https://baike.baidu.com/item/%E8%88%AC%E8%8B%A5%E6%B3%A2%E7%BD%97% (дата обращения 14.11.2024).
14. Дуань Цзюнь. Современное китайское искусство как дзен-буддийское учение // Современное искусство. – 2012. – март. – С. 1《中国当代艺术如禅宗学佛》 段君 《艺术当代》2012年3月 第1页. – URL: https://www.artlinkart.com/cn/article/overview/7a3cxzto (дата обращения 18.11.2024).
15. Чань, преподобный Цзинхуэй. Берлинский храм Чань, Чжаочжоу, 1989. – URL: http://chan.bailinsi.net/chan/ (дата обращения 18.11.2024).

Список литературы:

1. Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие. – Чэнду: Сычуаньское народное издательство, 1998. – С. 39.
2. Чжан Юйин: Чань и искусство. – Чжэцзян: Народное издательство Чжэцзян, сентябрь 1992. – С. 126–129.张玉英.禅与艺术，浙江人民出版社，1992年9月。C. 126–129.
3. Хуан Цзин. Учебник по композиции живописи. – Наньнин: Guangxi Fine Arts Publishing House, 2008. 6. – С. 2.黄菁.绘画构图教程。南宁：广西美术出版社，2008.6.第2页。
4. Чжу Лянчжи. Жизненный дух китайского искусства. – Аньхой: Издательский дом Anhui Fine Arts, 2006. – P. 142朱良志。中国艺术的生命精神[M]安徽：安徽美术出版社，2006.142
5. Цзун Байхуа. Прогулка по эстетике. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2005. – 535 с. 宗白华. 美学散步[M]. 上海：上海人民出版社. 2005年. 535页.
6. Ши-тао. Собрание высказываний о живописи // Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 358–379.

ЧАСТЬ 4
ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СРЕДА В КОНТЕКСТЕ НОВЫХ ТВОРЧЕСКИХ ПОДХОДОВ. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУР

PART IV
THE SUBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF NEW CREATIVE APPROACHES. INTERACTION OF CULTURES

Н.Л. САВЧЕНКО
Младший научный сотрудник Федерального научного центра психологических и междисциплинарных исследований, аспирант факультета психологии МГУ им. М. В. Ломоносова

N.L. SAVCHENKO
Junior Researcher at the Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research, postgraduate student at the Faculty of Psychology of Lomonosov Moscow State University

ПРЕОБРАЖЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОСТИ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПЕРЕЖИВАНИИ

THE TRANSFORMATION OF SUBJECTIVITY IN AESTHETIC EXPERIENCE

Проблема эстетического переживания чаще всего рассматривается с точки зрения катартического эффекта искусства. В семиотическом подходе находим идеи «открытости» и преобразования текста, послания произведения в контакте с читателем. Мы предлагаем приблизиться к пониманию эстетического переживания с другой стороны: рассмотреть вопрос, касающийся личностных изменений, происходящих в диалоге с искусством, который делает возможным процесс преображения, трансформации субъективных смыслов.

The problem of aesthetic experience is most often considered in terms of the cathartic effect of art. In the semiotic approach we find the ideas of 'openness' and transformation of the text, the message of the work in contact with the reader. We propose to approach the understanding of aesthetic experience from the other side: to consider the question of personal changes that occur in dialogue with art, which allows the process of transformation of subjective meanings.

Ключевые слова: эстетическое переживание, психология искусства, субъективность, катарсис, феноменологическая открытость, диалогичность.

Keywords: aesthetic experience, psychology of art, subjectivity, catharsis, phenomenological openness, dialogue.

Обратимся к вопросу о том, что происходит с личностью человека, воспринимающего искусство и способного действительно прожить, погрузиться в него, обнаружить в пространстве образов смыслы.

Если в русле семиотики рассматривать произведение искусства как текст, то, согласно, Ю.М. Лотману, он, попадая в семиотическое пространство воспринимающего субъекта, трансформируется, поскольку «структура кодов, образующая семиотическую личность автора текста и его первого интерпретатора, заведомо не идентична» [Лотман, 2022, с. 115]. При этом следует оговориться, что не только содержание, но и форма, составляют «текст» произведения, и, таким образом, при соприкосновении понимающего и понимаемого «создаются условия для приращения смысла» [там же]. Идею «открытости» произведения находим и у У. Эко [Эко, 2004]. Однако, вероятно, происходит и обратный процесс, а именно — приращение смысла не только к тексту произведения, но и к самому воспринимающему — к его переживанию, к его представлениям и образу мира. Такое взаимное обогащение, осуществляющееся в семиотическом пространстве, и составляет ценность и интерес общения вообще и соприкосновения с искусством в частности.

Однако, в отличие от бытового общения, диалог с искусством обладает особой ценностью. Многие мыслители в разговоре об искусстве подчеркивают оформление и предъявление чего-то подлинного, настоящего, существенного в произведении искусства. Ж. М. Гюйо подчеркивает: «Всё несерьезное и пустое менее всего эстетично» [Гюйо, 1895, с. 76]. «В этом состоит основная «онтологическая» задача искусства: проявить явление в его сущности, обнаружить существенное в явлении как данное на его чувственной поверхности, в его чувственной форме», — пишет С.Л. Рубинштейн [Рубинштейн, 1973, с. 379]. У него же находим и о необходимости особого эстетического отношения, неутилитарной заинтересованности со стороны воспринимающего. Такое отношение дает возможность вступить в диалог, «нащупать», рассмотреть являемое сущностное: «В эстетическом, хотя и созерцательном, отношении к миру, к бытию и другому человеку проявляется величайшая заинтересованность человеческого существа в сущности явления, в нем самом, а не только в его служебной функции. В этом понимании эстетическое — это не субъективированное, но и не отчужденное от субъекта» [там же]. Здесь важно подчеркнуть, что соприкосновение с сущностным возможно из собственной сути, из бытия собой — воспринимающий выступает именно в субъективности, как личность, он дает себя затронуть, впечатлить. И для этого нужна особая — феноменологическая — открытость, непредвзятость. «Феноменология — это мужество субъективности. Если мы действительно субъективны и соотносимся

с тем, что показывает себя в нашем восприятии, то мы можем познать сущность воспринимаемого» [Лэнгле, 2009, с. 112].

Концепция диалогичности М.М. Бахтина предложена им, прежде всего, в контексте рассмотрения отношений автор-герой-читатель и по сути представляет основной принцип развития личности — через диалог с Другим. При контакте с произведением искусства также случается диалог. «Нельзя забывать, что вещь и личность — пределы, а не абсолютные субстанции. Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы, он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, всё остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преображение бытия). Каждое слово текста преображается в новом контексте» [Бахтин, 1979, с. 367]. Вслед за Бахтиным мы говорим, что и личность преображается в новом для нее контексте произведения искусства. Поскольку происходит «включение слушателя (читателя, созерцателя) в систему (структуру) произведения» [там же]. М. М. Бахтин подчеркивает событийность этого момента, необязательность и вместе с тем уникальность, поскольку случается личный контакт, диалог, который имеет значение непосредственно для того, кто вступил в него: «Уже из всего сказанного нами должно быть ясно, что эстетический объект не есть вещь, ибо его форма (…), в которой я чувствую себя как активного субъекта, в которую я вхожу как необходимый конститутивный момент ее, не может быть, конечно, формою вещи, предмета. Художественно-творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир — лишь как мир человека, или непосредственно его очеловечивая, оживляя, или приводя в столь непосредственную ценностную связь с человеком, что он теряет рядом с ним свою ценностную самостоятельность, становится только моментом ценности человеческой жизни. Вследствие этого отношение формы к содержанию в единстве эстетического объекта носит своеобразный персональный характер, а эстетический объект является некоторым своеобразным осуществленным событием действия и взаимодействия творца и содержания» [Бахтин, 1975, с. 70–71].

Опоры и ориентиры, силу, которая обращает нас лицом к миру, заставляет задуматься, измениться, в искусстве видит и Х. Арендт, о чем повествует В.В. Бибихин: «Каждый из нас в музыке, которую он слышит, свою или чужую, в поэзии, своей или чужой, в мысли имеет прочные духовные опоры. В этом смысле философию, поэзию, художество мы используем постоянно, на каждом шагу, хотя большей частью бессознательно, в виду туманных идеалов. Если есть что-то в большей

мере необходимое, чем дороги и законы, то это как раз вещи высокого искусства. Они не подлежат потреблению, как хлеб или бензин, а сами требуют от нас многого, задействуют нас, используют нас для того, чтобы мы принадлежали не себе, а пространству, которое они открывают, пространству мира. Они же создают преемственность, длительность исторического существования» [Бибихин, 2000].

В открытии навстречу, в соответствующем отношении к искусству человеку открывается дорога личных преобразований, трансформаций, личного преображения.

Преображающую силу в искусстве подчеркивает Т.А. Флоренская. Рассматривая проблему катарсиса, она подводит нас к мысли о том, что происходит не просто «разрядка напряжения»: «Те силы, тот “материал”, которые служили созданию “вытесненного”, включаются в новую систему ценностей, обеспечивают ее, образуют новое содержание — в этом мы видим суть катартического преображения личности» [Флоренская, 1979, с. 163].

Так, выстраивается некоторая «идеальная» модель диалога с произведением искусства, который приводит к преображению субъективных содержаний. В действительности же в соответствии со свойствами нашего сознания, сферы наших представлений и чувств, для этого процесса не характерна изначальная открытость и готовность со стороны человека. Впечатление может прийти внезапно, или же, наоборот, эффект достигается не сразу, в процессе постижения, внимательного изучения объекта искусства. Диалог возможен не всегда и не у всех воспринимающих, к тому же случается не с каждым произведением искусства. Однако вступление в диалог и расширение нашего миропонимания, внутриличностное изменение являются пределом, к которому каждый может устремиться, дабы реализовать эстетическое переживание в его полноте.

С точки зрения Гюйо, «истинными эстетическими эмоциями можно назвать те, которые вполне овладевают нами, которые, заставляя сильнее биться наше сердце, способны даже ускорить или замедлить движение крови во всем нашем организме, которые могут увеличить интенсивность нашей жизни» [Гюйо, 1895, с. 74]. Так понимаемое эстетическое чувство становится критерием искусства. Последнее должно «возбудить в нас, с одной стороны, самые глубокие ощущения нашего существа, а с другой — самые моральные чувства и самые возвышенные идеи ума» [Гюйо, 1895, с. 76].

Здесь мы не будем поднимать вопрос о том, исключительно ли самые возвышенные идеи передаются в искусстве, но согласимся с тем, что эстетическое переживание, как и другое личностное, охватывает все существо и благодаря эффекту просветления, преобразования картины миры, может преобразить нашу субъективность всецело.

Преображение субъективности происходит через включение в мир, расширение собственного субъективного видения в присоединении к всеобщему, сущностному, бытийному, метафорическим образом, через особую показующую форму переданному в искусстве. Здесь мы можем согласиться с О. Роденом: «Искусство — высочайшая миссия человека, поскольку это упражнение мысли, которая взыскует понимания мира и делает этот мир понятным» [Роден, 2022, с. 16]. Однако заметим, что в данном случае мысль следует понять более широко, как реализующуюся в переживании, синтезирующем интеллект и аффект [Выготский, 1929]. И поэтому не можем полностью согласиться с Г.В.Ф. Гегелем, который предлагает такой взгляд: «… размышление о чувствах ограничивается наблюдением субъективных эмоциональных состояний и их особенностей, вместо того чтобы погрузиться в подлинный предмет исследования, в художественное произведение, и оставить в стороне голую субъективность и ее состояния. В чувстве же эта бессодержательная субъективность не только сохраняется, но и является главным; потому-то люди так охотно предаются чувствам. Вследствие своей неопределенности и бессодержательности подобное исследование искусства становится скучным, а концентрируя внимание на мелких субъективных особенностях, оно становится и противным» [Гегель, 1968, с. 39]. Он не приемлет упоения чувством, которое называет признаком «голой субъективности». Но погружение в произведение искусства не будет полноценным без всецелого участия и отклика в виде чувств. В действительности, чувства и есть показатель субъективности, личного отношения. Но именно благодаря личностной включенности, показателем которой служат чувства, возможно переживание вообще и эстетическое переживание в частности. Есть тонкая грань между проективным восприятием и эстетическим переживанием. Разница состоит в предмете, содержании, вызвавшем чувства. Вероятно, оба этих состояния в какой-то степени смешиваются в процессе реального восприятии. И по мере перехода понимания от субъективных содержаний к тем, что сокрыты в самом произведении, и происходит процесс преображения, снятия напряжения, как бы разворачивания пространства переживания, его преломление в свете целого, нового контекста, привносимого произведением искусства.

Работа выполнена при поддержке РНФ, проект № 24-28-01252 «Анализ структуры музыкального переживания, выраженного в двигательной форме (на материале практики музыкального движения)».

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 810 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
3. Бибихин В.В. «Vita activa» Ханны Арендт // Из архивных материалов. 2000. – URL: http://www.bibikhin.ru/vita_aktiva_hanni_arendt
4. Выготский Л.С. Педология подростка. – М.: Издание Бюро заочного обучения при педфаке 2 МГУ, 1929.
5. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
6. Гюйо Ж.М. (1854–1888). Принцип искусства и поэзии / перевод с французскаго. – С.-Петербург: Тип. Брауде, 1895. – 80 с.
7. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 448 с.
8. Лэнгле А. Феноменологический подход в экзистенциально-аналитической психотерапии // Московский психотерапевтический журнал. – 2009. – № 2. – С. 110–129.
9. Роден О. Беседы об искусстве. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 320 с.
10. Рубинштейн С.Л. Человек и мир // Проблемы общей психологии. – М.: Педагогика, 1973. – 424 с.
11. Флоренская Т.А. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности // Психологические механизмы регуляции социального поведения личности. – М., 1979. – С. 151–174.
12. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. – СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.

А.М. АЙЛАМАЗЬЯН
Кандидат психологических наук, старший научный сотрудник факультета психологии МГУ им. М.В. Ломоносова, директор Центра музыкально-пластического развития «Гептахор» им. С.Д. Рудневой

A.M. AILAMAZYAN
Ph.D in Psychology, Senior Researcher at the Faculty of Psychology, Lomonosov Moscow State University, Director of the Center for Musical and Plastic Development «Heptachor» named after S.D. Rudneva

МУЗЫКА БАХА, ВОПЛОЩЕННАЯ В ПЛАСТИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ

BACH'S MUSIC EMBODIED IN PLASTIC IMAGES

В статье рассматривается проблема связи музыки и пластических искусств, их взаимного влияния и взаимодействия. На примере произведений И.С. Баха показывается, как музыка композитора сопровождает визуальные образы в современном искусстве, воплощается в кино, танце и пластике. Она оказывается соразмерной исканиям современной хореографии, которая пытается найти содержание в самой структуре танца, его архитектонике. Однако духовное наполнение музыки Баха часто утрачивается или оказывается недоступным. В статье делается вывод, что соотношение музыки и пластического образа меняется в зависимости от ориентации на интонационно-содержательную или формальную структуру музыки.

The article examines the problem of the connection between music and plastic arts, their mutual influence and interaction. Using the works of J.S. Bach as an example, it is shown how the composer's music accompanies visual images in modern art, is embodied in cinema, dance and plastic art. It turns out to be proportionate to the searches of modern choreography, which tries to find content in the very structure of dance, its architectonics. However, the spiritual content of Bach's music is often lost or inaccessible. The article concludes that the relationship between music and the plastic image varies depending on the orientation to the intonation-meaningful or formal structure of music.

Ключевые слова: И.С. Бах, ритмика, балет, хореография, свободный танец, музыкальное движение, интонация, синтез искусств, пластический образ.

Keywords: J.S. Bach, rhythmics, ballet, choreography, free dance, musical movement, intonation, synthesis of arts, plastic image.

Музыка Баха — само интонационное благовестие.

В.В. Медушевский

В 2025 году исполняется 340 лет со дня рождения Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750). Творчество И.С. Баха принадлежит к вершинам музыкальной культуры и имеет общечеловеческое значение. Феномен этой музыки и ее глубокое воздействие на человека пытались понять и объяснить выдающиеся мыслители, музыканты-теоретики, композиторы.

Хочется отметить и сразу обратить внимание на парадоксы, которые сопровождают восприятие этой музыки слушателями и музыкантами, отношение к ней в разные исторические периоды. Музыка Баха всегда считалась предельно отвлеченной, выражающей духовные смыслы и ценности, поэтому сложной для восприятия. Нельзя с этим не согласиться. Особенно сказанное будет справедливо для эпох, далеких по времени от создания произведений, для которых само содержание музыки Баха уже непонятно и неизвестно. Один из первых парадоксов состоит в том, что именно современный слушатель находит в музыке Баха что-то близкое и важное. Она становится популярной в XX и XXI веках, часто звучит в джазовых обработках, ее используют в рекламных роликах и заставках как фон для занятий бегом и т. п.

Другой парадокс состоит в том, что музыка Баха его современниками не была оценена в должной мере, считалась устаревшей, а сам композитор не стремился к ее распространению, популяризации. Он считал себя прежде всего органистом, так же думали и окружающие. Как указывает А. Швейцер, в течение всего XVIII века Баха не считали крупным композитором: «Славой пользовался органный виртуоз; восхищались теоретиком — мастером фуги; композитора «Страстей» и кантат упоминали между прочим» [9; с. 164]. Автор также обращает внимание на то, что вкусы публики изменились, музыка Баха, его фуги и контрапункты наскучили, в наступившую эпоху искали выражения естественных чувств. В заключение А. Швейцер пишет: «Тогда, на исходе XVIII века, не могли понять, что искусство Баха — тоже в своем роде природа, что в его строго полифонических произведениях заключен словно окаменевший мир вулканических чувств и представлений» [9, с. 165].

«Страсти по Матфею» были вновь представлены публике 11 марта 1829 года, ровно через 100 лет после последнего исполнения под руководством Баха. Эта инициатива принадлежала 20-летнему Мендельсону-Бартольди. Пропаганда искусства Баха, тем не менее, не сделала его произведения популярными и понятными широкому кругу слушателей. В основном его признание ограничивалось средой музыкантов-профессионалов. Постепенно открывающаяся природа творчества Баха во многом делала его непонятным для светского искусства той эпохи, которая в основном «вычитывала» церковный стиль его произведений. Парадокс состоит в том, что и для церкви музыка Баха казалась непригодной и неподходящей. Именно в середине XIX века возникла дискуссия об истинной и ложной духовной музыке: «Реставрация богослужебного искусства, победоносно утвердившегося к середине XIX столетия, в его борьбе с антихудожественным идеалом пиетизма и рационализма, не пошла на пользу Баху. Начали обращаться к прошлому — к добаховскому времени — и осуждать кантаты лейпцигского кантора, как и всю духовную музыку XVIII века, считая ее театральной, непригодной для назидания общины» [9; с. 179]. Особенно выразителен приговор, вынесенный музыке Баха Карлом фон Винтерфельдом: «Именно необычайно сильное воздействие его искусства на чувства слушателей, именно те художественные средства, которыми он достигает этого, исключают чудесные, замечательные произведения Баха из церкви — дома молитвы» [9; с. 179].

В XX веке начинается как глубокое музыковедческое изучение творчества Баха, так и приходит широкое признание. Бах теперь воспринимается как величайший композитор, если не сказать, как композитор № 1. Баховедение становится одной из важнейших областей музыкознания: в нем не только каталогизируется наследие композитора, но и создаются методы для раскрытия истоков и смысла его произведений. Эстетика Баха начинает пониматься в историческом контексте, в ее изначальном содержании.

Мы уже ссылались на уникальный труд А. Швейцера, посвященный творчеству и судьбе И.С. Баха. В нем высказывается мысль о связи музыкальных тем, которые использует Бах, с темами протестантских хоралов, взятых из церковного обихода, из многочисленных их вариантов, рожденных народным творчеством. Догадки А. Швейцера о символическом значении определенных тем, мелодических и ритмических фигур в музыке Баха поддерживаются и в отечественном музыковедении. В системном исследовании, посвященном изучению «Хорошо темперированного клавира» (ХТК), Б.Л. Яворский открывает глубокое духовное содержание прелюдий и фуг. Он выработал словарь-каталог звуковых символов: «мотивы скорби, стра-

дания», «символ ухода в могилу», «символ страстей», «символ чаши страдания», «символ свершения Божьей воли», «символ воскресения», «представляющий собой поступенно восходящий трехзвучный диатонический мотив, секвентно повторенный несколько раз (одна из разновидностей риторической фигуры anabasis)» [3; с. 96], и другие. По мнению Б.Л. Яворского, Бах поднял светские жанры по их этической и философской значимости до уровня духовных жанров. В основе его анализа лежало сопоставление мелодий протестантских хоралов, музыки церковных кантат, риторических фигур-символов с музыкой прелюдий и фуг ХТК. Он утверждал, что в этом цикле выражены важнейшие нравственные идеалы баховской эпохи, воплощенные в евангельских образах.

Другой особенностью музыки Баха является ее живописность, конкретная образность, человечность, «своего рода гуманизация риторики, когда совокупное действие риторических приемов позволяет добиться пластического восприятия художественных образов, сделать их “зримыми” и даже придать музыкальным произведениям обобщенно-повествовательный характер» [3; с. 44]. Искусствовед Р.Э. Берченко пишет: «Изучая художественный контекст баховской музыки, Яворский не мог миновать живопись. Действовал он при этом в двух направлениях. На своих семинарах он охотно сравнивал циклические клавирные сочинения Баха с живописными циклами и отдельными картинами гениальных художников самых разных стран и эпох: Джотто, Боттичелли, Грюневальда, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Эль Греко, Рубенса. <…> Однако в собственно исследовательской работе он… намеренно ограничивал себя изобразительным искусством Германии… и близлежащих стран протестантской художественной культуры. Традиция создания циклов на духовные сюжеты наиболее отчетливо прослеживается именно в живописи. Это вполне закономерно, поскольку циклический принцип был предопределен при росписи храма или выполнении иллюстрации к Библии… Как отмечал Яворский, серии картин и гравюр на темы Ветхого и Нового Завета чрезвычайно характерны для светской области изобразительного искусства». Художественные циклы, посвященные Страстям Христовым, были созданы А. Дюрером, Л. Кранахом Старшим, Рембрандтом и др. [3; с. 49–50].

Таким образом, уникальность музыки Баха состоит в синтезе, соединении духовного содержания и человеческих переживаний, человеческих чувств и размышлений по поводу этих содержаний. Б.Л. Яворский замечает, что в «Хорошо темперированном клавире» мы находим не иллюстрирование евангельских сюжетов, а нечто иное — их музыкальные образы, ассоциативные и тем самым субъективные, интерпретирующие: «В прелюдиях и фугах Баха нельзя искать

непосредственное изображение тех событий и предметов, о которых повествует Евангелие. Это отображение того, как Евангелие и церковные праздники и установления действовали на психику человека XVIII века» [3; с. 80]. Тем самым Бах отходит от чисто схоластического объективного подхода, свойственного его предшественникам. «Надличностность» церковной музыки заменяется у Баха страстной проповедью и размышлением. Мы позволим себе предположить, что уникальность феномена Баха состоит в этом убежденном личностном высказывании, однако личность эта Богоцентрична и почти отказывается от авторства.

То, что было понятно современникам Баха, а именно духовное содержание его музыки, в дальнейшем утратило свое значение. Баховские творения изменили свои эстетические и социальные функции, превратившись в материал для штудий пианистов и начинающих музыкантов. Как отмечает Р.Э. Берченко, «приобретя, несомненно, новые черты и свойства, баховское творение неизбежно утратило при подобной трансформации некоторые качества, изначально ему присущие. Прежде всего, это качество коммуникативное, другими словами — способность вести диалог с аудиторией на общем языке, который обнимает всю совокупность риторических фигур, протестантских хоралов, а также целый пласт музыки самого Баха и его современников, звучавшей как во время церковных обрядов, так и в музыкальном быту. Поэтому тот содержательный слой, который был вполне ясен ученикам Баха, стал ребусом, порой неразрешимым для интерпретаторов последующих эпох…» [3; с. 129].

Тем не менее музыка И.С. Баха приобретает в XX веке, в особенности во второй его половине, все большую популярность и известность. Как же переживается музыка Баха, чем привлекает? При утрате понимания конкретного содержания его инструментальных произведений, выраженного через символические музыкальные фигуры, у современного слушателя сложилось отношение к этой музыке как к абстрактной, в том числе лишенной чувственной основы. Она воспринимается как не имеющая привычной эмоциональности и поэтому как отрешенная от земных забот, от земного, бытового плана существования. Эта абстрактность, неопределенность, отрешенность, возможно, и делает его музыку привлекательной для современного человека, так как она позволяет ему быть свободным в собственных ассоциациях и впечатлениях. Если говорить об ассоциациях, то они часто связаны с образами Космоса, мироздания, бесконечности и вечности по сравнению с жизнью человека. Именно такие мотивы иллюстрирует музыка Баха в кинематографе и мультипликации.

Использование музыки композитора в кино способствовало как ее популяризации, так и формировало отношение к ней, задавало вызы-

ваемый ею ассоциативный ряд. Если у И. Бергмана фильм назван в честь произведения Баха («Сарабанда»), то у А.А. Тарковского баховские темы становятся буквально героями фильма. Так, в фильме «Солярис» хоральная прелюдия (BWV 639) звучит в тот момент, когда герои как будто переходят в иное измерение, и время останавливается: возникшая на космической станции невесомость преображает предметы и самих героев, они плывут в пространстве, выпадая из привычного хода жизни и ее восприятия. Это взгляд на Землю из Космоса, но не как на физическое тело (объект), а как на мир людей, их сущностное видение. «Мы — часть Вселенной», — вот что хочет сказать нам А.А. Тарковский, это именно то, что говорит нам музыка в картине. Так рождается новый смысл музыки Баха, который нам дарит XX век, — созерцательность, философичность, всечеловечность и всеохватность становятся доминантами в ее понимании.

Неожиданно открывается и прикладное значение произведений Баха: способность этой музыки «приподнимать» изображаемые события, превращать обыденное почти в сакральное, жизненную мелочь, деталь — в факт бытия, стала использоваться в кино, мультипликации, при создании визуальных образов в разных видах творчества (вспомним в связи со сказанным «Сказку сказок» Ю.Б. Норштейна).

Пожалуй, наиболее неожиданным является приход музыки Баха в балетный и музыкально-пластический театр. Хореографические постановки на его музыку стали знаковыми и яркими событиями в театральной жизни.

Возможность воплощения музыки композитора в пластических образах возникла не на пустом месте. Ей предшествовали открытия в области танца и синтеза искусств, эксперименты с движением и свободной пластикой [1]. Прежде всего, необходимо отметить, что идея выражения классической академической музыки в движении принадлежала Айседоре Дункан, создательнице свободного танца. Отношение к ее новаторству с самого начала было неоднозначным, однако оно существенно преобразило танцевальное искусство, привело к реформе балета и появлению новых направлений танца — в них важную роль стала играть музыка, написанная изначально не для танцев, не «дансантная». Обращение к классической музыке позволило танцевальному искусству преодолеть присущую ему развлекательность и претендовать на выражение серьезных философских идей или социальных проблем средствами движения и пластики. В рамках свободного танца стали разрабатываться новые системы движения, во многом себя противопоставившие принципам классического балета, складывались и особые подходы к музыке. Если А. Дункан предлагала «выслушивать» жест или движение, рождающееся в ответ на звучащую музыку, то подход Э. Жак-Далькроза был

более рационален и понятен — это воспроизведение с помощью движения метроритмических аспектов музыкальной формы. Созданная им система ритмики получила широкое распространение как метод художественного воспитания. В отечественной практике, наряду с использованием ритмики, стали разрабатываться и оригинальные системы музыкально-двигательного развития. К одной из них относится метод музыкального движения, в котором делается акцент на эмоционально-моторном отклике на музыку и ее двигательном проживании [4; 8].

Если обратиться к эволюции балета от М.М. Фокина до Дж. Баланчина, то она сопровождалась постепенным отходом от драматических приемов в балетных спектаклях, от мимических сцен. Главным выразительным средством становился «чистый танец», во многом черпающий свое вдохновение в музыкальном произведении. Появление симфобалета Дж. Баланчина завершило этот процесс формирования абстрактного танца, аналогичного чистым музыкальным формам.

Символично, что обращение к музыке Баха в балете связано с дальнейшим развитием пластического языка, с обновлением выразительных средств в хореографии и хореографического мышления. Так, один из первых балетов на музыку Баха ставится Л.В. Якобсоном в созданном им театре хореографических миниатюр в 1971 году. Так же, как и М.М. Фокин, Л.В. Якобсон стремился раскрыть заложенные в классическом танце возможности и тем самым найти новые пути. Балет называется «Экзерсис XX». Он сделан в уже достаточно популярном к тому времени жанре класс-концерта, где представлен тренаж, на котором базируется классический танец. Музыка Баха в обработке группы Swingle Singers оказывается фоном этого класса, она звучит скорее контрапунктом, создавая контраст простым упражнениям, но одновременно переводит происходящее в другой режим, задает новый взгляд на исполняемые элементы, и постепенно сами элементы тренажа начинают одухотворяться, приобретают образную выразительность. В какой-то момент возникает ощущение игры: балетмейстер вводит новые позиции и новые положения для танцоров: «Сочинив “Экзерсис XX”, Якобсон ответил на вопрос, кто лучше понимает и глубже чувствует природу великой системы классического танца. И доказал, как из одного движения — обычного классного экзерсиса — вырастает целый образ. Как способна трансформироваться сама классика и какой она явится (и уже явилась!) в будущем. “Экзерсис XX” не только смело перешагнул стереотипы зрительских восприятий “классики”, но заглянул и в XXI век, поразив всех свободой, самобытностью и свежестью взгляда на канонические формы классического танца. <…> Этот спектакль, по



Рис. 1. Балет Начо Дуато «Многогранность. Формы тишины и пустоты». Фото с сайта mikhailovsky.ru

существу, открыл новую главу *театрализации самого танца*, и, что не менее важно, новые, быстро подхваченные его последователями, принципы свободного и в то же время органического сочетания классической музыки (в самых современных ее обработках) и современного классического танца, раскованного и бесконечно разнообразно интерпретирующего то или иное музыкальное произведение» [5; с. 112]. Так, играя элементами, балетмейстер показывает неограниченные возможности самого классического танца. Каноническое искусство Баха сопоставляется с каноническим искусством балета, но в них открывается новое содержание — чувство свободы, легкости, современности.

В конце XX — начале XXI века появляется все больше танцевальных и балетных спектаклей на музыку Баха. Широкую известность приобрела постановка испанского хореографа Начо Дуато «Многогранность. Формы тишины и пустоты». Премьера спектакля состоялась в 1999 году в Веймаре — городе, где в течение ряда лет жил и работал И.С. Бах. Именно этот факт послужил поводом к постановке. Хотя Н. Дуато относят к представителям неоклассики, его авторская хореография ближе современному танцу. Это в полной мере относится и к балету на музыку произведений Баха. Чрезвычайно трудный технически и изобретательный танец с постоянными поддержками и неожиданными разворотами, перевернутыми вверх ногами позами, «антиклассичными» движениями отражает сложный ритмический музыкальный рисунок, который отвечает на каждый «изгиб» мелодии какими-то телодвижениями, причудливо соединяющимися друг с другом, часто это движения фрагментарные (рук, ног, туловища), как будто механические или подчиняющиеся чьей-то воле. Образность пластики поддерживается сюжетом балета, в котором великий композитор появляется в качестве действующего лица. Он управляет танцорами, изображающими то ли музыкальные инструменты, то ли отдельные ноты. Особенно ярко выделяется дуэт, в котором танцовщица «превращается» в виолончель, а композитор «играет» на ее теле (рис. 1). По сути, это спектакль о Бахе, в котором присутствуют еще два персонажа — Женщина и Смерть, разыгрывающие драму жизни и творчества композитора.

Критики отмечают, что данный балетный спектакль является абсолютно достоверной визуализацией многослойной звуковой палитры



Рис. 2. Балет Марка Морриса «Падение с лестницы». Фото Stephanie Berger

композитора: «Главным источником вдохновения для Начо Дуато является музыка. Он глубоко уважает композитора… Начо много раз слушает выбранную музыку, так, чтобы можно было прочувствовать все ритмы на всех уровнях. Каждая нота имеет для него определенную форму, цвет, определенный вес и даже запах» [6; с. 93–94]. Однако такая буквальность в хореографической интерпретации музыкальной конструкции сопровождается довольно произвольно наложенным образным планом спектакля. Возможно, сам язык современного танца задает эту образность, связанную с переживанием боли, страдания, утраты личностного начала. Возможно, балетмейстер намеренно создал подобный образ. В любом случае, в постановке придуманный сюжет и танцевальные движения доминируют над музыкой, и борьба Баха со Смертью представлена в довольно мрачных тонах, а просветленно духовный пласт музыки композитора не отражен в хореографии.

Упор на ритмическое соответствие движений музыке Баха находим и в другом известном балете «Падение с лестницы», созданном американским хореографом Марком Моррисом в 1987 году. Спектакль поставлен на музыку Сюиты для виолончели соло № 3 в исполнении Йо-Йо Ма. Название балета передает центральный образ постановки и многократно обыгрывается в спектакле, в котором в качестве декораций используются сооружения, напоминающие хоровые станки (рис. 2). Танцоры без конца падают или сбегают со ступеней широкой лестницы и снова поднимаются. Критики отмечают оригинальность и во многом иронично-шутливый характер хореографии, которая лишь косвенно отражает музыкальные формы: «Сарабанда медленная, хореография сосредоточена на том, что танцоры двигают руками, не двигаясь с места. Танцоры позируют группами, и в конце женщина вытягивает руки над ступенями. Бурре — это юмористическое упражнение по структуре. Девять танцоров, разделенных на трио на ступенях, двигают ладонями в молитвенных жестах в унисон и, наконец, в каноне. В перерыве группа, расположенная ниже, выходит на свободу» [10]. Создатели балета превращают музыку Баха в «полигон» для эксперимента в духе постмодернистской установки.

Обращение к смыслам музыки И.С. Баха можно найти в тех направлениях свободного танца, где меняется соотношение движения и музыки, происходит отказ от иллюстративности и визуализации самого музыкального текста. Так, поиск способов проживания музыки в двигательной форме ставит перед участниками практики музыкального движения сложную задачу личностного присутствия и отклика на интонационное содержание [2; 4], а не только на формальную структуру музыкального произведения. В этом опыте инструментальная музыка Баха открывается как непрерывный процесс развития музыкальной темы, вечное начало и рождение. Интонация восхождения пронизывает и темы скорби, и темы усилия и преодоления. В произведениях Баха часто интонационно воспроизводится и пластический жест обращения к Другому. Это вопрошание не остается без ответа. Благодатное насыщение энергией жизни ощущается почти физически и делает музыку великого композитора целительной силой.

Музыкально-пластическая композиция на музыку хоральной прелюдии f-moll (BWV 639) была создана педагогом музыкального движения О.К. Поповой в начале 90-х годов прошлого века (занятия проходили в Доме культуры МГУ, располагавшемся в то время в здании Университетского храма св. Татьяны). Ольга Кондратьевна говорила: «… мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха — да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание» [2, с. 227]. Удивительно простая и одновременно ясная и точная по форме композиция предполагала не столько показ, сколько пребывание в совместном действии. Круговое построение участников ассоциировалось с первичными формами танца как общего действа, обряда, таинства. Движение по кругу начиналось с всплеска рук и разворота корпуса, поднятые до уровня плеч руки как будто несли что-то на ладонях. В конце музыкальной фразы руки делают круг, выдох и опять вдох, движение начинается вновь в обратную сторону…

Это постоянное возобновление движения в начале фразы — как повторяющееся рождение жизни и бережное несение этого дара. Расширение общего круга и его медленное сужение, сгущение, соединение усилий каждого в общем стремлении к Небу — и вот достигнута вершина: в музыке после определенного нагнетения возникает переход к разрешению и возрастанию мелодии, ладони поднятых рук поворачиваются внутрь круга, к другим участникам. В этом общем движении рождается новая энергия постепенного расширения пространства круга, как будто происходит нисхождение и принятие благодатной силы.

В постановках студии музыкального движения «Гептахор» мы пытались сохранить найденный О.К. Поповой подход к музыке И.С. Баха,



Рис. 3. Музыкально-пластический спектакль «Шаги». Студия «Гептахор». St. Ansgarii Kirche, Бремен, 2014

старaясь уходить от чисто внешней изобразительности в пользу внутреннего проживания интонационных смыслов произведения. Простота и лаконичность двигательной формы как нельзя лучше подходят музыке данного композитора. Вместо технической усложненности танца возникает требование наполненности движения, особого личностного присутствия и пластической выразительности. Однако это не исключает работы над внешней формой и рисунком танца. Пластические спектакли на музыку И.С. Баха были представлены в рамках художественно-церковного проекта «Человек перед Богом» в Бремене (Германия) в 2014 году (рис. 3), в античном театре Херсонеса на фестивале «Терпсихора в Тавриде» в 2014 и 2019 годах, а также в Культурном центре «ДОМ» в 2024 году (рис. 4, 5).

Так, в композиции на музыку Сарабанды из Сюиты для виолончели соло № 5 c-moll (BWV 1011) подчеркивается графичность движения, обыгрывается движение пальцем руки, как будто рисующее в пространстве и на плоскости линии, которые то стягиваются между тремя танцовщицами, то разъединяются, то отделяют их друг от друга, то соединяют. В конечном итоге в последней фигуре у одной из участниц возникает указательный жест вверх — жест связи и устремленности человека к Небу.

Другой образ — это образ нисхождения благодати, он рождается в композиции на музыку Арии «Воздух» из Сюиты для оркестра № 3 D-dur (BWV 1068). Звучащая в мажоре музыка арии представляет собой единство медленно и прихотливо разворачивающейся мелодии с от-

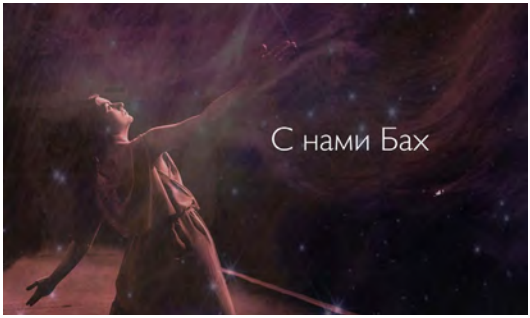


Рис. 4. Афиша к спектаклю студии «Гептахор». Фото А. Даниловой, дизайн Н. Исаевой

Рис. 5. «С нами Бах»: пластический спектакль студии «Гептахор». Съемка Р. Гараева, монтаж Е. Андреевой

дельными, очень длинными нотами в партии скрипок, и постоянно присутствующей мерной пульсации басов в партии виолончелей. Замедленный высокий шаг с зависанием вверху на вдохе, воздушная поступь выражают это состояние прихода Света, одаривания мира Благом (рис. 6). Вот как пишет об этой музыке В.В. Медушевский: «В совершенном покое от первого же длительно протянутого во времени звука изливается на все творение вечная любовь Божия. Жизнь — битва за вечность. <…> Дление начального звука в нежном тембре скрипок замечательно вводит в это дивное состояние сокровенной восторженности духа. Оно живое, это дление. Тянущиеся звуки переливаются всеми цветами радуги при смене гармоний» [7; с. 214].

Наоборот, Токката и фуга для органа d-moll (BWV 565) переживаются как усилие и борьба человека с тянущей его вниз силой притяжения, как необходимость преодоления гравитации, устремленность к Небу.

Подводя итог, можно сказать, что XX век открыл пластическую образность и живописность музыки Баха, и тем самым сделал ее близкой современному слушателю. В этой музыке мы сумели расслышать тот страстный диалог, который человек ведет с Богом.



Рис. 6. Ария «Воздух». И. С. Баха. Студия музыкального движения «Гептахор». Фото А. Даниловой

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 24-28-01252, тема проекта «Анализ структуры музыкального переживания, выраженного в двигательной форме (на материале практики музыкального движения)».

Список литературы:

1. Айламазьян А.М. Идея синтеза искусств и возникновение новых художественных и психологических практик // Литургия как синтез искусств. Знак-образ-символ в сюжетном и тематическом потенциале предметно-пространственной среды: Коллективная монография на основе материалов XXXII Международных образовательных чтений. – М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 442–447.
2. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. – 2014. – № 2. – С. 206–244.
3. Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Классика-XXI, 2020. – 372 с.
4. 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.
5. Звездочкин В.А. «Экзерсис XX» как формула хореографического метода Леонида Якобсона // Вестник МГУКИ. – 2009. – № 6 (32). – С. 106–112.
6. Козлова К.А. Петербургский испанец Начо Дуато // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2012. – № 1(27). – С. 89–96.
7. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. – М.: Композитор, 2016. – 632 с., нотн. пр.
8. Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / Под общ. ред. А.М. Айламазьян. – М.: Смысл, 2012. – 287 с.
9. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика-XXI, 2011. – 804, [6] с.
10. Kisselgoff A. Dance Review; Artful Workout on the Stairmaster // The New York Times. March 1, 1999. Section E, Page 1. – URL: https://www.nytimes.com/1999/03/01/arts/dance-review-artful-workout-on-the-stairmaster.html (дата обращения 09.01.2025).

Е.А. ЗАЕВА-БУРДОНСКАЯ
Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой средового дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова

Е.Е. МИХЕДОВА
Магистрант кафедры средового дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.A. ZAEVA-BURDONSKAYA
Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Environmental Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

E.E. MIKHEDOVA
Master's Student at the Department of Environmental Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ИСТОРИЧЕСКИ СЛОЖИВШАЯСЯ ГОРОДСКАЯ СРЕДА И ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ КОНТЕНТ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ АТТРАКТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ВЕЛИКОГО НОВГОРОДА)

THE HISTORICAL URBAN ENVIRONMENT AND THE EMOTIONAL AND AESTHETIC CONTENT OF MULTIMEDIA ATTRACTIONS (BASED ON THE EXAMPLE OF VELIKY NOVGOROD)

На примере организации мультимедийной среды авторы рассматривают возможности цифровых технологий в формировании нового образа Великого Новгорода и внедрении в городскую ткань видеопроекций. Подобные проекты позволят сделать город местом притяжения креативных индустрий и глубже познакомить с богатейшей историей культуры России.

Using the example of organizing a multimedia environment, the authors explore the possibilities of digital technologies in shaping a new image of Veliky Novgorod and incorporating video projections into the city's fabric. Such projects will help make the city a hub for creative industries and provide a deeper understanding of Russia's rich cultural history.

Ключевые слова: Великий Новгород, видеомэппинг, туристическая индустрия, художественная культура цифрового искусства и дизайна, проектная культура цифрового искусства и дизайна, центры притяжения креативных индустрий.

Keywords: Veliky Novgorod, video mapping, tourism industry, digital art and design culture, digital art and design project culture, creative industries hubs.

Мультимедийные технологии сегодня становятся значимым инструментом в формировании эмоционально насыщенной городской среды, особенно в исторических городах, таких как Великий Новгород. Эти решения позволяют объединить многовековое наследие и современные технологии и создать уникальные точки притяжения для жителей и туристов [1]. Однако остается открытым вопрос, насколько глубоко мультимедийные аттракторы способны изменить восприятие пространства, и какие именно формы взаимодействия подходят для городов с историческим контекстом? С появлением современных технологий визуального и звукового оформления пространств, таких как интерактивные инсталляции и дополненная реальность, возникает необходимость адаптации этих решений под особенности конкретных локаций городской среды. В случае Великого Новгорода речь идет о сочетании аутентичных архитектурных форм с высокотехнологичными средствами, способными оживить восприятие среды. Например, видео-проекции, подчеркивающие введением специально подобранного исторического материала (документов, изображений, планировок и т.п.) уникальность новгородских памятников. Подобные видео-инсталляции, становясь местом притяжения аудитории, могут стать тем элементом, который заставляет зрителей иначе взглянуть на уже привычные объекты [4].

С помощью видеомэппинга можно было бы воспроизводить сцены из истории города (как статические, так и динамические) связанные с его культурным наследием. Технологии дополненной реальности также обладают большим художественным и эстетическим потенциалом. Посетитель, используя мобильное устройство, может увидеть, как выглядели те же места сотни лет назад. Однако внедрение подобных технологий связано с множеством трудностей. Во-первых, необходимо учитывать мнение местных жителей, которые могут воспринять такие изменения как нарушение культурной аутентичности. Во-вторых, важна адаптация мультимедийных объектов к сезонам и климатическим особенностям города, что требует инженерных решений для защиты оборудования от воздействия внешней среды. Например, инсталляции должны быть устойчивыми к перепадам температур и влажности, которые характерны для Новгорода.

Вопрос эмоционального восприятия мультимедийных объектов является важнейшей составляющей их полноценного функционирования. В отличие от традиционных объектов искусства, мультимедийные инсталляции предлагают зрителю активное взаимодействие, что делает их восприятие более личным и глубоким. Однако такие проекты требуют тщательной проработки с точки зрения их содержания и исполнения. Например, важно избегать чрезмерной перегруженности визуальными эффектами, которые могут отвлечь от основной идеи или вызвать у зрителей дискомфорт [1].

Задачи мультимедийного дизайна в городской среде не ограничиваются эстетическими функциями. Эти решения должны способствовать укреплению идентичности города, делать его более узнаваемым и привлекательным как для жителей, так и для гостей. Великий Новгород, как исторический центр России, обладает огромным потенциалом для создания мультимедийных объектов, которые смогут подчеркнуть его уникальность и рассказать историю города современным языком искусства. В Великом Новгороде применение подобных технологий могло бы быть реализовано через создание тематических мультимедийных маршрутов. Например, в туристический маршрут по историческим памятникам региона возможно включить интерактивные инсталляции, рассказывающие об истории конкретных храмов и комплексов, вводя в сюжет видеорассказа конкретные исторические фигуры, раскрывая их роль в истории Росии. Подобные решения могут стать не только украшением города, но и инструментом для повышения его туристической привлекательности.

Одним из интересных аналогов мультимедийных аттракторов городе может стать проект Gharfa, реализованный в Эр-Рияде под руководством архитектора Эдоардо Тресольди [2]. В основе концепции Gharfa лежит идея объединения прошлого и настоящего через архитектурные формы и взаимодействие с пространством. Структура из проволочной сетки высотой 26 метров была создана как современная интерпретация крепостей, ранее существовавших на этой территории. Этот объект не просто привлекает внимание благодаря своим масштабам, но и служит точкой контакта с исторической памятью региона. Аналогичная идея может быть реализована в Великом Новгороде, но уже с инструментарием мультимедийных технологий. Например, на территории Ярославова Дворища, где сохранились руины древних построек, можно было бы установить интерактивную инсталляцию, которая с помощью видео проекций и дополненной реальности создавала бы иллюзию зданий в их историческом виде. Такое решение позволило бы не только визуализировать прошлое, но и включить зрителя в процесс его изучения.

Проект Gharfa подчеркивает важность мультисенсорного опыта: звуковые инсталляции от Max Magaldi дополняют атмосферу. В Новгороде подобный проектный прием возможно применить в рамках мультимедийного маршрута вдоль Кремлевской стены. Звуковые композиции, созданные на основе историко-архивных и этнографических исследований, могли бы дополнить визуальный контент.

Еще одной важной составляющей Gharfa является работа с ландшафтом. Ландшафтный архитектор Matteo Foschi интегрировал арт-объект в природное окружение, усиливая его эстетическое воздействие [3]. Так можно сделать и на берегах реки Волхвов. Это место уникально своим сохранившимся ландшафтом и архитектурными памятниками. Таким образом, совмещение антропогенного и природного с включением цвето- свето- звуковых инсталляций на воде, отражающей архитектурные символы города, станет не только украшением, но и мощным символом-аттрактором.

Главный успех Gharfa заключается в его способности обращаться к эмоциям зрителей, вызывая от удивления до восхищения. Этим качеством важно наделить проекты мультимедийных маршрутов по Великому Новгороду. Проекция 3D-mapping предложит жителям и туристам «путешествие» сквозь время, что могло бы значительно усилить эмоциональную вовлеченность аудитории в историко-архитектурную среду. Технология воссоздаст вид Софийского собора в аутентичном облике XI века или картину того, каким был вид на город с крепостных стен в средние века [5]. Одним из ключевых вызовов при реализации мультимедийных проектов является соблюдение баланса между новыми технологиями и сохранением культурного контекста. В Gharfa этот баланс был достигнут благодаря минималистичной эстетике и бережному отношению к прошлому. Этот принцип стоит учесть и в создании аналогичных проектов для Новогорода.

Такие проекты, как Gharfa, доказывают, что мультимедийные решения могут стать важным инструментом в популяризации культурного наследия. В Великом Новгороде мультимедийные аттракторы могут не только украсить городскую среду, но и привлечь новую аудиторию, включая молодое поколение, которое ценит интерактивность и современные формы коммуникации. Реализация проектных идей требует тесного сотрудничества дизайнеров, историков, художников и технологов. Однако потенциал таких проектов, повышающий привлекательность города и укрепляющий его культурную идентичность, оправдывает эти усилия. Великий Новгород, как центр богатого исторического наследия, может стать ярким примером интеграции мультимедийных технологий в историческую среду, создавая пространство, которое одновременно удивляет, вдохновляет

и сохраняет память о прошлом. Несмотря на сложность разработки и внедрения таких технологий, их влияние на городскую среду очевидно. Мультимедийные аттракторы способны оживить восприятие привычных пространств, превращая их в динамичные и интересные объекты, вызывающие вдохновение и положительные эмоции. Для Великого Новгорода такие проекты могут стать мостом между прошлым и настоящим, объединяя богатую историю города с инновациями современности.

Таким образом, мультимедийные аттракторы в городской среде не только открывают новые горизонты для развития туризма и культурной жизни, но и способствуют созданию пространства, художественно и эстетически насыщенного, говорящего на понятном и интересном для современников языке. Великий Новгород, с его уникальной историей и культурой, имеет все шансы стать примером для других городов в области интеграции мультимедийных технологий.

Список литературы:

1. **Гибсон, Д.Д. Экологический подход к зрительному восприятию / Дж. Гибсон; Пер. с англ. Т. М. Сокольской. — Москва: Прогресс, 1988. — 461 с.**
2. **Gharfa Project by Edoardo Tresoldi. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://architime.ru/news/edoardo_tresoldi_1/gharfa.htm (дата обращения: 24 сентября 2024).**
3. **Gharfa: Studio Studio Studio Diriyah. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://www.art-vibes.com/art/studio-studio-studio-gharfa-diriyah/ (дата обращения: 21 сентября 2024).**
4. **«ТОП-10 необычных примеров интерактивных инсталляций». Media Contented. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://media.contented.ru/vdohnovenie/kofebrejk/10-neobychnih-primerov-interaktivnyh-media/ (дата обращения: 28 сентября 2024).**
5. **Имайкин, И. Д. Роль видеомэппинга в современных искусственных инсталляциях и архитектурных проектах / И. Д. Имайкин. — Текст : непосредственный // Молодой ученый. — 2024. — № 2 (501). — С. 51-55. — URL: https://moluch.ru/archive/501/110176/ (дата обращения: 28 сентября 2024).**

П.В. БАБАК
Магистрант, Московский архитектурный институт (государственная академия)

В.И. ИВАНОВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры храмового зодчества МАРХИ (Государственная академия)

P.V. BABAK
Master-degree student, Moscow Architectural Institute (State Academy)

V.I. IVANOVSKAYA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Temple Architecture of the MARCHI (State Academy)

К ВОПРОСУ О СТИЛИСТИЧЕСКОМ ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИИ ПРАВОСЛАВНЫХ И БУДДИЙСКИХ ТРАДИЦИЙ В ИСКУССТВЕ НАРОДОВ ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА

ON THE STYLISTIC INTERPENETRATION OF ORTHODOX AND BUDDHIST TRADITIONS IN THE ART OF THE PEOPLES OF THE FAR EAST

В коротком изложении обозначены основные пункты взаимосвязи между китайской и российской культурами через нанайскую на Дальнем Востоке. Выявлены точки соприкосновения и возможность интеграции китайских традиций через местный этнос.

The main points of interrelations between Chinese and Nanai culture in the Russian Far East are briefly outlined. The points of contact and the possibility of integrating Chinese traditions through the local ethnos are identified.

Ключевые слова: нанайцы, Дальний Восток, маньчжуры, культура, взаимовлияние.

Keywords: Nanai people, Far East, Manchus, culture, mutual influence.

Российский Дальний Восток является абсолютно уникальным по множеству причин, в том числе и по обширному взаимодействию с азиатскими странами и их культурой. Самое большое влияние оказал Китай, взаимоотношения с которым насчитывают несколько столетий.

Первым ключевым этапом в определении границ Дальнего Востока стал Нерчинский договор с маньчжурской Цинской империей, заключенный в 1689 году. Тогда Российская империя была вынуждена уступить свои земли по верхнему течению Амура и ликвидировать российские поселения с данных территорий. Но договор, который установил поныне существующие границы между двумя державами и присоединил к России Приамурский край, был подписан только спустя двести лет, в 1858 году.

Несмотря на то, что активное взаимодействие между русским и китайским народами на Дальнем Востоке начало проявляться только последние два столетия, азиатское влияние проникало в культуру местных малочисленных коренных народов и намного раньше. Наибольшее отражение китайских традиций находит себя в нанайской культуре. Данный этнос является самым многочисленным на территориях Дальнего Востока и является неотъемлемой частью истории и местной идентичности Хабаровского края. В отличие от многих народов Сибири и Дальнего Востока, до середины XIX века существовали большей частью независимо от западных культурных традиций и религии, что способствовало наибольшему сохранению изначальных древних представлений, на которые оказали влияние и страны Азии.

Изучение того, как проникали художественные традиции соседней страны в местные культуры и последующее их влияние на образ современных городов, таких как Хабаровск, становится наиболее актуальным и важным не только в рамках местного значения, но и в качестве элемента познания межэтнических контактов России и Китая в целом. В.С. Мясников подчеркивал, что данное явление выходит далеко за границы двух стран и имеет всемирно-историческое значение [1]. Например, ярким примером проявления местной идентичности служит архитектура. Когда город Хабаровск только начал застраиваться, то он в основном состоял из деревянных домов. Характерной отличительной особенностью города являлась пропильная резьба, в которой проявляются амурские мотивы. На наличниках часто изображались элементы, напоминающие местные растительные орнаменты или древние личины, сохранившиеся на петроглифах Сикачи-Аляна и являющиеся достояние нанайского этноса. Такие личины украшали сплошным горизонтальным поясом карнизы домов на центральных улицах Хабаровска [2].

Вопрос степени влияния китайской культуры на нанайскую во многом остается спорным, как и истоки их взаимоотношений, в связи с малой степенью изучения данной темы. Но факт активного взаимодействия двух этносов проявляется и в упоминании в летописях китайцами нанайцев как «северных варваров; инородцев в рыбьих шкурах; юпитазцы — рыбьекожие». Так их называли не случайно, так как жители Нижнего Амура питались в основном рыбой, они также изготавливали из рыбьих шкур одежду и обувь вплоть до XX века. Российский этнограф и путешественник В.К. Арсеньев отметил в своих полевых дневниках этнокультурные контакты коренных народов с китайцами и маньчжурами [3].

Наиболее сильно распространение китайской культуры проявилось в нанайском орнаменте, который повсеместно использовался в вышивке на одежде и в предметах быта. Местные узоры очень схожи с китайскими мотивами, в которых присутствуют множество изображений растений, волн, рыб, змей, драконов. Археологические исследования не могут установить прямого заимствования соседних культур, но схожесть менталитетов по образу восприятия окружающего мира считывается с первого взгляда. Скорее всего, на это повлиял схожий природный ландшафт, в котором переплетены северные, восточно-сибирские и южные маньчжурские особенности. Точно известно, что взаимопроникновение местных жителей Амура с китайским, маньчжурским населением происходило в результате торговли и обмена. Огромным спросом у нанайцев пользовались изделия из шелка с растительными и облаковидными узорами, в особенности изображения драконов. Самым распространенным видом одежды местного населения является халат китайского типа, который высоко ценился и одевался дважды в жизни — во время свадебного и погребального обрядов [4].

Дракон как важный элемент азиатской культуры плотно закрепился и в мифологическом представлении нанайцев [5]. Местные жители считали его благожелательным существом, подателем здоровья, богатства и благополучия, изображения дракона вырезались на деревянных столбах жилищ, и так же как в Древнем Китае в случае засухи в домах изображения дракона, грома и облаков использовали для защиты. Наибольший интерес в амурской архитектуре представляет явное заимствование наземного типа дома и даже его название — фанза. Дом нанайцев представлял собой «четырехугольную форму, с двускатной крышей, правило, был однокамерный, без перегородок» [6]. Что касается ориентации по сторонам света, то, как и у китайцев, у нанайцев сложилось особенное отношение к югу и северу.

Согласно нанайской мифу «Эпэн — лепешка, фудин и злые духи», в северной части света «живет вся нечисть», а юг ассоциировался со светом, жизнью и теплом.

В XIX–XX века, когда по Нерчинскому договору Приамурье присоединилось к Российской империи, китайцы начали очень активно участвовать в жизни малочисленных коренных народов. Это было связано с тем, кто китайское правительство продвигало идею возвращения этих территорий в состав маньчжурской Цинской империи и всячески вовлекало местных жителей в административно-политическую систему Китая. Вследствие этого сунгарийские гольды (так раньше называли нанайцев) были приписаны к военно-служилому сословию Цинской империи. Нанайцы также продолжали поддерживать торгово-экономические связи с китайцами по примеру гольдов, так как в Хабаровске проживание и продукты были намного дороже, чем в поднебесной.

По данным архивных документов, в 1897 году в Хабаровском округе в поселениях вместе с нанайцами проживали китайцы. Результатом такой экспансии стало распространение буддийских идей, которые органично вплетались в местную мифологию. Таким образом, в переписи нанайцы были записаны как язычники-шаманисты с примесью буддизма. Кроме того, многие народности были двуязычными и кроме родного языка владели китайским [7]. Самым сильным проявлением влияния китайской стороны на коренные народы стало появление новой этнической группы населения — тазы. Эти народы появились вследствие маньчжуро-китайской колонизации в XIX веке и были метисными по своему происхождению, в их крови смешались нанайцы, удыгейцы, орочи и китайско-маньчжурские отходники. Языком тазов являлся синтезом китайского, нанайского и удыгейского [8].

Помимо российского Дальнего Востока нанайцы проживают и на территории Китая, там эти народы называются «хэчжэ». Хдчжэ больше других народов приобщились к китайской культуре и почти утратили свои коренные традиции. Например, сунгарийские нанайцы активно занимались земледелием, в отличие от нанайцев, проживающих около Хабаровска. О том, что они позаимствовали основы земледельческой деятельности от китайцев и древних маньчжур, свидетельствует сам способ ее ведения — грядковая культура, то есть возделывание сельскохозяйственных растений на профилированной поверхности почвы в грядах и гребнях.

Суть метода заключается в следующем: после подготовки пашни по её поверхности проводят глубокие параллельные борозды и образуют

грядки. Вдоль гребня грядок засевают зерно, которое утаптывают ногами. Когда хлеб немного поднимется, по бороздам проходят сохой, чтобы уничтожить выросшую в них сорную траву и окучить хлебные растения.

Грядковая культура применяется в северных, северо-западных районах и на Дальнем Востоке на избыточно увлажнённых тяжёлых бесструктурных почвах с высоким уровнем грунтовых вод, а также в случаях, когда незначителен по мощности пахотный слой.

Если рассматривать российское влияние на данный этнос, то до XIX века оно никак не проявлялось, а после выражалось в добровольно-принудительном порядке. Это касалось и распространения православия на малочисленные коренные народы. Во второй половине XIX века миссионеры Благовещенской духовной миссии пытались обратить нанайцев в православие, но оно принималось формально. Нанайцам было выгодно становиться христианами, так как позволяло свободно заниматься торговлей с «приезжими» и давало больше привилегий. Кроме того, при принятии крещения нанайцы освобождались от платежа ясака, а взамен получали крестики, монеты и лекарства. В свою очередь, местный народ просто включал того или иного святого в свой языческий пантеон. В частности, около икон ставили тарелочки с жертвенной пищей. Этот факт нашел свое проявление в форме ассимилированной иконы, которая в качестве экспоната представлена в Хабаровском краевом музее имени Н.И. Гродекова. Выглядит это как подаренная миссионерами икона Николая Чудотворца, интегрированная в традиционную нанайскую дощечку с местными орнаментами. По записям В.К. Арсеньева иконы крещеные нанайцы обычно хранили в ящиках для утвари, которые доставали при молебне и во время традиционных ритуалов при промысловой деятельности. Благодаря православию у нанайцев появилось понятие о верховном боге, который наряду с верховным божеством появился в жизни нанайцев.

Были и явные противники христианизации, которые заявляли, что души крещеных нанайцев тяжелее, так как русские питаются хлебом, а гольды — рыбой. Соответственно шаман не сможет отправить эту душу в потусторонний мир, где она будет вынуждена скитаться. Помимо местных, миссии мешали и китайцы-купцы, образ мысли которых был наиболее близок нанайцам, они и внушали аборигенам идеи о верховной власти Китая [9]. Такие проблемы вынуждали миссионеров сжигать и топить языческие деревянные и травяные изображения духов.

Интересное проявление синтеза православной веры и языческой нашло отражение в погребальном культе. Согласно обычаю, нанайцы хоронили своих родственников в наземном погребальном домике,

но чтобы привить христианский обычай захоронения в земле, они были вынуждены идти на компромисс, возводя над могилой умершего, захороненного в земле, усыпальницу.

Помимо религиозных реформ, изменились и некоторые подходы к возведению гражданских сооружений. Около домов нанайцев начали пристраивать крыльцо, сени, появились русские печи, доски с изображениями рыбы или тигра с фронтона дома переместились на фронтовую часть.

В приграничной местности, расположенной вдоль устьев реки Амур, постоянно происходит взаимопроникновение и столкновение разных культур. При более глубоком и детальном изучении становится ясно, что такие разные культуры, как российская и китайская, находят свое отражение в сознании местных народностей. Изучение этого феномена может стать новой главой во взаимоотношениях двух держав и поможет найти свои проявления в местной культуре.

Список литературы:

1. **Мясников В.С. Россия и Китай: историческое прошлое, современность и перспективы отношений / В.С. Мясников // Российско-китайские исследования. – 2017. – № 1. – С. 10–21.**
2. **Крадин Н. П. Памятники архитектуры Хабаровска / Н. П. Крадин. – Хабаровск: Этнос-ДВ, 1996. – 252 с.: ил., цв. ил.**
3. **Арсеньев В.К. Путевой дневник 2. 1907 г. / В.К. Арсеньев // Архив Приморского центра Русского географического общества — Общества изучения Приморского края. Ф. В.К. Арсеньева. Оп. 1. Д. 6. Л. 72–73.**
4. **Артемьев А.Р. Буддийские храмы XV века в низовьях Амура / А.Р. Артемьев. – Владивосток, 2005. – 202 с.**
5. **Муравьева Т. Мифы Дальнего Востока. От хозяина тайги Дуэнте и шаманки Кытны до духов вулканов и мухоморных девушек / Т. Муравьева. – М.: Миф, 2024. – 352 с.**
6. **Иващенко Я.С. Семиотика традиционного жилища на материале нанайской культуры / Я. С. Иващенко. – Комсомольск-на-Амуре, 2007.**
7. **Дацышен В. Г. Китайское влияние на тунгусо-манчжурское население Дальнего Востока России во второй половине XIX века / В.Г. Дацышен // Тематический сборник ежегодного международного семинара. Вып. 4. – Новосибирск, 2001. – С. 76–79.**
8. **Фадеева Е.В. Влияние этнокультурных контактов с китайскими отходниками на семейно-брачные отношения коренных народов Нижнего Амура (середина XIX — начало XX века) / Е.В. Фадеева // Россия и Китай: Проблемы стратегического взаимодействия. Сборник Восточного центра. – 2018. – № 21. – С. 59–63.**
9. **Аргудяева Ю.В. Миссионерская деятельность русской православной церкви среди коренных народов Дальнего Востока / Ю. В. Аргудяева // Религиоведение. – 2009. – № 4. – С. 32–42.**

ВАН ШУТУН
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

WANG SHUTONG
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ЦВЕТОВАЯ КУЛЬТУРА ВОСТОКА И ЗАПАДА. ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

THE COLOR CULTURE OF THE EAST AND WEST. INTERACTION ISSUES

Цветовая культура — это сочетание многих факторов, таких как религия, нация, история и личность. В статье основное внимание уделяется характеристикам китайской и западной традиций работы с цветом, дальнейшему изучению контекста и ключевых моментов интеграции китайских и западных принципов.

Color culture is a combination of many factors such as religion, nation, history, and personality. The article focuses on the characteristics of Chinese and Western traditions of working with color, further exploring the context and key points of integration of Chinese and Western principles.

Ключевые слова: цветовые различия, художественный анализ, интеграция западных и восточных традиций цветовой гармонии.

Keywords: color differences, artistic analysis, integration of Western and Eastern traditions of color harmony.

Цвет является важной частью визуального восприятия человека. Цвет и развитие истории человечества глубоко интегрированы. Здесь пересекаются различные расовые, географические, религиозные и исторические факторы, формирующие культуру цвета, характерную для каждой эпохи. С точки зрения характеристик китайского и западного цветового стиля и его интеграции, использование и восприятие цветов между Китаем и Западом значительно различаются, но с углублением культурных обменов между Китаем и Западом в последнее время и интеграции современной культуры характер работы с цветом двух стран также реализует совместные инновации на основе поиска общих оснований при сохранении разногласий.

Обзор цветовых традиций Китая и Запада

С точки зрения основных характеристик цвет в искусстве западной живописи отличается реалистичностью, религиозной символикой и связью с исследованиями зрительного восприятия и физики цвета. Цвет в искусстве Китая, в свою очередь, больше связан с каллиграфией, знаковыми функциями, цвет часто сопутствует изображениям предметов в пейзаже. Интеграция китайской и западноевропейской традиции работы с цветом дает новые уникальные сочетания и развивает общую цветовую культуру.

1. Характеристики цветового стиля Запада

В процессе интеграции основных характеристик западной цветовой системы в искусстве Китая нетрудно увидеть, что западный цветовой «стиль» фокусируется на трех уровнях: реалистичном воспроизведении, эмоциональном выражении и символическом значении. Как теория, так и практическое применение цвета глубоко укоренились в западной эстетической системе. С точки зрения стадий своего развития, западное рабовладельческое общество, представленное ранним Древним Египтом, тесно сочетало религиозный смысл с сильными цветами, такими как символические золотые, красные и черные [1], представляя основные рамки использования цвета, основанные на религии. В эпоху Древней Греции художники отказались от определения цветовых рамок под религиозными ограничениями и вместо этого демонстрировали подражание и изучение природы с более рациональной точки зрения. Цветовое творчество и стилистическое представление этого периода фокусируется на представлении стиля естественного реализма [2], имеет чрезвычайно сильную реалистичную окраску, а также создает большое количество литературных и художественных произведений выдающихся картин древнегреческого периода.

Позже под влиянием таких факторов, как развитие науки о цвете, изобретение камеры-обскуры, введение японской живописи и т. д. западный стиль цвета постепенно освобождается от имитационных ограничений, полностью основанных на естественной форме. В искусстве импрессионистов и постимпрессионистов художники использовали цвет для выражения сильных личных субъективных эмоций. В творчестве символистов и представителей других направлений проявлялось мистическое значение цвета, глубоко интегрированное с религиозным содержанием христианства. Благодаря этому сформировался творческий и субъективный подход, что привело к неповторимости цветовой палитры мастеров и столкновению цветов в противоречиях.

2. Характеристики китайского цветового стиля

С точки зрения китайской традиции работы с цветом, в отличие от

западных мастеров, которые фокусируются на интуитивном представлении, эмпирическом суждении, работе с парами дополнительных цветов, традиционный китайский цвет связан с традицией каллиграфии и классической живописью тушью.

При переходе от традиционных принципов работы с цветом к современной живописи сохраняется основной принцип «пятицветия». Под влиянием традиционной культуры художники, основываясь на концепции пяти стихий — воды, огня, земли, зелени, воздуха — сохраняют эту модель «пяти рядов», в которую входят зеленый, красный, желтый, белый и черный цвета [3]. Эти цвета непосредственно соответствуют золоту, дереву, воде, огню и земле, а некоторые цвета также демонстрируют вкус, музыку, климат и другие характеристики ассоциативным образом.

Символические отношения социального развития, родственная религиозная логика интернализированы в цветовых атрибутах китайской культуры, демонстрируя основные мысли людей о жизни и социальном развитии, активное изучение и культурную творческую интерпретацию. Китайская система цветовых сочетаний позволяет находить индивидуальное цветовое применение, охватывающее великолепные характеристики придворной живописи, реалистичные и яркие произведения народных художников, а также выражать характерные черты литературных произведений.

Концентрированное представление цветов в Китае предъявляет высокие требования к культурному самосовершенствованию, кроме того, цвет используется для отражения плюрализма. Красота цветов в основном исходит из духовного опыта художников-литераторов и выходит за рамки представления сферы мышления о судьбе и жизни.

В китайской традиции сформировался свой уникальный характер работы с цветом, с учетом особых исторических факторов статуса художников и правителей. С одной стороны, традиционный китайский цвет обладает уникальными интровертными и функциональными атрибутами, которые благодаря сочетанию цветов демонстрируют символическую коннотацию цветовых символов определенного социального класса, ритуальной культуры и особых эпох.

Например, черный цвет до эпохи Цинь представлял честь и конфронтацию. В конфуцианском этикете использовалась серо-желтая цветовая гамма. Художественное творчество династии Тан фокусировалось на демонстрации космической жизненной силы и индивидуального восприятия. В использовании блеска, цветовых контрастах туши проявлялись свои характеристики времени. Великолепие и яркость цвета часто служили церемониальным целям, подчеркивая особый статус заказчика произведений.

3. Ключевые моменты интеграция цветовых стилей Китая и Запада

Сложившиеся в период многовековой истории Китая уникальные привычки работы с цветом демонстрируют интеграцию на основе сохранения различий. По сути, китайско-западный цвет — это концепция оттенков, учитывающая две точки зрения на эстетику.

Ранняя интеграция китайской идеологической и культурной системы с Западом в основном концентрировалась в процессе торговли по Шелковому пути. В период династии Тан состоялся умеренный и простой обмен китайскими красочными стилями и западными реалистическими цветовыми стилями. Ранние различия в цветовых характеристиках между Китаем и Западом были значительными, и первоначальный прогресс был достигнут в интеграции цветов между Китаем и Западом.

Например, в традиционной китайской концепции цвета фиолетовый считается нечувствительным, в то время как Запад отдает сильное предпочтение фиолетовому оттенку. После этого раннего периода интеграции китайской и западной традиций в официальной одежде пяти ведущих чиновников династии Тан в Китае использовалось большое количество фиолетовых элементов, а также сформировалась традиционная концепция выражения цвета «красные фиолетовые волосы».

После династий Тан, Вэй и Цзинь в северных династиях поднебесной появились черный и красный цвета, смешанные с зелеными оттенками Западной Азии и новыми цветовыми сочетаниями. На фоне слияния западных цветов с традиционным китайским искусством большое количество художественных мозаик, витражей и ярких красочных архитектурных стилей также проникло в Китай, чтобы придать новый импульс искусству.

К середине XIX века объем производства на Востоке был значительно ниже, чем на Западе. Европейские страны осуществили социальный сдвиг через промышленную революцию, которая освободила искусство цвета от сырья, а художественное творчество, представленное импрессионистами, показало разнообразные цвета, более удобный доступ и более привлекательные стилистические характеристики.

Под влиянием китайской студенческой волны XIX–XX веков группа художников — Линь Фэнмэн, Ли Шутун, Сюй Бэйхун и другие — взяли на себя инициативу по изучению изменений в культуре, объединили традиционную китайскую эстетику с западным цветовым стилем, создали современную китайскую художественную школу и провели углубленное исследование всесторонней и взаимодополняющей интеграции китайских и западных цветов в современную эпоху, тем самым они способствовали интеграции религиозных

элементов, образовательных элементов и других китайских стилей письма и импрессионизма.

В качестве примера приведем работы художника Сюй Бэйхуна, который, используя традиционную китайскую технику цвета туши, продемонстрировал более реалистичный стиль слияния цветов Востока и Запада и гармонизировал западный стиль выражения цвета с точки зрения композиции, формы, света и тени, структуры и т. д.

К началу XX века на основе опыта предыдущего слияния цветов группа художников — Цзожэн, Чжан Анжи, Лу Сягуан и Сунь Доци — осуществили прорыв в художественной живописи. Придавая большое значение выражению цветовой системы, объединяя символическое значение западных цветов и эстетическую коннотацию традиционных китайских цветов и выступая за всеохватность и академическую свободу, они обновили цветовую палитру, вводя различные оттенки, тонко различимые по насыщенности, яркости и светлоте.

В современной художественной школе творчество китайских художников находится уже под влиянием другого художественного течения — постмодернизма. Некоторые художники обращают внимание на современные темы, продвигают использование традиционных китайских цветов в сочетании с западной художественной цветовой системой, демонстрируют тенденцию к имитации палитры европейских художников. Другая часть, основанная на традиционной китайской живописи тушью, выступает за совместимость цветов и свободную реализацию представления цветов.

Вступая в новую эру, китайско-западные цвета по-прежнему сохраняют относительно отличительные черты личности, но полная свобода цвета стала глобальным творческим консенсусом художников. С развитием науки и углублением человеческого общения художественное творчество реализует систематическую интеграцию и обмен во всем мире.

Совместимость китайского цветового стиля с западными цветовыми элементами не означало утрату собственной региональной самобытности, но оно требует воспроизведения национальной и региональной культуры в систему цветовых выражений и изучения природы цвета на основе поддержки культурных обменов между Китаем и Западом. Что касается использования традиционных китайских цветов, то правильное понимание ключевых различий между китайскими и западными цветами и объективный анализ восточных и западных культурных традиций и их эстетических различий является плодотворным для выработки оригинальной интеграции цветовой модели современного китайского художественного творчества.

Искусство цвета — это сочетание многих факторов, таких как история религии, национальные традиции, особенности личности

художника и т. д. В художественной среде Китая и Запада отражается свободная, плюралистическая традиция времени и многоцветие современной культуры. Художники должны правильно понимать китайско-западные цветовые характеристики, контекст их слияния, точки развития и создавать качественные работы, имеющие вневременную эстетическую ценность.

Список литературы:

1. **Пэн Юйхуа. Сравнение и размышление сходств и различий в характеристиках древней китайской и западной живописи. [J]. Популярные цвета, 2021 (09): 45–46.** 彭雨花.中西方古代绘画特征的异同比较与思考 — 以中西方绘画色彩方面的异同为例**[J].**流行色**, 2021(09):45–46.**
2. **Хуан Жуй, Фэй Ван, Ван Юйли. Сравнение цветовых взглядов в китайской и западной живописи. [J]. Красота и время (в центре), 2021 (03): 34-35. DOI: 10.16129 / j.cnki.mysdz.2021.03.016.** 黄瑞,王菲,王玉立.中西方绘画中的色彩观比较 – 以**17、18**世纪为例**[J].**美与时代**(**中**), 2021(03):34-35. DOI:10.16129/j.cnki.mysdz.2021.03.016.**
3. **Цзян Цзюньда, Гао Синьюй. Расскажите о традиционных китайских и западных цветовых проявлениях живописи, вдохновляющих на преподавание изобразительного искусства в начальных и средних школах [J]. Шэньхуа 2020 (12): 89–90.** 江俊达,高馨雨.浅谈中西方传统绘画色彩表现对中小学美术教学的启发**[J].**参花**(**下**), 2020(12):89-90.**

ЧЭНЬ ЧУНХУЭЙ
Доцент, Фучжоуский университет,
Сямыньская академия искусств и дизайна,
провинция Фуцзянь, Китай

CHEN CHUNHUI
Associate Professor, Fuzhou University, Xiamen
Academy of Art and Design, Fujian Province, China

ТРАДИЦИОННАЯ КАЛЛИГРАФИЯ КАК ВОЗВРАЩЕНИЕ К НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ЦИ ХАЙПИНА (祁海平)

TRADITIONAL CALLIGRAPHY AS A RETURN TO NATIONAL CULTURAL IDENTITY IN QI HAIPING'S (祁海平) PICTORIAL LANGUAGE

Вопрос о переосмыслении традиционной каллиграфии и живописи становится одной из ключевых тем в китайском современном искусстве. Творческий путь и художественные инновации Ци Хайпина（祁海平）обладают типологической значимостью. В статье прослеживается эволюция художественного метода Ци Хайпина（祁海平）, анализируются трансформации традиционной каллиграфии и живописи на пути к абстракции, раскрываются эстетические механизмы его живописного языка. На основе обзора и анализа его работ исследуются методы интеграции традиционных каллиграфических элементов и абстрактной живописи. Автор приходит к выводу, что художественная практика Ци Хайпина（祁海平） не только расширила выразительный потенциал масляной живописи, но и предложила эффективную методологию интеграции традиции и современности, искусства Востока и Запада в контексте современной культуры.

The issue of rethinking traditional calligraphy and painting is becoming one of the key topics in Chinese contemporary art. The creative path and artistic innovations of Qi Haiping（祁海平）have typological significance. The article traces the evolution of Qi Haiping's（祁海平）artistic method, analyzes the transformations of traditional calligraphy and painting on the way to abstraction, and reveals the aesthetic mechanisms of his pictorial language. Based on the review and analysis of his works, the methods of integrating traditional calligraphic elements and abstract painting are explored. The

author concludes that Qi Haiping's (祁海平) artistic practice not only expanded the expressive potential of oil painting, but also proposed an effective methodology for integrating tradition and modernity, Eastern and Western art in the context of contemporary culture.

Ключевые слова: Ци Хайпин（祁海平）; традиционная каллиграфия и живопись; современная живопись Китая; абстрактная живопись; масляная живопись; визуальный язык, интеграция восточной и западной культур.

Keywords: Qi Haiping（祁海平）; traditional calligraphy and painting; contemporary Chinese painting; abstract painting; oil painting; visual language, integration of Eastern and Western cultures.

В контексте современного китайского искусства обращение к традиционной каллиграфии и живописи служит не только обновлению визуального языка, но и осмыслению культурной идентичности и возвращению к национальным духовным ценностям. С ускорением процессов глобализации актуальным становится вопрос о преобразовании китайской каллиграфии, живописи и философии в новый художественный язык, востребованный в пространстве мирового искусства. В своих живописных произведениях Ци Хайпин（祁海平）демонстрирует уникальный путь преобразования традиционных элементов национальной культуры в современные визуальные формы. Посредством глубокого синтеза каллиграфических структур и экспрессивности мазка масляной живописи он формирует художественную систему, сочетающую восточную духовность и современную абстрактную эстетику, предлагая методологически значимую практическую модель современного художественного творчества [1].

Ци Хайпин （祁海平）родился в 1957 году в городе Чанчунь провинции Гирин（吉林长春）, в 1982 году окончил художественный факультет Гуанси-арт-академии（广西艺术学院）, получив степень бакалавра. Его раннее творчество основывалось на реалистической традиции, точной передаче изображаемых объектов. В 1988 году он поступил в мастерскую масляной живописи при Академии изящных искусств имени Лу Сюня（鲁迅美术学院）, где проходил мастер-класс под руководством французского специалиста Бинкаса Ивора (Bincas Ivor), систематически изучая технику масляной живописи. В 1989 году он поступил на курсы повышения квалификации по масляной живописи в Центральной академии изящных искусств, где углубленно изучал творчество Дега, постигая его лаконичные линии, свободу мазка, уникальные композиционные ракурсы и богатую цветовую палитру, что заложило прочную основу для формирования его художественного языка в последующий период.



Илл. 1. Ци Хайпин. «Концерт». 1991. Холст, масло. Частное собрание
图1.祁海平《协奏》120x100cm 布面油画 1991年 私人收藏

На выпускной выставке курсов повышения квалификации Центральной академии изящных искусств（中央美术学院）он представил серию работ «Музыкальная тема» (илл. 1), в которых ослаблено детальное изображение, применена панорамная композиция, а за счёт многослойного наложения красок создано ощущение грубоватой фактуры и глубинной насыщенности [3]. Эти произведения демонстрируют его внимание к общей атмосфере и выражению эмоций, стремление к расширению выразительных возможностей живописного языка.

После окончания обучения в 1991 году, несмотря на многочисленные награды, Ци Хайпин（祁海平）не был удовлетворен своим творчеством, осознав, что только освободившись от влияния предшественников, он сможет сформировать подлинно индивидуальный стиль: «Мысль чаньбуддизма（禅宗）дала мне вдохновение: она утверждает, что поиск вовне ведёт к заблуждению, тогда как постижение приходит через внутреннее пробуждение. Так называемое “достижение просветления за одно мгновение” означает увидеть свою природу здесь и сейчас» [5, с. 209]. Он пришел к выводу, что индивидуальность рождается не через внешние поиски, а проявляется естественно, когда возникает потребность выразить себя. Когда человеку действительно есть что сказать, индивидуальность проявляется сама собой. Поэтому в художественном творчестве необходимо освободиться от всех оков и действовать исключительно в соответствии с подлинными внутренними устремлениями, исходя из интереса и способности, формируя собственную языковую систему.

Длительная практика каллиграфии и живописи вместе с любовью к симфонической музыке породили внутренний импульс к переходу к художественной абстракции. В середине 1990-х годов он осуществил эту «освобождающую» трансформацию: в его работах исчезли конкретное пространство и образы, уступив место свободному



Илл. 2. Ци Хайпин. «Черная тема №20». 1996.
Холст, масло. 61x50 см. Из личного собрания художника
图2.祁海平 黑色主题No.20 布面油画 61x50cm
1996年 私人收藏

течению мыслей и чувств. Этот период представлен серией «Чёрная тема» (илл. 2). Критик Шуй Тяньчжун（水天中）отмечал: «Используя основные элементы живописи, он создаёт разнообразные абстрактные формы в чёрном и белом тонах, передавая реальные переживания и душевные страсти. Все “природные отпечатки и случайные линии”, встречающиеся в жизни, обогащают его живописный язык. Каллиграфическая экспрессия этих масляных картин пробуждает ассоциации с принципом “гармонии руки и сердца, когда кисть и мысль сливаются воедино”, вводя зрителя в состояние единства субъекта и объекта, одухотворяя изображаемое и создавая неповторимый стиль Ци Хайпина（祁海平）» [5, с. 1].

Формирование этого стиля обусловлено глубоким постижением каллиграфической «энергии мазка» и туманной поэтики живописи тушью, а также внутренним созвучием с абстрактным экспрессионизмом и «живописи действия» XX века на Западе. Однако в отличие от экспрессивных мазков Поллока и Де Кунинга, линии Ци Хайпина（祁海平）отличаются сдержанностью и внутренней сосредоточенностью, свойственными «срединному ходу кисти» китайской каллиграфии, создавая особую атмосферу и энергетику полотен. Он переводит каллиграфические концепции «свободы сердца и руки» и «разрыв кисти при сохранении мысли» в масляную живопись, благодаря чему его произведения выходят за рамки чистой визуальной абстракции и воплощают философское осмысление и жизненный опыт в их глубинном слиянии. Его приверженность «чёрному» и «белому» отражает не только закон взаимосвязи пустоты и полноты, инь и ян в тушевой живописи, но и мудрость чань-буддизма о «пустоте» и «ничто». Таким образом, абстракция становится диалогом с традицией и самим собой, придавая работам глубокую наполненность и восточную философскую созерцательность.

Ци Хайпин（祁海平）сочетает образное мышление каллиграфии и масляной живописи. Применение им случайных каллиграфических мазков пробуждает у зрителя богатые визуальные ассоциации,



Илл. 3. Ци Хайпин. «Небесный текст». 2014. Ширма, смешанные материалы. 600×230 см.
Из личного собрания художника
3.祁海平 天之文 600×230cm 屏风·综合材料 2014年 艺术家自藏

постепенно ослабляя повествовательную функцию предметного образа и переводя пространство в двумерную плоскость, характерную для восточной живописи. В работе «Небесное письмо» (илл. 3) ритм каллиграфических мазков сочетается с напряжением чёрно-белой композиции, придавая современной абстракции мощное визуальное воздействие, что отражает творческую трансформацию и возрождение традиционного языка в контексте современного искусства.

Творчество Ци Хайпина（祁海平）глубоко проникнуто философией чань-буддизма（禅宗）и даосизма（道家）, воплощая эстетический принцип «то, что над формой, есть Дао; то, что под формой, есть инструмент». Он заимствует классические идеи, такие как «зная белое, храни чёрное — и станешь образцом для мира», «Дао рождает одно, одно рождает два, два рождает три, три рождает всё» [5, с. 212]. Противопоставление, трансформация и взаимопроникновения чёрных и белых цветовых масс придаёт картинам философский смысл. Эти цветовые отношения являются не только визуальной композицией, но и художественной метафорой законов движения Вселенной и сущности жизни, отражая стремление «через живопись постигать Дао, через форму достигать духа», превращая произведения в глубокое переосмысление и творческую трансформацию восточной философии в современном искусстве.

Музыка оказывает значительное влияние на абстрактное творчество Ци Хайпина（祁海平）. В серии «Чёрная тема» чёрно-белые цветовые массы напоминают клавиши фортепиано, а общая ритмика сродни нотной партитуре, создавая мост между временным и пространственным искусством, формируя «визуальную симфонию». Кандинский отмечал: «Всё, что рождается из внутренней необходимости и исходит из души, является прекрасным» [4, с. 70]. Эта точка зрения созвучна творческой концепции Ци Хайпина, побуждая его сохранять искренность внутреннего выражения в абстрактной живописи. Используя музыку как метафору, он погружает зрителя в многомерный опыт, превращая живопись в целостную сферу духовного восприятия и эстетического наслаждения.



Илл. 4. Ци Хайпин. «Вся природа синцао». 2015. Ширма, смешанные материалы.. 230×100×8 см. Частное собрание
4.祁海平 行草万象 屏风·综合材料 230×100cm×8 2015年 私人收藏

Ци Хайпин（祁海平） постепенно отказывается от предметных элементов, выстраивая абстрактную языковую систему через упрощённые выразительные формы. Он считает, что предметные образы рассеивают внимание зрителя и мешают сосредоточиться на общей духовной атмосфере произведения, поэтому обращается к чёрно-белому языку. В работе «Курсив и миры» (илл. 4) он использует форму ширмы, сохраняя каллиграфические следы кисти, ослабляя материальную природу станковой живописи и стремясь к гладкому, прозрачному визуальному эффекту. Благодаря этому его абстрактный язык обретает более выраженное восточное звучание и философское содержание.

Творческая практика Ци Хайпина （祁海平）показывает, что не ограничивается простым заимствованием традиционной символики, а сочетает каллиграфический дух с современным абстрактным языком, создавая личную художественную систему, обладающую как культурной идентичностью, так и чувством современности. Как говорил Стравинский: «Чем больше искусство контролируется, ограничивается и обдумывается, тем оно свободнее» [6, с. 233]. В процессе непрерывного самопознания и постоянных поисков формального языка Ци Хайпин（祁海平） совершил переход от реализма к абстракции. Его практика предлагает методологический путь интеграции традиции в систему современного визуального языка, чтобы в итоге сформировать индивидуальный художественный стиль [2].

Творческий путь Ци Хайпина（祁海平）— от раннего реалистического выражения до зрелого абстрактного стиля — сосредоточен на трансформации традиционных элементов китайской каллиграфии и живописи. В своём искусстве он соединяет традицию и современность, Восток и Запад, формируя уникальную систему визуального языка и художественный стиль. Его произведения являются не только инновационным выражением духа восточной эстетики в современном контексте, но и предлагают методологию: «основываясь на традиции, интегрировать Восток и Запад». Эта творческая концепция отвечает ключевым вопросам развития современного искусства и предлагает теоретическую и практическую основу для современной трансформации традиционной культуры.

Список литературы:

1. **Воррингер В. Абстракция и вчувствование: психологическое исследование стилей искусства [M]. — Пекин: Издательство «Цзинчэн», 2010.**
2. **Гаврилин К.Н., Чэнь Чунхуэй. Традиционная китайская живопись и каллиграфия в программах обучения художественных вузов КНР // Россия-Китай Первый Российско-Китайский форум Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века. — М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2024. — С. 254-256.**
3. **Герберт Р.Л. (ред.). Современные мастера искусства о искусстве / Пер. Линь Сеня, Синь Ли [M]. — Нанкин: Издательство изобразительного искусства провинции Цзянсу, 1990.**
4. **Кандинский В. О духовном в искусстве [M]. — Пекин: Издательство Китайской академии общественных наук, 1987.**
5. **Ци Хайпин. Сборник произведений Ци Хайпина [M]. — Пекин: Народное издательство изобразительного искусства, 2017.**
6. **Чэнь Цзяи. Толкование Стравинского “Порядок и творчество” [J] // Северная музыка. — 2020. — № 24. — С. 233.**

ГЭ СЯОФАН
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова, преподаватель Сяомынского технологического университета, факультет дизайна и искусства

GE XIAOFANG
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Lecturer at Xiaoming University of Technology, Faculty of Design and Art

ГЕНЕЗИС ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ И ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ СВЕТО-ЦВЕТОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

THE GENESIS OF EXPRESSIVE MEANS OF EASEL PAINTING AND PHOTOGRAPHY IN THE CONTEXT OF LIGHT AND COLOR MODELING

В статье делается попытка найти точки пересечения станковой масляной живописи и выразительных приемов раннего фотоискусства XIX века, опираясь на особенности смешения цветов и передачи цвета освещенных объектов, а также особенностей зрительного восприятия цвета.

The author attempts to find the intersection points of easel oil painting and expressive techniques of early photographic art of the 19th century, based on the peculiarities of mixing colors and color transfer of illuminated objects and special features of visual perception of color.

Ключевые слова: станковая живопись, свет и цвет в масляной живописи, свет и цвет в фотоискусстве, научно-методическое и информационно-технологическое сопровождение художественного творчества.

Keywords: easel painting, light and color in oil painting, light and color in photography, scientific, methodological, and informational support for artistic creativity.

Цвет Визуальное искусство неотделимо от света, который используется как для формообразования, так и для цветопередачи. И масляная живопись, и фотография относятся к тем видам искусства, которые мы воспринимаем визуально: эффект, обнаруживаемый цветом, зависит от восприятия и понимания взаимосвязей между светом и цветом. Визуальное искусство неотделимо от света. Свет используется как для формообразования, так и для цветопередачи.

Рудольф Арнхейм в своей книге «Искусство и визуальное восприятие» написал об этом так: «Строго говоря, любой вид предмета, воспринимаемый зрительно, создается цветом и светом. Границы, которые создают очертания предмета, определяются способностью глаза отличать различные световые и цветовые пространства. Освещение и затемнение — важные факторы в создании объемной формы — черпаются из того же самого источника» [1].

Цвета в масляной живописи и фотографии имеют сходство, но они также довольно сильно различаются, не только из-за механизма генерации, но и из-за субъективного выбора автора.

Генезис цвета в масляной живописи в дофотографическую эпоху

От эпохи Возрождения в Италии до барокко во Фландрии, от реализма в Нидерландах до неоклассицизма после рококо в живописи преобладали произведения, создаваемые в помещении с внутрикомнатным освещением. При этом свет, как правило, имел одно направление: фонари или свет из окна, рассеянный свет из окна мастерской, выходящего на северную сторону, либо из окна в крыше. Во многих зданиях Западной Европы в дневное время свет в комнату поступал через высоко расположенные окна, что создавало характерные эффекты освещения, например, в голландской живописи Вермеера Дельфтского. Согласно христианской традиции, такие понятия, как Свет, Небо, имели свою символику и традиции изображения.

Световые контрасты в религиозной живописи эпохи барокко позволяли художникам выделять важные объекты, например лица персонажей. За счет регулировки деталей освещения и пропорции светлых и темных участков также формировались различные типы композиции. Более уравновешенный или даже симметричный тип использовался для выражения классической и сбалансированной красоты. Группировка светлых участков, формирование системы световых акцентов чаще использовались в живописи романтизма.

В случае с большим диапазоном контрастов в живописи многие цвета в темной части шкалы заменялись темными тонами. Из-за передачи приглушенного освещения в этих областях картины интенсивность отраженного здесь света для зрителя также недостаточна для зрительной системы человека, чтобы различать оттенки в темной части палитры.

Небольшой объем светлого участка не может полностью передать истинный цвет. Поскольку цветовая гамма источников внутреннего освещения неудовлетворительна, это приводило к универсальному освещению с низкой цветовой температурой. В результате классические картины маслом обычно имеют коричневый оттенок. Помимо затемнения покрывавшего картины лака и общего потемнения цвета со временем наиболее важной причиной этого является соотношение между светом и цветом.

В этой связи можно вспомнить и о лекциях, которые читал известный российский ученый-физик, исследователь оптики и красок Ф.Ф. Петрушевский художникам-передвижникам [2]. Он разделял оптические отражающие свойства произведений, выполненных акварелью, фреской или иными техниками, дающими матовую поверхность от классической масляной живописи, обладающей прозрачностью и лаковой поверхностью, дающей глубину и богатство темным тонам.

Анализ связей между цветом и светоотдачей в работах конкретных художников

Караваджо — художник, хорошо умевший использовать контрастное освещение. Его метод «форсированной» светотени делает изображение чрезвычайно драматичным, а реализм, привнесенный точным наблюдением, поднимает интенсивность эмоций на новый уровень [3]. Появление этой акцентной светотени, контраст между освещенной частью формы и тенями приписывают Караваджо. Использование света и тени художником отличается от того равномерного освещения, которое мы наблюдаем в период раннего Возрождения. Чтобы добиться контраста, Караваджо направлял сконцентрированный свет в определенный угол изображения. Место с сильнейшим контрастом между светом и тенью часто является самой захватывающей, центральной частью картины, в то время как другие участки приглушаются, что создает мрачную атмосферу. Поэтому на изображении отчетливо видна поверхность центральной части, но слоев в поле зрения попадает немного, цвет тоже достаточно монотонен. Свет в картинах Караваджо играет активную драматургическую роль. Его нередко считают провозвестником кинематографического подхода к свету [4]. Однако у этого эффекта есть и свое оптическое объяснение. Исследования современного художника Дэвида Хокни (1937) подтверждают гипотезу о том, что Караваджо использовал принцип камеры-обскуры [5]. Использование оптических приборов повышает контраст между светом и тенью. При проекции на холст с помощью линзы по типу камеры-обскуры изображения выстроенной сцены часть полутонов в слабо освещенной части сливается с

тенью, а полутона ярко освещенной части — с зоной света. Изображение становится более контрастным.

Леонардо да Винчи и другие мастера часто использовали в технике масляной живописи принцип сфумато (sfumato), который можно рассматривать как продолжение метода лессировок. Передача цвета основана на «внутреннем цвете» плюс свет и тень, что дополняется многослойной лессировкой. Да Винчи поистине мастер как в самóм искусстве живописи, так и в методе его исполнения, поэтому светотональная перспектива и моделировка формы в его работах имеют такое большое значение.

Тициан, будучи представителем венецианской школы, ввел новшества в цвета, материалы и технологии масляной живописи, тем самым избавившись от ограничений метода лессировок. Он одним из первых применил технику импасто, чтобы передать цвет в самой масляной живописи. Органически соединив силу и форму, толщину и яркость, тонкость и мрачность, он смог многократно усилить цветопередачу. Эта концепция моделирования рельефными живописными мазками импасто позже оказала большое влияние на методы работы художников.

Да Винчи олицетворяет период расцвета искусства эпохи Возрождения, связанного с осознанной работой со светотенью; Тициан представляет стиль силуэта, основанный на использовании подсветки. На картинах Тициана свет кажется ярче, чем на картинах Да Винчи. Да Винчи и Тициан оба показывают лишь легкое отражение лучей света, предпочитая естественным образом уходить в тень, но насыщенность цветов у Тициана выше, поэтому освещение в его работах более однородное.

Романтическое использование света и цвета можно проиллюстрировать на примере работы Делакруа, мастера романтической живописи. Делакруа — выдающийся представитель школы цвета. Живопись цветными участками и написание фигур в цвете — достаточно старая техника, но именно ощущение цвета стало отличительной чертой Делакруа. В своих дневниках он постоянно обращается к осмыслению рецептов «старых мастеров» в работе с земляными красками, использованием лессировок, цветных подмалевков. В доимпрессионистскую эпоху он написал большое количество исторических работ, уделяя внимание окружающему освещению, но при этом активно используя методы смешения цвета за счет многослойного письма. На примерах его работ хорошо видны контрасты света и тени, усиление цвета за счет близлежащих оттенков и смешения цветов за счет просвечивающих слоев. Но в отличие от предшественников, Делакруа даже в темной части уделял особое внимание насыщенности цвета, достигая ее не только за счет света и тени.

Цвета в масляной живописи и фотографии являются вторичными — это не результат прямого воздействия на человеческий глаз, а продукт смешения цветов. Существует несколько способов смешивания цветов: смешивание цветного света, смешивание цветных материалов (краски), оптическое (смешивание прозрачных слоев краски), пространственное (смешивание на расстоянии по-разному окрашенных небольших участков поверхности).

Смешивание цвета и света — это прямое смешение цветов спектра. Чем больше цветов спектра смешано, тем выше яркость — это называется аддитивным смешиванием. Смешивание цветных материалов (пигментов) противоположно: цветные материалы поглощают друг друга и излучают свет, который не поглощается друг другом. Чем больше цветных материалов смешано, тем меньше яркость цвета, это называется субтрактивным смешиванием.

В масляной живописи можно выделить три способа цветопередачи: прозрачный, многослойного штрихования и прямой передачи. При использовании прозрачного метода разбавленная краска накладывается в несколько слоев, поэтому цвет нижнего слоя может быть слабым, а цвет верхнего слоя — формировать тонкое изменение тона. Последний часто является цветом, который нельзя отрегулировать на палитре. Этот метод письма подходит для выражения текстуры и глубины изображения, с его помощью можно наиболее ярко передать, например, тонкие изменения цвета кожи персонажа. Недостатком является то, что метод лессировок представляет собой типичное смешивание цветов, то есть субтрактивное смешивание, которое легко делает цвет темнее, а доступная цветовая гамма узка; кроме того, каждый следующий слой должен быть окрашен лишь после того, как предыдущий высохнет. На завершение работы уходит много времени, и художнику непросто выразить свои эмоции и идею в момент создания произведения.

Метод многослойного нанесения красок и прямой метод используют кроющий эффект пигмента цветного материала, так что картина, написанная таким образом, всегда является зафиксированной версией слоя краски, нанесенного самым последним и обращенного к зрителю. Этот «последний штрих», если он является результатом смешивания нескольких цветов на палитре с помощью кисти, все равно будет иметь смешанный цветовой эффект, если для перенесения нескольких цветов на холст используется мастихин.

Наложение монохроматических цветных точек или небольших коротких мазков можно рассматривать как механизм генерации цвета при аддитивном смешивании, результатом которого становится то, что цвет с большой и малой дистанций смотрится по-разному.

Использование цвета в фотографии и станковой живописи в XIX веке

В XIX веке развитие науки и техники открыло перед человечеством новые горизонты, прежде всего в области науки. В 1801 году Томас Янг впервые предложил теорию трех цветов. В качестве базовых он установил красный, зеленый и синий вместо красного, желтого и синего, не говоря уже про общепризнанное представление о красном, оранжевом, желтом, зеленом, синем, голубом и фиолетовом.

Восприятие цвета глазом человека базируется на физиологической основе. В 1847 году Гельмгольц в своей знаменитой речи, опубликованной Немецкой ассоциацией физиков, писал: «Мы никогда не воспринимали внешние объекты напрямую, но с самого начала жизни мы видим окружающий нас мир за счет зрительного нерва, подсоединенного к светочувствительным нервам сетчатки глаза, не более того» [6]. Эти теории объясняют физические и физиологические основы цвета и открывают двери для его истинного и творческого выражения.

Практически в то же время официально родилась фотография. Коллекция фотографий документальна и художественно выразительна, однако, дойдя в науке и технике до этой ступени прогресса, фотография в то время не признавалась как вид искусства, и люди ценили ее лишь за постепенно улучшающиеся характеристики фиксирования окружающего мира не более. Цветные процессы были изобретены далеко не сразу, поэтому фотография не оказала большого влияния на искусство масляной живописи и рассматривалась только как вспомогательный инструмент для рисования и сбор материала.

Эжен Делакруа, глава французской романтической живописи, интересовался фотографией, в 1851 году стал членом Гелиографического общества. По его просьбе фотограф Эжен Дюрье (1800–1874) фотографировал натурщиков, с фотографий он нередко делал наброски. Делакруа видел потенциал фотографии в точности деталей, светотональной проработке: «если гениальный человек воспользуется фотографией так, как следует ею пользоваться, он поднимется до недоступной нам высоты» [7].

Согласно исследованиям историка фотографии Хельмута Гернсхайма [8], прототипом картины «Источник» Энгра стала фотография обнаженной актрисы Мари-Кристин Ру известным парижским фотографом Надаром (Гаспар-Феликс Турнашон, 1820–1910).

Сегодня мало кто полагает, что из-за фотографии художники забросят живопись. Можно сказать, что на раннем этапе развития фотография пыталась подражать живописи. Поэтому неудивительно, что в сфере фотоискусства возникла так называемая «фото-живопись».

В этом жанре используются технические средства фотографии, но картина полностью имитирует композицию и концепцию живописи и стремится к достижению соответствующего художественного эффекта. Пример такой работы — «Две дороги жизни» британского фотографа Оскара Густава Рейландера (1813–1875).

Любое искусство — это сочетание технологий и идей. Развитие живописи сопровождалось многими технологическими инновациями, но фотография бросила живописи серьезный вызов. С появлением и развитием цветной фотографии классические масляные картины, известные своим реализмом, постепенно утратили свою таинственную способность «живо писать» (то есть писать так, как в жизни).

Максимальная реализация художественной идеологии стала единственным путем развития масляной живописи. Когда Гомбрих говорил о «переходе от света к цвету» в своей работе «Искусство и иллюзия» [9], он процитировал комментарий Констебля [10] о новом изобретении 1820-х годов — райке (ящике с набором прозрачных картинок): «Это своего рода прозрачная картина. Она очень приятна для глаз и способна очаровывать, когда зритель находится в темной комнате. Однако это изобретение не относится к сфере искусства, потому что цель райка — обмануть. А искусство делает людей счастливыми, потому что может нам напомнить что-то хорошее, ведь при виде картин у людей рождаются приятные ассоциации, на ум приходят хорошие воспоминания. Искусство действует за счет напоминания, а не обмана».

Обман, о котором говорит Констебль, — это имитация, в которой так искусны поздние фотографии, а воспоминание — это искусство вторичного созидания и преодоления видимого посредством стимуляции воображения зрителя, заставляющей его чувствовать.

Развитие технологий делает резкость и точность цветопередачи в фотографии все более и более совершенными. Реалистичное моделирование и воспроизведение формы и цвета может окунуть зрителей в прошлое, в ту самую атмосферу, в которой фотограф делал снимок. Реальность увиденного на фотографии ощущается с предельной достоверностью, в том числе за счет искусного моделирования.

Выпускник Санкт-Петербургской Академии художеств, А.О. Карелин, член группы передвижников, еще во время учебы работал ретушером в фотоателье. И после окончания академии продолжил занятия фотографией. Он устраивал у себя дома жанровые сцены, наподобие картин передвижников, посвященные бытовым сценам: сватовство, милостыня, бродячие музыканты и т. д. Снятые при естественном дневном освещении, по канонам многофигурной жанровой живописи, драматургически выстроенным мизансценам, они

напоминают картины. А теплый коричневатый тон вирированного фотографического изображения приближает эти фотографии к картинам старых мастеров.

Опираясь на предыдущий опыт, импрессионизм окончательно утвердил живопись при естественном внешнем освещении — новый метод наблюдения и изображения среды и объектов. При наружном освещении источники света больше, а цвета более разнообразны и меняются быстрее. В зависимости от времени дня солнечный свет имеет разный оттенок (холодный/теплый), поэтому принимающая свет поверхность имеет некий внешний слой, «маску», меняющую свой цвет. Сторона с подсветкой принимает на себя свет внешней среды, свет от окружающих предметов. Окружающий свет больше исходит от неба, а его цветовая температура намного выше, чем у солнечного света, поэтому сцена будет иметь два световых эффекта холодный и теплый.

Метод письма с помощью выявления формы светом состоит в том, чтобы стойко продолжать наблюдение в реальных условиях и как можно более правдиво и объективно изображать увиденное на холсте с помощью цвета и света, не ограничиваясь внутренним освещением и собственным, субъективным ви́дением изображаемого. Следовательно, импрессионизм не такой уж абстрактный и расплывчатый, как предполагает его название: напротив, его можно считать наиболее правдоподобным методом, вершиной реалистической живописи. Эта тенденция становится все более популярной и в Китае в XX веке.

В импрессионизме форма моделируется за счет цвета. Это направление появилось после рождения фотографии, и хотя цветная фотография тогда еще не возникла, тенденция поиска реалистичности впечатлений становилась очевидной. Физическая реальность фотографии и временное отсутствие цвета вынудили художников не стремиться больше к строгости и реалистичности формы, а в первую очередь преследовать «физическую» реальность цвета.

Можно сказать, что импрессионизм — это вершина творческой наблюдательности и реалистической живописи. Этот вид наблюдения отбрасывает традиционную концепцию внутреннего цвета, чтобы по-настоящему изучить «условный цвет» объекта при освещении от источника света и (окружающей) среды, изобразить его наиболее реальным, живым.

В свете новаторства импрессионистов могло показаться, что фотография постепенно убивает живопись, но этого не случилось. От следования физической реальности цвета живописцы всё больше обращаются к «психологической реальности». В этом разница между

импрессионизмом и постимпрессионизмом, последний демонстрирует больший субъективный контроль над цветовыми отношениями. Фактически субъективные цвета появились не только в более поздних абстрактных и экспрессионистских картинах, но и во многих реалистических картинах с изображением конкретных объектов. Цвета, присущие классической масляной живописи, могут быть субъективными, а условные цвета импрессионистов могут выявлять авторское наблюдение художника и приспосабливаться к нему. Из круга художников-постимпрессионистов Камиль Писсарро, Жорж Сера наиболее активно интересовались оптикой и работали по оптическим принципам.

Существуют определенные соотношения между цветами, позволяющие создать устойчивое эстетическое ощущение. Цветовой контраст, контраст яркости и чистоты создают различия в оттенках серого — возможно, в этом и заключается истинный смысл высказывания Сезанна, «чем гармоничнее цвет, тем точнее набросок». Низкая цветочувствительность ранних фотографических сухих пластинок плохо отражала цветовую гамму сцены. В результате в темной части изображения степень детализации резко понижалась, а зернистость возрастала, что влияло на реалистичность восприятия фотографии.

Художники изменили классический метод письма, при котором форма моделировалась с помощью контраста. Цвет темной части был скорректирован, вместо нейтрально серого возникало множество темных оттенков, а не серых кусков. Так были сброшены оковы классического реализма, когда форма создавалась за счет контраста между темным и светлым; темные цвета стали появляться не за счет использования серого; естественно и неизбежно началось движение в сторону большей выразительности и свободы. В более поздний период импрессионизма выразительная сила цвета использовалась в полной мере. Знаменитая работа «Руанский собор» Клода Моне не является серой копией или репродукцией окружающей среды. Моне использовал эту тему, чтобы показать, насколько хорошо он может работать с цветом в масляной живописи, позволяющей передать всю глубину и прелесть цвета в различных его оттенках, а также отразить устремление мастера как можно более реалистично и живо изобразить увиденное.

Живопись и фотография, несмотря на столь, казалось, различные технологии творчества, как оказывается, подчиняются общим законам развития визуальной культуры и визуального восприятия, неся «Благую весть» зрителям о бесконечности индивидуальных художественных трактовок окружающего нас мира.

Примечания:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – С. 313.
2. Брызгов Н.В. Физик Ф.Ф. Петрушевский и его лекции о цвете для художников-передвижников. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – М., 2020, № 2. – С.170–179.
3. Свидерская М.И. Караваджо: Первый современный художник: Проблемный очерк. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 240 с.
4. Кинематографическое начало в живописи Караваджо. Лекция Марии Свидерской. – URL: https://postnauka.org/video/80307
5. Hockney David. Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. – London: Thames & Hudson, 2006. – 328 p.
6. Helmholtz von H. Handbuch der Physiologischen Optik, Bd. 3. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1910, pp. 3–33. Русский перевод: Психология ощущений и восприятия. Хрестоматия по психологии / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Любимова, М.Б. Михалевской. – М., 1999.
7. Дневник Делакруа. Редакция и предисловие М. Алпатова. – М.: издание Академии художеств, 1961. – Т. 1. – С. 372.
8. Helmut Gernsheim. The History of Photography from the Camera Obscura to the beginnings of the Modern Era (with Alison Gernsheim), Oxford University Press 1955; revised edition Thames & Hudson. 1969.
9. Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London, 1960. Русский перевод: Гомбрих Э. История искусства. – М., 2004.
10. Чегодаев А.Д. Джон Констебль. – М., 1968.

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова

Е.А. ЛАВРЕНТЬЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры коммуникативный дизайн РГХПУ им. С.Г. Строганова

A.N. LAURENTIEV
Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Doctor of Art History, Professor at the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

E.A. LAURENTIEVA
Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Communication Design at the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

«ИСКУССТВО – ЭТО… КАК ПРИБЕЖИЩЕ ДЛЯ БОГА». ЖИВОПИСНЫЕ РЕЛЬЕФЫ ИРИНЫ ПРЕСНЕЦОВОЙ

«ART IS… LIKE A SHELTER FOR GOD.» IRINA PRESNETSOVA'S PAINTED RELIEFS

В статье анализируется традиция создания в России деревянной сакральной скульптуры в православных храмах, пластический дар мастеров деревянной резьбы, ее универсальность смыслов и отражение в формах пластики богатства духовной и материальной культуры народа. Выявляются жанровые особенности, религиозное и поэтическое содержание, стремление передать незримый, неосязаемый Образ средствами искусства. Современное прочтение этой традиции представляет одну из форм обращения к сакральному в современной художественной практике.

The article analyzes the tradition of creating wooden sacred sculptures in Orthodox churches in Russia, the plastic gift of woodcarving masters, the universality of its meanings, and the reflection of the richness of the people's spiritual and material culture in the forms of plastic art. The article identifies the genre features, religious content, and poetic significance of these sculptures, the desire to convey an invisible, intangible Image through the medium of art.

The modern interpretation of this tradition represents one of the forms of addressing the sacred in contemporary artistic practice.

Ключевые слова: деревянный живописный рельеф, религиозное искусство, русская деревянная сакральная пластика, история и теория декоративного искусства и дизайна, Строгановская школа, предметно-пространственная среда, целостность и эстетическая выразительность.

Keywords: wooden pictorial relief, religious art, Russian wooden sacred plastic art, history and theory of decorative art and design, Stroganov School, object-spatial environment, integrity, and aesthetic expressiveness.

Традиция создания деревянной сакральной пластики в русских православных храмах имеет свою историю. «Неприметность» скульптуры в убранстве храма связана с не совсем оправданной ее связью с языческой традицией — деревянными идолами. Негласно утвердилась иерархия ценностей — иконописный образ отсылал к христианству, как привезенный вместе с церковным обрядом и предметно-пространственной символикой храмовой среды, где архитектура становилась прообразом и вместилищем Евангелия. Скульптура в большей степени ассоциировалась с прошлым, с идолопоклонничеством [1, с.6-7]. При этом необходимо понимать, что в русской православной традиции произошло уникальное сближение, трогательное наслоение ценностей и образов язычества и христианства, где народное искусство оставалось зачастую негласным хранителем древнего славянского кода. Что оказывается верным и для сакральной деревянной пластики. Как отмечает М.А. Бурганова, «художественно-пластический образ русской сакральной пластики сохранил особый генетический код народной культуры» [1, с.5]. В этом — ее удивительное своеобразие и аутентичность подхода мастеров, некая «самодеятельность», наивность трактовки образа. Подобные моменты мы можем видеть и на иконах (в этом плане самый показательный — образ Святителя Николая, традиционно отражающий черты иконописца или заказчика, создаваемый как своего рода «портрет» конкретного человека). Но в сакральной деревянной скульптуре эта особенность приобретает ключевой характер.

Принято разделять сакральную пластику на круглую скульптуру и рельеф, но фактически они относятся к тому, что в иконописной традиции именуется «священный образ». Это понятие было введено М.А. Бургановой в связи с некоторыми сложностями определения роли скульптуры в храмовом пространстве (слово скульптура нередко связывалось до середины XIX в. с понятием «идол»). Такая подвижность трактовки с одной стороны демонстрирует уязвимость

этого жанра церковного искусства, а с другой — дает невероятную свободу интерпретации художественного образа, где канон, в иконописной традиции представляющий достаточно жесткие рамки, не столь влиятелен. Дополнительное измерение — глубина — позволяет иначе работать с элементами канона, вводить то, что в иконописной традиции остается «за кадром» вследствие оперирования другими средствами образной выразительности. При этом «склонность эмблематического «видения" цветов в сакральной пластике обусловлена иконописным каноном. И здесь белый цвет обозначает святость, зеленый — жизнь, красный — жертвенность» [1, с.49]. И далее важное наблюдение: «иконопись не прибегает к приемам моделировки объемности изображения. И если скульптура завоевывает пространство, то иконопись игнорирует или "разрушает" его» [1, с.49].

Деревянная скульптура сама по себе, вследствие специфики материала, обладает определенными особенностями: речь идет о необходимости создавать произведение искусства как «конструктор» (если мастер не имеет дело с мелкой пластикой). Процесс сборки напоминает процесс «постройки» или — создание копии мира в миниатюре, где в контексте сакральной темы такой образ приобретает не менее символический оттенок. Строится модель мира горнего. Не просто иллюстрация Евангельских событий и христианской истории, но «театрализованное» пространство с «иммерсивным» характером. Подобное сравнение дискуссионно вследствие полярности двух феноменов культуры и искусства, их изначального противопоставления, но обнаруживает особые черты восприятия сакральной деревянной пластики, ее бытования в стенах храма и домашнем пространстве.

«Христианская идея … создает такую пространственную модель, которая отражает стремление к идеальному неосязаемому незримому Образу» [1, с.62]. Это удивительный парадокс – скульптура сама по себе олицетворяет материальность, ее полихромная раскраска и одежды (драпировки) значительно усиливают данное свойство, но по факту призваны создавать неосязаемое и незримое.

Трехмерность наделяла сюжеты особой действенностью и силой. В семьях хранились рельефные иконы со святыми всех членов семьи. Иконы-складни, изображения Георгия-Победоносца или Святителя Николая. В рельефных иконах внимание привлекали не столько объемные лики и кисти рук, сколько предметное наполнение — например, храм в руке Николы Можайского.

Для деревянной рельефной иконы именно приватность, близость к молящемуся через трогательную поэтику камерности ситуации, ее родство с предметной средой через единство материала и единство его обработки становились основными средствами создания

особого молитвенного настроения, обращения к «другому плану бытия» [10], говоря словами Е.Н. Трубецкого. Видимый образ и храм выражают «собою не действительность, а идеал, не осуществленную еще надежду всей твари» [10], «иную действительность». Понятие идеала в данном случае базируется на простоте, простодушности, доверчивости образа.

Е.Н. Трубецкой пишет о «несравненной радости, которую возвещает икона» через открывшуюся тогда, в начале XX века, ее цветность – не случайно его этюды, вышедшие в 1918 г. были озаглавлены «Умозрение в красках». Деревянная рельефная икона совмещает радость цвета и радость материала, в совокупности давая то, что Трубецкой определяет как «Дух любви», где любовь становится синонимом Божественного [10]. Сакральное искусство призвано выстроить материальными средствами прообраз мира горнего, где каждая деталь являет не себя, но Евангельские истины. В контексте деревянной скульптуры эта символичность приобретает особый характер — не только традиционные элементы канона (цвет, композиция, толкование фигур, ликов и одежд, детали интерьера и пейзажа) становятся элементами, помогающими выстроить «другой план бытия», но и качество объема и его моделировки, степень его проработки. При этом сакральная деревянная скульптура изначально вследствие своего положения в храме была лишена кругового обзора. Поэтому, говоря об объеме как средстве выразительности необходимо понимать, что в контексте скульптуры речь идет о создании эффекта пребывания внутри Евангельского события здесь и сейчас, эффекта со-присутствия со Христом в темнице (именно этот сюжет — один из наиболее часто встречающихся), а в контексте рельефа — о создании иконы, физически выходящей за границы рисунка. Здесь мы имеем дело со сложнейшим переплетением смыслов, где традиции декоративного искусства (та самая «наивность» и даже «праздничность») становятся средством, позволяющим легко и органично вписать сакральное в повседневное, определить его как обязательную часть бытового уклада.

«Скульптура в интерьере православного храма, возможно, была не так акцентирована, как живопись. Однако она являлась не менее важным звеном общего синтеза искусств, пропитанного религиозной идеей, чем архитектура, иконопись, театрализованное действо литургии» [1, с.10].

Из музейных собраний деревянной скульптуры наиболее известно собрание Пермской государственной художественной галереи. Изучение деревянной скульптуры Пермского края началось еще в 1920-х годах силами сотрудников Пермской государственной галереи

Н.Н. Серебрянниковым и А.К. Сыропятовым, составивших карту местонахождения и подробные описи.

Самые древние из сохранившихся произведений Пермской деревянной скульптуры [2] датируются концом XVII — началом XVIII столетия. Это время расцвета прикамской архитектуры, начало интенсивного каменного строительства. В конце XVII века создаются городские ансамбли Чердыни, Соликамска, Кунгура, строятся замечательные по красоте и убранству церковные здания.

Сотрудником музея О.М. Власовой [2; 3] были проведены детальные и обстоятельные исследования, в которых рассматривались символика и местные особенности, этапы исторического развития и типология изображений, технология создания произведений, аналогичная иконописи. Деревянные детали перед росписью грунтовались, покрывались левкасом и потом уже расписывались.

Русская деревянная пластика привлекала и до сих пор привлекает исследователей, преподавателей и выпускников Строгановской школы. Складываются две своеобразных линии изучения. Первая включает скульптурную пластику в систему народного декоративного искусства.

В 1970-е годы преподаватель МВХПУ (б.Строгановское) Александр Чекалов вводил в историю искусства материалы из истории декоративного искусства России, подробно исследовал народное художественное творчество, подготовил издание о народной скульптуре русского Севера. В область его интересов, помимо собственно деревянной скульптуры, вошли все возможные варианты использования пластики резных элементов и деталей: фрагменты архитектуры, церковная резьба и бытовая утварь, декоративная резьба — все это показывало универсальность и неразрывность символики функционального использования, технологии и пластики.

«Искусство резьбы универсально. Оно внедрялось и приживалось повсюду — в беднейшей избе, в церквах и храмах, на кораблях и каретах, в захолустной зимовке и в блестящем, богатом Устюге Великом» [11, с.6].

Такой подход к изучению народной деревянной резьбы мы могли бы назвать проектным, «дизайнерским», он связан с той школой, которую прошел искусствовед и педагог. В 1950-х он участвовал в экспедициях на Таманском городище под руководством исследователя древнерусского декоративного искусства Б.А. Рыбакова, в 1953 — окончил МВХПУ (б. Строгановское) по специальности «Художественная обработка дерева», а с 1966 года стал заведующим кафедрой истории искусства. Народное искусство интересовало его в контексте дизайна и декоративного искусства, он был одним из постоянных авторов журнала «Декоративное искусство» 1960-х и начала 1970-х годов.

Как знаток и исследователь народной материальной культуры Чекалов считал народную резьбу областью, в которой выявился «скульптурный дар русского труженика» [11, с.5]. В своей книге он подчеркивает условно-символический язык народной пластики, ее своеобразный монументализм.

«Народная, крестьянская пластика удержала средневековый эпический монументализм и геральдичность формы вместе с идеей символической сопричастности быта и космоса, вещи и субстанции, человека и божества» [11, с.7].

Благодаря своей универсальности, писал Чекалов в книге «Народная деревянная скульптура русского севера», деревянная резьба «отразила в себе почти все стороны народной культуры, духовной и материальной: игру и горе, веру и труд, праздник, нежность, понятие о космосе, чувство природы, темноту и просветление, забитость и гордость северной деревни, моральную силу раскола и модные поветрия, доносившиеся из столицы» [1, с.11].

Вторая линия связана с исследованием собственно русской сакральной пластики как самостоятельного жанровой формы, наряду с иконописью.

Масштабные исследования сакральной деревянной скульптуры русского севера, включая и регион Сольвычегодска, провела Академик, скульптор и педагог РГХПУ им. С.Г. Строганова М.А. Бурганова. На основе изучения собраний музеев Русского Севера (Тотьма, Великий Устюг, Сольвычегодск и других) впервые составлены каталог работ. В своей книге она фиксирует этот процесс постепенного признания значения скульптурной пластики в убранстве православного храма. Возможно, что несмотря на негативное отношение иерархов церкви к скульптурам из-за напоминания о язычестве, именно пластическая одаренность народов России все время находила выход во всевозможном декоративном резном украшении храмов. Древние богослужебные предметы, иконы, книги, скульптуры с середины XIX в. допускаются в храм: «происходит новое обретение святынь. … Особой популярностью стала пользоваться древняя статуя святого Николая Можайского», явившаяся прототипом известного иконографического извода».[1]

Ирина Сергеевна Преснецова (род. 1951) — также выпускница Строгановки. В 1976 г. она окончила кафедру художественного конструирования, работала как дизайнер во Всесоюзном научно-исследовательском институте технической эстетики, где занималась экспериментальным проектированием мебели и электробытовых

1 Бурганова М.А. Русская сакральная скульптура. – М.: Московский государственный музей «Дом Бурганова», 2003. С.11

изделий [6], оформляла современную поэзию и книги для детей как художник-иллюстратор. Во всех своих авторских проектах — следовала и следует проектной линии, дизайнерской стратегии. Уже более десяти лет она претворяет изображения Православных святых, Евангельские сюжеты в живописные деревянные рельефы. Весь ее творческий опыт оказывается синтезирован в рамках работы над сакральной деревянной пластикой. В этой области она творит одновременно и как дизайнер, и как художник-график, фактически создавая объемные иллюстрации к текстам молитв, житиям Святых, Евангельской истории. При этом она опирается и на иконописный канон, следуя ему как языковой системе, отвечающей за точность передачи наставления.

В ее деревянной скульптуре понятие сакрального обретает новый смысл посредством совмещения традиционного опыта, описанного выше (где важны особые, не в привычном своем значении «наивность» и «праздничность», как отсылки к чистосердечию веры и часто встречающемуся в Богородичных песнопениях слову «радуйся»), а также художественных и проектных практик XX в. Ассамбляж и принципы оперирования готовыми фактурами и фрагментами деревянных объектов приобретают в контексте иной задачи неожиданную трактовку — становятся отсылками к миру Божественного, артефактами, доставленными удивительным образом с «другого плана бытия».

Александр Ермолаев, дизайнер и архитектор, основатель студии ТАФ, называет подобные артефакты «найденные объекты». Он определяет подобную форму творческой рефлексии как способность находить «ситуации, структуры, фрагменты, следы, адекватно выражающие сложные, почти непередаваемые чувства и мысли художника» [4, с.90]. Форма, фактура, размер — все эти качества в совокупности, нивелируя прошлое объекта, становятся символами состояний художника или дизайнера, переживаемого им, в том числе и религиозного, опыта.

Повседневное, вырванное из контекста, превращается в прообраз значительного. Используя терминологию семиотики, найденный объект здесь становится «означающим», обретает качества знака, который оказывается готов вместить «означаемое» – содержание, разветвленную систему смыслов.

Предмет, потерявший свою первоначальную функцию, воспринимается тем не менее как аккумулятор памяти (пусть и достаточно абстрактной, поскольку многое, связанное с его бытованием мы можем лишь предположить). В руках художницы эта память трансформируется в следующие смыслы, оказываясь прототипом образов гораздо более сложных, невыразимых привычным языком. Фрагмент, обладающий памятью места, времени, событий оказывается вмести-

лищем сакрального. Следы времени, следы стихий трактуются как узор Божественного присутствия и становятся частью изображения Евангельского сюжета или фигуры святого. Все это дает ощущение подлинности, даже своеобразной нерукотворности в сочетании с авторским вмешательством и живописностью.

Процесс работы (замысел будущего образа) начинается с находок — выбеленного солнцем и сглаженного северными морскими ветрами и волнами куска дерева. Состарившейся на чьем-то подмосковном саду дубовой двери и за ненадобностью отправленной за ворота…. Высохшей и растрескавшейся ветки яблони. Старого ковчега от иконы, найденного на «черной» лестнице. Облупленной доски.

У каждого из этих «поживших на своем веку» предметов — своя история, которая передается и новому объекту. Даже спрятанная под слоем краски, эта история придает скрытую глубину смыслам, ассоциациям, символам.

Исходный материал постепенно вплавляется в задуманную композицию, идея и замысел которой уже определены в эскизе цветными карандашами. Деталь остова лодки с Белого моря становится крылом ангела, уключина для весла — деревянным окладом для крошечного лика Св. Николая Чудотворца, спиленные под углом кругляши веток овальной формы — ликами, пятипалый корень сосны — Рацей Божьей. Все эти фигуры открывают поэтическое богатство метафор, иносказаний текстов Священного писания, способных стать яркими визуальными образами.

Сам процесс работы удивителен — на основание, поверхность доски накладываются постепенно, друг за другом отдельные детали, постепенно формируя целое. Высказанное ранее сходство деревянного рельефа с «конструктором» не случайно – Ирина Преснецова собирает свои работы, следуя от одного элемента к другому, где центральным оказывается найденный объект, в котором изначально был выявлен знак, отпечаток будущего образа. Детали там, где это необходимо, «сплавляются» друг с другом посредством шпаклевки, используется и техника папье-маше. Но при этом остается бережное отношение к исходной фактуре дерева, сохраняющему неповторимый рисунок своего роста.

В любой момент эти композиции кажутся завершенными. От первой комбинации еще нетронутых краской деталей — до выписанных ликов и деталей одежды.

Несмотря на высоту рельефа, физически осязаемую материальность — изображения сохраняют свою отстраненность и удаленность от нашего физического житейского мира. Они воспринимаются как модели «иной действительности».

«Каждое художественное произведение … отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения и прежде всего в их художественном целом. Изучая отражение действительности в художественном произведении, мы не должны ограничиваться вопросом: “верно или неверно” — и восхищаться только верностью, точностью, правильностью. Внутренний мир художественного произведения имеет еще свои собственные взаимосвязанные закономерности, собственные измерения и собственный смысл, как система» [5, с.75]. Д.С. Лихачев, рассуждая в приведенном фрагменте о механизме творчества, затрагивает проблему точности отражения действительности. В контексте сакрального искусства она приобретает сложнейший ракурс, поскольку изначально речь идет об изначальной невозможности оценить точность передачи образов. Единственной опорной точкой в этом случае становится сложившийся канон, который рассматривается как знаковая система, верно (согласно устоявшимся правилам) интерпретирующая Евангельскую историю. Ее безусловная ценность в универсальности кода, привычности значений, но необходимо понимать, что даже в традициях иконописи происходили «подвижки», изменения в рамках канона, позволявшие вмещать новые смыслы, расширять спектр значений, создавать своего рода «гиперссылки» между отдельными событиями, запечатленными на одной доске.

Более того, поэт, переводчик и филолог Ольга Седакова говорит о том, что «Библейское повествование наполнено огромными паузами. Читая Писание, мы слышим их — паузы между словами, событиями, характеристиками. Подробностей и деталей так мало, что каждая из них приобретает необыкновенную монументальность. Психологических мотиваций почти нет. Для художников, мне кажется, все это опущенное, умолчанное, незаписанное, но каким-то образом доносящееся оттуда — постоянный вызов: угадай, как же оно было?» [8]. И сами эти паузы, почти как материал (а в искусстве скульптуры, к слову, достаточно примеров работы мастеров XX в. с паузами, но в значении входа в глубину формы), становятся элементами сюжетно-смыслового содержания, неотъемлемой частью религиозного повествования. В традициях иконописи — это прежде всего цвет, заливающий ровным «светом» часть пространства, ткань, которая отсылает и к бытовым подробностям сцены, и к «миру горнему».

Деревянная рельефная икона, как было сказано выше, совмещает и иконописные традиции, и приемы создания объемного изображения, где паузами становятся не только раскрашенные фрагменты, но и высота рельефа, соотношение деталей относительно друг друга.

Пауза — понятие метафизическое, трудно представимое, но вместе с тем способное вместить все то, что за словами и любым возможным материальным воплощением, междометие или многоточие, требующее, взывающее к постоянному уточнению глубины. Тот самый двигатель творческого процесса, заставляющий разгадывать первоначальный Божественный замысел и претворять его в замысел свой, личный, стараясь сохранить эту Божественную целостность, художественное единство.

«Вдохновение мироздания, которое несет в себе Писание, вдохновение мира широкого, долгого, глубокого, высокого (“Чтобы и вы могли разуметь со всеми святыми, что есть широта и долгота, и глубина, и высота”, Еф. 3, 18), открывает лирике измерения, которых недостает в тесноте современности» — отмечает Ольга Седакова [9].

Ольга Седакова сравнивает конструкции языка псалмов с узлами смыслов, которые не следует распутывать, но требуется принять как данность, как некую затрудненность перед входом в целое.

«Тот, кого этот узел развязал для бытия, уже не споря последует за дальнейшим ходом речи, который весь осуществляется узлами, пучками смыслов» [9]. Вхождение в эти тексты меняет человека. Если брать во внимание, что сакральное искусство изначально создавалось как способ визуализации Божественных истин, храм в совокупности с Литургическим действием мыслился как «иллюстрация» Евангельских событий, то «узлы смыслов», заявленные через плетение словес, должны отражаться и в зримой форме. В этом случае важным становится все иносказательное, выводящее изобразительное за пределы ожидаемых значений, возвращающее зрителя к многослойности первоисточника, тому «особому качеству слова, которое оно получает в Псалмах и литургической поэзии, как цвет и линия — в иконном письме. Глубине и многослойности его семантики, сильному переживанию фонетики, артикуляции, этимологии — всей плоти слова» [8].

И в иконе, и в любом произведении искусства христианского мира, в том числе и на тему Благовещения — фреске Джотто, живописи Сандро Боттичелли, Филиппо Липпи, или Фра Анжелико и Лоренцо Лотто сплетены визуальные узлы смыслов. Погружение в их символику и определяет силу воздействия на зрителя.

У сюжета Благовещение в иконах, станковой живописи, картинах и фресках эпохи Возрождения, декоративном искусстве — существует целый набор иконографических композиционных вариантов. Действие происходит в храме, у колодца, во дворе, в комнате. Но главная деталь незрима: сама Благая весть всегда остается «за кадром». Она существует как та самая пауза, «пустотность», образующаяся между Марией и Архангелом Гавриилом. Воздух, который неосязаем,

но существует как символ события. В храмовой иконографии этот момент явлен наиболее отчетливо — фигуры Марии и Архангела Гавриила пишут, как правило на алтарных столбах. Пространство между ними и становится символом Благой Вести. Ольга Седакова называет схожее состояние «умное движение чувства, чуждое аффектации и сентиментальности» и далее приводит слова из Патерика «и он сказал со всем молчанием» [8].

В варианте Ирины Преснецовой Благая Весть приходит в дом Богородицы. Два Мира: сакральный, Горний мир, пространство Вести — и Мир Богородицы отделены друг от друга вертикальной стойкой здания. Но в то же время их соединяет вместе полукруг Небесного свода, из которого посылается в мир земной и человеческий Божественный импульс света. Сама композиция — это рельеф, в котором детали находятся в разных плоскостях относительно базового картинного пространства.

Архангел Гавриил прорывает завесу здания и окна, его послание входит в дом Марии. Мария сидит с веретеном и мотком пурпурной пряжи — художница обращается к византийской традиции изображения Девы Марии, прядущей нить для завесы Храма. Как «найденный объект» здесь выступает сама поверхность рельефной иконы – фрагмент створки от двери с уступами филенок. Паузы формируются за счет смены рельефа, его ритма — углубление становится «воздухом», тем, что содержит абсолютно нематериальное, невыразимое – Благую весть.

Каждый создаваемый художницей образ рождается из совокупности элементов — фрагмента дерева, обладающего уникальной памятью, иконописного канона, который работает как основа построения композиции сюжета и его детализации и материалов, чья фактура выводится на первый план и становится частью «узла смыслов».

Для образов Святителя Григория Паламы и Преподобного Иоанна Лествичника необходимо было найти фрагменты их богословских трудов в изданиях на церковно-славянском языке. Традиционно строки их текстов размещаются на свитках, которые они держат в руках. В процессе поиска оказалось, что оцифрованы синодальные издания XVIII века, из которых и были выбраны нужные фрагменты. Здесь мы вновь сталкиваемся со схожим принципом работы — за основу образа Святого взята деревянная, обкатанная морем доска, получившая характерный серо-серебристый тон и отметины. Медь и латунь используются для нимбов. Дополнительные средства — шпаклевка и папье-маше позволяют сформировать детали объема. Каждый из элементов живописных рельефов — фон, латунные или медные детали нимбов, объемные детали фигур — становится частью общей симфонии молитвы.

Должно ли сакральное искусство обязательно быть молитвенным образом? Становиться частью храмового пространства или домашнего алтаря? Этот вопрос выходит за рамки данной статьи и относится в большей степени к официальному церковному укладу и специфике его функционирования. В контексте публикации представляется важным обратить внимание на современную традицию религиозного искусства и развитие сакральной деревянной пластики в частности, выявить преемственность методов и характер работы отдельной художницы, удивительным образом совмещающей различные художественные практики, рассматривающей свои образы как рефлексию на богослужебные тексты, духовные истины и Евангельскую историю.

Поэзия художницы как бы дополняет (или же предвосхищает?) иконографические образы. В сакральных рельефах Ирины Преснецовой физически воплощено пространство, среда, ситуация, образы. В стихотворениях — состояние. Они существуют как два языка обращения к Богу, и то и другое, ничто иное, как молитва.

«Каждому, кто знаком с православным обиходом, известна странная красота других слов и других ритмов. … Соединения этих слов кажутся нерушимыми, а каждое слово само по себе — выходящим далеко за пределы собственного “значения”, куда-то в неистощимый смысл» [7, с.8]. Далее Ольга Седакова пишет: «Византийский гимнограф метафор обычно не изобретает, он работает с известными, устойчивыми символами. Но главное: задача его ума состоит не в том, чтобы “изобразить” нечто, “сместить” или “остранить” предмет, о котором идет речь, дать его неожиданную перспективу, — а в том, чтобы его истолковать. … Один из путей такого истолкования — установление связей, и связей между очень далекими и внешне не схожими вещами. Так, Богородица сравнивается с ветхозаветной Неопалимой купиной: как некогда горящий и несгорающий куст, заговоривший с Моисеем, Она вместила всего невместимого Бога. История читается в обратной перспективе, из будущего, как его тени, пророческие прообразы» [7, с.12]. Поэзия и иконописный канон — в их современной интерпретации, отчетливо и осознанно следующей за традициями, о которых пишет Седакова – в руках Ирины Преснецовой становятся одними из форм установления подобных связей. Идея же «остранения» предмета приобретает метафорический контекст, поскольку найденные объекты, теряя свою связь с изначальным контекстом, становятся носителями иных смыслов, демонстрируют уже не себя, но воздействия окружающей среды, Божественное вмешательство.

«Искусство — это как прибежище для Бога» — пишет она в одном из стихотворений:

Искусство — это… как прибежище для Бога,
Игра, похожая на прятки.
Он прячется. И Он — непостижим.
Но через миг-другой проступит лик Его
За тонкой льдинкой слова,
Исчерченной узором мира, созданного Им.
Он ждет, чтоб мы Его нашли.
И мы находим.
Чтобы распять и спрятать снова
Секретом детским в плоть земли.
И камень привалить,
И стражу выставить —
Чтобы — ни-ни: ни изнутри,
И ни снаружи — Ему не быть.
А утром обнаружить
Открытый вход, разорванные пелены…
И дни — те дни и наши дни
Поменяны местами:
Из их игольной тесноты
Выходит тот, кто видел,
Как только что Он шел меж нами.
Быть может, это ты?..

«Обновление памяти о счастье, о чуде чистого счастья — важнейшее социальное служение искусства» [8]. Эти слова Ольги Седаковой убедительно доказывают необходимость обращения к сакральному в современной художественной практике, необходимость и сохранения изначального «чуда чистого счастья» в его канонической форме, и «обновления памяти» средствами современного искусства.



Илл. 1. И. Преснецова. Благовещение. 2023



Илл. 2. И. Преснецова.
Покров Пресвятой Богородицы. 2023



Илл. 3. И. Преснецова. Святой Николай
Чудотворец. 2023



Илл. 6. И. Преснецова. Святой Николай
Можайский. 2020



Илл. 4. И. Преснецова. Соловецкие чудотворцы. 2019



Илл. 5. И. Преснецова. Святой Николай Чудотворец Мирликийский. 2024



Илл. 7. И. Преснецова. Ангел. 2022



Илл. 8. И. Преснецова. Святой преподобный Иоанн Лествичник. 2025



Илл. 9. И. Преснецова. Ангел-Хранитель. 2025

Список литературы:

1. **Бурганова М.А. Русская сакральная скульптура. — М., Московский государственный музей «Дом Бурганова», 2003. С. 6-7**
2. **Власова О.М. Искусство Прикамья. Пермская деревянная скульптура. — Пермь: Пермское книжное издательство, 1985**
3. **Власова О. Пермская деревянная скульптура конца XVII – начала XX в века. — М.: Арт Волхонка, 2013**
4. **Ермолаев Александр и Климов Павел. Найденный объект. «Словарь дизайнера для работы в XXI веке». — М.: LiniaGrafic! 1999. С. 90**
5. **Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, № 8, 1968. – С. 75**
6. **Преснецова И.С. Размышления о мебели в жанре концептуального проектирования. В сб.: Труды ВНИ¬ИТЭ. Техническая эстетика. №58. Гуманитарно-художественные проблемы образа жизни и предмет¬ной среды. — М., ВНИИТЭ, 1989. С.75-82.**
7. **Седакова Ольга. Мариины слезы. К поэтике литургических песнопений. — М.: Дух и литера, 2017. С. 8**
8. **Седакова Ольга. Вещество человечности. Беседа с Патриком де Лобье о «Послании людям искусства» Папы Иоанна Павла II. https://www.olgasedakova.com/interview/128 (дата обращения 15.01.2025)**

9. Седакова Ольга. И даль пространств как стих псалма». Священное Писание в европейской поэзии XX века. URL: https://www.olgasedakova.com/Poetica/260 (дата обращения 15.01.2025).
10. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. https://azbyka.ru/otechnik/Evgenij_Trubeckoj/umozrenie-v-kraskah/1_1 (дата обращения 12.03.2024).
11. Чекалов А.К. Народная деревянная скульптура русского севера. — М.: Искусство, 1974.

Коллективная монография на основе
материалов международной научной
конференции

XXXIII Международные Рождественские
образовательные чтения
«80-летие Великой Победы: память
и духовный опыт поколений»
25 января 2025 г.
**Благая весть. Иконография, коды
и смыслы. Память и духовный опыт
поколений. Изобразительное искусство
и предметно-пространственная среда
христианского мира**

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

Подписано в печать 28.08.2025
Формат 60x90/16
Гарнитуры: Swift, Akzidenz Grotesk
Печ. л. 24,5. Тираж 500 экз.