



Губарева Оксана Витальевна — советский и российский искусствовед, кандидат культурологии, старший научный сотрудник Российского института истории искусств, эксперт РАН.

Сфера научных интересов — история и эстетика иконописи, проблемы восприятия искусства, современное искусство Православной Церкви, методология искусствознания.

О. В. Губарева является автором статей и монографий по истории и теории иконописи: «Божья Матерь в Ее иконах» (2006), «Рождество Христово» (2013) и других, куратором многотомного издания «Русская икона: образы и символы» (2012–2015); автором и ведущим цикла радиопередач «Читаем икону».

ISBN 978-5-86845-277-2



ИКОНА КАК ИСКУССТВО

О.В. Губарева

О.В. Губарева

ИКОНА

КАК ИСКУССТВО



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Российский институт истории искусств

Оксана Витальевна Губарева

ИКОНА КАК ИСКУССТВО

Эстетические традиции русской
иконописи и современная визуальная
культура

Санкт-Петербург, 2022

УДК 7.01, 75.046
ББК Щпр1,5;ЩОЗ(2)
Г 93

Рецензенты:

А.И. Шаманькова, кандидат искусствоведения

Г. В. Скотникова, доктор культурологии

М.Н. Цветаева, доктор культурологии

Губарева О. В. Икона как искусство: Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. – СПб.: Аргус СПб, 2022. – 356 с., ил.

На основе образно-стилистического анализа памятников иконописи в книге сформулированы фундаментальные художественные принципы богословско-эстетической целостности икон; показана их востребованность в русском искусстве XX–XXI веков в связи с поисками духовного и эстетического идеала. Это позволило автору обосновывать икону как ключевой эстетический архетип русской культуры.

Все иллюстрации в книге взяты из открытых источников в интернете

ISBN 978-5-86845-277-2

© РИИИ, 2022

© О. В. Губарева, 2022

Содержание

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
ВВЕДЕНИЕ	6
РАЗДЕЛ I	
Богословие Красоты:	
теоретический анализ иконописной эстетики	29
Глава 1. Икона в культурном пространстве	
России и Запада	29
Глава 2. Сакральность целого и магия структуры	38
Глава 3. Метафора как образное кодирование смыслов	46
Глава 4. Иконография как когнитивная схема	66
Глава 5. Образно-стилистические черты иконописи	73
РАЗДЕЛ II	
Влияние иконописной эстетики	
на развитие визуальной культуры Серебряного века:	
трансформация образов и смыслов	108
Глава 1. Новая религиозность	
и новая визуальность XX века	108
Глава 2. Возвращение Византии	
в европейский культурный дискурс	120
Глава 3. Очарованные Византией:	
Врубель, Васнецов, Нестеров	133
Глава 4. Образы памяти Борисова-Мусатова	149
Глава 5. Восток и Запад:	
религиозный синкретизм	
в творчестве Кузнецова и Рериха	157
Глава 6. Храм Красоты: эстетика нового театра	166
Глава 7. Крестьянская икона и новая визуальность	174
Глава 8. Религиозный космос Ларионова и Гончаровой:	
от «лучизма» до «всечества»	179
Глава 9. Иконопись русской эмиграции	197
Глава 10. Антиикона Казимира Малевича	204
Глава 11. Религиозная проповедь «Мирового расцвета»	
Павла Филонова	215

РАЗДЕЛ III

«Иконоческий дух» советской эпохи.

Искусство Бронзового века	219
Глава 1. Иконописная философия Петрова-Водкина	219
Глава 2. Агитация за счастье: иконографические образы в «шершавом языке плаката» ...	227
Глава 3. Новая советская религиозность. Живопись А. Самохвалова и А. Дейнеки	238
Глава 4. Эпика Сергея Эйзенштейна и Павла Корина	251
Глава 5. Катакомбный путь: палехские шкатулки и тайные иконописцы	262
Глава 6. Иконизация человека, воина и мученика	271
Глава 7. «Оттепель» не для всех: икона и авангард в пространстве идеологического андеграунда	277
Глава 8. Фресковый образ советского модернизма	284
Глава 9. Разные лики андеграунда: духовность и политика	297

РАЗДЕЛ IV

Эстетика иконы в постсоветской России	306
Глава 1. Искусство иконописи: новые обретения и потери	306
Глава 2. Эстетические вызовы эпохи глобализации	315
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	320
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	328

ПРЕДИСЛОВИЕ

В исследовании впервые традиционно разделяемые периоды русской культуры связаны в единую историко-художественную картину через ключевой эстетический архетип — икону, — с помощью которого художники воплощали (или отрицали) в конкретных формах своих произведений духовные ценности национальной культуры. В монографии названы базовые принципы иконописной эстетики и показано неизменное (хотя, зачастую, неочевидное) их присутствие в культурном пространстве России XX–XXI веков, актуальное проявление, влияние и функциональное использование иконописных эстетических принципов в произведениях искусства и визуальных медиа.

На разных этапах неоднозначного для нашей страны исторического периода икона всегда была в центре формирования сложной картины новых культурных феноменов, соединяя их духовно-эстетическими узами. Обращение к эстетике иконописи никогда не было для художников формальным обращением к истории, жанру или стилю. Оно всегда было связано со стремлением к познанию вселенской гармонии, логосности и целостности бытия или, напротив, жаждой их разрушения, деконструкции, замещения. И в зависимости от того, в каком направлении лежали религиозно-мистические поиски художников, часто выходящие за границы православной духовности, они обращались к различным эстетическим сторонам иконописи.

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении многих веков икона является важнейшей составляющей духовной самоидентичности русского народа. Неизменно, хотя зачастую неочевидно, она постоянно присутствует в культурном пространстве России даже тогда, когда большинство жителей ее исповедуют атеизм. Она появляется в литературе, изобразительном искусстве, кино, медиапространстве по самым разным поводам — как характеристика героя, часть интерьера, предмет собирательства или детективного расследования... Икона — это важнейший этнокультурный архетипический образ, который столетиями воздействовал на русскую культуру, проявляясь в самых разнообразных ее формах и жанровых типологиях.

Современная наука определяет икону как философско-богословскую категорию. «Святые Отцы употребляли слово “икона” в более широком смысле, чем тот, к которому мы ныне привыкли. Весь мир, сотворенный Богом, они понимали как икону Божию, как произведение совершенного Художника. Апостол Павел называет Иисуса Христа Сына Божия “иконой Бога невидимого” (2Кор. 4:4). Человек, согласно Священному Писанию, сотворен Богом “по Своему образу” (дословно, в греческом тексте “по иконе Своей”). Церковь — тоже икона, по определению прп. Максима Исповедника. Храм и его алтарь — это иконы Царства Божия, Небесного Иерусалима и преображенного космоса. Епископ и священник — иконы Христа. Евангелие есть словесная икона Христова. Такие виды церковной словесности как тропарь или акафист, проповедь или житие суть словесные иконы — и по своему содержанию, по своей композиции, структуре, по принципам отбора материала, и по своей внутренней связи с миром невидимым, к которому они устремлены сами, к которому они способны возводить человека. Возможности использования понятия “икона” по отношению к православным явлениям исключительно, а, может быть, и неограниченно широки: всё —

икона, всё — иконично»¹. Но в настоящем издании икона будет рассматриваться только с позиции искусствоведения как особый вид искусства, обладающий собственным стилем и всей полнотой духовных, эстетических и социальных функций.

Кроме прямого своего присутствия в церкви, эстетика иконы прочно и глубоко вошла во все сферы визуальной культуры России. Цитаты иконографических формул, иконописные символы, цветовые сопоставления, композиционные и ритмические приемы, пространственные деформации — все это почти бессознательно используется в изобразительном искусстве, кино, рекламе, плакате и др. Мы распознаем иконописный образ в таких непохожих между собой явлениях, как картинки «под Палех», картины Ильи Глазунова, модернистские минималистические композиции и полотна академиков. Иконописные аллюзии необыкновенно разнообразны, но неизменно узнаваемы, поскольку отсылают к единому эстетическому корню: русской иконе на разных этапах ее существования.

Возникнув как образно-метафорическое неклассическое искусство, икона менялась на протяжении веков и продолжает меняться. По мере своего исторического развития, она вбирала в себя принципы западной структурной символики, классическую эстетику, эмпирические поиски модерна, авангардные формы и «измы» XX века. И все это она перерабатывала внутри себя, оставаясь по-прежнему иконой, всегда и везде узнаваемой. Взаимодействие ее с внешним миром никогда не было односторонним: икона не только вбирает различные влияния, но и воздействует на художественное сознание, возвращает миру заимствованные формы, обогащенные христианскими нравственными смыслами и эстетическим чувством, которые в условиях противоречий окружающего мира являют собой гармонич-

¹ Лепяхин В. В. Икона и иконичность. Сергед: JATEPress, 2000. С. 4–5. Также: Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009.

ные основы для развития духовности и творческого потенциала личности.

Чтобы ответить на вопрос — какое место занимает иконописная эстетика в современном искусстве России, нужно обратиться к тому моменту, когда икона начала возвращаться в него в своих древних, архаических формах и участвовать в его формировании — в начало XX века. Тогда икона была открыта миру и начала влиять не только на русское, но и на мировое искусство. Тогда же были заложены те основные направления, пути вживания ее эстетики в визуальный ландшафт, которые актуальны и сегодня, тогда же определились сферы ее особого проявления: станковая и монументальная живопись, кино, реклама, отчасти — театр.

По-разному проявленная в творчестве художников конца XIX — начала XX века иконописная эстетика из стиля конкретного художественного явления в истории искусства превратилась в метод и метаязык искусства всего последующего периода не только России, но и стран Запада. Художники, развивая ее живописные приемы, иконографические схемы, способ построения пространства, ритмику, диалогичность вышли за свойственные иконописи культурные и ценностные дискурсы, и в начале XXI века дошли до их тотальной деконструкции. В то же время иконопись как сакральное искусство, пройдя через короткий период творческого ренессанса, оказалась пленницей стилизации: в начале XXI века внутри церкви были свернуты практически все творческие поиски в сфере иконописи, происходившие как в среде русской эмиграции, так и в самой России. Но вместе с тем начало зарождаться новое явление: иконописный образ вышел за стены храма в новом, Христоцентричном искусстве.

Несмотря на высокую ценность для русской культуры, икона стала изучаться как глубинное явление национального космоса, символический образ русской национальной идеи только в начале XXI века². С XVIII века, с наступлени-

² Подробнее: *Губарева О. В.* Культурологический анализ интерпретационных моделей иконописи в контексте богословско-эстети-

ем процесса рационалистической десакрализации и десимволизации русской культуры, икону было принято представлять как узко-церковное явление. Это заблуждение закрепилось не только среди секулярного, но и внутри церковного общества. Жесткая граница между «церковным» и «гражданским» большинством и сейчас воспринимается как естественная, исторически укоренённая традиция.

Наиболее значимые достижения в определении иконы как ключевой категории русской культуры принадлежат М. Н. Цветаевой³, которая рассмотрела икону в широком контексте русской духовности. Автор ввела в науку понятие «духовно-телесная целостность», понимаемая как диалог и творческое взаимодействие светского и религиозного, как фундаментальный принцип «философско-эстетического толкования русского искусства, его художественного антропогенеза, отражающего антиномии светской культуры в ее глубинном взаимодействии с религиозным опытом»⁴.

В своих научных работах Цветаева исследует русскую художественную культуру в динамике духовно-нравствен-

ческой целостности: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01. На правах рукописи. 170 с.

³ См.: *Цветаева М. Н.* Генезис культурно-религиозных смыслов русского искусства: от иконы до авангарда: диссертация на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. На правах рукописи. 364 с.; *Цветаева М. Н.* Христианский взгляд на русское искусство. От иконы до авангарда. СПб.: Издательство РХГА, 2012; *Цветаева М. Н.* К вопросу о христианских традициях в русском искусстве. *Философия авангарда* // ИНИОН РАН. 2000, № 21; *Цветаева М. Н.* Икона и авангард. К проблеме духовности в русском искусстве // *Вестник РХГИ*. Вып. 4. СПб., 2001. С. 57–68; *Цветаева М. Н.* Сакральное переживание действительности // *Энтелехия*. *Вестник Костромского гос. Ун-та им. Н. А. Некрасова*. 8 (59) 2004. Кострома, 2005. С. 87–90; *Цветаева М. Н.* *Философия портрета: от иконы до авангарда* // *Философские науки*, 9/2005. М.: Гуманитарий. С. 67–82.

⁴ *Цветаева М. Н.* Статус искусства в контексте христианской гносеологии // *Вестник РХГА*. 2008. № 1. С. 218–224. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/status-iskusstva-v-kontekste-hristianskoj-gnoseologii> (дата обращения: 21.12.2018).

ного и историко-эстетического развития, начиная с ее истоков и вплоть до авангардного периода, обозначая статус искусства в контексте христианской гносеологии. Она выделяет важные культурологические категории «целостности» и «развоплощения», «иконичности» и «антииконны», и показывает, как через них «художественная культура древнерусского, классического и авангардного периодов выявляет важнейшие формально-эстетические категории, обусловленные принципами, отвечающими духовно-историческим смыслам. В этом ракурсе по-новому освещается архитектура художественного образа, иерархия творчества, роль театра, формирующего не только гражданские идеалы, но и ритуально-этикетную психологию, мистифицирующую бытие; проблемы образа и Первообраза, аксиологии возраста и восприятия в моделях изобразительной культуры»⁵.

Значительный научный интерес представляют исследования тех авторов, которые рассматривают место и значение религиозной темы в русском искусстве, выделяя круг соответствующих сюжетов, мотивов и образов. Особенно актуальны для монографии работы А. И. Шаманьковой⁶, рассматривающей христианскую тематику в советской

⁵ Цветаева М. Н. Статус искусства в контексте христианской гносеологии // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Вып. 9, № 1, 2008. С. 218–224.

⁶ Шаманькова А. И. От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века. М.: БуксМАрт, 2019.; две статьи и в трехтомнике «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века. 1917–2017. [Коллективная монография]: Шаманькова А. И. «Искусство “оттепели”». Т. II. 1935–1964. СПб.: ИД «Петрополис», 2017. С. 467–494; Шаманькова А. И. «Религиозный опыт советской живописи». Т. III, ч. I. 1965–1991 / Вступ. ст. и сост. А. Л. Казина. СПб.: ИД «Петрополис», 2018. С. 363–408; Шаманькова А. И. Религиозная тема в отечественной живописи второй половины XX — начала XXI в.: Ленинград — Санкт-Петербург. Диссертация ... кандидата искусствоведения. СПб, 2013. 413 с.

живописи XX века. Однако тематическое и сюжетное использование религиозных образов в произведениях художников: изображение храмов, икон, осмысление тем материнства, предстояния, трапезы, страдания и жертвы через образы Распятия и креста и др. — в искусстве этого времени чаще всего не совпадают с их духовно-эстетическим наполнением. В живописи ведущей является эстетика русского реализма XIX века. Для данной же работы важен именно анализ, онтология эстетического ракурса, акцент на осмыслении влияния образно-пластического языка иконы на визуальную культуру России, способов ее проявления в актуальном творчестве.

На первый взгляд и эта задача не нова: хорошо разработана тема связи иконы и авангарда, показаны принципы использования пластических приемов иконописи в советской живописи, появились труды по использованию иконописных приемов в медиа-рекламной продукции. Но все существующие исследования не рассматривают эстетику самих икон: все еще нет общепринятой теории иконописи как религиозно-канонического искусства, глубокого осмысления ее как эстетического явления в мировой художественной культуре. В разных работах эта тема представляется по-разному. И дело не в иконах, проблема более глобальна — она упирается в понимание категории эстетического в искусстве.

С начала века в авангардной теории искусства начинает развиваться идея нетождественности красоты и эстетики. В России первыми ее продвигает М. Ларионов на практике и теоретически озвучивает К. Малевич⁷. В дальнейшем в разном контексте она появляется во многих теоретических работах различных мыслителей, в частности, в раннем творчестве одного из ведущих авангардных теоретиков Н. М. Тарабукина⁸. В эпоху модернизма⁹, а затем

⁷ Малевич К. С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1995. С. 183–189.

⁸ Тарабукин Н. М. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923; Тарабукин Н. М. Опыт теории живописи. М.: изд.

и постмодернизма эта идея становится основополагающей. В искусстве эстетическими свойствами начинают наделяться в первую очередь ценностные смыслы и концептуальный контент. Категория красоты получает все более широкие толкования. В итоге, красота как проявление гармонии, иерархии и совершенства становится периферийным для искусства качеством. Поскольку серьезное изучение икон пришлось на XX век, принцип отделения красоты и формы произведения от его ценностных смыслов и содержания был применен и к ним. Иконы, особенно поздние, были приравнены к фольклорному тексту, заговорам, духовным стихам, в которых исследователи увидели особые религиозные и социально-бытовые, а не образно-эстетические функции¹⁰. Одна из задач работы — показать, что для иконы такое разделение невозможно и разрушительно.

Прямая связь красоты и формы с ценностными смыслами и содержанием — важнейшая черта и родовое качество икон. Отделение одного от другого моментально превращает иконы из искусства в «неискусство». Что и случилось в советское время, когда эстетика социалистического реализма обрела идеологическую составляющую¹¹ и в красоте икон стали искать зачатки реализма, отделяя ее от богословского содержания. Этот подход был закреплён в искусствоведческой методологии советского периода (хотя не сразу и не всеми) и сохранился в постсоветской сциентистской методологии.

Пролеткульта, 1923; *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. С. 46–47.

⁹ *Витгенштейн Л.* Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002. С. 37.

¹⁰ *Толстой Н. И.* Проблемы реконструкции древнеславянской духовной культуры // Н. И. Толстой. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995. С. 41–60.

¹¹ Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей [из газ. «Правда», «Комсомольск. правда» и «Лит. газ.».]. Москва: Изогиз, 1937.

В постсоветский период в фокусе науки оказались ценностные и богословские смыслы икон, уже раньше методологически освобожденные от их формально-пластического языка. Когда в конце 90-х годов иконопись начала активно развиваться, встал вопрос о ее эстетике. В результате множества дискуссий, церковным сообществом были выбраны и канонизированы конкретные стилистические и технико-технологические приемы. Эстетического осмысления всей традиции в ее живой и динамической целостности не произошло, хотя существующая в настоящий момент искусствоведческая, культурологическая, эстетическая и богословская литература позволяет это сделать.

Работ, посвященных иконописи, очень много. Не представляется возможным собрать даже выборочную библиографию, чтобы она не превратилась в отдельную многотомную онтологию. Но среди обширного корпуса исследований исчезающе мало авторов, которые бы рассматривали красоту икон в единстве с их формой и содержанием. В основном вспоминаются «старые мастера» — А. В. Грищенко, П. П. Муратов, Ю. А. Олсуфьев, поздний Н. М. Тарабукин, Г. В. Жидков, М. В. Алпатов, Г. К. Вагнер, Н. А. Демина, О. И. Подобедова и др.; из современников — Е. Я. Осташенко, Л. А. Щенникова, серия альбомов «Русская икона: образы и символы»¹².

О красоте пластического языка русских средневековых образов и его неразрывной связи с ценностными смыслами заговорили уже после первых опытов по их раскрытию от поздних записей в начале XX века¹³. К концу 20-х годов Г. В. Жидковым была предложена методология искусствоведческого анализа икон как произведений искусства¹⁴. «К сожалению, опыт изучения истории древнерусской живописи, основанный на строгом использовании метода

¹² Серия «Русская икона: образы и символы» в 43 томах. СПб.: Метротрепп, 2013–2014. Раздел «История одного шедевра».

¹³ *Грищенко А. В.* Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: изд. А. Грищенко, 1917.

¹⁴ *Жидков Г. В.* Московская живопись середины XIV века. Москва: РАНИОН, 1928.

формального анализа, принадлежащего искусствоведению как науке, представленный в этой хорошо известной и постоянно цитируемой книге ученого, в течение десятилетий оставался маловостребованным»¹⁵. И это несмотря на то, что метод формального анализа икон развивал и научно обосновывал в своих работах выдающийся и самый авторитетный советский искусствовед М. В. Алпатов¹⁶. Развитие науки об иконах пошло другим путем: «Идеалом историков искусства становится составление реестров памятников с их краткими описаниями и пояснительными замечаниями к ним. <...> Вместе с падением интереса к искусствоведческому анализу многие авторы обнаруживают тяготение к чисто иконографическим изысканиям в духе XIX века»¹⁷, — написал Алпатов уже в 1967 году. В наше время Е. Я. Осташенко резюмирует: «Считается, что в нем (искусстве иконописи. — О. Г.) этическое начало явно превалирует над эстетическим качеством, воспринимавшимся как некое абстрактное бессодержательное начало»¹⁸.

Начиная с 60-х годов XX века, когда новизна идеи в искусстве становится определяющей для его оценки, многие авторы, пишущие об иконах, вовсе отказываются признавать их искусством, не находя в них оригинальной эстетической концепции¹⁹. По замечанию Алпатова, в искусствоведческих исследованиях об иконах наблюдается стремление опираться «на художественные понятия нового времени и использовать соответствующую терминологию».

¹⁵ Осташенко Е. Я. Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индик, 2005. С. 8.

¹⁶ Губарева О. В. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. № 1, 2019. С. 83–98.

¹⁷ Алпатов М. В. Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства // Искусство. 1967, № 1. С. 64–70.

¹⁸ Осташенко Е. Я. Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индик, 2005. С. 10.

¹⁹ Наиболее значимая работа: Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.

гию»²⁰. Иконы представляются пред^бискусством, ведущим поиски для новых эстетических идей, новых возможностей душевно-чувственной выразительности. Их пластический язык, как лишенный авторского художественного осмысления, перестаёт интересовать искусствоведов. Статус научности закрепляется за иконографической генеалогией, ставшей основой любого исследования. Иконы лишились права на искусствоведческую интерпретацию каждого отдельного памятника. Примерно с конца 90-х годов о красоте русских икон почти перестали говорить и писать. Все содержательные смыслы их были перенесены или в иконографическую, или в чисто духовную, литургическую сферы. Красота была оставлена за эмоциональной, не связанной с интеллектом сферой, как побуждающее к молитве качество. Именно в таком, оторванном от конкретных памятников, от их художественно-эстетического осмысления виде русская икона предстала в современных трудах по эстетике²¹ и богословию иконы²². «В целом на сегодня мы имеем достаточно сложную многоаспектную теорию иконописи», — утверждает В. В. Бычков в известном словаре «Лексикон нонклассики»²³. Но это утверждение не кор-

²⁰ Алпатов М. В. «Распятие» Дионисия // Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. М.: Советский художник, 1979. С. 168.

²¹ Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики // Византийский временник. М.: Наука, 1973. Т. 34. С. 151–168; Бычков В. В. Византийская эстетика. Теоретические проблемы. М.: Искусство, 1977; Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к Истине, 1991; Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. XI–XVII века. М.: Мысль, 1992.

²² Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви. Колонна: Изд. братства во имя святого благоверного князя Александра Невского, 1997; Языкова И. К. Богословие иконы. М., 1995; Лепяхин В. В. Икона и иконичность. Сегед: JATEPress, 2000.

²³ Бычков В. В. Икона и авангард // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под общ. ред. В. В. Быčkova. М.: Росспэн, 2003. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Lexikon/_11.php (дата обращения: 15.05.2020).

ректно: теоретически икона рассматривается только как парадигма. Не случайно глава «Философия в красках»²⁴ фундаментального труда Бычкова «2000 лет христианской культуры», посвященная теории иконописи как искусства, получилась библиографическим обзором советской школы искусствоведения 60–80-х годов.

Автор не нашел для конкретизации своего философско-эстетического погружения в творения святых отцов ни одной современной работы о прекрасном в русских иконах. Все, что он цитирует, возвращает нас к реалиям социалистического реализма в искусствоведении: он рассматривает икону как западноевропейское произведение искусства, воздействующее эмоционально. Так, для определения значения цвета в иконе философ приводит пространную цитату классика советского искусствоведения В. Н. Лазарева, в которой тот говорит о цвете, как об отражении вкусов древних художников и инструменте тонкого эмоционального воздействия на зрителя. «Неискусствоведу к этому яркому словесному выражению художественной специфики и непреходящей значимости древнерусской иконописи (на ее, пожалуй, главном уровне выражения — цветовом) добавить больше нечего»²⁵, — резюмирует Бычков. Алпатова он упоминать и цитировать не стал.

Художественная форма икон, их колорит, композиция, ритмический строй, с точки зрения теоретической эстетики оказались лишены интеллектуальной связи с богословием. Поэтому неудивительно, что рассказ о красоте и художественном совершенстве икон Бычков завершает сравнением их с произведениями Леонардо да Винчи, что в его устах звучит высшей похвалой. *«Единство мудрости, человечности и красоты*, стремление к предельному выражению в живописи высочайшей духовности — вот основные интенции творчества Андрея Рублева, credo его

²⁴ Бычков В. В. 2000 лет христианской культуры. Subspecieaesthetica. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия. М.: ООО «Издательство МБА», 2007. Гл. 4. «Философия в красках». С. 72–90.

²⁵ Там же. С. 73.

эстетического сознания, а по сути дела высочайшая цель любого искусства, достижение которой давалось только единицам в его многовековой истории. В качестве одного из немногочисленных примеров в западном искусстве можно назвать “Мадонну Литту” Леонардо да Винчи»²⁶. Надо сказать, что эта сентенция внешне напоминает высказывания авторов, писавших об иконах в начале XX века — Алексея Грищенко, Николая Рериха, о. Павла Флоренского, Николая Пунина, Якова Тугендхольда, — которые тоже сравнивали иконы с произведениями итальянского Возрождения. Но если в начале XX века об иконах было известно мало, наука о них только складывалась, и авторы старались такими сравнениями найти иконам место на Олимпе мирового искусства, то Бычков осознанно рассматривает их с позиции западноевропейского эстетического опыта, предполагающего чувственное восхождение к Богу. Это приводит его к вкусовой оценке красоты икон, столь распространенной в наше время.

В XXI веке за редким исключением²⁷ иконы практически перестали интерпретироваться как самостоятельные эстетически значимые произведения. Они рассматриваются как иконографически эволюционирующие «ряды», что уже на уровне методики перечеркивает их художественную ценность, поскольку, по утверждению классика искусствоведения Г. Зедльмайра, «одной из главных черт искусства является то, что оно существует не в чем-то всеобщем, но в единичном — в произведении. Подобно тому, как созидание произведения предстает для каждого

²⁶ Там же. С. 78.

²⁷ Например, см.: *Осташенко Е. Я.* «Успение» — храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. К вопросу о развитии живописи Москвы во второй половине XV в. // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: Сб. статей. М.: Северный Паломник, 2005. С. 40–64; Серия «Русские иконы: образы и символы». (43 тома). СПб.: Метропресс, 2013–2014. Глава «Рассказ об одном шедевре».

художника как hicRhodus, так же обстоит дело при воссоздании отдельного произведения и для интерпретатора. Целью его должно стать постижение этой уникальности в созерцании»²⁸.

История иконописи как история «созерцаний» до сих пор не написана, хотя писались иконы именно для этого: эстетическое созерцание красоты было главным способом познания мира в ту древнюю эпоху, когда формировался их стиль и художественные принципы. Бог, как Великий Художник творил сущее; художник, наделенный даром творчества, сотворил Ему и раскрывал Его Образ в изображениях; человек, созерцая художественные изображения, получал знание о Боге путем Его непосредственного усмотрения, в эстетическом переживании гармонии и совершенства, проникновения и глубинного взаимодействия духовного, чувственного и интеллектуального. Это то, что питало и вдохновляло творцов икон. И понимание этого, в действительности, открылось исследователям очень рано: в буквальном смысле слова вместе с самими иконами.

В конце XIX — начале XX века после первых раскрытий икон в частных коллекциях от позднейших наслоений, копоти и почерневшей олифы начинается стремительный процесс возвращения древнерусского искусства в высокую культуру России. Сначала силу визуального воздействия иконописного образа оценили художники. Позже она получила профессиональную искусствоведческую оценку.

«Колористической речью» назвал живопись икон Гриценко, первым опубликовавший эстетическое эссе на эту тему. «Работая в рамках строгого канона и требования сделать вещь по назначению, — писал художник, — древний

²⁸ *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесловие В. В. Бибихина. СПб.: Аxioma, 2000. С. 144. Отсутствие интереса к подобным подходам, видимо, связано с методологическими дискуссиями о визуальных исследованиях, длящиеся с 70-х годов: *Мазур Н.* Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствознание, 2018, № 1–10.

мастер настолько развил в себе любовь к формам и цветовой пластике, что, работая сознательно, с определенным намерением над религиозной концепцией, он инстинктивно давал *высшее решение концепции живописно-художественной*. Среда искусства была настолько высоко развита, что небольшие безыменные художники могли работать, как подлинные большие мастера и создавать замечательные памятники настоящего искусства»²⁹.

«Мышление красками», — немногим позже назвал творческий акт иконописания Алпатов, подчеркнув, что это действие не «коллективного разума», а творческой личности художника. Акт зрительского восприятия икон он также определил, как творчество: «визуальное мышление», «замедленное чтение», которое через созерцание материальной красоты возводит человека к познанию красоты духовного. Цель созерцания, замечал исследователь, не «информативность» и «мысленное поспешание», а вдумчивые остановки на каждом «метафорическом моменте», цветовом акценте, ритмическом аккорде, которые естественным образом должны перерасти в глубинное понимание.

Созерцание красоты икон — это экзистенциальный опыт Богообщения, предстояния Богу, оказывающее глубинное личностное воздействие, формирующий мировоззренческие установки. Об этом много говорил в лекциях С. С. Аверинцев, советский философ, филолог и поэт. В 90-ом году в своем фильме «Свидетельство красотой», он предлагает зрителю взглянуть в древние образы и по-новому осмыслить слова прп. Иосифа Волоцкого, сказанные им в «Духовном завещании» об иконописцах Данииле Черном и Андрее Рублеве (они часто приводились в сокращении в искусствоведческих сборниках): «...на самый праздник светлаго Воскресения на седалищих сидяща, и пред собою имуща все честныя и Божественныя иконы, и на тех

²⁹ Грищенко А. В. Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: изд. А. Грищенко, 1917. С. 37.

неклонно зряща Божественная радости и светлости исполняху; и не точию на той день тако творяху, но и в прочая дни, егда живописательству не прилежаху. Сего ради Владыка Христос тех прослави и в конечный час смертный...» Аверинцев комментирует: «Об этом рассказано так, что мы понимаем: речь не идет об обычной устной молитве. Они не вставали, не клали поклонов, не вычитывали канонов, даже не говорится, чтобы они творили молитву Иисусову. С другой стороны, речь идет ни о том, что художники любовались шедеврами своего искусства и старались чему-либо научиться... Но в полной неразрывности с этим профессиональным контактом с шедеврами своего искусства, они творили некое духовное делание, но духовное делание, не нуждающееся ни в каких, во всяком случае, внешних актах, отдельных, обособленных от созерцания икон. <...> И место это заканчивается знаменательными словами “за то Господь и прославил их” <...> То есть это созерцание икон рассматривается как духовный подвиг, за который Бог награждает его делателей»³⁰.

С середины XVI века икона, как объект созерцания, постепенно исчезает. Образы закрываются глухими окладами, лики — слюдой. Остается объект поклонения, который берегут, укутывают вышитыми покрывами, зашивают драгоценными подношениями. К этому времени восходит много суеверных представлений, которые складываются на стыке книжно-церковной и устной народной традиции, различных духовных стихов и заговоров. Тогда и возникает другой тип икон — новое знаково-символическое искусство, которое иконографический и богословский методы объединяют с предшествующим.

Это связано с тем, что современное российское искусствоведение в целом не относится к духовно-эстетическому феномену созерцания серьезно, как к важному акту

³⁰ Аверинцев С. С. Свидетельство красотой: Лентелефильм, 1990. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uch-gFx9TVg> (дата обращения: 18.03.2020).

восприятия и понимания искусства, фокусируясь на изучении фактов. Поэтические описания икон Грищенко, интерпретации Алпатова, лекции Аверинцева, в которых поднимается тема прекрасного, кажутся слишком субъективными и несовременными. Историки русской иконописи придерживаются методологического сциентизма. Иконописцы не подписывали икон, как их западноевропейские современники, и с позиции объективизма анонимность их работ (кроме общеизвестных гениев) позволяет опустить тему авторства, осмысленность художественных решений, живописный профессионализм отдельных мастеров оставить «за скобками». Тем более, что категории «мастерства» и «профессионализма» как невербализуемые в системе сенсорно-эмпирической обработки визуальных сигналов (единственно истинной для современного искусствоведения) тоже исчезли. Наука о русской иконописи вся выстроилась вокруг памятников, не затрагивая их самих. В центре оказались художественные школы, иконография, иконология, богословие, археология...

Принципиальный «отрыв» художественно-эстетического уровня икон от их богословских и литургических смыслов превратил любую искусствоведческую интерпретацию в ненаучную фантазию, попытку примериться к средневековой картине мира. Хотя главная цель образно-пластической интерпретации — это в первую очередь не «способ понять» или взглянуть глазами исторического человека на произведение, а актуализировать его в настоящем. «По своему процессу она (интерпретация) представляет собой целостное видение (*gestaltetes Sehen*), а по своему эффекту — “воскрешение отцов”»³¹. Интерпретация выстраивает живую связь между прошлым и настоящим, и показывает будущее: «Мы постигаем теперь, что произведение искусства является не только продуктом свершив-

³¹ *Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесловие В. В. Бибикина. СПб.: Аxioma, 2000. С. 28.

шегося в прошлом процесса, не только покоящимся в себе вневременным пребыванием в настоящем, но что независимо от этого покоящегося в себе пребывания оно чревато будущим. Великие художественные творения часто выполняют пророческую функцию»³².

Отказавшись от интерпретации, искусствоведение архивировало икону, сделав ее пластический язык мертвым, как язык египетских папирусов. И именно с такой позиции подошли к ней современные иконописцы — как к чему-то, требующему даже не реанимации, а возрождения.

Получившее развитие в России во второй половине 90-х годов XX века богословие иконы, также оставило категорию красоты вне сферы своих интересов. Богословие связало смысл икон с литургикой и иконографией, оставив красоту за эмоционально-чувственной сферой. Из художественной практики богословскому осмыслению подверглись только технико-технологические особенности. Красота была понята как набор стилистических правил, полностью отсекающих личностный вклад иконописца. Таким образом, богословие погрузило икону в сферу сакрального и на теоретическом уровне разорвало ее связь с профанным — с человеческим творчеством. Оно не дало никаких богословских оснований для творческого действия художника, хотя без него процесс символизации, связи материального мира с миром сакрального, анаagogического движения человеческого к Божественному, произойти не может.

Богословие иконы корнями своими уходит в художественно-философскую среду парижского общества «Икона», родившись там из восхищения иконами как великим искусством. Без произошедшего накануне революции их эстетического «открытия», оно просто никогда бы не появилось. Но перейдя из художественной атмосферы русской эмиграции в засушливую среду академического церковного богословия, богословие иконы оторвалось от почвы, на которой произросло, и парадоксальным обра-

³² Там же. С. 30.

зом превратилось в препятствие для осмысленного развития образно-пластического языка иконописного искусства. Именно богословие иконы окончательно утвердило главным носителем смысла в иконах иконографическую схему, — условную формулу, объединяющую самые разные, часто несопоставимые по художественному уровню и замыслу произведения. Красота была отнесена к сфере чувственного, не связанного напрямую со смыслом. В итоге, большинство работ, посвященных проблемам развития современной иконописи, имеют не искусствоведческий, а культурологический и богословский характер. Но при всех указанных проблемах, нельзя отрицать огромного положительного влияния богословия иконы на ее понимание. В конечном итоге, именно оно вывело науку на теоретический уровень, фактически определивший современное искусствознание.

Таким образом, красота икон оказалась лишней и при сциентистском, и при богословском, и даже при эстетическом подходах. «Иконолого-иконографический метод», «богословие иконы», «эстетика иконы», которую развивает В. В. Бычков, — теоретические дисциплины, сформировавшиеся вне связи с конкретной художественной практикой, но оказавшие и продолжающие оказывать значительное влияние на развитие современной иконописи.

На наш взгляд, выпадение красоты икон из всякого исследовательского дискурса связано, также, с разрывом, который наблюдается не только в науке об иконах, а вообще в жизни, в человеческом сознании. Это разрыв сакрального и архетипического с рациональным и логическим — процесс, который мы наблюдаем в культуре, начиная с XVI века, и который достиг предела в эпоху постмодернизма³³. Религиозный символизм, существуя

³³ Об этом разрыве очень хорошо говорит в своих лекциях кандидат биологических наук, психотерапевт О. В. Лаврова. См., например: «Архетипическое формообразование и символизация». URL: <https://youtu.be/t3HPgXgA3pY> (дата обращения: 07.06.2020); «Уровни сознания». URL: <https://youtu.be/79k4RsOwVIc> (дата

на протяжении столетий, призванный соединить мир профанный, земной и рациональный с миром горным и сакральным, в нынешнем веке потерял свой символический статус. Красота, как символический элемент иконы, как то, что являет Пресущественно Прекрасное и Вечное через образ преображенного космоса в тварном конечном мире материи, оказалась третьим, ненужным элементом при бинарном логическом смыслообразовании. Не нужен стал и художник, его мастерство и профессионализм, то есть, четвертая составляющая существования символа, который проявляется и осознается в культуре в творческом акте человека-творца.

Понижение статуса церковного искусства до ремесленного творчества³⁴, исключение из научного и интеллектуального дискурса категорий красоты и мастерства, традиционно значимых для обычного человека при его оценках искусства, негативно сказалось на отношении в обществе к древнерусской культуре в целом. В коллективном сознании большинства она потеряла свою глубину и высоту, предстала непонятной и неинтересной.

Сделав круг в пространственно-временном континууме, русское представление о национальном средневековье вернулось на уровень второй половины XIX века, к тому моменту, когда, по словам князя Г. Г. Гагарина, при всяком разговоре о древнерусском искусстве в приличном обществе «непременно явится улыбка пренебрежения и иронии. Если же кто-нибудь решится сказать, что эта

обращения: 07.06.2020) и др. См. также ее статьи: *Лаврова О. В.* Онтология психического // Вопросы психологии. 2010. № 3. С. 3–11; *Лаврова О. В.* Текстовая культура и поколение «большого пальца» // Европейское обозрение общественных наук. 2016. Т. 3. № 1. С. 5–15.

³⁴ В интернете предлагается множество курсов, таких как: «Научим писать иконы за 60 дней», «Напишите икону с нами» и др., где рассказывается о том, что освоить профессию иконописца в короткий срок может любой человек, даже не умеющий рисовать, поскольку это всего лишь система несложных живописных приемов.

живопись заслуживает внимательного изучения, то шуткам и насмешкам не будет конца»³⁵. Тогдашнее отношение к древнерусскому искусству ярко описал в своей книге художник-авангардист А. В. Грищенко, вживую успевший захватить представителей поколения интеллектуальной рационалистической элиты XIX века: «В воззрениях историков икона была не более, как результат “коснения древней Руси, по выражению Буслаева, до XVII столетия в *литературном* и вообще в *умственном отношении*”. Икона для них — не что иное, как памятник любопытный, но варварский, варварской грубой и темной допетровской эпохи.

Весьма естественно, что указанные историки, которые были нередко филологами, все свое внимание направили в сторону изучения *иконографии* прежде всего»³⁶. Категоричный в суждениях Грищенко, возмущаясь отношением к древнерусскому искусству, не учитывал, конечно, того, что ученые были не всегда свободны в своих суждениях, поскольку неприятие икон как искусства было скорее государственной политикой, приведшей в итоге к печальным результатам. Например, Ф. И. Буслаев в письме к Н. П. Кондакову от 1874 года писал: «Чтобы постигнуть искусство (хотя бы и византийское, или, лучше сказать — особенно византийское), надо приобрести, так сказать, чувство формы, для чего необходимы условия, которых не было и доселе нет в нашем отечестве... Мои эстетические увлечения ... приняли б за галлюцинацию святоши или, что еще хуже, — за изощрение ханжи»³⁷.

В постсоветское время произведения замечательного ученого Ф. И. Буслаева практически первыми были переизданы в различных сборниках по богословию иконы.

³⁵ Цит. по: Грищенко А. В. Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: Изд. А. Грищенко, 1917. С. 13.

³⁶ Там же. С. 9.

³⁷ Кызласова И. Л. История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: Методы, идеи теории). М.: Изд-во Моск. унт-та, 1985. С. 66.

Но широкую известность получили не его письма, а официальные работы, в которых он подвергал сомнению значимость красоты и художественного мастерства для икон. Слова, написанные во времена, когда подлинный образ икон был скрыт многовековыми записями и слоями почерневшей олифы, вдруг вновь зазвучали актуально и современно: «Важное значение нашей иконописи состоит не в художественном исполнении, а в иконописных сюжетах, данных церковным преданием в большей или меньшей чистоте сбереженных историей русской иконописи и объясненных иконописным подлинником»; «...главнейшее свойство русской иконописи <...> состоит в ее религиозном характере, исключаяющим все другие интересы»³⁸. Эту точку зрения сейчас можно услышать повсюду. Редко какой заказчик росписей и икон ее не озвучит.

Внутри церковной ограды опять явило себя то небрежение к иконам как к искусству, вплоть до полного его отрицания, свойственное предреволюционной эпохе. А. И. Анисимов, крупнейший ученый, создававший в начале века науку об иконах, свидетельствовал: «На пути своей работы я встретил не вполне доброжелательное отношение, а иногда и сопротивление духовенства: мне мешали в местном епархиальном музее заниматься теми самыми памятниками, которые я же в течение двух лет с большим трудом собирал по всей Новгородской губернии, вытаскивая из рухляди и куч голубинога помета»³⁹.

Возрождение среди церковного клира подобного отношения к искусству иконописи, к работе искусствоведов влияет не только на процесс развития современного иконописания, о чем речь пойдет ниже, но и на сохранение старого: памятников древнерусского искусства.

³⁸ Цит. по: Грищенко А. В. Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: изд. А. Грищенко, 1917. С. 9 / Буслаев Ф. И. Сочинения. Т. 1. СПб., 1908. С. 3, 5, 43, 67–68.

³⁹ Цит. по: Кызласова И. Л. История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы / По материалам архивов. М.: Изд-во Академии горных наук, 2000. С. 329.

Заместитель генерального директора Музеев Московского Кремля А. Л. Баталов в своем интервью журналу «Охраняется государством» с сокрушением замечает, что современный человек перестал отличать новодел от подлинного произведения древнерусского искусства. Эстетически они для него стали как бы равны. Интересно заметить здесь, что в то же время резко возросла ценность подлинников западноевропейского искусства, в том числе произведений модернистов. Даже перед «Фонтаном» Дюшана зрителю важно осознавать, что он видит «тот самый» писсуар. Обесценивание русского средневекового искусства в глазах общественности негативно сказывается на его охране. Перед властью не стоит вопроса о сохранении памятников древнерусского искусства. Их можно разрушить, а потом построить заново — и это будет одно и то же. «Мы за одну секунду вернулись в XIX век. К священникам, приказывающим сбить старинные фрески, ломающим старые иконостасы, перестраивающим храмы, пристраивающим апсиды. Мы не могли себе представить, что реставраторы начнут во всем этом участвовать. <...> Искать врага невозможно. Он — в нас. Уродуют памятники нам подобные. Тот цех, который существовал в 30–40-е и продолжил дело в 50–60-е — он видоизменился. Интеллигенция, в том числе и архитектурная, выдержала давление большевиков, но не выдержала соблазна государственного заказа»⁴⁰.

Перед исследователями древнерусской иконописи, ценителями ее символической красоты, встала до боли знакомая задача: попытаться оспорить представление об иконе как о богослужебном предмете ремесленного качества, показать икону как великое художественное творчество, символичное не благодаря сюжету, а как результат богодухновенного творческого акта художника, его осмысленного эстетического действия, наделяющего его произведение особыми, не воспроизводимыми в копиях ценностными

⁴⁰ Интервью с Андреем Баталовым «Искать врага невозможно. Он в нас» // Охраняется государством. 2017, № 6. С. 27.

смыслами и нуждающееся в сохранении в своем перво-
данном виде. Вооружившись опытом, который накопился
в этой дискуссии за последние сто лет, постараться отра-
зить подлинную высоту и величие русского средневекового
искусства.

Эта задача является одной из магистральных и для
данного исследования. Первая часть книги посвящена
выявлению базовых принципов иконописной эстетики,
доказательству осмысленного присутствия в них красо-
ты, ее символического значения и сущностного единства
с этикой, литургикой и богословием. Это основа, изложе-
ние теории иконописного искусства, на которой будет стро-
иться дальнейшее исследование эстетики икон в искусстве
России.

РАЗДЕЛ I

Богословие Красоты: теоретический анализ иконописной эстетики

Глава 1. Икона в культурном пространстве России и Запада

Начиная разговор об эстетике русской иконы, о целях и задачах, которые разрешал православный художник в древности, нужно сначала ответить на вопрос, который только на первый взгляд кажется простым и очевидным: что мы подразумеваем, когда произносим слово «икона»? Какой обобщенный мыслеобраз возникает у каждого из нас, как он отзывается в душе, и как это связано с нашей национальной и религиозной принадлежностью? В контексте данного исследования этот вопрос очень важен, так как эстетическое восприятие связано с субъективными процессами бессознательного.

В свойственном современной гуманитарной науке позитивистском исследовательском подходе икона имеет общее определение для всех церквей и народов, — христианский поклонный канонический образ. Но если подойти к ней с субъективными мерками национального религиозного опыта и представления о прекрасном, то окажется, что понимание ее у разных народов сильно разнится, даже если они принадлежат к одной церкви и исповедуют одинаковые догматы. Икона относится к тем базовым понятиям культуры, которые находятся внутри ее сакрального ядра. Изъять икону из пространства субъективного и объективизировать вовне, рассматривая только в категориях формальной логики, без сущностных потерь невозможно.

Почитание икон в православии, хотя и определено догматически, но, по сути, настолько не формализовано и сокровенно, что даже при одинаковом исповедании у разных народов оно до сих пор имеет отличия — всегда присутствует значительный коэффициент влияния предшествующей

христианству культуры. Например, византийская культура обладала богатейшей письменной античной традицией. Поэтому икона в ней заняла место рядом со средневековой книжностью, нисколько не потеснив ее, став равночестной ей. Высокая эллинистическая и римская изобразительная культура оставила неизгладимый след на всех произведениях Византии, в которых всегда угадывается античный изобразительный канон. На Руси до принятия христианства развитой письменности не было, ее языческая культура была визуальной и имела далекие от античной иллюзорности эстетические эталоны. После христианизации икона заняла здесь особое, беспрецедентное по значимости место, как образ новой веры, и по мере роста самостоятельности древнерусского государства, язык русских икон изменился в сторону усложнения метафорической визуальности и художественной самобытности.

Общая для всех христиан иконопись для каждого народа в отдельности представляется чем-то очень личным, глубинным, и это позволяет увидеть и почувствовать все разнообразие и «возлюбленную непохожесть» (Г. Д. Гачев) христианского мира. «Икона», «icon», «εἰκόνα» хотя и подразумевает, как правило, одно и то же, в национальном контексте приобретает собственные, глубоко индивидуальные черты. Часто эти различия настолько значительны, что стандартизированные научные подходы и методы изучения икон в контексте корневых национальных культур могут дать искаженные результаты. Самый очевидный и разительный пример — понимание иконы в западноевропейской и русской культурах, на котором нужно остановиться подробнее: ведь именно западноевропейский эстетический опыт восприятия искусства повлиял на восприятие русских икон и до сих пор мешает ему.

В центре русской религиозности стоит византийский тип духовности. Но «родившийся и утвердивший перед миром свою самобытность русский культурный организм настолько же нетождествен питавшему его духовному византийскому роднику, насколько в сущностной глубине

неотделим от него»⁴¹. Поэтому, начав с разговора о православном учении об образе в его святоотеческом (византийском) изложении, мы неизбежно подойдем к конкретике, к тому, как это учение произросло на русской почве.

Начнем с самого общего. Первое и главное отличие православия от католицизма и протестантизма заключается в том, что для православного человека вера зиждется не на книге и схоластическом знании, а на живой совершенной личности Богочеловека Иисуса Христа. Мистически Иисус Христос и есть Евангелие. Поэтому главной целью духовной жизни православного является не начитанность и образованность, а стяжание духовного зрения, — этому посвящены все аскетические сборники. Согласно православным представлениям, мир логических построений уже в Евангелии уступает силе очного свидетельствования. Вместо доводов о своем Богочеловечестве Иисус Христос говорит людям: «Видевший меня видел и Отца Моего» (Ин. 14:9)⁴². Бог Слово воплотился, и созерцание Его стало высшим смыслом человеческой жизни. Понятия о таких категориях, как истина, любовь, красота, благо, совесть, нравственность, справедливость, православная аскеза предлагала получать не из текстов, а в откровении, через созерцание Бога. Именно к этому направляли духовно-нравственные творения Отцов церкви. Говоря о необходимости воздержания, очищения сердца и ума, послушания, смирения, византийские святые учили, как соединиться с Богом и обрести в Боге дар видения Божественного света. Ведь увидеть Бога — значит познать Его в опыте живой веры, и в нем получить совершенное знание.

Православная икона родилась как образ созерцания Бога. Один из наиболее чтимых отцов и учителей церкви,

⁴¹ Скотникова Г. В. Византийский ассист. Византийская художественная традиция и русская культура. История и теория. СПб.: Издательство «Аргус СПб», 2018. С. 4.

⁴² Леонид Грилихес, протоиерей. Шестоднев в контексте Священного Писания // Альфа и Омега, 2005, № 2. С. 17.

прп. Феодор Студит, обобщая и завершая в IX веке свято-отеческое учение об иконе, подробно рассмотрел отличие ее от всякого другого искусства, которое, к слову, в первую очередь понимал как красоту. Икона, учил он, — это тоже произведение искусства, но созданное по законам красоты не земной, а Божественной, по правилам, установленным Творцом и Художником всего сущего. Картина или портрет, изображающие тварный мир, сосредоточены на воспроизведении лишь следов той совершенной красоты Божественного мира, которые дошли до нас после грехопадения. Светское искусство — бледное отражение красоты Божественной. В иконе же запечатлен Первообраз, тот, по чьему образу и подобию сотворено все сущее. Только в иконах можно здесь, на земле, увидеть первозданную красоту мира и созерцать образ Творца. Даже апостолы, общавшиеся с Христом, не могли видеть его Божественный образ в силу поврежденности своей человеческой природы. Образ Божий был недоступен им для созерцания и открылся только в момент Преображения. А на святых иконах мы всегда видим преобразенный лик Христа.

У святых, достигших в чем-либо Христова совершенства, также сияет во плоти образ Божий, который может созерцаться духовными очами. Именно он изображается на иконах, ему в иконах поклоняются верующие, а не самому святому. Видимый образ Божий прп. Феодор Студит называл «печатью подобия». Ее оттиск, говорил он, везде одинаковый: в живом святом, в его изображении и в Божественной природе Творца, носителя самой печати. Отсюда — соединенность иконы с Первообразом и ее чудотворность. Задача создателя иконы — распознать эту печать и изобразить⁴³.

⁴³ См: Прп. *Феодор Студит*. Против иконоборцев семь глав // Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Том 1. СПб.: Издание С.-Петербургской Духовной Академии, 1907; Прп. *Феодор Студит*. Слово догматическое о почитании св. икон; Послание к Императору Феofilу и Письмо к Пр. Платону, о том же // PG 99 (Патрология Минья. Том 99);

Таким образом, в восточно-христианской культуре икона — это живой образ Бога, в котором осуществляется его мистическое явление и возможен диалог с ним. Православный верующий воспринимает икону целостно, потому что икона — это образ, который невозможно раздробить на отдельные знаки (символические или аллегорические). Она вся, а не отдельные детали ее изображения, есть печать Богоподобия. В христианском понимании символа как соединения земного и небесного — вся икона вместе с доской и есть символ. Символический образ Бога — это часто употребляемое словосочетание, которое наиболее адекватно раскрывает учение о ней.

Можно добавить и другие определения. Икона — это архетипическая «форма» Бога, то есть форма, изначально существующая в Нем Самом, печать подобия, проявленная в культуре. Икона — это образ Красоты, место явления в мир энергий Бога, одно из имен которого — Пресущественно Прекрасное. И для верующих важно присутствие икон не только в храмах или молельнях, а везде: чем больше икон вокруг, тем ощутимее Божественное присутствие в мире, связь мира с онтологической Красотой Царства Небесного, тем сильнее их духовное влияние на человека, воспитательное значение, поскольку Божественная Красота безусловно этична, литургична, премудра.

Из утверждения о проявленной в культуре «форме» Бога сложилась православная иконография и иконы стали формироваться как гештальт (о чем речь пойдет ниже), из представления о Боге как Пресущественно Прекрасном, шло развитие пластического языка искусства как выразителя эстетического опыта святых, а из стремления постоянно видеть эту красоту сложилось особое место икон в пространстве православных стран.

Свящ. *Василий Преображенский*. Преподобный Феодор Студит и его время. М., 1897. Глава XI. С. 313–356; *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине 199.

В западной культуре «icon», напротив, сформировалась как структурная символическая категория, имеющая лингвистическое измерение. Словом «icon» с течением времени стал называться любой изображенный образ, наделенный символично-знаковым смыслом. А для обозначения того, что в православии подразумевается под словом «икона», в английском языке появился термин «iconography», что буквально переводится как регистрация, запись, получение изображения (образа) с помощью технических приспособлений. Сейчас этот термин стал перениматься и русским языком. Католические иконы, в отличие от православных, получили наименование религиозных картин.

Уже в самом себе английский термин несет совершенно иные, далекие от православного понимания оттенки смысла. И в широком, «icon», и узком, «iconography», значениях икона для западного человека — понятие семиотическое. Это текст, символический рассказ, «Библия для безграмотных», который можно разбить на знаки, подумать над их значением, поразмышлять над синтаксическими связями, поискать аллегорический и дидактический подтексты, то есть изучить с помощью инструментов семиотики. И следует отметить, что семиотический треугольник — знак, смысл и значение, — совершенно не связан с красотой.

Вообще, западную христианскую культуру, в центре которой стоит Логос в его античном понимании: как высший аспект разумности, — хорошо объясняет метафорический образ библиотеки (что использовалось не раз в западной культуре⁴⁴). Это образ величественной, огромной библиотеки, где все человеческие достижения распределены по полкам, в которой у иконы как текста есть свое место. Несмотря на всю догматическую разность католиков и протестантов, на традицию поклонения священным изо-

⁴⁴ Например, «Имя Розы» У. Эко, серия голливудских фильмов «Библиотекарь» (2004–2008), сериал «Библиотекари» (2014) и др.

бражениям у одних и отсутствие ее у других, эта библиотека у них общая.

При этом нельзя сказать, что у русского и других православных народов отсутствует «логосное мышление». Безусловно, оно является определяющим для ментальности любого христианского народа⁴⁵. Но в православной культуре Логос — это в первую очередь Образ Божий, воплощенный Бог Слово, и для определения православного мироздания троп «библиотека» не подходит. Икону, как образ явления Божественного Слова в мир, невозможно определить как текст. Отсюда — иное место священного изображения в культуре православных народов.

На VII Вселенском Соборе, посвященном вопросам иконопочитания, в 787 году, зачитывался отрывок из «Апологии против иудеев» Леонтия, епископа Неаполя Кипрского: «Начертываю и пишу Христа и страдания Христовы в церквах и домах и на площадях, и на иконах, и на полотне, и в кладовых, и на одеждах, и на всяком месте, чтобы, ясно видя их, вспоминать, а не забывать...»⁴⁶. Русь среди европейских народов приняла христианство одной из последних. Но ни у одного народа мы не находим столь буквального исполнения этого завета в визуальной культуре.

Иконописные изображения были на Руси действительно всюду, к чему бы мы ни обратились. Они были важнейшей составляющей религиозного бытия, интеллектуального, художественно-эстетического, бытового. Как литургический образ икона осуществляла связь дольного мира с горним, обеспечивая постоянное присутствие Божественного в обыденной жизни человека. Как богословский образ она была хранильницей православного учения и предметом интеллектуального творчества. Как произведение искусства — формировала эстетический вкус, была

⁴⁵ Носкова Л. В. Идея Логоса в русской и западноевропейской культуре: по работам С. Н. Трубецкого и В. Ф. Эрна: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2011.

⁴⁶ 4-е деяние VII Вселенского Собора.

образцом возвышенной красоты, воспитывала душевную, эмоциональную и мыслительную сферы личности, выполняла функции нравственного ориентира, была мерилom творческого мастерства.

Выработанный веками иконописный изобразительный канон являлся хранителем не только православного учения, но и духовных ценностей национальной культуры, поскольку никакого другого светского изобразительного искусства на Руси не существовало. Иконописная традиция была художественным способом сохранения и передачи этих ценностей из поколения в поколение. Но при всей традиционности содержания и художественного языка, икона в веках претерпевала изменения, так как ее создавали художники, живые люди, которые обращались к своим современникам. Канонem определялось только то, что имело отношение к «печати богоподобия» и догматически правильной его презентации, во всем остальном художникам предоставлялась творческая свобода, которая понималась как дар Божий человеку, его богоподобие⁴⁷. Поэтому иконопись в свое время была, также, концептуальным и актуальным искусством. Иконичное мышление, иконичный взгляд на мир — это все о Древней Руси⁴⁸.

Обычно древнерусская живопись ассоциируется со станковым произведением, написанным темперой на доске. Такие иконы, действительно, наиболее распространены и больше всего сохранились. Но, в действительности, как живописные иконы почитаются фрески, мозаики, иллюминированные Евангелия, эмалевые, шитые и ювелирные священные изображения, — они имеют одинако-

⁴⁷ Киприан (Керн), архим. Антропология св. Григория Паламы. Paris: YMKA-PRESS. 1950. Гл. IV. Святоотеческое учение о человеке. (Антропология Пустыни. Антропология мистиков. Антропология богословских синтезов.)

⁴⁸ См.: Лепахин В. В. Икона и иконичность. JATERPress, 2000; Лепахин В. В. Иконология и иконичность // Икона и образ, иконичность и словесность / Ред.-сост. В. В. Лепахин. Сб. ст. М.: Паломник, 2007.

вое с изображениями на доске каноническое почитание. В Древней Руси иконы правильнее определять как часть средовой культуры. В доме, амбаре, трактире, бане, на улице, дороге, на войне и базаре, — где бы человек ни находился, иконы всегда были у него перед глазами. Их возили с собой, носили на себе, они сопровождали русского человека постоянно. Даже в секуляризованном XIX веке, когда активно развивались светские изобразительные искусства, икон писалось в сотни, а может быть в тысячи раз больше, чем картин⁴⁹. Количество икон, созданных в России за все время существования в ней православия, несопоставимо ни с каким другим искусством и ни с каким другим православным государством.

Говорить о том, чем была икона для русской культуры и как она повлияла на русскую ментальность, можно долго. Но любые слова только описывают ее бытование, функции, никак не приближая к тому сокровенно-сущностному, что невозможно выразить словами, но можно почувствовать носителю культуры. Таким образом⁵⁰, если попытаться найти метафору для места иконы в русской культуре и для самой русской культуры в ее целостности, то наиболее адекватным будет образ живого природного фрактала — дерева, дельты реки, звездной галактики, где икона, образ Божий, — это единица генерации самоподобия. И именно такой она перешла в секулярный XX век,

⁴⁹ Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-Культура; Традиция, 1995.

⁵⁰ Это особенно ярко отражается в русском языке. Слово «образ» в русской речи является расширенным синонимом слова «икона» и, также, корнем и составной частью многих слов и выражений: таким образом, главным образом, каким образом, образ жизни, воображение, преобразование, образование, безобразное, образец и т. д. Все они несут в себе оценочный оттенок, как бы предполагая наличие некоего ориентира, заданного эталона, с которым сравнивают, по отношению к которому меняются и к которому стремятся. Метафизический ориентир, к которому относятся эти слова и выражения, — это образ Божий, который является в иконе.

где зажила новой жизнью, в новых формах, потому что просто не могла никуда исчезнуть. Даже сейчас, через сто с лишним лет с начала массового уничтожения икон как факта культуры, в восприятии русских она сохранила свои архетипические свойства — такие, какие имела в древности. Свидетельством тому является резкая общественная реакция на всякие попытки использовать иконы в недостойных ее статуса целях. Только с десятых годов XXI века можно констатировать, что влияние западной культуры образа в процессе глобализации вторглось в область национального бессознательного.

Глава 2. Сакральность целого и магия структуры

Священство и магизм — этими двумя религиозными терминами можно обозначить разный подход к религии, к вере, к почитанию Бога, которые к XV веку окончательно разделили восточную и западную ветви христианства.

Магическая картина мира как религия космоса, основанная на философии неоплатоников и позднего герметизма, сложилась на западе Римской империи в эпоху позднего эллинизма, тогда же, когда и христианство. В эпоху Возрождения она соединилась с христианством и была воспринята католической культурой как древнее, не противоречащее догматам церкви знание. Но если в Италии подобные взгляды привели к развитию философии гуманизма, на Руси в то же самое время с ними стали бороться как с «ересью жидовствующих»⁵¹. Это случилось потому, что западный мир был подготовлен к восприятию магической картины мира сформировавшимся структурным типом мышления.

Научные воззрения на мироздание были одинаковыми как в восточно-христианской, так и в западно-хри-

⁵¹ Йетс Ф. А. Джордано Бруно и герметическая традиция / Перевод Г. Дашевского. Новое литературное обозрение. М., 2000. С. 19–23; Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — нач. XVI в. М.–Л., 1955.

стианской части империи: везде была принята теория Птолемея⁵². Но отношение к Космосу, а самое главное — соотношение себя с космосом, было разное. В восточной части оно сохранило свои христианские основания, а в западной приобрело магические черты.

Для мага познание космоса имело прикладной характер. И сам он по отношению к нему занимал внешнюю позицию наблюдателя. Реальность для него была чередой аналогий, сшитых с помощью символов, — магических стежков, скрепляющих ткань биполярного бытия, космоса и земного мира. Магия развивалась как искусство владения особыми знаками-ключами и числовыми кодами. Владея одной из частей подобия (анalogии), и зная символ или магическое число, можно получить власть над целым.

Христианская мистика имела совершенно другую цель познания космоса. Для нее важно было причастие красоте и гармонии, как к единому живому целому Телу Христову. Поэтому место бинарной системы в ней заняла сложная симметрия живой природы, священная иерархия, которая в описании Дионисия Ареопагита представлялась как восходящее единство. Для христианского мистического сознания внешняя позиция по отношению к Божественному космосу, к Священной иерархии была невозможна, поскольку понималась как состояние отпадения, отверженности от Бога.

Человек в христианской картине мира был встроен в нее всем своим существом. Верующий видел космос как восходящую к Богу симфонию ритмов, и цель его жизни была не наблюдать, а стать частью этого ритма, уподобившись Богу. Находясь внутри гармонического целого, христианин, по словам святых отцов, не видел целого и не стремился к этому. Он просто жил внутри, постигая целостность и единство Божественного космоса через Бого-

⁵² Гаврюшин Н. К. Космологический трактат XV века как памятник древнерусского естествознания // Памятники науки и техники — 1981. М.: Наука, 1981. С. 183–197.

служение и священное искусство — литургию, храм, иконы, — то есть, через живой микрокосм, образ которого был дан в откровении святым.

Иерархия Божественного Космоса в христианской картине мира таинственно объединяется Святым Духом. Святой Дух осуществляет соединенность девяти космических небес и земли. К XV веку это сохранилось в восточно-христианской культуре, в ее искусстве, где икона почиталась как образ мистического явления живого Бога, который познается в созерцании. Православные иконы (а также храмы) почитались священными целиком, вместе с материальной основой, и целиком воспринимались как символ, в Духе Святом соединяющий земное и небесное. Совершенную целостность икон (и храмов) невозможно было представить как систему знаков, не нарушив их мистики, не превратив в предмет магической интерпретации. Поэтому в древности иконы и православные храмы неизменно создавались как целостные гештальты, и их пластический язык развивался именно в этом направлении.

На западе Римской империи отношение к религиозным образам стало меняться уже в VI веке с распространением рационализма и прибавлением *filioque* к Символу веры. Учение о том, что Дух Святой был послан Иисусом Христом только один раз, в день Пятидесятницы, и передается в Таинстве священства, привело к системному изменению веры. Католическая церковь лишилась чувства органического единства в Святом Духе и стала структурироваться на принципах бюрократической системы. Бог был помещен в схоластический дискурс, а в понятийный круг «священного» включен человек как воспринимающая сторона. Уже в XI веке Ансельм Кентерберийский, которого называют «отцом схоластики», начинает говорить о Божественном космосе языком юридических терминов. Таким образом, человек был поставлен в позицию *внешнего* созерцателя и исследователя Божественного устройства мира, то есть туда же, где находился маг, мыслящий себя *вне* космической гармонии, и сложилась антропоцентрическая модель культуры, в которой магическое сознание,

магические практики вскоре снова оказались востребованы. Западный Ренессанс, по сути, стал возрождением золотого века магии, «он возвращался к языческому фону раннего христианства, к религии космоса, впитавшей магические и ориентальные влияния, к гностической версии греческой философии»⁵³.

«Символический номинализм», восторжествовавший в западной церкви, привел к тому, что весь символизм храма и богослужения (за исключением евхаристии) стал средством познания и наставления, но не средством причастия к Богу»⁵⁴. Образ перестал быть символом в его нуминозном понимании, превратившись в знак, толкующий и скрывающий тайный, но не таинственный смысл. Он перестал соединять мир материи и чистого духа, потому что духовное стало растворяться в материальном. Бинарная антропоцентричная модель изменила понимание символа, который превратился в символический знак, имеющий текстовое, а не сакральное измерение. В этом виде он закрепился в культуре и был актуализирован в XX веке⁵⁵.

Маги верили, что символами можно манипулировать, как химическими элементами, и, составляя из них новые смеси, получать сочетания возможностей. Можно пользоваться старыми символами, а можно создавать новые. И в эпоху Возрождения, действительно, появился новый тип символов — смеси, которые назывались «арканы». Маг, освоивший аналогии космоса, научившийся создавать арканы, как бы становился всесильным властителем природы, практически богом. И именно так начинают относиться к художникам в эту эпоху.

⁵³ Йетс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция. С. 10.

⁵⁴ Раевская Н. Ю. Священные изображения и изображения священного в христианской традиции. СПб: Сатис, 2011. С. 169.

⁵⁵ «Ханс Белтинг, первым заявивший о конце истории искусства, в начале 2000-х годов предложил заменить ее “наукой об образах” (Bildwissenschaft) или “антропологией образов”, основным фокусом которой будет треугольник — образ–тело–медиум». Мазур Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория / Н. Мазур // Искусствознание, 2018, № 1. С. 23.

Магическое представление о мироустройстве и месте в нем человека-мага, изменение в понимании символа, естественно, отразилось на искусстве. Главными его чертами стала, во-первых, — иллюзия реальности в ее эйдическом (идеальном) блеске, точная, но идеализированная аналогия, наполненная таинственными числовыми кодами и знаками. Живописная красота картины обосновывалась как необходимая, но она напрямую не связывалась с содержанием. Картина была лишь эйдосом реальности, ее совершенной аналогией, в которую были помещены знаковые символы и арканы. То есть все изображение сразу создавалось как структура, зашифрованный текст, недоступный профанам. Изменился и ритм, который стал определяться контрапунктами пересечения динамических сюжетных линий, а то и вовсе вернулся к направленному движению, как в античных мистерияльных шествиях.

Космология же византийской восточно-христианской церкви развивалась, сохраняя отчетливое разделение на внепространственную спиритуалистическую сферу и пространственно организованный природный мир, познаваемый с помощью математико-геометрических методов. Это защитило византийское богословие при размышлении о Божественном космосе от неизбежного уклонения в схоластику или магизм. Размышления о взаимодействии человека и Космоса имели чисто духовные основания. Богоподобный человек в представлении византийских богословов был встроен в ритмическое единство и целостность Божественного Космоса, а потерявший подобие — от нее отпадал, продолжая разрушение, начатое грехопадением. Поэтому восстановление человеком подобия Богу — это вопрос не только индивидуального спасения, а необходимое условие восстановления целостности всего мироздания. Духовная и эмпирическая сферы Космоса были соединены в Богочеловеке, а в земной жизни — это соединение осуществлялось в литургии.

Смена Христоцентрической модели на антропоцентрическую, то есть гуманизация культуры, началась в Византии одновременно с Западом. Уже в XII веке в сочинениях

Михаила Пселла появляется человек-наблюдатель, оценивающий гармонию Божественного Космоса с эстетической точки зрения. В иконах усиливаются эллинистические черты. Поэтому после падения Византии в 1453 году достаточно быстро происходит вестернизация греческого искусства. Южные славяне, Молдавия и Румыния в это время оказываются под властью турок, их художественная мысль приходит в упадок, и многие иконописцы и ученые перебираются в Литву, Италию и Россию. Россия же дольше всех сохраняла в искусстве чистоту целостного христианского восприятия космоса, и XV век стал периодом ее расцвета. В этом видится не ее отсталость, а мировоззренческая развитость и устойчивость. Процесс проникновения в ее культуру западных рационалистических взглядов и появление в иконах знаково-структурного начала начинается здесь только в середине XVI века, когда культура страны оказывается в кризисе.

Магизм можно назвать закономерной эволюцией знакового рационального сознания, сложившегося на Западе. Из магии выросла наука, но интересно, что научное мышление не вытеснило магию. Она осталась в западной культуре, чтобы использоваться тогда, когда разум терпел неудачу и требовался *Nous* — внерассудочный ум⁵⁶. Магическое отношение к искусству определило ему иное функциональное место в визуальной культуре стран Запада.

Начиная с эпохи Возрождения, западная изобразительная культура начала условно делиться на две большие группы: «художественного» и «маркетингового», создаваемого, соответственно, художниками и маркетологами. Художник понимался как эстетический интуит и знаток сокровенных тайн, который улавливает главные интенции жизненного «хора», предельно субъективизирует их, «пропуская через себя», и творчески овеществляет в ценностном пространстве своей культуры. Его искусство воспринималось как магия, и сам он занимал в социуме

⁵⁶ *Йетс Ф.* Розенкрейцерское Просвещение. М., СПб.: Энигма, Алетейя, 1999.

соответствующее положение. В противоположность ему маркетолог — это всегда объективный прагматик, рационально использующий архетипы и ценностные идеалы культуры для продвижения себя или своего товара. Влияние маркетингового подхода на религиозный образ в Европе началось довольно рано, еще в середине XV века, когда сразу после изобретения печатного станка вышло сокращенное до нескольких листов Евангелие в картинках. Первым структурно и концептуально осмысленным маркетинговым изданием стала «Библия бедных» 1466 года с параллельными местами из Ветхого и Нового Заветов. Это был сильный ход Католической Церкви по ремедиации своих ценностей среди широких масс в условиях кризиса западного типа духовности.

Издание Библии в картинках имело неоднозначные культурные последствия. С одной стороны, оно резко повысило уровень знания Священного Писания, сделало его доступным для огромного количества малограмотных людей, но с другой — жестко связало между собой текст и образ, где текст занял место смыслового комментария к картинке, а картинка стала его иллюстрацией. В конечном итоге все это способствовало увеличению разрыва в западной культуре между сакральным и профанным, разрушению символического мышления и осмыслению всех явлений культуры как текста.

В России использование религиозного изображения для пиктографического рассказа впервые появляется во второй половине XVI века в проектах митрополита Макария и протопопа Сильвестра, которые заимствовали западный опыт знаковых аллегорических изображений⁵⁷. Утвердившееся в их лице иосифлянство «направило творческую энергию крестьянской среды на усвоение церков-

⁵⁷ Квливидзе Н. В. Западноевропейские источники иконографии «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. М., 2008. С. 186.

ного учения»⁵⁸, для чего создаются дидактические иконы и нравственные сборники, типа «Домостроя». Это послужило толчком для рождения совершенно новой, знаково-символической иконописной культуры. Сама икона начинает менять свой образ: она все больше понимается как символическая иллюстрация православной книжности; возрастает значение иконографических схем, трансформирующихся в свободно компокуемые знаковые структуры. Из образно-метафорической икона превращается в знаково-символическую. Все это способствует проникновению иконописных образов в народные культы. Г. П. Федотов полагал, что именно в это время складывается то обрядовое благочестие, с преобладанием знаковых ритуальных моментов, которое стало характерным в дальнейшем для раскольнической среды⁵⁹.

В XVII веке, после воссоединения Украины и части Белоруссии с Россией, приведшего большое количество переселенцев из западнорусских земель, долгое время находившихся в культурной зависимости от католической Европы, знаковый европейский символизм влился в русскую изобразительную культуру широким потоком. Это отразилось на циклах храмовых фресок, появлении лубка, затронуло художественную сторону икон. Иконы дидактического и морализаторского содержания пополняются новыми символами и иконографическими сюжетами.

Русские знаково-символические иконы явили свой собственный уникальный тип художественной образности, в котором соединились Запад и Восток. И это соединение дало неожиданный результат. Получив новый структурный образ, икона в восприятии русских не обрела желаемых морализаторских и назидательных значений, какие имела в христианской Европе. Она сохранила в глазах ве-

⁵⁸ Голубева Е. «Небесных и земных прекрасная Девица». Особенности почитания Богородицы в русской народной традиции // URL: <https://pravoslavie.ru/656.html#rel6> (дата обращения: 20.08.2020).

⁵⁹ Федотов Г. П. Стихи духовные. М., 1991. С. 121.

рующих онтологические свойства реального явления Образа Божьего, — такие, какие были присущи ей в русской культуре. Отношение к церковному искусству не утратило свой возвышенно-мистический характер, и явное несовпадение теории и эстетического образа повлияло на русскую религиозность. Новые изображения устанавливали ментальную связь между спасительным действием благодати Святого Духа и различными знаками, и числовыми кодами. Морализаторские смыслы, которые артикулировались в них, обрели конкретность, что сыграло роль катализатора для развития магического сознания, начавшего замещать православную духовность. Магическое сознание, распространяющееся параллельно с традиционной православной мистикой, воздействовало на светскую культуру, стало причиной возникновения сект, оккультных учений, суеверий и проч. Иконы начинают широко использоваться в различных заговорах и обрядах, и сами становятся для них источником заимствованных сюжетов и образов⁶⁰.

Все это, в конечном итоге, способствовало кризису православной духовности и подготовило почву для распространения в следующем, XVIII веке, магических оккультных идей западного масонства, различных ересей, открыло путь для восточного оккультизма XX века.

Глава 3. Метафора как образное кодирование смыслов

Итак, древняя икона почиталась как символ, соединяющий Божественное и тварное, проявленный гением иконописца архетипический образ. Но, как и византийские богословы, иконописцы не мешали сакральное с профанным. На материальном уровне они говорили со зрителем не символами, а метафорами, имеющими человеческое измерение. Знаковая символика в иконах до середины XVI века не имела большого значения, осмысляясь каждый раз

⁶⁰ *Фадеева Л. В.* Богородица в русских заговорах: Роль христианских источников в формировании образа: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.09. М., 2000.

заново в контексте конкретного символического образа. На интеллектуальном уровне носителями главных смыслов в иконе были визуальные метафоры, и это определило вектор развития ее художественного языка.

Существует несколько теорий метафоры, в разные века давались разные определения, начиная с античности. В Средние века в Западной Европе на первый план были выдвинуты ее мистические возможности, и в западноевропейском искусстве метафора очень рано начинает превращаться в священный символ, а потом и вовсе заменяется им. В Новое время западной рационалистической философией был установлен запрет на использование метафор в науке, после чего представление о значимости метафор в мышлении человека надолго утрачивается, и только со второй половины XX века вопрос рождения метафоры и ее роли в культуре становится предметом изучения всех гуманитарных наук. Акт метафорического творчества был определен как свойство человеческого мышления, которое консолидирует самые разные направления научной мысли, а сама метафора определена как вездесущий принцип языка, так как сама мысль человеческая развивается через сравнение.

Оказалось, что метафора не только формирует представление об объекте, она также предопределяет способ и стиль мышления о нем. Более того, сама человеческая способность к творчеству фундирована на способности сознания к метафорическому сдвигу. Метафорическим сдвигом стало объясняться состояние инсайта, одного из ключевых понятий психологии, обозначающее состояние «просветления», «внезапного понимания», «скачка внимания», который приводит к решению творческой задачи, к озарению. Причем основанием для такого метафорического сдвига является наличие в сравниваемых структурах не просто похожести или подобности, а общего гештальта, то есть похожести, подобности одной целостно воспринимаемой структуры и другой⁶¹. «Такое провидение подобного — это

⁶¹ Уфимцев Р. Хвост ящерицы. Метафизика метафоры. Калининград: Оттокар, 2010.

одновременно и мышление, и видение. <...> Прозрение подобного есть осознание конфликта между прежней несогласованностью и новым согласованием. “Удаленность” сохраняется в рамках “близости”. Видеть подобное — значит видеть одинаковое, несмотря на имеющиеся различия. Такое напряжение между одинаковостью и различием характеризует логическую структуру подобного. Воображение в соответствии с этим и есть способность создавать новые типы по ассимиляции и создавать их не над различиями, как в понятии, несмотря на различия»⁶².

Предметом широкого изучения стали ключевые (базисные) метафоры, которые ранее привлекали к себе внимание преимущественно этнографов. Сейчас им посвящают исследования специалисты по психологии мышления и методологии науки. Определены базовые метафоры, непосредственно связанные с набором врожденных гештальтов, то есть целостных образов, которые формируют человеческую культуру. Это архаические метафоры, объясняющие мир людей и мир богов, сил природы, космоса. Филологи во множестве стали находить базовые метафоры в каждом языке, утверждая, что даже в ранние эпохи «в метафоре нет никакого оттенка мысли о превращении предмета. Наоборот, “двуплановость” сознания, лишь словесного приравнивания одного “предмета” другому — резко отличному — неотъемлемая принадлежность метафоры»⁶³. В отличие от символа, который вертикален и связывает человеческий мир с духовным, метафора — горизонтальна, ее функция не соединять, а толковать. Символ принадлежит к сфере мистического знания, и «толкуя, скрывает». Метафора — открыта и может быть понятна любому человеку.

В конце XX века появилась когнитивная или концептуальная теория метафоры. Исследователи начали рас-

⁶² Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры: Сборник: пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 422.

⁶³ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976.

сма­три­вать мета­фо­ру не как яв­ле­ние язы­ка, а как фор­му мыс­ли. Ког­ни­тив­ные тео­рии мета­фо­ры сосре­до­то­чи­ли вни­ма­ние не на типо­ло­гии мета­фо­ры, а на самом меха­низ­ме мета­фо­ри­за­ции. Пио­не­ра­ми здесь мож­но счи­тать М. Блэка⁶⁴, Дж. Ла­коф­фа и М. Джон­са⁶⁵. Но, не­смот­ря на все мно­го­об­ра­зие под­хо­дов к опре­де­ле­нию и осмыс­ле­нию мета­фо­ры, ее изу­че­ние оста­ва­лось в обла­сти линг­ви­сти­ки. Ученые про­дол­жа­ли настой­чи­во ука­зы­вать на не­воз­мож­ность мета­фо­ри­за­ции в кон­тек­сте живо­пи­с­но­го изоб­ра­же­ния⁶⁶. И толь­ко в ХХІ ве­ке по­я­вил­ся но­вый вз­гляд с по­зи­ции ви­зу­аль­но­сти, свя­зан­ный с от­кры­тия­ми в сфе­ре обра­з­но­го мыш­ле­ния, а так­же раз­ви­ти­ем ин­фор­ма­ци­он­но­го об­ще­ства.

Пер­вы­ми глу­бо­ки­ми ис­сле­до­ва­те­ля­ми про­бле­мы вос­при­я­тия че­ло­ве­ком окру­жа­ю­ще­го ми­ра бы­ли ге­штальт пси­хо­ло­ги. Их экс­пе­ри­мен­ты по­ка­за­ли, что че­ло­век в сво­ем вос­при­я­тии вы­би­ра­ет и за­по­ми­на­ет толь­ко то, что ему важ­но и ин­те­рес­но. Че­ло­век не бук­валь­но вос­при­ни­ма­ет про­ис­хо­дя­щее, а струк­ту­ри­ру­ет в сво­ем соз­на­нии пра­ви­ла и на­вя­зы­ва­ет их сво­е­му вос­при­я­тию. Вос­при­я­тие ус­тро­е­но та­ким об­ра­зом, что зна­чи­мая фи­гу­ра (со­бы­тие) вы­во­ди­тся на пер­вый план, все ос­та­ль­ные об­ъ­ек­ты в этот мо­мент сли­ва­ют­ся и ухо­дят в так на­зы­ва­е­мый фон. Для под­твер­жде­ния сво­их вы­во­дов они пред­ло­жи­ли кар­тин­ки-те­сты, име­ю­щие двой­ное проч­те­ние, по­ка­зы­вая, что в пер­вую оче­редь че­ло­век уви­дит то, что для не­го бо­лее зна­чи­мо. На­при­мер, про­стран­ство ме­жду дву­мя на­ри­со­ван­ны­ми че­ло­ве­че­ски­ми про­фи­ля­ми мож­ет быть по­хо­же на свечу в под­свеч­ни­ке (Ил. 1). Кто-то ви­дит свечу, а кто-то про­фи­ли и т. д. Та­кие

⁶⁴ Блэк М. Метафора // Теория метафоры: Сборник: пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. С. 153–172.

⁶⁵ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004.

⁶⁶ Блэк М. Теория метафоры / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. С. 24.



Ил. 1. Гештальт-картинки. Рисунки из Интернета

двойные изображения в качестве занимательных тестов во множестве распространены сейчас в Интернете. Открытия принципов восприятия, сделанные в начале XX века Куртом Левиным, оказались востребованными в новом ключе. С появлением цифровой реальности, развитием визуальной культуры, в науке изменилось отношение к образно-метафорическому мышлению. «Визуальное мышление — это мышление посредством визуальных операций, — написал Р. Арнхейм в 60-е годы. — Мы жертвы укоренившегося представления, согласно которому мышление происходит в отрыве от перцептивного опыта. <...> никакую информацию о предмете не удастся непосредственно передать наблюдателю, если не представить этот предмет в структурно ясной форме. <...> я уверен, что интеллектуальное знание само по себе не может влиять на характер визуального образа. Только образы могут влиять на образы»⁶⁷.

Долгое время образно-метафорическое мышление считалось признаком неразвитости. Педагогика, например, утверждала его как детский способ мышления⁶⁸, а взросление связывала с развитием структурно-логического мышления, которое отождествлялось с научным. Каких-то десять лет тому назад это было аксиомой. И вдруг все изменилось. Ускоренный темп информатизации общества потребовал переработки все большего объема данных в сжатой форме, новых навыков упорядочивания информации, упаковывания ее так, чтобы она сохранялась в сознании человека не отрывками, клипами, а в целостности и связанности, представляла единую картину мира, как реального, так и виртуального. И метафорический образ оказался той самой формой и способом сжатия информации. Образно-метафорическое мышление потеснило структурно-логическое во всех сферах научной мысли, даже в мате-

⁶⁷ Арнхейм Р. Визуальное мышление // Хрестоматия по общей психологии. М.: Изд-во МГУ, 1981. С. 97–107.

⁶⁸ Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка / Сост., новая ред. пер. с фр., коммент. Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова. М.: Педагогика-Пресс, 1994.

матике. Знаменитым математиком Ю. И. Маниным была, например, даже написана монография «Математика как метафора», где он показал, что без понятия математических метафор уже невозможно говорить о таких вещах, как, например, искусственный интеллект и квантовая модель вселенной. Начался новый этап изучения метафоры в визуальной культуре.

В 1996 году Чарльз Форсвилл выпустил монографию, в которой дал определение и подробную классификацию визуальных метафор, разделив их по способу образования и рождения смысла на четыре вида⁶⁹, в зависимости от способа сопоставления сравниваемых образов. В вышедшем в 2008 году «Кэмбриджском справочнике метафоры и мышления»⁷⁰ он опубликовал статью «Метафора в картинках и мультимедиа»⁷¹, в которой развил свою теорию. Работы Форсвилла⁷² стали поворотными не только в изучении метафоры, но и широком использовании ее в стремительно развивающейся визуальной культуре.

Понимание того, что визуальные метафоры присутствовали в произведениях великих художников прошлого, существовало в искусствоведении и прежде. Термин «метафора» и принципы метафорического смыслообразования в изображении глубоко анализировались при образно-пластическом анализе произведений искусства весь XX век⁷³.

⁶⁹ *Forceville Ch.* Pictorial Metaphor in Advertising. London and New York: Routledge. 1996; *Forceville C.* Pictorial and multimodal metaphor in commercials. *Go Figure! New Directions in Advertising Rhetoric*. Armonk NY: ME Sharpe, 2008.

⁷⁰ *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* / Edited by Raymond W. Gibbs, Jr., University of California, Santa Cruz. Cambridge University Press, 2008.

⁷¹ *Forceville Ch.* Metaphor in pictures and multimodal representations // *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. 462–482 pp.

⁷² *Charles Forceville* // URL: <https://semioticon.com/people/forceville.htm#summary> (дата обращения: 22.02.2021).

⁷³ *Губарева О. В.* Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода / О. В. Губарева // *Временник Зубовского института*. № 1, 2019. С. 83–98.

Заслуга Форсвилла в том, что он объективизировал и классифицировал понятие визуальной метафоры, обратившись для этого к рекламе, где метафоризация тесно связана с монетизацией. Обращаясь к рекламному образу, сам Форсвилл указывал, что наиболее важная цель его исследования — внести вклад в теорию изобразительной метафоры.

Классификация визуальной метафоризации, предложенная Форсвиллом, получилась универсальной. С ее помощью можно выявлять визуальные метафоры не только в рекламных картинках, но и в произведениях искусства, создавать новые метафоры, например, в наглядных пособиях по математике. В приложении к изобразительному искусству прошлого, она показывает, что нигде прежде визуальные метафоры не использовались столь же широко и разнообразно, не играли такой же значительной роли в смыслообразовании, как в иконописи, особенно русской. И, как покажет данное исследование, в рекламный образ в XX веке метафора, пройдя различными окольными путями, попала, скорее всего, из икон.

Рассмотрим примеры использования метафор в иконописи в соответствии с четырьмя типологиями метафоризации. К первому типу Форсвилл относит *интегрированную метафору*. Это способ метафоризации, при котором образ-источник и образ-цель сопоставляются между собой по форме или запечатленному положению в пространстве, по позе или действию. В качестве примера можно привести Чашу в иконе «Троица» Андрея Рублева, где силуэт двух крайних ангелов можно увидеть в виде чаши, в которую погружен ангел по центру (Ил. 2). Эта метафорическая чаша повторяет изображение реальной чаши, стоящей на столе перед ангелами с головой жертвенного тельца.

Для знакомого с христианским учением человека изображение ангела, облаченного в одежды Иисуса Христа, погруженного в композиционную чашу, является очевидной визуализацией догмата об Искупительной Жертве. Но интересно, что смысл в изображении чаши в состоянии увидеть любой человек, в том числе малознакомый с христианством. Чаша — понятный общекультурный символ



Ил. 2. Андрей Рублев. Святая Троица. 1410-е гг.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.

жертвенного приношения. Евангельское «Да минует меня чаша сия» имеет и другие идиоматические образы, например, «испить чашу страданий», «напиться яда», что отсылает нас к древнегреческой форме смертной казни и др. Но в культуре народов мира чаша — не только символ смерти, это, также, символ жизни: рог изобилия, волшебный горшочек, чаша с живой водой — ее мифологические синонимы.

Противоположные смыслы соединяются в символе евхаристической чаши христиан, прообразом которой в библейском сюжете «Гостеприимства Авраама» является чаша с трапезой из заколотого Авраамом тельца. Все изображение «Троицы» экзегетами истолковывается как литургическое приношение, и все в нем имеет второй смысл. Но это не тайнопись, не закодированное послание, как в западноевропейской живописи, а процесс символизации изображения, возводящий в глубины Вечного мира Божественного. В его процессе стол становится литургическим престолом, чаша — потиром, а голова тельца — прообразом грядущей жертвы Христа. Чтобы пройти путь символизации, нужно быть причастным православной литургической культуре, посторонний человек его не поймет, а «свой» сможет увидеть сразу. Чашу, которую образуют фигуры двух ангелов, тоже можно включить в процесс символизации, но назвать символом нельзя. Ее функция — не соединение с Богом, а погружение в смыслы. Это метафорический образ, который можно «прозреть». Чтобы увидеть его не нужно никакой дополнительной информации, никаких специальных знаний. На метафорическом уровне нет посвященных. Метафора всегда открыта для понимания любому человеку. Ее можно увидеть, осознать и пережить свой личный инсайт — личное прозрение, подсказанное художником. Подсказанное, но не продиктованное: назидательных выводов Рублев не предлагает. Он только направляет мысль зрителя, все остальное человек осознает сам. То есть, в иконе нет конкретизации, нет и намек на аллегория, которая всегда однозначна и звучит как назидание, мораль или восхваление.

Гений Рублева в русской культуре, по праву, вознесен очень высоко. Он выделен среди других иконописцев и поэтому кажется совершенным одиночкой. Образ его чаши в «Троице» представляется столь же уникальным, как и он сам. Но это не так. Подобные смысловые художественные метафоры мы видим в древних иконах повсюду. Например, к такому же классу метафоризации можно отнести сопоставление в некоторых иконах «Крестовоздвижение» купола храма и рук святителя Макария, возносящего обретенный Животворящий Крест (Ил. 3). Во многих иконах руки епископа написаны нарочито-условно и жестко вкомпанованы в куполообразную форму. «Кто же такой епископ, что в иконе он уподоблен куполу собора и возвышается над всем народом, даже над царями? Говоря о значении частей храма, мы знаем, что центральный купол символизирует Главу Церкви Иисуса Христа. Уподобляя руки епископа церковному куполу, художник на языке иконописных символов напоминает верующим о том, что сам епископ является в земной церкви образом Спасителя. Данной от Бога властью он собирает разрозненных членов Церкви в единое церковное тело и является образом этого соборного единства.

Но истинное единство осуществляется в церкви через Жертву Христову. Господь принес Себя в жертву на Кресте, и воспоминание этой жертвы является центром литургической жизни Церкви. Поэтому над головой епископа, как и над куполом любого храма, выше всего, находится крест — образ страдающего за людей Господа. На иконе крест поднят в руках епископа, в реальной богослужебной практике мы можем видеть его на макушке куполообразной золотой шапки архиерея, называемой “митра”⁷⁴.

Второй тип — *контекстуальная метафора*. Это метафора, в которой образ-источник не представлен на изображении, но узнается в образе благодаря визуальному

⁷⁴ Губарева О. В., Липатова С. Н. Воздвижение Креста Господня. СПб: Метропресс: 2014. С. 71–73.



Ил. 3. Воздвижение Креста Господня. Первая половина XVI в.
Новгород. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

контексту, который её определяет. Этот вид метафоризации был также распространен в иконописи. Здесь можно привести целый ряд примеров. Это изображение Христа Пантократора в окружении «солнечных лучей» в куполе византийских храмов, как визуализацию метафоры «Христос — солнце правды», чаши в Богородичных иконах «Воплощение», в которую помещается образ Богомладенца Христа. В иконах Божией Матери «Знамение» образом-источником метафоризации является великая христианская реликвия — плат, с изображением Спаса Нерукотворного. Если вспомнить это изображение, то без труда можно увидеть его запечатленным на груди Богоматери, только вместо лика Христа мы видим пророческий образ Еммануила (Исайя 7:14). Метафора позволяет не только увидеть, но и интуитивно понять смысл иконы. Образ «Знамение» — пророческий. Это центральная икона пророческого ряда в иконостасе, и Младенец Христос представлен на груди Матери как знак, предрекающий его появление.

Интересно использование этого типа метафоризации в иконах «Крещение Господне», где сложные богословские понятия благодати, даров Святого Духа и «обоживания» передаются с помощью визуальной метафоры. По учению Церкви, благодать — это все богатство Божественной природы, сообщающейся людям посредством Святого Духа, его дары. И желание получить Божественную благодать сравнивается в Евангелии с жаждой, с постоянной потребностью организма в воде. В Евангелии от Иоанна дар Святого Духа метафорически называется живой водой, «текущей в жизнь вечную» (ср.: Ин 4. 10, 13–14). Сопоставление «воды» с даром Духа присутствует в словах Господа, сказанных Им в Иерусалиме на празднике кушечей: «В последний же великий день праздника стоял Иисус и возгласил, говоря: кто жаждет, иди ко Мне и пей. Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой» (Ин. 7:37, 38). В разговоре с самарянкой у колодца Господь также призывает к Себе всех «жаждущих» как к новому, истинному источнику. (Ин 7. 39.)

Метафорическое и, одновременно, символическое представление благодати в виде потока воды нашло самое широкое отражение в иконах Крещения, где часто появляется образ текущей с неба воды, а сам Иордан с его поднимающимися берегами уподобляется наполненному коловцу или сосуду, и фигура Иисуса Христа изображается внутри или перед этим метафорическим сосудом (Ил. 4). На иконе Крещение мы видим, что благодать излилась в мир, но Иисус Христос до времени владеет ею Один. Она изольется на верующих через Христа (Тит. 3:5–7) только в день Пятидесятницы, после его страстей, воскресения и вознесения⁷⁵.

Гибридная метафора — это третий тип метафоризации. Метафору генерируют две разные части изображения, принадлежащие разным доменам и не являющиеся частями единого целого. Интерпретация происходит за счет понимания одной части в терминах другой. Этот класс визуальных метафор образуется ритмическим повтором того, что изображено на самой иконе. Например, обратимся к композиции «Чудесный улов» из ансамбля фресок Мирожского монастыря в Пскове, созданной Балканскими мастерами XI века (Ил. 5). Сначала постараемся сосредоточить внимание на необычно написанном море. Кривая линия воды аккуратно огибает ноги Христа, а потом всей толщей в виде вертикальной стены поднимается к его руке. Это необычное изображение дает нам возможность посмотреть на море как фигуру, все остальное в композиции опустив в фон. И тут, со всей очевидностью, открывается, что пятно морской поверхности ритмически повторяет форму сети с рыбой, которую забрасывают апостолы. Не точно, но узнаваемо, как это всегда бывает в метафорическом сопоставлении. То есть море на фреске изображено как сеть, в которую попали и плывущий под водой апостол Петр, и лодка с рыбаками. Как тут не вспомнить, что Христос именно после этого чуда обрел первых своих учеников, ко-

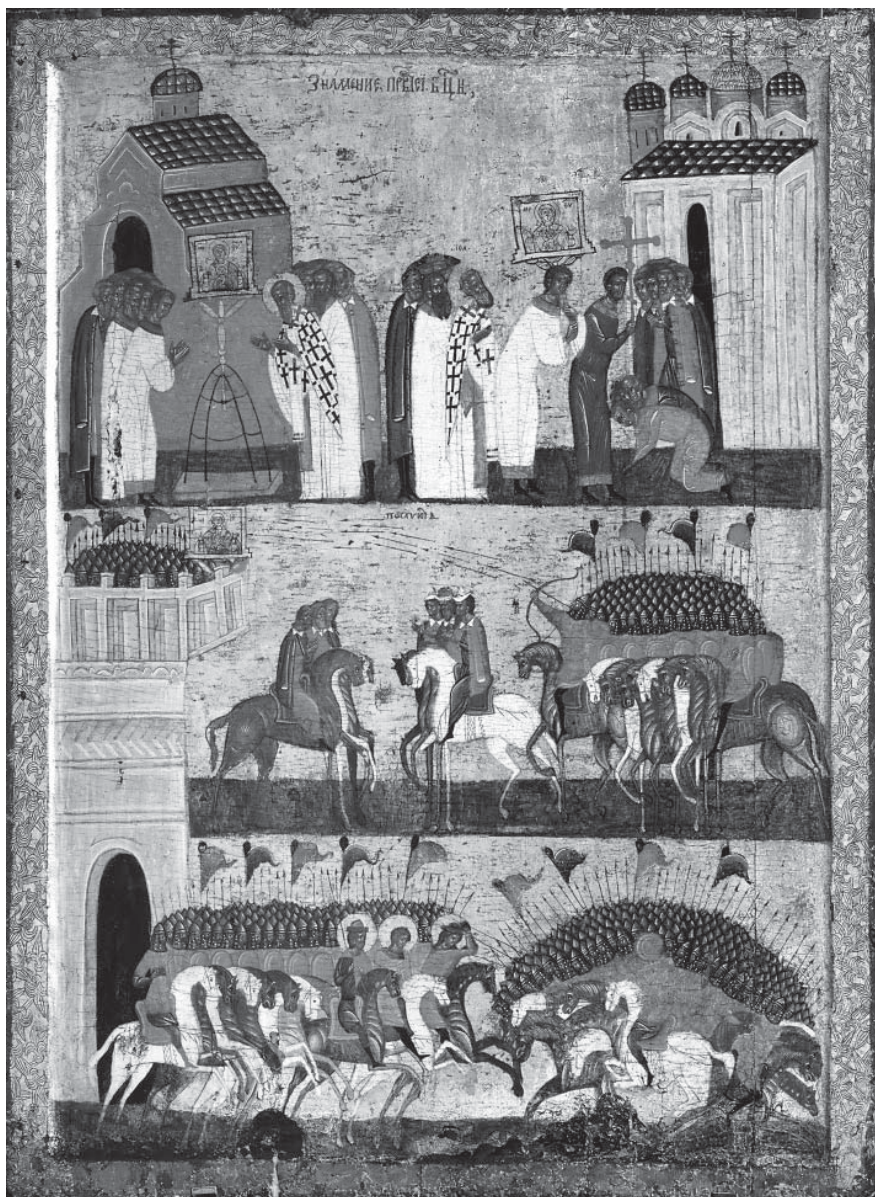
⁷⁵ Апостол Иоанн: «Еще не было на них Духа Святого, потому что Иисус еще не был прославлен» (Иоан. 7: 38, 39).



Ил. 4. Крещение Господне. Конец XVI в.
Рыбинский государственный историко-архитектурный
музей-заповедник, Рыбинск



Ил. 5. Чудесный улов. Ок. 1156 г. Фреска Спасо-
Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове



Ил. 6. Чудо от иконы «Богоматерь Знамение»
(Битва новгородцев с суздальцами).
Первая половина — середина XV в. Новгород.
Из церкви Успения Богородицы в с. Курицко.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

торым предрек, что из ловцов рыбы они станут ловцами человеков?

А вот другой образ, «Битва новгородцев с суздальцами» (Ил. 6), где метафора рождается из ритмического сопоставления похожих сцен в разных регистрах. Этот образ понимается без особых объяснений. Он настолько ритмически выразительный, что виден сразу. Вспоминаем исторический сюжет события и начинаем созерцать.

Мы видим, что икона разделена на три уровня. В верхнем — новгородцы переносят икону из храма в крепость. Во втором регистре кусочек этой крепости изображен слева. Перед ней происходят переговоры: новгородцы выехали за ворота, чтобы миром решить возникшую налоговую проблему между ними и суздальцами. Но коварные суздальцы из-за спин переговорщиков уже пускают стрелы по крепости. Их стройные сплоченные ряды имеют хорошо сбитую форму. Они как крепостная башня, несокрушимость которой визуализируется с помощью четкого ритма стоящих в ряд знамен. Но мы, также, видим, что суздальцы будут осуждены за вероломство: Богородица загородила Новгород и все стрелы летят прямо в ее икону, укрепленную на стене. И вот нижний регистр. Победителей заметно сразу, потому что ровная башенка суздальских войск расплзается, знамёна съезжают вниз на две стороны — их поражение очевидно. С помощью ритма и формы, минуя вербальный уровень, автор передает смысл произошедшего, предлагая осознать неизбежные последствия нечестия.

И последний тип — *метафора-сравнение*. Здесь источник метафоризации и цель представлены на изображении рядом друг с другом или наложены друг на друга. Чтобы проиллюстрировать этот способ метафоризации, обратимся к Мирожской иконе Божией Матери XVI века из Пскова (Ил. 7). Не додумывая, не приспособлявая ее к визуальным стереотипам восприятия, попробуем буквально увидеть то, что на ней изображено. Учитывая, что фигуры псковского князя Довмонта и княгини Марии были написаны позже основного образа, сосредоточимся на фигуре Богородицы и Богомладенца.



Ил. 7. Мировская икона Божией Матери с предстоящими князем Довмонтом и княгиней Марией.

Вторая половина XVI века. Псковский гос. историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Псков

Открытие происходит неожиданно. Мы вдруг видим, что нижняя часть фигуры Матери и Сына — общие. Младенец Христос будто вырастает из тела Матери, и его поза и очертания почти буквально повторяют материнские. Интересно, что, увидев это однажды, мы уже не сможем смотреть на эту икону по-другому. Перед нами яркий и простой пример живописной метафоры, поэтический художественный образ, через который раскрывается догмат Воплощения: Иисус Христос родился без земного отца, всю человеческую природу взяв от Матери. Дальнейшие визуальные образы складываются сами собой. Мы снова видим чашу — полукруг которой как бы обрезаает фигуру Младенца, образованный складкой мафория между руками Богородицы. В эту визуальную чашу погружены и Она сама, и ее Сын. Это та же самая чаша, что и в Троице Рублева, та же богословская метафора, смысл которой быстрее увидеть и понять, чем объяснить словами. Простая, понятная и буквальная визуализация литургического приношения: соединение в Крови Христовой во время евхаристии Агнца и частицы богородичной просфоры. Даже для человека, незнакомого с литургией, но читавшего Евангелие, очевидно, почему Пресвятая Богородица оказалась в той же чаше, что и ее Сын, — она тоже принесла свою жертву, жертву матери, и ее страдания имели спасительные последствия для всех людей. И, конечно, Мирожская икона тоже не уникальна и ее художественное решение не является единичным. Есть другие похожие образы, например, икона «Воплощение» середины XV века из Твери.

После разделения культур в результате петровских реформ, язык древнерусских икон был вытеснен из высокого искусства в крестьянскую среду. Но он не исчез и еще долго продолжал оставаться живым изобразительным языком большей части населения России, пока крестьянство не было уничтожено физически. В качестве примера той же самой визуальной традиции приведем икону «Воплощение Абалацкая» крестьянского артельного письма XIX века (Ил. 8).



Ил. 8. Абалацкая икона Божией Матери. XIX в.

Ясно читаемые метафорические образы икон создавались не наитием, не буквальным повторением веками разработанных схем и приемов, как примитивы. Это был развитый стиль, сложная изобразительная техника, требовавшая мастерства и мысли, личностно-осмысленное профессиональное искусство. И оно настолько же отвергало иллюзорность и ритмическую динамику искусства Запада, как искусство Запада отвергало его.

Понятийные ракурсы, построенные на метафорических сопоставлениях, в искусстве России присутствуют на протяжении всей истории. Это связано с особенностями пространственно-образного восприятия мира, свойственного восточно-христианским народам, сформировавшегося благодаря созерцательности православной веры. Спиритуалистическая созерцательность как духовно-антропологический феномен русской культуры предполагает существование когнитивных особенностей восприятия, понимания, запоминания, выделение наиболее важного, ценностно значимого из всего объема информации, в который погружен человек, в сравнении с человеком западной культуры, обладающим структурным научно-рационалистическим типом мышления.

Выработанная русской средневековой культурой способность модулировать фреймы⁷⁶ восприятия, выделять главные фигуры, все остальное погружая в фон, — это то, что стало наиболее ценным и неожиданно оказалось востребованным в рекламной культуре общества потребления, определило присутствие приемов иконы в дискурсе визуальной культуры конца XX — начала XXI века.

Глава 4. Иконография как когнитивная схема

Устойчивая иконография — это первая и наиболее очевидная особенность икон, их основная эстетическая черта,

⁷⁶ Фреймы — психологический термин, обозначающий смысловые рамки, используемые человеком для понимания чего-либо, целостность, в рамках которой люди осмысливают себя в мире.

хотя икона не единственное искусство в истории, ограниченное рамками определенных правил. Художественные каноны существовали вплоть до XX века во всех изобразительных культурах Востока и Запада. Больше всего ими было скованно академическое искусство, так что художникам авангарда после Академии иконопись представлялась бескрайним полем творческой свободы. Может быть потому, что впервые изучать иконы стали ученые-академисты, принимавшие тотальный эстетический диктат как норму, в византийской и древнерусской живописи они в первую очередь выделили именно ограничительные правила. Естественно, увидев повторяемость иконографических схем, они восприняли их как жесткий формальный диктат.

В России XIX века, периода интенсивного формирования искусствоведческой мысли, искусство развивалось в единстве с западной культурой. Именно тогда западные принципы искусствознания вошли в нашу науку как универсальные и наднациональные, и остались таковыми до сего дня. С западными лекалами истории искусства подошли и к изучению иконописи. Основным методом стал иконографический, разработанный западными учеными для атрибуции и систематизации типологических признаков, канонических схем и символики повторяющихся сюжетов собственного искусства. Там, как правило, это был набор действующих лиц и символических элементов, присущий тому или иному сюжету.

В конце XIX века иконографический метод был применен для изучения икон Н. П. Кондаковым, Н. В. Покровским, Е. К. Рединым, Д. В. Айналовым. Русскими учеными иконография была определена как обязательный композиционный шаблон, присущий каждому конкретному сюжету, с набором символических знаков. Специфической иконографической методикой стал интеллектуальный анализ исторических источников — литературных и изобразительных, который рассматривал не отдельные иконы, как самоценные произведения, а ряды иконографически близких изображений, и этимологию каждого отдельного изобразительного элемента в отрыве от целост-

ного образа. Сами иконы были определены как примитив и ремесло. «Общеизвестная ремесленность византийского искусства», «шаблон раз выработанного и принятого изображения, не позволяющий отступления» и т. п., — обычные для того времени оценочные характеристики, встречающиеся в статьях об иконах⁷⁷. В целом изучение икон походило на знакомство европейца с желтой расой: «все на одно лицо».

Подобный подход не только привел к поискам в православных иконах католического знакового символизма, но и методологически объединил два разных типа русской иконописи — образно-метафорическую и дидактически-аллегорическую.

Иконографический метод появился одновременно с семиотикой: новой наукой о знаках, возникшей в конце XIX века на Западе. Выходившие тогда первые статьи Ч. Пирса, Г. Ферге, Ф. де Соссюра, в которых излагались основы нового направления, были созвучны иконографии, поэтому через некоторое время оказались включены ею в методологический арсенал. Если посмотреть с позиции православного учения — наука о знаках обосновывала правильность католического толкования слов Святых отцов VII Вселенского собора о равнозначности слова и образа, толкуя перерождение органики образа и слова в текстовое понимание. То, что в церковной археологии этот подход стал основным, и остается таковым вплоть до настоящего времени, стало одной из причин перерождения иконописи в один из постмодернистских визуальных проектов XXI века и возрождение магического к ней отношения.

Таким образом, иконография изначально формировалась как семиотическая наука. Иконописное изображение было поставлено в прямую зависимость от богослужебных и гимнографических текстов и на первый план выдвинута его структурная символика с функцией иллюстрации.

⁷⁷ Айналов Д. В., Редин Е. К. Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1889. С. 70.

Поиск высшего смысла в иконе был низведен к поиску криптографического алгоритма. По сути это был поворот от христианской мистики к магии, отвечающей запросам формирующегося символического (а по сути, магического) мышления конца XIX века.

Привнесенный иконографическим методом магизм в понимание иконы повлиял на проявление иконописной эстетики в искусстве всего XX века. Больше всего это сказалось на творчестве художников Серебряного века, затем, в 30-е годы использовалось для отражения романтики первых советскихстроек, и во времена хрущевской оттепели на фоне новых духовных поисков советской интеллигенции.

Значительный этап иконографической науки связан с именем Андре Грабара. Грабар углубился в иконописный символизм и напрямую связал его с трудами Плотина. Он научно обосновал магическую сущность иконографических исследований, представив иконографические схемы как «зеркала христианского богословия» и самостоятельный язык, который можно исследовать с помощью инструментария лингвистической семиотики⁷⁸. После того как Грабар опубликовал в «Археологических тетрадах» статью «Плотин и основы средневековой эстетики»⁷⁹, значение трудов этого позднеантичного мага для понимания иконописи было признано неоспоримым. Философия Плотина объясняла многие структурные особенности икон, которые интересовали Грабара и его предшественников. Особое значение имел и тот факт, что Плотин большую часть своей жизни провел в Египте, и оставил описание жреческой тайнописи. Вера в то, что Египет — исконная родина всякого знания — любимый миф Европы со времен Ренессанса. Поэтому очень притягательным оказалась возможность связать с Египтом и египетской магией художественный язык икон.

⁷⁸ Grabar A. Christian iconography. A study of its origins. L., 1969.

⁷⁹ Grabar A. Plotinet les origines de l'esthetiquemedievale. — In: «Cahiers archeologiques», 1968, I, p. 15–29; III, p. 1–6.

Но, кроме магического истолкования икон, иконографические открытия привели к другому, более глобальному явлению. Осмыслить его стало возможным лишь в контексте достижений современной когнитивной науки. Речь идет о проникновении православной иконографии как когнитивной схемы во многие сферы визуальной культуры XX–XXI веков.

Устойчивость иконографии значила для русского верующего гораздо больше, чем для западного, поскольку в ней важны были не столько отдельные символы и знаки, сколько ее целостность. Иконография вся целиком являлась ментальным прототипом для каждого сюжета или образа. Она была издревле усвоенным визуально-пространственным способом кодирования информации и хранения древних святоотеческих знаний. Иконографическая схема для каждого отдельного сюжета была обобщенным визуальным представлением, «в котором воспроизведен набор общих и детализированных признаков типичного объекта и которое выступает в качестве основы для идентификации любого нового впечатления или понятия»⁸⁰, как определяет когнитивная психология термин «когнитивная схема». Иконография с самого начала была не шаблоном, а именно когнитивной схемой. Она выполняла функцию мгновенного «опознания» сюжета и включения механизма «воспроизведения» в памяти всего корпуса знаний, касающихся изображенной темы; была фокусом, точкой отсчета для дальнейших размышлений; создавала «образ доверия», поскольку изображение того или иного сакрального сюжета всегда совпадало с ожиданием. В западном же искусстве когнитивными схемами для каждого религиозного сюжета стали отдельные знаки с символической нагрузкой, из которых, как из кусочков пазла,

⁸⁰ Холодная М. А. Психология интеллекта: парадоксы исследования. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Питер, 2002. С. 113. См. также: Миронов В. В., Косилова Е. В., Вархотов Т. А., Костылев П. Н., Беседин А. П. Аспекты применения когнитивного подхода в гуманитарной сфере // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2017. № 2. С. 59–70.

складывался религиозный образ (как магический аркан). Поэтому они имели вариативный, «текстовый» характер.

После открытий в иконографической науке и серии выставок в начале XX века иконография как когнитивная схема основных религиозных сюжетов постепенно вошла в светскую культуру России. Когнитивные свойства иконографии нашли отражение в произведениях многих художников XX и XXI веков. Именно благодаря иконографии, икона сохранилась через столетия как смысловое целое, которое в итоге стало восприниматься не последовательным приращением смысла элементов структуры, а как гештальт. Например, для понимания смысла картины, ее нужно какое-то время последовательно рассматривать, так как в любой картине и даже портрете есть минимальный рассказ, особенно, если эта картина имеет символическую структуру. В иконе такого рассказа нет. Сюжет любой иконы становится понятным буквально при первом же беглом взгляде, брошенном издалека. Единственным условием для такого мгновенного восприятия, естественно, является причастность к той культуре, в рамках которой и для которой икона писалась. Впрочем, это свойство любого гештальта, возникшего в конкретной социокультурной среде.

Это важно для лучшего понимания ментального развития и формирования картины мира древнерусского человека. Для настоящего же исследования ценно то, что благодаря точно сформированным когнитивным схемам иконописные прототипы стали легко узнаваться в изображениях другой эпохи. Они стали тем религиозным коллективным бессознательным, которое использовалось за последнее столетие в визуальной культуре множество раз в самых разных видах и ситуациях, и неизменно узнавалось и узнается русскими.

Когнитивные схемы, как образы памяти, если они сформировались, не исчезают никогда, — утверждает наука. И в этом смысле, даже построенная из щепок или спичек композиция какого-нибудь иконописного сюжета, всегда будет ассоциироваться с иконой (Ил. 9). Здесь от-



Ил. 9. Пример узнаваемой иконографии, созданной из полиэтиленового мешка и коробки. Фото из Интернета

крывается бескрайнее поле как для духовных открытий, так и для кощунственных манипуляций. Использование иконописных когнитивных схем в других видах искусства вызывает множество вопросов, главные из которых: считать ли изображение, в котором узнается иконописная схема, иконой? Является ли кощунством создание чуждых христианству произведений с использованием иконописных когнитивных схем? Впервые этот вопрос был поставлен в связи с картинами Натальи Гончаровой.

Интересно, что у святых отцов, отстаивающих иконопочитание, много говорится именно об «образах памяти», «образе восприятия», что свидетельствует о том, что восточное христианство явило миру высочайшую культуру понимания особенностей психики человека. Это знание вместе с византийской культурной моделью органически вошло в культуру и искусство Древней Руси. Феномен почти мгновенного изменения иконописного языка в середине XIII века, когда Русь оказалась отрезанной от влияния Византии монгольскими и тюркскими кочевниками, парадоксально подтверждает это. Именно тогда сложился тот особенный условный язык древнерусской иконы, который оказался в центре всего искусства XX века, начиная с художников-символистов.

Глава 5. Образно-стилистические черты иконописи

Эстетика икон, их удивительный безбуквенный метафорический язык, были частью космической картины мира, величественного целостного образа Вселенной, созданной Богом и увиденной православным человеком, его великим личным инсайтом, иначе говоря, — прозрением. Эстетика икон включает в себя метафоричность их образного языка и иконографию как когнитивную схему. В отличие от шаблона, когнитивная схема может довольно свободно варьироваться, потому что она является по сути не матрицей, а обобщением. К эстетике следует отнести, также, семь стилистических черт, свойственных любому иконописному изображению, и имеющих важное смысло-

вое значение. «Стиль — это “палочка для письма”, становится средством для письма идей, понятий, символов»⁸¹.

Первой, наиболее яркой художественной особенностью икон, отличающих их от всех мировых изобразительных традиций, нужно назвать «тотальную» *ритмичность*.

Ритм — главный закон Вселенной. Его значение как основы гармонии Космоса было осмыслено задолго до сложения восточно- и западно-христианских традиций. Оно прослеживается во всех языческих культах, в которых повторяемость орнаментов, слов, движений составляет сущность любого ритуала и изображения. Сущностно гармония соединяет онтологию и искусство. Из всех изобразительных искусств космический ритмокод наиболее полно и последовательно был осмыслен в искусстве иконописи, определив ее художественный стиль. Творцы икон отказались от античного ритма, как образа движения. Напротив, иконописный ритм замкнул изображение внутри себя и придал ему абсолютную статичность. Эта ритмическая неподвижность и сообщила иконе то особое звучание, которое для человека связано с ощущением Вечности и Тишины, и которая имеет прямую связь с духовными практиками умного делания, молитвой исихастов.

В XIX веке иконы вошли в европейское искусство через технику мозаик и эмалей Венеции и Равенны. Их особенный ритмический язык первыми оценили французские художники — Поль Гоген, Пюви де Шаванн, Густав Климт, группа «Наби» и другие. Но теоретическое осмысление их ритмического рисунка началось в России. Павел Муратов, блестящий представитель Серебряного века, одним из первых стал писать о смысловой значимости иконописного ритма, до него понимавшегося как чисто орнаментальный. Он связал византийские образы с античной традицией и показал, что всю изобразительную систему Византия унаследовала из искусства эллинизма, изменив только его ритм. В своей монографии «Византийская живопись» он писал:

⁸¹ Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство. С. 228.

«Византия не изобрела никакой новой техники, никакого нового метода, никакого нового приема в живописи. Ее роль заключалась в изобретении и подчинении всех старых техник, всех старых методов, всех старых приемов новому ритмическому принципу. Этот принцип возник в то же время, что и новая религия. Христианство принесло античному миру новый ритмический язык; христианское искусство, сформировавшись, стало ритмическим искусством»⁸².

Определение философско-богословской роли ритма в византийском искусстве можно назвать одним из наиболее значимых открытий Муратова как историка иконописи. Ритм был обоснован им как главный художественный прием, которым были объединены категории изобразительности с категориями музыки и слова. «Между итальянской и византийской живописью, — писал Муратов, — такая же разница, как между прозаическим рассказом и повествованием, положенным на ритмическую основу. Выбрав язык ритмической формы, который сильно связывал индивидуальную свободу творчества, византийская живопись получила в качестве компенсации за эту жертву необычайно стабильные и прочные отношения с церковными канонами. Декоративные и дидактические формы уступили место *пря-мому участию в богослужении*, которое для живописи оказалось возможным только благодаря тому, что она прибегла к языку ритма, созвучному строгой ритмической основе всего богослужения»⁸³. Другой знаменитый современник Муратова искусствовед и реставратор граф Ю. А. Олсуфьев заговорил об онтологическом значении ритма в иконе. Он видел в нем их эйдическое свойство: «Устремление к чистому смыслу вещи, к простому как изначальному — таков принцип диатаксиста в воззрениях Византии, этого основного руководящего начала иконописи»⁸⁴.

⁸² Muratoff P. La Peinture Byzantine. Paris. A. Weber, 1935. P. 174.

⁸³ Muratoff P. С. 53.

⁸⁴ Олсуфьев Ю. А. Параллельность и концентричность в древней иконе, как признаки диатаксистической организованности. — Гос. Сергиевск. историко-худож. музей, 1927 (тип. Иванова). С. 3.

Ритмизация всего художественного пространства византийских икон, особый линейный рисунок, придал им гармоническую ясность и музыкальность. Это то, писал Муратов, что светскую живопись превращает в религиозную, что делает икону литургическим искусством, связывает ее с ритмикой храмового пространства и литургического действия. Глубокое понимание сущностного значения ритма в иконописи позволило ему стать трагическим провидцем будущего: «Если человечеству суждено войти в новый исторический цикл, который будет не христианским, предзнаменованием этой угрозы станет исчезновение в искусстве ритмического принципа, забвение этой последней доли, которая осталась нам в качестве исторического наследия от Византии»⁸⁵, — предсказание, которое в точности исполнилось в наши дни.

Византийская живопись всегда сохраняла память о своей античной красоте. Пропорции, свободная постановка фигур, анатомическая точность положения складок, — все это никогда не покидало произведений византийских художников. Естественно, это не прошло незамеченным, когда в среде постимпрессионистов зародился интерес к византийским мозаикам. Этот интерес тесно связывался с новым обращением к античности, к образам с античных ваз и рельефов, которые западные художники облагораживали более сложным византийским ритмическим рисунком.

Русские же иконы еще долго лежали под спудом — их необычная красота и авангардная работа с ритмом ждала своих ценителей. «В конце XIX столетия у древнего русского искусства еще не было своего зрителя, который мог бы принять это искусство как некий специфически художественный феномен; не было своей публики, своей сочувствующей и соответствующей среды. Около 1910 года этот зритель появился, эта публика нашлась, эта среда сложилась. Открытие древнего русского искусства должно было последовать теперь неминуемо и неукоснительно.

⁸⁵ Там же. С. 174.

И оно последовало в те немногие годы, которые отделяли 1910 год от начала войны»⁸⁶.

Художники Древней Руси не знали античности. Ее достижения приходили к ним опосредованно, через Византию, уже христиански переосмысленные. «Вопрос о “влияниях”, “заимствованиях”, “контактах” — вопрос сложный и требующий достаточно глубокого и вместе с тем осторожного разъяснения. Обычно “влияющая” сторона награждается активностью, принимающая “влияния” представляется пассивным вместилищем даруемых форм, навыков, традиций. На самом деле такое понимание процесса исключает творчество, заинтересованность, способность к восприятию, активность отбора. Однако именно в этом заключается сущность культурных контактов»⁸⁷.

Обрусение византийского стиля, смешивание с национальным мироощущением, христианизация языческого искусства — все эти процессы начались на Руси довольно рано. Едва оторвавшись от опеки, древнерусские художники забыли все уроки хорошей анатомии и начали работать с формами иначе, в собственных архаических традициях, переосмыслив все главные смысловые духовные черты иконописного искусства. В первую очередь, — ритмический план. Весь образный контент икон, все что на них изображено, включая человеческие фигуры, оказались подчинены ритму и визуально зарифмованы. В некотором смысле русские иконы можно даже назвать концептуальным искусством, не потерявшим представления о высшей красоте и ее источнике.

Упрощение форм в русской иконе до цветовых пятен и линий, и подчинение их единой ритмической идее, восхитил художников 1910-х годов, и сразу выделил русскую

⁸⁶ Муратов П. П. Открытия древнего русского искусства. 1923 год. URL: <https://www.yabloko.ru/Themes/History/muratov-1.html> (дата обращения: 20.05.2020).

⁸⁷ Подобедова О. И. Об особенностях древнерусской художественной культуры // Палеоросия. Древняя Русь во времени, в личностях, в идеях / № 1 (9), 2018. С. 192.

икону из множества других архаических искусств, популярных в тогдашней артистической среде. Не сразу и не всеми одновременно — слишком мало памятников было открыто — русская икона начала осмысляться как отдельное от византийского искусство. И уже самые первые авторы не в византийской, а в русской иконе, в «Троице» Рублева, увидели пример совершенной согласованности в ритме. Например, Муратов писал: «Посредством линий и красок, унаследованных от искусства, выражавшего с их помощью форму следования природе, Андрей Рублев создал ритмическую формулу Божественного бытия»⁸⁸. Оставил свое восхищенное описание ритмического совершенства «Троицы» Рублева и Олсуфьев: «Нет возможности в нескольких словах выразить полноту впечатления, которое дает икона Троицы: можно лишь смело сказать, что нет ей подобной по творческому синтезу вершин богословской концепции с воплощающей ее художественной символикой, нашедшей выражение в ритмо-графических, гармонично-красочных и сверх-пластических построениях. Икона онтологична по преимуществу, не только по замыслу, но и во всех деталях выявления»⁸⁹. Ритм, по мнению Олсуфьева, это то, что связывает «Троицу» с гармонией мироздания: «Если музыкальность Троицы Рублева сказывается и в графике и в красочных сочетаниях, то можно говорить в отношении иконы Троицы как о мелодии и ритмике, так и о явлении пространственности — о гармонии»⁹⁰. Осташенко указывает на особенность ритма в иконах Рублева, характеризуя его как «статический»: «Линейный ритм, следуя движением пространства, опережает тот ритм пластического

⁸⁸ *Muratoff P. C.* 173.

⁸⁹ *Олсуфьев Ю. А.* Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. — г. Сергиев, Московская губ.: Комис. по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. С. 10. Цит. по: Троица Андрея Рублева: Антология / [Сост. и авт. предисл. Г. И. Вздорнов]. — [2-е изд., испр. и доп.]. — Москва: Искусство, 1989. С. 54.

⁹⁰ Там же.

движения в пространстве, который могли бы иметь крупные объемные фигуры. Именно поэтому вместо движения пластики возникает волновое движение пространства, обходящее пластику, входящее внутрь ее, но составляющее каждую из фигур, каждое из изображений “пейзажа” в состоянии покоя. Таким образом, “движение покоя” является самой существенной и неповторимой чертой рублевского художественного мышления»⁹¹.

Ритмизация линий и форм — свойство не только А. Рублева. Но в его иконах это замкнутое внутри себя ритмическое движение, являющееся особенностью всех русских икон, нашло свое высшее, гениальное воплощение. Именно эта ритмизация сделала искусство русской иконы в высшей степени декоративно-орнаментальным, но без античной прямолинейности и простоты. Подобную орнаментальную ритмизацию, которая присуща и русской книжности, Д. С. Лихачев называл «плетением словес» и относил к особому «интенсивному проявлению поэтической речи»⁹². Слово при плетении словес утрачивает свою изолированность и прямую соотнесенность с предметом. Получающаяся смысловая зыбкость входит в художественную задачу текста: «Повторение однокоренных слов, или одних и тех же слов, или слов с ассонансами отнюдь не является простой стилистической игрой, бессодержательным орнаментом. Повторяются и сочетаются не случайные слова, а слова “ключевые” для данного текста, основные по смыслу. Поэтому “плетенка” эта “смысловая”, а не просто орнаментальная»⁹³. Такая плетенка из ритмов и попевок есть и в русской народной песне. В XX веке ее услышал и претворил в своей музыке Игорь Стравинский, показав, что особый ритмический принцип был общим для всего древнерусского искусства.

⁹¹ *Осташенко Е. Я.* Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века. М.: Индрик, 2005. С. 42.

⁹² *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 96.

⁹³ Там же.

Музыкальную плетенку из ритмов и попевок мы видим в целом в русской иконе: непрерывное песнопение линий, форм, цветовых пятен, которые никогда не существуют самостоятельно, внутри себя. Они связаны между собой повторами, симметрией, аллитерациями и подобиями форм. Эта связь не только орнаментальная, она является и связью по сути, созидающей смысл, это строительный материал визуальных метафор. Композиционный ритмический размер живописи связал иконы в единое смысловое целое с молитвами и гимнами, ритмически читаемыми во время богослужений или поющими хором. Рифмы, реализованные в изображении через повторы силуэтов форм и линий, выраженные в ритмически повторяющихся и постепенно развивающихся цветовых и световых соотношениях — от слабых цветовых пятен и световых бликов до сильных и глубоких насыщенных доминант, — связывали иконописное изображение с литургическим словом, литургическим повторяющимся действием, с Божественным Космосом, с календарными обрядными песнями больше, чем отдельно читаемые символы.

После открытий и экспериментов с ритмом символов и авангардистов, ритм в современной науке рассматривается уже как онтологическое понятие, имеющее системное смыслообразующее значение в человеческой культуре: «Ритм в истории мировой культурологической мысли выступал как основополагающая характеристика, как одна из ключевых проблем, в соответствии с которой выстраивались целостные культурологические концепции»⁹⁴. Этому мнению придерживаются сейчас многие исследователи, видящие в ритме универсальную категорию для всех видов искусства, отражающую общекультурные смыслы (коды), и важнейшее культурологическое понятие. Ритм есть онтологическое измерение единства и целостности, наполненное множеством антиномий. Это та сфера,

⁹⁴ Двоскина Е. М. Античная теория ритма: Трактат Аврелия Августина «De musica libri sex». Рукопись диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии.

где соприкасаются природа и культура, где находится корень их единства, сфера, в которой пропадает антиномия «натура — культура»⁹⁵. «Повтор-ритм через изначальную причастность форме — это элементарная структура смысла»; «человек везде, где видит или создает ритм, видит или создает форму. Форма же всегда напрямую связана с генезисом, порождением мысли»⁹⁶.

Ритм Вечности, внутренняя зарифмованность всех форм, линий и цветовых пятен внутри икон, со смысловым выделением контрапунктов, — это не статичность примитива, это образная формула русской философии в ее онтологической идее соборности.

В отличие от нее, в западной культуре сложился совершенно иной ритмокод, имеющий собственные мировоззренческие основания. По мере отрыва от влияния Византийского искусства, ритм в западных средневековых изображениях начинает исчезать. Живопись приобретает черты примитива, в котором фигуры людей ставятся немного отдельно друг от друга. Эта отдельность проявляется не столько композиционно, сколько ясно читаемой отстраненностью одного человека от другого и от общего, с подчеркнутой индивидуализацией образа. После исчезновения визуальных рифм, и с развитием символического номинализма в искусстве начинает усиливаться динамическая композиция, ритмика возвращается, но уже построенная по линиям движения, заложенным в сюжете. Идея движения, как основа материальной жизни, развивалась в западной философии начиная с античности, и оказалась главной в живописи Нового времени: ритмические акценты в картинах европейских художников чаще всего стали вести за пределы изображения.

⁹⁵ Колчева Т. В. Ритм как культурологическая проблема. Рукопись диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии. 2004.

⁹⁶ Соколов Б. Г. Ритм и смысл // Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 171–174.

Пик западноевропейской философии ритма пришелся на эпоху барокко и был формализован в эпоху классицизма. В XIX веке формула перестала удовлетворять: пессимистические философские концепции того времени зиждились на представлении о суетности и ненужности технического прогресса и постоянного движения в одну сторону. Они стали противопоставляться вечной красоте природы и жизни первобытных народов, Золотом веке магии. Естественно, важнейший жизненный принцип — ритм — нуждался в переосмыслении и пересмотре. И тогда на смену западной ритмической динамике пришел иконописный принцип, воспринятый сначала из Византии, а потом у русских икон. Интересно, что возрождать магию Золотого века художники начали, обратившись к искусству противоположному ей. Но так или иначе, опыты с новым ритмическим принципом и рождаемыми с его помощью смыслами, чувствами и ассоциациями, в XX веке стали играть первостепенную роль в искусстве.

Второй характерной чертой иконописи, непосредственно связанной с категорией ритма, является *принцип подобия*. «Нет ничего более фундаментального для мышления и языка, чем наше ощущение подобия», — писал У. О. Куайн, выдающийся философ XX века⁹⁷. Почти все в природе и в социальном устройстве живого мира основано на принципе воспроизведения подобных форм⁹⁸. Наиболее сложная симметрия самоподобия, фрактальная, одна из самых распространенных в природе. Не только биология, но и социология называют фрактальный принцип одним из основных, организующих разрозненные формы в целостные структуры. Малое встраивается в большое, одно произрастает из другого и собирается в единую живую целостность, живой организм. Причем, если в математиче-

⁹⁷ Quine W. O. Natural kinds // Naming, necessity and natural kinds. Ithaca. London, 1977. P. 157.

⁹⁸ Бенуа Б. Мандельброт. Фрактальная геометрия природы. The Fractal Geometry of Nature. М.: Институт компьютерных исследований, 2002.

ских фракталах маленькие части форм абсолютно точно повторяют большую форму, то в природе мы распознаем фракталы, хотя формы их подобны друг другу только в общих чертах.

Любая структура, построенная на воспроизведении подобных форм, воспринимается человеком как гештальт, то есть как живое целостное образование. Именно поэтому человек в древности чаще всего представлял мировой космос в образе живой фрактальной структуры. Если сейчас мы знаем, что космос похож на фрактал «улитка», то в язычестве он представлялся как фрактальная фигура «дерево», Мировое Дерево. В православии генерирующей формой космического фрактала было Тело Христово, икона Бога Предвечно существующая в нем самом. Интересно, что в восточной части Римской империи древнее, античное, никогда тотально не отрицалось, как в западной ее части. Христианское виделось восприемником языческого, в котором находилось масса прообразов. Так, в глобальном языческом фрактале мирового Космоса крест выступал «структурно и хронологически <...> как средостение между Мировым Деревом и человеком, как геометризированное описание того и другого»⁹⁹. Языческий образ дерева перешел в христианство, и Мировое Дерево, переосмысленное как Древо Жизни, прп. Иоанн Дамаскин стал называть прообразом Креста Господня, дарующего жизнь и воскресение, Церковью и Телом Христовым. Если крест в языческие времена был просто знаком четырехчастного мира, в христианстве он стал буквальной основой, жизнедательным корнем всего творения, образом Распятого Христа. В классический период, до середины XVI века, любая икона в основе своей композиции имела крест. Хотя для построения композиционной симметрии использовались и другие живые формы, такие как дерево, круг, зерно, чаша. В «Троице» Андрея Рублева, например, мы видим несколько фрактальных форм — дерева, круга, креста и чаши (Ил. 10).

⁹⁹ *Топоров В.* Мифы народов мира. М., 1994. Т. 2. С. 12.



Ил. 10. О. В. Губарева. Ритмический образ дерева в композиции иконы Андрея Рублева «Святая Троица»

Подобные формы в иконах могут повторяться не все целиком, а только фрагментами, и не обязательно по траекториям правильного фрактала, как, например, в «Троице» Рублева, где динамическая фигура чаши образует подобие дерева внутри композиционной схемы. Подобные формы могут зарифмовываться и более простым способом, но главное, эти повторы придают иконам не динамику, а статику. Это повторение, которое гасит любое движение, возвращая его к центру, к главному образу в иконе. Причем переключка форм идет не только по вертикальной и горизонтальной осям, но и послойно. Благодаря чему создается ясно читаемое пространство внутри икон, что принципиально отличает их от всех восточных средневековых искусств, в которых также присутствует орнаментальность и ритмичность (китайское, японское, арабское, индийское и др.), но где художник словно растягивает пространство, делая его предельно плоским и тонким, иногда даже прозрачным.

Поэтому *третьей* важной стилистической чертой икон, в которой мы видим развитие заложенных ритмами и подобиями смыслов, является *послойность* (термин Г. Зедльмайра): послойное соотношение всех частей композиции между собой, при котором формы различных слоев подобны друг другу. С принципом послойности напрямую связано построение перспективы. Пространство икон открыто вовне, как в обратной перспективе, и показано в виде плоских слоев, связанных между собой ритмами. Обратная перспектива геометрически не выстроена — в каждом слое может быть свое перспективное искажение. Эта особенность была в XX веке подмечена художниками, например, К. С. Петровым-Водкиным, создавшим свою сферическую перспективу, где дальний и передний планы картины имеют разный угол зрения¹⁰⁰.

В послойном построении композиции, как в иконе, так и в самом термине, угадывается мистико-богословский об-

¹⁰⁰ Даниэль С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 176–177.

раз строения миров, принцип ступенчатого восхождения, о котором размышляли языческие мудрецы, строители вавилонских зиккуратов. О многослойности и неравномерности организма вселенной размышляли не только философы древности. Например, Шарль Бодлер в своих «Размышлениях об искусстве» писал, что идеальное произведение живописи должно быть обязательно послойным, чтобы верно отразить сложную картину мироздания: «Чтобы сохранить верность породившему ее образу, хорошая картина должна создаваться так же, как создается Вселенная. Подобно тому как мироздание есть результат многих творений, каждое из которых дополняло предыдущее, так и гармоническая картина состоит из ряда наложенных одна на другую картин, где каждый новый слой придает замыслу все больше реальности и поднимает ее на ступень выше — к совершенству»¹⁰¹. Послойный принцип живописного строя русских икон оценили модернисты, для которых Бодлер был культовой фигурой и широко использовался, особенно в театрально-декорационном искусстве и архитектуре. Близок и понятен принцип послойности построения изображения оказался и современному перцептивному мышлению, поскольку это способ цифрового кодирования визуальной информации. Послойная ритмизация изображения широко использовалась в рисованной мультипликации.

Послойность лучше всего видна в иконах, где есть архитектура или пейзаж: задник всегда ритмически соответствует фигурам первого плана и поддерживает их взаимодействие между собой. В иконах может быть не два, а больше слоев. Например, в иконах «Рождество Христово» можно увидеть, как эти слои поднимаются друг над другом. Линия горизонта оказывается завышена, создается вертикальный ритм ступенчатого восхождения земли к небу. Такое изображение земли визуализирует богословскую метафору: Бог родился на земле, и земля стала Небом. Тот же самый прием послойного восхождения мы

¹⁰¹ Бодлер Ш. Салон 1859 года // Ш. Бодлер. Об искусстве. М., 1986. С. 197.

увидим, например, в картинах Николая Рериха, но уже для визуализации совсем других, не христианских понятий. У Рериха нет и обратной перспективы — его картины показывают космос как сторонний для зрителя. В то время как икона включает человека в свое пространство, «обнимает» его, делает частью вечного космического ритма. Об этом эффекте обратной перспективы начал размышлять еще А. Грищенко в 1916 году, а за ним о. П. Флоренский, зачитавший свой доклад «Обратная перспектива» в 1920 году. Подробно тему философско-богословского аспекта пространственного построения в искусстве рассматривает М. Н. Цветаева¹⁰². До открытия икон Запад знал пространство как плоскость, как ограниченную или не ограниченную прямую перспективу, и динамическое кубистическое пространство, иконы обогатили его новыми возможностями — пространством, открытым и развернутым вовне.

Использование ритма, подобия и послойной согласованности не было формальным приемом в русской иконописи, ремесленным навыком и элементом декоративного стиля, как в народной игрушке. Эти визуальные инструменты использовались высокопрофессионально: для создания богословских метафор и психофизического воздействия. Это был интеллектуальный уровень осмысливания и толкования сюжета, формально не связанный с ее литургической функцией.

Чтобы не быть голословными, рассмотрим подробно пример использования принципов ритма, подобия и послойности в иконе «Уверение Фомы», созданной гениальным русским художником конца XV века Дионисием (Ил. 11).

В Евангелии говорится, что после Воскресения Иисус Христос явился апостолам в отсутствие апостола Фомы. Фома не поверил рассказу о том, что Христос Воскрес, и сказал, что хочет удостовериться и вложить пальцы в раны Спасителя. Когда Иисус Христос явился сно-

¹⁰² Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство. С. 246–251.



Ил. 11. Дионисий. Уверение Фомы. 1500 г. Из праздничного чина Троицкого собора Павло-Обнорского монастыря. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Россия

ва, он предложил Фоме исполнить желаемое, но апостол не стал дотрагиваться до ран, а тотчас исповедал Христа как Бога. Но на иконах всегда изображается момент, которого в Евангелиях нет: Фома вкладывает палец в рану на ребре Христа. Почему? Дионисий объясняет это языком изобразительных метафор.

Выстраивая пространство и композицию, художник четко, линейно и цветом обозначает три слоя. Самый дальний — полукруглая стена и башня розового цвета, почти сливаются с золотым фоном. Второй слой — изображение апостолов. Первый — Иисус Христос на прямоугольном подножии и прикасающийся к нему апостол Фома. Эти слои настолько очевидны, что все изображение могло бы выглядеть как сдвижная картинка, если бы не аксонометрический разворот базилики, которая соединяет собой третий и второй слои, и стоящая в позе хиазма фигура Христа, объединяющая второй и первый слои композиции. Архитектурные кулисы изображены в обратной перспективе, храм по центру — в прямой.

Внутри каждого слоя изображение согласовано и связано с центральными образами Христа и храма. В третьем слое стена и башня конструктивно соединены со зданием базилики, во втором слое апостолы тоже стоят вплотную к храму и вместе с тем ритмически, в форме и цвете, вторят фигуре Христа. Интенсивный голубой цвет гиматия Спасителя повторяется в их одеждах как дополнительный связующий знак. Слева голубой цвет виден на груди в хитоне Иоанна Богослова. Он как будто отвернулся от Христа, но в действительности повторяет наклон Его головы, и эта симметрия неразрывно соединяет его с образом Спасителя. Перед Иоанном стоит его брат Иаков, который зеркально подобен его фигуре, а цветом одежд — Христу. Между ними — апостол Павел, который не был даже призван на служение в момент представленного события. Но это не помешало Дионисию изобразить его среди апостолов и перекинуть от него визуальный мостик к фигуре апостола Петра, стоящего первым в группе апостолов с другой стороны от Христа. Петр чуть нагнулся вперед

и наклон его головы повторяет наклон головы Христа, башня над ним вторит его движению. Связывает его с Христом и храмом, также, цвет одежд — голубой, как гиматий Спасителя, и охристый, как стены храма. Таких повторов, соединяющих апостолов между собой и, одновременно, с Христом и храмом, можно найти еще очень много. Подчеркивает это совершенное единство розовая полукруглая стенка в третьем слое и розовая башня — сильно стилизованные, измененные и разнесенные в пространстве ребро аркбутана и контрфорс раннехристианских базилик, которые, естественно, в контексте изображения нужно рассматривать как тропы.

Все апостолы и Иисус Христос согласованы между собой цветом, кроме Фомы. Единственным ярким пятном, выбивающимся из всей охристо-зеленовато-голубой гаммы, является его красный плащ. Он привлекает взгляд к фигуре апостола и акцентирует внимание на неестественной позе, согнутой под локоть Христа. Пропорции фигуры Фомы нарушены, но очевидно, что это сделано специально. Дионисию важно, чтобы он в точности повторял линию розового аркбутана и оказался ровно под рукой Христа, визуально дополняя его фигуру.

Ритмическое сопоставление здания базилики и Спасителя проработано иконописцем особенно подробно. Храм созвучен очертаниям фигуры Христа — изгибы крыши следуют движениям его рук и плеч — и его пространственному развороту. Базилика написана близкой по цвету с телесной охрой, а крыша ее имеет тот же голубой цвет, что и гиматий. Этими сопоставлениями Дионисий визуализирует богословскую метафору «Церковь — Тело Христово».

Послойная последовательность выстраивает образ иконы от менее значимых архитектурных поддерживающих конструкций, к главному — соединению апостола Фомы с Христом. Контрфорс и аркбутан призваны подчеркнуть соединение апостолов с храмом и Христом и являются образом значимости этого соединения, как обеспечивающим устойчивость полученной общности. Единство во Христе — это экклезиологическое определение Церкви, где

под множеством подразумеваются человеческие личности, сохраняющие свою личностную индивидуальность (то есть не ставшие толпой или коллективом, а имеющие каждый ценность перед Богом), и объединенные в Церковь причащением Тела и Крови Христовых.

Созерцание всех визуальных метафор, подобий и ритмических соответствий в различных слоях, осмысление увиденного, приводит к пониманию. Мы вдруг *прозреваем*, что на иконе метафорически изображена сцена причащения апостолов, кульминацией которой является причащение апостола Фомы на первом плане. Христос-Церковь стоит на прямоугольном подножии (знак престола). Все апостолы, кроме Фомы, соединяются с Ним в образе храма. Фома же непосредственно приобщается плоти и крови Христа: на иконе он в буквальном смысле изображен как часть его Тела. Обретение веры через приобщение Тела и Крови Христовых, которые апостолы получают уже не символически, как в Тайной вечери, через хлеб и вино, а реально, потому что Жертва свершилась, и это есть высший смысл всех икон «Уверение Фомы».

Ритмическая связанность слоев, фигур, складок одежды, архитектурных деталей, цветовые переключки не позволяют иконе нарушить пространственную ограниченность — она не становится пространственно иллюзорной, оставаясь в рамках и плоскости доски. Образуется удивительная целостность: ритмы буквально прошивают всю живописную ткань иконы, поддерживая ее особую двумерность и статичность.

Визуальная честность иконописи по отношению к зрителю, отсутствие попыток обмануть восприятие, как, например, делали античные гении Зевксис и Парасий, желания разорвать пространство, как в барокко, поддерживается цветом. Цвет в иконах неотделим от формы и ритмического рисунка, и помогает иконописцу создавать плоскостно-пространственный образ. По сути, иконописная форма моделируется не с помощью светотени, как в западноевропейской живописи, а с помощью цвета, потому что белый в иконах — это тоже цвет.

Четвертым законом икон следует назвать *светопись* и *цветопись* (термин, появившийся в искусстве авангарда¹⁰³). На свет, как главную характеристику икон обратил внимание еще первый их внимательный исследователь Ф. Буслаев, который писал, что когда-то древние иконы «сияли как солнце»¹⁰⁴.

В иконах форма не затеняется, а высветляется цветом до белого блика. Эта техника получила название «санкирной», от первого темного слоя личной живописи — санкиря. Первым на нее обратил внимание и нашел мистические обоснования санкирному методу о. Павел Флоренский: «Иконописец идет от темного к светлому, от тьмы к свету. Отвлеченная схема: окружающий свет, дающий силуэт — потенцию изображения и его цвета; затем постепенное проявление образа; его формовка; его расчленение; лепка его объема через просветление. Последовательно накладываемые слои краски, все более светлой, завершающиеся пробелами, движками и отметинами, — все они создают во тьме небывалый образ, и этот образ — из света»¹⁰⁵.

Технологические особенности санкирного письма были достаточно сложными и разнообразными, отличавшимися в Византии и на Руси. Византийские мастера предпочитали писать по темному санкирию, выводя лики от оливково-коричневого цвета до иссиня белого в последнем движении, зримо показывая уже на живописном уровне, как во взятую от земли плоть Бог вдыхает жизнь и душу. Для византийской аскетики тема осенения человека Божественным Светом, нисхождение на него Святого Духа была центральной. На Руси по темным санкирям писали в Пскове, а, например, в Новгороде и Москве предпочитали более светлые. Здесь была больше распространена аскетическая идея дви-

¹⁰³ *Сарабьянов А. Д.* Цветопись // Энциклопедия русского авангарда // URL: <http://rusavangard.ru/online/history/tsvetopis/> (дата обращения: 09.04.2020).

¹⁰⁴ *Кызласова И. Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков: Методы, идеи, теории). М.: Изд-во Моск. Унт-та, 1985. С. 65.

¹⁰⁵ *Флоренский П. А.* Иконостас. М.: Искусство, 1995. С. 136.

жения навстречу Богу: нисхождения энергий Бога и духовного восхождения человека навстречу им, поэтому таких контрастных цветовых противопоставлений не делалось.

Цвет и свет в иконах в главных ее элементах — это всегда символ. Но он символичен не сам по себе, а соединяется с определенным изображением как его характеристика и неотделим от него. Иконописец, ограниченный в выборе цветов, «пользуется постоянными значениями цвета и организует колорит с таким расчетом, чтобы каждый цвет максимально выявлял свое значение. Достаточно вспомнить известную новгородскую икону XIV века “Чудо Георгия о змие” (Ил. 12). Предельно выразительному линейному узору с активными диагональными контрастами отвечает мощное звучание нескольких интенсивных цветов. Формы сведены к ясно обозримым силуэтам. Доминирующее сочетание белого и красного, усиленное вкраплением холодных цветов, воспринимается как раз и навсегда запечатленная формула победоносного образа»¹⁰⁶. То есть красный цвет не является символом сам по себе, в отрыве от изображения. Он представляет собой функциональный элемент, который может получать то или иное символическое прочтение в зависимости от контекста, хотя рамки толкования, конечно, ограничены. Но просто красный, например, красная нитка, не может быть символом, а красный плащ или красный конь в конкретной иконе — может. В рассмотренной выше иконе Дионисия «Уверение Фомы» красный плащ Фомы, например, символизирует Причастие, потому что Тело Христово «огнь есть».

Символический спектр цветов имеет библейское происхождение, или связан с жизненным опытом. В Библии, в творениях Святых отцов многие события обозначены цветом, который является определяющим свойством для создаваемого ментального образа. Например, белый — это цвет святости, духовной чистоты, Фаворского света. В этот цвет окрашено Преображение Господне, во время которого одежды Христа сделались «белыми как снег». В своем «От-

¹⁰⁶ Даниэль С. М. Искусство видеть. С. 122–123.



Ил. 12. Чудо св. Георгия о змие. Последняя четверть XV в.
Новгород. Из церкви с. Манихино Ленинградской области.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

кровении» апостол Иоанн Богослов увидел святых у Божественного престола облаченными в белый виссон. Поэтому, образуя форму методом высветлений, идя от темного к светлому, иконописец занимается, в буквальном смысле, не живописью, то есть не материализует и оживляет изображения, а светописью, одухотворяя их.

«Средоточием света является лик, а на лике — глаза («светильник тела есть око...» (Мф. 6:22). <...> Свет иногда может струиться из глаз, заливая светом весь лик, как это было принято в византийских и московских иконах. Свет может лавинообразно выливаться на лики, руки, одежды, любую поверхность, как это мы видим в образах Феофана Грека»¹⁰⁷.

Пурпурный, синий и золото — цвета Иисуса Христа, в котором «неслитно и нераздельно» соединены две его природы, Божественная и человеческая, «неизменно и неразлучно» присутствуют Небо и земля. Пурпурная ткань, то есть кровь и символ царственности, накинута поверх небесного синего. Человеческую плоть, в которую «облокыйся» Бог, символизирует пурпурная храмовая завеса: «Итак, братия, имея дерзновение входить во святилище посредством Крови Иисуса Христа, путем новым, живым, который Он вновь открыл нам через завесу, то есть плоть Свою» (Евр. 10: 19–20). Синий цвет свойственен Небу, это его природный признак. Цвет же Бога, его Божественной непознаваемой природы и сияние славы — золотой. Именно золотом Бог повелел отделать деревянные части Ковчега завета, крышу Иерусалимского храма, из него сделаны стены Небесного Иерусалима, какими их описал в своем Откровении Иоанн Богослов. Золотой фон икон, лишенный глубины обычного цвета, — это знак неприступности мира Божественной славы, стена Царствия Небесного¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Языкова И. К. Со-творение образа: богословие иконы. М.: Изд-во ББИ, сор. 2012. С. 49.

¹⁰⁸ Аверинцев С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры / Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М.: Наука, 1973. С. 43–52.

Художник выстраивает с помощью красок ирреальное пространство другого мира, где человеческие фигуры, пейзаж, архитектурные сооружения — часть гармоничной красоты сотворённой Богом Вселенной, Божественного замысла, и где у значимых вещей есть свой смысловой код, обозначенный цветом. Ю. А. Олсуфьев в описи икон Троице-Сергиевой Лавры пишет настоящий гимн иконе «Троица», красоте ее красок, в котором раскрывает их смыслообразующую роль. Он не все говорит напрямую, ограниченный идеологическими условиями своего времени, но мы ясно читаем между строк богословскую мысль: «Мир красок, нежно-прозрачных на ликах и интенсивно-глубоких в доличном, их сочетания и их переливы. Затем золото фона. Как все это бесконечно далеко от природы, вместе с тем какую реальную все это выражает красоту. Разве эти краски не отклики преображенной цветовой изысканности, постигнутой Рублевым? Эта нежная, дымчатая прозрачность вохрения, чарующая нас своею юною свежестью? А необычайный голубой цвет четырех оттенков гиматия, несравненный по интенсивности, насыщенности голубец, разве это не суммирующая формула как бы для всей лазури, разлитой в мире? Затем, как ясно сказывается музыкальность в чередовании красок, этой светлой зелени раннего лета с пурпуром и голубым, потом снова зелени с золотистой охрой, музыкальность, говорящая о таких высотах обобщения, где краски уже сливаются с звуками, где мы уже почти перестаем дифференцировать сочетание цветов и сочетание звуков, где элементы музыки переносятся в мир красок и форм, и потому мы совсем не в переносном смысле были склонны называть некоторые контуры в иконе Троицы — певучими»¹⁰⁹. Цвет, свет и музыка ритма собираются Богом вокруг его вочеловечившегося образа.

¹⁰⁹ Олсуфьев Ю. А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев, 1920, с. 10. / Цит. по: Троица Андрея Рублева: Антология / Сост. и авт. предисл. Г. И. Вздорнов. Москва: Искусство, 1989. С. 54.

Пятым важнейшим свойством богословско-эстетической системы иконы, которая происходит и зиждется на четырех предыдущих, является ее *Христоцентричность*. Она реализовывается не только в том, что предметом изображения иконы является святой человек. Все ее пространство выстраивается вокруг главного образа, как мы видели, например, в иконе Дионисия. Каждый изображенный предмет, будь то горка, дом или дерево, соразмерны человеческой фигуре и следуют за ней в своих очертаниях и сосредотачиваются на лице. Человеческая фигура задает начало ритму композиционного движения каждой иконы, дает основу для человеческого измерения всего Космоса. Это образное изложение христианской антропологии, оправдание человека и человеческой природы во Христе. В Христоцентричности композиции раскрываются богословские понятия Образа и подобия, мистические понятия Тела Христова и Церкви. И главного для русской культуры образа соборности мира. Христоцентричность икон — та их черта, которая делает икону поклонным образом, собственно она и превращает изображение в икону. Поэтому именно Христоцентричность, антропологическое измерение Космоса стали убирать из своего творчества сначала символисты, а потом и авангардисты.

В Византии святых чаще изображали в рост, стоящими или сидящими на престолах. Стоящим фигурам придавали известную еще с античности позу хиазма — крестообразная поза равновесия, придающая положению тела естественность. На Руси святых в рост изображали обычно на иконах избранных святых, где они были представлены в соборе из нескольких человек. Один святой на русских иконах представал чаще в погрудной иконографии с максимально приближенным ликом, и очертаниями своими напоминал одноголовый храм или просфору. Четко очерченная фигура святого как бы заканчивалась вместе с иконой — ее невозможно было дополнить в воображении, поскольку никакие пропорции не были соблюдены. Иконописец писал «храм Духа Святого», которым становилась плоть обожженного человека.

Образ Божий, соединенный с чертами святого, светится из вечности. В них нет сиюминутных эмоций, переживаний, только то, что вечно, только Дух Божий. Поэтому на иконах святые никогда не улыбаются, их сосредоточенные лики всегда недвижны, и только глаза смотрят иногда строго и даже грозно, иногда с любовью и состраданием.

Пять эстетических принципов иконописи рождают неизменную сложную *целостность*, которую следует называть *шестым* и важнейшим качеством. Это космическое измерение иконы в древнейшем значении слова *kosmos* — «украшение, наряд».

Икона как образ Божественного Космоса, сама является завершенным в себе космосом, выстроенным из ритмически повторяющихся, подобных цветных элементов, связанных между собой осевой, послойной и фрактальной симметриями. О «законе цельности древнерусского изображения» писал Д. С. Лихачев: «Средневековая живопись не оставляла ничего, что приходилось бы домысливать зрителю за пределами изображения. Изображаемое целиком умещалось на изображении. То же мы видим и в древнерусской литературе <...> Деталь изображается не такой, какой она была в действительности, со всеми ее случайными чертами, а так, чтобы лучше быть воспринятой в ее целостности читателем»¹¹⁰. Эта композиционная целостность иконы призвана отразить духовно-телесную целостность, соборное и трихотомическое устройство и единство мироздания.

Для того чтобы эта пространственная идея была явлена ярче и понятнее, образ писался предельно лаконично. Иконописец запечатлевал не реальный, а ментальный образ, в том сжатом минималистическом варианте, в котором изображаемое событие хранится в человеческой памяти. Ментальный образ имеет не только форму, но и цвет, и положение относительно других образов, но пространственная география ментальных образов не похожа на реальную. Они распределяются «глазом разума» на воображаемой

¹¹⁰ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. С. 211.

когнитивной карте¹¹¹. Для образов памяти нет временного измерения, перспективы, все фигуры соотнесены между собой так, как человек их запоминает — в согласованности и целостности линий, цветов, форм, как ясно читаемый гештальт. Ментальные образы современные психологи называют эйдетическими, а саму способность создавать их — эйдетизмом¹¹², от Платоновских «эйдосов» — термина, которым пользовались Святые отцы Церкви, когда говорили об отражении Божественного в земном.

Наши предки интуитивно понимали, как хранится информация в голове человека, и упрощали, намеренно делали предельно лаконичными формы в иконах. Только в XX веке западная наука пришла к тому же выводу — чем проще объект, чем ближе он к собственной когнитивной схеме, тем быстрее и прочнее запоминается. Вся инфографика с ее смайликами и значками не случайно¹¹³ получила название «иконок». Если внимательно взглядеться в логику художественного строя хотя бы одной-двух русских икон, то становится очевидным, что все эти искажения, нарушения пропорций и естественности форм сделаны с великолепным профессионализмом. Это высокоинтеллектуальный сознательный процесс выбора наиболее значимого, чтобы в простых формах передать максимально сложную информацию.

В конечном итоге и ритм, и подобие, и послойность, и цветопись — все пластические приемы, используемые иконописцами, предназначены для того, чтобы создать целостный образ, заверченный в себе и воспринимаемый сразу. Поскольку *только такой*, целостный внутри себя

¹¹¹ Психология: от теории к практике. Разговор со Стивеном Косслином // URL: <https://www.ideasroadshow.com/issues/stephen-kosslyn-2014-06-05>

¹¹² *Высоков И. Е.* Психология познания: учебник для бакалавриата и магистратуры. М.: Издательство «Юрайт», 2014. С. 308.

¹¹³ Для англоязычного человека это, естественно, обусловлено языковыми особенностями, но для русского это воспринимается совершенно иначе.

образ, может являть Образ Божий. И только то, что имеет в себе Образ Божий, может стать частью целостного Божественного Космоса, мистического фрактала, основой генерации самоподобия которого Он является. Задуманный и созданный Богом по принципу живого антропоморфно-го организма — Тела Христова — мир и все живое не мыслится вне целостности: расчленённое, разъединенное всегда мертво. Целостность мира необходимо рассматривать как исцеление, преодоление разъединяющей греховности, возвращение к Вечной Жизни. Идея спасения — это идея возвращения к целостности.

В XIX веке в работах А. С. Хомякова русская идея целостности Космоса была определена как сверх идея русской культуры и приобрела свое словесное оформление, получив название «соборность». В это же время была сформулирована и другая идея — идея космизма Вл. Соловьева, объясняемая через структурные символы. В Серебряном веке космизм Соловьева подменил в русской культуре ортодоксальный образ Хомякова. В советской культуре был найден другой суррогат соборности — коллективизм.

И последним, *седьмым*, важнейшим онтологическим свойством иконы является предполагаемая *созерцательная активная роль зрителя*. «В древнерусской литературе, — писал Д. С. Лихачев, — поэтическое описание всегда несколько “неточно”: “неточна” метафора, “неточна” метонимия, “неточен” любой художественный образ. Эта “неточность” в искусстве особого рода: она динамична, всегда как бы восполняется читателем, слушателем или зрителем. Благодаря этой “неточности” восприятие произведения искусства является до известной степени сотворчеством. Мы как бы решаем некую задачу, поставленную перед нами в произведении искусства»¹¹⁴.

Сотворчество зрителя заложено в понимании и отношении к собственному творчеству создателя иконы и свя-

¹¹⁴ *Высоков И. Е.* Психология познания... С. 146.

зано с разнообразными формами феноменологической рефлексии. «У Гуссерля есть важное понятие “незаинтересованный наблюдатель”, которое является результатом процедур редукций к чистому или трансцендентальному сознанию, и требует “беспредпосылочного” подхода к рассматриваемому явлению»¹¹⁵. Великий художник никогда не остается только «незаинтересованным наблюдателем». Он, с одной стороны, старается внутренне «отодвинуться» от того, что создает, с другой — не останавливается на рефлексии своих мыслительных и чувственных интенций, превышает их, сохраняя в редуцированном виде. Это позволяет беспристрастно запечатлевать в художественном образе глубокое эмоционально-интеллектуальное переживание изображаемого события. Именно такое объективно-субъективное творчество открывает зрителю возможность для собственных феноменологических рефлексий, позволяет ему стать сотворцом смыслов произведения.

Баланс между зрительской вовлеченностью и авторским диктатом очень тонкий. Он может быть легко нарушен в ту или иную сторону. Например, западное религиозное искусство, рано взявшее курс на создание дидактического образа, минимизировало творческую вовлеченность зрителя, предлагая ему роль пассивного наблюдателя, вне зависимости от того, профан он или посвященный. «Зритель, в сущности, — замечает И. Е. Данилова, — уже заранее запрограммирован картиной кватроченто, отсюда — поиски точки зрения, горизонта, ракурса, рассчитанные на то, чтобы возможно точнее фиксировать позицию зрителя по отношению к изображению. В картине кватроченто задается некоторая норма поведения зрителя перед картиной, норма, которая настойчиво диктуется, почти навязывает-

¹¹⁵ *Колядко В. И.* К проблеме феноменологического метода // Современная философия как феномен культуры: исследовательские традиции и новации // Материалы научной конференции. Серия «Symposium», выпуск 7. Санкт-Петербургское философское общество, 2001. URL: / /http://anthropology.ru/ru/texts/kolyadko/modern_15.html (дата обращения: 02.04.2020).

ся зрителю»¹¹⁶. Сейчас в искусстве мы наблюдаем другую крайность, когда вовлеченность зрителя в авторский творческий процесс доведена до предела. Это относится к тем видам новых художественных практик, которые вообще отказались от традиционных эстетических ориентиров, сделав произведением зрительское участие и зрительскую реакцию — искусство социализации и искусство соучастия. И тут стоит отметить, что воспринимаемые как антипод иконописи арт-практики имеют с ней генетические связи.

Создавая живописный образ Бога, иконописец всегда стремился изобразить не свое впечатление о нем, а создать образ, в котором осуществлялось бы его таинственное явление. Он ставил задачу показать объективный образ Бога, но понимал, что очистить свою работу от собственных субъективных интенций без помощи Бога не может. Он обращался к Богу, одновременно являющемуся предметом его изображения, и молился ему, чтобы тот даровал ему возможность стать «незаинтересованным наблюдателем», и чтобы Он сам сделался сотворцом собственного образа.

Процесс иконописания и сейчас сопровождается неизменным стремлением художника отсечь собственное эмоционально-интеллектуальное переживание изображаемого события. Но полностью освободиться от него он никогда не может, поскольку сам является личностью и познает Бога через личное Богообщение. Поэтому современный иконописец, чтобы разрешить эту проблему, чаще всего сознательно начинает работать на «техническом приеме», не задумываясь о том, что он делает. Самое важное в таком подходе — это правильно повторить иконографическую схему и расставить символические знаки. Но в древности все, очевидно, было не так.

У Гуссерля в аналитике есть понятия «ноэза-ноэма». «Человек <...> непрерывно переходит от я как своего пред-

¹¹⁶ Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения: Работы разных лет. М.: Советский художник, 1984. С. 216.

мета, к предмету как к не-я, который рассматривается как бы отстраненно без субъективных желаний, предпочтений и т. п.»¹¹⁷. И этот переход от глубокой погруженности в молитвенный диалог с Богом, к технической работе с красками, а затем к творческому осмыслению образа Бога средствами живописи, делало искусство иконописи особенным, отличным от всякого другого. Иконописец занимал по отношению к Богу то позицию соавтора, то молящегося, и при этом настолько верил в Божественное сотворчество, что не ставил подписи под своей работой.

Иконописец являлся и «творцом», и «зрителем», и «потребителем», если так можно выразиться, по отношению к собственному произведению, поскольку, завершив икону, он сам же начинал молиться перед ней. Художник с самого начала работы находится как бы с двух сторон культурного диалога «автор-зритель». Взаимодействие между «автором и предметом изображения», «автором и зрителем», «произведением иконописи, зрителем и автором», выстроено так, что иконописец изначально не знал до конца итога своей работы и мог выступать наравне со зрителями в качестве ее интерпретатора.

Свободные ассоциации, предполагающие активную позицию зрителя, соответствуют литургическому назначению икон: созерцающий человек «входит» в художественное пространство иконы как участник диалога с Богом. Динамичная в восприятии целостность показывает сложность мироздания, определяет место для каждой души, устремленной к Богу и восстановленной как часть целого.

Художественный язык древних икон, обладая свойствами гештальта, гармонизирует психику, транслируя на невербальном уровне высокие духовные ценности, носителем которых он является. Он понятней современному человеку, чем символично-аллегорический язык западноевропейских классиков, потому что требует минимального

¹¹⁷ Колядко В. И. К проблеме феноменологического метода... URL: /http://anthropology.ru/ru/texts/kolyadko/modern_15.html (дата обращения: 02.04.2020).

количества дополнительных пояснений. Для раскрытия своих смыслов иконы не нуждаются в дешифровке с помощью таблиц значений и топографических схем, необходимых западным религиозным образам и поздним дидактическим иконам. Древние образы просты, лаконичны и монументально величественны. Они являются интеллектуальной вершиной мировой визуальной культуры и предвосхищают или являются источником многих открытий в области визуального восприятия в когнитивной и гештальт психологии.

Итак, обозначим основные категории теоретического анализа:

1. Ритмичность
2. Подobie и симметрия
3. Послойное выстраивание пространства
4. Цветопись и светопись
5. Христоцентричность
6. Сложная целостность (гештальт)
7. Диалогичность

Это те художественно-стилистические черты, которые являются принципиальными для иконописной эстетики согласно христианской картине мира, напрямую связаны с иконописными смыслами и ценностями. И если хотя бы два или три из них присутствуют в искусстве последующих веков, они всегда узнаются как связанные с иконописью.

Перечисляя главные эстетические принципы икон, было бы неправильно пропустить феномен поздних русских дидактических икон, внешне схожих с древними образами классического периода, но имеющими уже не образно-метафорическую, а символически-знаковую природу. Иконы грозненского, строгановского, годуновского стиля не отвечают всем семи перечисленным выше пунктам. Их нельзя назвать гештальтами, поскольку в них появилась новая, дробная ритмика движения и разделение на структуру. В них нет диалогичности, иногда даже нет центральной фигуры. Дидактические иконы говорят языком аллегии с направленным и узким семантическим полем: происхо-

дит постепенная, но достаточно последовательная адаптация западных ренессансных традиций, а также европейской гравюры. В таких иконах обильно используются тайные символы и знаки, как в современных им произведениях нидерландской, немецкой, итальянской живописи. Но в отличие от западного искусства, русская иконопись не делит зрителей на профанов и посвященных — она всегда для всех. Поэтому тут же, на полях мы видим пространственные пояснительные тексты. В этих иконах текст становится важной составляющей изображения, играя примерно ту же роль, что в современных презентациях PowerPoint.

Если в древних иконах подписи были частью художественного образа, включенными в композиционную ритмику и цветовую палитру, играли мистическую роль именования, в аллегорических иконах текст обретает предельную функциональность и часто включается в сюжет изображения. Например, в иконе «Сретение Господне» первой половины XVII века из Ярославского музея (Ил. 13), Младенец Иисус держит в руках три веревки, состоящие из слов Пролога, славянского духовно-поучительного сборника. В одной руке у него слова «Сей детище смерть попра, диавола одоле, клятву разори», которыми он вытаскивает из пасти ада праведную душу. Другими веревками из соответствующих теме слов — свергает языческих идолов.

Несмотря на знаковый и очевидный иллюстративный символизм, писались аллегорические иконы в традиционной манере, темперными красками в санкирной технике, с включением в изобразительный текст знакомых иконографических схем. Их язык стал предшественником лубка, и через него вошел в живопись, книжную графику, агитационное искусство Первой мировой войны. Эта иконописная традиция получила широкое распространение в XIX веке, благодаря старообрядческим и суздальским иконописцам, а в советское время стала истоком нового уникального ремесленного промысла — лаковых шкатулок из бывших иконописных центров.

XVII век известен еще одним уникальным стилистическим явлением в русской иконописи, связанным с дея-



Ил. 13. Сретение Господне. Первая половина XVII в.
Ярославский художественный музей, Ярославль

тельностью художников Оружейной палаты 60–70-х годов. Этот утонченный изысканный стиль, также, родился из сплава русских и европейских традиций, но воспринял не столько знаковую символику западного искусства, сколько его «живоподобность». В советском искусствоведении к живоподобным иконам относились критически, как к свидетельству кризиса национального самосознания. По отношению к ним была принята старообрядческая позиция: «Иконопись XVII века, встав на путь компромиссного развития, утратила ту классическую ясность выражения и ту высокую одухотворенность, которые были ее отличительными свойствами в эпоху расцвета. И Аввакум прежде всего скорбел о забвении одухотворенности иконных образов, приобретающих все более земной характер. А привык он к иконам, в которых не было третьего измерения и светотеневой моделировки, в которых композиция развертывалась не вглубь, а ввысь, в которых все изображение было подчинено плоскости иконной доски, в которых превалировало духовное начало»¹¹⁸. Только в XXI веке, в эпоху переоценки всего творческого наследия Древней Руси и ряда великолепных выставок и публикаций, это искусство получило достойную его оценку. Художественные принципы мастеров Оружейной палаты стали возвращаться и в иконопись, и в другие формы визуальной культуры, к сожалению, часто в виде китчевых вызолоченных икон на псевдо-православных рекламных Интернет-ресурсах.

¹¹⁸ Лазарев В. Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва: Искусство; Милан: Джак Бук, 1996. С. 24.

РАЗДЕЛ II

Влияние иконописной эстетики на развитие визуальной культуры Серебряного века: трансформация образов и смыслов

Глава 1. Новая религиозность¹¹⁹ и новая визуальность XX века

Обычно в искусствоведческой литературе причины обращения к иконописи в начале XX века объясняют поиском новых возможностей пластического языка, зашедшим в тупик реалистическим искусством. Но, думается, дело не только в этом. Обращение к религиозным произведениям прошлого, иконам и другим архаическим образам, таким как скифские бабы, африканские идолы, японские гравюры, связано с переходом мира в новую историческую фазу. От просвещенного рационализма, с его кантовской моралистикой и послушной долгу религией, мир свернул к новому Средневековью, и этот поворот в разных странах имел национальный акцент. Например, если во Франции новая эпоха началась с богохульных шуток Альфонса Алле, то в России она была окрашена поисками истинной веры и справедливости. Но вскоре и в Европе, и в России, и в Америке начали вертеть столы, вызывая духов, и обсуждать теософию Е. П. Блаватской. Мир вступил в новую эру, в которой никто не смог остаться вне духовно-религиозных поисков: самый яркий атеист и борец за науку оказывался лишь проповедником новой религии, фанатиком своей «истины». В новом средневековом мире люди перестали слышать друг друга, начали убивать за идеи и веру. Вместо принятия «чужого» появилось слово «толерантность», то есть терпимость. Повсеместно духовно-религиозные поиски получили ярко выраженную национальную окраску, ставшую истоком нацистских оккультных теорий. Россия

¹¹⁹ Рыжов Ю. В. *Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве*. М.: Смысл, 2006.

не была исключением: феномен русского космизма в конце века определял творческие искания.

Русский космизм — особенная черта русской культуры, в основе которой лежит идея живого единства Бога, человечества, природы, Вселенной. Этой мыслью проникнуты произведения русских писателей и поэтов, композиторов, начиная с XVIII века, когда образ одушевленного в Боге космоса вышел за пределы церковности и стал достоянием светской культуры. Однако в новую эпоху русский космизм перестал быть духовно-этическим учением, окрасившись религиозными поисками, корнями своими уходящими в космизм поздне-эллинистической магии и буддизм.

Наибольшее влияние получили идеи всеединства Владимира Соловьева о Софии, как душе мира и вечной женственности, которая есть «разумная духовная благоустроенность космоса в целом»¹²⁰. Космизм софиологии был развит его последователями, с православных позиций С. Н. Булгаковым, П. А. Флоренским, кн. Н. Е. Трубецким, чьи труды до сих пор являются одними из самых цитируемых при изучении древнерусской культуры. В их работах впервые высказываются теоретические суждения о художественной ценности конкретных иконописных памятников. К этому кругу относился и Павел Муратов. К философии Соловьева восходит и другое значительное явление в русской культуре, связанное с ее космическим мироощущением, — эзотерическая теософия. Е. И. и Н. К. Рерихи, Г. И. Гурджиев, П. Д. Успенский соединили русский религиозно-философский космизм конца XIX века с буддизмом, мистикой Тибета и язычеством Индии, с древними герметическими практиками и оказали прямое влияние на формирование новой религиозности всего XX века. Еще в одном направлении космизма, связанном с утопическими идеями Н. Ф. Федорова, естественно-научными представлениями В. И. Вернадского, К. Э. Циолковского, А. Л. Чижевского, видит свои истоки философия трансгуманизма XXI века.

¹²⁰ Лосев А. Ф. Владимир Соловьев. М., 2000. С. 190.

После 1924 года, смерти Ленина, русский космизм окажется включенным в идеологический конструкт коммунизма — веры в светлое будущее.

Новая религиозность вошла в мировую культуру вместе с модернизмом и интересом к Византии. В России это явление было отмечено возросшим вниманием к русской иконе, началом ее собирательства, изучения и освоения ее художественного языка. После того как трагический мистицизм модерна был разрушен революционным романтизмом авангарда, религиозное мироощущение никуда не исчезло. Напротив, оно обрело новые смыслы и формы, превратившись в фундаментальное явление эпохи. Вместе с этим трансформировалось и менялось отношение к иконе, способы функционального, эстетического и символического использования ее стилистических особенностей, иконографии и тематики.

В 1924 году Н. Бердяев (в эмиграции в Берлине) пишет свой знаменитый очерк «Новое средневековье (Размышление о судьбе России)», в котором утверждает, что тот мистический дух, который питал русскую культуру в предреволюционную эпоху, не исчез в горниле Мировой и Гражданской войн: «Религия опять делается в высшей степени общим, всеобщим, всеопределяющим делом. Коммунизм это показывает. Он отменяет автономный и секулярный принципы новой истории, он требует “сакрального” общества, “сакральной” культуры, подчинения всех сторон жизни религии дьявола, религии антихриста. В этом огромное значение коммунизма. В этом он выходит за пределы новой истории, подчиняется совсем иному принципу, который я называю средневековым. Разложение серединно-нейтрального, секулярного гуманистического царства, обнаружение во всем полярно-противоположных начал и есть конец безрелигиозной эпохи нового времени, начало религиозной эпохи, эпохи нового Средневековья»¹²¹. Эта работа Н. Бердяева стала знаковой для философии культуры XX века.

¹²¹ Бердяев Н. А. Новое средневековье // Н. А. Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. М., 1994. С. 436.

Эпитет «новое Средневековье» стал одним из наиболее часто употребляемых во второй половины XX и XXI веков после эссе Умберто Эко¹²², в котором он обозначил средневековые черты современной цивилизации. Переход от модернизма к постмодернизму ознаменовался тем, что новая религиозность и мистическая напряженность жизни эпохи модерна ослабла и превратилась в повседневность. Средневековые отношения стали занимать свое место в политической и общественной жизни, проникать во все сферы человеческой деятельности. Новая религиозность начала XX века была порождением модернизма, в эпоху постмодернизма сформировалось средневековое сознание, в начале XXI века начали формироваться средневековые политические и социальные институты. Новое Средневековье превратилось во всеобъемлющее явление¹²³. «Современная культура с ее новыми информационными технологиями, с концом модернистских ценностей и т. д. приобретает все больше черт Средневековья, как на это по-разному указывали У. Эко или А. Менк»¹²⁴. Исследователи отмечают, что здесь нельзя искать прямых параллелей, сравнивая, к примеру, современное и средневековое монашество, поскольку средневековость существует уже на ментальном уровне и проявляется во всем. «Ее проявления, например, мистический опыт, надо искать не столько в современной церкви, сколько в эмоциональных переживаниях бейсбольных болельщиков. Бейсбол, по словам Вайсл¹²⁵, — это сегодня то

¹²² Эко У. Средние века уже начались // Иностранная литература, 1994, № 4. С. 258–267.

¹²³ Рыжов Ю. В. *Ignoto Deo*: Новая религиозность в культуре и искусстве. С. 173–176.

¹²⁴ Савицкий Е. Е. Критерии новизны в историографии 1990-х годов: На примере «нового медиевализма» / Ин-т всеобщ. истории РАН. М., 2006. — Рукопись. — Глава 2.2.2. «Современное» или «новое» средневековье. — URL: / <https://scicenter.online/istoricheskogo-issledovaniya-metodyi-scicenter/sovremennoe-ili-novoe-147941.html> (дата обращения 20.03.2019).

¹²⁵ Weisl A. J. *The Persistence of Medievalism: Narrative Adventures in Contemporary Culture*. N.-Y., 2003. — X.

место, где канонизируются святые, где продолжает жить практика паломничества и почитания реликвий»¹²⁶. Место проповедников и предсказателей заняли борцы за научное мировоззрение и искусственный интеллект, которые как ветхозаветные пророки готовы испепелить каждого несогласного; новые фанатики — это борцы за справедливость, мечтающие разрушить ненавистный им мир угнетателей, феминистки и т. п. Каждый получил свою трибуну для проповеди. Проповедников и пророков настолько много, что современный мир сравним разве что с Иудеей перед пришествием Христа. Для обозначения современных верований, социальных практик, воспроизводящих средневековые прототипы, проявления в современной культуре и искусстве принципов средневекового мышления и т. п., используется термин медиевализм, взятый из эпохи Просвещения и очищенный от отрицательных коннотаций.

Но культуру старого Средневековья определяла не только вера в трансцендентное, сверхличности, амулеты и реликвии. Средние века были цивилизацией зрелищного мироощущения. Поэтому одной из самых ярких черт, объединяющих, по мнению многих исследователей¹²⁷, Средневековье с современной культурой называют ее зрелищность и тотальную визуализацию.

Все культуры имеют визуальный аспект, который занимает в них важное, часто определяющее место при воссоздании их исторического образа. Но не в каждой культуре он фиксируется человеческим сознанием как главный, важнейший аспект социокультурного бытия. В христианском Средневековье, где Логос был приравнен к видимому образу, — визуальность впервые стала местом метафизических откровений и рефлексий, герменевтических инту-

¹²⁶ Савицкий Е. Е. URL: /

¹²⁷ <https://scicenter.online/istoricheskogo-issledovaniya-metodyi-scicenter/sovremennoe-ili-novoe-147941.html> (дата обращения 20.03.2019). См. подробно: Ищенко Е. Н. «Визуальный поворот» в современной культуре: опыты философской рефлексии // Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2016, № 2. С. 16–27.

иций, утонченных и глубоких связей с философией и богословием, поиском новых форм и принципов воздействия на человека, его сознание и душу¹²⁸. В средневековом мире визуальный образ превратился в живое коммуникативное средство общения человека с Богом и духовным миром, где Бог показывал себя человеку, и человек постоянно ощущал себя предстоящим Богу.

Средневековое общество, по выражению Ги Дебора, было «обществом спектакля». Личностная обнаженность, отсутствие так называемой «частной жизни» были его яркой чертой. Ограничение любого личностного проявления в Средние века религиозными нормами превращало каждое событие в жизни человека в точно срежиссированный сложный обрядовый церемониал: рождение, церковные службы, похороны, посев, уборка урожая, поездка на ярмарку, внутрисемейные отношения и т. д. Казни на площадях, по сути, тоже стали страшным спектаклем. Вся жизнь человека протекала на виду, по заранее заданному сценарию. Не существовало даже интимной сферы, так как именно в это время появляются «покаянные сборники», добрая половина которых была посвящена этому вопросу¹²⁹.

С начала XX века театрализация снова начинает захватывать все сферы общественной и частной жизни; особенно ярко перформативный характер новой культуры проявляется в России после революции, а в Европе — после уста-

¹²⁸ *Рехт Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков. М.: Издат. дом Высш. Шк. экономики, 2014; *Жидков В. С., Соколов К. Б.* Искусство и картина мира. СПб.: Алетейя. 2003; *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство. 1990; *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М.: Искусство. 1972.

¹²⁹ *Губарева О. В.* Иконопись как зримое воплощение ценностных ориентиров русского народа и русской государственности // Фундаментальные основания государственной культурной политики России. Историко-философский аспект / А. Л. Казин, Г. В. Скотникова, О. В. Губарева, М. А. Дмитриева, Т. В. Беспалова, Ю. А. Закунов. СПб.: ИД «Петрополис», 2017.

новления фашистских режимов. Снова внутрисемейные и даже интимные взаимоотношения людей подвергаются контролю и обсуждению, выносятся напоказ. В XXI веке уже добровольное обнажение и тела, и души, «тотальный эксгибиционизм» станет основной питательной почвой для взрывного разрастания социальных сетей.

Человек в новом средневековом обществе, пишет Ги Дебор, воспринимает действительность через образы-посредники, но не иконописные, а создаваемые медиа. Медиа не отсылают человека к Богу, как к высшей справедливости и нравственному критерию, а являются прямым средством манипуляции: «Влияние спектакля на действующий субъект выражается в том, что поступки субъекта отныне не являются его собственными, но принадлежат тому, кто их ему предлагает»¹³⁰. Возникает квазирелигиозная¹³¹ система: «Спектакль и есть искомое материальное воссоздание религиозной иллюзии. Много веков назад люди добровольно заключили свои силы и способности в непроницаемые облака религии — технология спектакля не разогнала их, а лишь связала с земной юдолью. <...> Спектакль — это техническая реализация изгнания человеческих сил в преисподнюю, это окончательное разделение внутри самого человека»¹³².

Новые эпические мифы, создаваемые медиа, питают возрождающийся средневековый национализм, фанатизм, магическое сознание, генерируют еще одну, характерную для средневекового социума черту, — страх.

Страх и неуверенность в завтрашнем дне является одним из ключевых признаков средневекового мышления. В обществе XX–XXI веков мы видим возрождение средневековых страхов: чудовищ (инопланетян, маньяков, террористов), тиранов, нищеты, порчи, войны, эпидемий,

¹³⁰ Дебор Ги. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2018. С. 35 (п. 30).

¹³¹ Tillich P. Christianity and the Encounter of the World Religions. New York, London, 1963.

¹³² Дебор Ги. Общество спектакля. С. 31 (п. 20).

конца света (социальной, гуманитарной, экологической, космической, техногенной катастрофы), — всего, что предлагается разнообразными медиа. Страх обостряет религиозно-мистические чувства, но не столько укрепляет традиционные религии, сколько заставляет людей верить в магию, искусственный разум, могущество науки, харизматичных политиков, вождей и др.

Средние века — это период умирания древних народов и формирования современных национальностей. В XX веке со всей очевидностью на территориях старых национальных общностей начался тот же болезненный процесс, ускорившийся в XXI веке. Это также является причиной всплеска национализма и стремления сохранить национальную идентичность через обращение к той эпохе, когда она складывалась, в том числе через образы и архетипы.

На основании историко-социального и социально-политического анализа этих и других форм, в которых проявляются черты нового Средневековья, выстраиваются прогнозы общественного развития. Например, в 2005 году А. В. Шипилов высказал мнение, что «в высокоразвитом информационном или постиндустриальном обществе наблюдается усиление социальной поляризации, что в обозримом будущем может привести к становлению нового квазисословного слоя»¹³³, и, спустя 15 лет, мы уже стали очевидцами этого явления и связанного с ним культурного разделения.

В современной науке в настоящий момент четко обозначены основные черты, описаны параллели старого и нового Средневековья в социально-политических конструкциях, искусстве, экономике, периоды религиозных всплесков и упадков¹³⁴. Исследований на эту тему сейчас много, осо-

¹³³ Шипилов А. В. Оппозиция «Мы — Они» в социокультурном развитии. Автореф. дисс. ... д-ра культурологии. Воронеж, 2005. С. 32.

¹³⁴ Liberation, Revolution and Freedom: Theological Perspectives. N-Y., 1975; Рыжов Ю. В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве. М.: Смысл, 2006; Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс //

бенно на Западе. Важно отметить несколько принципиальных для данной работы моментов.

Во-первых, новое Средневековье, как провиденциально заметил Н. Бердяев, предполагает не столько возрождение традиционных религий, сколько торжество бытовой магии, мистики и оккультизма. «Для наступления нового средневековья характерно также распространение теософических учений, вкус к оккультным наукам, возрождение магии. Сама наука возвращается к своим магическим истокам, и скоро окончательно выявится магический характер техники. Религия и знание вновь приходят в соприкосновение, и рождается потребность в религиозном гнозисе. Мы опять вступаем в атмосферу чудесного, столь чуждую новой истории»¹³⁵.

Во-вторых, в разных странах в политике и экономике новое Средневековье проявляется по-разному, поскольку везде воспроизводятся разные цивилизационные модели: империи, восточные деспотии, вассальный феодализм¹³⁶.

Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991; *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976; Дискурсы эзотерики (философский анализ). Отв. ред. Л. В. Фесенкова. М.: Эдиториал УРСС, 2001; *Григорьева Л. И.* Религии «Нового века» и современное государство: (Соц.-филос. очерк). М-во образования Рос. Федерации. Сиб. гос. технол. ун-т. Красноярск: СибГТУ, 2002; Вавилонская башня. «Новое религиозное сознание» в современном мире. Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, Татьянин день. М., 1997; *Андреева Л. А.* Религия и власть в России: Религиозные и квазирелигиозные доктрины как способ легитимизации политической власти в России. М.: Ладомир, 2001; *Хренов Н. А.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005. [И др.] См. также, библиографию по запросу «квазирелигия». URL: // <https://ru.wikipedia.org/wiki/Квазирелигия> (дата обращения: 21.12.2017).

¹³⁵ *Бердяев Н. А.* Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. М., 1994. С. 437.

¹³⁶ А. Л. Казин эту квазивассальную систему и влияние новых феодалов называет нетократией. *Казин А. Л.* Религия, культура, государство: единство в различии // *Фундаментальные основания*

В-третьих, в разных культурах с начала XX века выстраивается собственная система сакральных образов, которые, при их внешней новизне, воспроизводят древние национальные архетипы. Но после 2007 года, с появлением смартфонов и повсеместным распространением интернета, картина меняется. Процессы глобализации начинают влиять на изменения родовых образов и замену их типами глобальной культуры, что сказывается на психической устойчивости общества.

В-четвертых, в эпоху нового Средневековья все более рельефно выявляются ментально-цивилизационные различия, которые были сглажены в Новое время. Нарастающие различия становятся причиной напряженности в мире, обостряют противопоставление «свои — чужие», создают предпосылки для новых «крестовых походов». XX век — это век войн, столь же глобальных, как и в средневековом прошлом, только еще более разрушительных. Эта напряженность сохраняется и в XXI веке.

Российская культурология и философская наука приступили к теоретическому осмыслению медиевализмов очень поздно, когда вся научная база уже была создана западными учеными, естественно, развивавшими ее на основе собственного историко-культурного опыта и своих этнокультурных архетипов, имеющих существенное отличие от русских. Видимо поэтому в научных работах отечественных исследователей именно западное Средневековье и западные принципы визуальности стали рассматриваться как теоретические основы для понимания русской культуры. Конституируется универсальность западного визуального опыта для всех без исключения культур: «Именно в границах европейской культуры совершалось большинство основных открытий, связанных с рождением и совершенствованием техники видения, техники отображения

государственной культурной политики России. Историко-философский аспект / А. Л. Казин, Г. В. Скотникова, О. В. Губарева, М. А. Дмитриева, Т. В. Беспалова, Ю. А. Закунов. СПб.: ИД «Петрополис», 2017.

как самого мира, так и человеческих представлений о нем. Неслучайно и то, что именно в пространстве европейской культуры происходило перманентное развитие зрительного мышления, зрительного восприятия, развитие концепции зримого, перемены в регламентации зрительных ощущений. Для того чтобы создать фотографию и кинематограф, которыми потом начинают пользоваться во всем мире, необходима особая традиция видения и особое к этому отношение. <...> Так или иначе, а именно европейская концепция видения оказывает мощное влияние на всю мировую культуру XX–XXI веков, составляя основу многих типологически сходных тенденций в рамках других культурных ареалов, географически далеких от Европы, будь то Северная и Южная Америки, Австралия, Япония. Нам кажется, что визуальная культура сегодня может органично принадлежать всему миру. Однако, чтобы понять ее феномен, следует подробно рассмотреть историю культуры того региона, где произошло рождение визуальной культуры. Поэтому географические рамки предмета исследования — Европа и те культурные ареалы, которые напрямую влияли на формирование европейской цивилизации и культуры нашей эры»¹³⁷.

Таким образом, российская наука, принимая во внимание только опыт европейских культурологов и социологов, не учитывая того факта, что он возник в условиях другой культурной и социальной модели, вообще отрицает значимость русской визуальной традиции, ее византийских истоков. Собственное Средневековье в отечественных исследованиях остается «за скобками», русские архетипы не рассматриваются как актуальный феномен современной культуры. В лучшем случае упоминается «каноническое» или «византийское» искусство, имеющее узкоконфессиональное значение. Хотя реальные процессы глобализма, активное замещение русских корневых образов западными

¹³⁷ Сальникова Е. В. Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01. М., 2012. С. 18–19.

ми, начались только с поколения милениалов («сетевое» поколение) в связи с резкими технологическими изменениями в средствах коммуникации.

Современные исследователи визуальности не только слепо следуют базовым принципам западной науки, они вообще отрицают наличие визуальной культуры в России в Средние века. И причину этого видят в том, что «ее последовательная и интенсивная европеизация происходила на сравнительно поздних этапах, в XVII–XVIII веках, когда основной вектор предыстории визуальности уже был пройден Западной Европой. Поэтому автор оставляет за собой право не рассматривать подробно соотношение российской культуры с феноменом визуальности»¹³⁸.

Это утверждение выглядит парадоксальным, поскольку до недавнего времени образное мышление, свойственное визуальной культуре, считалось в западной психологии архаической чертой отсталых народов, а для отдельной личности — признаком инфантильности. Признаком цивилизованного и развитого человека являлось научно-логическое мышление с вербально-знаковым принципом кодирования информации: «В новую электрическую эпоху информации отсталые страны обладают рядом специфических преимуществ над высокоразвитыми письменными и индустриализованными культурами. <...> Русским достаточно адаптировать свои традиции восточной иконы и построения образа к новым электрическим средствам коммуникации, чтобы быть агрессивно эффективными в современном мире информации»¹³⁹, — писал в начале 1960-х Маршалл Маклюэн.

¹³⁸ Сальникова Е. В. Там же. См. также: Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008; Byzantium/modernism: the Byzantine as method in modernity / Edited by Roland Betancourt, Maria Taroutina. (Visualising the Middle Ages; volume 12). Brill, LEIDEN | BOSTON, 2015.

¹³⁹ Маклюэн М. Понимание медиа. Часть II. Глава 32. Оружие. Война икон. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3561> (дата обращения: 21.12.2016). Также глава «Племенной и письменный человек. Разные жилища — разные мировоззрения».

Вся русская культура на протяжении тысячи лет развивалась преимущественно как визуальная, и в огромной своей крестьянской массе оставалась таковой даже в литературном XIX веке. «Созерцать научила нас Россия. В созерцании наша жизнь, наше искусство, наша вера...», — писал Иван Ильин¹⁴⁰. Понимание этого очень важно для осмысления русской культуры не только прошедшего столетия, но и сегодняшнего дня.

Возникла насущная необходимость не только четко определить особенности национальной визуальной культуры и ее связи с Византией, но и показать ее системное значение для мировой цивилизации новейшего времени. Наука, отрицающая ее значимость, не безобидна для культуры современной России. На примере истории изучения икон, матрицы национальной идентичности, можно увидеть, как изменение отношения к ней влияет на национальное самосознание. На протяжении XX–XXI веков подход к изучению икон менялся, и преломление этого процесса в произведениях современников рисует показательную картину экологии Российской культуры¹⁴¹ в каждый из рассматриваемых периодов.

Глава 2. Возвращение Византии в европейский культурный дискурс

Утверждение, что западная визуальная культура имела исключительное влияние на русскую, что русские иконы были забыты и никому не известны до начала XX века, что потом они вдруг были «открыты» и возвращены в русскую культуру, как это обычно описывается в литературе, — конечно, является натяжкой. Речь всегда идет только об ограниченном круге российской элиты, определявшей развитие профессионального искусства, связанного со столицами и ориентированного на европейские

¹⁴⁰ Ильин И. А. О России. Три речи // Российский Архив, 1995. С. 5.

¹⁴¹ См.: Лихачев Д. С. Прошлое — будущему. Статьи и очерки. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985.

ценности. Остальная огромная, бескрайняя Россия, — крестьянская, мелкопоместная, купеческая, ремесленная, — жила прежним, во многом допетровским укладом, молилась на древние иконы и имела совсем не европейский эстетический опыт. У нее было свое автохтонное искусство, архаическое, целостное, которое сейчас изучают фольклористы, потому что носителей его, их вековой жизненный уклад физически уничтожили войны и революции XX века. Древние иконы действительно были под записями, почерневшей олифой и копотью, но народная, уходящая корнями в Средневековье художественная традиция оставалась живой. Иконы не переставали писаться никогда и были высшей, наиболее профессиональной частью народной культуры, эстетическое пространство которой было наполнено еще и лубком, расписными прялками, вышивками, деревянной резьбой, народными песнями, танцами, календарными обрядами. Все это до времени не интересовало художников и ценителей.

Процесс стирания границ между двумя культурами — высокой (аристократической, европейской), и низкой (народной, автохтонной), — начался во второй трети XIX века. Неспешный этап их перемешивания в начале XX века сменился бурной реакцией, из которой вышло удивительное явление Серебряного века русской культуры. «Те направления, которые в “образцовых” западноевропейских школах следовали друг за другом, в России наслаивались одно на другое, сосуществовали, соседствовали, иногда сближаясь, иногда взаимоотталкиваясь. Вся история смены различных направлений в предреволюционное десятилетие даёт редкий пример уплотнённости этапов развития»¹⁴².

В задачи работы не входит подробное описание сложных процессов, которые происходили в это время в искусстве, рассказ о творчестве всех художников, вдохновив-

¹⁴² *Сарабьянов Д.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Искусствознание, 1980. № 1. С. 119.

шихся византийскими и русскими иконами. Это, наверное, невозможно, и в этом нет необходимости. Об этом уже написано огромное количество исследований¹⁴³. Более важным здесь представляется выявление основных тенденций и путей, которыми иконописная эстетика входила в визуальную культуру России, определение векторов и принципов внутри-культурного и внутри-церковного развития и бытования иконы, разделение древнерусского и византийского влияний, которые в современных научных исследованиях имеют тенденцию к смешиванию.

Чтобы понять особенности этого вхождения, нужно заглянуть на полвека раньше рассматриваемых событий, в Петербург эпохи создания росписей и иконостаса Исаакиевского собора, когда было официально декларировано возвращение к отечественным иконописным канонам.

Начало интереса в России к традиционной иконописи связано с общеевропейской переоценкой национальных древностей. «Вместе с тем, важно отметить попытки возрождения в Европе религиозного искусства. Одна из них — деятельность группы художников, прозванных назарейцами, а другая — деятельность братства Бейрон. Но в обоих случаях не было речи о первостепенной важности диалога с Богом, а смысл возрождения виделся в возврате к модели, которая властвовала в традиционном европейском обществе»¹⁴⁴. В России поворот к «русской старине» имел такой же, только более выраженный этнографический характер. В отличие от Европы, русское Средневековье с его храмами, иконами, одеждой, песнями, жизненным укладом, продолжало жить рядом с образованным обществом. Но оно было совсем не похоже на опоэтизированные готические мифы. Оно представлялось как «дикое»,

¹⁴³ Медиа дискурс «Серебряного века» подробно рассмотрен в монографии И. Шевеленко. «Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России». М., «НЛЮ», 2017.

¹⁴⁴ Харман Д. Д. Творчество Мориса Дени в контексте духовных исканий европейского общества конца XIX — начала XX вв. Автореферат дисс. кандидата искусствоведения, М., 2004. С. 13.

«варварское», «раскольниковое уродство», требующее облагораживания «высоким искусством». Поэтому русские древности начали собирать из археологического интереса. Одна из созданных тогда коллекций имела огромное значение для искусства всей последующей эпохи и оказала значительное влияние на современную визуальность. Речь идет о коллекции русского лубка, собранного и систематизированного Д. А. Ровинским.

В 1881 году Д. А. Ровинский издал в девяти томах свое исследование лубка и коллекцию оттисков, под названием «Русские народные картинки». Четыре тома содержали 1780 картинок и пять томов пояснительного текста. Интересно, что одновременно с его собирательской деятельностью и подготовкой фундаментального труда, Синодом велась борьба с лубочными картинками, напечатанными до 1839 года, когда они распространялись без цензуры. Итогом этой борьбы было уничтожение всех сохранившихся древних досок, деревянных и медных: они были изъяты из типографий и ликвидированы. Ровинскому удалось спасти и опубликовать уникальные оттиски, которые без него канули бы в Лету, как многое из русской культуры прошлого.

Известный общественный деятель того времени А. Ф. Кони с нескрываемым интересом писал о сказочной части коллекции Ровинского: «В ряде картин и подробных к ним объяснений проходят русские богатыри, родные и заимствованные из иноземных повестей герои сказок, но почти все, однако, со своею повадкою и особенностями, в которых “русский дух и Русью пахнет”; проходит излюбленный русскими сказителями “Иванушка-дурачок”, который очень и очень “себе на уме”; пролетают фантастические птицы — гарпия, с лицом человека и крыльями летучей мыши, райская птица Сирин, коей “глас в пении зело силен”, и Алконост, которая “егда в пении глас испускает, тогда и самое себя не ощущает, а кто поблизости ея будет, тот все в мире сем забудет...”; проезжает баба-яга на крокодиле, представленном наивным художником с людским лицом, обезьяньими лапами и пушистым хвостом.

На народных картинках все твари и даже растения разговаривают с человеком, и Ровинский делает любопытные замечания, возражая Афанасьеву и другим приверженцам мифической теории, по которой разговор этот и самые происхождения героев и богатырей имеют иносказательное мифическое значение. В наших лицевых сказках, — говорит он, — и в забавных листах не видно и тени мифических или стихийных значений; наши картинки — позднего происхождения, и герои, изображенные в них, вполне реальны; ходит ли, например, по ночам змей или зверь к женщине, уносит ли ее дракон, — сказка так и разумеет действительного змея или дракона, не предполагая при этом ни метафоры, ни олицетворения какой-либо стихии. Точно так служат богатырям Еруслану и Илье Муромцу и разговаривают с ними верные их кони, с Иваном-царевичем серый волк, а к пьяницам держит речь высокая голова хмель.

У человека, постоянно обращающегося с природой, все составляющее его обиход живет и разговаривает. Залает собака, например, — и привычный хозяин понимает, что сказывается в ее лае, он хорошо знает, чего добивается, мурлыча и бурча около него, Котофей Иванович; зачем прилетели сорока-воровка и ворон-воронович и отчего ревет лесной Михайло Иванович и кричит домашняя коза его Машка; он олицетворяет их как неизменных своих товарищей и переводит их лай, рев и мурлыканье на свой человеческий язык. Простой человек и видит, и думает целыми картинками; *гребнем* стоит перед ним лес, *полотенцем* растянута река, громовые тучи несутся в виде каких-то неведомых великанов, и все это и вчера, и сегодня, помимо всякого доисторического развития, а потому естественно, что он чутьем чувствует, что около него нет ничего мертвого. Прочтите у старика Аксакова детские годы Багрова, — ведь у него лес, как живой человек, стонет, дерево под топором плачет»¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Кони А. Ф. Собрание сочинений в 8 томах. Том 5. Очерки биографического характера . URL: https://dom-knig.com/read_180935-23 (дата обращения: 02.03.2020). (Подчеркнуто мной. — О. Г.)

Значительный раздел атласа был посвящен картинкам духовного и назидательного характера, но именно сказочный раздел стал источником вдохновения художников, прославившихся своими сказочными образами — В. М. Васнецова, Б. Я. Билибина и др., и в начале XX века повлиял на образ храмовых росписей и театральных декораций. Благодаря изданию Ровинского, окно Овертона сдвинулось, и народное искусство из «подлого», «негодного» и «гнусного» перешло в разряд «родного», «национального» и «занимательного» примитива. Но до эстетического его осмысления еще было далеко. В русских церквях в это время в качестве исконной красоты родной веры пока что начал «возрождаться» образ не Древней Руси, а Византии — более цивилизованной и уже «европеизированной» западными художниками. В церковное искусство пришел «византийский» академический эталон и родился русско-византийский стиль. А Древняя Русь с ее иконами, народными костюмами, украшениями, предметами быта и теремами была востребована как роскошный антураж для салонных картин в духе Ганса Макарта. Но серьезный выход ее в высокое искусство уже был не за горами.

Все произведения храмовой живописи во второй половине XIX века должны были соответствовать трем параметрам. Во-первых, строго сохранялся классицистический принцип идеализации в духе античности. Но появились и новшества. Это — историческая правдивость, как она понималась в ту эклектичную эпоху, и, главное: иконы впервые было приказано писать не по католическому образцу, а согласно византийской иконографии. Новый эстетический канон был выработан и реализован под прямым началом Николая I и Святейшего Синода при создании иконостаса Исаакиевского собора, принят Церковью и оказал огромное влияние на всю русскую иконопись¹⁴⁶, в том чис-

¹⁴⁶ Кривошеина Н. В. Храмовая декорация Вятки: иконографические программы и художественно-стилевые решения росписей. Автореферат дисс. доктора искусствоведения. Екатеринбург, 2012. С. 21–22; Максимова Г. В. Иконописание: столичная мода в провинции // Мир музея. М., 2003. № 1. С. 31–35.

ле, старообрядческую. Возвращения одной иконографии оказалось достаточным, чтобы новый византийский академический стиль стал первым послепетровским стилем, эстетику которого воспринял *весь* православный народ империи. Здесь впервые проявились свойства иконографии как когнитивной схемы: в мало похожих на иконы и даже неточных по иконографии изображениях верующие *узнали* свои священные образы. Академические иконы быстро вошли в религиозную культуру России, так же, как благодаря узнаваемому стилю, в XVII веке в нее вошли дидактические образы. Академический византизм стал частью не только высокого храмового искусства, но и народной иконы, главным стилеобразующим признаком крупнейших иконописных артелей: Петербургской мастерской Пошехоновых и мастерской И. М. Малышева в Троице-Сергиевой Лавре. К концу века уже многие мастерские сочетали золотой, тисненый орнаментом фон с похожими на академические образами, наполненными покоем, идеализированной красотой и чувствительностью¹⁴⁷.

Так же, как и в XVII веке, новая икона принесла в русскую Церковь не только стиль, но и новое понимание духовности. Эстетический язык ее образов был сформирован под сильным влиянием пиетизма — возникшей на почве лютеранства религии сердца, получившей распространение в русской православной среде. Пиетизм предлагал любить не Бога, а Бога «в своем сердце» и себя в Боге, что можно определить как первую стадию новой религиозности, «христианства без Христа», определившую духовность Серебряного века. Образ Божественной любви обрел в пиетических иконах черты романтической сентиментальности¹⁴⁸, пришедшейся по сердцу и высшему сословию, и простолюдинам. По всей империи в ликах Спасителя, Богоматери,

¹⁴⁷ Корпелайнен Е. А. Лютеране-иконописцы в Санкт-Петербурге XIX в. // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. № 4 (16). С. 162–169.

¹⁴⁸ Там же. С. 168.

святых, написанных «по их древне-византийским типам», стали изображать «черты святости, возвышенных, собственных им духовных состояний постничества»¹⁴⁹.

Новые образы представлялись «подлинно византийскими», хотя к византийской эстетике они, конечно, имели опосредованное отношение. Собственные же русские иконы, как возможное общецерковное искусство, Синодом пока даже не рассматривались. В исторической науке Средневековая Русь рисовалась глухой провинцией Византии. Ф. И. Буслаев в таких словах представляет общепринятое тогда мнение: «Как бы высоко не ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса не только по своим ошибкам в рисунке и колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идеи [...]»¹⁵⁰. Методологические принципы изучения древнерусского искусства отражали это представление. Иконы изучались и собирались как археологические артефакты, предметы религиозного быта, народные промыслы, искусство варваров, не представляющее эстетической ценности. Исследователей интересовала иконография и ее связь с византийским и итальянским искусством. В церквях ценилось только их поклонная роль и при благоуукрашении и обновлении храмов древние фрески «улучшались», прописывались в соответствии с академическими представлениями о красоте вплоть до конца XIX века.

С болью осознаются сейчас те колоссальные потери, которые понесла древнерусская культура: стены древних

¹⁴⁹ Цитата из наставления иконописцам епископа Аверкия, возглавлявшего во второй половине XIX века Оренбургскую и Тобольскую епархию // Цит. по: *Максимова Г. В.* Иконописание: столичная мода в провинции. С. 32.

¹⁵⁰ *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи. — *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология.* М., 1993. С. 114.

храмов зачищались и записывались, иконостасы выносились в рухлядные и заменялись новыми, в византийско-академическом стиле. Например, палехская мастерская Н. М. Сафонова, которого Грищенко метко назвал «убийцей фресок», в конце XIX — начале XX века «поновила» клеевыми красками фрески в Софии Новгородской, во Владимирских Успенском и Дмитриевском соборах, в Ипатьевском монастыре в Костроме, Мирожском монастыре Пскова. «Археологи, руководившие “научными” реставрациями в 70–90-х годах, не стеснялись исправлять порученные им памятники соответственно укоренившимся в них эстетическим воззрениям. Так поступал Прахов с драгоценнейшими киевскими фресками, так поступали Боткин и другие с росписями Благовещенского собора в Москве, Успенского во Владимире, Спасо-Мирожского монастыря во Пскове и т. д. Можно без малейшего преувеличения сказать, что все, что попало в руки археологов прошлого столетия в целях реставрации, было испорчено ими или искажено, в некоторых случаях, увы, навеки. Но опять-таки винить здесь приходится не отдельных лиц, а эпоху, которая не могла понять древнего искусства, а следовательно, не могла и любить его и беречь»¹⁵¹.

С тем же отношением, в связи с той же самой системой преподавания в духовных образовательных учреждениях церковного искусства, столкнулось и современное общество. Отношение к русским древностям в церковной среде XXI века почти под кальку повторяет XIX век, как будто не было после этого столетия сенсационных открытий и полной переоценки древнерусского художественного наследия. И интересно, что в настоящее время в церковное искусство начинает активно проникать академический стиль, делается одним из самых востребованных не только в станковой иконописи, но и в монументальных росписях.

¹⁵¹ Муратов П. П. Открытия древнерусского искусства. 1923 г. // П. П. Муратов. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923–1934 гг., сост. Ю. П. Соловьёв. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 47–67.

И снова, как 150 лет назад, в новых образах проступают те же черты протестантского пиетизма.

В XIX веке академический стиль в храмовом искусстве просуществовал недолго. Его беспощадная критика началась уже в конце века и была настолько категоричной, что больше ста лет академические иконы и весь круг связанного с ними артельного иконописания считался недостойным внимания искусствоведов. Олсуфьев называл подобную иконопись «казенно-приличной и мертвенной», «которая в лучшем случае не была лишена чувства благочестия»¹⁵². Возврат этого искусства в эстетическое поле русской культуры произошел только в XXI веке, когда оно получило музейный статус.

Изменения в пиетической красоте академических икон начались с приходом в Россию символизма, главной чертой которого было богоискательство посредством красоты. Если академическое искусство оформляло жизнь, то символизм превратил искусство в форму и смысл жизни. С точки зрения духовности это был следующий шаг к новой религиозности и авторскому многообразию религиозных систем, шаг к новому Средневековью. С позиции же визуальности — символизм был началом полномасштабной встречи европейской культуры с Византией¹⁵³.

В предисловии к коллективной монографии «Byzantium/modernism: the Byzantine as method in modernity», являющейся итогом большой международной конференции, проходившей в Йельском университете в апреле 2012 года, дается развернутый анализ и взгляды ведущих искусствоведов начала XX века на византизм, ярко характеризую дух того времени, его «зараженность»

¹⁵² Цит. по: *Армеева Л. А.* Творчество иконописца Ивана Матвеевича Малышева в контексте возрождения традиционного иконописания. URL: // <https://bogoslav.ru/article/2489669> (дата обращения: 02.05.2020).

¹⁵³ Byzantium/modernism: the Byzantine as method in modernity / Edited by Roland Betancourt, Maria Taroutina. (Visualising the Middle Ages; volume 12). — Brill, LEIDEN | BOSTON, 2015.

Византией. Английский искусствовед Роджер Фрай в 1908 году выдвинул формулу «Модернизм как Византизм». С этого момента началось осмысление всех явлений современного искусства и искусства конца XIX века в концептуальных и эстетических параллелях с Византией: «Роджер Фрай впервые ввел термин “протовизантийцы” в 1908 году в статье, описывающей модернистские шедевры Синьяка, Гогена, Ван Гога и Сезанна, после экспозиции в Международном обществе в Лондоне. Он написал: [Сезанн и Гоген] вовсе не импрессионисты, они протовизантийцы, а не нео-импрессионисты. Они уже обозначают контур, остро акцентируют, и отстаивают его значение. Они заполняют контур намеренно упрощенными и немодулированными массами, и опираются для создания эффекта целостности из хорошо продуманной системы упрощенных форм¹⁵⁴. Отвечая на отрицательный отзыв в журнале Burlington, Фрай защищал постимпрессионистов, утверждая, что их живописные смелые произведения не были результатом “эклектичного” искажения или неправильного понимания импрессионизма. Он полагал, что их работы скорее обдуманное “восстановление” “византизма”. <...> В Восточной империи никогда не было потери технических навыков; в действительности, ничто не может превзойти совершенство византийского мастерства. <...> С этимологической точки зрения, “протовизантийский” подразумевал, что искусство постимпрессионистов было прежде всего “византийским”, а не “импрессионистическим” по природе, что, в свою очередь, сигнализировало, как эстетическое и концептуальное порывает с натуралистической репрезентативной традицией. Фрай таким образом переосмыслил самое передовое французское авангардное движение конца девятнадцатого века как византийское возрождение <...> Аналогичная идея была высказана через два года российским художником, критиком, и историком

¹⁵⁴ Roger Fry, «Letter» to the Burlington Magazine, March 1908, in Christopher Reed, A Roger Fry Reader by Roger Fry (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 73.

искусства Александром Бенуа, который описал расцвет русского авангардного движения начала XX века как “византизм нашего века”. Бенуа утверждал, что “византизм” не был ни изолированной, ни локальной тенденцией, но он обозначил всеобъемлющий “поворотный момент” в художественной культуре в целом; когда в России ветры “византийских” перемен только готовились к появлению, в Европе, и особенно во Франции, они уже достигли полной силы¹⁵⁵. <...> Для Бенуа “византизм” представлял собой не только определенный набор модернистских изобразительных ценностей, которые он определил, как “упрощенный стиль, монументальность и примитивная декоративность”, но и новая теория искусства, которая решительно отвергала малейшие намеки на репрезентативный иллюзионизм как эстетический “компромисс”. <...> Бенуа верил, что простое стилистическое и иконографическое заимствование осталось уделом лишь поверхностного “византизма”, который не в состоянии полностью охватить множественные эстетические и концептуальные возможности, присущие византийскому искусству. Таким образом, современный “византизм”, как Бенуа, так и Фрая, — это тотальная и окончательная реконцептуализация проявления и функции искусства в современном мире, который вышел за рамки редуцирующей имитации или копирования средневековых византийских форм»¹⁵⁶.

В постскриптуме к этой обширной цитате следует добавить, что Бенуа византизмом называл не только собственно византийское художественное наследие, но и русскую иконопись, которую рассматривал как часть византийской традиции. Бенуа одним из первых стал писать о том, что органичность художественного развития русское искусство сможет обрести, только осознав свою связь с народными и национальными традициями. Говоря о византизме, он говорил о соединении русской традиции с западной внутри самой России: «Хотя робко, упря-

¹⁵⁵ Бенуа А. Салон и школа Бакста // Речь, май 01, 1910.

¹⁵⁶ Там же. С. 2 (перевод О. В. Губаревой).

мо и медленно, но все-таки теперь, наконец, утвердилась столь долго оспариваемая истина, что происхождение, развитие и дальнейшая судьба русского искусства находятся в теснейшей зависимости от успешного изучения памятников погибшей художественной старины. После почти двухвекового искания всякого света только на Западе, после долгих и, конечно, бесплодных усилий применить к истории развития нашего искусства те же принципы, условия и обстоятельства, благодаря которым возникла и создалась западная культура, мы начали оглядываться назад, на свое забытое, родное, на прошедшие судьбы нашей страны»¹⁵⁷.

Интенсивное эстетическое осмысление русской иконописи, которая очевидно назрела к рубежу веков, началось уже в десятиные годы. Для академической и ученой среды большое значение имела опубликованная в 1913 году статья Павла Муратова о древнерусских иконах в «Истории русского искусства», изданной И. Грабарем¹⁵⁸. Его работа сразу же получила широкую известность, повлияв на представление многих теоретиков искусства. В ней совсем еще молодой автор вступил в полемику с такими маститыми учеными, как Н. Кондаков, Н. Лихачев, Ф. Буслаев, доказывая самобытность, красоту и эстетическую ценность древнерусской иконописи, ее связь с русской народной культурой. Правда, наивысший расцвет русского искусства он увидел в многодельной и тонкой живописи Строгановских мастеров и изографов Оружейной Палаты. Но начало было положено.

В российском обществе отношение к русским древностям, которые были взяты под охрану царем, стало меняться. «...к моменту революции все уже ожидали выхода закона об охране памятников. За реставрацией на территории всей Российской империи уже был установлен контроль Императорской археологической комиссии. В Москве дей-

¹⁵⁷ Библиофил. Новая книга по истории русского искусства // Мир искусства. 1899. № 23–24. С. 96.

¹⁵⁸ История русского искусства. Т. 6: Живопись. Т. 1. До-Петровская эпоха. М.: Изд-во И. Кнебеля, [1913].

ствовало Московское археологическое общество, в других городах — различные подобные местные организации. То есть система сохранения наследия уже фактически была создана. Все было готово к принятию закона и к воплощению мечтаний современников графа А. С. Уварова о том, что в каждой губернии будет свой хранитель, курирующий наследие»¹⁵⁹.

Глава 3. Очарованные Византией: Врубель, Васнецов, Нестеров

В России родоначальником модернистских изменений в искусстве был М. А. Врубель. И хотя его творчество почти целиком принадлежит XIX веку, влияние Врубеля на Серебряный век настолько велико, что невозможно начать разговор о XX веке, исключив его величественную фигуру. Врубель принес в русское искусство символизм и стал одним из творцов русского модерна, большого европейского стиля, эстетике которого была присуща органическая целостность, построенная на особом, природном понимании ритма. С нового понимания выразительных возможностей ритма и целостности формы начинается вхождение иконописной эстетики в искусство XX века.

Западноевропейские художники модерна в поисках новых органических форм посмотрели на византийские мозаики глазами, освобожденными от шор академизма, и их восхитила строгая и логическая устроенность древних образов, музыкальность, целостность, монументальное осмысление плоскости, светоносность. Мистика ритма древних мозаик, его литургическая наполненность стала основой нового стиля французской группы «Наби» и особенно вдохновила Мориса Дени, выражавшего в своих картинах приверженность идеалам Католической Церкви.

Очаровала Византия и Врубеля. Во время работы над росписями Кирилловской церкви в Киеве в 1880-е годы, он был командирован в Италию для изучения византий-

¹⁵⁹ Интервью с Андреем Баталовым. С. 23.

ских образцов. Но византийские иконографические правила Врубеля не очень заинтересовали. Его поразила необычная эстетика древних храмов. После поездки в Италию и знакомства с мозаиками Венеции и Равенны в его произведениях появилась мощь форм, какой не знало академическое искусство. Изменился подход к композиции. Игнорируя академические законы, художник вскоре начал писать свои образы сразу от края, максимально приближая к границе холста, без принятого пространственно-композиционного отступа, и стал разворачивать композицию не вглубь, а вверх.

Врубель многое взял у византийских мастеров мозаики. Особенно его заинтересовала мозаичная структура и те оптические эффекты, которых они с ее помощью добивались. По воспоминанию А. В. Прахова, он вообще любил рассматривать и перебирать разноцветные камни, драгоценные или стеклянные. Глядя на полотна художника, можно предположить, что он внимательно изучал византийские мозаики. Особенно близкими для него представляются мозаики Баптистерия православных в Равенне. Некоторые фигуры находятся там почти на уровне глаз и отличаются от знаменитых образов Сан-Витале необыкновенной живописностью, предвосхищающей «дивизионный мазок» постимпрессионистов (а может и подсказавший его). Врубель наверняка всматривался в их неровную поверхность, изучал отражение света на нарочно поставленных под углом кусочках смальты, открывая для себя палитру древнего мозаичиста, структурирующего цвет из нескольких оттенков. Потому что именно после Италии Врубель устремляется вглубь структуры цвета и формы и становится их исследователем, «выращивая» собственную гармонию. Ему интересно наблюдать, как формы произрастают под его рукой, наподобие переливающихся кристаллов, и заполняют пространство космоса его полотен. Без сомнения, в обожествлении красоты и гармонии он черпал вдохновение у Византии, но оставался в своей трагической гордыне бесконечно далек от нее по духу, по-настоящему боготворя только собственное искусство.

В росписях и иконостасе Кирилловской церкви он еще не вполне освоился с тем, что увидел в Италии. И на него никак не повлияли и не произвели впечатление древнерусские фрески, рядом с которыми он писал свои образы. Его святые скульптурны, драматически экспансивны, и как будто выталкиваются из стен интенсивным синим фоном. Единственный образ трагически болезненной Богородицы с Младенцем, написанный с любимой женщины, восходит к византийским богородичным образцам (Ил. 14). Византийские художники добивались ощущения совершенного единства между Матерью и Сыном через подобие их фигур. Общие очертания, положение рук, наклон голов, складки одежд в них всегда или напрямую, или зеркально вторят друг другу. Такую же зарифмованность образов Матери и Сына мы видим и в иконе Врубеля. Но она не осмыслена, скорее формальна и является не более, чем повторением чужой гармонии. Внимание же Врубеля сосредоточено на лице, болезненно мягком с черными близорукими глазами без зрачков, сделавшими ее образ незабываемым, одним из самых трагических в искусстве. Одновременно с образом Богоматери Врубель начал писать своего первого Демона, в котором «прозрел и облек в цвет и форму образы метафизического зла»¹⁶⁰, уже покидающего свое inferнальное обиталище, чтобы залить кровью XX век.

Росписи Врубеля первоначально были негативно восприняты церковью. Но несмотря на это они положили начало ее новому стилю. Его развили и вскоре воцерковили передвижники В. М. Васнецов и М. В. Нестеров, принадлежавшие вместе с Врубелем к объединению «Мир искусства», его кружкам в Абрамцево и Талашкино.

Васнецов и Нестеров соединили византизм с русской сказкой и академическим реализмом, создав неорусский стиль. Этот стиль пришел в русскую иконопись на смену академическому византизму и был воспринят как «исконно» национальный. Сказочные церковные росписи Вас-

¹⁶⁰ Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство. С. 242.



Ил. 14. М. Врубель. Богоматерь с младенцем. 1884–1885.
Иона из иконостаса Кирилловской церкви в Киеве

нецова и Нестерова во Владимирском соборе в Киеве были с восторгом восприняты общественностью, как возрождение «подлинных» традиций Руси. Начало этому стилю положил Врубель, а Виктор Васнецов завершил его формирование. Нестеров, присоединившийся к работе в соборе позже, подхватил живописные идеи Васнецова, и впоследствии перевел их в лирико-духовное русло.

С точки зрения образной стилистики и пластического языка творческие задачи, которые решали художники, были противоположны иконописным. Театральная утрированность модерна прозвучала в подчеркнуто смиренном или трагическом выражении лиц, в пристальных взглядах глаз, драматических жестах рук, имела мало общего с православным предстоянием Богу, когда «молчит всякая плоть человечья». В произведениях неорусской церковной живописи видно любованье верой, религиозным чувством, они наполнены личными переживаниями авторов. Созданные во Владимирском соборе росписи положили начало новому стилю церковного искусства, в котором человек решал свои духовные проблемы без Бога, а Бог действовал как человек. Может быть поэтому, по воспоминаниям Нестерова, «тогдашний киевский митрополит, суровый Иоанникий, не жаловал Владимирский собор и будто бы однажды высказал, что он “не желал бы встретиться с васнецовскими пророками в лесу”»¹⁶¹. Но после пиетических образов XIX века, этот индивидуалистический дух большинству не показался чужим.

Надо сказать, что Нестеров, тонко чувствовавший поэтику древнерусской образности, по приезду в Киев, хотя и восторгался росписями Васнецова, нашел в своих воспоминаниях для них довольно странные эпитеты. Например, первое впечатление от Владимирского собора уже в главных объемах расписанного Васнецовым у него вызвало ассоциацию с «заколдованным лесом»¹⁶². Желая найти достойную

¹⁶¹ Нестеров М. В. Давние дни: встречи и воспоминания. М.: Изд-во «Юрайт», 2019. С. 327.

¹⁶² Там же. С. 324.

характеристику росписям Васнецова, он записал: «Зрелище великолепное, напоминающее соборы Италии, ее мозаику»¹⁶³, забыв, что ехал в Киев совсем за другим: «Владимирский собор, цель моей поездки. Там Виктор Васнецов, как гласит молва, “творит чудеса”. Там мечта живет, мечта о “русском ренессансе”, о возрождении давно забытого дивного искусства “Дионисиев”, “Андреев Рублевых”»¹⁶⁴.

Росписи Васнецова получились слишком чувственными: фигуры святых выступали из стен, оживали, пристально вглядываясь в вошедших людей, или куда-то устремлялись. «У Васнецова полет праведных в рай имеет чересчур естественный характер ф и з и ч е с к о г о движения, — отмечал кн. Е. Н. Трубецкой. — Праведники устремляются в рай не только мыслями, но и всем туловищем; это, а также болезненно-истерическое выражение некоторых лиц сообщает всему изображению тот слишком реалистический для храма характер, который ослабляет впечатление»¹⁶⁵. И не удивительно: выразительные штрихи для своего иконописного языка Васнецов искал не в древнерусских храмах Киева, которые были в шаговой от него доступности, — мозаики древнего Успенского собора или недавно открытые фрески Кирилловской церкви. За вдохновением художник ездил в Италию к монументальным работам любимых им гениев Возрождения. Это противоречие замечают все исследователи росписей Васнецова. «Он выполняет масштабные многофигурные композиции, соединяя в них определенную долю условности, характерную для византийского канона, с реалистичной, подчас экспрессивной трактовкой образов. С одной стороны, подчеркивает плоскостность фронтальностью фигур, золотыми и сине-голубыми декоративными фонами, плакатной насыщенностью колорита, с другой стороны, разрушает это ощущение трансцендентности объемностью фигур и множественно-

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. YMCA-PRESS, PARIS, 1965. С. 13.

стью деталей. Порой в буквальном смысле слова цитирует некоторые фрагменты византийских мозаик — например, символическое изображение Христа и апостолов в виде двенадцати агнцев из базилики Сант-Аполлинаре-ин-Класе (Равенна)¹⁶⁶, лишая их, однако, раннехристианской мистической условности и изображая как овец из пасторалей XVIII века.

«Некоторая вытянутость фигур, лиц, рук, плавность линий, образующих их, сообщает образам особую изысканность, нередко придавая им характер экзальтации, состояние экстаза»¹⁶⁷. Религиозный экстаз, состояние предельного душевного напряжения и восторга, свойственный католической духовной жизни, ровно противоположен православной духовности, направленной на преодоление страстной человеческой природы. Святые Васнецова не «предстоят», как на православных образах, они «переживают свое явление». Колорит храма, при яркости красок, в целом темен, словно образы приходят не из мира света, а показывают человечеству космический мрак.

Все это, наверное, как-то связывалось с эсхатологическим мироощущением Васнецова, свойственным в целом эпохе: «Нарушена заповедь — закон жизни духовной человека, и открылась перед человеком область зла: борьбы, разрушения и смерти. Как законы физические непреложны для мира материального, животного, так законы духа непреложны, нарушение поведет к искажению, разрушению и гибели»¹⁶⁸.

С эстетической точки зрения росписи были далеки от икон (Ил. 15). Васнецов и Нестеров отошли даже от тех скромных иконографических принципов, которые утвер-

¹⁶⁶ Татарникова А. Религиозная живопись Виктора Васнецова. URL: // <http://xn--80aqecdrlilg.xn--plai/religioznaya-zhivopis-viktora-vasnetsova/> (дата обращения: 01.05.2020).

¹⁶⁷ Кутейникова Н. С. Религиозная живопись В. М. Васнецова // Культура. Искусство. Религия. Проблемы взаимодействия. Л., 1990. С. 37.

¹⁶⁸ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. С. 217.



Ил. 15. В. Васнецов. Единородный Сыне. 1885–1896.
Роспись Владимирского собора в Киеве

дились в академизме и начали создавать новые каноны, в согласии с собственным представлением о чувственной религиозной выразительности. При этом они искренне полагали, что возрождают древнерусскую культуру, и не видели разницы между своим творчеством и произведениями древних мастеров. Но, несмотря на это, живопись Владимирского собора была воспринята Церковью и оказала не меньшее влияние на русское религиозное искусство, чем иконы Исаакиевского собора. Именно там сложился знаменитый иконописный стиль художников, был создан Васнецовым драматический образ «русской Мадонны», растиражированный в тысячах открыток и копий. В конце XX века этим стилем вдохновился И. В. Глазунов, художники его круга и другие живописцы, решившиеся возрождать русский дух после десятилетий идеологического диктата социалистического реализма¹⁶⁹. С росписей Владимирского собора берет начало еще одно направление иконописной эстетики, получившее свою собственную нишу, свой путь в русской культуре XX–XXI веков: это эстетика советских мультфильмов и фильмов-сказок о Древней Руси, костюмов и декораций для опер и различных ансамблей песни и пляски, созданных в период позднего сталинизма.

В 1915-м году В. Васнецов и М. Нестеров стали членами-учредителями «Общества возрождения художественной Руси», вместе с И. Я. Билибиным, К. Е. Маковским, И. П. Остроуховым, Н. В. Покровским, Н. К. Рерихом, С. П. Рябушинским, А. В. Щусевым и другими выдающимися деятелями культуры Серебряного века. Это было императорское общество и членство в нем говорит не только о высоком статусе художников, но и представлении о русских иконах, которое тогда существовало в России: очень приблизительном и обобщенным.

¹⁶⁹ Примером эклектического обращения к этому стилю в современности может служить новый Главный храм Вооруженных сил России, построенный в 2020 году, в котором использованы стилизации васнецовского модерна, древнерусской иконописи XV века и социалистического реализма.

О Васнецове и Нестерове известно, что они были верующими православными людьми и не имели оригинальных религиозных взглядов, которые определяют творчество второй волны символистов. Васнецов родился в семье священника и впитал тот образ православного искусства, который был присущ его времени. Его иконописный вкус вырос из артельных икон Пошехоновых, Малышева, Сафонова, из академического византизма. И хотя он не понаслышке знал, что такое молитва и вера, его внимание сосредоточилось не на Боге, а на психологическом состоянии человека, который живет древним обычаем. Вскоре движение к субъективизму в вопросах духовности приведет к полному проецированию всех метафизических тем в искусстве на собственное эго художника. Наиболее отчетливо это выразится в ранних работах К. С. Малевича, в его «желтой» серии. Но в творчестве ранних символистов был обозначен только вектор движения, сами они были бесконечно далеки от авторского богословия. Наполненные экспрессией образы первых русских символистов были скорее исповедальными. Художники вкладывали в них свое переживание веры, эмоции и искали сочувствия, сопереживания личным духовным открытиям у зрителя. И здесь, конечно, важны были и жесты, и выражение лиц, и особое изображение глаз — преувеличенно больших и темных, со светом внутри зрачка, — общий колорит и световые акценты, композиция и ритм. Исповедальность придавала их работам характер диалогичности, то есть возрождала ту важную черту иконописного искусства, которая отсутствовала в академическом творчестве. Диалогичность — это то, что привнесли из византийской эстетики в новый мир Врубель, Васнецов и Нестеров. И в искусстве послевоенного времени, в творчестве художников «сурового стиля», особенно В. Попкова, эта исповедальность зазвучит с новой силой.

Вскоре авангардисты назовут церковные росписи Врубеля, Васнецова и Нестерова «чудовищными». Спустя годы Тарабукин напишет: «В XIX веке в храмы хлынула еще более гнусная стихия. Иконописцев сменили мастера натуралистического искусства. Чудовищные по безвкусице

соборные храмы Христа Спасителя в Москве и св. Владимира в Киеве расписывались “передвижниками”. Со стен на молящихся стала смотреть безрелигиозная, материалистическая живопись, порожденная позитивистическим сознанием. И русская Церковь, во главе со своими иерархами, среди которых встречались такие светлые имена, как Игнатий Брянчанинов, русская Церковь, духовными столпами которой были оптинские старцы, — молчала, видя все это антирелигиозное, антихудожественное безобразие, творившееся в храмах, и, что ужаснее всего, не подозревала, какое кощунство допускается в Церкви вместе с замечательной иконописью натуралистической живописью»¹⁷⁰.

Но, как писал журнал «Мир искусства» в 1900 году: «С Владимирским собором можно не соглашаться, но с ним надо считаться, как со значительным художественным произведением и выдающимся памятником современного русского религиозного сознания»¹⁷¹. И сейчас, когда мы видим всю картину, и знаем, что произошло дальше, Васнецова и Нестерова можно назвать одними из самых духовно глубоких и серьезных православных мастеров своего времени, стремившихся к подлинным религиозным смыслам и русской образности. Они делали это вдохновляясь Византией, но пластическим языком западного модерна с драматической чувствительностью символического романтизма. «О Нестерове и о Васнецове можно сказать, что они оба изменили характер “православной русской живописи”, внеся в ее эпические тихие воды, струю музыки, лирики и личного начала. “Суть”-то Православия они бесконечно возлюбили: но “суть”-то эту они и бесконечно изменили»¹⁷².

Сами они относились к своей деятельности для Церкви по-разному. Васнецов считал ее очень значимой для себя:

¹⁷⁰ *Тарабукин Н. М.* Искусство иконописи или церковное искусство. Машинопись. МДА. 1978. С. 47. Цит. по: *Армеева Л. А.* Творчество иконописца Ивана Матвеевича Малышева в контексте возрождения традиционного иконописания. URL: // <https://bogoslav.ru/article/2489669> (дата обращения: 02.02.2020).

¹⁷¹ *Мир искусства*, 1900. Т. 3. С. 245.

¹⁷² *Розанов В. В.* М. И. Нестеров // *Золотое руно*. 1907. № 2. С. 3–7.

«Что касается религиозной моей живописи, то также скажу, что я, как православный и искренне верующий русский, не мог хоть копеечную свечку не поставить Господу Богу. Может быть, свечка эта и из грубого воску, но поставлена она от души»¹⁷³. Нестеров относился к ней иначе.

В самостоятельных работах для церкви Нестерова нет никаких творческих прорывов, хотя они были любимы современниками и нравятся до сих пор. Он всегда оставался в рамках декоративной манерности модерна, в лучшем случае, стилизаторства. Свыше двадцати двух лет Нестеров отдал церковным росписям, но подлинных икон так и не создал, что сам понимал очень хорошо. В «Воспоминаниях» он писал о своих последних работах для церкви в Марфо-Мариинской обители: «Христа написал я по старому образцу “Ярое Око”, Богоматерь в типе так называемого “Умиления”. Образцом для “Марфы и Марии” послужил редкий образ “Святых Жен”, указанный мне покойным Никодимом Павловичем Кондаковым. На образах этого иконостаса я хотел испытать себя, как стилизатора, и увидел, что при желании, тот или иной стиль я мог бы усвоить, довести до значительной степени художественного совершенства. Но не это меня занимало в храмовой живописи: я продолжал мечтать испытать религиозное воодушевление (подчеркнуто мной. — О. Г.) не в готовых, давно созданных образцах, стилях, формах, где все закончено, найдено, где нечего было добавить, не нарушая иконописных канонов. <...> Я делал проверки моих наблюдений на стенах храмов, более того, в образах иконостасов, и решение мое отказаться от храмовой живописи медленно созревало...»¹⁷⁴.

В его работах для церкви, если ее связывать с византийской традицией, прослеживается, скорее, не иконописность, а Гогеновский клуазонизм, прижившийся в жи-

¹⁷³ Из письма В. М. Васнецова В. В. Стасову 5 мая 1898 года // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. С. 148.

¹⁷⁴ Нестеров М. В. О пережитом. 1862–1917 гг.: воспоминания. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 253 (курсив мой. — О. Г.)

вописи модерна, — визуальное приближение к технике византийской эмали, когда каждая деталь очерчивается линией, замыкающей внутри формы предназначенный ей цвет, отчего все изображение уплощается и приобретает декоративные черты.

В творчестве Нестерова иконописная традиция раскрылась не в его работах для церкви, а в произведениях светского характера на духовно-историческую тему, как фундаментальная ориентация сознания. Если говорить словами Евгения Трубецкого, он стремился запечатлеть «собор всей твари как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов и человеков и всякое дыхание земное»¹⁷⁵. Но в соответствии с философскими взглядами своего времени, художник понимал соборность утопически, как всеединство¹⁷⁶.

По счастью, Нестеров не был философом и богословом, и как большой художник, был наделен эйдическим мышлением, позволявшим ему воплощать в своих картинах больше, чем сам рационально в них закладывал. Он выразил драгоценную для себя идею русского собора через русский пейзаж, сделав его равноправным участником изображаемых событий. Нестеров первый показал корневую связь православной веры с Русской землей, одухотворил природу, наполнил ее образ живой душой, помнящей телесное присутствие великих святых, их дыхание и прикосновение. Предвечное единство природы, человека, животных в его картинах — это то, что связывает его с иконописью.

И все-таки одну каноническую икону в конце жизни Нестеров написал. Это Распятие Христово на последней его большой картине, законченной в 1933 году, «Страстная Седмица» (Ил. 16). Образ, созданный Нестеровым, застав-

¹⁷⁵ Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи. С. 20.

¹⁷⁶ Балашова Л. С. Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте «нового религиозного сознания»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2001. С. 8.



Ил. 16. М. Нестеров. Страстная седмица. 1933.
Церковно-археологический кабинет Московской духовной
академии Русской Православной Церкви, Москва

ляет вспомнить знаменитого «Желтого Христа» Гогена, которого правильнее было бы называть «золотым», до того он напоминает золотые рельефные Распятия с византийских эмалевых икон. Но Господь Нестерова уже по-русски иконописен и надмирен.

Канонический образ Распятого Христа, помещенный Нестеровым по центральной оси картины, подчиняет себе всю композицию. Художник, прочувствовав ритм древней иконы, позволил ему разойтись по всему пейзажу и притянуть фигуры предстоящих людей. Линия горизонта поднята и разрушает привычную перспективу натурного пространства, приближая ее к иконописной. Никогда раньше у Нестерова не было такой гармонической симметрии, ритмического единства всего образа. Во всех его прежних картинах и иконах композиционный центр всегда был сдвинут для придания изображению динамики и психологической интонации. Здесь же мы видим устойчивость, неподвижность и молчание. Скорбное предстояние Богу русских людей.

Слева изображены крестьяне: женщины в старообрядческих платках, православный священник с кадилом, мужик в лаптях. Справа — интеллигенты: склоненная фигура Н. В. Гоголя, горожанка с детским гробом, Ф. М. Достоевский. Узнаваемые образы писателей-пророков, фигуры старообрядцев (В. И. Сурикова), священник, мать, хоронящая дитя, горящие свечи, служба у Креста на холме и настоящий череп у его основания, — Нестеров перечисляет все тематические русские архетипы, через которые показывает словно всю Русь, молящуюся на Голгофе. Смысл образа раскрывают слова самого художника, написанные им много раньше, в 1918 году: «Работа, одна работа имеет еще силу отвлекать меня от совершившегося исторического преступления! От гибели России. Работа дает веру, что через Крестный путь и свою Голгофу — Родина наша должна прийти к великому воскресению»¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Нестеров М. В. «Продолжаю верить в торжество русских идеалов». Письма к А. В. Жиркевичу / М. В. Нестеров // Наше наследие. 1990. № 3 (15). С. 22.

Это картина — молитва о воскресении Родины, скорбное, но исполненное надежды ожидание ее Пасхи. Люди, природа — все замерло. С верой и надеждой Русь предстоит Распятому Творцу в свою Страстную седмицу в ожидании чуда.

Всю жизнь М. В. Нестеров стремился выразить религиозное чувство через живость образов, психологизм ликов, выражение глаз, жесты, позы святых. Ему был важен живой мазок, противопоставление графичной точности в одном и живописной фактурности в другом. В этой картине от этого мало что осталось, почти нет и лиц людей, в фигурах отсутствует какая-либо динамика. Но именно в этой работе художник за счет иконописного ритма и сложной симметрии, собранности образа вокруг Христа сумел достичь настоящего молитвенного состояния. Центр композиции, Распятие Христово, открыто для поклонения и зрителям, — герои как бы расступаются, давая возможность принять участие, присоединиться к этой соборной молитве. Подлинную духовную силу в этой картине позволили выразить художнику иконописные эстетические принципы — ритмичность, взаимодействие частей и целого по принципу подобия и симметрии, Христоцентричность и диалогичность. Сюда же он включил и знаковый символизм поздней русской иконописи. Именно так, через светские темы, часто даже в далеких от иконописи образах, православная икона будет сохранять свой дух, пронесет свою эстетику в искусстве XX века.

Нестеров и Васнецов, пожалуй, единственные символисты, которые воплощали в религиозной живописи православные ценности. Поэтому они были приняты народом и стали самыми любимыми. Особенно любим был весь XX век Виктор Васнецов, ставший поистине народным художником. Репродукции его сказочных образов, «Трех богатырей», «Аленушки», вырезанные из альбомов или вытканые на ковриках, помещались на стены русских домов, как бы замещая собой иконы: натюрмортами и пейзажами в России не принято было украшать жилища. На парадном месте — у кровати, над столом, в крас-

ном углу — должен был находиться образ человека: героя, святого страдальца, Небесных Матери и Отца. Образы Васнецова оказались теми близкими сердцу изображениями, которые смогли как-то заменить в жилищах людей образовавшуюся пустоту после начала гонений на Церковь и запрета на иконы. Хотя подлинными иконами тогда стали, конечно, не они.

Домашний иконостас в те трудные годы составили фотографии близких людей, погибших в лихолетье времени. Пожелтевшие портреты любимых страдальцев в парадных костюмах или военной форме, украшенные рушниками и бумажными цветами, стали традиционными для деревенских домов. Кое-где в России их можно увидеть до сих пор. Умершие близкие запечатлены всегда строго анфас, чаще всего погрудно или оплечно. Выцветшие лица не улыбаются, а строго смотрят на живых из Вечности, как святые с икон.

Эстетика — это не только стиль, ценности и идеалы, которые несет произведение, это еще и то, что Н. В. Гоголь в своей известной статье «Несколько слов о А. С. Пушкине», назвал «дух народа»: «Он при самом начале своем уже был национален, потому что истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами своего народа, когда чувствует и говорит так, что соотечественникам его кажется, будто это чувствуют и говорят они сами». Эти слова можно отнести и к Васнецову с Нестеровым. Поэтому, несмотря на то что в их живописи было мало схожести с русскими иконами или деревенским лубком, в нем был тот дух, который народ признал «своим» и всей душой принял их творчество, в том числе и религиозное.

Глава 4. Образы памяти Борисова-Мусатова

Православная идея космического единства и красоты в творчестве последующих символистов стала обретать

окультурные черты, связанные с теософскими идеями русских космистов. Символизм питался мессианским пониманием роли искусства, и русские художники соединили это с космической теургией. Все утопические жизнестроительные проекты начала XX века, как символистов, так чуть позже и авангардистов, «прошли через увлечение оккультизмом, теософией, антропософией, идеями П. Успенского (“4-е измерение”). Средневековая культура слова и образа (иконы), народное искусство, архаика, примитив составили основу или явились источником их поисков на определенном этапе»¹⁷⁸. Серебряный век придумывал новые религии, для которых иконописная эстетика сделалась удобным инструментом их продвижения.

Теургической целью русского символизма было достижение космического единства через искусство в Храме Красоты. Когда-то, в древних архаических культурах, по мнению символистов, это единство существовало, и знания о нем сохранили древние мифы — соборная память о тех временах, в которой нужно искать ответы. Поэт Максимилиан Волошин писал тогда: «Мечта об архаическом — последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого, пряного и с собою тайно схожего. Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица»¹⁷⁹. Христианство, православие тоже превратилось в миф, в духовное пространство для саморефлексий и саморепрезентаций. Каждый художник стал строителем, творцом и вершителем новой символической вселенной, в которой главное значение придавалось ритму.

¹⁷⁸ Чухарева А. В. Идея искусства как жизнестроения: русский символизм и авангард // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2006. № 47, вып. 12. С. 157.

¹⁷⁹ Волошинъ М. Архаизмъ въ русской живописи (Рерихъ, Богаевскій и Бакстъ) // «Аполлонъ», № 1, 1909.

В философских концепциях символистов ритм был обоснован как универсальный ключ к любым культурным смыслам¹⁸⁰. Большой интерес вызывала в этой связи не только иконопись, но и восточное искусство, в особенности японское, представляющее природу как постоянно обновляющееся гармоничное единство людей, животных, растений и духов. Мастерские многих художников украшались тогда гравюрами Хокусаи и Утамаро. В интенсивном «переплетении» слов и форм, их взаимовлиянии и взаимозависимости, художники-символисты надеялись найти универсальный ритмокод, который сложит из частей идеальное общее. В отведенное для них историей время они пытались создать новый образ целостной гармонии бытия, выстроить храм своей религии, в котором будет показан путь преодоления религиозных и культурных разрывов и изолированности.

Идеологи символизма, Вячеслав Иванов, Павел Флоренский, Микаэлус Чюрленис, Андрей Белый и другие видели образец совершенного синтеза в христианском храме, христианской литургии, пронизанной и в изображении, и в слове, и в музыке, и в действе единым ритмом: «Парадигмы Мистерии будущего, как некоего сакрального действия, объединяющего актеров и зрителей в качестве полноправных участников, Иванов видит, прежде всего, в литургическом богослужебном синтезе искусств. Уже в 1914 г., за несколько лет до знаменитой статьи П. Флоренского “Храмовое действо как синтез искусств” (1918 г.), Иванов в статье о Чюрленисе указывает на богослужение как историческую реализацию и прообраз будущего синтеза искусств. “В богослужении, и только в богослужении, находят системы искусств свою естественную ось, причем

¹⁸⁰ *Сугай Л. А.* Идея культуры и задачи культуролога в концепции Андрея Белого. Русская художественная культура первой трети XX века: проблемы межвидовой поэтики: Материалы межвузовского научно-теоретического семинара «Теория и практика художественных направлений в русской культуре первой трети XX века». Киров: Изд-во ВГПУ, 2001. С. 8–17.

каждое вращается на своей естественной оси и описывает свою естественную орбиту»¹⁸¹.

Но инструменты достижения совершенной целостности русские символисты по-прежнему искали в Византии. Их утонченную «авторскую» религиозность и рафинированный эстетический вкус больше привлекал переосмысленный французами византизм в искусстве «Наби».

Символисты объединились вокруг журнала «Золотое руно». «Название нового журнала выбиралось со смыслом. Его идея была изложена тогда еще очень молодым поэтом и теоретиком символизма Андреем Белым в рассказе “Аргонавты”, где нашли выражение неопределенные, в духе символистской образности, ожидания восторженных молодых русских идеалистов. Белый призывал Человечество, “свободу любя”, покинуть ставшую невыносимой для свободных людей Землю и улететь “в эфир голубой”, к Солнцу. В рассказе содержался даже конкретный план отлета. Главный герой — “великий писатель, отправлявшийся за Солнцем, как аргонавт за руном”, — говорит: “Буду издавать журнал “Золотое руно”. Сотрудниками моими будут аргонавты, а знаменем — Солнце. Популярным изложением основ солнечности зажгу я сердца. На весь мир наведу позолоту. Захлебнемся в жидком солнце”¹⁸². Это одно из тех символических солнц, которое в скором времени будут побеждать футуристы будетляне во главе с Малевичем¹⁸³, и которое заставляет вспомнить о символике золота в системе православного искусства.

¹⁸¹ Статья Символизм. — Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. URL: <http://yanko.lib.ru/books/aesthetica/buchkov-estetika-lexicon.htm> (дата обращения: 17.05.2020).

¹⁸² Гофман И. «Золотое руно». У истоков русского авангарда // Журнал «Третьяковская Галерея», № 1 / 2008. (18). С. 55.

¹⁸³ Губанова Г. И. Театр русских футуристов: «Победа над солнцем»: Комплексный анализ: автореферат дис. ... канд. иск. М., 2000. 23 с.

Журнал был организован Н. П. Рябушинским, принадлежавшим к старообрядческой купеческой династии. Им же финансировались выставки «Голубой розы», на которых представлялись произведения символистов П. В. Кузнецова, Н. Н. Сапунова, М. М. Сарьяна, С. Ю. Судейкина и рано ушедшего из жизни В. Э. Борисова-Мусатова, которого все почитали своим учителем. В 1908 и 1909 годах состав выставок «Голубая роза» расширяется, приглашаются новые участники, в том числе ведущие французские художники. Одновременно с этим проходят первые выставки икон. В 1911 году в Россию приезжает Анри Матисс, и С. Остроухов, первый собиратель икон, поместивший их среди шедевров живописи, знакомит его со своей коллекцией. Иностранцы потрясены древнерусским искусством, его самобытной красотой, отличной от византийской, уже, как тогда казалось, исчерпанной бесконечными перепевами модерна. Художник-авангардист Грищенко, непосредственный участник описываемых событий, пишет: «Матисс, посетивший Россию в 1911 г., восхитился древнерусским искусством. Он ошалел от икон, по целым дням не мог оторваться от них, он не спал ночей от неожиданного открытия. Матисс говорил восторженные речи о значении русской иконы и ставил ее в уровень с лучшими достижениями итальянских примитивов. Приехав в Париж, он как колорист, ненавидит свои картины, он режет их — так велико было впечатление и воздействие от наших древних икон. Обратно, тот же Матисс отнесся к передвижникам и, в том числе, к Репину резко отрицательно. Кроме рам, он ничего не мог найти в Третьяковской галерее, достойного внимания. Разве нет в этих фактах последовательности и логики?..

Разве не то же мне приходилось наблюдать, когда я показывал в Париже молодым французским художникам снимки лучших икон и “лучших” картин передвижников, когда они поражались “высоким, удивительным” искусством одних и удивлялись “фотографичности” и “провинциальной безграмотности” других»¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Грищенко А. В. Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: изд. А. Грищенко, 1917. С. 242.

Во многом благодаря авторитетным французским мастерам, у многих русских художников, взглянувших на свое родное чужими глазами, словно падают шоры с глаз. Иконописные стилистические приемы начинают использовать не только в живописи, но и в театрально-декорационном искусстве, графике. Первые обобщенные аллюзии на русские иконы можно встретить уже в картинах В. Э. Борисова-Мусатова.

Борисов-Мусатов полностью отказался от религиозной темы в своем творчестве, став печальником исчезающей красоты старорусских усадеб. Сам художник был очень простого происхождения, но всей душой примкнул к дворянской элитарной культуре, добавив к фамилии «Мусатов» вторую, «Борисов», по имени деда, крепостного крестьянина, чтобы она звучала по-дворянски. Он одевался как денди в европейском вкусе, словно придумывая себе другую судьбу, и создавал грезы о прошлом, которого у него не было, голубые мечты об утраченной красоте, на смену которой пришла пошлость обыденности. Слово «пошлость» как характеристика современного мира — часто встречается у символистов. Но мир менялся тогда быстро, и буквально через несколько лет самих символистов и их творчество назовут «пошлыми» разрушители «дворянской» красоты и провозгласители красоты крестьянской — футуристы.

Нельзя утверждать, что Борисов-Мусатов совсем не знал иконописного искусства. Художник родился и жил на Волге, в Саратове, крупнейшем в России центре старообрядчества. Поэтому наверняка он был хорошо знаком и с фресками русских храмов, и с древними иконами, спрятанными в старообрядческих молельнях. Кроме того, круг, в который попал Борисов-Мусатов в Москве, состоял из художников, восхищавшихся и увлекавшихся иконописью. Но первоначально он воспринял древний православный дух больше в его византийском варианте, которым была пропитана культура модерна.

Только в поздних своих работах Борисов-Мусатов стал писать темперой, ища приглушенной и легкой факту-

ры для своих образов, мягкости и матовости цвета, свойственной русским фрескам. И впервые среди символистов фигуры в его картинах обрели некоторую иконописную статичность. Он стал описывать их плавной линией, отзывавшейся музыкальными ритмами в орнаменте фона. Колорит символичностью звучания приблизился в его картинах к цветописи икон (Ил. 17). Изображение Борисов-Мусатов разворачивал не в глубину, а вверх, завышая линию горизонта, наподобие икон праздников, например, «Рождества Христова». Такие картины, как «Весна», «Гобелен», «Водоем», «Изумрудное ожерелье», «Реквием» часто сравнивают с гобеленами. Но их светлый, как будто немного разбеленный, несмотря на насыщенность цвета, голубой колорит делает их похожими, также, и на полустертые фрески старых храмов. Хотя все в этих картинах, конечно, другое: и пленэр, и динамика похожего на эхо ритма, наполняющего таинственный мир прекрасных женщин, гуляющих среди размытых пятен деревьев. Но в них есть тот надмирный покой, который заставляет вспоминать Ферапонтов монастырь и зеленофонные иконы средней Руси. Вспоминая их, мы тотчас видим и разность: если иконописный образ находится в Вечности, то у Борисова-Мусатова — в человеческой памяти. Все давно умерло, и память живет, пока жив ее носитель.

Такая же фресковость, переросшая в лаконизм и даже минимализм формы, наполнила картины его последователь из «Голубой розы», превративших свои композиции в объект медитативного созерцания. Голуборозовцы уже достаточно хорошо знали русские иконы¹⁸⁵, чтобы свободно использовать их эстетические приемы. Некоторые из этих мастеров стали потом видными деятелями советской эпохи, кто-то эмигрировал, обогатив мировую культуру такими иконописными чертами, как диалогичность, цветопись, ритмичность, подобие, послойность, целостность.

¹⁸⁵ См. главу «Иконная Помпея»: *Шевеленко И.* Модернизм как архаизм. С. 201–215.



Ил. 17. В. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902.
Государственная Третьяковская Галерея, Москва

Глава 5. Восток и Запад: религиозный синкретизм в творчестве Кузнецова и Рериха

Павел Кузнецов — один из тех, кто остался в России и стал классиком советской живописи. Художник происходил из семьи саратовского иконописца, земляка Борисова-Мусатова, и музыкальность ритмов, уже не византийских, а древнерусских, более простых и ясных в своем лаконизме, светлая палитра, чистый голубец связывают его произведения с русской традицией. Но творчество Кузнецова нельзя назвать эстетически близким иконописи, оно очевидно лишено православной пасхальной радости, энергии цвета и света. Его картины наполнены тем религиозным синкретизмом, смешением православной и буддийской традиций, которая была свойственна эзотерике символизма. Свое смешанное религиозное мировоззрение Кузнецов раскрывает в живописи, в которой рядом с иконописным ритмом покоя появляется совсем другая пространственно-временная идея.

Особенно тонко этот оккультный дух проявился в его работах Туркестанского периода (Ил. 18). Обобщая формы и рифмуя между собой холмы, деревья, женщин в восточных платках и длинных одеждах, овец и пастушьи юрты, Кузнецов создает образ пустынной земли, пребывающей в вечности. Так было, так будет, и никакие внешние события не способны изменить этот красивый устойчивый мир. В картинах «В степи за работой», «Стрижка овец», «Мираж» ритмическое сопоставление замерших на переднем плане фигур и ритмично вторящего им пейзажа, плоскими слоями поднимающегося сзади, создает образ остановившегося времени. Он достигается художником выразительными средствами, позаимствованными из арсенала русских средневековых художников. Но в созданном художником образе жизнь не просто замерла, ее словно и нет. Голубая дымка окутывает и соединяет все изображенное — женщин, юрты, овец — разливается вширь, и кажется частью чего-то бесконечного. Это образ кармического сна, царство бесконечной Сансары. В картинах Кузнецова бесполезно



Ил. 18. П. Кузнецов. Стрижка баранов. Ок. 1912.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

искать символические знаки, загадочные совпадения, нет в них и многозначных метафор. Они уже сами, целиком, как русские иконы, являются символами. Но эти символы ни с чем не соединяют, потому что там, куда они указывают, находится надмирная величественная пустота.

На то же время приходится начало деятельности одного из самых известных художников, критиков, теоретиков и общественных деятелей, Н. К. Рериха. В своем творчестве Рерих, так же, как и Кузнецов, ориентировался в основном на эстетику русских икон, и говорил их языком об оккультных идеях восточной эзотерики. Отбросив в ходе творческой эволюции черты византизирующего модерна, которые присутствуют в ранних его работах, он великолепно освоил стилистические приемы русской иконописи и стал ее великим пропагандистом во всем мире.

Рерих писал об иконах, участвовал в общественных организациях, посвященных их изучению, собирательству и спасению, сам расписывал храмы, ездил с выставками икон по всему миру. Конечной своей задачей он полагал всемирное признание древнерусского искусства, и искренне радовался каждому успеху. В одном из писем он с нескрываемым удовольствием пишет: «Еще один иноземец уверовал в наши старые, чудесные, красивые иконы. Ришпэн смотрел в Москве выставку, устроенную Московским археологическим институтом, и пришел в восторг от красоты наших священных изображений. Вспомним, что Морис Дени и Матисс, когда были в Москве, а Бланш, Симон и целая толпа лучших французов, когда видели наше искусство в Париже, воздали заслуженное нашим иконам и нашему старому искусству.

Называю иноземцев, ибо нам, своим, не верили, когда мы, в восторге, говорили то же самое. Даже всего десять лет назад, когда я без конца твердил о красоте, о значительности наших старых икон, многие даже культурные люди еще не понимали меня и смотрели на мои слова, как на археологическую причуду.

Но теперь мне пришлось торжествовать. Лучшие иноземцы, лучшие наши новаторы в иконы уверовали. Нача-

ли иконы собирать, не только как документы религиозные и научные, но именно как подлинную красоту, нашу гордость, равноценную в народном значении итальянским примитивам.

Слава богу, слепота прошла: иконы собирают; из-под грязи возжигают чудесные, светоносные краски; иконы издают тщательно роскошными изданиями; музеи гордятся иконными отделами; перед иконами часами сидят в восхищении, изучают, записывают; иконами гордятся. Давно пора!

Наконец мы прозрели; из наших подспудных кладов добыли еще чудное сокровище. Это сознание настолько приятно, что можно даже простить тот снобизм, который сейчас возникает около “модного” иконного почитания. Снобы — этот маленький ужас наших дней — пройдут и займутся новым “сегодняшним” днем, а правдивый “завтрашний” день сохранит навсегда великое сознание о прекрасном русском народном творчестве, выявившемся в старых иконах»¹⁸⁶.

Для Рериха иконы были сокровищем древности, обретенным из-под спуда забвения, призванные оживотворить современную мировую культуру. Культура, ее сохранение, упрочение и развитие, была его абсолютной целью. Развивая теургические взгляды символистов, он создал собственное учение, которое впоследствии назовет Живой Этикой. Человек, считал Рерих, обретает свободу для движения в будущее, познавая через прекрасное прошлое, выбирая и сохраняя из него всё самое ценное. Через красоту, утверждал художник, через искусство можно решать не только духовно-этические, но, также, политические и социальные проблемы. Через гармонизацию прошлого и настоящего, зачерпывая самые глубокие архаические пласты всех мировых религий, человечество, объединенное красотой, сможет обрести мир во всем мире. Древнерусское искусство представлялось ему действенным ресурсом достижения космогонического царства покоя и счастья,

¹⁸⁶ Рерих Н. К. О Вечном ... М.: Политиздат, 1991. С. 180.

которое он понимал по-буддийски, как равновесие добра и зла. Эти свои взгляды художник наиболее ярко реализовал в гениальном балете «Весна Священная», о котором речь пойдет ниже.

Рерих вдохновлялся и использовал эстетические принципы древнерусской иконописи во всех своих картинах, причем не только религиозных или посвященных русским мифам. На какую бы его картину мы ни посмотрели: русского, азиатского, буддийского цикла, — везде увидим ясные ритмы холмов, рифмованные формы, послонное построение композиции, которая развивается вверх, не нарушая пространственной иллюзией плоскость холста.

Однако, несмотря на иконописный стилистический арсенал, Рерих неизменно создавал не христианские образы. Каждое его произведение — это всегда обращение к имперсональному космосу, пустому небу без Бога. Философские картины художника несут образы неких космических сил, которым подчинена земля, как космическое тело, а населяющие ее люди — лишь узор на бесконечной материи, простирающейся к небытию.

В большинстве картин Рериха композиционные кульминации всегда находятся на небе с вьющимися облаками, заревом, луной, символическими образами. Люди и их жизнь показываются как маленькие частицы бесконечного космоса, и художник изображает их в прямой зависимости от его ритмов. Например, в картине «Три радости» композиционным центром становится небесная пустота: голубой чистый просвет между холмами и зеркально вторящим им облаками.

Вся картина представляет собой фрактал, в основе генерации самоподобия которого лежит форма дома. Мы видим ее повтор в белом облаке у линии горизонта и в очертаниях холмов. Все, как в иконах. Нет только главного: человека как образа Божьего, который должен объединить все эти ритмы. Рерих закладывает в картину другую, не христианскую идею космизма. Дом, утверждает художник, — это не только земное жилище. Вся Вселенная есть большой дом человечества. Для выражения этой идеи Рерих вместо

Христа помещает в центр картины пустоту имперсонального космоса. И сразу уходит главное свойство икон — их диалогичность. Если нет личности, которая объединяет космос, призывает к себе все сущее и собирает его в себе, если космос — это пустота, то с ним не может быть диалога. Можно лишь предаваться его медитативному созерцанию, в котором все миры соединяются в пустоту.

В некоторых работах Рерих отказывается от иконописного «ритма без движения» ради образа «кармического ритма», дороги судьбы. На панно «Вольга Святославович», одном из восьми, написанных Рерихом для особняка Ф. Бажанова, мы видим этот новый ритмический акцент. Здесь линии и формы сочетаются между собой, но не для образования смысловых метафор, а для рождения чувства пространственной динамической направленности. Панно развивается вширь. Группа богатырей словно въезжает в горизонтально вытянутую картину. Они движутся туда, где в небе вьются темные тучи, вторящие движению всадников. Создается эпическая картина космического ритма — причина и побудительная сила исторического движения человечества. Этот художественный прием будет воспринят и развит в советском искусстве, особенно в произведениях, посвященных революции.

Именно космизм Рериха, его философские взгляды не дали ему достичь в его работах для церкви столь же впечатляющей целостности, как в историко-символических картинах, хотя его современные последователи стараются рассматривать их с православных позиций¹⁸⁷. Единственным его действительно православным произведением можно считать Пермский иконостас, почти полностью повторяющий каноническое решение¹⁸⁸. Большинство же икон и мозаик оказываются слишком перегруженными симво-

¹⁸⁷ Маточкин Е. П. Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. Самара: Издательский дом «Агни», 2005.

¹⁸⁸ Яковлева Е. П. Искусство на выставке Николая Рериха «Рериховский век» //Антикварное обозрение. № 2. Май, 2010. С. 44.

лическими деталями и чужеродными аллюзиями. В иконах появляется много дополнительных символических элементов и таинственных знаков, которые сообщают образам не христианские смыслы. Рерих считал Христа не Богом, а одним из великих учителей, махатмой, передавшим людям знания о космических законах гармонии, и это отразилось на создаваемых им иконах. Особенно ярко его концепция проявилась в росписях и мозаиках церкви в Талашкино.

Владелицей знаменитого Талашкино княгиней М. К. Тенишевой рядом с усадьбой был возведен храм Святого Духа, расписать который она пригласила Рериха. Художнику была предоставлена полная свобода, и он смог последовательно воплотить здесь свои теургические идеи (Ил. 19).

Над входом в церковь Рерих помещает огромную мозаику Спаса Нерукотворного, занимающую половину всего фасада. Образ Христа окружен сценами апокалиптического видения — трубящими ангелами и кровавыми тучами, лик его необычен. Огромные остановившиеся синие глаза на высохшем немолодом лице, взгляд отрешенный — это лицо находящего в трансе медиума, пропускающего через себя космические энергии. Внутри храма в апсиде Рерих располагает сложную многофигурную композицию, не имеющую иконографических и программных аналогов, в центр которой помещает образ Матери Мира, назвав его по-христиански Царицей Небесной. По словам Рериха, в этой работе он задумал осуществить «синтез всех иконографических представлений» о Богородице и в ее образе соединить все возможные византийские и католические богородичные иконографии, а также богинь, почитаемых на Востоке — в Индии, Китае, Тибете. Одновременно с работой над эскизами «Царицы Небесной» Рерих пишет сказку «Лакшми Победительница»¹⁸⁹, и, видимо, под впечатлением этой работы, Мать Мира в них обретает лик

¹⁸⁹ Кочергина Н. Религиозная живопись Н. К. Рериха. Храм Святого Духа // Восход, № 9(137) / 2005. Новосибирск.



Ил. 19. Н. Рерих. Спас Нерукотворный. 1908—1914.
Надвратная мозаика Храма Святого Духа в Талашкине

и иконографические атрибуты этой индийской богини. Увлеченность индийской темой уводит Рериха в талашкинских росписях даже от иконописной стилистики, которой он свободно владел. В них появляется простая осевая симметрия и плоская графика тибетских росписей. Поэтому не удивительно, что эта церковь так и не была освящена.

Религиозные взгляды Рериха, как не имеющие ничего общего с православием и в целом с христианством, очень ярко характеризует эпизод, связанный с его участием в создании культа Ленина и формировании оккультной системы советской религиозности и ее последующей визуализации в искусстве.

После смерти Ленина, политбюро партии приняло решение о временном бальзамировании тела вождя, чтобы как можно больше человек смогло проститься с ним перед погребением. На Красной площади был выстроен деревянный мавзолей, в котором поставлен открытый гроб. Сталин и Калинин выступили за то, чтобы превратить тело Ленина в подобие мощей русских святых. Тем более, что подобное почитание уже стихийно начало складываться в народе. Троцкий и Каменев были категорически против, считая, что нельзя возвеличивать физический прах в ущерб идейному возвышению¹⁹⁰. Но останки все-таки забальзамировали и выставили для поклонения с пока непонятными перспективами. И нельзя исключить, что сложить этот пазл помог Рерих.

В 1926 году в СССР приехали Николай и Елена Рерихи с письмом от тибетских махатм. Кто эти просветленные учителя, существовали ли они в реальности, или Рерихи сами написали это письмо, для данного исследования не имеет значения. Важно то, что оккультные идеи духовности как эволюции материальной жизни от грубых форм к более тонким, на вершине которой находится махатма,

¹⁹⁰ *Валентинов Н. (Вольский). Новая экономическая политика и кризис партии после смерти Ленина: Годы работы в ВСНХ во время НЭП: Воспоминания. М.: Современник, 1991. С. 92–93.*

помогли связать идейное с материальным и физическим и оказались интегрированными в советскую идеологию.

Письмо тибетских махатм, которое привез Рерих, впоследствии было опубликовано в журнале «Международная жизнь» в 1965 году¹⁹¹, и сейчас его легко можно найти в Интернете. Оно начинается словами: «На Гималаях мы знаем совершаемое Вами. Вы упразднили церковь, ставшую рассадником лжи и суеверий и создали новую религию, с которой готовы объединиться народы востока». Николай Рерих вручил это письмо наркому иностранных дел Чичерину вместе с ларцом с гималайской землей, на котором была надпись: «На могилу брата нашего, махатмы Ленина». Таким образом, Ленин объявлялся махатмой, следующим после Христа и Магомета материальным существом, достигшим самой высокой ступени духовного развития.

Глава 6. Храм Красоты: эстетика нового театра

Говоря о визуальной культуре эпохи символизма невозможно не сказать о театре, поскольку таким, каким мы его знаем сегодня, он родился именно в то время. Театр для символистов был священным храмом красоты, тем самым Вагнеровским гезамткунстверком, местом силы, синестезии цвета, музыки и движения, которое задавал идеал ноосферного существования. С точки зрения символистов, именно в нем воплощалась древняя мистерия, теургия, возвращающая человечество в лоно Мировой души через красоту всех видов искусств в едином магическом действе. Поэтому сначала во французском, а затем и в русском театре режиссеры-символисты стали превращать спектакль в обрядовое действо. Каждая сцена выстраивалась так, чтобы зритель чувствовал присутствие символического подтекста. Для этого в образный и ритмический строй движений актеров, архитектонику мизансцен вводились элементы византийской композиции. «Барельефные мизан-

¹⁹¹ «Международная жизнь», 1965, №1. С. 104–105.

сцены», максимально приближенные к зрителю, на фоне слоями поднимающихся сзади декораций, — все это было заимствовано у византийских мозаичистов для того, чтобы выразить идею двоемирия. Это была магия, которая вовлекала зрителя, приглашала к диалогу — та стилистическая черта икон, отсутствовавшая в классическом и реалистическом театре, где зритель был внешним наблюдателем.

Новое отношение к художественным декорациям спектаклей, которое появилось у Станиславского, Мейерхольда, Дягилева привлекло в театр больших художников, таких как Бакст, Судейкин, Коровин, Кузнецов, Рерих, принесших в него настоящую живопись. В театре появилось новое лицо — художник-постановщик. Художники стали прорисовывать в эскизах декораций не только задник и костюмы, но и расстановку актеров в мизансценах, их пластику, образ. Это вдохнуло в жизнь театра, где прежде использовались стандартные декорации, новую энергию целостного ритмического рисунка всего действия.

Ритм, естественно, играл ведущую роль в любом символическом спектакле. Какими бы образами не вдохновлялись художники — античной архаикой, восточной экзотикой, языческой древностью, — в них утвердился принцип послойности при выстраивании декораций, способ их гармонической согласованности между собой и действующими лицами. И хотя в театре эстетика икон не стала универсальной, она так или иначе прослеживается во многих постановках, иногда впрямую, иногда в опосредованном и переосмысленном виде. Даже в декорациях Л. С. Бакста, далекого от иконописного лаконизма, в его любимом мотиве нависающих над сценой тканей, переброшенных между архитектурными кулисами, можно найти куда больше визуальных отсылок к интерьерам иудейских царей в византийских росписях, чем к европейскому стилю. Сохранился рисунок Михаила Ларионова «Нижинский репетирует “Послеполуденный отдых фавна”» (в современной реконструкции балета запечатленная на рисунке сцена отсутствует). Известно, что Нижинский копировал движения

с античных ваз, и в рисунке Ларионова видна эта угловатая античная пластика. Но фигуры на втором плане и ритмическая согласованность, которую запечатлел художник, говорит о том, что Нижинский показал античность так, как будто она уже узнала византийскую поэзию ритма.

Интересно, что в русском символическом театре раньше, чем в живописи, постановщики начали обращаться к русским иконам и даже цитировать иконографию некоторых сюжетов. Примером могут служить сохранившиеся фотографии двух сцен спектакля «Сестра Беатриса» по пьесе М. Метерлинка, поставленного Мейерхольдом в театре В. Ф. Комиссаржевской в 1906 году (Ил. 20, 21). Художником спектакля был Судейкин. Сюжет пьесы, где главная героиня сначала нравственно падает, а потом духовно возрождается и в смерти соединяется с Богородицей, давал возможность развернуть все мистериальные приемы символического театра. Но вместо роскошных, избыточно наполненных символами декораций, мы видим предельный аскетизм. Пространство сцены сокращено, задник приближен к краю, на котором барельефом смотрится группа монахинь, склоненных над умирающей сестрой. Композиция напрямую отсылает нас не к византийской, а именно к русской иконописи. Она выстроена в соответствии с композиционным ритмом в то время недавно раскрытой и получившей известность в художественных кругах иконы из собрания Остроухова «Положение во гроб». Это один из первых примеров в искусстве, когда художником использован не только иконописный стиль, но и конкретная иконографическая схема для особого символического прочтения происходящего. Для другой сцены, запечатленной на фотографии, точного иконографического аналога нет. Но соединенность фигур в едином нисходящем движении к воздевающей руки Комиссаржевской, и ответное композиционное движение боковой кулисы, замыкающее ритмический сдвиг, — все заставляет вспомнить русские иконы.

Но все же первым, кто широко ввел эстетику русских икон в мировое театральное искусство, был Николай Рерих. Его художественное чутье и хорошее знание археоло-



Ил. 20, 21. Фотографии к спектаклю «Сестра Беатриса» по пьесе М. Метерлинка, режиссер Вс. Мейерхольд. 1906 г.

гии, позволили ему связать их с более древними, языческими традициями, в чем были свои научные основания. Так же как Византия никогда не отказывалась и не уничтожала свое языческое прошлое, другие народы после принятия православия не утратили собственный национальный дух. Это, в первую очередь, обеспечивалось сохранением языковой идентичности: литургия и все священные тексты сразу переводились на национальные языки, чего не делала Католическая церковь. В Болгарии, Сербии, Молдавии, Грузии православие впитало в себя все автохтонные значимые традиции, и христианизировало их. Русь, как наиболее удаленная и политически независимая от Византии, сохранила их в таком объеме, что в XX веке по отношению к феномену русской культуры Ю. М. Лотманом был введен термин «двоеверие»¹⁹².

Самую свою яркую космогоническую идею Рерих воплотил в совместном проекте с С. П. Дягилевым, И. Ф. Стравинским и Вацлавом Нижинским: балете «Весна Священная». Балет о человеческом жертвоприношении в языческой Руси практически лишен сюжета. Обрядовые танцы, посвященные встрече весны, выбор жертвы, которая в финале «затанцовывает» себя до смерти, — вот, собственно, и все действие в течение часа. Но особый ритм музыки и танца, подавляющий все в своем значении, держит зрителя в постоянном напряжении. Это совершенно новый ритм, наполненный архаической остепенностью, — многократным «упрямым» повторением мелодических и ритмических фигур и гармонических оборотов, до этого не известной балету. Стравинский по-настоящему изучает русскую обрядовую музыку с ее гипнотическим повторяющимся ритмом и строит на нем все. Аскетические мелодические линии, возникающие и исчезающие, представляют собой только короткие фольклорные мотивы и попевки. Это «строительный материал» для ритма без динамики, построенный на повторах подобных созвучий и гармоний.

¹⁹² На мой взгляд, не корректный.

Он никуда не ведёт, монотонный, постоянно ломающийся и меняющийся, словно персонажи, выходящие в круг ритуального танца — резко и по очереди. Один ритмический план выходит за другим или накладывается друг на друга в виде грубой простой полиритмии. Нижинский четко улавливает эти архаические ритмы и в организации рисунка танца согласовывает его с ритмами по горизонтали и вертикали, выстраивая его крестом в круге — славянским символом солнца. Именно так выглядели и первые русские христианские кресты, вмурованные в стены Новгородских храмов.

Полиритмические построения Стравинского созвучны послойному принципу икон, который использован в декорациях Рериха. Сокрушительная архаическая мощь музыки, живописи и пластики, обилие массовых сцен, движения танцоров, заимствованные из древних икон, создают совершенно новый для искусства балета художественный образ. При всем жестком довлеющем ритме все сценическое действие совершенно статично. В нем нет никакого развития движения и сюжета: ни в музыке, ни в танце, ни в декорациях. Это о вечном, о жизни и смерти, о том внутрикосмическом круге жизни, который нельзя привязать к конкретному моменту. «Человеческое жертвоприношение стало главным сюжетом не только “Весны священной”, но и всего XX века. Но какое значение будет иметь этот спектакль впоследствии, ни одному из четырех его гениальных создателей (Дягилев, Нижинский, Стравинский, Рерих) так и не посчастливилось узнать»¹⁹³. «Весна священная» разрушила все старые формы и представления о балете, сделав иконописные принципы ритма, подобию, послойности органической частью языка современного искусства во всем мире, в дальнейшем полностью оторванные от их первоисточника. С «Весны Священной» начина-

¹⁹³ *Когут Нелли*. Весна священная. Умереть и заново родиться // URL: <https://beatricemagazine.com/vesna-svyachennaya/> (дата обращения: 28.05.2020).

ется знакомство Европы с Россией и ее неэстетизированной и «неприглаженной» архаикой.

Символическое и космогоническое начало мы видим и в других постановках Рериха, где он выступает как художник. Это «Князь Игорь» Бородина, «Тристан и Изольда» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова и проч. Везде он широко использует иконописную эстетику. Ритмически спаянная, развертывающаяся вверх панорама космического тела «планета Земля», увиденного в одной из точек Вечности — этот художественный образ придает каждому спектаклю былинный, вневременной характер.

В театр Рерих пришел сложившимся живописцем и принес в оформление спектаклей новое отношение к декорациям, которые сделал самоценным произведением сценической живописи. Многие его театральные эскизы впоследствии были проданы как станковые произведения, и потребовалось немало усилий для их атрибуции¹⁹⁴.

Увлеченность Рериха и других символистов именно музыкальным театром связана с их космогоническими поисками совершенной гармонии. Со времен Пифагора музыка, как чистый ритм, почиталась высшим из искусств, и, выбирая между оперой и балетом, символисты предпочитали балет. Александр Бенуа писал: «Балет, быть может, самое красноречивое из зрелищ, так как он позволяет выявляться таким двум превосходнейшим проводникам мысли, как музыкальный звук и как жесты, во всей полноте и глубине, не навязывая им слов, всегда сковывающих мысль, сводящих её с неба на землю. В балете заключена та литургичность, о которой мы стали усиленно мечтать за последнее время»¹⁹⁵. Как и в «Весне священной», в целом в новом балете в качестве основы синтеза стало выступать музыкальное ритмическое начало, а не танец. В балете Стравинского он резко изменился — исчезла изысканная волна модерна

¹⁹⁴ Яковлева Е. П. Новое о театральных работах Н. К. Рериха // Изобразительное искусство и театр: тема, образ, метод / Сб. ст. СПб., Эрмитаж, 2006. С. 100–109.

¹⁹⁵ Бенуа А. Н. Беседа о балете // Театр. Книга о новом театре. Санкт-Петербург, 1908. С. 289.

и появилась грубая остепенность, которая принесла неведомую европейскому искусству монументальную мощь каждого такта. После «Весны Священной» Дягилев очень хорошо почувствовал смену стиля, происходящий в целом сдвиг от византизирующего модерна к русскому авангардному примитиву, и в 1914 году пригласил в Париж Наталью Гончарову для создания декораций к опере Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок».

Опера Римского-Корсакова, написанная композитором в 1907 году, незадолго до смерти, впервые была поставлена в Москве с декорациями И. Я. Билибина, хотя, наверное, музыкальному стилю композитора больше соответствовало бы искусство Васнецова. Приглашение Гончаровой к оформлению постановки в соединении с хореографией романтика Фокина, превратившего оперу в балет, говорят о том, что Дягилев не хотел опираться на довольно академичную по форме музыку Римского-Корсакова. Он искал новизны и решился на полистилистический эксперимент.

Музыкальный замысел Римского-Корсакова был конкретным и на злобу дня — сатира на самодержавие. Но с помощью Гончаровой и благодаря идее Бенуа расположить оперных исполнителей кулисами с двух сторон сцены, вся постановка превратилась в народный балаган, русский ярмарочный кукольный театр, небылицу с «намеком». «Стилизованной пластике движений, “кукольности” и фантастике танцев отвечали декорации и костюмы Гончаровой, которая использовала условные приемы иконописи, русского народного лубка, образы, подсказанные формами кустарных игрушек, сопоставляя все это с яркой красочностью Востока. Как на расписном подносе, расцветали на алом полотнище занавеса к “Золотому петушку” фантастические желтые, синие, зеленые и лиловые листья и кисти винограда, а среди них пестрели разноцветным опереньем две крылатые “Птицы-Феникс” в золотых коронах и с “яблочками” румянца на щеках»¹⁹⁶. Фокин, который всегда умел чутко следовать

¹⁹⁶ *Пожарская М. Н.* Русское театральное-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1970. С. 269.

не только музыке, но и живописи, идеям художников-декораторов, разрабатывающих сценический мир героев, использовал пластические линии, подсказанные Гончаровой. Многие хореографические решения, о чем говорят сохранившиеся фотографии, вплоть до поз, были подсказаны ею.

Римский-Корсаков был необыкновенно почитаем во Франции. Музыка композиторов Могучей кучки — Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова — оказала огромное влияние на творчество передовых французских композиторов того времени, Дебюсси и Равеля. И если «Весна Священная» была освистана парижской публикой, то «под соусом» Римского-Корсакова французы легко «проглотили» русскую, неприглаженную, аляповатую живопись Гончаровой, принесшую в музыкальный театр авангардный стиль.

Глава 7. Крестьянская икона и новая визуальность¹⁹⁷

«В истории искусства можно встретить немало примеров, как новая живопись влияла на открытие и переоценку древних художников, древних памятников и даже целых эпох. Самое удивительное явление во взаимоотношениях старого и нового искусства»¹⁹⁸, — тонко подметил авангардист Грищенко, рассуждая о том интересе, который вспыхнул к русской иконе в начале XX века.

Сначала исследовать внутренний строй русских икон стали символисты второй волны, выбиравшие исключительно древние, открывавшиеся от поздних записей коллекционные шедевры. Они переняли их гармонию, недвижимый ритм Вечности, послойность пространственного строя, локальный цвет. В 1910-х годах очередь дошла до грубоватой красоты деревенских примитивов, северных

¹⁹⁷ Интеллектуальный и медиа дискурс эпохи хорошо показан И. Шевеленко в главе «Новое русское национальное искусство. Шевеленко И. Модернизм как архаизм. С. 216–224.

¹⁹⁸ Грищенко А. В. Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: изд. А. Грищенко, 1917. С. 20.

писем, духовного лубка. Их стилистику творчески преобразовывать начали художники авангарда. Тем самым они задали импульс на столетие вперед, приведший к переоценке этих икон уже в наше время. Деятельность художников-авангардистов оказалась значимой не только для светского искусства XX века, но и для самой иконописи, для ее дальнейшего развития. Благодаря авангарду икона была вознесена на олимп мирового искусства, сначала в его древнем, высокопрофессиональном варианте, а потом и в ремесленном повторении. В XXI веке, когда авангард пережил второе рождение, историки искусства и собиратели обратили внимание на народную икону¹⁹⁹. Эстетический интерес начали вызывать даже так называемые «исступленные» иконы старообрядческого письма. Это крайний вид выразительной экспрессии, когда ради достижения концептуально важной для художника идеи, одни способы формальной стилизации начинают доминировать над другими, — прием, который позаимствовал у этих икон авангард. И сейчас, при исследовании предельных форм иконописной стилистики, яснее вырисовываются ее наиболее важные черты, обозначаются возможности для дальнейшего развития искусства иконы в XXI веке.

Связь между русским авангардом и иконописью определилась и начала изучаться буквально с самого начала его существования. Об этом много писали сами художники, и каждое новое поколение исследователей находило все большие основания для проведения параллелей между этими двумя эстетическими событиями в русской культуре²⁰⁰. И не удивительно. Авангардисты не только исполь-

¹⁹⁹ См., например: URL: <http://www.severicon.ru/Narodicon> (дата обращения: 02.03.2020) и <https://www.pravmir.ru/vystavka-narodnaya-ikona-o-duhovnom-i-dushevnom-iskusstve-foto/> (дата обращения: 02.03.2020).

²⁰⁰ Жданова Е. В. Антикано́н. Русский авангард // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. С. 456–475.

зовали пластический язык икон, но часто напрямую обращались к библейским и евангельским темам: М. Шагал («Адам и Ева» — 1910, «Каин и Авель» — 1911), В. Кандинский («Ангел Страшного суда» — 1911, «Святой Георгий и змей» — 1915), В. Татлин (Мадонна — 1913), К. Петров-Водкин («Богоматерь Умиление злых сердец» — 1914), П. Филонов («Святое семейство» — 1914, «Святой Георгий» — 1915), Н. Гончарова («Троица» — 1910, «Мистические образы войны» — 1914), А. Лентулов («Распятие» и диптих «Снятие с Креста» — 1910) и др. Иконописные стилистические принципы, такие как диалогичность, цветопись, ритмичность, подобие, послойность, целостность, очень по-разному преломленные в их творчестве, стали благодаря им достоянием мировой художественной культуры.

Однако в последние десятилетия появилась тенденция минимизировать связь авангарда с иконописью, растворить ее в общем обращении к архаике (Б. Е. Гройс, Е. Ю. Андреева) или даже игнорировать (Е. А. Бобринская, Е. Ю. Деготь). Хотя большинство, в особенности западных авторов, все еще придают большое значение преемственности, на которую обращали внимание исследователи XX века, находя в поисках авангардистов не только близость с православными иконами, но и с православной литургией и мистикой (Энрю Спира, Мирослава Мудрак, Роберт Нельсон, Дэвин Сингх, Д. В. Сарабьянов, В. В. Бычков, О. Тарасов). Есть и те, кто видит прямую линию преемства между иконами Андрея Рублева, раскрытыми от записей в начале XX века, и искусством авангарда, и те, кто находит между ними не только формальное, но и метафизическое единство: «Я не утверждаю, что авангардная живопись — это единственно возможный путь развития иконы, — пишет, например, Т. В. Левина. — Своим исследованием я хочу доказать, что культура, давшая возможность появиться абстракционизму авангарда, — это культура русской иконы и передаваемой ею визан-

тийской теологии»²⁰¹. Исследовательница устанавливает связь между лучизмом и исихазмом²⁰², находит теологическую глубину православного богословия в творениях Малевича в стиле чисто западного подхода, основанного на внешнем сравнении, не учитывающего сущностных духовных оснований. В этом она близка к взглядам Мирославы Мудрак, которая выстраивает прямые параллели между византийской литургией и картинами Малевича «желтого периода». Мудрак пишет: «Никаких предположений о религиозных воззрениях самого Малевича в этой статье нет; напротив, моя цель здесь — показать, как византийский литургический символизм с его коллективной выразительностью определил уникальную роль Малевича как художника нового времени, которую он наполнил духом православия, привнес в неё характерную для древних иконописцев идею призвания, а также тему воскресения. Когда Малевич провозгласил: “Я преобразил себя в нуль форм” (“Бог не скинут: искусство, завод, фабрика”), — в его словах эхом отозвался византийский

²⁰¹ Левина Т. В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Арткульт. № 1 (1–2011) // URL: https://docviewer.yandex.ru/view/0/?page=1&*=mvXeCHxA9vMbKBNP%2Fye8xdp60yt7InVybcI6Imh0dHBzOi8vd3d3LmhZS5ydS9kYXRhLzIwMTIvMDcvMTEvMTI1NDc5Njk0NC8xNS1sZXYucGRmIiwidGloYUUiOiI1sZXYucGRmIiwibm9pZnJhbWUiOnRydWUsInVpZCI6IjAiLCJ0cyI6MTU5NTc1NTIzMDkwNCwieXUiOiI1OTA2MTc1NTMxNTk1NjYyMDg1Iiwic2VycFBhcmFtcyI6Imxhbmc9cnUm dG09MTU5NTc1NTE5OSZ0bGQ9cnUmbmFtZT0xNS1sZXYucGRmJnRleHQ9JUQwJTlCJUQwJUJwJUQwJTGwJUQwJUJ4JUQwJUJFJUQwJUJEJUQwJUJFJUQwJUJyJTJDKyVEMCVQCiVEMSU4MyVEMSU4NyVEMCVCOVCVEMVCNvVEMCVQCyUyQyslRDAIqjglRDAIqkElRDAIqkUlRDAIqkQlRDAIqjAmdXJsPWh0dHBzJTNBLY93d3cuaHNlLnJlL2RhdGEvMjAxMi8wNy8xMS8xMjU0Nzk2OTQ0LzE1LWxldi5wZGYmbHI9MiZtaW1lPXBkZiZsMTBuPXJ1JnNpZ249MTljMWI3ZjI4MWZiMTE4ZDU5MzAwYmU2NjA2NGVkYzEm a2V5bm89MCMJ9&lang=ru (дата обращения: 03.08.2020).

²⁰² Там же. См. главу «Лучизм».

пасхальный рефрен “Смертию смерть поправ”, обозначив усвоенное им восточнохристианское мироощущение, которое и будет определять вершинные достижения искусства Малевича — от символизма к супрематизму и далее за его пределы»²⁰³.

Но даже если не вдаваться в подробный разбор ошибочных с точки зрения православного богословия суждений двух исследовательниц, а подойти к творчеству Малевича с позиции чистой эстетики, то становится очевидным, что художник принадлежал к западной ветви русского авангарда.

Авангард с самого начала двигался по двум направлениям — русскому и западному. Художники обоих направлений обращались к русской архаике, но истолковывали ее по-разному. Используя визуальный язык, они определяли ему разные интерпретационные стратегии: одни закладывали образно-метафорические основания, другие — рационально-логические, запуская, соответственно, мифологическую или логическую модели мышления. Малевич развивал структурно-рационалистическую модель культурной традиции, связанную с западным искусством. Метафорическая его ветвь получила продолжение в творчестве таких художников, как Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Своим творчеством они вырывали сознание из логических способов видения мира, погружая его в область архетипического нерасчлененного врожденного знания, которое жило в народном творчестве и эстетическом опыте.

²⁰³ *Мудрак М.* Казимир Малевич и византийская литургическая традиция // Искусство, № 2 (597). 2016. URL: <https://iskusstvo-info.ru/kazimir-malevich-i-vizantijskaya-liturgicheskaya-traditsiya/> (дата обращения: 03.08.2020). Перевод статьи: *Myroslava M. Mudrak.* Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity. — Byzantium/modernism: the Byzantine as method in modernity. С. 37–73.

Глава 8. Религиозный космос Ларионова и Гончаровой: от «лучизма» до «всечества»

М. Ф. Ларионова историки искусства называют первым русским авангардистом. Именно он сформулировал основополагающую для авангарда концепцию творческого динамизма художника, отказавшись от стилистических ограничений авторских поисков, что стало основной формальной чертой нового искусства. «Концепция художника, который меняет свой стиль, меняется сам, остается живым, может реагировать не только на внешний мир, но и на виртуальную действительность, на изобретения, которые возникают в искусстве или просто в его мозгу, который одинаково реагирует на то, что он видит в природе, и на то, что он видит в искусстве, — эта концепция оказалась очень продуктивной прежде всего для русского искусства. Это концепция художников русского авангарда. Они приняли ее полностью. Они именно так и развивались. И, может быть, именно этой изменчивостью, этим протезизмом они завоевали мир»²⁰⁴.

Протезизм был следующим и последним шагом к полной творческой автономизации художника, пришедшей на смену личностному осмыслению и переживанию «коллективного бессознательного» в символизме. Если эзотерические взгляды символистов основывались на том, что первопричина всего мира носит черты человеческой субъективности, выраженной в единстве бессознательного, то авангардизм довел субъективизм до возможного предела, осмыслив эзотерику как безграничное расширение сознания-разума одного конкретного индивида.

Таким образом авангардизм оказался противопоставлен иконописи в самом главном. Но «переключение» искусства с темы «предстояния» Божественному космосу на продуцирование авторского космоса в России совпало с поиском самобытного русского пути, поэтому в формиро-

²⁰⁴ Вакар И. Бунт Михаила Ларионова // URL: <https://arzamas.academy/courses/60> (дата обращения: 15.05.2020).

вании эстетики авангарда оказалось широко задействовано древнее традиционное русское искусство. Везде в мире история становления авангарда связана с концептами «новое» и «индивидуалистическое». И только в России он оказался направленным еще на актуализацию национального. «Не имея за плечами опыта рационализма и субъективизма, характеризующих основания европейской культуры, отечественная культура опиралась и опирается на свой национальный соборный опыт самосознания, что в полной мере отразилось и в столь новаторском явлении, как авангард»²⁰⁵.

Для Ларионова образом «национального» стало обращение к «низким» темам русской жизни: кабацкому веселью, солдатскому быту, будням провинциальных лавок и цирюлен. И для воплощения своей идеи он выбрал стиль уличных вывесок и примитивных народных картинок, который соединял с французскими влияниями Сезанна, Гогена и Матисса. Вводя в искусство новый эстетический опыт, смешивая низкое с высоким, «французское с нижегородским», Ларионов начинает реализовывать на практике эстетические идеи, сформулированные немногим позже в философии Людвига Витгенштейна и имевшие принципиальное значение для искусства XX века. Философ писал, что в старой эстетике много говорилось о «высших» и «низших» типах удовольствия, причем эстетическое удовольствие относилось к самым высоким. Но сколько-нибудь ясного различия между видами удовольствия никому так и не удалось провести²⁰⁶. «Витгенштейн скептически относится к идее построения внятной иерархии удовольствий, исключая, возможно, только силу, или напряженность,

²⁰⁵ Кабанова Л. И. Феномен русского авангарда 10–30-х годов в контексте отечественной культуры конца 19 — первой трети 20 столетия / Автореферат дисс. на соискание учёной степени доктора философских наук / Санкт-Петербург, 2012.

²⁰⁶ Витгенштейн Л. Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере // Современная западноевропейская и американская эстетика. М.: Кн. дом «Университет», 2002. С. 39.

удовольствия. Понимание эстетики как философии искусства и прекрасного — традиционное клише старой, или, как ее иногда называют, классической, эстетики»²⁰⁷.

Идеи Ларионова оказали значительное влияние на его жену Наталью Гончарову, которая даже выдвинула идею мещанской пошлости как предмета искусства, что было реализовано в стиле «китч» в ХХI веке. Другая идея Ларионова, теория лучизма, стала частью ее творчества на многие годы. В рамках концепции лучизма Гончаровой были созданы удивительные по красоте абстракции, наполненные, как драгоценные кристаллы, разноцветными, пересекающимися лучами отраженного света.

Лучизм — одна из первых умозрительных теорий русского авангарда, который, по утверждению Зданевича, Ларионов вывел из достижений современной науки — волновой теории света и цвета²⁰⁸. Илья Зданевич, друг и соратник Ларионова и Гончаровой, опубликовавший первую о них монографию под псевдонимом Эли Эганбюри, писал: «В своей основе лучизм стремится к уничтожению предметности, что и позволяет живописи, которая в конце концов не является воссозданием предметов, сделаться еще более реальной, т. е. воссоединиться с тем, что она изображает: здесь ее задача осуществляется вполне и ее самодовлеющее значение и нужность ощущаются более всего, ибо лучизм рекомендует писать не самые предметы, но их излучаемость. Объяснимся.

Мы знаем, что предмет делается видным благодаря тому, что лучи, идущие от источника света, им отражаются и достигают светчатой оболочки нашего глаза»²⁰⁹. В манифесте его создателя, Михаила Ларионова, уточнялось: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного

²⁰⁷ Никитина И. П. Эстетика: учебник для бакалавров. М.: Изд-во «Юрайт», 2013. С. 51.

²⁰⁸ Эганбюри Эли. Наталия Гончарова, Михаил Ларионов / Зданевич Илья. М.: Изд. Ц. Мюнстер, 1913.

²⁰⁹ Там же. С. 35.

и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине уже другого порядка; — этим путем живопись делается равною музыке, оставаясь сама собой»²¹⁰.

Современные исследователи увидели в лучизме близость с исихазмом и иконами, с особым отношением в православии к свету и цвету²¹¹. Но расщепление образа и отказ от вещественности, попытка уйти в мир, где дух отождествляется с материальной природой света, был все-таки уходом в то пространство «за гранью», которое вело не вверх, а вниз. «Гиперпространство вошло в основу симультанизма — искусства глубочайшего духовного кризиса, отражающего мир в эпоху распада. Пространство антииконы: антицелостность, распыление — существование во множестве граней, элементов, осколков, разнонаправленных движений, вне духовно-телесной целостности. Космизм авангардного пространства раскрывает образы inferнальных миров, инспирирующих свои излучения, противоположных и по смыслу, и по цвету, и по энергиям Небесному Царству»²¹².

Гончарова и Ларионов даже гипотетически не могли быть знакомы с идеями исихазма, которые в церковном богословии того времени были преданы глубокому забвению и осуждению. В «настойной книге для священно-церковнослужителей» протоиерея Сергия Булгакова (тезки великого философа), вышедшей значительным тиражом в Киеве в 1913 году, в разделе «Краткие сведения о существовавших и существующих расколах, ересьях, сектах,

²¹⁰ Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917): к 100-летию русского авангарда / Авт.-сост. И. Воробьев. СПб.: Композитор, 2008. С. 118.

²¹¹ *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. С. 276–277.

²¹² *Цветаева М. Г.* Христианский взгляд на русское искусство. С. 251.

новейших рационалистических учениях и проч.» читаем: «Исихасты (т. е. спокойные). Так называлось в Греции в XIV веке монашествующее сословие мистиков, которые отличались самою странною мечтательностью. Они почитали пупок средоточием душевных сил и, следовательно, центром созерцания и думали, что, положив подбородок на грудь и беспрестанно смотря на пуп, можно видеть райский свет и наслаждаться лицезрением небожителей. Это спокойное сосредоточие на одном пункте, отвлекающее мысль от всего внешнего, представлялось необходимым условием восприятия несозданного света»²¹³. Но формальные идеи Гончаровой и Ларионова проделали в XX веке большой путь в русской культуре и парадоксальным образом повлияли на иконопись, особенно в школе, сложившейся в среде русских эмигрантов во Франции, где стало возрождаться и развиваться богословие Русской Православной Церкви. Тогда идеи лучизма в творчестве великого иконописца русского зарубежья, инока Григория Круга, который некоторое время был учеником Натальи Гончаровой, действительно были переосмыслены в христианском ключе и связаны с идеями исихазма.

Но не только лучизм в творчестве Гончаровой был обращен к иконописной эстетике. Именно она первой начала осваивать пластический язык иконы в ее ремесленном деревенском варианте.

Раннее детство Гончаровой прошло в родовой усадьбе ее родителей, что дало возможность ее первому биографу, Илье Зданевичу, создать миф о ее глубокой народности и презрении к собственной дворянской культуре²¹⁴.

Однако это было, конечно, преувеличение. Народность Гончаровой в Московской богемной среде, к которой она

²¹³ Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковнослужителей. КИЕВЪ. Типографія Києво-Печерской Успенской Лавры. 1913. С. 1622. Раздел, посвященный ересям и сектам, был выпущен в том же году в виде отдельного справочника.

²¹⁴ Эганбюри Эли. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов / Зданевич Илья. М.: изд. Ц. Мюнстер, 1913.

принадлежала, была больше игрой и эпатажным имиджем. Художница, конечно, любила деревню, но таковы были реалии царской России: дворянское происхождение и европейское образование навсегда отрывали от глубинного понимания особенностей русского крестьянского мышления. Хотя существует и другое мнение. Гройс, например, считает, что архаическая «русскость» сохранялась в подсознании каждого русского интеллигента. В этом он видит преимущество русских авангардистов, которым не надо было ехать в поисках древних примитивов в Африку: «Русский интеллигент действительно был в начале XX века в уникальном положении африканца, знающего Пикассо, или древнего грека, читавшего Фрейда, — и более того, он был человеком, уже осознавшим и эту специфику своего положения, и предоставляемые ею шансы»²¹⁵. Правда, на наш взгляд, в этом рассуждении читается между строк та собственная западной культурологии тенденциозность, которая всякую культуру, не похожую на западную, одинаково полагает неразвитой и дикой.

Так или иначе, Гончарова выросла не в деревне, а в Московской гимназии, затем поступила в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Среди кипящей инновациями художественной жизни Москвы ей нужно было обратить на себя внимание, и она выбрала путь противопоставления своей почвенности «франкомании» раннего авангарда. Но заявленная ориентация на народное искусство не мешала Гончаровой увлекаться и широко использовать в своем творчестве открытия современных художников. Для студентов Училища были доступны знаменитые собрания Ивана Щукина и Сергея Морозова с произведениями Поля Сезанна, Поля Гогена, Анри Матисса, Пабло Пикассо и Андре Дерена. Кроме того, в Москве проходили выставки «Голубой розы», в которых Гончарова участвовала вместе со знаменитыми французами. Заявляя, что «Запад

²¹⁵ Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата». — Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/1212> (дата обращения: 20.07.2020).

показал мне одно: все, что есть западного — взято с Востока», Гончарова, вместе с тем, с увлечением воспринимала самые разные влияния, и ее творчество было очень разнообразным. Специалисты находят в ее произведениях черты Гогена, немецких экспрессионистов, которые, никак стилистически не сплавляясь, соседствуют с откровенно лубочными стилизациями народных картинок, росписями прялок и подносов, всю жизнь коллекционируемых Гончаровой. Сама художница свой стиль определяла как «всечество». Но какому бы направлению Гончарова не следовала, важно отметить: она писала жителей своей страны, людей, которых знала и наблюдала с раннего детства. И это определило русскую часть ее наследия.

Обратила на себя внимание художница критиков и широкой общественности не своей «народностью», а чередой скандалов, связанных с использованием иконописных образов. Гончарова первой поместила изображения святых, которые назвала иконами и дала соответствующие названия, в выставочное пространство футуристического искусства. До нее это проделал только А. Лентулов на выставке «Бубновый валет», но он не пытался представить свой диптих «Снятие с креста» как поклонный образ, и в нем, хотя и были отсылки к русской иконописи, больше было связи с западноевропейскими религиозными картинами. (Но все равно его работа была снята цензурой.) Провокация Гончаровой была для всех очевидной, потому что иконы на выставки с шокирующими публику названиями прежде никто не выносил, и никто не пытался писать святых в авангардной манере. В 1912 году на выставке «Ослиный хвост» было представлено четыре картины «Евангелисты» — первый в русской истории опыт религиозного эпатажа.

Следует заметить, что изображенные Гончаровой фигуры Евангелистов не повторяли ни одну из существующих икон. Но знакомый с иконописной традицией зритель сразу узнавал их по привычным деталям: отсутствие сюжетного фона, изображение четырех фигур на четырех сильно вытянутых холстах, а также благодаря прическе, форме боро-

ды, длинным одеждам, свиткам в руках, подобию нимбов над головами и подписям. В сочетании с названием этого оказалось достаточно, чтобы образы спровоцировали негативную реакцию верующих — картины с выставки сняли, чего, видимо, художница и добивалась. Интересно, что реакция церковных цензоров во всех работах, посвященных творчеству Гончаровой, до сих пор расценивается как пример религиозного мракобесия.

В 1913 году состоялась ее персональная выставка, принесшая ей славу, в том числе благодаря новому религиозному скандалу: полиция арестовала 22 ее картины, хотя вскоре запрет был снят духовным цензором. Возмущение вызвало авангардное изображение ликов, снова поименованных как иконы, и сама атмосфера выставки, которую Гончарова охарактеризовала как «всечество»: «...Выставленные кощунственные произведения должны быть немедленно убраны с выставки: нельзя же в самом деле допускать умышленное обезображивание святых лиц в виде посмешища среди зеленых собак, “лучистых” пейзажей и подобной “кубистической” дребедени»²¹⁶. И это не единственная негативная оценка, которая тогда прозвучала²¹⁷.

Интересно, что с возвращением в XXI веке православия в духовную жизнь России, картины-иконы Гончаровой снова не нашли понимания у верующих, несмотря на эстетический опыт всего XX века, привычку к авангардным изображениям, которые уже не кажутся столь непонятными, а скорее воспринимаются азбучной классикой. Отрицание духовной ценности картин-икон Гончаровой стало более осмысленным, менее эмоциональным. Например, Н. К. Гаврюшин, современный религиозный философ, объясняет это преобладанием в творчестве художницы «декоративности над вероучительным» и «махрового эгоизма»: «Возвращается Гончарова к примитивной выразительности не особенно тактично и убедительно, без малейшей

²¹⁶ Цит. по *Полушин В. Л.* Наталия Гончарова: Царица русского авангарда. М.: Молодая гвардия, 2016. С. 86.

²¹⁷ *Тугенхольд Я.* Ещё о Гончаровой // *Аполлон*, 1913. № 9. С. 84.

опоры на какую-либо историческую почву. Просто — долой уместность как признак цивилизации. Назад, к природе! Это программа своего рода “неоруссоизма”.

По сути замысла выдвинута даже не художническая, а археологическая задача, умозрительный проект. От художника мир ждет откровений, основанных на его чувстве, глубинной интуиции. Но “авангард”, как известно, главным образом явление “головное”, плод теоретизирования, куда более рационалистический, чем, скажем, программная музыка XIX века...»²¹⁸.

Интересно, что иностранные искусствоведы до сих пор не понимают столь негативной реакции православных на религиозные произведения художницы. Например, исследовательница Джейн А. Шарп полагает, что Гончарова работала в манере, совпадающей с православной традицией и создавала национальные формы, тонко соединяя их с европейским модернизмом. Шарп видит новаторство художницы в смешении границ светской и православной культуры, что представляется ей новым актуальным методом обращения к прошлому²¹⁹, и не считает это провокацией. Но вот это-то «смещение границ» впервые и покорило православных зрителей, и стало камнем преткновения в искусстве уже XXI века. И Гончарова, в отличие от иностранного искусствоведа, хорошо понимала, что она делает.

Для Европы католичество в его средневековой чистоте перед Первой мировой войной уже превратилось в прошлое, в повод для бытового эстетства. В России же православие все еще сохранялось неповрежденным в своей органичной целостности, было живой реальностью большей части населения, в целинную почвенность которого начала втор-

²¹⁸ Гаврюшин Н. К. «Капризные иконы» Натальи Гончаровой и религиозные портреты Павла Корина // «Русская линия», 20.10.2014 URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2014/10/20/kapriznye_ikony_natalii_goncharovoj_i_religioznye_portrety_pavla_korina (дата обращения: 02.06.2020).

²¹⁹ Шарп Дж. А. К проблеме безобразного в искусстве Натальи Гончаровой // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации. М.: Наука, 2001. С. 46–53.

гаться «на западных тракторах» авангардная молодежь. Тотальный индивидуализм, желание самовыражения, саморепрезентация все равно где и за чей счет, — именно тогда в авангардной среде впервые обозначились новые черты нового человека общества спектакля XX века.

Гончарову можно считать родоначальницей религиозной провокации, ставшей мейнстримом XXI века. Для постсоветских художников религиозная провокация стала чуть ли не основным способом обретения признания на Западе. Антихристианская тема в современном российском искусстве впервые была проартикулирована в 2003 году на выставке «Осторожно, религия!» в Сахаровском центре. Затем последовало скандальное «Запретное искусство-2006» (2007), потом появился проект Олега Кулика «Верю» и т. д. Иконы на этих выставках разрубали, фигуры святых в знаковых иконографиях заменялись непотребными образами и др. Затем были пляски в храме Христа Спасителя и т. д. В России подобные проекты встретили яростное сопротивление, но были поддержаны в США и Европе. Поэтому скандалы вокруг православных образов продолжались до принятия закона об оскорблении религиозных чувств. Попадавшие в прессу разгромы подобных выставок православными активистами были запрограммированной художниками частью перформансов, благодаря им многие из провоцировавших их акционеров достигли на Западе значительного успеха, и вернулись в Россию как признанные классики, которым предоставили свои залы для персональных выставок ведущие российские музеи. Но отметим, что впервые обрела быструю славу через религиозный скандал, спрогнозировав реакцию прессы, Наталья Гончарова.

Но провоцируя скандалы, она, в отличие от своих последователей в XXI веке, не отрицала значение русской иконописи для мировой культуры. Она интересовалась ею и хорошо знала ее эстетические принципы. Как и другие художники-авангардисты, Гончарова разбиралась в иконах, русских фресках, переживала за их судьбу. Не раз с глубокой болью она высказывалась на тему варварского

отношения к ним со стороны церковных «реставраторов»: «Старые фрески самым варварским способом уничтожаются <...> реставрация старинных росписей ведётся сплошь да рядом небрежно, нет достаточного знания дела. Исключение составляет разве реставрация в кремлевских соборах»²²⁰.

Хорошо разбираясь в иконах, Гончарова, тем не менее, в своих «иконах» никогда не воспроизводила их иконографию. Отказ от внятного воспроизведения иконографии в ее творчестве вполне возможно был принципиальным и связан с отрицанием академического подхода к искусству. Иконография представлялась в то время в академических научных кругах единственно ценной для изучения: именно о ней говорили и писали все крупные ученые того времени. А все, что связано с академизмом, не только практика, но и теория, — по мнению художников-авангардистов, мешало развитию искусства, ограничивало его рамками рас-судочных правил и схем.

Грищенко, активный участник московских и петербургских выставок, выражал, скорее всего, общее мнение, когда с негодованием писал: «Из иконографии создали какую-то пелену, искусственные очки, в которые только и смотрели на древнерусскую иконопись. На протяжении многих сотен страниц ученые-иконографы нигде не изменяют своему сюжетному методу, методу, который имея свое значение, не представляет никакой ценности в отношении живописно-художественного искусства»²²¹. Полное небрежение академической науки к пластическому языку вызывало отторжение у авангардистов самой этой науки. Их же интересовала не иконография, а цвет и выразительные возможности силуэта и композиции, с помощью

²²⁰ *Полушин В. Л.* Наталия Гончарова. С. 73. Гончарова не была достаточно осведомлена в том научном прорыве, который прямо в это время делала научная реставрация в России.

²²¹ *Грищенко А. В.* Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи. М.: изд. А. Грищенко, 1917. С. 17.

которых «древний художник не рассказывает, не развлекает, а именно пластически изображает событие»²²². Грищенко, как и другие авангардисты, полагал возможным с помощью иконописной «колористической речи» вести пластическое повествование о чем угодно. Он даже создал собственную живописную теорию, которую назвал «цветодинамос». Главными для него были композиция, силуэт и краски, из которых он стремился извлечь все возможности цвета и формы. К сожалению, произведения уехавшего в эмиграцию художника были уничтожены в период борьбы с формализмом. И его творчество долгое время было известно только зарубежным ценителям. В ХХI веке освоение цвета, предложенное художником как смысловой динамики колористического пятна, нашло продолжение в творчестве Ирины Старженецкой, сделавшей христианскую тему центральной в своем искусстве. «Музейная» художница с мировой известностью пишет в минималистической манере иконы, прямо подолжающие художественные опыты Грищенко и Гончаровой, но уже со свойственным ХХI веку уважением к иконографии.

Хотя Гончарова никогда не воспроизводила иконографии, она всегда сохраняла в своих «иконах» характерные детали и антураж, чтобы сделать их узнаваемыми. Например, в картине 1910 года «Богородица с Младенцем» художница берет за основу икону Божией Матери «Страстная», меняя ее очертание. Протограф узнается только по жесту рук и повернутой в сторону голове Младенца. Гончарова предельно обобщает и огрубляет форму. Правда мону-ментального звучания от этого не получается. Облаченная в желтое покрывало с коричневыми разделками, окруженная зелеными ангелами, Божия Мать в интерпретации художницы превращается в орнаментальный элемент Хохломской росписи. Происходит занижение сакральной ценности изображения, типизация не духовного образа, а черт народного ремесленного творчества. «В живописных

²²² Грищенко А. В. Указ. соч. С. 37.

“примитивах” Натальи Гончаровой религиозной тематики образ и сюжет выполняли обслуживающую функцию»²²³. Это станет основным приемом советской и, особенно, пост-советской культуры, когда сувенирные лавки наполнятся матрешками с ликом Богородицы. Интересно, что подобные сувениры были благожелательно встречены в церковной среде, и это направление даже получило развитие в виде наборов для вышивок, сувенирных тарелок со святыми и жестяных коробок для монастырского чая.

Художественное чутье Гончаровой, глубокое понимание древнерусской эстетики проявилось не в квази-иконах, а в тех полотнах, где она обращалась к теме народной жизни. Самые лучшие и искренние картины были написаны Гончаровой в России на тему размеренного сельского труда в окружении русской природы, крестьянского быта. Из этих ранних работ обращает на себя внимание картина «Мать» 1910 года, в которой мы видим стилистические приемы иконописи и принцип метафорического смыслообразования (Ил. 22). Гончарова первая увидела его и использовала в своем творчестве. Особое отношение к матери, которую художница трепетно любила и называла в письмах «святой», помогло ей создать произведение о материнстве необыкновенной глубины и красоты. Ведь, говоря о матери, она не эпатировала, не играла с формами, была предельно искренней и серьезной.

На картине изображена крестьянка с двумя маленькими детьми, сидящая на фоне желтого стога. Ее фигура обведена более светлой по тону линией описи, создающей эффект свечения. Благодаря этой живописной детали, желтый цвет в картине сразу получает дополнительный, духовный смысл, символическое звучание, соответствующее золоту. Это цвет Бога, солнечного тепла, жизнедательной энергии, которую мать дарит своим детям. В таком мета-

²²³ Жданова Е. В. Антикано́н. Русский авангард // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. С. 469.



Ил. 22. Н. Гончарова. Мать. 1910.
Пензенская областная картинная галерея
им. К. А. Савицкого

форическом прочтении стог, очерчивающий фигуру матери и детей, видится как Библейская гора, некое обособленное царство света, добра и любви, в которой погружены все трое. Дерево, вырастающее почти из головы матери, — также прочитывается как иконописный символ, обозначающий одновременно Жизнь и Крест Христов. В контексте картины оно становится метафорической характеристикой материнской любви. Рядом стоит девочка-подросток. Она повернута к зрителю спиной и лицом обращена к пространству, которое открывается за стогом: второму слою картины. Чтобы увидеть его, нужно выйти из-за стога, оторваться от матери, отдалится от ее мира защищенности и любви. Девочка на картине уже сделала этот шаг, и вся ее фигура показывает, что она готова идти в неведомый мир собственной жизни.

Мотив горы, скрывающей или защищающей, объединяющий или отгораживающий, Гончарова, очевидно, подсмотрела в иконах. Самое первое и явное совпадение — гора и дерево в иконографии «Входа Господня в Иерусалим», где очертания горы ритмически совпадают с группой апостолов и шествующим на ослиати Христом. Гора имеет в иконе объединяющее значение — подчеркивает общность учеников со Спасителем и их защищенность рядом с ним. Дерево, растущее перед воротами Иерусалима, куда направляются Христос с апостолами, наклонено им навстречу. Обычно оно ритмически повторяет линию горного склона, и композиционно связывает Христа и его учеников с Иерусалимом — метафора и символ жизни, которая входит в город вместе с вочеловечившемся Богом.

Другой иконописный образ горы, использованный Гончаровой, более тонкий. Он свидетельствует о ее внимательном и осмысленном изучении фресок Ферапонтова монастыря. Там в Богородичном цикле Дионисий метафорически использует мотив горы в сцене «Поклонения волхвов» (Ил. 23). Гора становится характеристикой ограниченного кругозора пришедших ко Христу волхвов, не-



Ил. 23. Дионисий. Поклонение волхвов.
Фреска из цикла Акафиста «Видеша отроцы халдейстии...»
(Икос 5). 1502. Стенопись собора Рождества Богородицы
Ферапонтова монастыря.
Музей фресок Дионисия, Ферапонтово www.kirmuseum.org

полноты их знания. Дионисий изображает трех восточных царей, принесших дары Богомладенцу, на фоне горы, которая загораживает им второй слой изображения. Восточные мудрецы до конца не осознают, перед Кем они стоят — от них скрыто Царствие Небесное, который зритель видит за спиной Богородицы. Из своего положения волхвы могут различить только малую часть престола, на котором восседают Мать и Божественный Сын.

Используя язык живописных метафор, Гончарова преодолела литературность живописной традиции, сохранив при этом повествовательность, но на невербальном уровне. В своей картине она написала историю жизни, материнства, любви, детства, которую можно изложить в тысячах рассказов с разными сюжетами, или просто увидеть.

В 1914 году, приняв приглашение Сергея Дягилева, Гончарова вместе с мужем приехали во Францию и больше на Родину не вернулись. Война и революция оторвали их от России: с 1919 года они навсегда обосновались в Париже. До смерти Дягилева Гончарова и Ларионов сотрудничали с труппой «Русские сезоны», писали картины, выставлялись на парижских вернисажах. Русские эмигранты в Париже, особенно художники, все были знакомы друг с другом. Существовало несколько центров общения, среди которых важное место занимал русский православный приход и живописная школа символиста Николая Милиоти, где преподавал Константин Сомов. Именно в школе Милиоти познакомились Леонид Успенский, создатель богословия иконы, будущий великий иконописец инок Григорий Круг, тогда еще носящий мирское имя Георгий, и Наталья Гончарова.

Влиянию авангардистов на развитие иконописи в русском зарубежье уделяется мало внимания. До освоения языка иконописи авангардистами, даже после ее «открытия» коллекционерами, в научном сообществе русская икона продолжала рассматриваться как фольклорное явление. О каком ее богословском языке при таком отношении могла идти речь? До исследований ее смыслов, икона

прежде должна была, по крайней мере, быть обоснована и показана как осмысленное творчество. Такое отношение к иконописи можно было почерпнуть в двух источниках — у старообрядцев, и у тех, кто стоял у истоков эстетического открытия икон, кто видел их вживую, осмыслил их пластический язык. И Париж стал тем местом, где эти, не пересекавшиеся на Родине социальные группы, оказались соединены.

После революции в Париж выехали многие художники, символисты и авангардисты, творчество которых развивалось под влиянием формально-художественного языка иконописи. В Париже жил Грищенко, автор двух теоретических исследований «Про связи русской живописи с Византией и Западом» (1913 г.) и «Русская икона как искусство живописи» (1917 г.), Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и другие. Многие художники брали себе учеников. Здесь же в эмиграции оказались и купеческие старообрядческие семьи, поддерживавшие отношения с древлеправославными общинами Прибалтики. Старообрядцы, которые традиционно не допускали к своим иконам «никониан», в условиях эмиграции стали более открытыми, менее категоричными. В 1927 году по инициативе Владимира Павловича Рябушинского, старообрядческого магната, создается общество «Икона», и в 1931 году по его приглашению в Париж приезжает из старообрядческой общины в Эстонии иконописец Пимен Максимович Софронов для преподавания иконописи. Грищенко и Гончарова с одной стороны — старообрядческий мастер Софронов с другой: между этими полюсами и начала развиваться русская иконописная школа за рубежом.

Хотя тема русской иконописной школы в Париже выходит за географические рамки исследования, на проблемах ее становления необходимо остановиться подробнее, поскольку именно там было создано новое направление, «богословие иконы», оказавшее беспрецедентное влияние на икону и науку о ней в России XXI века.

Глава 9. Иконопись русской эмиграции

Особенность становления и развития парижской иконописной школы состоит в том, что иконами здесь стали заниматься люди, которые были мало или совсем не знакомы с русской иконописной традицией, никогда не видели ее древних образцов. Леонид Успенский, инок Григорий (Круг), Владимир Лосский, монахиня Мария (Скобцова), монахиня Иоанна (Рейтлингер) — можно с уверенностью сказать, что мимо них прошли все открытия, связанные с иконописью начала XX века. Они были детьми, когда проходили первые знаменитые выставки икон, когда коллекции Щукина и Морозова открывались для художников. Будущие теоретики и иконописцы покинули Россию с родителями и впервые заинтересовались православием уже в эмиграции, в чужой культурной среде. Живопись икон они изучали в антикварных лавках и по плохим изображениям тогдашней полиграфии, а первые представления об иконописном пластическом языке получили от эмигрировавших авангардистов. Так сильное влияние творческой манеры Гончаровой видно в иконах матери Марии (Скобцовой), святой подвижницы, которая погибла в концлагере 31 марта 1945 года, добровольно войдя в газовую камеру вместо советской девушки. Она была известным в Париже иконописцем, и в своем узнаваемом неопримитивистском стиле написала довольно много икон для русских храмов, и даже преподавала иконопись. «В Париже и его окрестностях, как известно, жило очень много русских. И в недолгое время появились “храмы” — главным образом, в пустых гаражах при брошенных особняках, так как ездить в собор на rue Daru или на rue Crémée в Сергиевское подворье было далеко, а священников Академия выпускала достаточно. Вскоре Париж с его пригородами насчитывал 15 храмов, при том даже и разных юрисдикций (как известно, “карловцы” не признавали остальных)»²²⁴.

²²⁴ Рейтлингер Ю. Н. Воспоминания. Частный архив. Цит. по: Попова Б. Юлия Николаевна Рейтлингер (художник-иконописец,

Повлияли уроки Гончаровой и на «Рублева русского зарубежья» инока Григория Круга, в творчестве которого произошло иконописное претворение художественных уроков знаменитой авангардистки и ремесленной манеры старообрядца Софронова. Гончарова по-своему, через теорию лучизма, преподавала инок Григорию первые уроки созерцания, показав, как с помощью цвета можно изобразить в живописи свет. И Григорий Круг в итоге несколько отошел от традиционной санкирной техники, которую преподавал Софронов, и начал создавать удивительные по красоте и духовной силе произведения, наполненные мистическим ощущением имманации Божественных энергий (Ил. 24).

Бог и святые на иконах Григория Круга живописно решены не совсем привычно: часто их одежда как бы соткана из множества разноцветных лучей, складывающихся в процессе восприятия в нужный тон. По сути, мы видим в его работах последовательное воплощение идей лучизма, но интерпретированных в духе исихастской традиции. Инок Григорий всю жизнь делал заметки, записывал свои мысли в небольшие тетрадки, не для публикации, для себя. Всего четвертую часть его записей смогла расшифровать сестра иконописца и издала в виде небольшой книжечки «Мысли об иконе»²²⁵. Через всю книгу проходит главная для художника идея света в иконе. Откровение в иконе Фаворского света, божественных энергий — в этом он видел главную задачу современной иконописи.

После издания книги Круга в России, она стала настольной для иконописцев и исследователей, одной из самых цитируемых. Однако плохая полиграфия, не отражавшая оригинальную живописную систему художника, не позволила по-настоящему оценить его творчество. Поскольку в своих заметках инок Григорий не пытался верба-

1898–1988) // Наше наследие. 2008, № 87. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8719.php> (дата обращения: 29.08.2020).

²²⁵ Григорий (Круг Георгий Иванович; инок; 1907–1969). Мысли об иконе / Инок Григорий (Круг). М.: Изд. дом «Лествица», 1997.



Ил. 24. Инок Григорий Круг. Христос Пантократор.
Середина XX века. Франция

лизировать свои живописные решения и их смысл, а только делал заметки об иконографии и ее символике, необходимые в иконописной практике, его книга была воспринята в единстве со взглядами его друга, Леонида Успенского. Тем более, что известна она стала в России значительно позже богословия иконы Успенского.

Леонид Успенский, блестящий богослов, был гораздо менее одаренным художником, по сравнению с иноком Григорием. Он был логиком в искусстве, и потому в своих интеллектуальных построениях далеко ушел от живописных проблем иконописи, углубившись в теорию: технико-технологическую, иконографическую, и их связь с литургией.

Семиотическая знаковая составляющая всегда присутствовала в русской религиозной культуре, но никогда в древности она не превалировала над образно-эстетической. Со всей очевидностью она проявила себя только в середине XVI века, и старообрядчество бережно сохранило эту знаково-символическую линию развития русской цивилизации. В условиях жесточайших гонений оно сберегло ее как главную интеллектуальную ценность, передавая из поколения в поколение. Носителем именно этого иконописного сознания в русской эмигрантской среде был Пимен Софронов (Ил. 25). Прежде чем приехать в Париж, он учился в Праге у великого иконографа Н. П. Кондакова, посещал его семинар, изучал знаковую символику иконописных орнаментов. Кондаков хорошо знал старообрядческие традиции иконописания, находил, что они имеют прямую связь с древней византийской и итальянкой традицией²²⁶,

²²⁶ Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи. СПб., 1901; Сосновцева И. В. Никодим Павлович Кондаков и иконописные школы Высочайше утвержденного Комитета попечительства о русской иконописи // Н. П. Кондаков. 1844–1925: Личность, научное наследие, архив / Гос. Рус. музей. СПб.: Palace Editions, 2001. С. 115–131; Мир Кондакова: Публикации, статьи, каталог выставки. Каталог выставки / Сост. И. Л. Кызласова. М.: Русский путь, 2004. С. 150–192; Пуцко В. Г. Старообрядческая



Ил. 25. П. Сафронов. Богоматерь из Деисуса. Около 1929 г.

он выстроил стройную систему развития символического языка иконографии. Взаимовлияние старообрядческих представлений и иконографических изысканий оказалось очень плодотворным. В Париже сошлось богословие иконы Успенского, труды Грабара, Кондакова и старообрядческие представления с мистическим богословием его друга В. Н. Лосского. В ХХI веке, под влиянием идей Успенского, иконопись в России была теоретически обоснована как искусство воспроизведения иконографических и стилистических шаблонов. Икона стала такой, какой ее представляли ученые конца ХIХ века до открытия художниками символистами и авангардистами. А живопись инок Григория Круга так и осталась достоянием западной культуры.

Еще одной заметной фигурой иконописной парижской школы стала Юлия Николаевна Рейтлингер (в монашестве Иоанна), которая в 1955 году вернулась в СССР, где первые несколько лет пробыла в ссылке в Ташкенте. Впоследствии она жила в Москве, была духовной дочерью о. Александра Меня, и ее взгляды имели влияние на советских искусствоведов. Сестра Иоанна училась в Пражском университете, посещала семинары Кондакова, тесно общалась с о. Сергием Булгаковым.

Отец Сергей приехал в Прагу в июне 1923 года, где преподавал церковное право. Юлия слушала его лекции, участвовала в православном студенческом кружке. «Пражская» записная книжка о. Сергия Булгакова «позволяет проследить первые шаги христианских студенческих конференций, в частности, поездку на пароходе по Дунаю: Прага — Белград — Хопово, — в которой принимают участие Ю. Н. и Ася Оболенская. Записная книжка о. Сергия и графические рисунки Ю. Н., хранящиеся в Музее им. Андрея Рублева, взаимно дополняют друг друга»²²⁷.

икона как историко-культурное явление // URL: <https://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/248-1-0-669>.

²²⁷ Попова Б. Юлия Николаевна Рейтлингер // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8719.php>

В поездке Рейтлингер познакомилась с сербскими фресками, свободными и необыкновенно живописными. И после переезда в Париж вместе с о. Сергием, она поступила учиться в мастерскую Дени, возвращаясь к живописной эстетике русского символизма. Владимир Васильевич Вейдле, профессор кафедры истории и христианского искусства Парижского Свято-Сергиевского Богословского института, писал: «...Зрение, красочное чувство, самая кисть Ю. Н. Рейтлингер воспитаны современной французской живописью. На первый взгляд такое воспитание может показаться не совместимым с иконописными задачами, преданиями, даже темами; на самом же деле именно оно позволило не испугаться этих тем, понять существо этих задач и вернуться к истоку этих преданий»²²⁸.

Вернувшись в Советскую Россию, Юлия Николаевна жила в Москве и имела очень широкий круг общения среди советской творческой интеллигенции, не только в Москве, но и в Ташкенте и Ленинграде. Ее авторитет был необычайно высок, и зачастую категоричные высказывания участвовали в формировании отношения к иконам. В частности, ее отношение к росписям Ярославских храмов, которые она называла «картинками», быстро перешло в искусствоведческую литературу, где они стали рассматриваться как свидетельство кризиса русской культуры. В ее письмах словосочетание «эстетизм икон» имел негативные коннотации: «Все думаю — почему нам надо идти не от Рублева, а от более ранних: мне кажется, что в Рублеве поставлена точка какого-то законченного дух<овного> пути, и подражание ему, даже и у Дионисия чуть-чуть сбивается на эстетизм, берется у него что-то внешнее, для него выражавшее его духовность, но для нас сбивается на стилизацию» и в другом письме: «...когда “стиль” установился и даже на границе “декаданса” — в нем уже много эстетизма, который я в какой-то мере противопоставляю

²²⁸ Россия и Славянство. Париж, 1931. 26 дек. № 161. Цит. по: Попова Б. Юлия Николаевна Рейтлингер.

религиозному содержанию и искренности»²²⁹. И в искусствоведческой литературе 70-х годов «эстетизм» в отношении икон стало звучать как «эстетство», а искусство Дионисия из издания в издание характеризоваться как декадансное.

Необходимо отметить, что творчество самой сестры Иоанны было в высшей степени эстетичным и самобытным. В нем нашли претворение стиль дорублевских русских икон и фресок, сербские фрески и французское христианское искусство Мориса Дени.

Глава 10. Антиикона Казимира Малевича

Лучизм был одним из первых, но далеко не единственным манифестированным стилем авангарда. Вместе с революционными политическими событиями в России начала века создавались столь же радикальные художественные идеи, основанные на разрушении старого западноевропейского сюжетного искусства и создании нового. И эти тексты оказались не менее важной формой творческого высказывания, чем сами картины. Авангардисты, и прошлые, и настоящие, декларируя преодоление литературности в изобразительном искусстве, стремление вырвать образ из диктата слова, часто превращали (и превращают) свои картины в иллюстративный материал к собственным художественным теориям, изложенным в многочисленных трактатах. Авангард «создал обильный вербальный текст и во многом на нем базировался: манифесты, автокомментарии, диалогические формы соотношения текста и изображения внутри визуального целого»²³⁰.

²²⁹ Цит. по: *Белевцева Н.* «Икона имеет право будить, рассказывать...». Наследие Ю. Н. Рейтлингер (сестры Иоанны) в Библиотеке-фонде «Русское зарубежье» // Наше наследие, № 87, 2008. // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8720.php> (дата обращения: 29.06.2020).

²³⁰ *Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. С. 17.

Манифест стал репрезентацией авангардной эстетики, в которой искусство будущего представлялось возвращением к естественности архаики и ее религиозной напряженности. Апеллируя к религиозным архетипам, художники ясно указывали, что поиск ответов на главные вопросы современности — о роли и месте человека в новом машинном веке — лежит в религиозной плоскости. Но религиозность авангарда была новой, полностью отрицающей и разрушающей традиционную метафизику. Авангардизм расколол и христианский, и эзотерический космос символистов, предложив вместо него множественность вселенных, в каждой из которых был свой бог. Казимир Малевич писал: «В эту неизбежную реальность как действительность не могут войти двое, чтобы вынести одну сумму, одинаково измерить. Сколько бы ни вошло в эту действительность людей, каждый принесет иную действительность, а иной ничего не принесет, ибо не увидит ничего действительно — каждый принесет свое суждение о той вещи, которую пошло видеть, их суждение и будет действительностью, доказывающей, что нет того объекта, о котором идет речь, ибо даже сами суждения при взаимном обмене создают множество оттенков противоречий»²³¹.

В ХХI веке, в эпоху, когда авангард обрел новую жизнь в визуальной культуре, серьезность прошлых высказываний была переосмыслена в ироническом ключе. Например, В. Пелевин в своем романе «Чапаев и Пустота» создал яркий образ иллюзорности авангардного мира, нелепости его «ризомы реальностей». Писатель материализовал авторский мир, созданный представителем революционной богемы Петром Пустотой, а потом расстрелял этот мир из глиняного пулемета руками его демиурга.

Казимир Малевич принадлежал к западному направлению русского авангарда, который работал не с метафорами и чувствами, а с символическими структурами и

²³¹ Малевич К. С. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922 // URL: <http://www.k-malevich.ru/works/tom1/index41.html>

смыслами. В отличие от интуитивного и экспрессивного искусства таких художников, как Ларионов и Гончарова, Малевич полностью изгнал из своего творчества всякое чувство, сосредоточившись на визуализации философских построений, которые он назвал супрематизмом. Малевич поразил современников рациональностью своего манифеста, основанного на рассудочной мистике, интеллектуальной игре разума, к которой он приглашал зрителей и художников. Никаких чувств, утверждал он, тем более эстетических, в произведении быть не может. Вложение души в изображение — это издевательство над натурой, ее убийство и превращение в собственный аватар. В классическом искусстве «живое превратилось в неподвижно мертвое состояние. Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют насекомых в коллекции»²³². Футуризм, уверен художник, изменил и вдохнул в форму жизнь, которая достигла своего предела в супрематизме. Это была общая для авангарда идея. Похожую мысль высказывал в 1914 году Виктор Шкловский в статье «Воскрешение слова», где он говорил, что формы слов, художественных образов искусства прошлого окаменели и умерли в произведениях классической литературы, потеряв смысл. «Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»²³³, вернуть им поэтическое звучание. И в раздирании, коверкании форм он видел их возвращение к жизни.

Но в отличие от футуристов, Малевич не ограничивается формальными поисками. Он создает супрематический мир, внутри которого выстраивает свою космогоническую и религиозную систему: астральное царство чистой формы

²³² Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917).

²³³ Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917): к 100-летию русского авангарда / Авт.-сост. И. Воробьев. СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008. С. 126.

и цвета. В этом новом, порожденном его сознанием мире, Малевич, как профессиональный конлангер, изобретающий языки на основе законов лингвистики, представил собственный иконописный образ, созданный по формальным правилам иконописи. Главной его иконой стал «Черный квадрат», который он назвал «иконой моего времени» и повесил на последней футуристической выставке «0,10» в 1915 году в русский красный угол. В течение ста лет после этого жеста квадрату-иконе во всем мире были посвящены тысячи статей и книг. Попробуем выделить главное, что связывает «Квадрат» с иконописной эстетикой.

В своем Манифесте Малевич написал: «Я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т<о> е<сть> к Супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству. Супрематизм — начало новой культуры: дикарь побежден, как обезьяна. Нет больше любви уголков, нет больше любви, ради которой изменялась истина искусства. Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума. Лицо нового искусства! Квадрат живой, царственный младенец. Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии натуры»²³⁴.

Царственный Младенец — это именование в христианской гимнографии Богомладенца Христа, и подобных аллюзий на христианские тексты в Манифесте много. Малевич утверждает акт собственного творчества равноценным Божественному, «творением из ничего» и актом «Разума». Разум художника, творящий вещи, и дающий «формам жизнь и право на индивидуальное существование»²³⁵ — это прямая отсылка к первой главе Книги Бытия. Если раньше, от палеолита до символизма XX века, в задачу художника входило постижение Божественного творенья, мира, который Бог создал из ничего, всему придал форму и вдох-

²³⁴ Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). С. 215.

²³⁵ Там же. С. 200.

нул во все жизнь, то теперь Малевич отвергает ценность такого искусства. Познание Бога через творчество не заслуживает внимания. «Художественное сознание Малевича было глубоко потрясено встречей с кубизмом и футуризмом. Благодаря им он увидел явление нового мира техники, приходящего на смену миру природы. Но мир техники Малевич осознал не как угрозу и не как обещание. Он увидел в нем и его победе лишь доказательство тому, что и уходящий мир природы не был “миром Божьим”, созданным могуществом, превосходящим волю человека. Мир природных форм открылся Малевичу как мир человеческого произвола, как специфическое проявление человеческой воли к овладению изначально нерасчлененной стихией»²³⁶. Художник смещает Бога и ставит на его место самого себя. И как новую личность, «лицо нового искусства» (лицо в теологических текстах синоним личности) создает черный квадрат. В некоторых картинах 30-х годов он использует черный квадрат как личную подпись – понимание себя как Демидурга, самоотожествление с царственным младенцем, творящим мир, сохраняются у Малевича на протяжении всей жизни.

Прочитавший супрематический манифест Александр Бенуа откликается на него апокалиптическим ужасом: «Без номера, но в углу, высоко под самым потолком, на месте святом, повешено “произведение” г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. Несомненно, это и есть та “икона”, которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер, это и есть то “господство над формами натуры”... Черный квадрат в белом окладе – это не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутвержде-

²³⁶ Гройс Б. Е. Малевич и Хайдеггер: вопрос об истине искусства // Журнал «37», №21 // URL: <https://samizdat.wiki/images/3/33/37-21-7-%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%B9%D1%81-%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%B8-%D0%A5%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B5%D0%B3%D0%B3%D0%B5%D1%80.pdf>

ния того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного приведет всех к гибели»²³⁷.

Малевич обнуляет всё: все образы, переворачивает смыслы. Он находит для смыслов новые формы, и от этого они меняют свою суть. Они перестают быть всеобщими и вечными, а переходят в мир, продуцируемый сознанием автора. «В том, как сам Малевич – открывающий новое и разочаровывающийся в прежнем – находил в своем шедевре эти новые смыслы, то, как его “означивал”, и состоит здесь сюжет. Как от “нуля форм” через знаменитое полемическое “у меня одна голая, без рамы (как карман) икона моего времени” он пришел к поздним и как будто бы отвергающим ранние утверждения об отсутствии в “Квадрате” понимаемого смысла словам, что он передает “бесконечность и вечность”, и если смотреть на него сосредоточенно, начинаешь это чувствовать»²³⁸. Ирина Вакар считает, что *такая* икона времени могла появиться как ответ на гуманистическую катастрофу Мировой войны, духовный кризис не только русского, но всего европейского общества.

«Новый горизонт был подлинно новым в том смысле, что обладал по отношению ко всей предшествующей культуре статусом и энергией отрицания, — отмечает О. Ю. Тарасов в статье, посвященной иконописи в Энциклопедии русского авангарда, — <...> супрематизм создавался и мыслился как система с универсальным космическим изменением, которая наделялась способностью преобразования

²³⁷ Цит. по: *Шарп Д.* Малевич, Бенуа и критическое восприятие выставки «0,10» / Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915–1932. М., 1993. С. 53.

²³⁸ Малевич для нормальных // Анна Наринская о книге Ирины Вакар «Черный квадрат» // Отзыв на книгу *Вакар И.* Казимир Малевич. Черный квадрат. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015 // URL: <https://serge.raikevich.com/articles/kommersant/weekend/5095-malevich-dlia-normalnyh-anna-narinskaia-o-knige-iriny-vakar-chernyi-kvadrat> (дата обращения: 29.07.2020).

мира по законам “чистых форм” и открывала возможность нового переустройства бытия. В этом плане супрематический проект осмыслялся некой новой формой религии (религии искусства), а супрематическая картина наделялась функцией новой иконы»²³⁹. В ней присутствовали многие эстетические составляющие традиционной иконописи — ритм, цветопись, обобщенность ясно читаемых гештальтов, но все понималось и реализовывалось иначе. Вневременность понималась не как отсылка к Вечности, а как полное отсутствие пространственно-временного континуума. Отсутствовали послойность и принцип подобия — формы хотя и повторялись, но с механической выверенностью, а не природной органикой. Не было и образа человека — объединителя этого геометрического мира форм и цвета. Но вскоре он появился.

Начав с черного квадрата, как с первопричины, изначального Слова, Малевич строит свой новый мир на других ритмических основаниях, которые, как и в христианской картине мира, полагает важнейшей категорией роста и развития. Но, как отмечает Н. В. Злыднева, он опирается на ритмический принцип первобытного протоорнамента. «Порожденные формообразованием “сверху”, элементы композиции витают в лишенном гравитации поле, соотносясь друг с другом лишь формой и цветом. Между тем именно в наличии этой связи и заключена отсылка к глубинно-архаической изобразительности, к орнаментальной структуре, которая, по мысли В. Н. Топорова, появляется в первобытную эпоху, когда в изображении возникает присоединительная связь. Супрематизм Малевича — это присоединение формы к форме и цвета к цвету в чистом виде, как в протоорнаменте»²⁴⁰.

До Малевича художники символисты, как мы помним, тоже искали в ритме ответы на свои метафизические

²³⁹ URL: <http://rusavangard.ru/online/history/ikonopis/>

²⁴⁰ Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик, 2008. С. 84.

вопросы, но они обращались к готовым моделям гармонии архаического искусства, достигшего высших форм в ритмике православного литургического образа. Малевич же начинает с нуля не только в цвете и форме, но и в ритме, обращаясь к эпохе до всяких ритмов в искусстве, к прото-орнаменту. И когда в процессе творения он приходит к фигуративному искусству, оно образуется совершенно иначе, начисто лишенным природного фрактального гармонического принципа. Новый ритм в мире, где есть механическая симметрия и нет подобия, порождает новые антропологические формы: людей без лиц, без живого тела. Этих новых людей Малевич представляет зрителю в иератических позах: с выраженным величием и надмирной неподвижностью. Об этом втором супрематическом периоде Б. Е. Гройс писал: «Рассматривая супрематические работы Малевича, мы легко обнаружим все те структуры, которые описывает Хайдеггер как структуры потерянности человека и утраты им мира»²⁴¹. По сути Малевич пишет антииконы²⁴² новой постапокалиптической реальности. «В произведениях авангардистов реальность теряет зримость и антропоморфичность, становится теоморфной, “боговидной”, готовится к принятию и запечатлению тех форм, которые выводят за грань исторического существования человека, — пишет М. Н. Эпштейн. — <...> Авангардизм есть эстетика конца и является для искусства тем же, чем для религии — эсхатология. Искусство второй заповеди — это искусство и по-

²⁴¹ Гройс Б. Е. Малевич и Хайдеггер: вопрос об истине искусства // Журнал «37», № 21 // URL: <https://samizdat.wiki/images/3/33/37-21-7-%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%B9%D1%81-%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87-%D0%B8-%D0%A5%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B5%D0%B3%D0%B3%D0%B5%D1%80.pdf> (дата обращения: 20.09.2020).

²⁴² Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2012; Жданова Е. В. Антикано́н. Русский авангард // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934.

следнего Откровения: нельзя изображать того, что в мире, ибо мир сам теряет свой образ»²⁴³.

После Октябрьской революции Малевич несколько лет находится в центре художественного процесса. Его идеи оказывают огромное влияние на формирование лаконичного плакатного языка искусства нового советского государства. Но Малевич не сотрудничает с новой властью. Он считает, что идеи новой власти совпадают с его супрематической философией нового мира. «Казимир Малевич в первые послереволюционные годы стал одним из “локомотивов” революционного искусства, возводя свой супрематический метод в ранг государственной эстетики. Наряду с почти религиозной пропагандой супрематизма, символизирующего внеисторический “предельный” уровень художественного творчества, Малевич призывал коллег по цеху расправиться с христианским прошлым: “...сжечь в крематории остатки греков, дабы побудить к новому, дабы чист был новоскованный образ нашего дня” и переименовать “... все храмы Христианские <...> в Коммунистические имена”²⁴⁴»²⁴⁵.

Красные полотнища, закрывающие исторические здания в годовщину Октября, агитационные плакаты и памятники Ленинского плана монументальной пропаганды по всей стране, графика советских лозунгов, росписи агитпоездов, агитационный фарфор и первый мавзолей Ленина, сложенный из кубов, а также другие яркие явления революционной эпохи, имеют прямую связь с супрематизмом Малевича, с его эзотерическим пониманием геометрической формы, цвета, ритма. При непосредственном участии художника реализуется главная идея всего Серебряного века — искусство переходит из акта художественного творчества в жизнь как таковую. Черный квадрат, положенный в основание новой генерации самоподобия, разрастается

²⁴³ Эпштейн М. Н. Искусство авангарда и религиозное сознание // URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=3848§ion_id=2270&view=print (дата обращения: 30.07.2020).

²⁴⁴ Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 2004. С. 133.

²⁴⁵ Жданова Е. В. Антикано́н. Русский авангард. С. 460.

в новый, правильный, логичный мир, в котором человек превращается в часть единого механизма, олицетворением которого, по мысли Малевича, является Ленин.

Новая гармония нового мира требовала изменения всего: превращения людей в «землянитов», живущих в «планитах», окруженных архитекторами, одетых в супрематические одежды, и пьющих чай из геометрических чашек. Этот глобальный замысел появился у Малевича еще до представления им супрематических работ общественности. Первый опыт по созданию бытовых супрематических предметов относится к 1915 году.

Артель вышивальщиц в поместье Вербовка Киевской губернии, организованная в 1900 году его владелицей Натальей Михайловной Давыдовой, занималась вышивкой по образцам крестьянского литургического малороссийского шитья. Подруга Давыдовой, художница-авангардистка Александра Экстер, предложила ей взять в качестве образцов для вышивки свои рисунки и рисунки Малевича. Созданные мастерицами сумочки, полотенца, предметы одежды и интерьера были представлены на выставке в Москве и произвели сильное впечатление на художников. С них началось вхождение авангардного искусства в бытовую среду человека. И как в Вербовке литургические образы были заменены на супрематические, авангардное искусство повсюду стало претендовать на его место.

Сотрудничество с мастерской привлекло известных художников-авангардистов: Надежду Удальцову, Ольгу Розанову, Нину Генке, Любовь Попову, Ивана Клыона, Ивана Пуни и других. Вслед за этим супрематизм вошел в творчество художников-модельеров и дизайнеров.

После смерти Ленина в 1924 году Малевич попытался участвовать в создании нового религиозного культа вождя, его обожествления в структуре новой космогонической системы. Нелепо звучащее сейчас утверждение о том, что Ленин — это куб, и каждый ленинец должен иметь дома куб, в контексте той эпохи воспринимался вполне органически. Это был образ совершенной божественной сущности, управляющей новым миром и являющейся религиозным

образцом для нового человека, новым Мессией, мистическим телом механического космоса, этическим и эстетическим эталоном. Но после смерти Ленина политика в отношении искусства резко изменилась. Супрематизм не стал коммунистической идеологией. Малевич же остался верен своим идеям.

Созданный Малевичем образ логичного, четко структурированного мира, в котором человек превращается в часть единого слаженного механизма, оказал огромное влияние на все мировое искусство. Теоретик абстракционизма и автор идеи «плоскостности картины» Клемент Гринберг полагал, что его можно считать родоначальником минимализма и основных течений американского искусства 1950-х и 1960-х годов, в центре которых стоял пластический язык живописи, освобожденной от идеологии и предметности. Черный квадрат уже не как пластический, а как мистический предмет, стал иконой пришедшей на смену модернизму трансгуманистической идеологии — самого представительного направления в культуре XXI века. Цель трансгуманистического движения²⁴⁶ совпала с супрематической идеей Малевича — преодоление биологических ограничений человека как природного вида и достижение телесного бессмертия средствами научно-технического прогресса, в первую очередь через симбиоз тела с машиной.

Трансгуманистические арт-практики XXI века начали выстраивать мир, в котором нет места традиционному искусству, с его сложным психологизмом и обращенностью к человеческой душе, о чем писал Малевич. Они агрессивно относятся к христианству, поскольку выстраивают свою религиозную систему, замещая жизнь души интеллектуальной деятельностью. В произведениях, созданных под влиянием идей трансгуманизма, зрителю предлагается исключительно рациональное считывание информации. Здесь нет красоты, мастерства, гармонии, исчезает и лич-

²⁴⁶ URL: <http://www.transhuman.ru/transgumanizm-bessmertie>
(дата обращения: 30.09.2019).

ное чувство художника, проживание им произведения, как и заповедовал когда-то Малевич. Все трансцендентное, невербализуемое, таинственное, те духовные человеческие ценности, которые в традиционном творчестве передаются от сердца к сердцу, отсутствуют²⁴⁷.

Глава 11. Религиозная проповедь «Мирового расцвета» Павла Филонова

Супрематизм Малевича был главной, но не единственной жизнеустроительной авангардистской теорией с собственной космогонией, в которой были востребованы эстетические иконописные принципы. Существовало другое, «органическое» направление, основателем которого был Павел Филонов. Его искусство — это мир неправильных природных форм, свободно произрастающих из соединения живых атомов. П. Н. Филонов использовал православные идеи и образы, но, как и Малевич, создал мир, параллельный христианскому, нигде с ним не пересекаясь. Это был мир магии, лишенный чистой духовности. В мире Филонова дух отождествлялся с материей, и духовная жизнь понималась пантеистически, хотя начинал он как религиозный художник. «В 1908–1910 гг. Филонов совершил путешествие с “паломническим” паспортом по святым местам. По дороге в Иерусалим Филонов писал для паломников и монахов копии икон. Сохранился образ Святой Екатерины, писанный Филоновым “с лицевого подлинника” в монастыре Святой Екатерины на Синае, который он привез в подарок своей сестре Екатерине»²⁴⁸.

Филонов в 1912 году обосновал закон органического развития формы. Он описал его как движение от частного, «до последней степени развитого», к общему, являюще-

²⁴⁷ Губарева О. В. Влияние трансгуманизма на искусство XXI века // Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе. Том I / Редактор-составитель Г. В. Скотникова. СПб.: ИД «Петрополис», 2020. С. 105–117.

²⁴⁸ Жданова Е. В. Антикано́н. Русский аванга́рд. С. 464.

муся результатом бесконечной динамики и изменчивости всех элементов. Он утверждал, что каждая мелкая частица обладает своей духовной значимостью, каждый атом «психотворит», и «даже земля и камень» являются «человеком». Уже в ранних работах «Коровницы» и «Крестьянская семья» (1914) Филонов четко обозначил свой пантеистический взгляд на мир. «Крестьянскую семью» часто сравнивают с иконами «Рождество Христово» и «Поклонение Младенцу», поскольку она выдержана в иконографических границах данных иконописных сюжетов, но в действительности сходство это только внешнее. Филонов, также как и Малевич, — конлангер. Он изображает Царственного Младенца для своего, не христианского мира, оперируя формальными правилами иконописи.

Первые свои опыты в этом направлении Филонов даже называет как иконы, хотя они мало на них похожи, потому что задачи художника совсем не иконописные. Он ищет совершенный образ, который собрал бы в себе всю красоту его вселенной, живого подвижного и бесконечно растущего мира. Этот образ намечает в картине «Бегство в Египет», и представляет во всем блеске в картине «Крестьянская семья» (Ил. 26). Младенец Филонова появляется из мира, где расцветает цветом каждая форма. Каждая деталь вырастает из более мелких цветущих сущностей, которые как бы выталкивают, выделяют из себя, как священный плод, идеальный белый и чистый образ, единственный целостный образ во всей картине. Этот Младенец не похож на обычного ребенка. Его руки странно изогнуты, глаза лишены зрачков, грудь напоминает женскую. Филонов подчеркивает — перед нами не простой человеческий ребенок. Этот ребенок — плод действия интеллектуальной силы художника. Он подвергает мир анализу, приводит его в движение, прозревая мельчайшие психотворящие сущности, и из полученных живых составляющих синтезирует новую чистую реальность, как евангельскую многоценную жемчужину, притягивающую к себе и собирающую вокруг себя.

Филонов использовал иконописные идеи произрастания малого в большое, сложной цветущей целостности,



Ил. 26. П. Филонов. Крестьянская семья. 1914.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

цветописи и светописы, природного ритма, соединения микро- и макрокосма для придания картинам внутренней живой силы. Они, действительно, оказывают поразительное воздействие на зрителя. Но энергетика их лишена возводящей к Богу духовности. Филонов писал картины как эманацию собственного психического интеллекта, своей творческой силы художника-демиурга. Его картины, словно магические артефакты, сохранили душу художника, которую он по частицам в них вкладывал.

Поэтому не удивительно, что после революции Филонов полностью отходит от православия и иконописной эстетики в своих произведениях. «В 1930 г. филоновская группа художников “Мастера аналитического искусства” публикует заметку “Художники, на фронт безбожия!”, в которой группа призывает к созданию антирелигиозного фронта изобразительного искусства и обязуется “к 1 мая 1931 г. выполнить пять антирелигиозных вещей высшего профессионального качества”»²⁴⁹.

Филонов создал школу, имел преданных учеников. Но его школа очень рано приобрела черты маргинальности. Многие десятилетия произведения гения русского авангарда были неизвестны ни в СССР, ни за рубежом, и его аналитические идеи не оказали значительного влияния на искусство XX века.

²⁴⁹ Жданова Е. В. Антикано́н. Русский аванга́рд. С. 464–465.

РАЗДЕЛ III

«Иконический дух» советской эпохи. Искусство Бронзового века

Глава 1. Иконописная философия Петрова-Водкина

Живопись К. С. Петрова-Водкина, которого часто называют «красным иконописцем», трудно отнести к какому-либо направлению. Одни исследователи связывают идеи художника с философией символизма и космизмом, определяя ему, тем самым, место среди мастеров, замыкающих искания XIX века, другие видят в нем представителя авангарда. Но уже при первом взгляде на картины художника можно заметить существенную разницу между его произведениями и творчеством других художников начала XX века.

Образы Петрова-Водкина — это не взгляд в космос или из космоса. Это взгляд одновременно изнутри и снаружи, всеохватывающий, обобщающий, соединяющий временное и вечное. Произведения художника, как и искусство авангарда, не завершают прошлый век, а открывают новый. Но они определяют другой вектор его развития, не рациональный, а спиритуальный, который проявит себя позже — в духовном проживании тяжелых исторических травм русским искусством Бронзового века, как назвал эпоху, длящуюся с середины 50-х до середины 80-х годов поэт Олег Охупкин. Искусство Бронзового века будет отличать высокий нравственный идеал, богоискательство и особое личностное пространство памяти, драгоценное для каждого художника, которое наполнит произведения того времени. Индивидуально-личностный, и одновременно вечно-всеобщий иконичный дух объединит произведения писателей-деревенщиков, поэтов-шестидесятников, картины В. Е. Попкова, художников «сурового стиля», кинофильмы А. А. Тарковского.

Петров-Водкин вошел в историю искусства как видный советский художник и педагог. Он выработал свой

собственный стиль, основанной на теории сферической перспективы и колористического трехцветия, которые связывал с традицией иконописи. Но уникальность Петрова-Водкина, близость его древнерусской эстетике заключалась не в его умозрительной программе, а в особенности мировосприятия. Его крестьянское происхождение наградило его не свойственным для авангардной среды взглядом на мир: образно-метафорическим видением, архаической целостностью сознания, соединяющей «здесь и сейчас», с тем, что «всегда», охватывающей предмет одновременно «изнутри» и «снаружи». Это взгляд на мир, приближающий и разглядывающий детали только для того, чтобы увязать их с бесконечным целым, был свойственен древнерусской культуре. Такое же удивительное ощущение всеохватности и отстраненности видения даже собственной жизни присутствует не только в живописи художника, но и в его книгах, в письмах к матери. Оно не оставляет его даже в минуты крайней опасности — во время извержения Везувия и Крымского землетрясения, в эпицентре которых он побывал, — и в минуты счастья и успеха.

Подобная целостность образно-символического сознания, реализованная в древнерусской культуре, сохранилась к началу XX века в крестьянской низовой культуре, и вернулась в профессиональное искусство в редуцированном виде в процессе смешения культур, став общей для советской культуры Бронзового века. Целостность мировосприятия, порожденная православным мистицизмом, давала возможность Петрову-Водкину находить гармонию и смысл там, где их, казалось бы, не существует.

Эту особенность архаического мировосприятия в русском народе впервые заметили, описали и постарались осмыслить писатели второй половины XIX века: С. Т. Аксаков в «Детских годах Багрова внука», Н. С. Лесков в «Очарованном страннике», Ф. М. Достоевский в «Братьях Карамазовых» и другие. Наиболее емко, наверное, ее показал Л. Н. Толстой в образе Платона Каратаева, найдя для своего героя эпитет «круглый». Круглость Платона безусловно имела для Толстого символическое значение.

Круг — наиболее значимый и древний символ, связывающий временное и вечное, конечное и бесконечное. У всех народов мира он является знаком абсолюта, в котором замыкается пространство и время, все координаты мироздания. Круг отражает целостность божественного творения, его изначальное совершенство, символизирует высший и вечный замысел. Но такой замысел невозможно увидеть и понять тому, кто находится внутри круга. Он виден только извне, внутри же он принимается как данность. Жизнь таких как Платон Каратаев — это жизнь внутри круга. Толстой характеризует ее как «настоящую христианскую». Человек, проживающий такую жизнь, все события ее неосознанно соизмеряет с вечной целостностью Божественного Космоса: «Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла, как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал. Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка. Он не мог понять ни цены, ни значения отдельно-взятого действия или слова»²⁵⁰. Толстой, как человек дворянской культуры, показывает удивительный мир Платона Каратаева глазами внешнего наблюдателя: рационального, утонувшего сознанием в деталях Пьера Безухова. И этот крестьянский целостный взгляд на жизнь становится для героя Толстого спасением.

Русская мировоззренческая особенность, которую Толстой назвал «круглостью», и которую по-другому можно назвать иконичностью или соборностью, была свойственна и Петрову-Водкину, как человеку и художнику, и нашла не только философское, но и логическое выражение в его творчестве. И именно на этой обобщающей круглости он построил свою живописную философию.

²⁵⁰ Толстой Л. Н. Война и мир. Том. 4, гл. XII // URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/proza/vojna-i-mir/vojna-i-mir-4-1-13.htm> (дата обращения: 07.07.202).

В искусстве Петров-Водкин все соизмеряет с Образом Божиим, но иконизирует не Божественный, а земной мир: прекрасный целостный мир, каким его видит православное сознание. В картине «Вася» (1922 г.) он даже устраивает встречу двух миров: иконного, Божественного, и земного, крестьянского, показывая, что между ними нет границы. На руках Богородицы Христос изображен без лица, а мальчик Вася написан так, словно лик Богомладенца воипостазировался в нем. На рациональном языке своей математически выстроенной живописи Петров-Водкин показывает европейски мыслящему современнику целостный, не отделенный от Бога мир русского крестьянства, как Толстой показал Платона Каратаева Пьеру Безухову. И, одновременно, он пытается осмыслить свою роль в этом грандиозном спектакле бытия — роль зрителя и участника одновременно.

Икона всегда была в жизни Петрова-Водкина, потому что невозможно представить себе русский крестьянско-мещанский дом того времени без икон и церковных праздников. В своей автобиографии он вспоминал, что засыпал и просыпался под молитву матери. И начальные его уроки живописи связаны со старовером-иконописцем Филиппом Парфенычем. У него он получил первые уроки иконописной эстетики с ее выраженной темой «причастности» зрителя. «За мою долгую жизнь, — писал позже художник, — я понял одно: создавая искусство, необходимо доводить его до такой степени, чтобы оно дорабатывалось зрителем, нужно дать зрителю возможность соучаствовать с вами в работе»²⁵¹.

«На формирование художественной философии Петрова-Водкина оказали значительное влияние его иконописный опыт и знание церковного искусства. Среди значительных работ Петрова-Водкина в этой сфере — эскиз для майоликового панно на фасаде церкви в здании клиники Вредена в Санкт-Петербурге (1903), росписи храма Св. Ва-

²⁵¹ Даниэль С. М. Искусство видеть. С. 180.

силия в Овруче (1910), росписи Морского собора в Кронштадте (1913), росписи и витраж в Троицком соборе в городе Сумы (1911–1915)»²⁵².

В 1911–1912 годах, обучаясь у В. Серова в Московском училище, он познакомился и с древними шедеврами иконописи. Петров-Водкин воспринял открывшиеся ему шедевры древнерусской живописи не так, как другие художники. Он увидел в них не только спиритуализм или новые пластические возможности для становления собственного стиля, но и высшую логику эстетического замысла. Какое-то время он пробует себя как иконописец, но вскоре полностью отказывается от этого. «Художник очень скромно оценивал свои возможности на поприще церковного искусства: “Я себя также виню за то, что ни одна из этих работ не доведена до выразительности Джотто или Рублева, а это и доказывает — к стыду моему, — что как я ни изучал древнерусскую иконопись, как ни был влюблен в нее, а ее законов композиции, верно, так и не понял до конца”²⁵³. Он говорил о своей неспособности в этой сфере: “Я начал зарабатывать на вывесках и иконах, но довольно неудачно. Я почувствовал, что я к писанию икон неспособен, что прикладываться к моей иконе неудобно”²⁵⁴»²⁵⁵. Однако икононичное видение мира, соборность восприятия не уходят из его творчества.

Любая картина, портрет или даже натюрморт Петрова-Водкина заставляют сразу вспомнить икону. И дело здесь не в стилизации ликов, ни в ярком локальном цвете, ни даже в символическом реализме и философии, а в особом пересечении материального и духовного миров, ощущения целостности и гармонии, присутствия высшего смысла. Наверное, здесь можно было бы усмотреть влияние даль-

²⁵² Жданова Е. В. Антикано́н. Русский аванга́рд. С. 470.

²⁵³ Петров-Водкин К. С. Путь художника // Советское искусство. М., 1936. 17 ноября. № 53/339.

²⁵⁴ Вечер встречи с художником Петровым-Водкиным 9 декабря 1936 года. Стенографический отчет.

²⁵⁵ Жданова Е. В. Указ. соч. С. 470.

невосточных религиозно-философских систем, таких как буддизм и даосизм, популярных в художественной среде того времени, если бы не Христоцентризм произведений Петрова-Водкина. Хотя в большинстве из них нет прямого изображения Христа, Богоматери и святых, в них всегда звучит нравственный христианский камертон, по которому настроены все человеческие образы его произведений. Каждого человека он пишет как ипостась, выявляя в лице духовную сущность: внутреннего человека, причастника Вечности. Поэтому так сосредоточены и недвижны лица его героев, очищены от сиюминутных эмоций, всегда без улыбки или откровенной скорби и страха. Поэтому образ матери в его произведениях всегда возвышается до образа Богоматери.

«Вся история искусства — это история способов визуального восприятия, различных путей *видения* человеком мира»²⁵⁶. Петров-Водкин развивал иконичный способ видения, интерпретируя его в современных ему философских категориях и осмысляя в художественной практике.

Не только дух, стиль картин Петрова-Водкина почти полностью соответствует иконописному. В них есть и ритм, и подобие, и послойность, и цветопись, используемые для создания метафорических смыслов. Но есть и отличия: другое пространственное решение и то, что они композиционно никогда не завершены внутри себя, как иконы. Картины художника всегда видятся как фрагменты чего-то большего, взятого в фокус сферической перспективой, «осуществляют планетарность», по выражению художника. Целостность восприятия образа художником достигается иначе. Его сферическое пространство противоположно обратной перспективе икон — оно создано не для того, чтобы включать в себя зрителя, а чтобы отдаляться от него. Его диалогичность имеет другую природу. Зритель оказывается не перед внутренней частью шара, а у его внешней стороны, и ему открывается небольшой, максимально прибли-

²⁵⁶ Рид Г. Краткая история современной живописи. М.: «Искусство — XXI век», 2006. С. 14.

женный сегмент уходящей за горизонт сферы. Петров-Водкин как бы меняет местами макро- и микрокосм, помещая зрителя внутрь обратной перспективы иконы и предлагая взглянуть на жизнь и смерть с позиции вечности. Как Толстой Пьеру Безухову, Петров-Водкин открывает зрителю круглый мир, в котором все, несмотря ни на что, наполнено смыслом и красотой. Многое, о чем говорит художник, темы, которые он поднимает в картинах, трагичны. Он пишет смерть, разрушение, страх. Но, так же как для Пьера Безухова после встречи с Платоном Каратаевым, для зрителя его картин события Первой мировой войны, природные катаклизмы, революция, преломленные в сферической перспективе, предстают частью некой вселенской гармонии, которую не может вместить рациональный ум.

В картине «Смерть комиссара» (Ил. 27) разговор о смерти для Петрова-Водкина — это размышление о космическом круге жизни, в котором гибель является частью жизни Вселенной. Картина делится на ясно читаемые слои, которые обозначены группами красноармейцев. Только пространство ее разворачивается не наружу, а заваливается внутрь, чтобы потом подняться, как лента Мёбиуса, у горизонта вверх. На первом плане Петров-Водкин пишет две фигуры — смертельно раненного комиссара и поддерживающего его красноармейца. Их фигуры заставляют вспомнить иконографию «Снятия с креста» — одну из самых трагичных в иконописи, но предшествующую пасхальному образу «Воскресения». Петров-Водкин нарочно смешивает фигуры своих персонажей, сближает по цвету так, что ноги умирающего комиссара визуально легко соединяются с телом красноармейца. Это телесное единство двух героев заставляет вспомнить иконописные метафоры. Художник использует известный иконописцам прием для того, чтобы еще раз показать: со смертью комиссара жизнь на земле не заканчивается. У нее есть продолжение — жизнь поддерживающего его солдата. Смерть всегда сопутствует жизни, но она не может остановить ее движение, исказить гармонию и красоту вселенной. Мы видим, что на втором плане падает еще один солдат, его фигура ритмически повторяет



Ил. 27. К. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург

фигуру умирающего комиссара. Но его уже никто не подхватывает. Отряд неумолимо уходит, скатываясь куда-то за холмы. А вокруг изумрудными переливами поднимается каменистая земля, висят «приветливыми» шариками облачка шрапнелей. Слева на холме мирно раскинулся город с церковью, на фоне которого изображено внимательное и одухотворенное лицо солдата, оставшегося с комиссаром.

Петров-Водкин в своем творчестве балансировал между индивидуальным и соборным, и этим он отличался от других художников своего времени, решительно склонявшихся к индивидуальному в авангардную эпоху, или переосмыслившим соборное как коллективное в эпоху победившего «большинства». «Своеобразие художественного метода Петрова-Водкина, имевшее своей основой русскую икону, плохо укладывалось в общую идеологию советского искусства. После смерти художника (1939) его имя оказалось надолго вычеркнутым из истории советского искусства»²⁵⁷.

Глава 2. Агитация за счастье: иконографические образы в «шершавом языке плаката»

Говоря о проникновении эстетики русской иконописи в русскую культуру, нельзя не остановиться на политическом искусстве XX века, которое появилось в начале Первой мировой войны.

Развитие искусства плаката везде в Европе было связано со всплеском патриотизма и обращением к национальным архетипам. В России плакатные образы с самого начала стали опираться на традиции народного лубка, так как их целевой аудиторией было крестьянство. Но связь эта в большей степени была сюжетной: создатели плакатов имели отдаленно-народническое представление о деревенской культуре. Большинство плакатных листов, соз-

²⁵⁷ Жданова Е. В. Антикано́н. Русский аванга́рд. С. 472.

данных художниками-передвижниками, мало отличались от западной журнальной графики. Общим с европейским подходом был и возобладавший принцип политической карикатуры: насмешка над врагом и преувеличенная героизация соотечественников, использование сатирических подписей. Часто в плакатах появлялась умильная детализация домашней жизни воина-защитника. На фоне этих однообразных и графически маловыразительных образов стал формироваться новый стиль, зарождаться тот обобщенный, лаконичный, побуждающий к действию эмоциональный образ, который мы, собственно, и называем теперь «плакатным». Его формировали художники-авангардисты. Лентулов, Машков, Бурлюк, Малевич, Маяковский рисуют кричащими красками агитационные лубки с антигерманскими частушками. Плакаты, созданные авангардистами, резко выделялись своими укрупненными ясно читаемыми образами, яркими красками, пластический язык их был грубоватым и понятным. После революции во время Гражданской войны плакатный образ, созданный передвижниками, сделался олицетворением Белого движения, а авангардный плакат стал «красным», большевистским искусством. Началась война образов, которую «белые» проиграли. «Сложно избавиться от ощущения, что белые проиграли войну только из-за дизайнерской беспомощности — все их плакаты блекнут на фоне красной агитации»²⁵⁸.

В своей пропаганде белые опирались на традиции европейского реализма, то есть воспроизводили чужой для крестьянской России визуальный эстетический опыт. Красные взяли на вооружение визуальный язык икон, упростив его до ритмически согласованных пятен. Вместо длинных подписей, их плакаты сопровождали краткие, написанные крупными буквами лозунги, призывающие к действию. Лаконичные, с четким, ясно читаемым и запоминающимся

²⁵⁸ Лебедев А. § 154. Ты нарисовал плакат с пальцем? 8 декабря 2008 // URL: <https://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/154/#19>

контуром фигуры большевистских героев, их строгие, часто обращенные к зрителю взгляды, задействовали самые глубинные слои подсознания. Это был первый в мире опыт агрессивного влияния на сознание людей с помощью создания лаконичных гештальтов — первый после икон: «Идея Образа, которую с огромным трудом пришлось осваивать Мэдисон Авеню, была единственной идеей, которой располагала русская пропаганда. Русские не проявили в своей пропаганде никакой изобретательности и работы воображения. Они просто делали то, чему их учили религиозные и культурные традиции, а именно — строили образы»²⁵⁹.

Но Маклюэн недооценивал красных пропагандистов. Осмысление полученного в годы Первой мировой войны опыта агитационного искусства начинается уже в первые революционные годы. В. В. Маяковский, активно участвовавший в формировании нового языка агитационного искусства, писал: «Если наша художественная работа ведется по тем самым принципам, по которым велась художественная работа раньше, то она совершенно не затронет внимания новой аудитории, на которое мы рассчитываем. Если мы обратимся, товарищи, к этим старым плакатам, то мы увидим, что они рассчитаны обыкновенно на пребывание в какой-нибудь конторе, кабинете, где вы бываете постоянно, и поэтому вы можете в течение целого дня стоять и разглядывать, что на этом плакате нарисовано. Принцип нашей революционно-агитационной работы должен быть совершенно другой. Первая и основная наша задача — это приковывание внимания, это заставить бегущую толпу, хочет она или не хочет, всеми ухищрениями, остановиться перед теми лозунгами, перед которыми мы хотим ее остановить»²⁶⁰.

²⁵⁹ Маклюэн М. Понимание медиа. Часть II. Глава 32. Оружие. Война икон. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3561> (дата обращения: 21.12.2016).

²⁶⁰ Маяковский В. В. Доклад о художественной пропаганде на первом всероссийском съезде работников РОСТА 19 мая 1920 г. // Новое о Маяковском. Сборник материалов. М.: Акад. наук СССР, 1958. Т. 1: Неизданные выступления Маяковского 1920–1930 гг. С. 15.

В 1923 году в пролеткультовском журнале «Горн» появляется несколько статей практического, обучающего характера. «Наше время превратило прежнюю узкополитическую агитацию чисто интеллектуального воздействия в сложную систему нажимов на психику масс, — наставлял читателя С. Третьяков. — Агитатор — подстрекатель, направитель эмоций. Агитка — всякая вещь, имеющая назначение приковывать напряженное внимание к тому или другому явлению, толкать на нужное действие, повышая психическое давление на людей, обеспечивая действию нужное количество эмоционального пороха»²⁶¹. Далее идет разъяснение, как добиться такого воздействия: «Позвать к себе в глаза (момент типично рекламный) — <...> запомниться, зацепиться за память»²⁶². Ему вторит Н. Тарабукин, перечисляя характерные черты плаката: ударность, «нахальство» («назойливость»), динамизм, лозунговая краткость, общедоступность и т. п.²⁶³. «Степень психологической эффективности плаката — наиболее существенный критерий оценки его удельного социального века», плакат создается для того, чтобы «произвести эффект единовременного, короткого и максимально-сильного удара по психике зрителя»²⁶⁴, — выводит он формулу успеха.

Для «удара по психике» в агитационном советском искусстве сразу были задействованы все возможные приемы: цвет, лаконичная форма, понятный образ. Чтобы этот образ вызывал доверие, воспринимался однозначно как положительный, его стремились привязать к базовым культурным гештальтам, которыми в России, конечно, были иконы, вернее — их иконографические когнитивные схемы. Если

²⁶¹ Третьяков С. Обработка лозунга // Горн. 1923. Кн. 9, 117–123 с. // URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/4279/pages/136> (дата обращения: 23.08.2020).

²⁶² Там же.

²⁶³ Тарабукин Н. Искусство дня. М., 1925.

²⁶⁴ Тарабукин Н. Изобретательность в плакате // Горн, 1923. Кн. 9. С. 133.

символисты, дореволюционные авангардисты почти не использовали иконографию в своих произведениях, то в советское время она появляется всюду. Агитационный образ очень широко использует знакомую композицию Троицы, Георгия Победоносца, Богоматери, Архангела Михаила «Грозных сил Воеводы», икон Воскресения или Страстей Христовых и др.

У церковного искусства был заимствован и опыт создания сакрального пространства. Иконы и христианские символы, которые формировали жизненное пространство русского человека, повсеместно замещаются новыми образами и новыми символами. Революционные лозунги, советская символика и изображения агитационного характера заполняют все: городские улицы, транспорт, дома, квартиры, рабочие помещения. Наряду с агитационным плакатом и книжной графикой выпускаются агитоткрытки, агиттекстиль и агитфарфор. Агитационные требования применяются к официальным бланкам, почтовым маркам, фантикам, обёрткам, этикеткам.

В этом агитационном горниле выковывались новые гештальты: когнитивные схемы новых героев и новых врагов, которые должны были перекрыть в сознании прежние устойчивые образы. Так же как у святых на иконах, у героев агитационного искусства появились свои иконографические атрибуты, по которым они сразу узнавались зрителем. Например, атрибутами рабочего стали молот, наковальня, винтовка. Красноармеец изображался в буденовке и уподоблялся часто былинным богатырям или Георгию Победоносцу. Атрибутами освобожденной женщины становятся укороченное платье, фартук и красная косынка. Вместе с образами ломался и язык, наполняясь новыми словами, терминами, сокращениями, лозунговыми формулами, которые должны были заменить старые устойчивые выражения христианского прошлого. Чеканные фразы, часто являющиеся аллюзиями на евангельские тексты, писались на плакатах и лозунгах, создавая новый когнитивный контекст.

Советское агитационное искусство сумело соединить в себе целостный «иконописный» образ с символической насыщенностью структурированного пространства. «В газете “Правда” от 9 ноября 1922 г. писали: “А мимо плывут колонны демонстрантов и тысячи знамён символов. Символы, символы, кругом яркие, великолепные, светлые символы светлых надежд”»²⁶⁵. Развивается новый структурный язык знаковых символов, который замещает выработанные тысячелетиями визуальные ключи миропонимания. Они постоянно корректируются, делаются более лаконичными и ясными. Так на годовщину Октября художник Е. И. Камзолкин создает эмблему в виде пересекающихся Андреевским крестом серпа и молота.

Одним из первых плакатов, отвечающий агитационным требованиям, можно назвать плакат «7 ноября 1918 г. Вставай, подымайся, рабочий народ!» (художник Г. Ф. Зейлер) (Ил. 28), вызывающий ассоциации с иконами «Воскресения Христова». Внизу, как бы из темноты ада, протягивают вверх руки освобожденные из капиталистического плена рабочие. Над ними, окруженный сиянием, исходящим от красной звезды, словно в коммунистической мандорле, стоит пролетарий, рвущий цепи (параллель с Христом, разбивающим врата ада). Белые блики, как иконописные пробы, покрывают его фигуру. Вверху на месте традиционной иконописной подписи написан призыв.

Но, конечно, главными образами эпохи стали плакаты, созданные Дмитрием Стахивичем Моором (Орловым).

Моор работал в «Окнах РОСТА» с В. Маяковским, М. Черемных, И. Малютиным, трудился над росписями советских агитпоездов, и именно ему принадлежит самый яркий и выразительный, ставший образцом и классикой советского патриотического плаката образ: «Ты записался добровольцем?» (Ил. 29). Композиционная схема была за-

²⁶⁵ Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств // Авт.-сост. И. М. Бибилова, Н. И. Левченко. М.: Искусство, 1984. С. 125.



Ил. 28. Г. Зейлер.
«7 ноября 1918 г.
Вставай, подымайся,
рабочий народ!». 1918.
Плакат.
Российская
государственная
библиотека. Москва



Ил. 29. Д. Моор. Ты записался
добровольцем? 1920

имствована художником. История иконографии возводится к английским и американским плакатам времен Первой мировой войны²⁶⁶. Но Моор, используя ряд иконописных приемов, создал совершенно новый образ: несокрушимого в своей вере «святого» рабочего, мученика и воина, на крови которого будет возведен храм нового светлого будущего. Моор снабдил обобщенный лик главного героя глазами и изломанными бровями Христа Пантократора, направив их прямо на зрителя. За спиной грозной фигуры рабочего он представил тревожный образ дымящейся черными клубами фабрики. Ярко-красный цвет одежды, здания фабрики и указующее «ты» сообщают изобразительному призыву побудительную энергию, наполняют плакатный образ символикой красного цвета, принятой в иконописной культуре: крови, жизни, жертвы, воскресения и «новой Пасхи». Точно найденные иконографические детали — буденовка и косоворотка — завершают монументальный образ рабочего-воина, непримиримого борца за коммунистические идеалы. Соединение военной буденовки и русской косоворотки, придуманное Моором, будет подхвачено и канонизировано советской изобразительной пропагандой. Они надолго станут чуть ли не главной чертой, по которой будут узнаваться положительные герои на советских плакатах, в книжных иллюстрациях и фильмах о Гражданской войне.

Иконописный принцип, который адаптировал к советскому плакату Моор, в начале Великой Отечественной войны сознательно использовал Ираклий Тоидзе, создавая другой знаковый для советского искусства плакат, «Родина-Мать зовет». Вместе со Сталинским «братья и сестры», этот плакат заставил советского человека почувствовать себя наследником того, «разрушенного им до основания мира насилия», который на протяжении тысячи лет осознавался как Русская Земля. Образ призывающей Родины-Матери, созданный Тоидзе, получил развитие в плакатах военных лет. И в 2020 году образ «святого»

²⁶⁶ Лебедев А. § 154. Ты нарисовал плакат с пальцем?

рабочего-воина с плаката Моора, переосмысленный в изображении Родины-Матери, сделав поистине мистический круг, возвратился в иконопись. Он узнается в образе Августовской иконы Божией Матери в апсидной мозаике Главного храма вооруженных сил РФ (Ил. 30).

Но новые символы замещали старые не мирным путем. Шло тотальное уничтожение древних христианских образов вместе с памятью о тысячелетней истории России и ее эстетике. Новое государство, назвавшее себя «молодым», было охвачено энергией разрушения. Советский художественный авангард использовал все средства, чтобы уничтожить православную культуру и породившие его образы.

Новая власть начала с расстрела из пушек Московского кремля, его древних храмов, подавляя сопротивление юнкеров, по сути, подростков. А. В. Баталов считает, что в этот момент происходит символический разрыв, потеря связи с традиционной аксиологией: «Расстрел Кремля — это поворотный пункт в сознании, как и убийство государя. Убив государя — можно сделать все что угодно и убить кого угодно»²⁶⁷.

Конечно, было противодействие: ученые и реставраторы, рискуя жизнью, пытались спасти памятники от разграбления и уничтожения. В 1918 году И. Э. Грабарем были созданы Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ), сыгравшие важную роль в сохранении многих произведений древнерусского искусства. Официально власть поддерживала ЦГРМ. Но огромные церковные здания напоминали о том, что хотелось вычеркнуть из истории и что нужно было уничтожить. И это делали инициативные группы комсомольцев и инициативных граждан. Особенно негативное отношение вызывала реставрация церквей. Некоторая музеефикация древнерусской культуры была возможна, благодаря ленинскому учению о двух культурах: народной культуре, древней,

²⁶⁷ «Искать врага невозможно. Он в нас». Интервью с Андреем Баталовым. С. 24.



Ил. 30. Августовская икона Божией Матери. Мозаика
Главного храма вооруженных сил РФ. 2020

и «поповской пошлятины». Опираясь на ленинское учение, Н. Н. Померанцев предложил создать сеть музеев-монастырей как историко-бытовых и архитектурных памятников. Благодаря этому хотя бы частично были спасены от разорения многие шедевры русской средневековой архитектуры и монументальной живописи.

Положение усугубилось после 1924 года, после смерти Ленина и изменения курса партии. Тогда финансирование мастерских было резко сокращено: приближалась первая безбожная пятилетка. В 1934 году ЦГРМ было расформировано и многие сотрудники репрессированы. Был расстрелян крупнейший специалист по древнерусскому искусству А. И. Анисимов, погиб на Соловках Ю. А. Олсуфьев, попал в лагеря П. Д. Барановский, приговорен к ссылке Н. Н. Померанцев. Система охраны и реставрации памятников культуры в СССР была уничтожена, и началось их массовое разрушение. Все, что не являлось туристическим объектом, открыткой к декларации власти о заботе о культуре и наследии, безжалостно зачищалось. «Меня спрашивали, почему они снесли Чудов и Вознесенский монастыри, несмотря на сопротивление общественности, на письма старого большевика Невского, который был тогда директором Ленинской библиотеки. У меня один ответ: им нужно было секуляризовать облик Кремля. Они не могли больше проводить парады на Красной площади, имея фоном кресты Вознесенского монастыря»²⁶⁸. И эта цель — секуляризация старой и выстраивание новой визуальной реальности — стала причиной гибели неисчислимого количества памятников культуры и нарочитого строительства школ на их фундаментах.

Главным лозунгом становится преобразование всей городской среды по всей России, которая должна отвечать великой сталинской цели. К 30-м годам распространилась идея создания городов нового, социалистического типа, в которые хотели превратить, например, Ярославль и Соликамск, что понималось как ликвидация древних зданий. В результате представителям архитектурного отделе-

²⁶⁸ Там же.

ния ЦГРМ, уже так много сделавшим для восстановления памятников Ярославля, приходилось тратить силы на доказательство ошибочности такого рода программ.

«Но тот, другой цех — не сдается, по крайней мере, обмеряет и исследует. То есть другая жизнь происходит параллельно. Ее приверженцы выезжают, вытаскивают кирпичи, белокаменные карнизы, наличники из обломков зданий и везут, что возможно, в Донской монастырь. Спасают то, что можно спасти. Но победить этого разрушения они не могут. И переубедить никого невозможно»²⁶⁹.

Главным рубежом этого противостояния стала Великая Отечественная война. «Памятники — это реперы существования цивилизации и бытования народа на этой территории. Но никто нас не услышит, пока не возникнет ситуация, как в эпоху Великой Отечественной войны, когда все поймут, что без этого нельзя заставить народ любить свою землю»²⁷⁰.

Отношение к охране памятников начинает меняться с началом войны. Но восстановление ее как государственной системы начинается только после смены курса партии в отношении исторической науки. Это произошло в самом конце войны, в 1944 году. Тогда снова открывается Государственная центральная художественно-реставрационная мастерская (ГЦХРМ) как художественно-производственное и научно-реставрационное учреждение общесоюзного значения²⁷¹.

Глава 3. Новая советская религиозность. Живопись А. Самохвалова и А. Дейнеки

«Давайте вспомним, в 1924 году — похороны Ленина. С чем, с какими лозунгами идут люди: “Могила Ленина — колыбель человечества”. Это же антитеза христианства.

²⁶⁹ «Искать врага невозможно. Он в нас». Интервью с Андреем Батовым. С. 24.

²⁷⁰ Там же.

²⁷¹ Экология культуры 1998, № 1 (4). Новые открытия и реставрация памятников Русского Севера / Гос. музейн. об-ние «Худож.

Мы почитаем Гроб Господень как свидетельство кровавой жертвы, принесенной за спасение рода человеческого, как свидетельство нашего спасения. Переворачивая это, большевики пишут: могила Ленина — колыбель человечества. Это антихристианское, но вместе с тем религиозное сознание. И прошлое в таком контексте становится самым главным врагом»²⁷².

Представление о том, что большевики клонировали институты и ритуалы Православной Церкви сейчас кажется очевидным: портреты вождей — иконы, демонстрации — крестные ходы, партсобрания — литургия и т. д. Но это не совсем верно. Место Христа в новом искусстве занял другой, далекий от христианства духовный идеал, лишенный антропоморфных черт, — образ великого пути в светлое будущее. В развивавшейся идеологической парадигме Ленин прославлялся не как бог, а как учитель и «святой» вождь в Землю Обетованную. «Нравится нам это или нет, Россия — страна веры и верности (или их нарушения), но не юридической механики “общественного договора”». В классическом народном представлении московский царь, петербургский император и даже советский генсек — это сакральные религиозно-политические фигуры, стоящие рядом с патриархом (симфония властей) в деле спасения Руси»²⁷³. Пришедшая к власти партия большевиков взяла за основу новой религиозной доктрины оккультный ориентализм, получивший распространение в элитарной культуре начала века. Они только придали ему большую конкретность и адаптировали к существующим в стране православным реалиям.

Если бы повторялся «православный» религиозный сценарий, то неизбежно должны были возникать многие

культура Рус. Севера», Архангел. фил. Всерос. худож. науч.-реставрац. центра им. акад. И. Э. Грабаря, 1998 г.

²⁷² «Искать врага невозможно. Он в нас». Интервью с Андреем Баталовым. С. 27.

²⁷³ Казин А. Л. Парадоксы русской судьбы. Национал-большевизм и культура // Судьбы... С. 13.

нестыковки и вопросы у обращавшихся в новую веру крестьян. Например, почему выносят на демонстрации, вывешивают в праздники и почитают портреты живых вождей, а не мучеников революции, на крови которых строится здание нового общества? Или почему нельзя ждать чудес от новых «мощей и икон», просить себе счастливой жизни здесь и сейчас? Почему в коммунизм не войдут все после смерти, а только будущие поколения людей? А после смерти Ленина, когда были выставлены в мавзолее его «мощи», не вызывал недоумения слоган Маяковского: «Ленин — живее всех живых», хотя к почитанию предлагалось мертвое тело, а не бессмертная, пребывающая на небесах душа, как в случае с христианскими святыми. И, наконец, отчего к мощам Ленина, портретам вождей нельзя обратиться, предполагая, что они таинственным образом, в духе услышат тебя?

Но вопросов не возникало, и система не давала сбоев, потому что она воспроизводила отнюдь не христианскую модель. С 1926 года в СССР система новой религиозной идеологии завершает свое формирование. И всякие другие религии, в том числе «авторские», как супрематизм или аналитическое искусство, оказываются враждебными и ненужными. Можно по-разному расценивать визит Рерихов с письмом Тибетских махатм, но он произошел очень вовремя.

В 1926 году создается «Союз безбожников СССР для борьбы с религией», который затем был переименован в «Союз воинствующих безбожников», число членов которого сразу стало быстро расти и к 1931 году составляло примерно уже 51 миллион человек. С 1928 года по 1932 проводится раскулачивание, ставшее тяжелым ударом по православной крестьянской культуре, после которого объявляется первая «безбожная пятилетка», с которой начинаются массовые репрессии верующих и уже не стихийное, а планомерное разрушение храмов. И на этом фоне формируется довольно странный с позитивистской точки зрения культ личности Сталина, но закономерный с позиции ок-

культурного ориентализма. Города по праздникам завешиваются портретами Ленина и Сталина, всюду помещаются лозунги с цитатами из их книг, которые обретают статус канонического текста. Особенно это касается Сталинского «Краткого курса истории ВКП (б)». «Если до издания Краткого курса, главным образом, изучали ленинизм, то теперь повышается роль Маркса и Энгельса, к которым добавляется Сталин — главный автор истории ВКП(б). Последовательно проводится аналогия между Марксом и Энгельсом, с одной стороны, и Лениным и Сталиным — с другой. Подобно тому, как соратником Маркса был Энгельс, единственным, последовательным учеником Ленина оказался только Сталин. Все остальные, якобы, сошли с намеченного Лениным пути <...> Краткий курс становится инструментом социального дизайна по конструированию новой ментальности. Действительно, по Хофстеду, восточная ментальность отличается от западной высокой дистанцией власти и низким индивидуализмом. В таком случае деиндивидуализацию истории партии можно трактовать: а) как стирание “героев”, составлявших ранее промежуточную страту между “богами” и “простыми людьми”, и б) как подчеркивание коллективности действий, где вообще нет места “героям” (за исключением “вождей”-небожителей)»²⁷⁴.

Ленин в новой, сталинской парадигме начинает прославляться как великий Учитель и Вождь (водитель), наподобие Будды Шакьямуни, а не Иисус Христос. Ленин — разрушитель, а не создатель, не «путь, истина и жизнь», а тот, кто разрушил темное царство и указывает путь из него, освещая дорогу учением (Махаяной). «Сформировался парадоксальный цивилизационный синтез, впоследствии получивший название советской культуры, элементами которого стали переосмысленные энергии соборной

²⁷⁴ Нуреев Р. М. Краткий курс истории ВКП (б) в кривом зеркале партийной пропаганды // JIS, 2011. № 1 / URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kratkiy-kurs-istorii-vkp-b-v-krivom-zerkale-partiynoy-propagandy> (дата обращения: 25.10.2020).

русской традиции (прежде всего идея жертвенности), вошедшие в соприкосновение с коллективистским коммунистическим идеалом и практиками мистического авангарда»²⁷⁵, а точнее, восточным оккультизмом. Общество разделилось на учителей, вождей и простых людей, подвиг которых должен был состоять в отказе от всех индивидуальных устремлений, подчинении воле вождей и осознанном соединении личных целей с целью коллектива, с товарищами, идущими верным путем.

Восточные термины, конечно, не употреблялись в официальной идеологической пропаганде, но логический конструкт был очевиден. Новые лозунги и метафоры наполняют когнитивный контекст терминологией и символикой Великого пути. Созданный агитационным искусством первых революционных лет визуально-вербальный контекст постепенно исчезает. Все обретает четкую, ясную формулу устойчивой жизни, исполненной осмысленных преодолений и тяжких трудов, ведущих к коммунизму. В середине 30-х годов появляется формула «Сталин — это Ленин сегодня», и лозунги в газетах, свидетельствующие, что новая религиозная система сложилась: «“Правда”. 8 января 1935 г.: “Да здравствует тот, чей гений привел нас к невиданным успехам, — великий организатор побед советской власти, великий вождь, друг и учитель — наш Сталин!”. 8 марта 1939 г.: “Пусть живет отец, да здравствует наш отец родной — Сталин-солнышко!”»²⁷⁶.

Поскольку религиозность в первую очередь проявляется в искусстве, преобразования в художественной жизни страны в это время передаются в ведение НКВД. В 1926 году был закрыт Ленинградский Гинхук, в котором сотрудничали К. С. Малевич и М. В. Матюшин, и в 1928 году Главискусство стало пересматривать программы всех

²⁷⁵ Казин А. Л. Заключение // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. С. 535.

²⁷⁶ Цит. по: Виноградская И. Церковь и Великая отечественная война // URL: <https://www.otvoyna.ru/> (дата обращения: 25.06.2020).

художественных объединений с позиции реализма. Но реализм этот был особенным, далеким от того, о котором писал Н. Г. Чернышевский в своей эстетической диссертации. Вождям советской России в искусстве не было нужно отражение окружающей действительности. Они ждали от художников социального идеала, икону нового мира, а точнее — иллюзию реальности в ее эйдисческом блеске. Искусство становилось идеологическим и должно было не отражать, а формировать действительность, новую картину мира и новую личность — строителя коммунизма. Для решения поставленной задачи художниками были предложены разные стилистические решения. Партия выбрала в итоге тот, который развивала АХР — Ассоциация художников революции. На основе этого объединения был создан в 1932 году Союз художников и выработана доктрина социалистического реализма, стиля, максимально отличного от иконописной эстетики. «В 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде советских писателей метод социалистического реализма получил обоснование как продолжение и развитие “прогрессивной реалистической традиции”»²⁷⁷. Формула соцреализма ничем не отличалась от принципов классицизма XVIII века: идеализация реальности на вековых античных образцах и выраженная нормативность — строгий, утверждаемый на высшем уровне перечень допустимых тем и правила их воплощения.

Великий путь стал центральной священной составляющей советской религиозности, а также предметом искусства 1930-х годов, проник в среду идеологической творческой элиты СССР: например, «задолго до коллег в Европе и в США Эйзенштейн открывает для себя дзен-буддизм, и к концу жизни Лао-цзы фактически станет для него одним из главных философов человечества»²⁷⁸.

²⁷⁷ Жданова Е. В. От авангарда к соцреализму: ценностный аспект // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. С. 477.

²⁷⁸ Клейман Н. И. Александр Невский // URL: <https://arzamas.academy/materials/348> (дата обращения: 24.07.2020).

В результате выстроенной доктрины коллективного пути частная жизнь отдельного человека ушла даже не на второй, а практически на последний план, и новый коллективный человек лишился в искусстве психологических и индивидуальных портретных характеристик. В 30-е годы он перестал изображаться вне сферы своих героических проявлений — трудовых, военных, спортивных. На картинах изображался символ, герой, помогающий своим примером двигаться в нужном направлении.

Новая коммунистическая религия в основании своем имела «понимание материи», поэтому человеческое тело и гармонически согласованный с ним индустриальный пейзаж стали претворяться в изображении в духовные символы эпохи. Вместо понятия души было введено понятие внутреннего человека — более тонкой материальной составляющей из мыслительных энергий, которая в идеале должна была совпасть в своих проявлениях с внешней, видимой оболочкой. Внутренний человек был главным объектом партийного воспитания, поэтому вторжение в частную жизнь и личное пространство стало представляться добродетелью, наставнической заботой о человеке. Поскольку вся эта система имела не христианские корни, для создания своего образа в искусстве она требовала отличные от христианства выразительные средства. Но понимание этого произошло не сразу.

В течение примерно десяти лет, с середины 20-х до середины 30-х годов, когда в искусстве шли поиски нового образа нового человека, иконописные стилистические принципы многим казались естественными и адекватными для создания обобщенного типа современного героя. Наиболее яркие и интересные действия в этом направлении велись в московском «Обществе станковистов» (ОСТ), основанном в 1925 году выпускниками ВХУТЕМАСа во главе с Д. Штеренбергом, и ленинградским «Кругом художников», состоявшим из молодых выпускников ленинградского ВХУТЕИНа. Самыми знаменитыми представителями этих объединений были Александр Дейнека и Александр Самохвалов.

Художники создали галерею образов нового человека, иконизируя с помощью древнерусских стилистических приемов его важнейшие социальные качества. Сложная целостность картин, как и в иконах, рождалась не из простого соотношения фигура-фон, а из многозначного контекста, из вписанности, впаянности человека в фон, объединенности всего изображения особой системой световых бликов, которая являлась важной составляющей их стиля. Ритмичность, подобие, симметрия, светопись использовались для характеристики героев, смело и радостно идущих по трудному пути к светлому будущему.

Персонажи художников чаще всего изображены в трудовом действии, которое представлялось определяющей и неотъемлемой составляющей человека великого пути. Обобщая формы и рифмуя между собой фигуры и фон, художники заимствовали из иконописного арсенала прием завершенного внутри картины ритмического движения, того ритма вечности, который придавал образам черты вселенской значимости. Даже бегущие спортсмены или работающие на стройке рабочие на картинах застывали в завершенном внутри себя движении, превращаясь в символы созидательного труда, телесного здоровья и великих свершений. Все сценическое действо рождало ощущение устойчивости и неколебимости мира этих героев: так есть, так будет, и никакие внешние события не способны сдвинуть страну с намеченного пути.

Классической для этого периода стала картина Дейнеки «Оборона Петрограда» (Ил. 31). Художник использовал в ней ритмический рисунок по тому же принципу, что и в иконе «Битва новгородцев с суздальцами». «Прием орнаментального силуэта ясен до предела в моей “Обороне Петрограда”, — объяснял сам художник композиционный прием, к которому прибегнул. — И если композиционно замкнутый смысловой круг двух планов — внизу идущих на фронт бойцов, слева направо, и вверху по мосту возвращающихся раненых — вначале создает впечатление плоского двухъярусного построения, то последовательное углубление позволяет убедиться, что прием обратного



Ил. 31. А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928.
Центральный музей Вооружённых Сил СССР, Москва

движения замкнул композицию холста. Горизонтальный фризовый прием принял кольцевой ход, глаз улавливает внутренний смысл композиции. <...> Возможно, что я излишне заострил подобную трактовку. Но если это снизило цветовое живописное начало, то подчеркнуло динамику, действие в картине, ее смысл и зримость. Мне ничем посторонним не хотелось разбивать ритма, которого я добился, и впечатления воли и тяжелых страданий, поэтому я отказался от всякой лишней бытовщины, которой много в эскизе к картине»²⁷⁹. Закольцованный ритм, ритм, как характеристика события, ясно очерченные силуэты максимально приближенных к плоскости холста героев, конкретных, но типизированных до идеологической очищенности, подчеркнуто вертикальное построение композиции, — все позволило Дейнеке конкретное событие поднять над обыденностью до уровня эпического.

Не менее «иконописны» и другие работы художника этого периода: «На стройке новых цехов», «Текстильщицы», «Рабочий и крестьянин». Еще в 1934 году Дейнека пишет исполненные иконописной условности картины «Бегуны», «Колхозное собрание», «Крымские пионеры», «Пионер», «Физкультурники», «Портрет девушки с книгой», и вдруг в следующем году его стиль начинает меняться. В нем появляется античная скульптурность, движение теряет остепенность и получает направленность, в картинах появляется пространство: Дейнека чувствовал дух эпохи и его творчество легко эволюционировало вместе с ним.

В 1932 году директивным постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» были упразднены все независимые художественные группировки и создан единый Союз советских художников и единый эстетический принцип — социалистический реализм. Теперь все мастера изобразительного искусства обеспечивались работой, материальной базой, заказами, возможностью выставлять и продавать свои произведения

²⁷⁹ Сайт, посвященный творчеству А. А. Дейнеки // URL: https://www.deineka.ru/work-oborona_petrograda.php

при условии, что они «поддерживают платформу Советской власти и стремятся участвовать в социалистическом строительстве». В 1937 году в газетах «Правда», «Комсомольская правда» и «Литературная газета» публикуются статьи против формализма и натурализма в искусстве. После этого Дейнека и многие другие художники полностью отступают от иконописной стилистики. Дейнека сохраняет для себя только монументальность образов, ясность и чистоту линий и красок. И, конечно, остается связь с храмовым мировосприятием, из которой рождается фресковая мощь его искусства.

Но не все художники, как он, смогли столь же гибко, не потеряв в индивидуальности, приспособить свою творческую манеру к требованиям социалистического реализма. Самохвалов, крупнейший советский художник, создавший великолепную галерею «иконописных» образов эпохи, был из тех, кто адаптировался к идеологическим требованиям не столь успешно. Он много и плодотворно работал после 30-х годов, но его поздние произведения растворились в море похожих друг на друга агитационных изображений.

Интерес к иконописи, к иконописной стилистике появился у Самохвалова очень рано. Под влиянием педагога, К. Петрова-Водкина, он еще студентом Академии Художеств начал экспериментировать с пространством, перспективой, ритмом («Головомойка»), а также обращаться к выразительным возможностям иконографических форм, которые узнаются в некоторых его картинах. Правда, в ранних работах смысловой нагрузки эти реминисценции еще не несут. Художник просто использует веками выверенную пластическую форму, в которую «загружает» собственный сюжет. Например, «Работница» 1924 года воспроизводит фигуру Ильи Пророка из иконографии «Илья Пророк в пустыне», в картине «На берегу» (1920-е годы) узнается иконография Боголюбской иконы Божией Матери, а «Шахти-Зинда» (1921) стилизован под иконописное палатное письмо.

После 1928 года иконографические формы и стилизации в творчестве Самохвалова почти исчезают. В этом году художник принимает участие в реставрации фресок Георгиевского собора в Старой Ладогe, и перестает воспринимать иконопись как систему шаблонных приемов, углубляется в изучение ее пластического языка. Он начинает переосмысливать стилистические иконописные принципы и с их помощью превращать современных ему советских людей в «социалистические иконы». Одна из них — прославленная «Девушка в футболке» — сразу встает перед глазами, когда мы говорим о молодёжи 30-х годов. Художник выстраивает архетипическую образность вокруг идей здоровья, силы, радости труда, и тем самым помещает их в сферу сакрального, превращает в незыблемый, вечный, практически божественный идеал.

Телесная сила и даже мощь, беспокойный разворот фигуры дополняется динамикой композиционных линий: контрастных полос на футболке, диагонали правого плеча и среза коротких волос. Однако ритм не затрагивает иконописно спокойного лица девушки. Художник заимствовал из древнерусского арсенала прием завершенного внутри картины ритмического движения, того ритма вечности, который придавал иконописным образам черты вселенской значимости. Ритм заставляет зрителя воспринимать «Девушку в футболке» как часть новой гармонии, рождающейся созидательным трудом, новой героикой молодой страны.

Девушка одета просто и удобно — настоящий герой всегда готов к действию в своем стремлении преобразовывать мир, и это сказывается на его одежде. Архетип героя Самохвалов передает очень точно, смыслово заостряя ключевые детали. Например, в названии картины нет имени девушки, зато присутствует слово «футболка». Удобная недорогая одежда, которую еще недавно никогда не носили женщины, становится маркером, основной чертой советского героического архетипа.

До середины 30-х годов А. Самохвалов создает лучшие свои произведения. Это знаменитая галерея портретов,

обобщенных образов советских женщин, спортсменов, рабочих, метростроевок. «Спартакровка» (1928), «На стадионе» (1935), «Советская физкультура» (1935), «После кросса», «Девушка с ядром» (1933), «Физкультурница с букетом» (1935), «Метростроевка со сверлом» (1937), «Метростроевка у бетоньерки» (1937), «Песчаный карьер в Лещиновке» (1936), метростроевки «с отбойным молотком» и «лопатой» и др. — образы этих девушек, как изображения святых на древних иконах, нельзя рассматривать с позиции натуального реализма. Их часто называют «советскими венерами», рассуждают о новом типе физической женской красоты, которую воспевал Самохвалов, переводя его произведения в плоскость академической эстетики. Но художника не интересовал идеал женской красоты. Он писал абсолютно условные образы, ища в них не физического совершенства. Самохвалов создавал образ нового человека, рождающийся в процессе коммунистического строительства, образ преображения физической природы, соединения внешнего и внутреннего человека, идущего великим путем света. Сам художник писал по поводу серии «Метростроевок»: «Поиски образа-типа советской девушки-метростроевки, органически впаянной в общий ход гигантской стройки, в которой ее общественный смысл подчеркивается каждой деталью, требовали, как мне казалось, иного подхода и иного формата решения»²⁸⁰.

Во второй половине 30-х годов поиски образно-пластического языка в искусстве заканчиваются. В нем прочно устанавливаются идеалы романтического, идеализирующего реализма. Партия рекомендует художникам изображать действительность в радостных, жизнеутверждающих красках, определяет им круг сюжетов и стиль — реалистическая пленэрная живопись. Натуальное письмо придавало любому изображению жизненную достоверность, поэтому на живопись была возложена серьезная

²⁸⁰ Цит по: Манин В. С. Русская живопись XX века: в 3 томах. СПб.: Аврора, 2007. Т. 2.

идеологическая нагрузка. Вместе с другими видами визуальных искусств, она должна была утвердить народ страны в том, что «современная советская действительность такова, что смех, радость, улыбка являются характерными чертами нового быта», и «жизнь стала действительно замечательная»²⁸¹.

Глава 4. Эпика Сергея Эйзенштейна и Павла Корина

В новом советском искусстве, полностью отказавшемся от всякого воспоминания об иконописи, иконы все-таки сами по себе, как материальные артефакты, остаются поначалу в визуальном дискурсе, появляясь в произведениях как символические атрибуты прошлого. В таком статусе, например, икона появляется в кинематографе. В 1930 году Александр Довженко снимает фильм «Земля», посвященный коллективизации в украинском селе. Кулаки, сопротивляющиеся коллективизации, убивают Василя, нового героического человека. Показательно, что смерть застигает его в пути, на дороге. В доме погибшего появляется священник, как символ уходящего злого мира, причастного к гибели героя, и его прогоняют. В это время невеста Василя, тяжело переживая его потерю, берет из красного угла икону и начинает бить ее кулаками.

В таком же качестве появляются иконы в фильме Владимира Петрова и Алексея Толстого «Петр I» (1937) — как символ темных веков, дикости и варварства средневековой Руси, которую Петр I собирается «поднимать на дыбы». Небольшие образки с размытыми ликами, появляющиеся в первых кадрах в комнате Петра, узнаются только по доскам. И появляются они лишь затем, чтобы царь, взглянув на них, вспомнил дармоедов монахов, призвал на тыловые работы и обложил военным налогом. Зато начинают иконизироваться сами герои, которых отличает обращенность в зал, однозначно положительные характеры (святые), ча-

²⁸¹ Бляхин П. Советское фотоискусство — передовое в мире // Советское фото, 1936, № 5–6. С. 17.

сто используются крупные планы и графичная выстроенность кадра.

С «Петра I» в советском кинематографе начинается череда историко-патриотических картин. Русофобия первых лет Октября, представлявшая в черном цвете все, что касалось Российской империи — ее власть, религию, население, традиции, историю, героев, — сменяется поворотом к национальным истокам, хотя и тщательно зачищенным от православия.

Еще в начале 1930-х годов не только религиозное искусство и архитектура, а все, что касалось России, «грязной, вонючей старухи», по словам журналиста М. Е. Кольцова, оплевывалось и стиралось из исторической памяти. «25 апреля 1932 года в Наркомпросе постановили передать “Металлому” памятник Н. Н. Раевскому на Бородинском поле ввиду того, что он “не имеет историко-художественного значения”. В Ленинграде была перелита на металл Колонна Славы, сложенная из 140 стволов трофейных пушек, установленная в честь победы под Плевной в Русско-турецкой войне. Стены монастыря, возведенного на Бородинском поле на месте гибели героя Отечественной войны 1812 года генерал-майора А. А. Тучкова, “украшала” (т. е. оскверняла) огромных размеров надпись: “Довольно хранить остатки рабского прошлого”»²⁸². Тогда же были превращены в фундамент для компрессоров могилы героев Куликовской битвы Александра Пересвета и Родиона Осляби, могила Кузьмы Минина взорвана вместе с храмом в Нижегородском кремле, а мрамор с надгробия Дмитрия Пожарского пошел на фонтан одной из дач. Всерьез обсуждался вопрос сноса памятника Минину и Пожарскому на Красной площади.

В середине 30-х годов, в предчувствии большой войны, политика партии меняется. Пишется новый учебник истории и определяются конкретные исторические личности, в том числе цари и князья, образ которых должен был вызывать патриотическое воодушевление, гордость за

²⁸² Раззаков Ф. И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918–1972. М.: Эксмо, 2008. С. 48.

героических предков. Одним из таких героев был Петр I, другим — Александр Невский.

Выдающимся примером советской киноиконизации образа Александра Невского стал фильм С. Эйзенштейна. Правда, советское повествование о святом Православной Церкви было выдержано в строго атеистическом ключе. В картине уже нет ни одной иконы, которые должны присутствовать хотя бы в качестве исторического антуража, ни одного упоминания о Боге. Кресты появляются только у врагов русского государства — крестоносцев. Сам князь идет в бой за Русь с хоругвями, на которых помещены китоврас, лев, единорог и стилизованный, мало похожий на икону, серафим. Такие же образы, заимствованные из владимиро-суздальской белокаменной резьбы, украшают новгородские ворота и стену храма. Режиссер позволяет себе поместить в кадр хоругви с образами Христа и Богородицы только в самом конце фильма в сильном отдалении и на долю секунды. Иконами становятся сами герои фильма: это и распятый воевода, и избиваемые младенцы (как Вифлиемские) и, конечно, сам Александр Невский. «Эйзенштейн с самого начала брался ставить не биографию, но агиографию, потому что Невский был святым Русской Православной Церкви. <...> Монтажные структуры у него начинают выстраиваться как поэтическое повествование, кадр становится носителем нескольких пластов содержания. <...> ...первостепенную роль фресковость — уже не мексиканская, а православная — сыграла в “Александре Невском”. В облике Невского и других персонажей появляется плоскостность, продиктованная не психологизмом и не бытовыми деталями, в которых совершенно не нуждается агиография, а приподнятостью над бытом», — так говорит об этом фильме исследователь творчества режиссера Н. И. Клейман²⁸³.

Фильм был снят в период жесточайшего террора против Православной Церкви и ее искусства. Шла вторая пя-

²⁸³ Клейман Н. И. Александр Невский // URL: <https://arzamas.academy/materials/348> (дата обращения: 24.07.2020).

тилетка безбожия, в ходе которой было запланировано полное уничтожение православия в СССР, для чего в 1938 году все религиозные вопросы были переданы в ведение НКВД. Были закрыты абсолютно все монастыри, расстреляны или отправлены в лагеря и ссылки все епископы (к началу войны их осталось четверо). К 1939 году на всю страну легально действовало примерно сто православных приходов. Все это сопровождалось массовым разрушением древних памятников, уничтожением древнерусских рукописей, предметов прикладного искусства и икон. В помещениях немногих оставшихся храмов организовывали клубы, фабрики, устраивали овоще- или зернохранилища, фрески закрашивали или сбивали.

Но, несмотря ни на что, иконописная эстетика из высокого советского искусства никуда не уходила. Она сохранялась и транслировала те ценностные смыслы, носителем которых являлась на протяжении тысячи лет. Общий дух фильма «Александр Невский» пронизан христианскими идеями любви, самопожертвования, гибели «за други своя», бескорыстия, целомудрия, служения Отечеству. Каждый из героев, индивидуально выписанный, максимально приближенный, обретает иконичные черты. «Учитывая онтологическую (предметно-чувственную) природу художественного образа в кино, можно констатировать, что кинематографическое обыгрывание православной образности, создание специальных ассоциаций и аллюзий способствовало в итоге проявлению на экранах страны победившего пролетариата христианских смыслов, пусть даже в рамках “непримиримого” атеистического дискурса»²⁸⁴.

Попытки исключить православие из жизни людей, вычеркнуть его из визуального дискурса, заменив другим, противоположным по духу и ценностным смыслам полу-восточным культам, прекратила Великая Отечественная

²⁸⁴ Гусак А. Кинематограф на переломе истории // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. С. 533.

война. В 1941 году отношение к Церкви меняется, а вместе с ним — и к иконописному наследию Древней Руси. Новый шедевр Эйзенштейна, «Иван Грозный», начинается со сцены венчания на царство в храме (Ил. 32). Для съемок фильма был взят настоящий иконостас из московского храма Живоначальной Троицы в Троицком-Голенищеве. Долгая религиозная церемония, в которой участвует облаченное по полному чину духовенство, панорамный показ декораций, воспроизводящих покрытый фресками интерьер храма, — все это с первых кадров свидетельствовало о пересмотре Сталиным религиозной политики. Образ молодого царя, лицо которого режиссер показывает зрителю лишь после завершения чина венчания, художественно раскрывает суть этого решения: искусству поручается иконизировать власть, соединив несоединимое — православие и оккультный материализм. Православная вера, церковь, церковное искусство перестают быть носителями отрицательных смыслов. Они включаются в новый патриотический образ земли предков, которую нельзя отдать врагу «ни пяди». Война требовала консолидации всех сил, и в этой истории, исторической науке отводилась ключевая роль.

Период войны и эпоху позднего сталинизма «следует рассматривать как время окончательного утверждения советской (во многом — сталинской) концепции мировой истории. Именно тогда были окончательно сформулированы и закреплены фундаментальные методологические и методические основы советского подхода к изучению истории. Многие теории, выработанные в условиях прямого влияния идеологических кампаний, прочно вошли, пусть и в видоизмененной форме, в официальный советский исторический нарратив»²⁸⁵.

Православие, древнерусская культура оказываются включены в новый исторический проект. История ста-

²⁸⁵ Тихонов В. В. Советская историческая наука в условиях идеологических кампаний середины 1940-х — начала 1950-х годов // Дисс... на уч. ст. доктора исторических наук // М., 2018. С. 594.



Ил. 32. С. Эзенштейн. Иван Грозный.
Кадр из фильма «Венчания на царство». 1944

новится участком «идеологического фронта», и научная корпорация насквозь пронизывается партийными структурами, через которые реализовываются властные предписания, политика, выполняются контролирующие функции. История искусств прочно привязывается к этим структурам и оказывается в зависимом от них положении. При этом современное искусство рассматривается в контексте единой линии развития исторического художественного процесса. Послевоенная научно-историческая и художественная среда становятся «частью, причем частью вполне интегрированной и адаптированной, советской социально-политической системы»²⁸⁶.

В ходе всех идеологических кампаний восточно-эзотерический проект был закрыт. Он оказался не эффективным в борьбе с церковью: несмотря на все гонения, искоренить православие не удалось. Это показала перепись населения в 1937 году: большинство русских, в том числе грамотная молодежь, объявили себя православными. Нужно было вырабатывать новую идеологическую модель, сплавленную с традиционными русскими религиозными формами, с державным чувством любви к родной земле. Сталин начинает выстраивать ее с возвращения героев русской военной истории: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова! Пусть осенит вас победоносное знамя великого Ленина!..»²⁸⁷, — произносит он в речи на параде 7 ноября 1941 года. Осеняющий образ Ленина на победоносном знамени, о котором говорит Сталин, — явная аллюзия на Образ Спаса Нерукотворного с древнерусских воинских стягов. Так вместе с русскими героями в искусство возвращается икона и начинается новый этап идеологического строительства.

²⁸⁶ Тихонов В. В. С. 595.

²⁸⁷ Выступление И. В. Сталина на параде 7 ноября 1941 г. // Правда, 8 ноября 1941 г.

Образ Спаса Нерукотворного вскоре, действительно, появился. По заказу правительства Павел Корин пишет монументальный триптих «Александр Невский», за спиной центрального образа которого, на хоругви, помещает огромный, хотя и срезанный напополам лик Спасителя (Ил. 33).

Созданный Коринным образ Александра Невского продолжил агиографическую тему Эйзенштейна. Несмотря на то что картина была выдержана в стиле европейской реалистической традиции, образ святого князя оказался настолько иконописен по духу, что в XXI веке неожиданно был востребован как протограф, образ, который лег в основу для уже действительных иконописных поклонных изображений. Но и тогда, во время войны, он сразу произвел особенное, не свойственное для исторических картин впечатление. Русская душа нуждалась в образе, и он появился. «В феврале 1944 года при въезде в освобожденный от гитлеровцев, разрушенный Великий Новгород была установлена огромная копия коринского произведения. Решительный и хладнокровный князь Невский будто вновь говорил: “Кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет!”»²⁸⁸.

Павел Корин, в прошлом палехский иконописец, расписывавший вместе с Нестеровым Марфо-Мариинскую обитель в Москве, создал свой самый сильный духовный образ, хотя стилистически он был совсем не иконописный. Ни лик, ни постановка фигуры, ни композиция с заниженной линией горизонта, — ничего не связывало его с иконописной образно-пластической системой выразительности. Так же как его педагог Нестеров, Павел Корин в иконописи оставался стилизатором. Родным для него был живописный язык передвижников, язык русского психологического портрета XIX века, и он умел на нем говорить со всей возможной силой и свободой о вере, любви, надежде

²⁸⁸ Виртуальный музей «Мой сосед — Павел Корин» // URL: http://small_museums_near.tilda.ws/portrets_pk (дата обращения: 18.05.19).



Ил. 33. П. Корин. Александр Невский.
Центральная часть триптиха. 1942–1943.
Государственная Третьяковская галерея. Москва

и силе Божьей. Поэтому созданный им исторический портрет Александра Невского заместил в сознании народа все другие изображения князя.

Самым значительным, хотя и незавершенным проектом художника, над которым он работал более 40 лет до самой смерти, была картина «Реквием. Русь уходящая». Идея пришла ему во время похорон патриарха Тихона в 1925 году, на которых он присутствовал. На похороны патриарха собралась вся православная Россия — от нищего странника до высших церковных иерархов, и это зрелище потрясло художника. Сначала картина была задумана как трагический образ прощания с безвозвратно утраченным духовным прошлым. Художник подготовил гигантский белый холст площадью более 40 квадратных метров и приступил к написанию эскизов. Он создал множество портретов священнослужителей, писал интерьеры Успенского собора Московского кремля, делал композиционные наброски. Примером ему был титанический труд Александра Иванова «Явление Христа народу», которого он почитал в числе первых живописцев мира. Но, к сожалению, свою картину жизни Корин не написал. Огромный холст остался нетронутым.

Свой невероятный по масштабам проект художник начал в разгар гонений на Церковь и, запершись у себя в мастерской, писал портреты реальных людей, многие из которых действительно были на прощании с патриархом Тихоном. Он создал серию натуральных эскизов церковных иерархов, священнослужителей, монахов и мирян, которые согласились позировать ему. Большинство из них были прихожанами и членами тайной монашеской общины Высоко-Петровского монастыря. «Это оказалось возможным благодаря согласию позировать для “Реквиема” митрополита Трифона (в миру князя Б. П. Туркестанова), проповедника и богослова, которого верующие чтили как духовного лидера православной Москвы. В дальнейшем, узнавая о благословении владыки Трифона, по приглашению Корина в мастерскую приходили позировать известные деятели Церкви, среди которых митрополит Сергей (будущий па-

триарх), молодой иеромонах Пимен (будущий патриарх), архиепископ Владимир (в миру В. Г. Соколовский-Автономов, один из крупнейших иерархов Русской Православной Церкви за границей, проповедник и богослов); протоиерей Михаил Кузьмич Холмогоров (выдающийся исполнитель духовной музыки и оперных партий, входивший в художественную и артистическую среду Москвы), протоиерей Сергей (С. М. Успенский-младший, будущий священномученик Русской Православной Церкви), будущий преподобномученик иеромонах Федор (в миру О. П. Богоявленский), схимницы, монахи, священники»²⁸⁹.

Замысел Корины был созвучен, по его словам, «Реквиему» Берлиоза, его самой трагической части. «9 и 10 марта слушал подряд два раза в Большом зале Консерватории „Реквием“ Берлиоза. Этот пафос и стон должен быть в моей картине, гром, медные трубы и басы. Этот почерк должен быть»²⁹⁰. Тот факт, что Корин начал писать свой православный «Реквием» под звуки самого пафосного и чувственного из всех католических «Реквиемов», с точки зрения переживания веры максимально удаленного от православия, где «молчит всякая плоть человечья», уже говорит о том, что эта картина по своему эстетическому замыслу была не связана с иконописью. Но во время работы над портретами подвижников, многие из которых впоследствии были прославлены Церковью в чине мучеников, проявив поразительную стойкость в вере, замысел поменялся сам собой. В образах, созданных Кориным, оказалось столько духовной силы, что посетившая мастерскую художника Комиссия по делам искусств, составила такой отчет: «Секретарю ЦК ВКП (б) — т. Сталину И. В. т. Андрееву А. А.

Подготовка П. Корины к основной картине выражается в сотне эскизов, натурщиками для которых служат махровые изуверы, сохранившиеся в Москве, обломки духовенства, аристократических фамилий, бывшего купечества

²⁸⁹ Жданова Е. В. От авангарда к соцреализму: ценностный аспект. С. 482–483.

²⁹⁰ URL: http://small_museums_near.tilda.ws/mainpicture_pk

и пр. Он утверждает, но весьма неуверенно, что вся эта коллекция мракобесов собрана им для того, чтобы показать их обреченность. Между тем никакого впечатления обреченности, судя по эскизам, он не создает. Мастерски выписанные фанатики и темные личности явно превращаются в героев, христиан-мучеников, гонимых, но не сдающихся поборников религии.

Наши попытки доказать ему ложность взятой им темы пока не имели успеха, так как он находил поддержку у некоторых авторитетных товарищей.

Прошу Вашего указания по этому вопросу. Зам. Зав. Культпросветотдела

ЦК ВКП (б): А. Ангаров. 8.XII. 36»²⁹¹.

Глава 5. Катакомбный путь: палехские шкатулки и тайные иконописцы

Одновременно с уничтожением древнерусской культуры и искусства на протяжении двух безбожных пятилеток шел разгром оставшихся иконописных центров в России. «Большая часть мастеров-иконописцев была расстреляна и выслана в Сибирь. Те, кому удалось уцелеть, уходили работать в народный промысел. Единичные иконописные работы в оставшихся храмах художники проводили на свой страх и риск. Так, в 1936 году замечательный русский иконописец и реставратор Владимир Алексеевич Комаровский выполнил роспись алтарной части кладбищенского храма в Рязани. В 1937 году художник был расстрелян в Бутово»²⁹². Большинство иконописцев, выходцев из различных иконописных центров, в условиях государственного террора были вынуждены или сменить

²⁹¹ Цит по.: *Жданова Е. В.* От авангарда к соцреализму: ценностный аспект. С. 483.

²⁹² *Жданова Е. В.* Блестки Святой Руси: судьба русской иконописи во время «безбожной пятилетки» // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века. 1917–2017. В 3 томах. Том II. 1935–1964. СПб.: ИД «Петрополис», 2017. С. 444.

профессию, или перейти работать в музейную реставрацию. Бывшими иконописцами были реставраторы П. Д. Корин, В. О. Кириков, Н. И. Брягин, П. И. Юкин, Г. О. Чириков и другие.

Единственным иконописным центром, который сумел приспособиться к новым условиям, оказался Палех. Вернувшись с фронтов мировой войны, палешане принялись изготавливать расписные шкатулки, сначала деревянные, а потом, как в соседнем селе Федоскино, из папье-маше. В 1923 году известный искусствовед А. В. Бакушинский содействует созданию в Палехе нового народного промысла, призванного сохранить уникальную художественную школу. Знаменитый на всю Россию иконописный центр в 1924 году превратился в народную артель, где стали делать декоративные коробочки. Но мастерство художников низкую прикладную тему подняло на невероятную высоту. Уже в 1925 году новые работы палешан получили признание на Международной выставке в Париже.

Палехский народный промысел вобрал, сохранил и развил лучшие иконописные традиции палехской иконописной школы, которая от других иконописных центров «отличалась усложнением композиции путем добавления множества разнообразных элементов, многофигурности и, в житийных иконах, многоклеимости. <...> Фигуры святых, изображенные в свободных поворотах, имели вытянутые пропорции, но обладали и вещественностью, телесно они были частью земного мира, хотя внутренне пребывали уже в горнем. Иконопись Палеха характеризуют многослойные плавы и роскрыши, общий красновато-золотистый тон всей живописи, светлое личное письмо, архитектурные декорации, выполненные в манере близкой к строгановской школе»²⁹³. Все это перешло в лаковую миниатюру шкатулок, было ассимилировано, приспособлено к новому прикладному образу и способствовало вы-

²⁹³ Иконы России / Палехская школа // URL: http://www.iconrussia.ru/painting/icon_painting_school/detail.php?ID=4121 (дата обращения: 05.06.2020).

работке нового стиля в декоративно-прикладном искусстве СССР.

Артель быстро разрасталась, вбирая в себя творческие силы иконописцев из соседних сел. На 1 июня 1932 года в «Артели» работало уже более 100 человек. В 1935 году артель была преобразована в «Товарищество художников Палеха», которое в 1954 году переросло в Художественно-производственные мастерские (ПХПМ). В Палехе было создано собственное отделение Союза Художников и художественное училище.

Палехские шкатулки на протяжении всего послевоенного времени были «визитной карточкой» советской России для остального мира, такой же, как ансамбль «Березка» и балетная труппа Большого театра. Их иконописная стилистика в 60–70-е годы, в период вновь вспыхнувшего интереса к древнерусской культуре после открытия Музея имени Андрея Рублева (1960), книги Владимира Солоухина «Черные доски» (1969), фильма «Андрей Рублев» (в прокате с 1971), стала активно проникать в живопись, книжную графику и даже монументальное искусство. Когда в 1989 году Палехские художественно-производственные мастерские были закрыты²⁹⁴, на их месте возникло несколько частных объединений, часть из которых вернулась к иконописи. Иконописные палехские традиции снова вернулись в православные храмы. В итоге, задачи, поставленные при создании промысла в 1924 году — сохранение палехских иконописных традиций, — были выполнены.

Но не только шкатулки Палеха хранили тайны древних иконописцев в эпоху гонения на иконы. Был и другой, нелегальный, «катакомбный» путь.

Многие из реставраторов и ученых, спасавших древние памятники России, были профессиональными иконописцами и поддерживали связи с тайными монашескими общинами, катакомбными приходами, помогали прятать и спасать иконы и храмовые святыни. Некоторые из них

²⁹⁴ Виртуальный музей Палеха // URL: http://www.museum.ru/palekh/r_1_4.htm (дата обращения: 05.06.2020).

давали уроки иконописи, рискуя поплатиться за это жизнью. И у учеников этих подпольных кружков в отличие от эмигрантов парижского общества «Икона» было серьезное преимущество: они имели доступ к лучшим произведениям древнерусской живописи.

Одной из таких тайных иконописцев была матушка Иулиания Соколова, в миру Мария Николаевна Соколова, посвятившая иконописи всю свою жизнь. Она не только выучилась, но и сумела создать собственную систему преподавания. В Сергиевом Посаде после возвращения в 1946 году Троице-Сергиевой Лавры она реставрировала росписи монастыря, расписала Серапионову палату, и в 1958 году организовала небольшой иконописный кружок, выросший потом в знаменитую иконописную школу. Художница сумела передать живые традиции древнерусского иконописания потомкам в один из самых скорбных периодов истории нашего Отечества. И значение ее подвига для современных иконописцев бесценно.

Мария Николаевна Соколова была ученицей Василия Осиповича Кирикова, профессионального иконописца, окончившего в 1914 году Мстёрскую иконописную школу. Это был необыкновенный человек и высочайший профессионал.

Как лучший ученик школы, четырнадцати лет отроду, Кириков был направлен в Петербург, в Русский музей, где был принят в обучение реставрационному делу к Н. И. Брягину, знаменитому иконописцу и реставратору, тоже уроженцу Мстёры. Здесь, в фондах Русского музея Кирикову впервые открылся мир древнерусской иконы, отличный от знакомых ему ремесленных образцов. В 1918 году Кириков был принят в ЦГРМ и вместе с Г. О. Чириковым принял участие в раскрытии иконы «Троица» Андрея Рублева. И вскоре после этого он взялся обучать иконописи талантливую молодую художницу, прихожанку известного в Москве храма святителя Николая в Кленниках на Маросейке, духовную дочь святых о. Алексея и его сына Сергия Мечевых. Стоит заметить, что это был особый приход: у отца Алексея бывали отец Павел Флоренский, философ

Николай Бердяев, профессор С. И. Кузнецов, поэт Георгий Чулков, искусствовед Сергей Дурьлин, скульптор Анна Голубкина, художники Михаил Нестеров и Лев Бруни.

В 1928 и 1929 годах Мария Николаевна совершила поездки по северным городам. Она делала зарисовки фресок в Новгороде, Пскове, Ферапонтовом монастыре, формируя свой строгий иконописный вкус. «Матушка Иулиания всегда была сторонницей канонического письма и даже священноначалию стремилась привить любовь к древней иконе. Благодаря ее авторитету многие архиереи и священники, предпочитавшие стиль Васнецова или иконы “итальянской школы”, стали интересоваться древнерусским искусством»²⁹⁵.

То, что православное духовенство в середине XX века совсем не знало русской иконописной эстетики, не понимало и не принимало ее, что приходилось ломать стереотипы, вынесенные еще из XVIII–XIX веков, говорит о том, что, находясь под постоянным давлением, церковное творчество как бы замерло, остановилось в своем развитии. Как новшество в церкви воспринималось все, что было связано с возвращением к ее собственным эстетическим истокам, которые так оживотворили русскую светскую культуру в начале века. Консерватизм по отношению к искусству внутри церкви был удушающим и повсеместным. Все древнее казалось авангардным, и начатое матушкой Иулианией дело просвещения тормозилось системой образования духовных школ, которое так и не было преодолено до конца.

Поэтому, когда крупный богослов, литургист и религиозный мыслитель XX века святитель Афанасий Ковровский (Сахаров) искал иконописца в церковной среде для написания иконы к празднику «Всех святых в земле Российской просиявших», древнюю службу которого он восстановил, он долго не мог никого найти (Ил. 34). В 1934 году он познакомился с Марией Соколовой, и она выполнила его замысел. Но не сразу. Вплоть до 1960-х годов свя-

²⁹⁵ Языкова И. К. Со-творение образа: богословие иконы. М.: Изд-во ББИ, сор. 2012. С. 271.



Ил. 34. Монахиня Иулияния (Мария Соколова).
Икона Всех святых в Земле Российской просиявших.
30-е гг. Троице-Сергиева лавра, Москва

титель продолжал работу над текстом службы празднику, и матушка, которая стала его духовным сподвижником, в итоге написала шесть икон, образ которых раз от раза менялся. Создание этой совершенно новой монументальной иконы с оригинальным литургическим замыслом говорит о том, что в творчестве Марии Николаевны Соколовой живая иконописная традиция не только сохранилась, но и продолжала свой рост и развитие²⁹⁶.

Икона «Всех святых в Земле Российской просиявших» только на первый взгляд кажется традиционной. В действительности, других подобных образов с изображением святых, где бы земля занимала все иконописное пространство, вертикально поднимаясь вверх, не существует.

В это время уже писались и получили широкое распространение иконы соборов святых, почитаемых в той или иной области или епархии. Специалисты Музея Андрея Рублева Н. Н. Чугреева и Г. П. Чинякова видят их прототип в иконе «Суббота Всех святых». По мнению Чугреевой, икона «Субботы...» и стала прототипом иконографии «Всех русских святых» свт. Афанасия²⁹⁷. Но даже при беглом взгляде видно, что перед нами образец того традиционного иерархического принципа, которого свт. Афанасий стремился избежать. Замысел свт. Афанасия, очевидно, был иным: «Группы святых должны ... располагаться по кругу, по ходу солнца, последовательно отображая юг, запад, север и восток России, просвещенной светом православной веры»²⁹⁸, — писал он.

Традиционно святые на иконах изображаются на золотом или охряном фоне, стоящими на условной полосе — по земле. Если это собор святых, фон может ими частично или

²⁹⁶ Губарева О. В. Образ Русской Земли в иконографическом творчестве Св. Афанасия Ковровского (Сахарова) // Рубежи памяти: груз прошлого на весах современности: труды международной научной конференции (16–18 апреля 2015 г.). СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии (РХГА), 2015. С. 26–37.

²⁹⁷ Чинякова Г. П. Икона всех святых, в земле Русской просиявших // Даниловский благовестник, вып. 9, 1998 г. С. 71–77.

²⁹⁸ Там же.

полностью закрываться, но смысл изображения от этого не меняется. Иерархичность композиционного строя и условный фон подобных иконографий символически указывают, что святые только образно являются в нашем грешном мире, в реальности же они пребывают в Божественном Царстве Славы, в Небесном Иерусалиме. Земля никогда не занимает в них место символического фона. Золотой фон, символ Небесной славы в канонической иконописи заменяется на изображение земли только в тех случаях, когда в иконе рассказывается о пребывании Бога на земле: о Его Рождестве, Крещении, Втором Пришествии для Страшного Суда. Тогда изображению земли отводится значительное место, и она становится важной частью иконописной композиции. Подчеркивание образа земли в этом случае имеет богословское обоснование — ведь где Бог, там и Небо.

В иконе, созданной монахиней Иулианией, населенная святыми Русская земля изображена вертикально поднимающейся вверх и занимает почти все поле доски, как в иконографии Рождества Христова или Страшного Суда. И что самое важное, святые угодники находятся не на Небесах, а на Русской земле, которую они, кажется, и не покидали.

Традиции такого художественного решения нельзя искать в пейзажных мотивах поздних икон, создававшихся с XVII века под влиянием западно-европейского искусства. Изображение конкретных городов, монастырей и храмов в подобных иконах следовало правилам «живоподобия». «Образы земли» соединялись в них со столь же реалистичными «образами неба» — с облаками и солнцем. В первой, написанной монахиней Иулианией, некоторые черты живоподобности в изображении земли есть — это еловые леса между лещатками иконописных горок, волны на реке. Но в следующей иконе, хранящейся сейчас в ризнице Троице-Сергиевой лавры, подобных черт живоподобия уже нет.

Русская земля на иконе восходит прямо к Божественному Престолу, к Небесному Иерусалиму, где в молении Пресвятой Троице предстоят Богородица, Иоанн Креститель, архангелы Михаил и Гавриил, а также множество святых, исторически связанных с Русской Церковью. Свя-

тые на Небесах молятся Богу вместе со святыми на Русской земле. Их соборное предстояние подчеркивает и развивает иконописную тему единства Неба и Русской земли. Иконописица создает образ «Святой Руси», земли, где святые живут как на Небе. Они молятся за всех живых, за каждого, праведного и грешного, верующего и неверующего, за всякого человека, кто ходит по освященным кровью мучеников русским просторам. Этот образ кажется не только иконой собора русских святых, но и иконой самой Русской Земли как таковой. В нем нашла художественное воплощение вековая вера русского человека в ее священство.

Священность, благодатность Русской земли, ее отмоленность святыми у Бога раскрывается во всем строе образа, в его колорите, во множестве смысловых и символических деталей. Вверху по центру художница расположила голубое пятно реки, к которому сходятся основные композиционные ритмы. Эта полноводная река, текущая от престола Пресвятой Троицы, — один из смысловых центров иконы. Она метафорически представляет обилие благодатных даров Святого Духа, которые изливаются Богом на Русскую землю. В Евангелии Иисус Христос несколько раз сравнивает дары Святого Духа с живой водой: *«Кто жаждет, иди ко Мне и пей»* (Ин. 7: 37). В разговоре с самарянячкой у колодца Господь призывает к Себе всех «жаждущих» истины как к новому, истинному источнику: *«...всякий, пьющий воду сию, возжаждет опять, а кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную»* (Ин. 4: 10, 13–14). Поэтому образ воды, льющейся от Божественного престола, — ясен с первого взгляда и не может интерпретироваться иначе²⁹⁹.

Образы святых, соединенные между собой в группы, тоже сливаются в единый поток, образуя символическую

²⁹⁹ Толкование реки как символа Крещения Руси, предложенное Г. П. Чиняковой, представляется сужением метафоры Благодатных даров Святого Духа до конкретного исторического момента, когда это впервые произошло.

реку русской святости. На иконе она течет вверх. Поток святых в центре иконы разделяется на два рукава, которые огибают белые стены Успенского собора Московского Кремля и восходят навстречу символической реке благодати Святого Духа³⁰⁰.

Со времени, когда свт. Афанасий (Сахаров) разрабатывал композицию иконы, Собор Русских Святых пополнился сонмом новомучеников и исповедников Российских, одним из которых стал и сам ковровский владыка. Празднование Всем русским святым по исправленной им службе свт. Афанасий впервые совершил 10 ноября 1922 года в 172-й камере Владимирской тюрьмы. На иконах, написанных после Собора 2000 года, прославившего новомучеников и исповедников Российских, пострадавших в годы становления советской власти и безбожных пятилеток, есть теперь и его образ — он изображается третьим слева во втором ряду от семьи царственных страстотерпцев.

Глава 6. Иконизация человека, воина и мученика

Война существенным и положительным образом повлияла на отношения между православной церковью и советской властью. И хотя Сталин не организовывал церковного возрождения, икона и реально, и эстетически начала возвращаться в жизнь, в искусство. Во время войны оказалось, что атеизм не пустил глубоких корней в душах советских людей. Литургическая жизнь возрождалась на оккупированных территориях очень быстро: открывались все уцелевшие после безбожных пятилеток храмы и наполнялись прихожанами. Появились легенды о помощи Божьей советским войскам, об иконах Богородицы, благодаря которым не были взяты Москва и Ленинград. В Петербурге и сейчас показывают образы Иисуса Христа на могиль-

³⁰⁰ Таким образом, в композиции раскрывается литургичность иконы, которая всегда является, с одной стороны, проводником трансцендентного Божественного в земной мир, а с другой — возводит земное к небесному через молитву.

ных памятниках Новодевичьего и Смоленского кладбища, к которым ходили молиться жители блокадного города, и рассказывают об их чудесах.

После исторической встречи Сталина с митрополитами, в одночасье возвращенных из ссылок и лагерей 5 февраля 1944 года, стали поступать обращения верующих об открытии храмов. Но за 1944–1947 годы Совмин удовлетворил лишь 17 % прошений³⁰¹. Уже в 1948 году начинается новая волна преследований: комсомольцам и работникам идеологических профессий (учителям, историкам, искусствоведам) запрещают ходить в церковь, храмы вновь отбирают под клубы и склады. В 1951 году запускается очередная волна арестов наиболее активных священнослужителей.

В произведениях искусства, посвященных не древности, а современности, церковь, священники все это время не переставали изображаться как классовые враги. Но происходит изменение в образе самого человека, героя художественных произведений. Из коллективного человека, идущего верным путем, героя-строителя коммунизма, образа-профессии, человек снова становится личностью, образом Божиим. Возвращение христианских ценностей в культуру ознаменовывается созданием произведений искусства, в которых впервые иконизируются не исторические, а реальные современные герои. В первую очередь речь идет о военных фильмах. В 1943 году выходит фильм Александра Столпера и Бориса Иванова «Жди меня», в котором прославляются главные христианские добродетели: вера, надежда и любовь. Они воплощены в образе Лизы Ермоловой (Валентина Серова), о которой из фильма известно только, что она ждет своего героического мужа, проливающего кровь за Отечество. Она любит его, верит в то, что он вернется, и надеется на это. И эти ее качества оказываются сильнее смерти. Но визуальный образ фильма «Жди меня»

³⁰¹ Статья 13. Церковь и Великая Отечественная война // Великая Отечественная война. / URL: <https://www.otvoyna.ru/statya13.htm> (дата обращения: 22.06.2020).

не изменяет принципам реалистического актерского кино и выстроен как развернутая иллюстрация к знаменитому стихотворению К. Симонова.

В этом же году выходит другой знаковый фильм, ставший первым в череде образов-икон «Бронзового века», для которого будет характерно приподнятость над бытом, приближение крупным планом героя, его личности к зрителю, стремление показать не внешний, а внутренний мир, его духовную, часто скрытую за маской, сущность. Это фильм Леонида Лукова «Два бойца», иконизирующий советских солдат, мучеников и героев, прямо сейчас жертвующих своей жизнью «за други своя».

Визуальный ряд фильма «Два бойца» (1943) Леонида Лукова полностью построен на иконописной эстетике. Особенно ярко это видно в ключевых для фильма эпизодах — в блиндаже, где герой Марка Бернеса, Аркадий Дзюбин, поет песню «Темная ночь», и в финале, когда Александр Свинцов (Борис Андреев) держит на руках своего раненого друга (Ил. 35).

Большая часть фильма построена на крупных планах человеческих лиц. В блиндаже этот прием усиливается. Звучит тихая песня, ритмичная, лишенная эмоциональных взлетов, как русская молитва. И камера медленно движется вслед за ее словами, фокусируясь на сосредоточенных строгих лицах солдат, их глазах, оставляя фон вокруг их ясных образов размытым. Фон, как второй слой в иконописи, используется для того, чтобы создать ощущение особенного духовного пространства, в которое погружены герои. Рядом с лицом поющего Аркадия он меняется, привнося новые акценты в восприятие образа. Сначала это фонарь, светящийся из темной глубины, потом — тени стоящих бойцов.

Во все время исполнения песни у героя Бернеса движутся только губы. Лицо остается строгим, как бы застывшим, как на иконах. Так же недвижны и лица сидящих в блиндаже солдат. Камера медленно приближает то одно из них, то другое. На словах «Верю в тебя, в дорогую подругу мою. Эта вера от пули меня темной ночью хранила...



Ил. 35. Л. Луков. Два бойца. Кадр из фильма.
Исполнение песни «Темная ночь». 1943

Радостно мне, я спокоен в смертельном бою» она надолго задерживается на фигуре солдата, который замер анфас в полном вооружении, устремив взгляд прямо на зрителя. Этот образ-символ заставляет вспомнить солдат-мучеников, изображаемых с мечом в руках в таких же иератических позах на православных иконах. На словах «Знаю, встретишь с любовью меня, чтоб со мной ни случилось. Смерть не страшна...» камера возвращается все к такому же неподвижному лицу Аркадия, и начинает потихоньку отдаляться. Выстраивается очень точно продуманный кадр, где на первом плане лицо главного героя, а на втором застыли фигуры, словно уже ушедших в вечность бойцов. Они размещены с тонким соблюдением иконописной ритмики. Обращает на себя внимание фигура стоящего солдата, склонившегося как бы в молитве к кому-то. В итоге жанровая, казалось бы, сцена написания писем перерастает в образ-предстояние всех солдат войны некой Жене с Младенцем, которая молится за каждого из них и покрывает своей любовью.

Величественно смотрится финал фильма. Он начинается со сцены, выстроенной по иконографическим правилам иконы «Оплакивания Христа», в которой Александр (артист Борис Андреев) склоняется над своим другом и произносит: «Умер». После этого герой неожиданно для зрителя «оживает». И уже через несколько кадров силуэты двух воинов точно очерчивают на фоне неба рисунок иконографии «Снятие с Креста». Жертва принесена, и «жизнь жительствует».

С этого фильма начинается иконизация советского солдата в годы Великой Отечественной войны, которая особенно ярко раскроется в фильмах режиссеров конца 50-х годов. Это «Летят журавли» М. Калатозова, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Судьба человека» С. Бондарчука и др. Интересно, что последующие фильмы, посвященные войне, самого Л. Лукова — «Александр Матросов» и вторая серия «Большой жизни» — отходят от этого стиля и выдержаны в духе социалистического реализма. Даже сцены гибели Александра Матросова и его посмертного прослав-

ления совершенно лишены всяких попыток создать икону героя.

После войны воспоминание о русских православных корнях, образы религиозной истории России начинают возвращаться в искусство, но очень небольшими дозами. Например, художники включают в пейзаж русских городов и сел силуэты запустевших церквей, но почти всегда обрезают рамой их маковки с крестами. Церкви в таких картинах воспринимаются не христианским, а поэтическим образом родной стороны, разоренной, но выстоявшей в страшной войне.

Одной из первых работ, в которой появляется намек на присутствие в доме советского крестьянина иконы, по мнению исследовательницы темы христианства в советской живописи А. И. Шаманьковой, является картина В. Ф. Стожарова (1956) «У самовара». Автор «угадывает» в картине «как элемент сокрытого, сбереженного мира, присутствие целого “иконного ряда”». Заметим, что в композиционных поисках, в одной из графических зарисовок, изображающей чаевничающую старушку (пару ей составляет стоящее напротив крупное тулово самовара), — на иконе в божнице появляются очертания святого. В окончательном варианте мастер пока еще не представляет образа открыто, лишь обозначает их (и его храмы “в полный рост” явятся чуть позднее). Но в те годы русскому человеку априори было известно, что находится в “красном углу” горницы, в обрамлении белоснежного рушника или специально для божницы вышитой салфетки. Незримые, предполагаемые лики напоминали советскому зрителю о духовном мире и вечных ценностях»³⁰².

Наступала эпоха «шестидесятников». Верность православной церковной традиции в это время начнет восприни-

³⁰² Шаманькова А. И. Искусство «оттепели» // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века. 1917–2017. В 3 томах. Том II. 1935–1964. СПб.: ИД «Петрополис», 2017. С. 472.

маться как акт духовного противостояния. Продолжит свое нелегальное развитие иконопись, но в условиях господства советской атеистической идеологии она перерастает рамки искусства, превращаясь в манифестацию неприятия навязанных государством идеологических норм.

Глава 7. «Оттепель» не для всех: икона и авангард в пространстве идеологического андеграунда

В 1947 году происходит знаменательное для русской культуры событие: в Спасо-Андрониковом монастыре создан Музей им. Андрея Рублева. Директором его стал Д. И. Арсенишвили, научным сотрудником — Н. А. Демина. В начале 1950-х годов к ним присоединилась И. А. Иванова. Усилиями этих людей были проведены работы по освобождению территории монастыря от жилой застройки, реставрации церкви и зданий, проведены первые выставки, создана экспозиция. Но главное — ими были организованы первые научные экспедиции по заброшенным храмам и краеведческим музеям. Первые иконы из экспедиций прибыли в 1954 году. Но радость сотрудников, их воодушевление, по воспоминаниям Ивановой, «не разделяло начальство Госстроя РСФСР, которому подчинялся Музей: “Дрова привезли, одни черные доски... и радуются!”»³⁰³.

Эти слова отражают типичное отношение к иконам того времени. Ни чиновники, ни простые граждане не видели в них никакой ценности. Древнерусское искусство было не нужно советскому государству. Древние церкви по всей стране разбирались на кирпич, использовались под хранилища и склады, книги и иконы пускались на отопление. Уничтожалось даже то, что было музеефицировано до войны. «Сотрудники музея спасали от гибели бесценные

³⁰³ *Иванова И. А. Мой музей. Страницы воспоминаний о первых десятилетиях становления Музея имени Андрея Рублева. М.: Изд-во «Красная площадь», 2012. С. 43.*

произведения древнерусского искусства, вывозя их из заброшенных храмов и местных краеведческих музеев, в которых не умели и не хотели хранить сомнительные с точки зрения идеологии того времени произведения»³⁰⁴. Иванова вспоминает, как обнаруживала иконы, используемые в качестве подставок для стеллажей, валяющимися среди дров рядом с печами или в угольных сараях. «Примером дикого государственного произвола можно назвать приказ первого министра культуры РСФСР Т. М. Зуевой о закрытии краеведческих музеев и их филиалов. Ведь этим приказом тысячи экспонатов были обречены на уничтожение»³⁰⁵, в первую очередь древнерусского искусства, поскольку очень часто краеведческие музеи находились в зданиях древних монастырей.

Нужны были поистине героические усилия, чтобы противостоять сложившейся системе. К счастью, поддержка нашлась: «То, что происходило в Музее, очень скоро стало достоянием прессы. Публиковались заметки о том, какие шедевры искусства находили сотрудники в различных старорусских городах. Особый интерес к жизни Музея проявляла газета “Советская культура”. Уже первые статьи Ольги Никулиной были написаны так горячо и с такой верой в Музей, что было ясно: мы обрели друга в лице этого печатного органа. Корреспондент Сергей Разгонов готов был посвятить раскрываемой иконе Богородице из Дмитрова XV века целую поэму. Открытие икон манило своей таинственностью»³⁰⁶.

В конце 1950-х годов в музее прошли первые показы икон. Экспозиция еще только создавалась, но временные выставки привлекли множество художников, писателей, московскую интеллигенцию. Одновременно были отправлены и первые выставки за рубеж. За границей они имели большой успех, и стало очевидным, что иконы обладают

³⁰⁴ Сайт Музея им. Андрея Рублева // URL: <https://rublev-museum.ru/about/history-of-the-museum/>

³⁰⁵ Иванова И. А. Мой музей. С. 43.

³⁰⁶ Там же. С. 56.

значительной материальной ценностью. Это повысило их значимость в представлении чиновников, дало возможность музею развиваться дальше.

6 сентября 1960 года Арсенишвили при поддержке Ильи Эренбурга сумел организовать и провести празднование 600-летнего юбилея со дня рождения Андрея Рублева. Это событие сильно повлияло на общественное мнение, вызвало широкий интерес к древнерусской культуре. Иконы стали легально признанным искусством, представляющим историческое и художественное значение.

Незадолго до этого благодаря Илье Эренбургу произошло еще одно эпохальное событие в художественной жизни СССР — 26 октября 1956 года в ГМИИ открылась первая выставка произведений Пикассо, которая потом переехала в Эрмитаж. Выставка оказала огромное влияние на художественную жизнь страны, став катализатором развития второго авангарда, обращения художников к традициям 1920–1930-х годов. Тогда же зародилось движение художников нонконформистов, или искусство андеграунда, протестного по отношению к эстетике социалистического реализма.

Таким образом, в конце 1950-х годов иконы и авангард снова оказались в одном визуальном пространстве, и, как 50 лет назад, начали влиять на искусство, его пластический язык, композиционный строй и выбор тем. Снова эстетика икон сделалась важной составляющей авангардного движения в русском искусстве.

Наибольшее значение в формировании визуальной среды после сталинской эпохи имела архитектура, определившая вектор развития многих видов изобразительного искусства. «Речь Н. С. Хрущева 7 декабря 1954 г. на закрытии Всесоюзного совещания строителей в Кремле поставила крест на сталинской архитектуре и предопределила содержание деятельности советских архитекторов на последующие три десятилетия. И хотя этот период не открыл миру новых “корбюзье и мельниковых”, тем не менее, с 1955 по 1985 гг. была создана самобытная архитектура, названная советским модернизмом. Так ее определил

Ф. А. Новиков, по инициативе которого в 2006 г. в Московском музее архитектуры состоялась выставка “Советский модернизм: 1955–1985”, где было показано, как сталинская архитектура сменилась модернистской, какие задачи ставились перед советскими архитекторами, в каких условиях они работали»³⁰⁷.

В марте 1958 года Н. С. Хрущев возглавил Совет министров СССР, сохранив при этом должность первого секретаря ЦК Коммунистической партии, и стал на короткий срок полновластным правителем страны. Семь лет его пребывания во главе СССР связано с некоторыми либеральными реформами и частичным открытием границ, что вызвало необыкновенное воодушевление в среде творческой молодежи. Художники, архитекторы, ученые получили возможность общаться с зарубежными коллегами, в стране прошел ряд ярких международных мероприятий: фестивалей и конгрессов, появились иностранные туристы, стала распространяться мода на джинсы, кеды, рок-н-ролл. Но все эти послабления не коснулись верующих и крестьянства — носителей традиционной русской культуры. Их положение, напротив, усугубилось. Для этой категории граждан были придуманы новые экономические способы давления и начала действовать карательная психиатрия.

Ликвидация крестьянских подсобных хозяйств и укрупнение колхозов стало продолжением политики раскулачивания, приведшее к опустошению и гибели тысяч сел, переселению крестьян в города, удушению последних очагов традиционной русской культуры. Тот же экономический рычаг сделал невозможным существование и развитие Церкви. Был издан закон о лишении ее статуса юридического лица. «Работники свечных лавок, сторожа, алтарники — все они имели трудовые книжки, были членами профсоюза. С 1961 года они лишались всех этих прав.

³⁰⁷ Белоголовский В. А. Взгляд из XXI века на советский модернизм 1955–1985 гг. // Жилищное строительство. 2010. № 11. / URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzglyad-iz-xxi-veka-na-sovetskiy-modernizm-1955-1985-gg> (дата обращения: 16.11.2020).

Это было страшно»³⁰⁸, так как действовала уголовная статья против тунеядства. В условиях тотального дефицита церковные приходы лишились возможности покупать стройматериалы для ремонта, вести торговлю и хозяйственную деятельность, печатать литературу. Были закрыты свечные заводы, приходы обложены огромными налогами как некооперированные частники, и управление над ними передано церковным двадцаткам, в которые обязательно включались осведомители КГБ. Была сформирована база для закрытия храмов под самыми разными предлогами: обветшал, вел несанкционированную торговлю, утаивал доходы и др. Церкви стали закрывать и разрушать, особенно сельские. Были перестроены, взорваны, разобраны на кирпич, в том числе ценнейшие памятники архитектуры. Например, Благовещенская церковь XII века в Витебске, Спасна-Сенной в Санкт-Петербурге, XVIII век, архитектора А. Квасова. Важной статьёй антирелигиозного закона стала статья о защите детей. Детям не разрешалось ходить в церковь, несогласных родителей лишали родительских прав. Всем специалистам так называемых «идеологических» профессий запрещалось участвовать в религиозных обрядах и посещать церковные службы под страхом увольнения с работы. Начались новые аресты епископов, духовенства, верующих, которых теперь обвиняли не в шпионаже и антисоветской деятельности, как до войны, а в неуплате налогов, сокрытии доходов, экономических злоупотреблениях, безнравственном поведении и проч.

Но как протест против карательных мер именно в это время начинается тот удивительный взлет интереса к древнерусской культуре, к фольклору, к церкви, который оживотворит советское искусство той поры. В него вернутся вечные ценности, связанные с темой богоискательства, исторической памяти, национальной идеи. Общество войдет в новый период религиозной напряженности.

³⁰⁸ *Васильева О.* Романтик Хрущев и его церковная реформа // URL: <http://www.pravoslavie.ru/69978.html> (дата обращения: 08.07.2020).

Новая волна по сносу храмов по всей стране вызвала ответное движение среди музейных работников, студентов, творческой интеллигенции. Правдами и неправдами добывались списки церквей, приговоренных к сносу, и снаряжались экспедиции. На телегах, грузовиках, а то и пешком с рюкзаками реставраторы и искусствоведы, чаще всего женщины, по всей стране преодолевали многие километры, чтобы унести все самое ценное. Случалось, это происходило уже в присутствии бригад по сносу, иногда опаздывали... «Даже в 1960-е годы можно было приехать к пепелищу из церковных книг, утвари, икон»³⁰⁹.

Но у борцов за сохранение древнерусского искусства кроме чиновников и местных обывателей были и другие, не менее серьезные враги. Вместе с возникновением в обществе понимания материальной ценности икон, к ним начали проявлять интерес преступники. Иконы стали предметом стихийного, не всегда законного коллекционирования, грабежей, подпольной торговли и контрабанды. В 1960-е годы сформировался черный рынок икон сначала внутренний, а потом и международный. Зарубежные цены на иконы значительно превышали местные, и в 1970-е годы были налажены каналы их нелегального вывоза из страны. К этому времени юридический статус древнерусского искусства уже поменялся, и спекуляция иконами, их контрабанда жестко преследовались. Криминальные скандалы, уголовные дела, связанные с вывозом икон, стали сюжетом популярных детективных телепередач и фильмов, таких как «Кража» (1970), «Меченый атом» (1972). Это добавило интереса к древнерусскому искусству среди широких масс, повысило его значимость и узнаваемость.

В 1969 году выходит повесть В. А. Солоухина «Черные доски», где писатель подробно описывает тот стихийный процесс собирательства икон, который охватил страну, как он сам заболел страстью коллекционирования, желанием сохранить для будущих поколений красоту русского сред-

³⁰⁹ Иванова И. А. Мой музей. С. 43.

невекового искусства. В 1970-ом году был разрешен к ограниченному показу фильм А. А. Тарковского «Андрей Рублев» — размышление режиссера о духовных основаниях русской культуры. В 1960–1970-е годы одна за другой в музеях проходят масштабные выставки икон, открываются новые экспозиции, выходят прекрасно иллюстрированные альбомы, составленные крупнейшими искусствоведом, которые мгновенно раскупаются. Иметь книги по иконописи, плакаты с иконами становится престижным.

Но атеистическая методика показа древнерусского искусства предполагала демонстрацию их как памятников искусства в отрыве не только от духовной, но даже от сюжетной составляющей. В альбомных статьях, на экскурсиях не объясняли, кто изображен на иконах, говорили о религии как обмане людей, способе манипуляции трудовым народом. Советские люди не читали Евангелия и даже не знали его содержания, сюжеты изображений ничего никому не говорили. Но образы притягивали, свидетельствуя об особенной таинственной духовной жизни, которую хотелось узнать и понять. «...Искусство, живопись, музыка, церковная архитектура, которая мне очень нравилась, говорили другое, — вспоминает себя в этот период В. А. Капитанчук, один руководителей христианского диссидентского движения в СССР. — И это все обман и следствие обмана? Чувствую какая-то...»³¹⁰. В 1960-е годы в интеллигентной молодежной среде появляются небольшие религиозные кружки по тайному изучению Евангелия, Церковь пополняется новыми членами — молодыми людьми, выросшими в атеистических семьях.

В целом, 1970-е — 1980-е годы оказались пиком популярности иконописного искусства в СССР.

После смещения Хрущева 14 октября 1964 года в Верховном Суде СССР прошло специальное совещание по вопросам нарушения социалистической законности

³¹⁰ *Капитанчук В. А.* Мир как икона Божия. М.: Издательские решения, 2017. С. 10.

в отношении верующих. Много осужденных было реабилитировано, массовое закрытие религиозных общин прекращено. Но закрытые в годы Хрущевских гонений церкви не были открыты вновь. Продолжали действовать законы по усилению атеистической пропаганды, сохранились запреты для работников культуры и образования на посещение храмов, развивался Институт научного атеизма, включенные в учебную сетку большинства ВУЗов основы научного атеизма преподавались до конца 1980-х годов.

Событием, подытоживающим художественные процессы, связанные с освоением эстетики икон в советской культуре 1950–1980-х годов, можно считать эпохальную выставку «Москва–Париж». Экспозиция из 2500 экспонатов открылась 31 мая 1979 года в Центре Помпиду. В ней были объединены произведения древнерусской иконописи, авангардное русское и французское искусство начала XX века. Все творческие искания, их истоки и взаимовлияния были определены и показаны в этом масштабном визуальном проекте. В 1981 году экспозиция переехала в Москву, в ГМИИ им. А. С. Пушкина, и стала главным культурным событием года: желающие попасть на нее приезжали со всей страны, выстраивались тысячные очереди, билеты по благу... И, конечно, обсуждения и квартирные лекции тех, кто сумел туда попасть, с плохими слайдами переснятых из каталога картин и икон.

Таким был в общих чертах тот визуальный культурный ландшафт, на фоне которого развивалось изобразительное искусство в эпоху «Оттепели» и позднего СССР.

Глава 8. Фресковый образ советского модернизма

В конце 1950-х в искусство пришли молодые художники, для которых война была жизнью их отцов и матерей, их страданием и их подвигом. В своем творчестве они заговорили о войне по-новому: через историю и судьбу отдельного человека. Темы справедливости, жертвы, подвига в их произведениях были поставлены не идеологически отвлеченно, а как нравственные христианские категории.

В первую очередь это отличало творчество художников, чьи эстетические поиски получили в искусствоведении название «сурового стиля»: Виктор Попков, Гелий Коржев, Петр Оссовский, Павел Никонов, братья Ткачевы, Евсей Моисеенко и другие.

Художники «сурового стиля» возвращаются в своих произведениях к статичности, приближенности образа к зрителю, пластическим обобщениям, свойственным художникам ОСТа и Петербургского «Круга художников». Современные искусствоведы склонны видеть в этом плоскательность, равноценную одномерности³¹¹, но с этим нельзя согласиться. Статичность, обобщенность, плоскательность, строгая ритмика — в русском искусстве XX века эти черты появляются тогда, когда оно обращается к теме духовного, когда художники стремятся изобразить что-то, что существует за пределами видимого, запечатлеть момент, равный вечности. Начав с образов предстояния и демонстративного выстраивания своих персонажей максимально приближенными к плоскости холста, словно на сцене под светом рампы, художники-шестидесятники вскоре ушли от шаблонов. Изначально похожий прием в творчестве каждого из них получил собственное развитие, окрашенное авторскими интонациями в разговоре о человеке.

Одним из основателей нового направления был Г. Коржев, вошедший в советское искусство с серией монументальных образов покалеченных войной людей. Он очистил свой стиль от романтического советского пафоса и задался целью внимательно взглянуть в лица тех, кто ценой всего, что было им дорого, выстоял в той страшной войне. Коржев показывает своих героев крупным планом, помещая на огромные холсты. Он максимально приближает к зрителям их опаленные войной некрасивые, но притягательные

³¹¹ *Ельшеская Г.* Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда / Как Хрущев дал жизнь неофициальному искусству, а потом сам загнал его в подполье — и что в этом подполье водилось // URL: <https://arzamas.academy/materials/1205> (дата обращения: 15.10.2020).

лица. Мимо таких картин невозможно пройти, не «уязвившись» душой.

Герои Коржева молчаливы. Каждый, кто помнит фронтовиков тех лет, знает, что они никогда не рассказывали о войне. Они хранили нечеловеческий опыт тех лет внутри себя, ограждая от него своих близких. И этим являли к ним свою любовь. Для Коржева бывшие фронтовики — это иконы его времени, существующие как инверсия древних образов: люди, вобравшие в себя тьму, чтобы в мире «воссиял свет». Такие образы фронтовиков мы видим на картинах «Влюбленные» (1959), «Проводы» (1967), «Старые раны» (1967).

Не только ассоциативно, часто почти напрямую, Коржев использует иконописные сюжеты и приемы, размышляя о прошедших войну. «Мадонной лесоповала» можно метафорически назвать образ матери на картине «В дороге» (1962). На ней изображена молодая женщина с младенцем, «бревнышком» лежащим у нее на руках. В старом ватнике, резиновых сапогах и ватных штанах она стоит, глубоко задумавшись на грязной дороге рядом с груженным лесом самосвалом, из-под которого видны обутые в кирзовые сапоги ноги мужчины. Ее жизнь — это путь, лишенный радости и света, тяжелый путь по русскому бездорожью, земному и духовному. На какую судьбу она обрекла своего ребенка, родив его в этот мир? Что его ждет? Коржев не дает простых и очевидных ответов на этот вопрос.

«Следы войны» (1963–1964) (Ил. 36) — еще одно огромное, отсылающее к иконописи полотно художника: погрудно строго анфас изображен солдат с наполовину обожженным лицом. Вторая половина его лица красива и преображена ярко-синим, живым глазом, пристально смотрящим с картины прямо на зрителя. Художник поместил лицо героя на гладкий однотонный фон, слегка затемнив с покалеченной и высветлив со здоровой стороны. Глядя на картину, невольно вспоминаются обезображенные богоборцами иконы, с ободранными ликами и выколотыми глазами. И эта ассоциация, конечно, не случайна: она является частью замысла художника. Христианская тема,



Ил. 36. Г. Коржев. Следы войны. 1963-1964.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург



37. В. Попков. Строители Братской ГЭС. 1959 — 1961.
Государственная Третьяковская Галерея, Москва

размышление о человеке как об образе Божьем, всегда подспудно присутствовала в творчестве художника, ярко обнаружив себя в 1990-е годы, после снятия цензурных запретов.

Картины Виктора Попкова, так же как и работы Коржева, уводят зрителя от рационально-логических интерпретаций в сферу метафорического, в область ассоциаций и архетипов. Одним из первых художник начинает в 1960-е годы размышлять о значимости человеческого бытия, ценности человеческой жизни, ее месте во вселенной. Художник иконизирует окружающих его людей и их мир, переводя с помощью пластических средств любой обыденный сюжет в философский и идеально-возвышенный план.

В ранней своей работе «Строители Братской ГЭС» (Ил. 37) Попков применяет новый для советской живописи композиционный прием, отказываясь от изображения человека-профессии на рабочем месте, характерный для выбранной темы. Он убирает всякий антураж, погружая персонажей в условный почти черный фон. Это дает возможность персонализировать образы, заострить внимание не на профессиональных, а на личностных качествах. Ритмически картина напоминает «Музыку» Матисса, восходящую, в свою очередь, к иконописным композиционным построениям. Этим ритмическим приемом Попков показывает слаженность бригады, их трудовое взаимодействие и его красоту, не изображая действия как такового. Монументализация образов строителей, их освещенность, статичность, иератические позы — весь арсенал пластических средств показывает отношение художника к своим героям.

«Строители Братской ГЭС» — очень характерное для сурового стиля произведение. Но для Попкова — это лишь начало пути, первая ступень в движении к собственному стилю, формально укладывающемуся в эстетику второго авангарда. С его помощью он будет разрабатывать глубоко личную для себя тему памяти.

Отец художника погиб на фронте, и образ сиротства русской земли и ее вдовства стал для Попкова одним из центральных. Он размышляет на эту тему в цикле «Мезенские

вдовы» и во множестве автопортретов. Память для художника — это духовный культурный слой, который хранится народом в убеждениях и взглядах, ценностях, отношениях к родной земле, ее истории, друг к другу. Образы памяти требуют образно-метафорического языка.

Неглубокое пространство его картин всегда ограничено стеной или фоном; построенный на ярких контрастах и крупных цветовых планах колорит, перспектива, развернутая вовне, — все эти иконописные приемы используются для того, чтобы включить зрителя в безмолвный диалог с прошлым, судьбой прошедших войну и судьбой России.

Одна из наиболее известных картин, где художник делится со зрителями образами своей памяти — это «Шинель отца». В центре композиции стоит сам Попков и словно чужую судьбу примеряет на себя отцовскую военную шинель. Рядом вспыхивают красные силуэты мезенских вдов. Их образы — словно сгоревшие в пожаре войны жизни, тени одиноких женщин, поющих невеселую протяжную русскую песню.

К старшему поколению послевоенных художников «сурового стиля», которым выпала трудная доля прокладывания новых путей в искусстве, принадлежит и творчество Николая Андропова. В начале 1960-х, как многие его современники, он нашел вдохновение в деревне Ферапонтово Вологодской области, рядом с Ферапонтовым монастырем.

Север своей заброшенностью, отдаленностью от ударныхстроек и лозунгов, притягивал к себе художников. Но Ферапонтово было еще особенным местом из-за фресок Дионисия и их хранителя, Валентина Ивановича Вьюшина, одноногого фронтовика. В 1948-м он занял должность смотрителя в Ферапонтове и встал на защиту фресок от посягательств хулиганов и местных чиновников. Монастырь не был огорожен, рядом со святыми воротами находилась школа, колхозные власти постоянно пытались сделать в храме хранилище для картофеля или зерна. И все, кто знал Вьюшина, свидетельствуют: он тот, кто в одиночку спас фрески Дионисия, и тот, кто открыл их художникам.

Вьюшин не только запирал храм, он был и проводником в мир фресок Дионисия для тех, кто действительно нуждался в их красоте. Семья Вьюшиных была знакома со всеми известными и малоизвестными художниками, реставраторами, писателями и учеными, которые приезжали в монастырь. Все находили приют в их доме, для всех, кто приезжал «за красотой», открывались двери монастыря.

Трудно переоценить влияние фресок Дионисия на искусство художников-шестидесятников. Во многих из них мы находим прилежных учеников великого русского иконописца. Образно-пластический язык их искусства — это язык фрески, свободно осваивающий большие плоскости холстов и стен, наполненный песенной ритмикой и хоровыми сценами, символической разномасштабностью образов и тонкими цветовыми сопоставлениями белых, голубых, серых тонов с золотисто-желтыми, зелеными и коричневыми. Николай Андронов был одним из тех, кто формировал этот язык, кто ввел «ферапонтовские земли» в монументальное искусство 1960–1970-х годов, соединив его с экономными выразительными средствами советского модернизма. «Андронов в своей живописи часто полагается на “ферапонтовские земли” — краски, добываемые в самой земле Вологодской области и связанные в представлении художника с живописью Дионисия, — замечает Д. В. Сарабьянов. — Этими красками он нередко пишет, используя их в акварельной технике или замешивая на клею. А в тех случаях, когда работает в технике масляной живописи, он, нередко раскладывая в мастерской банки с “ферапонтовскими землями”, находит в естественном соотношении “земель” цветовой ключ для своих будущих пейзажных композиций»³¹².

Художника занимала не только цветовая гармония, ритмика, но и более тонкие особенности иконописной стилистики. Например, размышляя о том, чего он хочет добиться в своих произведениях, он говорил о той самой по-

³¹² Сарабьянов Д. В. Николай Андронов. М.: Советский художник, 1982. С. 19.

сложности, создающей глубинную ритмику, внутреннюю смысловую перекличку в иконе. Правда, вельфлиновский термин «слой», он заменяет на более распространенный «план»: «Так же как во всем — в живописи станковой, в монументальных вещах, — так и в рисунке моя цель и профессиональная мечта — работа планами»³¹³.

В монументальных циклах он следует за Дионисием не только цветом, ритмикой, но даже логикой расположения сюжетов. Вот, например, что он пишет о цикле мозаик «Развитие печати в нашей стране»³¹⁴ (Ил. 38), созданном им в вестибюле здания издательства «Известия» в соавторстве с А. Васнецовым: «Мы решили расположить мозаику по всему периметру интерьера, от пола до потолка. В поисках композиции, которая могла бы способствовать принципиальной организации каждой стены и всего помещения в целом, обратились к последовательному, хронологическому повествованию, отказавшись от распространенных сейчас ассоциативно-монументальных символов или иллюзорно-фотографических изображений. Повествование в архитектурной живописи представляется нам традиционно оправданным»³¹⁵.

Одновременно с художниками, вышедшими из «сурового стиля», работали мастера, продолжавшие традиции русской реалистической школы, такие как А. А. Пластов, В. А. Серов, Д. А. Налбандян, С. В. Герасимов, Е. Д. Мальцев. Но в эпоху массовой застройки городов серийными крупнопанельными домами их стиль был востребован только музеями и выставочными экспозициями. Простой облик бетонных зданий с геометрически четкими формами оказалось возможным увязать лишь с условным фресковым стилем шестидесятников. Поэтому именно он стал форми-

³¹³ Андронов Н. Когда я рисую. М., Советская графика — 77, 1979. С. 108 // Цит. по: Сарабьянов Д. В. Николай Андронов. С. 26.

³¹⁴ За эту работу в 1979 г. художники были награждены Государственной премией.

³¹⁵ Андронов Н., Васнецов А. Освоение архитектуры / Творчество, 1978, № 4. С. 9 // Цит. по: Сарабьянов А. Николай Андронов. С. 30.



Ил. 38. Мозаика «Человек и печать», 1978 г., художники
Н.И. Андронов, А.В. Васнецов. Москва



Ил. 39. Мозаика Московского вокзала в Нижнем Новгороде.
1960-е гг.

ровать визуальный ландшафт быстро растущих советских новостроек. В 1970-е — начало 1980-х годов в этом стиле уже оформляли стены не только метро, дворцов культуры, кинотеатров и санаториев, но также детских садов, лагерей, заводских корпусов и даже автобусных остановок. Мозаичный стиль, впитавший в себя эстетику древнерусских фресок, стал неотъемлемой частью советского архитектурного модернизма. «Модернизм был духом того времени. Он связал утопическое советское государство с реалиями свободного мира, по крайней мере эстетически»³¹⁶. Во всем мире модернизм питался архаикой. Советский модернизм не был исключением. Так же, как и в начале века, в 1960-е годы он эстетически связал советское государство с тем национальным средневековым прошлым, которое оно хотело забыть.

Благодаря выработанному мозаичному стилю был окончательно иконизирован образ Ленина, превративший его в абстрактную идею, духовный абсолют. Выполненный А. А. Мыльниковым в технике флорентийской мозаики профиль вождя для занавеса зала заседаний Кремлевского Дворца съездов (1964) стал его когнитивной схемой, по которой начало создаваться любое последующее его монументальное изображение (Ил. 39). Иконописный иконографический принцип стал неотъемлемой составляющей советской ленинианы. Вслед за Лениным происходит иконизация революционной темы. Она показывается через плакатный образ первых советских лет, заостренную символичность цвета, отсылки к образам христианского мученичества.

В это время идеологическое отношение к добру и злу, свойственное ленинско-сталинской эпохе, восточно-эзотерическое принятие зла как естественной стороны жизни, полностью сменяется христианским. Между добром и злом

³¹⁶ Белоголовский В. А. Взгляд из XXI века на советский модернизм. 1955–1985 гг. // Жилищное строительство. 2010. № 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzglyad-iz-xxi-veka-na-sovetskiy-modernizm-1955-1985-gg> (дата обращения: 29.11.2020).

появляется четкая граница, понятие добра нравственно конкретизируется. Меняется и отношение к человеческой личности, появляется осознание ее индивидуальной ценности. Это связано с принятием в 1961 году на XXII съезде КПСС Морального кодекса строителя коммунизма. Его автор, Ф. М. Бурлацкий вспоминает, как сочинял его с журналистом Е. И. Кусковым: «И мы стали фантазировать. Один говорит “мир”, другой — “свобода”, третий — “солидарность”... Я сказал, что нужно исходить не только из коммунистических постулатов, но и также из заповедей Моисея, Христа, тогда всё действительно “ляжет” на общественное сознание. Это был сознательный акт включения в коммунистическую идеологию религиозных элементов. Буквально часа за полтора мы сочинили такой текст, который в Президиуме ЦК прошел на “ура”»³¹⁷. В итоге, роль личности Бурлацкого в истории нашей страны оказалась значительной. Основанный на христианских нравственных ценностях «Моральный кодекс» стал неотъемлемой частью жизни, нормой общества. Его отражение мы видим повсюду, в том числе в темах и сюжетах произведений — это идея мученичества, жертвенной любви, вера в добро, в преображение человека, милосердия, возрастание ценности семейной жизни и жизни каждого конкретного человека, приподнятость над бытом.

Мистическая идея, соединяющая христианство с революцией, начинает осмысливаться уже в произведениях 1960-х годов. В 1970-е она становится частью массовой культуры. Одним из наиболее ярких и последовательных образов христианизации революционеров был создан фильм «Первороссияне», 1967, Е. Шифферса. Фильм полностью построен на визуальных параллелях с иконописью, с фреской, часто понятой через плакатный образ Гражданской войны.

³¹⁷ Общество и право. Федор Бурлацкий: «Судьба дала мне шанс». Беседа главного редактора журнала «Российский адвокат» Р. А. Звягельского с известным политологом, ученым и писателем Ф. М. Бурлацким // Российский адвокат, № 5, 2007.

С помощью цвета, задержки камеры на лицах коммунаров, представленных всегда на условном горящем фоне, жесткого ритмического построения кадра, игрой с пространством, Шифферс создает образы новых «святых», апостолов великого Ленина, мучеников и праведников, принявших невинную смерть за идею любви к человеку. Апофеозом этого исторического перевертыша является образ распятого старообрядцами коммунара, который, умирая, выкрикивает слово «хлеб», глядя на горящее поле.

К концу 1970-х — в 1980-е годы «суровый стиль» перестал быть новаторским, превратившись в такой же официальный, как и реализм, и был включен в идеологический арсенал социалистического искусства. Выставки, залы современного искусства заполнила череда рабочих и автопортретов (или друзей художника, комиссаров революции, инженеров и т. д.) на соответствующем для них фоне.

Художники развивали сложившийся стиль, насыщая его знаками, аллегориями и ассоциативными образами, связанными христианской романтизацией коммунизма, с идеями света и любви, которые восторжествуют уже очень скоро. В монументальной мозаике появились различные символические изображения, связанные с покорением космоса и атома, складывались новые иконографии для изображения счастливого и молодого советского человека, которому подвластны силы природы. Часто для этого использовались иконографические схемы Вознесения, Преображения, фресок, изображающих Сотворение мира. Такие же процессы символизации происходили и в станковой живописи, и в искусстве кино. Например, в 1972 году вышел на экраны двухсерийный детективный фильм «Достояние республики», ставший одним из самых популярных для своего времени. Одним из положительных героев фильма неожиданно для зрителя был выведен старик иконописец Данила Косой. Главный герой, мальчик Кешка, его ученик, на протяжении фильма рисует в воображении красную конницу в виде иконописных воинов, святых богатырей, храбро скачущих на борьбу с мировым злом.

Но вместе с христианством в искусство пришло и эсхатологическое чувство, ожидание конца советского мира. Это чувство конечности, необходимости перемен можно найти в творчестве очень многих художников и писателей того времени. Но особенно ясно эсхатологические настроения зазвучали в творчестве художников андеграунда, в среде которых тема богоискательства также была очень значима. Часть из них стала искать ответов на духовные вопросы в Церкви, другая, более радикальная, предпочла вернуться к оккультной мистике, буддизму, различным политическим теориям.

Официальные художники не имели возможности безнаказанно посещать церкви, поэтому они черпали вдохновение и изучали иконы больше в музеях и по альбомам. Не являвшиеся членами советских творческих союзов и называвшие себя нонконформистами художники были свободны в своем выборе. И многие из них устремились в монастыри, в глухие деревни, где были действующие церкви. «Эти художники ставили перед собой, в частности, задачу восстановить связь между религиозными темами и современным искусством — то, что было запрещено в искусстве официальном. Мы знаем имена: Штейнберг, Линицкий, Симаков, Провоторов и другие, это десятки художников. И в том, что нынешняя генерация художников приходит снова с этим к храму, нет ничего случайного, ничего странного. Эти процессы происходили постоянно»³¹⁸, — говорит один из наиболее видных современных мультимедийных художников, поднимающий христианскую тему в современном искусстве, Гор Чахал.

³¹⁸ Из выступления Гора Чахала на Форуме по искусству и инвестициям в искусство в 2010 году / Круглый стол «Современное искусство — музей — церковь: конструктивный диалог» в рамках спецпроекта Гора Чахала «Хлеб Неба» в Государственной Третьяковской галерее // URL: <https://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=58520> (дата обращения: 17.10.2020).

Глава 9. Разные лики андеграунда: духовность и политика

Основная неформальная «подпольная» художественная жизнь в СССР происходила в Москве и Петербурге. Для москвичей местом воцерковления в основном был «Семхоз», район Загорска (Сергиева Посада), где в 1970–1980-е годы проповедовал Александр Мень. Ленинградцы в 1960–1970-е годы ездили больше в Псково-Печерский монастырь к архимандриту Алипию (Воронину), художнику и коллекционеру произведений русского искусства. После его смерти — к печерским старцам, в удаленные от центра церковные приходы, где формировались молодежные общины неформалов.

Для художников, интересующихся христианством, был свойственен полный уход от советской реальности в параллельный мир, где эксперименты с пластическим языком и личное богоискательство становились главной формой протеста. Это был уход во «внутренний духовный андеграунд». Этим православный нонконформизм отличался от политического, несмотря на то что художники обоих направлений выставляли свои картины вместе. Политический антисоветский андеграунд заявлял о себе различными провокациями, акционизмом, конфликтами с властью. Был еще нерелигиозный неполитизированный нонконформизм, свойственный больше ленинградцам. «Эти авторы часто были нонконформистами в силу невозможности в советских условиях получения официального статуса “художник”. Их работы сложно причислить к антисоветским по форме или содержанию. Антисоветским было само их желание заниматься искусством»³¹⁹.

³¹⁹ Демшина А. Ленинградский андеграунд и институализация «Петербургского стиля» в современном искусстве // Параллелошар, № 6. Товарищество «Свободная культура». Арт-центр «Пушкинская-10», 2010. URL: <http://www.ncca.ru/innovation/files/applications/1295544564537.pdf> — С. 27.

В Москве неформальное движение художников имело более яркую и радикальную форму. Московский андеграунд был больше связан с Западом: все дипломатические представительства, внешнеторговые организации находились там. Туда же направлялся и основной поток иностранных туристов. Ленинград же был «великим городом с областной судьбой»³²⁰. Поэтому «дыхание Запада» его затронуло меньше.

Духовная жизнь московской воцерковляющейся молодежи находилась под влиянием экуменических идей о. Александра Меня. Главной целью его проповеди было охватить как можно больше людей, причем таких, которые никогда не задумывались о Боге, не знали даже кто такой Иисус Христос. «Даже те, кто не считал себя коммунистами, искренне видели в религии всего лишь недоразумение. И вот к этим людям надо было подойти, убедить их всерьез и с интересом взглянуть за “красные флажки” атеизма. Им надо было настойчиво и вежливо напомнить, что все те истинные ценности, которыми они дорожат — человек, его права, свобода, достоинство, творчество, дерзновение — все они “родом из Евангелия”. Надо было, во что бы то ни стало, показать, что те лучшие ценности, что есть в подсоветско-светской культуре, не чужды христианству и разделяются им. Все они есть и в христианстве, и по большому счету только там и могут быть логически обоснованы. Надо было пояснить, что вера и Церковь не враждебны человеку и культуре. Чтобы выжить (или, точнее, дать другим возможность духовной жизни) в советских джунглях надо было прокричать “закон джунглей”: “Мы с вами одной крови, вы — и я”. Это и сделал о. Александр»³²¹. О. Александр Мень проповедовал общехристианскую церковь и стремился показать не различие, а единство религиозных воззрений

³²⁰ *Озеров Л. А.* Дороги новый поворот // Книга стихов. М.: Изд-во «Советский писатель», 1965. С. 85.

³²¹ *Кураев А.*, диакон. Вызов экуменизма // URL: <https://www.rulit.me/books/vyzov-ekumenizma-read-34000-62.html> С. 62. (дата обращения: 21.10.2020).

христианских народов, особенно православия с прогрессивными западными странами, чтобы утвердить русскую церковь не как сборище фанатиков, а часть просвещенного мира. И эта ориентация его на Запад определила духовные пути многих из его чад. Именно среди «меневцев», более либеральных по духу, в ХХI веке родилась тема «авторской» иконы, которую стали развивать искусствовед Ирина Языкова, иконописцы супруги Ирина Зарон и Сергей Антонов, архимандрит Зинов.

В Псково-Печерском монастыре была совсем другая атмосфера. Этот район был присоединен к СССР только перед войной, во время оккупации жители вновь вернулись в закрытые при коммунистах храмы, и после войны верующих здесь было очень много. Это не была атеистическая московская пустыня. И попадая в ту среду, питерские нонконформисты-богоискатели очень быстро проникались православием без кружков по катехизации. Возглавлявший монастырь о. Алипий (Воронов) (с 1959 по 1975 год) был личностью легендарной. Ветеран войны, художник, человек отчаянной смелости, заявлявший комиссиям, неоднократно собиравшимся закрыть монастырь, что готов защищать его с оружием в руках и умереть мученической смертью. Одним своим существованием он опровергал атеистический миф, что церковь является пристанищем безграмотных старух. Многие известные нонконформисты гостили в монастыре у о. Алипия: Михаил Шемякин, Юрий Люкшин, Сергей Сергеев, Вик, Андрей Геннадьев и др. Кроме Псково-Печерского монастыря на северо-западе существовали еще многие тайные уголки, в которых сохранялась молитва, церковная служба, где крестили и венчали без регистрации и паспорта. И среди ленинградского андеграунда не только художников, но литераторов, музыкантов, искусствоведов много пришло к вере через эту литургическую проповедь. Появилось множество людей, которые впитали в себя консервативные, охранительные взгляды, и обостренное чувство границ между «своим» и «чужим». В Ленинграде и в иконописи развивалась охранительная традиция. Георгий Гашев, Николай и Наталья Богдановы,

Александр Стальнов, Владимир Фронтинский и др. — творчество петербургских иконописцев, сформировавшихся в 80-е годы, отличается строгое следование устоявшимся эстетическим принципам и канонам древней иконы.

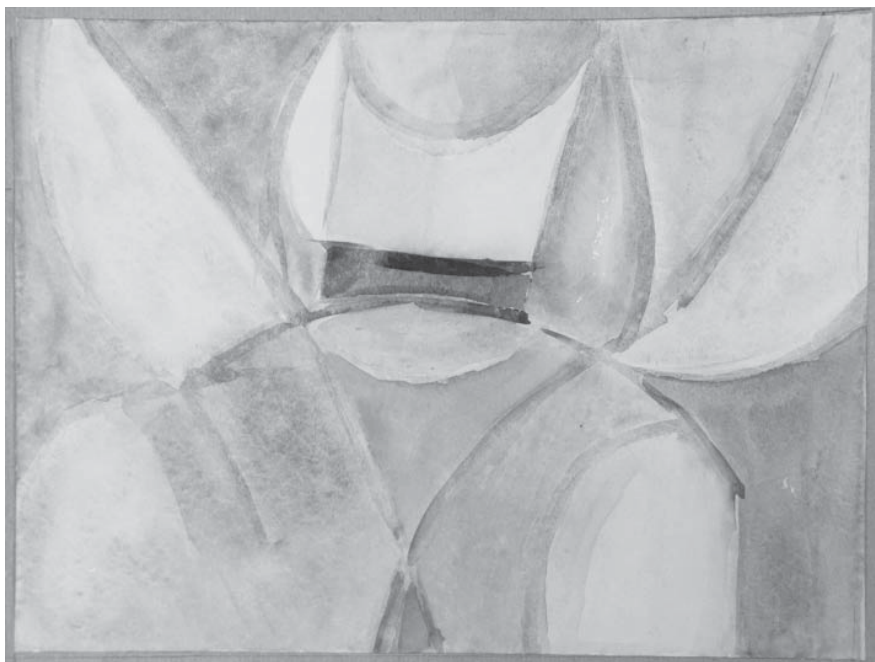
В пригороде Ленинграда, в г. Петродворце в 1963–1966 годах начала действовать тайная «Старопетергофская школа», которую создали супруги В. В. Стерлигов и Т. Н. Глебова — носители живых традиций авангарда 1920–1930-х годов. Стерлигов был учеником К. Малевича, Глебова училась у П. Филонова. «Стерлиговцы находились в подполье, в андеграунде, долгое время речь не шла даже о скромном месте в официальной культуре. Соцреализм Стерлигов презрительно называл “сю-сюсюреализм”, в доме у него были всё деревянные лавки, иконы; зашедшего в гости художника он мог проэкзаменовать на знание Евангелия»³²².

Стерлигов возвращается к художественным поискам и идеям целостности русского космизма. Он создает чаще-купольную систему образования пространства, через которую прозревает закон фрактальной симметрии вселенной до ее открытия и обоснования в науке. По рассказам очевидцев, художник показывал созданные им графические образы Божественного Космоса в Институте Курчатова, и «“Сотрудники института были поражены гармоничностью форм во Вселенной, которую им показывал Стерлигов в своих рисунках”, — пишет А. Повелихина»³²³ (Ил. 40).

В своих поисках гармонии мироздания Стерлигов создает тот же фрактал, что и в Троице Рублева, и во многих

³²² Букша К. С. Малевич. М.: Молодая гвардия, 2013. С. 325.

³²³ После квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904–1973). Каталог. Статьи. Письма / Сост. М. Молчанова, Т. Михиненко. М.: Элизиум, 2010. С. 29 // Цит. по: Лозовая Л. Я. Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаще-куполу (Электронный ресурс) // Артикульт. Факультет истории искусств РГТУ. Научный электронный журнал. URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_\(2-2013,P.4-18\)-Lozovaya.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_(2-2013,P.4-18)-Lozovaya.pdf) — С. 11.



Ил. 40. В. Стерлигов. Композиция. 60-е гг.
Галерея Элизиум. Москва

русских иконах, основанных на ритмическом повторении формы чаши. Художественное видение Стерлигова и религиозность привели его к предвосхищению не только открытия научного порядка, но и духовного прозрения того ритмического движения к Богу, частью которого ощущал себя средневековый верующий, и постичь которое возможно только через литургию и литургическое искусство. В отличие от своего учителя, Малевича, Стерлигов не пытался создать свой космос. Напротив, он вглядывался в природный мир, в мир, сотворенный Богом, и его творчество можно считать уникальным примером постижения иконы через мир абстрактных форм. Ученик Стерлигова Сергей Спицин говорил в одном из интервью: «Что сделал Стерлигов в искусстве: он научил “смотреть на землю через небо”, то есть когда мы изображаем предмет, он научил смотреть в сущность предмета. Я считаю, что это единственный случай в искусстве не только страны, но и всего мира, когда достигнуто сочетание пластической формы и духовного наполнения. Когда сознательно и долго занимаешься в традиции Чашно-купольного бытия, то приходит озарение и начинаешь видеть сущность вещей и Природы»³²⁴.

Как лучизм Гончаровой был претворен в образ Божественного света в иконах инок Григория (Круга), так и учение о прибавочном элементе Малевича стало основанием для христианских прозрений Стерлигова. Он установил живую связь между русским авангардом и советскими художниками, открыл для них окно в мир, о котором они ничего не знали, который долгие годы был наглухо закрыт. И это окно оказалось окном в Божественный Космос. Это был путь духовного андеграунда.

В это же самое время политизированный андеграунд быстро интегрировался в западное общество потребления,

³²⁴ Выставка «Ученики Владимира Стерлигова» в Коломне // URL: <https://www.radioblago.ru/vremyakultury/ucheniki-sterligova> (дата обращения: 23.10.2020).

и цинизм его искусства указывал на его новый, постмодернистский характер³²⁵.

На рубеже 1960-х и 1970-х годов в западной культуре начался переход от индустриального модернизма, проектом которого был целостный и гармонизованный машинный мир, к постмодернизму, главной миссией которого было разрушение и осмеяние этого мира. «Психическое снижение устоявшихся ценностей, вызванное всеопределяющим и уравнивающим влиянием денег», которое в культурном климате 1990-х расцветает «под знаком постмодернистской иронии»³²⁶, в России зародилось именно тогда, в андеграунде конца 1960-х. В середине 1970-х после ряда известных выставок в Москве и Ленинграде художники нового направления уже заявили о себе достаточно громко. В первую очередь здесь следует вспомнить изобретателей московского соц-арта, Виталия Комара и Александра Меламида, а также московских концептуалистов. Протестный андеграунд — московский феномен, впоследствии слившийся с постмодернистскими течениями, основанными на политической провокации, игре, глумлении, пародировании социальных стереотипов. Провокации политизированных москвичей сначала были связаны с советскими реалиями, насмешкой над бедностью и бытовой неустроенностью, советскими идеологическими штампами. В конце 1990-х это же направление после революционного авангарда дало новые провокации, связанные с иконами и православием. В творчестве художников появляются антихристианские темы, намеренное занижение и подмена православных смыслов.

Процесс деконструкции национальных культурных кодов, смыслов и архетипов, начавшийся в антисоветском политизированном андеграунде, не был уникальным явлением. То же самое наступление на мировые религии

³²⁵ Бьюз Т. Цинизм и постмодерн / Пер. с англ. С. А. Зеленского. М.: ИД «КДУ», 2016.

³²⁶ Там же. С. 46, 50.

происходило тогда во всем западном мире, который пока еще из последних сил сопротивлялся, пытаясь сохранить традиционные ценности и традиционное искусство. Но философы уже констатировали распад целостного метафизического образа на знаки, который Деррида назвал деконструкцией: «метафизика настоящего потрясена понятием знака»³²⁷.

Более поздние религиозные провокации 1990-х также не были открытием советского андеграунда, они лишь следовали примерам и принципам постмодернистской деконструкции западных архетипов. И в Европе, и в Америке процессы глумления над религиозными образами были мейнстримом 1990-х годов и лавинообразно обрушились на Россию после распада СССР. Разница была лишь в том, что там опошливанию в основном подвергались католицизм и мусульманство, в России под прицелом оказалось православие. Тогда и заявил о себе принцип постсоветского антихристианского искусства, все кощунственные аллюзии которого стали создаваться с использованием иконографии: узнаваемые схемы Распятия, иконы Богородицы и святых, как в первые годы Советской власти, служили созданию антихристианских образов. Иконография, оторванная от образно-пластического языка иконописи, показала себя не как носитель смысла, а как когнитивная схема, узнаваемая в самом диком и циничном образном извращении.

В конце 1980-х мир начал «превращаться» в текст, в котором иконописи, как искусству образной целостности, уже не оставалось места. Икона начинает мыслиться и узнаваться в знаках когнитивных схем. Завершилась эпоха модернизма с его стремлением к метафизическому единству мира, яростным отрицанием христианской идеи Божественного бытия и оккультным утверждением целостности материальной. Начинался период постмодернистского распада с его безразличием, цинизмом и фатализ-

³²⁷ Бьюз Т. Цинизм и постмодерн. С. 108.

мом. Место религии в нем заняла религиозная смесь Нью-Эйдж — аморфная эклектичная совокупность «верований, не соотносимых ни с одной из существующих религий»³²⁸, в которой личный опыт «расширенного сознания» индивида стал высшей инстанцией истины и авторитета, а основой духовного опыта можно было сделать что угодно, вплоть до произведения массовой культуры³²⁹.

³²⁸ Матецкая А. В. Постмодерн и религия / Манускрипт, № 12-3 (86), 2017. С. 125.

³²⁹ «Яркими примерами являются книги и экранизации произведений Дж. Роулинг и Р. Толкина, породившие обширные фанатские сообщества, вовлеченные не только в процесс привычного потребления культурной продукции, но также в её доработку (создание бесконечных “продолжений”) и воспроизведение в соответствующих практиках». Матецкая А. В. Постмодерн и религия. С. 126.

РАЗДЕЛ IV

Эстетика иконы в постсоветской России

Глава 1. Искусство иконописи: новые обретения и потери

Иконопись в СССР получает возможности и новые импульсы для развития в 1970-е годы. К школе матушки Иулиании в Троице-Сергиевой Лавре присоединяется созданная архимандритом Алипием мастерская в Псково-Печерском монастыре, в 1971 году в Институте им. И. Е. Репина в Ленинграде открывается реставрационная мастерская, где готовят реставраторов икон, обучая копированию древних образцов. В 1980-е годы церкви отдают первые полуразрушенные храмы, и на работах по их восстановлению выявляются наиболее талантливые художники. Самой заметной фигурой в истории иконописи современного периода стал иконописец о. Зинов (Теодор). За короткое время он сумел вывести иконопись на уровень высокого искусства, сделав его на некоторое время актуальным и востребованным среди российской государственной элиты.

Архимандрит Зинов принял постриг в Троице-Сергиевой Лавре в 1978 году, и первоначально его творческая манера находилась под сильным влиянием Лаврской школы, созданной матушкой Иулианией. В 1983 году Церкви был возвращен Данилов монастырь и по благословению патриарха о. Зинов был приглашен для восстановления иконостасов. После этой работы иконописец стал знаменит. В том же году он был переведен в Псково-Печерский монастырь, где написал иконостасы для храмов прмч. Корнилия Псково-Печерского (1985), Покрова Пресвятой Богородицы над Успенским собором (1990) и Псково-Печерских святых на Горке (1989–1991). В 1987 году художник выполнил иконостас церкви прп. Евфросинии Полоцкой в г. Карсава (Латвия), а в 1988 году — иконостас придела прп. Серафима Саровского в Троицком соборе Пскова. Ко второй половине 1980-х о. Зинов получил международную известность

и начал работать в странах Западной Европы, создавая иконы не только для православных, но и для католических церквей. И в это же время руководил иконописной мастерской в Псково-Печерском монастыре. К нему начали приезжать паломники, чаще всего творческая интеллигенция, художники, интересующиеся церковным искусством.

Стиль о. Зинона на протяжении 1990-х годов постоянно менялся. Он постепенно отходит от традиций русской иконы и осваивает сначала византийскую стилистику, а в 2000-х углубляется в первые века христианства (Ил. 41). О. Зинон воссоздает технику письма восковыми красками, энкаустикой, и в начале 2010-х годов пишет в этой технике иконы для переданного Церкви Федоровского собора в Петербурге, работая в манере иконописцев VI–VII веков. Он делает проект его художественного убранства и расписывает алтарь в раннехристианской стилистике (Ил. 41). О. Зинон как бы начинает с нуля историю иконописи, полагая, что разрыв в развитии искусства церкви начался много раньше: не в 1917 году, а тогда, когда пала Византия. Для него этот разрыв имел вселенские масштабы: иконописный образ начинает структурироваться и распадаться на знаки, становится слишком земным, и остановить этот процесс можно лишь пройдя всю дорогу сначала. Но красивый и утопический проект о. Зинона так никто и не поддержал. Иконописное искусство и в Греции, и в России, и в других православных странах стало развиваться по другому пути: по пути стилизаторства и маньеризма.

В начале 1990-х годов в искусстве иконописи наблюдался мощный творческий подъем. Иконописцы вдохновенно осваивали древние художественные приемы, искали образ современной иконы, набирали в мастерстве. Вопрос — какой должна быть современная икона? — волновал тогда многих. В истории русской Церкви 1990-е годы часто называют «вторым крещением Руси» и «духовным возрождением». Рубежным здесь принято считать масштабное празднование Тысячелетия Крещения Руси в 1988 году. Задуманное как внутрицерковное событие, оно вылилось во всероссийское торжество. Юбилейный



Ил. 41. Архимандрит Зинон (Теодор). Икона Божией Матери «Знамение». 2010–2015. Энкаустика.

Нижний храм собора Феодоровской иконы Божией Матери
в память 300-летия дома Романовых в Санкт-Петербурге

год оказался духовно богатым — были открыты почти тысяча православных храмов. В целом только за период с 1985 по 1990 год появилось 3402 православных прихода и 40 монастырей. В 1990-е годы количество храмов и монастырей продолжало расти. Но дело не только в увеличении их количества, важным было то, что у людей изменилось отношение к Церкви, к православию, появилась жажда духовных знаний, интерес к русской средневековой истории. Это время самого лучшего и плодотворного сотрудничества музеев и Церкви. Музеи с радостью возвращали мощи святых, многие иконы, не представляющие значительной художественной ценности, почитавшиеся прежде как чудотворные. Работники архивов безвозмездно помогали найти документы, необходимые для восстановления храмов. Новые церкви стали открываться при тюрьмах, больницах, ВУЗах.

Но на вновь образовавшихся приходах не хватало священников. По воспоминаниям священника Филиппа Парфенова: «В 90-х начались массовые открытия храмов и, соответственно, рукоположения многих людей в священный сан без всякого образования; главное, чтобы человек знал элементарные азы богослужения и подходил по внешним минимальным критериям (женат одним браком, возраст 20 лет или больше, по-славянски читать умеет, выглядит благочестивым и не более того). Ну и пошли всякие младостарцы и “чудотворцы”... О которых пришлось забить тревогу на высшем церковном уровне в соответствующем постановлении священного Синода в декабре 1998 года (“Об участвовавших в последнее время случаях злоупотребления некоторыми пастырями вверенной им от Бога властью «вязать и решить» (Мф. 18, 18)»)»³³⁰. Такие же «чудотворцы-самоучки» появились среди иконописцев и лекторов, которые даже будучи в постриге, проповедовали от имени Церкви о магических свойствах икон, о тай-

³³⁰ Русская Церковь 90-х: период романтического православия // URL: <https://pretre-philippe.livejournal.com/293407.html?page=2> (дата обращения: 24.10.2020).

ных символах и знаках, невероятных чудесах и явлениях. Подобные лекции имели большой успех. Их записывали на кассеты и даже продавали в церквях, на православных ярмарках, которые в это время были местом паломничества. На эти ярмарки приезжали разные «старцы», привозили чудотворные иконы, продавали огромное количество книг самого разного содержания, в том числе сектантского и оккультного. И этот процесс практически никем не контролировался. Массовый неофит, склонный к суеверию, мешающий православию с различными эзотерическими практиками, искал в церкви чуда за небольшое денежное пожертвование. Тогда-то и появился новый тип потребителя обрядовых услуг, и спрос сформировал предложение.

Противопоставить что-то этой волне эзотеризма, которая стала захлестывать Церковь, было очень трудно. Духовные школы открывались по всей стране, но преподавателей тоже не хватало. В духовном образовании решалась насущная задача: знание церковных служб и основ православной веры, поэтому история церковного искусства не была включена в программу, оставшись на уровне XIX века в рамках предмета церковной археологии.

Духовенство еще в середине XX века, как уже говорилось, пыталась приобщить к древним художественным традициям матушка Иулиания. Но одной ей переломить стереотипы, сложившиеся в XVIII–XIX веках, оказалось не под силу. К 1990 годам искусство периода Синодальной церкви оставалось образцом и главным эстетическим ориентиром. В церкви не знали русской иконописной эстетики, не понимали и не принимали ее, стремясь воссоздать Синодальную эпоху в том виде, в каком ее застала революция. Как некое новшество священники воспринимали все, что было связано с возвращением к русским православным художественным истокам, которые так оживотворили русскую светскую культуру в начале века. Поэтому нет ничего удивительного, что в ходе бурных процессов в 90-е годы сложился не высокий стиль, о котором мечтали и к которому стремились художники, а «китчевый» — перегруженный деталями, блестящий от золота и стразов, пере-

ливающийся люрексом, насмешливо прозванный в СМИ «православным гламуром». Но именно он был больше всего востребован неофитами 1990-х — начала 2000-х. В основном изгнанный сейчас из храмов, этот стиль оккупировал Интернет. Большинство около-православных Интернет-ресурсов и сейчас пестрят переливающимися «гифками».

В сентябре 1994 года правительство Москвы приняло решение о воссоздании Храма Христа Спасителя в прежних архитектурных формах. В рекордно короткие сроки, всего за 5,5 лет, храм был полностью восстановлен и в 2000-ом году в нем прошел первый за десятилетия архиерейский собор РПЦ. На нем было принято много жизненно важных для Церкви решений, но вопрос о ее каноническом искусстве, к сожалению, затронут не был. Искусство продолжало развиваться само по себе. Поэтому, когда в иконописных школах началась унификация образовательного процесса, это было воспринято как важный и нужный шаг. К 2010-ым годам было рекомендовано изучать две традиции: школу Андрея Рублева и условно-византийский стиль, с которого начинал о. Зинон. В ходе богословских исследований, значимую роль в которых сыграли лекции Леонида Успенского, иконописный канон был отождествлен с иконографической схемой, и иконография была объявлена основным носителем богословского смысла. Икона стала пониматься как символический текст, от точности воспроизведения которого была поставлена в зависимость литургическая ценность изображения. Труд иконописца был обоснован как благочестивое ремесло, и храмы заполнили копийные иконы, типовые предметы богослужебного пользования, формирующие единообразную визуальную среду. В следующее десятилетие мало кто из иконописцев не пошел по пути стилизаторства и следования выработанным изобразительным лекалам.

К 2010-ому году Церковь превратилась в сильный ясно структурированный институт, имеющий значительное влияние в обществе. В то же время в светской культуре древнерусская иконопись сделалась важной частью экспозиционной и выставочной деятельности музеев. Проходят

конференции, посвященные иконописи, научные и популярные издательства с удовольствием издают исследования и альбомы, впервые начинают выставляться иконы из собраний частных коллекционеров. Появляются частные музеи икон. В 1999 году в Екатеринбурге коллекционер Евгений Ройзман создает первый музей старообрядческой иконописи «Невьянская икона» и выпускает великолепно иллюстрированный каталог, в 2011 году — Михаил Абрамов открывает Музей Русской иконы в Москве. Но в 2010 году поступательное развитие и продуктивный диалог между государством, церковью и музеями неожиданно прекращается. Между музеями и церковью разгорается конфликт и начинается эпоха нового информационного гонения на Церковь. Начало его связано с законом 2010 года «О передаче религиозным организациям имущества религиозного назначения, находящегося в государственной или муниципальной собственности». Именно с него началось разделение между православной и светской культурой в России.

Обнадеженное чиновниками священноначалие потребовало вернуть Церкви все храмы, приходские здания и изъять из музеев предметы, имеющие церковное назначение. Началось широкое обсуждение этих требований в СМИ, в ходе которых были разрушены хрупкие отношения между светским и религиозным обществом, музеями и Церковью. Даже сами верующие оказались разделенными на согласных и несогласных.

Музейные работники прежде сами искали диалога с Церковью, видя в ней союзника в сохранении древнерусских памятников, в достижении единой цели — духовного просвещения и сохранения национальных христианских ценностных ориентиров в российском обществе. Категорично озвученные имущественные претензии, грозящие разрушением музейных коллекций, первые примеры потребительского отношения и нанесение непоправимого ущерба древним памятникам, переданным в храмы (например, в Боголюбове), превратили бывших друзей во врагов, и это больно ударило не только по репутации Церкви,

но, как ни странно, по отношению ко всему древнерусскому наследию в целом.

В постмодернистском обществе потребления, с его фиктивными сокровищами и утратой ценностных ориентиров, художественный музей остается единственным местом, где человек рассчитывает увидеть шедевры мировой культуры и искусства, и в массовом сознании он является безусловным культурным авторитетом. Для обычного человека — музей и есть культура. И церковные иерархи, согласившись на закон о реституции, противопоставили себя культуре.

Через стремление восстановить историческую справедливость на фоне переживания обществом отсутствия социальной справедливости вообще был запущен процесс разделения и выталкивания верующих в обособленную общественную группу. Со стороны православных начался ответный процесс самоизоляции, зазвучали слова: «Отдайте нам *наши* церкви (иконы)», «*Вы* нас убивали, верните награбленное». Хотя кто кого убивал и грабил, чьи предки участвовали в разорении церквей, расстрелах и уничтожении православия в СССР, а чьи, рискуя жизнью, здоровьем, вставали перед бульдозерами, запирались в подготовленных к разрушению храмах, тащили на себе и сохраняли в музеях сокровища древнерусской культуры, разобраться не представляется возможным. Демаркационная линия между «мы» и «они» прошла по современному обществу, хотя касалась исторических реалий. И это разделение было сразу многократно усилено информационными вбросами, подхвачено теми, кто желал бы дискредитировать русскую культуру, представить русское средневековое искусство принадлежащим небольшой группе «церковников», чужим для всех остальных граждан страны.

Рассказы об иконах, информация о выставках древнерусского искусства в целом начали исчезать из медийного пространства. Иконописное наследие, еще недавно столь привлекавшее общество, стало представляться скучным, ненужным, лишенным художественной значимости. И это понятно: если правительство решило, что иконы можно от-

дать из музеев, значит, они не столь ценны, как казалось: Мадонну Леонардо да Винчи не отдали бы на хранение свечницам. Пусть *они* забирают.

Процесс изъятия шедевров древнерусского искусства из-под государственной музейной охраны, несмотря на то что он не стал тотальным, как предполагалось изначально, был использован на информационном поле битвы в полной мере. Косвенно именно он оказался процессом изъятия древнерусского искусства вообще из сферы культуры, возвращения к тому времени, когда отсчет русской истории начинался с Петра I. Ведь если иконы не искусство, то русского искусства до Петра не было вообще, поскольку ничего другого, кроме икон, в то время не писалось. Это скажется на сокращении экспозиций икон в стране, которая осталась незамеченной в обществе.

В Москве после передачи церкви ряда храмовых ансамблей сократилось количество экспозиций, представляющих полностью воссозданные древние интерьеры: размещенные в них иконы и предметы декоративно-прикладного искусства были убраны в запасники (например, храм Покрова Пресвятой Богородицы в Филях, Новодевичий монастырь). И на этом процесс не остановился, он продолжается до сих пор. В 2019 году встал вопрос о выселении Музея Андрея Рублева из Свято-Андроникова монастыря. Это означает закрытие его экспозиции на несколько лет, и вывод из общекультурного дискурса знакового для русской средневековой и советской истории пространства в центре Москвы. Церковь в настоящее время претендует даже на Музей Ростовского Кремля, который, казалось бы, не может подлежать реституции, так как является музеем с 1883 года.

Исчезая из экспозиций музеев, иконы стали изыматься из активного сознания миллионов российских граждан как национальное культурное достояние. Тысячелетняя история средневекового русского искусства в медийном пространстве за короткий срок была искусно подменена историей искусства Церкви и представлена не общенародным сокровищем, а принадлежностью узкого круга верую-

щих. Это привело к тому, что большая часть россиян начала осознать себя гражданами страны с убогим прошлым, с эпигонской по отношению к Западу культурой; страной, у которой нет ничего, что могло бы объединить и вызвать патриотическую гордость, кроме войн. На этой почве стали развиваться многочисленные социальные комплексы — от чаадаевского стыда за Родину до увлечения неоязычеством и поиском культурных истоков в альтернативной реальности славянских вед.

Вопрос сохранения древнерусского искусства, еще недавно столь значимый для советской интеллигенции, в XXI веке стал проблемой группы энтузиастов. На Севере горят и гниют деревянные церкви, повсеместно гибнут фресковые ансамбли от свечей, протечек и сквозняков, в переданных церкви монастырях делаются евроремонты, древние переплеты окон заменяются на стеклопакеты, уничтожающие микроклимат и аутентичные интерьеры... Но тема экологии природы трогает ныне людей гораздо больше, чем экология собственной культуры.

Глава 2. Эстетические вызовы эпохи глобализации

Проблемы, возникшие в церковном искусстве в 1990-е — начале 2000-х годов, изменения в отношении к древнерусскому наследию в целом, были связаны не только с политическими процессами, но и с изменением статуса искусства в обществе потребления. Поиски красоты и духовности переместились в дизайн, кулинарию, рекламу и медиа.

В 1990-е годы в России, кроме православия появилось огромное количество сект и различных экзотических религиозных учений — широкий потребительский ассортимент духовных услуг. Религия вернулась после многих лет атеизма в форме китча, которому нужны были китчевые образы. Никто, как в эпоху авангарда, даже не пытался оформлять эти верования в продуманные художественные теории. В искусстве начались те же кризисные процессы: оно потеряло свой высокий статус. Художник стал производить «продукт», а не произведения искусства, и цен-

ность его деятельности начала измеряться не эстетическими, а статистическими категориями — сколько стоит, насколько популярно, имеет ли массовый или элитарный спрос. В 2000-х изобразительное искусство переродилось в «визуальные арт-практики» и дизайн, стало участвовать «в создании и трансляции социальных и политических проектов, в конструировании различных образов мужественности и женственности в рамках моды», предстало как «медиа-арт, сетевое искусство, компьютерная графика, анимация, и другие варианты взаимодействия художественной и технической сфер»³³¹.

Аудио-визуальный мир медиа стал местом создания и действенным каналом социального закрепления новых ценностей, культурных норм, правил поведения, превратился в основной способ формирования мировоззрения людей. И теоретики СМИ пророчески прогнозировали, «что значение визуальной коммуникации будет возрастать, поскольку визуальные средства позволяют человеку практически мгновенно воспринимать запрограммированное воздействие. Это воздействие является и более глубоким, поскольку визуальные системы влияют не только на интеллект, но и на эмоционально-чувственный базис человека»³³². Медиа стали активно развиваться «не просто как средства массовой информации, а как целая среда, в которой производятся, эстетизируются и транслируются культурные коды»³³³. Для сокрытия агрессивных черт манипулятивной пропаганды продаваемую информацию они начали погружать в «свою» этнокультурную реальность, в мир национальных констант, опирающийся на аллюзии «с уже состоявшимися артефактами духовной и материальной культуры своего народа»³³⁴.

³³¹ Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект. СПб.: Астерион, 2010.

³³² Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира // Автореферат дисс. доктора филол. наук. Воронеж, 2010 г. С. 28.

³³³ Кириллова Н. Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2005. С. 22.

³³⁴ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира. С. 34–35.

Медиа образ стал формироваться как реклама новых ценностей, направленная не на отражение реальности, а на ее интерпретацию, переосмысление и конструирование иного оптимально-идеального пространственно-временного континуума, который должен восприниматься как реальный. В его «пространственно-временной организации особую значимость приобретают космогонические мифы. Мифы о творении получают здесь новую интерпретацию как способы повествования о происхождении и освоении новой вещи, способной преобразовать некую неупорядоченность (хаос) в организованное пространство (космос)»³³⁵. Этот принцип художественного перемоделирования реальности, создание образа «не от мира сего» в России стал опираться на иконописные принципы, но не столько образно-пластические, сколько символические, иконографические.

В русском языке слово «икона» имеет коннотации, которые непонятны для человека другой культуры: оно ментально наделяет сакральным значением все, для чего выступает означаемым. Это понимали и начали активно использовать творцы медиа реальности, вводя в обиход различные устойчивые идиомы, такие как «икона стиля», «икона российского кинематографа» и проч. Строгая иерархическая структура, ритмическая гармонизация пространства и времени выстроили рекламный образ в соответствии с ясной картиной христианского космоса. Божественный Космос мыслится в христианской культуре в таких категориях, как ритм, лад, чин, иерархия. Эти категории напрямую связаны с жизнедеятельными понятиями добра, красоты, света. Через изображение гармонии как знака упорядоченного бытия, «концепт рекламной культуры “Потребление” в рамках МРКМ (медийно-рекламной картины мира. — О. Г.) сравнился по своей значимости и ценности с главным концептом мировой культуры — концептом “Жизнь”»³³⁶.

³³⁵ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира. С. 34–35.

³³⁶ Там же.

В медиа-рекламной картине мира, которую начали создавать СМИ, как и в религии, была четко обозначена строгая вертикаль. Ею стали маркироваться сакральные точки абсолютного «верха» и «низа», между которыми располагается пространственная шкала ценностей. Наверху вместо Бога оказалась «вещь», вместо ада внизу — бедность и невозможность обладания вещью. Шкала ценностей, ведущая от ада к вещи, это одновременно и путь: ступени материального восхождения, которые нужно преодолеть, для того чтобы достичь права обладания «вещным раем». «Семиотический инвариант мировой вертикали может предстать в разных вариациях: камень, гора, башня, маяк, колонна, арка, лестница, храм, крест и т. п.»³³⁷.

В визуальном образе появилось противопоставление идеального вещного мира, носителя гармонии, жизни и света, и мира без вещи. Реальность без вещи, населенная людьми, не имеющими вещей, не умеющими ими пользоваться, стала представляться как лишенная гармонии. В ней царит хаос — войны, нищета, разруха. Этот мир некрасив, зол, он грязен, в нем нет света. В противопоставлении ему рекламная картинка, выстроенная по правилам гармонической иерархии, была предложена как носитель образа положительного героя и «доброго» мира, к которому приобщены все причастники мира обожествленной вещи.

Уже на заре общества потребления в западной культуре было выработано понятие национальной рекламы, и для русской рекламы стали использоваться приемы, заимствованные из иконописи. Как и в иконе, в рекламной картинке появилось приближенное лицо, часто лицо медийной звезды (артиста или политика), которая напрямую в информационном пространстве именовалась иконой. В отличие от американских рекламных образов, лицо русской рекламной звезды на фотографиях лишилось движения, ярких эмоций и стало настолько идеальным, что перестало вос-

³³⁷ Ежова Е. Н. Медиа-рекламная картина мира. С. 34–35.

приниматься как реальный человек. У медийной звезды появилось свое «житие» — красивый светлый дом, наполненный вещами, и путь, который привел ее в этот обетованный рай. Широко стал использоваться белый цвет, образ освещенного солнцем мира. Да и само название медийных лиц «звездами» давало прямые ассоциации со свечением.

Ощущение устойчивости, одинаковой идеальности виртуального мира во всех рекламных образах понуждало воспринимать его более реальным, чем действительная жизнь. Философский дискурс современной культуры заставлял человека задумываться о полиморфности и зыбкости настоящего. Противопоставление настоящей жизни в рекламе и собственного неустойчивого состояния внутри своей реальности должно было, с одной стороны, порождать социальную инертность и пессимизм (жизнь проходит мимо меня, живут же люди, везет же кому-то, но это не про меня...), с другой — пустую энергичность, обесмысливание жизни.

«Итак, по результатам вышеизложенного можно сделать вывод, что рекламный образ — это идеальная эстетическая коммуникация, однозначно интерпретируемая целевым потребителем и обеспечивающая его бессознательное включение в подготовленную рекламой деятельность. Эстетические смыслы рекламы однозначны и прагматичны, они нацелены на формирование в человеке потребительских мотивов и не предполагают разночтений. Основными способами реализации эстетических смыслов рекламы являются конвенциональные символы и культурные архетипы»³³⁸.

Таким образом, пластический язык иконы, переосмысленный авангардом и проделавший большой путь в XX веке, в XXI веке стал достоянием дизайна, рекламы и индустрии моды.

³³⁸ Кошетарова Л. Н. Рекламный образ в контексте эстетического смыслообразования // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 42 (180). Философия. Социология. Культурология. Вып. 15. С. 85–86.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализируя современность, трудно осмысливать и делать обобщения без того, чтобы не превратиться в футуролога и фантазера. Еще опаснее — не заметить значимых для национальной культуры феноменов. Поэтому, не претендуя на полноту охвата, попытаемся просто перечислить основные тенденции современного вхождения иконописной эстетики в российскую визуальную культуру.

В настоящее время искусство церкви обрело свой стиль, стало единообразным и упорядоченным. Работы художников, которые пробуют выйти за рамки универсальной иконописной стилистики, в большинство храмов не допускаются. Пример тому — недавнее (в 2020 году) забеливание фресок художника-иконописца протодиакона Алексея Трунина в храме святителя Николая на Арцеуловской аллее в Санкт-Петербурге. Фрески были выдержаны в стиле, ориентированном на русскую средневековую архаику, и церковная комиссия нашла их слишком «авангардными». С точки зрения архитектора храма и выступившей художественной общественности «произошедшее, — признак застоя в современном церковном искусстве. С точки зрения церкви — восстановление порядка и противостояние творческой гордыне»³³⁹. Ситуацию освещали либеральные СМИ, но очень вяло — сенсации на том, что связано с церковным искусством, уже не сделать. И это безразличие представляется худшей ситуацией, по сравнению даже с открытым гонением. Это та теплохладность, которая так ненавистна Богу: «знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 15–16).

Сложившийся стиль церковного искусства неправославному обществу безразличен и неинтересен. Но почему он сложился именно таким? Почему древний стиль, ко-

³³⁹ URL: <https://www.fontanka.ru/2020/03/14/69029056/>

торый был свойственен церковному искусству XIII–XIV веков, эпохи ярких творческих поисков и живописной свободы, православные верующие и священство не хотят принять? Думается, это связано с устойчивой ассоциацией этого стиля с авангардом, с гонениями на Церковь в первые годы советской власти. XX век сделал авангард ненавистным для православия, и его стилистические заимствования из древнерусской иконописи бросили тень на все, к чему он обращался. В итоге для русского православия идеалом стал образ Церкви, предшествующий периоду ее мученичества. Сейчас в искусстве воспроизводится ситуация, которая к этому моменту сложилась: стилизаторский ремесленный стиль суздальских артелей Палеха и Мстеры (который позиционируется как «рублевский»), «золотенки» в духе Пошехоновых и Максимова, Васнецовский сказочный реализм, и, конечно, академизм, «воцерковленный» византийской иконографией. Из этих стилистических заимствований и создается образ современных храмов. И если в 2010-е годы заказчики придерживались правила «один храм — один стиль», то в последние годы началось их эклектическое смешение. В росписях знаковых для современной Российской Церкви храмов — в соборе Новомучеников и исповедников Сретенского монастыря, в храме Христа Спасителя в Калининграде, в новом Храме Вооруженных сил — привычная ремесленная иконописная манера письма соединена с академической живописью, реалистически написанными пейзажами, образами в стиле модерн. Активно используется знаковая символика, причем византийские символические орнаменты цитируются и перемешиваются с орнаментами более поздних эпох, а также с новыми, придуманными аллегориями.

Естественное отторжение авангардного наследия Церковью в светской науке зачастую объясняется иначе, с точки зрения постмодернистских культурологических теорий. Одна из них рассматривает укрепление Церкви в русле общемирового усиления фундаментализма, возникшего в качестве ответа на секулярные процессы модерна. «Фундаментализм был порождением эпохи модерна, протестной

реакцией на победное шествие секуляризации. Фундаментализм эпохи постмодерна сохраняет свой антимодернистский характер». При этом, полагают исследователи, фундаменталисты не развивают традицию, а начинают сами ее конструировать, «что является вполне модернистской и постмодернистской практикой. Использование элементов культурного наследия, реконструкция традиции, часто граничащая с её изобретением»³⁴⁰.

Нужно отметить, что постмодернистские процессы изобретения традиций, которых в начале XX века не было, в современном искусстве церкви действительно присутствуют. Это и витражи, и монументальные скульптуры-иконы святых, и иконы, написанные по видениям одного человека и др. Но, думается, что готовность, с которой они воспринимаются, связана не столько с фундаментализмом, сколько с особенностями постсоветского сознания российских верующих. Особенно это касается скульптурных ансамблей святых. Они близки и понятны массовому православному зрителю, выросшему на монументальных образах советской эпохи — парковой скульптуре, памятниках Ленину, мемориальных ансамблях героям революции и Великой Отечественной войны. И бронзовые памятники русским святым, бесплотным силам, Богородице, которые устанавливаются в российских городах, снисходят к этому визуальному опыту. Особенно много их в провинции. В первую очередь следует вспомнить уникальный ансамбль г. Йошкар-Олы — «древнерусского» города, выстроенного буквально с нуля в 2000-е годы, и ансамбль в Александровском парке в Бийске у БПО Сибприбормаш, где святые перемешаны с памятниками реальным историческим лицам, например, космонавтам, и др.

Параллельно с официальным «каноническим» искусством Церкви живет Интернет, который после распространения планшетов и коммуникаторов стал самым мощным носителем смыслов. Почти во всем, что связано с религией,

³⁴⁰ Матецкая А. В. Постмодерн и религия // Манускрипт, № 12-3 (86), 2017. С. 125–128.

в нем процветает дурной вкус и магия. Яркие и примитивные, как конфетные коробки, картинки на религиозные темы, воспроизводящие знакомые иконографии, заполнили Интернет-ресурсы и с успехом замещают подлинный иконописный образ. На бесконечном количестве дублирующих информацию сайтах, на страничках социальных сетей распространяется почитание икон по целевому действию — от болезни глаз, зубов, от врагов, для богатства, покупки квартиры... Причем не самих святых, а именно их изображений. Запрос «от чего помогает икона такого-то святого» — самый популярный. Развиваются и распространяются оккультные представления, связанные с почитанием новых символов, которые постоянно придумывают маркетологи: тапочек Спиридона Тримифунтского, «богородичной» звезды Эрцгамма, черепов, треугольников и др. Интернет заполнен описанием различных колдовских ритуалов с использованием икон. Обычным стал термин «намоленная икона», «намоленное место», «намоленный символ», которых прежде не было. Иконописный образ из образа откровения и Богообщения превратился в *гарант* Его явления.

Неоязычество и магическое сознание говорит о том, что новое Средневековье еще не скоро сменится просветительским рационализмом, поскольку даже выступающие против них ученые больше заботятся о создании культа науки и искусственного интеллекта, чем опровержения мифов. Магическое сознание невольно поддерживается и тем отношением к находящимся в музеях древностям, которое сформировалось среди верующих после принятия закона о церковной реституции. Это рассуждения о том, что икона «умирает» в музее без молитвы или не так «работает»: именно магия делегирует основную мистическую функцию человеку.

Магическое, то есть практическое отношение к иконам ведет к занижению их художественной ценности, превращению икон в сувенирную продукцию. Воспроизводящие одни и те же образцы, копирующие друг друга, лишенные эстетической привлекательности и творческой уникально-

сти иконы лежат на прилавках сувенирных лавок, заняв низовые позиции в культуре. Тем самым в сознании молодых людей расчищено элитарное место для «современного искусства». Его агрессивный антихристианский образ успешно насаждается в музеях и выставочных пространствах, на телевидении и в Интернете, внедряя чуждые православию ценностные установки, размывающие границы между добром и злом. Интересно, что это искусство тоже не атеистическое: чаще всего духовным основанием новых образов снова является буддизм и его оккультные модификации.

В начале XX века складывалась похожая ситуация, когда визуальные искусства, такие как театр, кинематограф, фотография, стали выходить на первый план. Это был первый этап зарождения зрелищной визуальной культуры, которым очень эффективно воспользовались большевики. Новые искусства, использованные в политических целях, оказали огромное влияние на создание негативного образа «загнивающей России», которой надлежит рухнуть как можно скорее. Николай II, культурная и православная элита пытались изменить ситуацию, повысив национальное самосознание народа через популяризацию древнерусского искусства. Но небрежение к национальной архаике, ее мощным когнитивным возможностям, к объединительной силе средневековой визуальной культуры и ее эстетическим традициям привело к катастрофе.

К сожалению, наследие Древней Руси и сейчас не объединяет Россию. Напротив, многое сделано, чтобы подготовить страну к разделению через возрождение средневековых конфликтов. Единственно, чем пока консолидируется народ — это идея победы в Великой Отечественной войне. И здесь создаются новые почти религиозные традиции. Мощнейшей визуальной акцией является «Бессмертный полк» — шествие на 9 мая с портретами воевавших предков. Старые фотографии погибших близких, которые когда-то заменили в русских домах иконостасы, вдруг оказались вынуты из старых альбомов и вынесены на улицу. Сложилась новая традиция настоящего постсоветского

крестного хода. Это прочитывается совершенно явственно, поскольку православные крестные ходы с начала 2000-х снова стали реалией российской жизни.

Но какой бы мощной не была объединительная сила Победы, все же, думается, что в исторической перспективе столь недавние события не могут быть единственной «скрепой». Культурный опыт других стран показывает, что фундаментальные ценности обретаются все-таки в религиозной культуре и средневековой истории. Но для этого в культурном дискурсе должен появиться другой визуальный образ, обращенный к национальной архаике. И он сейчас действительно начал формироваться, зачастую вне церковных стен.

В православном искусстве сегодня формируется несколько направлений, которые апеллируют к древним средневековым традициям. Во-первых, это «авторские иконы». Тема развивается содружеством «Артос», духовными чадами о. Александра Меня и популяризируется через альманах «Дары». Художники содружества стремятся вернуть творческую составляющую в иконопись. Одним из руководителей проекта является И. К. Языкова, автор первого отечественного системного труда по богословию иконы, вышедшему в России³⁴¹, что говорит о том, что движение имеет серьезные богословские основания.

Другой проект, называющийся «После иконы», ставит целью распространение православия и христианских ценностей через провокации в стиле современного акционизма и яркую выставочную деятельность. Художники позиционируют себя ортодоксальными верующими, ломающими сложившиеся рамки визуального благочестия. Лидер группы Антон Беликов в своем «Манифесте» заявляет: «...мы, христиане, должны говорить современным языком. Истина, явленная в Писании, должна быть произнесена для каждого поколения понятной ему речью. Мы не можем больше сидеть в резервации под названием “церковное искусство”,

³⁴¹ Языкова И. К. Богословие иконы. М.: Издательство Общедоступного Православного университета, 1995.

мы должны идти в галереи и на улицы. Ведь и Сам Христос вышел из пустыни, чтобы проповедовать людям. Заповеди — не помеха обычной жизни, Нагорная проповедь актуальна вечно»³⁴².

Молодые художники, в силу своего возраста свободные от негативных ассоциаций, связанных с модернизмом, обращаются к эстетическому опыту авангарда и создают новые образы, обращенные через него к древнерусской архаике. Они не только выносят свои иконографически узнаваемые работы на различные светские выставки, но рисуют граффити на стенах домов, выполненные в каноническом фресковом стиле. Свои уличные акции они снимают на телефон и выкладывают в социальные сети. Интернет-активность сделала в последнее время движение заметным для СМИ. Таким образом, происходит выход канонического церковного искусства за пределы храма, как это было когда-то в древней Руси, и к чему призывал на VII Вселенском Соборе свт. Леонтий, епископ Неаполя Кипрского.

Еще одно направление развивается в респектабельном и элитарном сегменте искусства. Оно называется «Биеннале Христоцентричного искусства», действующее по благословению митрополита Волоколамского Иллариона (Алфеева). Проект направлен на развитие религиозной христианской темы в современном искусстве, использующем новые формы. Организатор проекта мультимедийный художник Гор Чахал озвучил на сайте миссию Биеннале: «Ни один человек в истории не сравнится с Иисусом Христом по числу посвященных ему живописных изображений. Вера в Бога служит неисчерпаемым источником красоты, дает нам возможность творить и тем самым возвещать о Христе. Красота — одно из проявлений Творца в нашем мире. Человек, как Его образ и подобие, через искусство может познавать Бога и свидетельствовать о Нем. Create for Christ!»³⁴³.

³⁴² URL: <http://cultobzor.ru/2019/01/anton-belikov-manifest-k-vystavke-posle-ikony/> (дата обращения: 26.11.2020).

³⁴³ URL: <https://christ-art.ru/> (дата обращения: 26.11.2020).

Этот проект — своего рода вызов сложившейся иерархии на арт-пространстве современной России. В одном из интервью Гор Чахал отметил, что христианская тема сейчас для художника чревата его выпадением из «обоймы» востребованных либеральной элитой. Поэтому многие предпочитают свою веру не афишировать: «Художники у нас есть, конечно. Большинство просто пока опасается репрессий агрессивного “светского” лобби. Поэтому не афишируют себя. Но можно взять, например, каталог нашей выставки “ДАРЫ” 2013 года в Музее Архитектуры. Там более 20 известных светских художников, близких Христианству и столько же блестящих современных иконописцев.

Назову лишь открыто исповедующих: Анатолий Комелин и Ирина Старженецкая. Анатолий — без сомнения, мировая звезда христианского минимализма. Александр Корноухов, Андрей Филиппов, Татьяна Баданина, Елена Черкасова, Ирина Зарон, отец Андрей Давыдов, Сергей Старостин, Волков Трио, группа “Волга” — замечательные музыканты. Не говоря уж о митрополите Иларионе (Алфееве)»³⁴⁴.

Искусство сейчас — это политическая арена, на которой идет борьба за влияние в мире, и весь XX век она идет не только на современном, но и на средневековом поле. Потому что «новое» Средневековье неизменно оборачивается на «старое».

³⁴⁴ Художник Гор Чахал: «Мне ближе визуализация богословских вопросов и отражение личного духовного опыта» // Интернет-ресурс: <https://pravoslavie.fm/glavnoe/hudozhnik-gor-chahal-mne-blizhe-vizualizatsiya-bogoslovskih-voprosov-i-otrazhenie-lichnogo-duhovnogo-opyita-chast-pervaya/> (дата обращения: 26.11.2020).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Alter Icons: The Russian Icon and Modernity / Gatrall, Jefferson J. A. and Douglas Greenfield, eds — University Park, Pennsylvania State University Press, 2011. — 304 p.
- Antonova Cl.* Visuality among Cubism, Iconography, and Theosophy: Pavel Florensky's Theory of the Icon / Clemena Antonova // Journal of Icon Studies, vol.1, 2012. — P. 1–10.
- Brumfield W. C.* The Origins of Modernism in Russian Architecture / W. C. Brumfield. — Berkeley: University of California Press, 1991. — P. 100–104.
- Byzantium/modernism: the Byzantine as method in modernity / Edited by Roland Betancourt, Maria Taroutina. (Visualising the Middle Ages; volume 12) — Brill, LEIDEN | BOSTON, 2015. — 395 p.
- The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought/Edited by Raymond W. Gibbs, Jr., University of California, Santa Cruz. — Cambridge University Press, 2008. — 566 p.
- Forceville C.* Pictorial and multimodal metaphor in commercials. Go Figure! New jDirections in Advertising Rhetoric. Armonk NY: ME Sharpe, 2008. — P. 272–310.
- Forceville C.* Pictorial Metaphor in Advertising. London and New York: Routledge. — 1996. — 233 p.
- Forceville Ch.* Metaphor in pictures and multimodal representations // The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought / Edited by Raymond W. Gibbs, Jr., University of California, Santa Cruz. — Cambridge University Press, 2008. — P. 462–482.
- Grabar A.* Christian iconography. A study of its origins / A. Grabar. — Routledge & Kegan Paul PLC, 1981. — 424 p.
- Grabar A.* Plotinet les origines de l'esthe Hquemedievale / A. Grabar // «Cahiers archeologiques», 1968, I, p. 15–29; III, p. 1–6.
- Gubareva O.* The Holy Spirit in Orthodox Iconography // The Holy Spirit and the Church according to the New Testament. Sixth International East-West Symposium of New Testament Scholars, Belgrade, August 25 to 31, 2013. — Mohr Siebeck, 2016, p. 459–492. P. 513.

- Jenks A. L.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution / A. L. Jenks // De Kalb: Northern Illinois University Press, 2005. — P. 17–60.
- Liberation, Revolution and Freedom: Theological Perspectives. — N.Y., 1975. — 214 p.
- Kiaer Ch.* Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930 / Christina Kiaer // Oxford art journal, 28.03.2005. — P. 321–346.
- Kunichika M.* The Penchant for the Primitive: Archaeology, Ethnography, and the Aesthetics of Russian Modernism: Unpublished Ph.D. Dissertation / M. Kunichika. — University of California. Berkeley, 2007.
- Misler N., Bowlt J. E.* The «New Barbarians» / N. Misler, J. E. Bowlt // Origins of the Russian Avant-Garde. — St. Petersburg: Palace Editions, 2003. — P. 27–45.
- Muratoff P.* La Peinture Byzantine / P. Muratoff. — Paris. A. Weber, 1935. — 174 p.
- Spira A.* The Avant-Garde Icon: Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition / A. Spira. — Aldershot and Burlington, VT: Lund Humphries, 2008. — 244 p.
- Ricoeur P.* La métaphore vive / Paul Ricoeur. Paris. — Edition du Seuil, 1975: Ch. VI «Le travail de la ressemblance». — P. 242–272.
- Ricoeur P.* The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling / Paul Ricoeur // «Critical Inquiry», 1978, vol. 5, № 1. — P. 143–159.
- Tarasov O.* The Russian Icon and the Culture of the Modern: The Renaissance of Popular Icon Painting in the Reign of Nicolas II / O. Tarasov // Experiment: A Journal of Russian Culture. Vol. 7. 2001. — P. 73–101.
- Tillich P.* Christianity and the Encounter of the World Religions / P. Tillich — Columbia University Press (NYC), New York, London, 1963. — 105 p.
- Wendy R. Salmond.* How America Discovered Russian Icons: The Soviet Loan Exhibition of 1930–1932 / Wendy R. Salmond // Chapman University. Chapman University Digital Commons, 2010. — P. 128–143.

- Абстракция в России. XX век. Каталог выстав. ГРМ. В 2 т. / Вст. Е. Петровой, авт. ст. О. Шихирева [и др.]. — СПб.: Palace Editions, 2001. Т. 1 — 381 с. Т. 2. — 431 с.
- Авангард: До и после. Каталог выстав. / Под. ред. Е. Н. Петровой и Ж.-К. Маркадэ; авт. ст. Е. Н. Петрова [и др.]. — СПб.: Palace Editions, 2006. — 288 с.
- Авангард, остановленный на бегу / Авт. ст. Е. Ф. Ковтун, М. М. Бабаназарова, Э. Д. Газиева; авт.-сост. С. М. Туркина [и др.]. — JL: Аврора, 1989. — 275 с.
- Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры / С. С. Аверинцев // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура: Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. — М.: Наука, 1973. — 592 с. — С. 43–52.
- Аверинцев С. С.* Свидетельство красотой: Лентелефильм, 1990. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uch-gFx9TVg>
- Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств / Авт.-сост. И. М. Бибикова, Н. И. Левченко. — М.: Искусство, 1984. — 290 с.
- Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. Каталог / Сост. Х. Гасснер [и др.]; авт.-сост. А. Б. Любимова [и др.]; авт. вст. ст. В. А. Гусев, Е. Н. Петрова. — Дюссельдорф — Бремен: Интерартекс, Эдицион Теммен, 1994. — 301 с.
- Айналов Д. В., Редин Е. К.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи / Д. В. Айналов, Е. К. Редин. — Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии наук, 1889. — 156 с.
- Алпатов М. В.* Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства / М. В. Алпатов // Искусство, 1967, № 1. С. 64–70.
- Алпатов М. В.* «Распятие» Дионисия / М. В. Алпатов // Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. — М.: Советский художник, 1979. — С. 167–183.
- «Амазонки авангарда»: Сборник / Рос. акад. Наук / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. — М.: Наука, 2001. — 338 с.

- Андреева Е. Ю.* Все и Ничто: символ фигуры в искусстве второй половины XX в. / Е. Ю. Андреева. — Издательство Ивана Лимбаха, 2011. — 581 с.
- Андреева Е. Ю.* Постмодернизм: искусство второй половины XX — начала XXI века / Е. Ю. Андреева. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 484 с.
- Андреева Е. Ю.* Художники «газа-невской культуры». Участники выст. во Дворцах культуры им. И. Газа и «Невский»: Альб. из серии «Современный ленинградский авангард» / Е. Ю. Андреева. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 100 с.
- Андреева Л. А.* Религия и власть в России: Религиозные и квазирелигиозные доктрины как способ легитимизации политической власти в России / Л. А. Андреева. — М.: Ладомир, 2001. — 251 с.
- Армеева Л. А.* Творчество иконописца Ивана Матвеевича Малышева в контексте возрождения традиционного иконописания / Богослов.ру. Научный богословский портал. — URL: <https://bogoslov.ru/article/2489669> (дата обращения: 29.04.2019).
- Арнхейм Р.* Визуальное мышление / Р. Арнхейм // Хрестоматия по общей психологии. — М.: Изд-во МГУ, 1981. — С. 97–107.
- Архетип и универсалии в искусстве христианского мира от античности до современности: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда* / Коллективная монография на основе материалов международной научной конференции XXV Международные Рождественские образовательные чтения: «Нравственные ценности и будущее человечества» 24–26 января 2017 / МГХПА им. С. Г. Строганова, 2018. — 325 с.
- Балашова Л. С.* Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте «нового религиозного сознания»: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. — М., 2001. — 30 с.
- Баранов Г. Л.* Научная метафора [Текст]: модельно-семиотический подход / Г. Л. Баранов. — М-во науки, высш. обра-

зования и технической политики Российской Федерации, Кемеровский гос. ун-т. — Кемерово: Кузбассвузиздат, 1992. — 200 с.

Баснер Е. Наталия Гончарова и Илья Зданевич: О происхождении всѣчества / Е. Баснер // Искусство авангарда: Язык мирового общения. — Уфа, 1993. — С. 68–80.

Белевцева Н. «Икона имеет право будить, рассказывать...». Наследие Ю. Н. Рейтлингер (сестры Иоанны) в Библиотеке-фонде «Русское зарубежье» // Наше наследие, № 87, 2008. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8720.php>

Белоголовский В. А. Взгляд из XXI века на советский модернизм 1955–1985 гг. // Жилищное строительство. 2010. № 11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzglyad-iz-xxi-veka-na-sovetskiy-modernizm-1955-1985-gg>

Бенуа А. «Салон и школа Бакста» / А. Бенуа // Речь, май 01, 1910.

Бенуа А. Художественные письма. Иконы и новое искусство / А. Бенуа // Речь. 1913. 5 апр. № 93. — С. 4.

Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. — М., 1994. — 542 с.

Бердяев Н. А. Новое средневековье // filosof.org, бесплатная электронная библиотека. — URL: https://filosoff.org/berdyaev/wp-content/uploads/sites/90/2015/10/berdjaev-n.-novoe-srednevekovye-filosoff.org_.pdf

Библиофил. Новая книга по истории русского искусства // Мир искусства. 1899. № 23–24.

Библия глазами соцреалиста. Гелий Коржев. Каталог выставки. 12 декабря 2012, 27 мая 2013 / Ин-т русского реалистического искусства. — М.: Сканрус, 2012. — 128 с.

Бодлер Ш. Салон 1859 года / Ш. Бодлер // Об искусстве. — М., 1986. — 421 с.

Букша К. С. Малевич / К. С. Букша. — М.: Молодая гвардия, 2013. — 331 с.

Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителей / С. В. Булгаков. — КІЕВЪ. Типографія Кієво-Печерской Успенской Лавры. 1913. — 1772 с.

- Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи / Ф. И. Буслаев // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология.* М., 1993. — С. 113–122.
- Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры. Sub specie aesthetica. Том 2. Славянский мир. Древняя Русь. Россия / В. В. Бычков. — М.: ООО «Издательство МБА», 2007. — 525 с.
- Бычков В. В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы / В. В. Бычков. — М.: Искусство, 1977. — 199 с.
- Бычков В. В.* Икона и авангард / В. В. Бычков // *Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века* / Под общ. ред. В. В. Быčkova. — М.: Росспэн, 2003. — 606 с.
- Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. — Киев: Путь к Истине, 1991. — 407 с.
- Бычков В. В.* Образ как категория византийской эстетики / В. В. Бычков // *Византийский временник.* — М.: Наука, 1973. Т. 34. — С. 151–168.
- Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика. XI–XVII века / В. В. Бычков. — М.: Мысль, 1992. — 638 с.
- Бычков В. В.* Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. — М.: Ладомир, 2007. — 746 с.
- Бычков В. В.* Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов; Рос. акад. наук, Ин-т философии. — М.: ИФРАН, 2007. — 239 с.
- Бьюз Т.* Цинизм и постмодерн / Т. Бьюз. / Пер. с англ. С. А. Зеленского. — М.: ИД «КДУ», 2016. — 270 с.
- Вавилонская башня.* «Новое религиозное сознание» в современном мире. — Издательство Московского Подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, Татьянин день. — М., 1997. — 112 с.
- Вакар И. А.* Бунт Михаила Ларионова. — URL: <https://arzamas.academy/courses/60>
- Вакар И. А.* Казимир Малевич. «Черный квадрат». — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. — 64 с.

- Вальран В. Н.* Ленинградский андеграунд: Живопись, фотография, рок-музыка / В. Н. Вальран. — СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. — 77 с.
- Ванслов В. В.* О традициях и новаторстве в искусстве / В. В. Ванслов // Проблема наследия в теории искусства. — М., 1984. — С. 45–71.
- Васильева О.* Романтик Хрущев и его церковная реформа. — Портал Православие.ру. — URL: <http://www.pravoslavie.ru/69978.html>
- Виктор Михайлович Васнецов:* Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. — М.: Искусство, 1987. — 510 с.
- Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи, XIX в. ВНИИ реставрации. — М.: Искусство, 1986. — 382 с.
- Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. — М., 1976. — 411 с.
- Виноградская И.* Церковь и Великая Отечественная война / И. Виноградская. — Интернет-портал «Великая Отечественная война». — URL: <https://www.otvoyna.ru/>
- Виртуальный музей «Мой сосед — Павел Корин».* — URL: http://small_museums_near.tilda.ws/portrets_pk
- Витгенштейн Л.* Лекции и разговоры об эстетике, психологии и религиозной вере / Л. Витгенштейн // Современная западно-европейская и американская эстетика. — М., 2002. — С. 36–42.
- Виртуальный музей Палеха.* — URL: http://www.museum.ru/palekh/r_1_4.htm
- Волошинъ М.* Архаизмъ въ русской живописи (Рерихъ, Богачевскій и Бакстъ). М. Волошинъ // «Аполлонъ», № 1, 1909.
- Высоков И. Е.* Психология познания: учебник для бакалавриата и магистратуры / И. Е. Высоков. — М.: Изд-во Юрайт, 2014. — 399 с.
- Гаврюшин Н. К.* «Капризные иконы» Натальи Гончаровой и религиозные портреты Павла Корина / Н. К. Гаврюшин. — «Русская линия», 20.10.2014. — URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2014/10/20/kapriznye_ikony_natalii_goncharovoj_i_religioznye_portrety_pavla_korina

- Геращенко Л. Л.* Психоанализ и реклама / Л. Л. Геращенко. — М.: Диаграмма, 2006. — 87 с.
- Гирин Ю. Н.* Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность / Ю. Н. Гирин. Российская акад. наук, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: ИМЛИ РАН, 2013. — 399 с.
- Гэй П.* Модернизм: соблазн ереси от Бодлера до Беккета и далее / П. Гэй. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2019. — 475 с.
- Голубева Е.* «Небесных и земных прекрасная Девица». Особенности почитания Богородицы в русской народной традиции / Е. Голубева. — Портал Православие.ру. — URL: <https://pravoslavie.ru/656.html#rel6>
- Н. Гончарова. М. Ларионов:* Исследования и публикации / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920 гг. — М.: Наука, 2003. — 252 с.
- Гофман И.* «Золотое руно». У истоков русского авангарда / И. Гофман // Журнал «Третьяковская Галерея», № 1/2008 (18). — С. 46–61.
- Григорий, инок* (Круг Георгий Иванович, 1907–1969). Мысли об иконе / Инок Григорий (Круг). — М.: Изд. дом «Лествица», 1997. — 157 с.
- Григорьева Л. И.* Религии «Нового века» и современное государство: (Соц.-филос. очерк) / Л. И. Григорьева. — М-во образования Рос. Федерации. Сиб. гос. технол. ун-т. — Красноярск: СибГТУ, 2002. — 399 с.
- Грилихес Л.,* протоиерей. Шестоднев в контексте Священного Писания / Протоиерей Леонид Грилихес // Альфа и Омега, 2005, № 2. — С. 17.
- Грищенко А. В.* Вопросы живописи. [Вып. 3]. Русская икона как искусство живописи / А. В. Грищенко. — М.: Изд. А. Грищенко, 1917. — 265 с.
- Гройс Б.* Искусство утопии: Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи / Б. Гройс. — М.: Художественный журнал, 2003. — 319 с.
- Гройс Б. Е.* Малевич и Хайдеггер: вопрос об истине искусства / Б. Гройс // Журнал «37», № 21. — АБЦ. — URL: https://samizdat.wiki/%D0%96%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB_%2237%22,%E2%84%9621

- Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата». — Электронный журнал Артгид. — URL: <https://artguide.com/posts/1212>
- Губанова Г. И.* Театр русских футуристов: «Победа над солнцем» / Комплексный анализ: автореферат дис. ... канд. иск. — М., 2000. — 23 с.
- Губарева О. В.* Божия Матерь в Ее иконах. — М., Паломник, 2006. — С. 156.
- Губарева О. В.* Влияние трансгуманизма на искусство XXI века / О. В. Губарева // Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе. Том I / Редактор-составитель Г. В. Скотникова. — СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2020. — С. 105–117.
- Губарева О. В.* Иконографический метод: к проблеме выбора методологических подходов в исследовании икон / О. В. Губарева // Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе. Том 1. — СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2020. — С. 207–220.
- Губарева О. В.* Иконопись как зримое воплощение ценностных ориентиров русского народа и русской государственности / О. В. Губарева // Фундаментальные основания государственной культурной политики России. Историко-философский аспект / А. Л. Казин, Г. В. Скотникова, О. В. Губарева, М. А. Дмитриева, Т. В. Беспалова, Ю. А. Закунов. — СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2017. — 288 с.
- Губарева О. В.* Икона как философская категория восточно-христианской культуры // Журнал «Церковный Вестник», № 8–9. — СПб., 2001. — С. 30–38.
- Губарева О. В.* Культурологический анализ интерпретационных моделей иконописи в контексте богословско-эстетической целостности: Дисс. на соискание ученой степени кандидата культурологии: 24.00.01. На правах рукописи. — 170 с.
- Губарева О. В.* Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода / О. В. Губарева // Временник Зубовского института. № 1, 2019. — С. 83–98.

- Губарева О. В.* Образ Русской Земли в иконографическом творчестве Св. Афанасия Ковровского (Сахарова) / О. В. Губарева // Рубежи памяти: груз прошлого на весах современности: труды международной научной конференции, (16–18 апреля 2015 г.). — СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии (РХГА), 2015. — С. 26–37.
- Губарева О. В.* Образно-стилистический метод анализа икон: научная актуальность // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2014, № 1. — С. 261–267.
- Губарева О. В.* Православная икона в современном мире / О. В. Губарева // Русская цивилизация в глобальных конфликтах: исторические уроки и духовные смыслы: Сборник материалов научных конференций, организованных Институтом Наследия и РИИИ под эгидой Санкт-Петербургского международного культурного форума в 2018–2019 гг. — М.: Институт Наследия, 2020. — 357 с.
- Губарева О. В.* Проблемы современной иконописи / О. В. Губарева // Свет Невечерний. 2002. № 4. — С. 45–50.
- Губарева О. В.* Ритм и метафора в искусстве иконы / О. В. Губарева // Слово.ру: Балтийский акцент, 8 (1). — 24–34 с.
- Губарева О. В.* Рождество Христово / О. В. Губарева. — СПб.: Метропресс, 2012. — 76 с.
- Губарева О. В.* «Троица» преп. Андрея Рублева / О. В. Губарева // Вестник Санкт-Петербургского отделения Российской академии естественных наук. 1998. № 2 (3). — С. 288–292.
- Губарева О. В.* Художественный язык иконописи и современные медиа / О. В. Губарева // Временник Зубовского института. Вып. 1–2 (16–17), 2016, 23 — 39 с.
- Губарева О. В., Корпелайнен Е. А.* Священное как концепт: к вопросу развития языка современной иконы / О. В. Губарева, Е. А. Корпелайнен // Филологические чтения: Человек. Текст. Дискурс. Материалы конференции. Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова (Ярославль), 34–38 с.
- Губарева О. В., Липатова С. Н.* Воздвижение Креста Господня / О. В. Губарева, С. Н. Липатова. — СПб: Метропресс: 2014. — 76 с.

- Губарева О. В., Невзорова Н. Н., Языкова И. К. Благовещение Пресвятой Богородице / О. В. Губарева, Н. Н. Невзорова, И. К. Языкова. — СПб.: Метропресс, 2012. — 78 с.
- Губарева О. В., Турцова Н. М. Великомученик Георгий Победоносец / О. В. Губарева, Н. М. Турцова. — СПб.: Метропресс, 2013. — 76 с.
- Гулыга А. В. Творцы русской идеи / А. В. Гулыга. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 314 с.
- Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. — М.: Искусство, 1972. — 349 с.
- Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства / А. Я. Гуревич. — М.: Искусство, 1990. — 395 с.
- Гусак А. Кинематограф на переломе истории / А. Гусак // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. — С. 525–533.
- Данилевский Н. Я. Россия и Европа / Н. Я. Данилевский. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, Изд-во «Глаголь», 1995. — 552 с.
- Данилова А. В. Традиция в художественном пространстве постмодернизма / А. В. Данилова // Дни славянской письменности и культуры: Материалы международной научно-практической конференции, г. Владимир, 23 мая 2008 г. / Владимир, гос. ун-т. — Владимир, 2008. — С. 115–119.
- Данилова И. Е. Искусство Средних веков и Возрождения: Работы разных лет / И. Е. Данилова. — М.: Советский художник, 1984. — 271 с.
- Даниэль С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. — Л.: Искусство, 1990. — 223 с.
- Дебор Ги. Общество спектакля / Ги Дебор. — М.: Опустошитель, 2018. — 220 с.
- Двоскина Е. М. Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex»: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1998. — 29 с.

- Деготь Е.* Русское искусство XX века / Е. Деготь. — М.: Трилистник, 2000. — 224 с.
- Дейнека А.* Жизнь, искусство, время / А. Дейнека. — М., 1974. — 341 с.
- Демшина А. Ю.* Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект / А. Ю. Демшина. — СПб.: Астерион, 2010. — 190 с.
- Демшина А. Ю.* Ленинградский андеграунд и институализация «Петербургского стиля» в современном искусстве / А. Ю. Демшина // Параллелошар № 6. Товарищество «Свободная культура». Арт-центр «Пушкинская-10». 2010. — 100 с.
- Дискурсы эзотерики (философский анализ)* / Отв. ред. Л. В. Фесенкова. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 240 с.
- Ежова Е. Н.* Медиа-рекламная картина мира: структура, семиотика, каналы трансляции: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.10 / Воронеж. гос. ун-т. — Воронеж, 2010. — 4 с.
- Ельшевская Г.* Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда / Как Хрущев дал жизнь неофициальному искусству, а потом сам загнал его в подполье — и что в этом подполье водилось. — Arzamas.academy. — URL: <https://arzamas.academy/materials/1205>
- Ермоленко Г. А.* Метафора в языке философии: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.01 / Кубанский гос. технологич. ун-т. — Краснодар, 2001. — 22 с.
- Жданова Е. В.* «Блестки Святой Руси»: судьба русской иконописи во время «безбожной пятилетки» / Е. В. Жданова // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века. 1917–2017. В 3 томах. Том II. 1935–1964. — СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2017. — 572 с. — С. 444.
- Жданова Е. В.* От авангарда к соцреализму: ценностный аспект / Е. В. Жданова // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX — начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934. — С. 476–489.
- Жидков Г. В.* Московская живопись середины XIV века / Г. В. Жидков. — М.: РАНИОН, 1928. — 141 с.

- Жидков В. С., Соколов К. Б.* Искусство и картина мира / С. В. Жидков, К. Б. Соколов. — СПб.: Алетейя, 2003. — 463 с.
- Зедльмайр Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр / Пер. с нем. Ю. Н. Попова. — СПб.: Аxiома, 2000. — 276 с.
- Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н. В. Злыднева. — М.: Индрик, 2008. — 304 с.
- Иванова И. А.* Мой музей. Страницы воспоминаний о первых десятилетиях становления Музея имени Андрея Рублева / И. А. Иванова. — Изд-во «Красная площадь», 2012. — 76 с.
- Иконы России / Палехская школа. — «Иконы России». — URL: http://www.iconrussia.ru/painting/icon_painting_school/detail.php?ID=4121
- Ильин И. А.* «О России. Три речи» / И. А. Ильин. — «Российский Архив», 1995. — 26 с.
- Интервью с Андреем Баталовым: «Искать врага невозможно. Он в нас» // Охраняется государством. 2017, № 6. — С. 22–29.
- Искусство и религия (История и современность). Сб. науч. трудов / Сост. Н. С. Кутейникова. — СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. — 86 с.
- История русского искусства. Т. 6: Живопись. Т. 1. До-Петровская эпоха. — М.: Изд-во И. Кнебеля, 1913. — 536 с.
- История философии: Запад — Россия — Восток. Книга третья: философия XIX–XX веков. — М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1999. — 448 с.
- Ищенко Е. Н.* «Визуальный поворот» в современной культуре: опыты философской рефлексии / Е. Н. Ищенко // Вестник ВГУ. Серия: Философия. 2016, № 2. — С. 16–27.
- Йетс Ф. А.* Джордано Бруно и герметическая традиция / Фрэнсис А. Йетс / Перевод Г. Дашевского. — Новое литературное обозрение. М., 2000. — 528 с.
- Йетс Ф. А.* Розенкрейцерское Просвещение / Фрэнсис А. Йетс. — М.: Энигма; СПб.: Алетейя, 1999. — 496 с.
- Кабанова Л. И.* Феномен русского авангарда 1910–30-х годов в контексте отечественной культуры конца XIX — первой трети XX столетия: автореферат дис. ... доктора фи-

лософских наук: 24.00.01 / С.-Петербург. гос. ун-т. — СПб., 2012. — 38 с.

Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV — нач. XVI в. / Н. А. Казакова, Я. С. Лурье. — М.-Л., 1955. — 554 с.

Казин А. Л. Поставангард: сопоставление взглядов. Искусство и истина / А. Л. Казин // Новый мир, 1989, № 12. — С. 235–245.

Казин А. Л. Религия, культура, государство: единство в различии / А. Л. Казин // Фундаментальные основания государственной культурной политики России. Историко-философский аспект / А. Л. Казин, Г. В. Скотникова, О. В. Губарева, М. А. Дмитриева, Т. В. Беспалова, Ю. А. Закунов. — СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2017. — 288 с.

Капитанчук В. А. Мир как икона Божия / В. А. Капитанчук. — Издательские решения, 2017. — 286 с.

Кассирер Эрнст. Сила метафоры / Эрнст Кассирер / Пер. с нем. Т. В. Топоровой // Теория метафоры / Вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М., 1990. — С. 33–43.

Квливидзе Н. В. Западноевропейские источники иконографии «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора / Н. В. Квливидзе // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. — М., 2008. — С. 186.

Киприан (Керн), архим. Антропология св. Григория Паламы / Архим. Киприан (Керн). — Paris: YMKA-PRESS. 1950. — 449 с.

Кириллова Н. Б. Медиакultura: от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. — М.: Академический проект, 2005. — 445 с.

Клейман Н. И. «Александр Невский». — Arzamas.academy. — URL: <https://arzamas.academy/materials/348>

Корневище 2000: Книга неклассической эстетики: Монография (Н. Маньковская, В. Бычков, Л. Бычкова и др.). — М.: ИФ РАН, 2000. — 345 с.

Ковтун Е. Ф. Вступительная статья к каталогу выставки «Павел Николаевич Филонов. 1883–1941». — Л., 1988. — 32 с.

- Колчева Т. В.* Ритм как культурологическая проблема: автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Гос. акад. славян. культуры. — М., 2004. — 19 с.
- Колядко В. И.* К проблеме феноменологического метода / В. И. Колядко // Современная философия как феномен культуры: исследовательские традиции и новации. Материалы научной конференции. Серия «Symposium», выпуск 7. Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — URL: http://anthropology.ru/ru/texts/kolyadko/modern_15.html
- Кошут Д.* Искусство после философии (Джозеф Кошут, 1969). — URL: http://contemporary-artists.ru/art_after_philosophy.html
- Красный цвет в русском искусстве / Авт. вст. ст. Е. Н. Петрова, И. Киблицкий, Т. Б. Вилинбахова. — СПб.: Palace Editions, 1997. — 185 с.
- Кривошеина Н. В.* Храмовая декорация Вятки: иконографические программы и художественно-стилевые решения росписей: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б. Н. Ельцина. — Екатеринбург, 2012. — 41 с.
- Кондаков Н. П.* 1844–1925: Личность, научное наследие, архив / Гос. Рус. музей. — СПб.: Palace Editions, 2001. — 166 с.
- Кони А. Ф.* Собрание сочинений в 8 томах / А. Ф. Кони. Том 5. Очерки биографического характера. — URL: https://domknig.com/read_180935-23
- Корпелайнен Е. А.* Лютеране-иконописцы в Санкт-Петербурге XIX в. / Е. А. Корпелайнен // Вестник ПСТГУ. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014, № 4 (16). — С. 162–169.
- Кочергина Н.* Религиозная живопись Н. К. Рериха. Храм Святого Духа / Н. Кочергина // Восход, № 9 (137) / 2005, Новосибирск. — С. 6–12.
- Кошетарова Л. Н.* Рекламный образ в контексте эстетического смыслообразования / Л. Н. Кошетарова // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 42 (180). Философия. Социология. Культурология. Вып. 15. — С. 82–86.

- Круглый стол «Современное искусство — музей — церковь: конструктивный диалог» в рамках спецпроекта Гора Чахала «Хлеб Неба» в Государственной Третьяковской галерее. — URL: <https://forum.artinvestment.ru/blog.php?b=58520>
- Кураев А.*, диакон. Вызов экуменизма. — URL: <https://www.rulit.me/books/vyzov-ekumenizma-read-34000-62.html>
- Курбановский А. А.* Археология визуальности на материале русской живописи XIX — начала XX веков: автореферат дис. ... доктора философских наук: 17.00.09. — СПб., 2008. — 55 с.
- Кутейникова Н. С.* Иконописание России второй половины XX века: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Н. С. Кутейникова. РАХ, Ин-т им. И. Е. Репина. — СПб.: Знаки, 2005. — 190 с.
- Кутейникова Н. С.* Религиозная живопись В. М. Васнецова / Н. С. Кутейникова // Культура. Искусство. Религия. Проблемы взаимодействия. — Л., 1990. — С. 25–40.
- Кызласова И. Л.* История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф. И. Буслаев., Н. П. Кондаков: Методы, идеи теории) / И. Л. Кызласова. — М.: Изд-во Моск. Унт-та, 1985. — 184 с.
- Кызласова И. Л.* История отечественной науки об искусстве Византии и Древней Руси. 1920–1930 годы. По материалам архивов / И. Л. Кызласова. — М.: Изд-во Академии горных наук, 2000. — 438 с.
- Лаврова О. В.* Онтология психического / О. В. Лаврова // Вопросы психологии. — 2010, № 3. — С. 3–11.
- Лаврова О. В.* Текстовая культура и поколение «большого пальца» / О. В. Лаврова // Европейское обозрение общественных наук, 2016. Т. 3. № 1. — С. 5–15.
- Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В. Н. Лазарев. — М.: Искусство; Милан: Джак Бук, 1996. — 402 с.
- Ларионов: Лучисты и будущники. Манифест / Ослиный хвост и Мишень. — М., 1913. — С. 9–15.
- Лебедев А.* § 154. Ты нарисовал плакат с пальцем? 8 декабря 2008. — Студия Лебедева. — URL: <https://www.artlebedev.ru/kovodstvo/sections/154/#19> Лексикон нон

- классики: художеств.-эстет. культура XX в. / Под общ. ред. В. В. Бычкова. — М.: РОССПЭН, 2003. — 607 с.
- Левина Т. В.* Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве / Т. В. Левина // *Артикульт: научный журнал о культуре и искусстве.* № 1 (1–2011). — 47 с.
- Лепяхин В. В.* Икона и иконичность / В. В. Лепяхин. — Сегед, JATEPress, 2000. — 373 с.
- Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А. М. Лидов. — М.: Феория, 2009. — 362 с.
- Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — М., 1979.
- Лихачев Д. С.* Прошлое — будущему. Статьи и очерки / Д. С. Лихачев. — Л.: Наука, 1985. — 575 с.
- Лозовая Л. Я.* Пространство Владимира Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу (Электронный ресурс) / Л. Я. Лозовая // *Артикульт. Факультет истории искусств РГГУ. Научный электронный журнал.* — URL: [http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_\(2-2013,P.4-18\)-Lozovaya.pdf](http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/010/ARTICULT-10_(2-2013,P.4-18)-Lozovaya.pdf)
- Лосев А. Ф.* Владимир Соловьев / А. Ф. Лосев. — М.: Молодая гвардия, 2000. — 613 с.
- Лотман Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. — СПб.: Искусство-СПб., 2000. — 703 с.
- Мазур Н.* Исследования визуальной культуры: история и предыстория / Н. Мазур // *Искусствознание*, 2018, № 1. — С. 10–51.
- Максимова Г. В.* Иконописание: столичная мода в провинции / Г. В. Максимова // «Мир музея». — М., 2003, № 1. — С. 31–35.
- Маклюэн М.* Понимание медиа. Часть II. Глава 32. Оружие. Война икон. — URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3528/3561>
- Малевич К. С.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика / К. С. Малевич. — Витебск, 1922. — 18 с.
- Малевич для нормальных* // Анна Наринская о книге Ирины Вакар «Черный квадрат» // Отзыв на книгу Вакар И. Казимир Малевич. Черный квадрат. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. — 64 с. — URL: <https://>

serge.raikevich.com/articles/kommersant/weekend/5095-malevich-dlia-normalnyh-anna-narinskaia-o-knige-iriny-vakar-chernyi-kvadrat

Малевич К. С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1 / К. С. Малевич. — М., 1995.

Малиновский Б. Магия, наука и религия / Б. Малиновский. — М.: Рефл-бук: СЕУ, 1998. — 288 с.

Манин В. С. Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов / В. С. Манин. — СПб.: Аврора, 2008. — 384 с.

Манин В. С. Русская живопись XX века. В 3 т. / В. С. Манин. — СПб.: Аврора, 2007.

Маньковская Н. Б. Эстетика русского постмодернизма: Уч. пособие по курсу «Эстетика» для студ. вузов кинематографии / Н. Б. Маньковская. — М.: Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2000. — 193 с.

Матецкая А. В. Постмодерн и религия / А. В. Матецкая // Манускрипт, №. 12-3 (86), 2017. — С. 125–128.

Маточкин Е. П. Николай Рерих: мозаики, иконы, росписи, проекты церквей / Е. П. Маточкин. — Самара: Издательский дом «Агни», 2005. — 200 с.

Маяковский В. В. Доклад о художественной пропаганде на первом всероссийском съезде работников РОСТА 19 мая 1920 г. / В. В. Маяковский // Новое о Маяковском. Сборник материалов. — М.: Акад. наук СССР, 1958. Т. 1: Неизданные выступления Маяковского 1920–1930 гг. — 630 с.

Миллер Джордж А. Образы и модели, уподобления и метафоры / Джордж А. Миллер / Пер. с англ. В. В. Туrowsкого // Теория метафоры / Вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М., 1990. — С. 236–283.

Мир Кондакова: Публикации, статьи. Каталог выставки / Сост. И. Л. Кызласова. — М.: Рус. путь, 2004. — 390 с.

Миронов В. В., Косилова Е. В., Вархотов Т. А., Костылев П. Н., Беседин А. П. Аспекты применения когнитивного подхода в гуманитарной сфере / В. В. Миронов, Е. В. Косилова, Т. А. Вархотов, П. Н. Костылев, А. П. Беседин // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2017, № 2. — С. 59–70.

- Москва-Париж. 1900–1930: каталог выставки: в 2 т. / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Национальный центр искусства и культуры им. Жоржа Помпиду. — М.: Советский художник, 1981.
- Мудрак М.* Казимир Малевич и византийская литургическая традиция / М. Мудрак // Искусство. № 2 (597) / 2016. — URL: <https://iskusstvo-info.ru/kazimir-malevich-i-vizantijskaya-liturgicheskaya-traditsiya/>
- Муратов П. П.* Открытия древнего русского искусства. 1923 год / П. П. Муратов. — Электронная библиотека. URL: <https://www.yabloko.ru/Themes/History/muratov-1.html>
- Муратов П. П.* Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923–1934 гг. / Сост. Ю. П. Соловьёв. — М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. — 319 с.
- Нестеров М. В.* Давние дни: встречи и воспоминания / М. В. Нестеров. — М.: Издательство «Юрайт», 2019. — 436 с.
- Нестеров М. В.* О пережитом. 1862–1917 гг.: воспоминания / М. В. Нестеров. — М.: Молодая гвардия, 2006. — 587 с.
- Нестеров М. В.* «Продолжаю верить в торжество русских идеалов». Письма к А. В. Жиркевичу / М. В. Нестеров // Наше наследие. — 1990. № 3 (15). — С. 17–24.
- Никитина И. П.* Эстетика: учебник для бакалавров / И. П. Никитина. — М.: Изд-во «Юрайт», 2013. — 676 с.
- Николаева О.* Современная культура и православие / О. Николаева. — Московское Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. — 95 с.
- Носкова Л. В.* Идея Логоса в русской и западноевропейской культуре: по работам С. Н. Трубецкого и В. Ф. Эрна: дис. ... кандидата философских наук: 09.00.13. — Ростов-на-Дону, 2011. — 162 с.
- Нуреев Р. М.* Краткий курс истории ВКП (б) в кривом зеркале партийной пропаганды / Р. М. Нуреев // JIS. 2011, № 1. — Научная библиотека Киберленинка. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kratkiy-kurs-istorii-vkp-b-v-krivom-zerkale-partiynoy-propagandy>
- Общество и право. Федор Бурлацкий: «Судьба дала мне шанс». Беседа главного редактора журнала «Российский адвокат» Р. А. Звягельского с известным политологом,

ученым и писателем Ф. М. Бурлацким // «Российский адвокат», № 5, 2007.

Озеров Л. А. Дороги новый поворот / Л. А. Озеров. Книга стихов. — М.: Изд-во «Советский писатель», 1965. — 172 с.

Олсуфьев Ю. А. О линейных деформациях в иконе Троицы Андрея Рублева / Ю. А. Олсуфьев // Три доклада по изучению памятников искусства б. Троице-Сергиевой Лавры. Изд. Госуд. Сергиев. Историко-Худож. Музея. — М., 1927. — С. 5–33.

Олсуфьев Ю. А. Опись икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков — г. Сергиев, Московская губ.: Комис. по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры, 1920. — 268 с.

Олсуфьев Ю. А. Параллельность и концентричность в древней иконе, как признаки диатаксической организованности / Ю. А. Олсуфьев. — Гос. Сергиевск. историко-худож. музей, 1927 (тип. Иванова). — 14 с.

Осташенко Е. Я. Андрей Рублёв. Палеологовские традиции в московской живописи конца XIV — первой трети XV века / Е. Я. Осташенко. — М.: Индрик, 2005. — 416 с.

Осташенко Е. Я. «Успение» — храмовая икона Успенского собора Московского Кремля. К вопросу о развитии живописи Москвы во второй половине XV в. / Е. Я. Осташенко // Древнерусское и поствизантийское искусство. Вторая половина XV — начало XVI века. К 500-летию росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря: Сб. статей. — М.: Северный Паломник, 2005. — С. 40–64.

От модерна до авангарда: Альбом / Сост. А. Я. Басс. — М., 1995. — 183 с.

Петров-Водкин К. С. Путь художника / К. С. Петров-Водкин // Советское искусство. — М., 1936. 17 ноября. № 53/339.

Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка / Сост., новая ред. пер. с фр., коммент. Вал. А. Лукова, Вл. А. Лукова. — М.: Педагогика-Пресс, 1994. — 526 с.

Подобедова О. И. Об особенностях древнерусской художественной культуры / О. И. Подобедова // Палеороссия. Древняя Русь во времени, в личностях, в идеях / № 1 (9), 2018. — С. 192–203.

- Попова Б. Юлия Николаевна Рейтлингер (художник-иконописец, 1898–1988) / Б. Попова // Наше наследие, 2008, № 87. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8719.php>*
- После квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904–1973). Каталог. Статьи. Письма / Сост. М. Молчанова, Т. Михиненко. — М.: Элизиум, 2010.
- Преображенский Василий*, свящ. Преподобный Феодор Студит и его время / Свящ. Василий Преображенский. — М., 1897. — 356 с.
- Пространство Стерлигова / Авт. ст.: М. Герман, И. Карасик, Л. Гуревич. — СПб.: ООО «П.Р.П.», 2001. — 208 с.
- Против формализма и натурализма в искусстве: Сборник статей [из газ. «Правда», «Комсомольск. правда» и «Лит. газ.».]. — М.: Изогиз, 1937. — 77 с.
- Проекция авангарда. Каталог-исследование. Издание Музейно-выставочного объединения «Манеж» / Автор и составитель: Ольга Шишко. — Artguide Editions, ООО «Арт Гид», 2015. — 401 с.
- Психология: от теории к практике. Разговор со Стивеном Косслином. — URL: <https://www.ideasroadshow.com/issues/stephen-kosslyn-2014-06-05>
- Пунин Н.* Выставка древне-русского искусства. II / Н. Пунин // Аполлон, 1913. № 5. — С. 39–42.
- Путилина М. А.* Постмодернизм в контексте информационной культуры: Автореф. дис. на соиск. учён. ст. канд. фил. наук. Рост. гос. ун-т. — Ростов н/Д., 2003. — 22 с.
- Пуцко В. Г.* Старообрядческая икона как историко-культурное явление. — URL: <https://samstar-biblio.ucoz.ru/publ/248-1-0-669>
- Раевская Н. Ю.* Священные изображения и изображения священного в христианской традиции / Н. Ю. Раевская. — СПб.: Сатис, 2011. — 272 с.
- Раззаков Ф. И.* Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918–1972 / Ф. И. Раззаков. — М.: Эксмо, 2008. — 776 с.
- Реклама: культурный контекст / Под ред. Т. Э. Гринберг, М. В. Петрушко. — М.: РИП-холдинг, 2004. — 185 с.
- Рерих Н. К.* О Вечном ... / Н. К. Рерих. — М.: Политиздат, 1991. — 462 с.

- Рехт Р.* Верить и видеть. Искусство соборов XII–XV веков / Р. Рехт. — М.: Издательский дом Высш. Шк. экономики, 2014.
- Рид Г.* Краткая история современной живописи / Р. Рид. — М.: «Искусство — XXI век», 2006. — 320 с.
- Рикёр Поль.* Живая метафора / П. Рикёр / Пер. с фр. А. А. Зализняк // Теория метафоры / Вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М., 1990. — С. 435–455.
- Рикёр Поль.* Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике: [Перевод] / Поль Рикёр. — М.: Моск. филос. фонд, 1995. — 411 с.
- Рикёр Поль.* Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение / П. Рикер; пер. с англ. М. М. Бурас и М. А. Кронгауза // Теория метафоры / Вступ. ст., сост. Н. Д. Арутюновой; пер. под ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. — М., 1990. — С. 416–434.
- Розанов В. В.* М. И. Нестеров / В. В. Розанов // Золотое руно. 1907. № 2. — С. 3–7.
- Русская Церковь 90-х: период романтического православия. — URL: <https://pretre-philippe.livejournal.com/293407.html?page=2>
- Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917): к 100-летию русского авангарда / Авт.-сост. И. Воробьев. — СПб.: Композитор — Санкт-Петербург, 2008. — 254 с.
- Рубцов Н. Н.* Символ в искусстве и жизни: философские размышления / Н. Н. Рубцов. — М.: Наука, 1991. — 174 с.
- Рыжов Ю. В.* Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. — М.: Смысл, 2006. — 328 с.
- Савицкий Е. Е.* Критерии новизны в историографии 1990-х годов: На примере «нового медиевализма»: дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.09 / Ин-т всеобщ. истории РАН. — М., 2006.
- Сальникова Е. В.* Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01. — М., 2012. — 53 с.
- Сарабьянов А. Д.* Цветопись / А. Д. Сарабьянов // Энциклопедия русского авангарда. — URL: <http://rusavangard.ru/online/history/tsvetopis/>

- Сарабьянов Д. В.* Кандинский и русская икона / Д. В. Сарабьянов // Многогранный мир Кандинского. — М.: Наука, 1998. — С. 42–50.
- Сарабьянов Д. В.* Николай Андронов / Д. В. Сарабьянов. — М.: Советский художник, 1982. — 136 с.
- Сарабьянов Д. В.* О национальных особенностях русского живописного авангарда 1910-х годов. Авангард и традиция / Д. В. Сарабьянов // Искусство XX века. Вопросы отечественного и зарубежного искусства. 1996. Вып. 5. — 371 с.
- Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти / Д. В. Сарабьянов; [Послесл. Г. Ревзина; Гос. ин-т искусствознания, Науч. совет по ист.-теорет. проблемам искусствознания Отд-ния лит. и яз. Рос. акад. наук]. — М.: Журн. «Искусствознание», 1998. — 431 с.
- Сарабьянов Д. В.* Стилль модерн / Д. В. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989. — 293 с.
- Сарабьянов Д. В., Шатских А. С.* Казимир Малевич. Живопись. Теория / Д. В. Сарабьянов, А. С. Шатских. — М.: Искусство, 1993. — 414 с.
- Скотникова Г. В.* Византийская художественная традиция и русская культура. История и теория / Г. В. Скотникова. — СПб.: Изд-во «Аргус СПб», 2018. — 376 с.
- Смысл иконы. — М.: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. — 224 с.
- Соколов Б. Г.* Ритм и смысл / Б. Г. Соколов // Социальная аналитика ритма. Сборник материалов конференции. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — С. 171–174.
- Статья 13. Церковь и Великая Отечественная война // Великая Отечественная война. — Электронный портал «Великая Отечественная война». — URL: <https://www.otvoyna.ru/statya13.htm>
- Сугай Л. А.* Идея культуры и задачи культуролога в концепции Андрея Белого / Л. А. Сугай // Русская художественная культура первой трети XX века: проблемы межвидовой поэтики: Материалы межвузовского научно-теоретического семинара «Теория и практика художественных направлений в русской культуре первой трети XX века». — Киров: Изд-во ВГПУ, 2001. — С. 8–17.

- Сысоев В. П. Александр Дейнека / В. П. Сысоев. — М., Изобразительное искусство, 1989. — 328 с.
- Тарабукин Н. Изобретательность в плакате / Н. Тарабукин // Горн, 1923. — Кн. 9. — С. 125–134.
- Тарабукин Н. М. От мольберта к машине / Н. М. Тарабукин. — М.: Работник просвещения, 1923. — 44 с.
- Тарабукин Н. М. Опыт теории живописи / Н. М. Тарабукин. — М.: Изд. Пролеткульта, 1923. — 69 с.
- Тарабукин Н. М. Проблемы пространства и живописи / Н. М. Тарабукин // Вопросы искусствознания, 1993, № 1–4.
- Тарасов О. Ю. Икона в русском авангарде 1910–1920-х годов / О. Ю. Тарасов. — М.: Искусство, 1992, № 1. — 64 с. — С. 49–53.
- Тарасов О. Ю. Икона в творчестве К. Малевича / О. Ю. Тарасов // История культуры и поэтика. — М., 1994. — С. 174–191.
- Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России / О. Ю. Тарасов. — М.: Прогресс-Культура; Традиция, 1995. — 496 с.
- Тарасенко О. А. Петров-Водкин и древнерусская живопись / О. А. Тарасенко // Вопросы искусствознания. — 1995, № 1/2. — С. 382–407.
- Татарникова А. Религиозная живопись Виктора Васнецова. — Электронный документ. — URL: // <http://xn--80aq-ecdrililg.xn--p1ai/religioznaya-zhivopis-viktora-vasnetsova/>
- Теория метафоры: Сборник: пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. — М.: Прогресс, 1990. — 511 с.
- Тихонов В. В. Советская историческая наука в условиях идеологических кампаний середины 1940-х — начала 1950-х годов. Дисс... на уч. ст. доктора исторических наук. — М., 2018. — 686 с.
- Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по слав. мифологии и этнолингвистике / Н. И. Толстой; [Предисл. А. Журавлева]. — М.: Индрик, 1995. — 509 с.
- Третьяков С. Обработка лозунга / С. Третьяков // Горн. 1923. Кн. 9. С. 117–123. — Электронная библиотека им. Некра-

сова. — URL: <https://electro.nekrasovka.ru/books/4279/pages/136>

- Троица Андрея Рублева: Антология / Сост. и авт. предисл. Г. И. Вздорнов — Москва: Искусство, 1989. — 142 с.
- Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Этюды по русской иконописи / Е. Н. Трубецкой. — YMCA-PRESS, PARIS, 1965. — 168 с.
- Тугенхольд Я. Выставка древней иконописи в Москве / Я. Тугенхольд // Северные записки. 1913, № 5/6. — С. 215–221.
- Тугенхольд Я. Ещё о Гончаровой / Я. Тугенхольд // Аполлон, 1913. № 9. — С. 84.
- Уотсон П. Эпоха пустоты. Как люди начали жить без Бога, чем заменили религию и что из всего этого вышло / П. Уотсон. — М.: Эксмо, 2017. — 784 с.
- Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Л. А. Успенский. — Коломна: Изд. братства во имя святого благоверного князя Александра Невского, 1997. — 656 с.
- Уфимцев Р. Хвост ящери. Метафизика метафоры / Р. Уфимцев. — Калининград: Изд-во «Оттокар», 2010.
- Фадеева Л. В. Богородица в русских заговорах: Роль христианских источников в формировании образа: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.09. — М., 2000. — 267 с.
- Федотов Г. П. Стихи духовные / Г. П. Федотов. — М., 1991. — С. 121.
- Феодор Студит, прп. Против иконоборцев семь глав / Прп. Феодор Студит // Творения преподобного отца нашего и исповедника Феодора Студита в русском переводе. Том первый. — СПб.: Издание С.-Петербургской Духовной Академии, 1907.
- Феодор Студит, прп. Слово догматическое о почитании св. икон; Послание к Императору Феофилу и Письмо к Пр. Платону, о том же // PG 99 (Патрология Минья. Том 99).
- Флоренский П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. — М.: Искусство, 1995. — 256 с.
- Фролов В. А. Еще раз о Троице Рублева (опыт интерпретации) // В. А. Фролов. Петербургская мозаика. Город—Династия—Культура: избранные статьи / Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский ин-т

истории искусств. СПб: РИИИ, 2006 (СПб. : Тип. «АНТТ-Принт»). — С. 67–84.

Харман Д. Д. Творчество Мориса Дени в контексте духовных исканий европейского общества конца XIX — начала XX вв.: автореферат дисс. кандидата искусствоведения. — М., 2004. — 40 с.

Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Н. А. Хренов. — М.: Альфа-М, 2005. — 623 с.

Холодная М. А. Психология интеллекта: парадоксы исследования / М. А. Холодная. — СПб.: Питер, 2002. — 272 с.

Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое / Отв. ред. Н. М. Зоркая. — СПб.: Алетейя, 2001. — 352 с.

Цветаева М. Н. Генезис культурно-религиозных смыслов русского искусства: от иконы до авангарда: дисс. на соискание ученой степени доктора культурологии: 24.00.01. На правах рукописи. — СПб., 2006. — 364 с.

Цветаева М. Н. Сакральное переживание действительности / М. Н. Цветаева // Энтелехия. Вестник Костромского гос. Ун-та им. Н. А. Некрасова. 8 (59) 2004. — Кострома, 2005. — С. 87–90.

Цветаева М. Н. Статус искусства в контексте христианской гносеологии / М. Н. Цветаева // Вестник РХГА, 2008. № 1. — С. 218–224.

Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда / М. Н. Цветаева. — СПб.: Изд-во РХГА, 2012. — 304 с.

Черная Л. А. Антропологический код древнерусской культуры / Л. А. Черная. — М.: Языки славянских культур, 2008.

Чинякова Г. П. Икона всех святых, в земле Русской просиявших / Г. П. Чинякова // «Даниловский благовестник», вып. 9, 1998. — С. 71–77.

Чухарева А. В. Идея искусства как жизнестроения: русский символизм и авангард / А. В. Чухарева // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2006. № 47, вып. 12. — С. 150–158.

Шаманькова А. И. Искусство «оттепели» / А. И. Шаманькова // Судьбы русской духовной традиции в отечественной

- литературе и искусстве XX — начала XXI века. 1917–2017. В 3 томах. Том II. 1935–1964. — СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2017. — 572 с. — С. 472.
- Шаманькова А. И.* От храма в пейзаже — к «Распятию». Христианские мотивы, образы, сюжеты в отечественной живописи второй половины XX века / А. И. Шаманькова. — М.: БуксМАрт, 2019. — 335 с.
- Шаманькова А. И.* Религиозная тема в отечественной живописи второй половины XX — начала XXI вв.: Ленинград — Санкт-Петербург. — Дисс. ... кандидата искусствоведения. — СПб., 2013. — 413 с.
- Шарп Дж. А.* К проблеме безобразного в искусстве Натальи Гончаровой / Дж. А. Шарп // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов: исследования и публикации. — М.: Наука, 2001. — 251 с. — С. 46–53.
- Шарп Дж. А.* Малевич, Бенуа и критическое восприятие выставки «0,10» / Дж. А. Шарп // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915–1932. — М., 1993.
- Шевеленко И.* Модернизм как архаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме / И. Шевеленко // Wiener Slawistischer Almanach. 2005. Bd. 56. — S. 141–183.
- Шевеленко И.* Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России / И. Шевеленко. — М., «НЛО», 2017. — 242 с.
- Шевеленко И.* «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов / И. Шевеленко // Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 2. — С. 259–281. — URL: <https://ruthenia.ru/document/542093.html>
- Шипилов А. В.* Оппозиция «мы — они» в социокультурном развитии: автореферат дис. ... доктора культурологии: 24.00.01 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — Воронеж, 2005. — 40 с.
- Эганбюри Эли.* Наталия Гончарова. Михаил Ларионов / Илья Зданевич. — М.: изд. Ц. Мюнстер, 1913. — 39 с.
- Эко У.* Средние века уже начались // «Иностранная литература», 1994, № 4. — С. 258–267.
- Экология культуры 1998, № 1(4). Новые открытия и реставрация памятников Русского Севера / Гос. музейн. об-ние

«Худож. культура Рус. Севера». — Архангел. фил. Всерос. худож. науч.-реставрац. центра им. акад. И. Э. Грабаря, 1998.

Эпштейн М. Н. Поставангард: сопоставление взглядов. Искусство авангарда и религиозное сознание / М. Н. Эпштейн // «Новый мир. 1989. № 12» (1989). — С. 222–235.

Эстетика на переломе культурных традиций / Рос. Акад. Наук. Ин-т философии; [Отв. ред. Н. Б. Маньковская]. — М.: ИФРАН, 2002. — 235 с.

Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. — М.: Ренессанс, 1991. — 297 с.

Языкова И. К. Богословие иконы / И. К. Языкова. — М., 1995. — 207 с.

Языкова И. К. Со-творение образа: богословие иконы / И. К. Языкова. — М.: Изд-во БВИ, сор. 2012. — 349 с.

Яковлева Е. П. Искусство на выставке Николая Рериха «Рериховский век» / Е. П. Яковлева // Антикварное обозрение, № 2. Май, 2010. — С. 44–49.

Оксана Витальевна Губарева

ИКОНА КАК ИСКУССТВО

Эстетические традиции русской иконописи
и современная визуальная культура

Редактор С. П. Журавина
Корректор С. П. Журавина
Верстка: В. А. Фролов

Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе
ООО «Аргус СПб».
198320, Красное Село, ул. Свободы, д. 57.
Заказ № 70. Тираж 100 экз.