

*Серия «Ценностные основания и структура
художественного произведения в смысловом
пространстве русской культуры»*

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
Том I

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Статьи. Размышления. Эссе

Том I

ISBN 978-5-9676-1194-0



9 785967 611940 >

 ПЕТРОПОЛИС
издательский дом

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ТРАДИЦИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Статьи. Размышления. Эссе

Редактор-составитель Г. В. Скотникова

Том 1

Санкт-Петербург
2020

УДК 7
ББК 85/88
Р 89

Русская художественная традиция в современной отечественной культуре. Статьи. Размышления. Эссе. Том 1. Редактор-составитель Г. В. Скотникова. Издательский дом «Петрополис», Санкт-Петербург, 2020. — 308 с., 8 илл.

*Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения
в смысловом пространстве русской культуры»*

Предлагаемый читателю первый том коллективного исследования «Русская художественная традиция в современной отечественной культуре» осуществлен в русле фундаментальной серии Российского Института истории искусств «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры».

Понимая культуру как живую развивающуюся традицию, авторы видят в русской художественной традиции стержень духовности многонациональной России. Предметом исследовательского внимания в данной книге являются актуальные эстетико-культурологические и методологические проблемы; проявление русского самосознания в литературном, музыкальном, изобразительном, сценографическом творчестве наших современников; освоение культурного наследия в образовательном пространстве; европейское восприятие русской культуры.

ISBN 978-5-9676-1194-0

© Коллектив авторов, 2020

© ИД «Петрополис», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

А. Л. КАЗИН	
Искусство как идеальный предмет.....	5
Г. В. СКОТНИКОВА	
Художественно-исторический процесс в новой парадигме гуманитарной науки России	40
О. Б. СОКУРОВА	
Традиция русского словоцентризма и ее отражение в последней повести Валентина Распутина	71
Н. С. СЕРЕГИНА	
Э. С. Лебедева: взгляд на Пушкина.....	89
О. В. ГУБАРЕВА	
Влияние трансгуманизма на искусство XXI века.....	105
А. В. МЕДВЕДЕВ	
Искусство: ценность бесценного в эпоху тотального потребления	118
М. С. ФОМИНА	
Мирикуснические традиции и современная сценография	128
О. И. ГЛАДКОВА	
Новая фольклорная волна и балетный театр. «Ярославна» Бориса Тищенко.....	147

Н. С. СЕРЕГИНА

Действо о святом Севастиане (О кантате-мистерии «Сирень»
Александра Смелкова. 2002 г.).....162

Е. А. СКОРОБОГАЧЕВА

Традиции и их развитие в современном
православном искусстве России.....183

О. В. ГУБАРЕВА

Иконографический метод: к проблеме выбора методологических
подходов в исследовании икон207

В. В. ЕФИМОВСКАЯ

Источник света221

Ю. А. ЗАКУНОВ

Проектирование ценностного содержания образовательного
пространства через образы наследия.....252

Е. В. ЖДАНОВА

Швейцарское восприятие русской культуры:
«Русские пути» Феликса Филиппа Ингольда294

А. Л. Казин

ИСКУССТВО КАК ИДЕАЛЬНЫЙ ПРЕДМЕТ

1. НЕСКОЛЬКО ВВОДНЫХ СЛОВ

И зучать искусство можно по-разному. В XXI веке наличествует множество методов и методологий искусствознания, среди которых мы выделим два основных, системообразующих: ценностно-цивилизационный и структурно-семиотический. Первый из них отвечает на вопрос «что такое искусство?»; второй — «как искусство устроено?». Оба эти подхода, разумеется, взаимодействуют друг с другом, но точки отсчета у них разные. Ценностно-цивилизационный метод рассматривает *искусство как часть/элемент более широкого целого* — культуры и цивилизации, со всеми её религиозными, мировоззренческими, нравственными и историко-социальными предпосылками. Структурно-семиотический подход, напротив, анализирует искусство как таковое (вещь-в-себе), существующее, прежде всего, по своим внутренним законам. Фактически *этот метод отождествляет строение и сущность художественного образа*, представляя, в таком плане, неопозитивистский тип рассуждения. «Искусство сущности не имеет» — заметил, в своё время, известный представитель аналитической философии Л. Витгенштейн. Родоначальником указанной трактовки художественной «способности суждения» можно считать И. Канта с его игрой воображения и рассудка — целесообразностью без цели.

Авторы предлагаемого труда принципиально исходят из первого — *ценностно-цивилизационного* подхода к феномену искусства.

Конкретно говоря, предлагаемый сборник трудов представляет собой **ряд исследований художественной практики в смысловом пространстве русской культуры**, в единстве её восходящей к православию нравственно-эстетической традиции и многообразия её современных видов, родов и жанров. В рамках такого подхода искусство является ничем иным, как **эстетической ипостасью религиозно-нравственного акта**, «умозрением в красках» (звуках, формах, движениях, словах), если воспользоваться определением кн. Е. Трубецкого.

2. Искусство и культура

Итак, **культура** — это совокупность духовных, материальных и информационных продуктов человеческой практики, восходящих к высшим *смысложизненным идеалам* соответствующей цивилизации и обеспечивающих её сохранение и развитие во времени и пространстве. Культура — это то, что вокруг культа, веры.

Искусство — это продукт и способ творческой деятельности по созданию, сохранению и восприятию художественных образов, обладающих положительной (вертикальной) *нравственно-эстетической динамикой* в соответствии с историческими традициями и духовным идеалом собственной (материнской) культуры.

Из сказанного следует, что базовым критерием отличия искусства от не-искусства и пост-искусства должна выступать **нравственно-эстетическая ценность** (*качество*) создаваемого и распространяемого произведения/образа. Указанная ценность, относящая произведение искусства к области культурных идеалов и образцов, отделяет его от нехудожественных созданий, принадлежащих к **иным** областям социальной деятельности — зрелищу, развлечению, рекламе, спорту и др. Любой элемент культуры (например, военный парад или футбольный матч) обладает эстетической стороной, но по своей внутренней природе, то есть по наличию (или отсутствию) в данном продукте (артефакте) художественного образа, искусство и зрелище суть разные виды социокультурной практики, осуществляемые часто с помощью идентичных материально-технических средств. В основе искусства имеет место

духовное — *стремящееся к истине-красоте* — творчество (нередко финансово убыточное), в основе зрелища — прагматический (коммерческий, информационный, рекламный, развлекательный) проект. Смешение их друг с другом является наиболее частой практической ошибкой общественной и частной социокультурной деятельности.

Кроме того, **определение** нравственно-эстетической ценности произведения культуры/искусства складывается путем взаимодействия его содержательных и функциональных качеств. В качестве *исключительной собственности автора* указанные качества *определяются им самим* — в рамках доступного только автору текста, мастерской, студии, выставочного пространства и т.д. Однако с момента публичного предъявления указанного произведения читателю/зрителю/слушателю продукт культуры (артефакт) *перестает быть объектом единственной (уникальной) творческой интерпретации автора, становясь предметом общественно-культурной коммуникации в социальном пространстве*. В результате такого перехода произведение становится национальным достоянием, подпадая, естественно, под действие всех наличных в данной цивилизации/культуре традиций и уложений. Свобода творчества — это не «свобода от», а «свобода для»: талант может служить не только добру, но и злу¹.

Так или иначе, *сущностная основа русской цивилизации проявляется в том, что в современной России, вопреки жесткому давлению авангарда/поставангарда, продолжают существовать и развиваться христианские по своим истокам литература, кино, живопись, музыка, искусствоведческая и философская мысль*. Достаточно назвать несколько имен — писателей Алексея Варламова и Захара Прилепина, кинорежиссера Никиты Михалкова, композитора Владимира Мартынова. Заметный вклад в национальную культуру внесли в последнее время иерархи Церкви — митрополит Иларион со своей ораторией «Страсти по Матфею» и митрополит Тихон (Шевкунов), документальная книга которого «Несвятые святые» стала едва ли не самой читаемой с 2011 года. Вопреки холодному

¹ См. об этом: Казин А. Л. Отзыв на доработанную концепцию Закона о культуре // Культурологический журнал. № 1. 2019 (Рец.).

рационализму (не говоря уже о постмодернизме), для которого юридически равнозначны молитвы Богу и камлание сатане, и нет различия между церковным браком и гомосексуальным союзом, в России **продолжается борьба за образ Бога в человеке** — в том числе в культуре и искусстве. Не случайно в сторону нашей страны в последнее время обращаются надежды многих христиан Европы. В русской культуре не завершился процесс обмирщения (секуляризации), вследствие чего она — в отличие от евроатлантической — не может быть осмыслена в пределах какого-либо одномерного ценностного пространства. Смысловое ядро православно-русской цивилизации развернуто в двух взаимопересекающихся плоскостях — христианской и либерально-атеистической, драматические отношения между которыми на уровне нравственности, политики и экономики составляют сквозное действие русской истории в её прошлом, настоящем и ближнем будущем.

«Великий художник, религиозный творец перерастает культуру... Культура есть смысл нашего *земного* бытия. Слава Богу, бытие это не бессмысленно; но в Царствии Божиим этого смысла будет не нужно»². История — слишком серьёзное дело, чтобы доверять её только человеку. Человек предполагает, а Бог располагает. Правильно заметил в своё время Федор Тютчев: «Апология России... Боже мой! Эту задачу принял на себя Мастер, который выше нас всех и который, мне кажется, выполнял ее до сих пор вполне успешно»³. Он выполняет её и поныне⁴.

² Вейдле В. В. Умирание искусства. СПб., 1996. С. 218.

³ Тютчев Ф. И. Сочинения. Стихотворения и политические статьи. СПб., 1886. С. 419.

⁴ Подробное историко-теоретическое рассмотрение русской духовной традиции на материале 5 классических видов искусства — литературы, музыки, живописи, театра и кино — см. в трехтомном коллективном исследовании: «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века». СПб., 2016–2018. Ред.-сост. А. Л. Казин.

3. МЕТОДОЛОГИЯ

С самого начала необходимо подчеркнуть, что искусство в целом и все его виды в отдельности функционируют как часть (уровень) определённой цивилизации, обладающей собственными общественно-политическими, экономическими и технологическими характеристиками. Однако по своей *внутренней сущности* художественное произведение — разумеется, поскольку оно действительно художественное — является прежде всего элементом *духовно-ценностного мира*, а потом уже информационным, коммерческим, пропагандистским и любым другим продуктом. Тут, как всегда, прав А. С. Пушкин: «не продается вдохновенье, но можно рукопись продать». Вся сложность — но и главный интерес — исследования функций искусства в истории цивилизации и культуры и состоит в этом фундаментальном противоречии: будучи по сути продуктом творчества (артефактом), художественное произведение оказывается одновременно принадлежащим к различным сферам прагматической цивилизации. *Как нравственно-эстетическая ценность оно принадлежит духовной вертикали бытия (sub specie aeternitatis), а как товар и информация оно циркулирует в соответствующих функциональных сетях.* Нравственно-эстетическое качество произведения и его информационно-рыночная эффективность отнюдь не всегда совпадают — напротив, часто противоречат друг другу. Попробуем разобраться в этом подробнее.

Изобразим на схеме основные смысловые уровни бытия — социального, природного и духовного, — элементом которого является искусство.

1. *Произведение искусства как таковое*: вещь-в-себе, artefact;
2. *Технос*: искусство как элемент технико-информационной системы;
3. *Полис*: искусство как функциональная единица экономической, политической и культурной жизни общества;
4. *Биос*: искусство как отражение биологической природы человека;
5. *Космос*: искусство как экзистенциальный образ бытия;
6. *Теос*: искусство как носитель сверхбытийных идеальных ценностей.

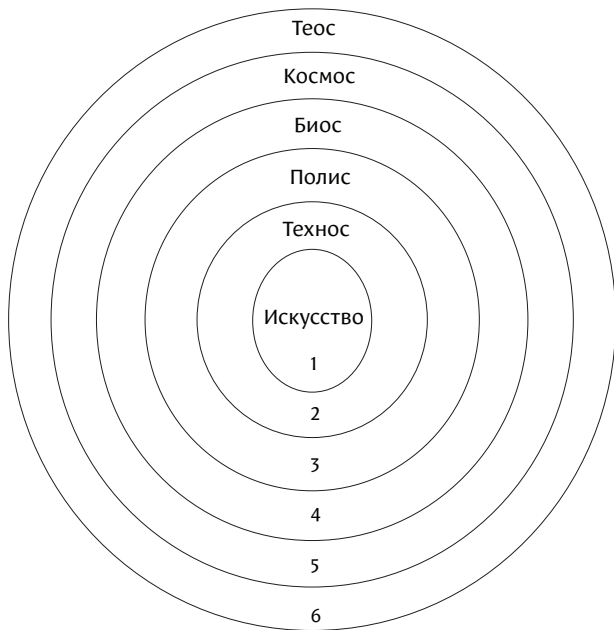


Рис. 1. Смысловые уровни искусства как элемента бытия

Каждый из выделенных уровней цивилизационной системы оказывает мощное воздействие на искусство. Весь вопрос в том: 1) остается ли оно при этом *искусством*, или 2) приобретает другое функциональное качество, или 3) одновременно осуществляет различные функции в относительно независимых сегментах цивилизационной практики?

Начнем с *Техноса* [2] — наиболее очевидного, чувственного уровня человеческой деятельности. Каждый вид искусства — это прежде всего материал: камень, дерево, холст, звук, движение, слово. В этом плане особенно выделяются молодые музы XX века — кино, телевидение и др. Кинематограф часто называют «машиной для воспроизведения жизни», от «Прибытия поезда» братьев Люмьер до новейших систем 5D, и др. Сюда же относится СМК — система массовой

коммуникации, как носитель художественной информации (компьютер, интернет, видео и др. системы электронной виртуальности).

Далее следует *Полис* [3] в широком смысле этого слова — общество как конкретная система социальных отношений, включающая в себя, во-первых, *экономику*, во-вторых, *политику* и, в-третьих, *культуру*, которая, в свою очередь, распадается на искусство, науку и нравственность. Как рыночная стоимость, как товар, произведение отражает актуальную символику и динамику богатства в данном обществе и само выступает его носителем (искусство как бизнес, экономика искусства). В качестве политического феномена искусство опирается на символику силы и воли к власти, предлагая себя как канал пропаганды/пиара (социология и политология искусства). Наконец, как продукт культуры, произведение собирает в себе символику смыслов в поле противостояния красоты – безобразия, добра – зла, истины – лжи (культурология искусства).

Вместе с тем, произведение искусства выходит за пределы Техноса и даже Полиса как антропологический феномен. Любое художественное изображение/выражение имеет дело с видимой реальностью человека, телесностью его существования, и в качестве такового отражает *Биос* [4] — прежде всего человеческое лицо и тело. Тело есть материализация человеческого архетипа (от Евы и Афродиты до тела аскета). На этом уровне рождаются, например, парадные портреты или «кинозвезды» как носители социокультурных и жизненных запросов человека (антропология искусства).

Наряду с человеком, искусство имеет особую связь с бытием, с *Космосом* [5]. По самой своей природе произведение есть запечатленное время, как его назвал Андрей Тарковский — крупнейший метафизик мирового кино. Образ существа в романе, в спектакле, в кинофильме — это не просто знак бытия — это его увековеченный след. В искусстве хранится живое пространство/время мироздания. В кино человеческий взгляд через посредство объектива съемочного аппарата встречается с несчетным множеством сущего (онтология кино).

Высшим уровнем смысловой структуры, в которую вписано искусство, является *Теос* [5] — область божественных энергий, творящих и поддерживающих бытие и активно в нём участвующих.

Всякая вещь и тем более человек на экране имеют свою идею, свое место в Теосе. Настоящий художник — писатель, художник, композитор, режиссер, актер — и выступает в киноискусстве от имени Теоса. Иначе это не искусство. Художественный образ — это идеальное, явленное в реальном, конечная модель бесконечного, его проект, его символ.

Обобщая эти рассуждения, можно сказать, что произведение искусства есть противоречивая диалектическая структура, в рамках которой постоянно взаимодействуют, оспаривая друг друга, духовные (идеальные), онтологические (бытийные), биологические (телесные), социально-культурные (эстетические, познавательные, ценностно-ориентационные), экономические (рыночные) и технические (информационные) стороны и аспекты. Процессуальное накопление и разрешение указанных противоречий и есть социально-историческая жизнь художественного искусства. Согласно указанной методологии может быть описана вся история русского искусства, от «Слова о полку Игореве» и «Троицы» Рублева до музыки Свиридова и стихов Рубцова. Вместе с тем не подлежит сомнению, что начинаться такое описание должно с установления *сущности, субстанции* исследуемого феномена («самое само», по выражению А. Ф. Лосева), то есть с определения того, что является его предметом: искусство, информация, пропаганда или товар. Синтезируя в себе, как было показано выше, по меньшей мере 5 (пять) фундаментальных цивилизационных практик — её религиозные, культурные, социальные, экономические и технологические характеристики, произведение может иметь *различную внутреннюю сущность* в зависимости от того, к какому из пяти обозначенных планов/уровней он преимущественно тяготеет. В зависимости от решения этого вопроса должны меняться и методы исследования — от преимущественно эстетико-искусствоведческих до количественно-социологических и производственно-финансовых. *Первичная* точка зрения порождает метод, метод развивается в методологию. Важно её правильно применять.

4. ИСКУССТВО, СВОБОДА И ВЕРА

Попытаемся применить предложенный подход к *исторической динамике искусства и духовного идеала* в религиозно-философском смысле этого слова, особенно в современной русской культуре.

Часто приходится слышать, что Россия не любит свободы. Так говорят не только «западники», но и «славянофилы», только с разным знаком: первые сетуют, вторые одобряют. Отношения между Россией и свободой действительно непростые. Весь вопрос в том, что понимать под свободой. На Востоке, на Западе и в России эта категория трактуется по-разному.

В предельном обобщении, Восток — родина мировых монотеистических религий. В первую очередь это касается иудаизма и ислама, единый Бог которых — это Абсолют, творящий мир из ничего. Выражаясь в терминах теории культуры, это религиозная классика, где творчество совпадает с творением, слово — с делом, онтологическая горизонталь — с мистической вертикалью. Согласно формуле Спинозы, Бог мыслит вещами. Дело человека в таком хронотопе — исполнение закона (613 заповедей Моисея, шариат и т. п.).

Появление христианства на пространстве восточной классики означало переход к своего рода религиозному «модерну», где Абсолют в лице Бога-Сына нисходит в мир с целью спасения твари. Нисходя с неба на самое дно падшего бытия, Христос нарушает тем самым все формальные границы между «верхом» и «низом» мироздания (жертвенный кенозис). Именно это было «для иудеев соблазном, для эллинов — безумием». Приняв на себя природу человека, Спаситель восстановил утерянные божественные качества твари — и прежде всего её творческую свободу. Восток в целом этой жертвы не понял и не принял (распятие Христа), Европа же приняла христианство в рационально-юридической форме римского католицизма. По целому ряду признаков — строгая правовая кодификация, папоцезаризм, схоластика и др. — католическая церковь фактически стала продолжением языческой римской империи. В определенном смысле это было сохранение Востока на Западе — классический абсолютистский тип религиозности продолжал свое действие внутри самого европейского христианства («тяжелый» романский стиль, жесткая вертикаль готики). Собственная история

Запада как духовной и цивилизационной реальности начинается только с XV века, когда эпоха Ренессанса обозначила собой движение от теоцентризма к антропоцентризму. В отличие от Востока, Запад свел вечность ко времени, онтологические ценности — к инструментальным, соборность — к индивидуализму. Бесспорным достижением европейской цивилизации стал суверенный индивид как субъект права и культуры, однако утрата таким субъектом субстанционального (классического) духовного содержания привела его к опасным экзистенциальным опытам со свободой, вплоть до союза с Мефистофелем (Фауст).

В отличие от древнего Востока, Запад — это энергичная самонадежная цивилизация, все пятьсот лет своего развития занятая непрерывным прометеевско-фаустовским экспериментом над самой собой. Прав был Ницше: для Европы Бог умер. Набрав колоссальную идейную и производительную динамику, современный Запад переживает завершение проекта модерна — постмодерн. В содержательном плане его характеризует исчерпание абсолютизированной свободы, оказавшейся в религиозной пустоте. В культуре это ведет к ликвидации граней между действительным и возможным, то есть к господству чистой мнимости (знаки без предметов, спекулятивная экономика, «общество спектакля»). Нравственный предел западной культуры (неразличение добра и зла) сегодня близок так же, как и экологический предел природы. Дальнейшая прогрессивная динамика Запада возможна только за счет глобального информационного, а затем и структурного подчинения всего не-Запада стратегиям «открытого общества», что крайне опасно для всего мира.

Что касается России, то она никогда не принадлежала ни Востоку, ни Западу. Ни тот, ни другой не признают её подлинно своей. Ориентализация России («византийский» Киев, «татарская» Москва) оказалась столь же поверхностной, как и её последующая вестернизация. В отличие от Востока, русская христианская классика изначально включала в себя творческую активность личной воли (православный храм и икона есть взаимораскрытие Бога и человека, а не подчинение одного другому). Вместе с тем, в отличие от Запада, религиозная свобода личности на Руси никогда не доходила до культа автономного индивида, оставаясь, так или иначе, в рамках соборного

целого (царство, империя, коммуна). Восточное рабство у Абсолюта или западное соперничество с ним — не русское занятие. Европейская свобода пережила ряд смертей — смерть Бога, смерть человека, смерть автора. Восточная душа по существу не знала религиозной свободы. Противоречие между «тайной» свободой, восточной волей и западной формой — это движущая сила *нашей* истории. До сих пор Россия успешно проходила испытания Востоком и Западом: в конечном счете, они только укрепляли её. Русский путь — «по ту сторону» западничества и славянофильства, «красного» и «белого», национализма и космополитизма.

Опираясь на вышесказанное, предложу гипотезу, которая ляжет в основание данной книги: русского искусства и даже русской культуры в западном — секулярном, подчеркнуто светском — смысле этих слов *не было*. Более того, в указанном смысле не было и самой русской истории. На протяжении тысячи лет своей христианской жизни симфоническая личность России мистически остается с Богом, участвуя в мировом прогрессе лишь *поверхностными слоями* своей цивилизации. Если мировой либеральный прогресс направлен от рая к аду (а в этом ныне мало кто сомневается), то Россия дольше других сопротивлялась цивилизованной апостасии. После петровских реформ она создала целую «империю фасадов». В завитках барокко, вольтерьянства и императорского абсолютизма соборная душа России продолжала жить по модусу «не так, как хочется, а так, как Бог велит». Выражения вроде «русского ренессанса», «русского реализма» или «русской демократии» означают не больше, чем «православный авангард» или «американская соборность». Даже марксистский коммунизм как последнее слово западного либерально-атеистического движения Россия сумела в конце концов преобразовать в соответствии со своим «кондовым» менталитетом. Диалектика господства и рабства, как было известно ещё Гегелю, трудная диалектика, и нужно подумать, прежде чем безоговорочно предпочесть господина (владельца, пользователя существования) «малым сим», этим ко всему претерпевшимся «олухам царя небесного»...

Из всего изложенного следует один существенный — для нашей темы — вывод: культуре вообще (в том числе искусству) нужно держаться скромнее, «знать свой шесток». Культура в метафизическом

измерении — всего лишь тонкая колеблющаяся грань между духовными материками бытия, одна из средних (иногда даже «слишком средних») оболочек цивилизации. Судить о человеке и тем более о народе только по светским (то есть заведомо условным, секуляризованным) формам его духовной жизни — достаточно поверхностное занятие. Человек, как и народ, может быть духовно высок, но культурно скромен (Наташа Ростова «не удостаивает» быть умной), и наоборот, богат «цветущей сложностью» культуры именно в пору своего увядания («осень средневековья»). В духовно-онтологическом плане самодостаточная культура не столько раскрывает, сколько скрывает от человека бытие. Культурная оболочка цивилизации способна далеко отходить от её ценностного ядра, что часто ведет на практике к крутой культурной революции. Последнее характерно опять-таки для России, где на протяжении XVIII–XX веков культурная революция происходила по меньшей мере трижды (петербургская Россия, Советский Союз, постсоветская ситуация), Противоречие двигает цивилизацию, противоречие её же и испытывает (вызов — ответ). Как писал Р.-М. Рильке, «ничто из того, что идет извне, не пригодится России... Тяжелая рука Господа-ваятеля лежит на ней как мудрая отсрочка. Пусть эта страна испытает все, что ей причитается, тогда медленнее и яснее свершится её судьба»⁵.

Итак, культура не только соединяет человека с Богом, но и отдаляет его от источника бытия. Любой культурный акт как бы «запакуют» бытие в паутину очередных слов, жестов, концепций, цена которым часто грош в базарный день. Культура играет и играет — её подлинный хозяин *Homo Ludens*. Настойчивые попытки постмодернистов вырваться из этой паутины ни к чему не приводят именно потому, что остаются внутри культуры. Для выхода из порочного круга необходимо обратиться к самому центру смыслов — разумеется, если для этого есть глаза и уши. «Великий художник, религиозный творец перерастает культуру... Культура есть смысл нашего *земного* бытия. Слава Богу, бытие это не бессмысленно; но в Царствии Божием этого смысла будет не нужно»⁶.

⁵ Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 173.

⁶ Вейдле В. В. Умирание искусства. СПб., 1996. С. 218.

5. ОБРАЗ — СИМВОЛ — ЗНАК

Предметом настоящего раздела является иерархия образов, символов и знаков в историческом пространстве русской культуры. Собственно говоря, это основной вопрос всякой культурологии, и особенно русской, поскольку в ней наиболее остро стоит проблема правды (истины) того, что в Европе принято называть культурой. И если мы согласимся с традиционным взглядом на образ и символ как главные инструменты (орудия) искусства, а искусство признаем частью культуры, то правомерен вопрос о сути самой культуры — прежде всего относительно ее природы и духовного статуса.

Не уходя в дурную череду определений, скажем, что под культурой мы понимаем антропогенную сферу *смыслов*, условно разделяемых на области науки, искусства и нравственности. Иными словами, культура есть совокупность означающих, с помощью которых конечный человеческий ум стремится вместить в себя бесконечное — бытийное. А единство конечного и бесконечного и есть символ. Таким образом, мы приходим к принципиально важной мысли: стремясь стать образом своего Первообраза, культура (в том числе и русская) вынуждена довольствоваться символической перспективой, в пропорциях которой она относится к своему истоку. Культура сверхчеловеческое пресуществляет в человеческое, безмерное — в мерное. Говоря коротко, *культура — это антропологическая проекция божественных энергий, проливаемых в мир по любви Творца.*

Наиболее благодарный материал для прояснения этих общих соображений дает именно искусство — классическая практика взаимодействия мерного и безмерного. Эта практика весьма различна в европейской и православно-русской цивилизациях. Источником западной художественной традиции является, как известно, античность, поместившая искусство в центр космоса (космоцентрическая эстетика). По Гераклиту, основу космоса — он же единственное сущностное произведение искусства — составляет огонь-логос, мерами вспыхивающий и мерами потухающий. Проблемы соотношения бесконечного и конечного (духа и символа) здесь фактически не существует, так же как и её развертки во времени, — в античности мы встречаемся с абсолютной мерой мироздания как причины и цели

самого себя («вечное возвращение»). Афинский Парфенон полностью завершен — его дело в нем самом закончено.

Приход христианства в Европу означал приближение к иной трактовке культуры. В христианском духовном поле во главу угла ставится именно энергичное взаимораскрытие духа и символа, твари и Творца — их таинственный и вместе с тем доверительный диалог («Ты и я»). Христианство, в отличие от язычества, есть усыновление твари небесным Отцом, и потому мерой взаимоотдачи всеобщего и уникального здесь оказывается любовь (она же правда и красота). К сожалению, в условиях Европы христоцентричная мера художественности — в силу влияния мощной цивилизации языческого Рима — всё более смещалась с течением времени в антропологическую сферу: готический шпиль, при всем своем архитектурном совершенстве, есть преимущественно *человеческий* феномен, символизирующий рационально-волевой порыв к трансцендентному как внешнему объекту. Здесь источник некоторого метафизического холода, исходящего от древних величественных созданий европейской размерности («священных камней Европы»).

Ту же роковую для Запада проблему трансцендентного и имманентного по-своему решала эпоха Возрождения, с гуманистической точки зрения которой смысловую (знаковую) меру их соотношения в культуре определяет уже сам человек. Прямая (зрительная) перспектива Ренессанса — это именно стратегия пресуществования теоцентрической культуры в антропоцентрическую, в пространстве-времени которой сотворенная энергетика бытия практически отождествляется с творящей. Собор святого Петра в Риме, так же как и «Мона Лиза» Леонардо, — это титанические автопортреты победившего гуманизма: безмерное здесь определено, то есть определено мерным. Духовное восхождение «Ты — я» переведено в логическое нисхождение по модусу третьего лица: «Я — он».

Субъект-объектный характер европейской культуры с особой силой проявился в постренессансную эпоху. В барокко, романтизме и даже в так называемом реализме именно имманентное (проявленное) все в больше степени делается мерой трансцендентного (являющегося). Бог-художник в барокко, художник-бог в романтизме, чувственная ткань существования в реализме — всё это псевдонимы

безмерного на службе у мерного. Человек как мера всех вещей, к радости древнего софиста Протагора, утверждает себя и в картезианском «*cogito*», и в кантовской «целесообразности без цели», и в фаустовских играх с Мефистофелем, и в гегелевской абсолютной идее. Тематизация бесконечного как проекции конечного (живого как рода мертвого) — такова субстанция новоевропейской души века Разума, закономерно разрешившегося в 1883 году танцующим над пропастью Заратустрой.

С указанной точки зрения авангард и поставангард не внесли ничего нового в культурную практику Европы. Собственно модернистский проект антропоцентрической цивилизации уже был засвидетельствован гением Возрождения и барокко во всех видах творчества и мышления — авангарду осталось лишь довести эту установку до религиозного финала. Проблематика авангарда в искусстве и философии — это именно проблематика конечного (тварного) «бога», переместившего основание своей деятельности из диалога в монолог. Коль скоро мерой творческого опыта авангарда является строительство личного космоса, то, строго говоря, соседняя художественно-интеллектуальная вселенная художника-модерниста может не интересовать. Режущий себе ухо Ван Гог, пишущий свой роман в темной комнате Марсель Пруст или философствующий о смерти Мартин Хайдеггер — таковы, пожалуй, наиболее выразительные образы великих авангардистов XIX–XX века в Европе. Поставангард в этом плане отличается от авангарда лишь тем, что переводит антропоцентрическую драму в игровой трагифарс: мимика поставангарда не смеющаяся и не плачущаяся, а подмигивающая. Виртуальная реальность видеоклипа и рекламы — такова стихия поставангарда с её «свирепой имманенцией», как выражаются некоторые мыслители...

6. Видимое невидимого

Иным был опыт соотнесения мерного и безмерного в православно-русской цивилизации. В определенном отношении можно сказать, что эстетической (как, впрочем, и этической, и философской, и религиозной) *меры безмерного* (стиля) русская

цивилизация вообще не знала. Идущая от Дионисия Ареопагита и Иоанна Дамаскина апофатика православия по существу осветила антиномию меры *тайной благодати*. Само понимание иконы как «видимого невидимого», «неподобного подобия» уже делает эту проблематику принципиально насказанной, хотя и предвосхищаемой. В православной культуре, как известно, не столько образ передает изображаемое, сколько само изображаемое являет себя через образ. Внутренняя ритмика православия — это ритмика говорящего молчания, исихии. Песнопения нашей церкви как будто боятся потревожить тишину храма и духовно почти сливаются с ней. «Троица» Андрея Рублева есть именно зримый дискурс молчания, где безмолвное согласие важнее слов. Полноценный образ мерно-безмерного пространства в отечественном искусстве — это, например, «луковка» церкви Спаса на Нередице под Новгородом, вмещающая в своем мистическом хронотопе предельную полноту богочеловеческого соприкосновения, в отличие от абсолютизированного купола исламской мечети или монологического готического шпица. В новом русском искусстве эстетическая полнота взаимооткровения мерного и безмерного достигнута в творчестве А. С. Пушкина, где логосоприемлющая поэтическая онтология пронизана теплотой сплывающей тайны — той же самой исихией, что и у Андрея Рублева. Последним по времени русским художником-апофатиком был Георгий Свиридов — не знаю, будут ли еще другие...

С древнейших времен в легендах народов мира присутствовал символ (архетип) мировой вертикали, соединяющей Небо и Землю. В результате спасительной жертвы Иисуса Христа людям дано Откровение, в котором иерархия Творца и твари, духа и материи освящена как любовная, творческая, имеющая глубокий провиденциальный смысл.

Мистическим и логическим этих отношений является Крест. Вертикальную основу мирового креста образует божественная энергия — Фаворский свет, исходящий от абсолюта и пронизывающий весь сотворенный космос сверху донизу — вплоть до тьмы кромешной, до ада. Со своей стороны, онтологическую горизонталь креста образует тварный мир как таковой, в его относительной завершенности и самоценности, где решающую роль играет различие дел

правой и левой руки — правды и кривды. В принципе, таков логос любой христианской цивилизации, в особенности же цивилизации православно-русской, ибо именно в России «все концы сходятся, все противоречия вместе живут» (Ф. М. Достоевский). Если к указанной вертикали нетварных энергий и горизонтали тварного бытия прибавить ещё диагональ культуры, постоянно колеблющейся между светом и тьмою, между святостью и демонизмом, мы получим принципиальную метафизическую схему цивилизации (рис. 2).



Рис. 2. Метафизические полюсы культуры

Еще более наглядно та же схема выглядит в круговом исполнении. В духовном центре цивилизации находится религиозное ядро, включающее в себя веру народа и его священный язык, на котором он говорит с Богом. В русской цивилизации это, соответственно, христианская вера и славянский язык. Вокруг указанного ядра располагаются цивилизационные оболочки, начиная с интеллектуально-нравственно-художественной (собственно культура); далее следует государственно-политическая сфера — область соединения

священства и царства, духовной и светской власти; наконец, внешнюю форму цивилизации образует её хозяйственно-экономическая и технологическая жизнь, «тело власти», излучающее её силу на весь остальной космос. Как в качестве креста, так и в форме круга христианская цивилизация являет собой единство, в котором по неисповедимому промыслу Божию борются друг с другом добро и зло. Образы, символы, знаки, стереотипы культуры — это духовно-смысловая иерархия («лествица»), одновременно сближающая и разделяющая между собой Сущего и существование. Применительно к круговой схеме это означает, что некоторые оболочки цивилизации — в частности, культура — могут иногда значительно отдаляться от её онтологического ядра или даже вовсе противоречить ему.

Теперь, после сказанного, нам легче будет обсуждать самобытность православно-русской цивилизации. Возьмем, для начала, только один сектор нашего цивилизационного круга — *верхний правый* (рис. 3).

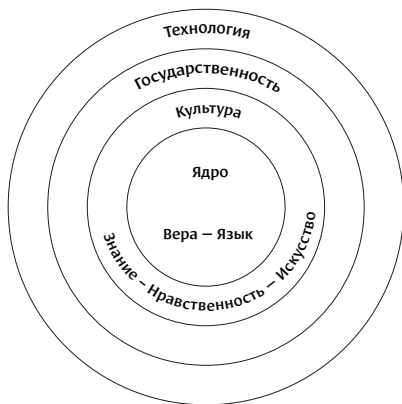


Рис. 3. Центробежные векторы культуры

Поскольку мы имеем в виду не просто физическое, а метафизическое расположение образующих его энергий в тварном космосе, на нашей схеме он занимает *совершенное* (исходное)

пространство-время — между мистической вертикалью чистого духа и правым /праведным/ направлением земного деяния. Если представить себе господствующие в нем цветовые отношения, то они могут быть описаны как переход от абсолютного света Истока («белый, белый день») к тварному золоту истории.

Наиболее совершенным антропогенным образом (именно образом, а не символом или знаком) идеального хронотопа русской цивилизации является небольшой бело-золотой храм на зеленом пригорке — например, церковь Покрова на Нерли под Владимиром.

Ядро цивилизации в этом пространственно-временном измерении занимает Церковь Воинствующая, а цивилизация в целом заслуживает имени пасхальной — соответственно своему главному празднику⁷. В отличие от европейской — по преимуществу рационально-юридической рецепции христианства, — русское переживание Благой Вести было мистико-эстетическим: вспомним рассказ послов князя Владимира о неизреченной красоте православной литургии в царьградской Софии («Повесть временных лет»). Несомненно, тут сыграл свою роль славяно-русский язык — язык открытый и приемлющий, вопреки холодной агрессивной латыни. Как писал об этом в начале века о. Павел Флоренский, новоевропейская культура и метафизика есть арианская по преимуществу, как исходящая из идеи подобосущия (арианская ересь), а не единосущия, почему она имеет вещный, а не личностный, психологический, а не бытийный, рассудочный, а не умопостигаемый характер⁸. Если Бог поистине есть любовь (I Ин. 4:16), то образующая ядро православно-русской цивилизации Церковь являет человеку *образ* этой любви, передавая затем ее смысловые энергии на уровень *символов* (собственно культура: наука, искусство, нравственность), *знаков* (государство) и *тел-вещей* (технология). Во всех лучших своих проявлениях Россия

⁷ Русская Православная Церковь входит в пространство-время русской цивилизации — в той мере, в какой она является социальным институтом (знаком). Как мистическое тело Христово, Церковь, разумеется, выше всякой цивилизации и культуры.

⁸ См.: Флоренский П. Столп и утверждение истины // Флоренский П. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 76 и др.

стремилась сохранить личное отношение к Сущему, не уронив его в существование, — такова русская задача в *правой верхней* её формулировке. Любовь, как и вера, не доказывается, а показывается: смысловые и материальные формулы символы, вещи, знаки могут в лучшем случае лишь закрепить уже состоявшийся духовный акт. Если позволительно сказать, что истина (логическая) есть свет божий, явленный как мысль; что благо (этическое) есть свет божий, явленный как поступок; что красота (эстетическая) есть свет божий, явленный как предмет, — то любовь есть свет божий, явленный как личность и через личность. Для любви в православном религиозном акте нет непреходимой грани между духом (любовь-агапе), душой (любовь-филия) и телом (любовь-эрос): любит — значит жалеет, говорит русская пословица.

Итак, верующая любовь или любовная вера представляет собой основу русской цивилизации, проходя красной нитью через всю её историю. Различие её уровней (оболочек) есть по сути иерархия зеркал, передающая исходный сверхбытийный импульс от одной тварной ячейки к другой. Образы, символы и знаки суть именно такие эмпирические ячейки, отличающиеся друг от друга мерой соотношения в них тварного и нетварного. Если Церковь, храм, чудотворная икона есть богочеловеческий образ (тело) Христово, истоком которого оказывается сам Первообраз, то символы философии или искусства созидаются уже людьми во Имя Его (имяславие). В храме Бог живет, тогда как культурой он только знаменуется (символизируется). Более того, в других секторах цивилизации — и особенно в *нижнем левом* — культура, государство и технологии служат не Богу, а его противнику: об этом речь впереди. Не кто иной как апостол Павел дал исчерпывающую формулировку онтологического несовпадения образа, символа и знака в истории — их роковой разнонаправленности: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто. И если раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, — нет мне в том никакой пользы» (1 Кор. 13: 1–3).

В этих поразительных словах содержится не только тайна христианства — в них проступает тайна России. Любовь возносится здесь не только выше знания (гнозиса, т.е. культуры) и умения (магии, т.е. технологии), но и выше самой веры. Верить в Бога — еще не значит *быть* с ним. «И бесы веруют и трепещут» (Иак. 2:19). Для восхождения к существу нужно любить его — иначе получится как у героя «Краткой повести об антихристе» В. С. Соловьева, который и в Бога веровал, но любил только себя. Из Послания апостола Павла следует, что христианская любовь больше долга и уж, во всяком случае, не сводима к какому-либо моральному правилу, вроде кантовского категорического императива: «с отвращением в душе делай, что требует долг». Все напряжение христианской духовности есть выражение парадоксальной (сверхрациональной) любви Высшего к низшему, Совершенного к несовершенному: в этом начало и конец православной России.

В данном пункте нашего изложения мы приближаемся к тому таинственному месту, где световой центр отечественной цивилизации незаметно пресуществляется в её социокультурную историю и практику. Если говорить о ключевых словах-знаменах русской христианской культуры, то это *правда и собор*. И то, и другое избегает формальных дефиниций, рождаясь в служении тишины, которая глубже слова. Предельное иконное выражение русской соборной правды дано в «Троице» Андрея Рублева — чудо «одного в трех» и «трех в одном». Любовь есть самоутверждение через отрицание себя в другом, по определению Владимира Соловьева, и метафизика русской жизни целиком реализует этот жесткий тезис, фактически не отделяя горя от радости, счастье от несчастья. Ветхий завет требовал любить родича своего и ненавидеть врага своего — русская традиция часто делает наоборот. Такова суровая, принесенная православием на Русь соборная правда — она же меч и разделение. «Христос столь сладок, что в нем мир прогорк» (В. В. Розанов). Какой контраст несет с собой эта крестная русская любовь — радость-страданье — по сравнению, скажем, с образом самоуглубленного Будды или с образом Кришны, весело играющего с пастушками на цветущем лугу!

Сказанное ни в коей мере не означает, что православная русская духовность отрицает веселье, смех и вообще благо земного бытия. «Нет, ты не атеист, ты человек веселый», — излагает один

из персонажей Достоевского сокровенную русскую мудрость, совпадающую в корне своем с вселенской истиной священного дара жизни. Ненависть к наличному существу свойственна, скажем, гностикам с их бегством от космической материи или неоплатоникам, стыдящимся своей телесности. Праздник бытия, приемлющего в себя золотое сияние божьей славы, изначально присущ русскому экзистенциальному акту, воспроизводящему деяние Софии-Премудрости, которая была при Творце «художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время» (Притчи 8:30). В русском православии тема любви-милости, любви-прощения особенно нежно звучит в образе Божией Матери — «теплой заступницы мира холодного». Будучи «честнейшей херувим и славнейшей без сравнения серафим», то есть превосходя по благодати божией высшие чины ангельские, Богородица женственно претворяет собой любовь духовную в душевную и телесную, материнскую. Ошибка наших софиологов (Соловьева, Флоренского, Булгакова) заключалась не в том, что они подчеркивали софийность (небесную красоту) творения, а в том, что они трактовали эту красоту скорее как природную, чем как энергийную, то есть отождествляли природу с благодатью.

Итак, русская правда знаменуется радостью-страданием, в просвете которой любовь-восхищение тождественна любви-жертве. Полюса этого тождества подвижны, вплоть до взаимоотрицания (к примеру, в творчестве того же Розанова, Блока или Набокова). Вообще применительно к русскому любовному акту следует помнить слова Писания, что в Царстве Божием не женятся и не выходят замуж, но живут как ангелы небесные (Мрк.12:25). Таков был ответ Сына Человеческого на искушающий вопрос о том, чьей женой будет по воскресении женщина, у которой было семь мужей. Этими словами Спаситель подтвердил древнюю догадку об андрогине, в котором нет ещё разделения на полы. Сам Христос не осуществил на земле таинства брака, ангелы на иконах изображаются как муже-девы — в этом черпала отечественная культура свою эротическую символику. Православная Церковь, как известно, благословляет детородный брак как сакральное таинство, но она же литургически приравняет венцы супружеские к венцам мученическим, подчеркивая подвижническую — сверхчувственную по замыслу — задачу христианского брака как

«малой церкви». Величайшие русские любовные романы — «Евгений Онегин» и «Анна Каренина» — именно так трактуют касание страсти-эроса к любви-агапе. Наряду с этим, церковный брак рассматривается на Руси как возможная подготовительная ступень к иночеству (монахиня — невеста Христова) и уж, во всяком случае, противостоит всякому блуду, особенно гомоэротизму, который есть сатанинский содомский грех, а все знают, что Господь сделал с Содомом...

Таковы же в главном религиозно-онтологические истоки других важнейших нравственно-эстетических и интеллектуальных категорий, представляющих собой смыслопорождающую конструкцию *бело-золотой* Руси. Это относится в первую голову к нашему видению богатства, труда, ума, власти, свободы и прочих личных и общественных ценностей земного круга. В качестве социокультурного знака каждое из приведенных антропологических достоинств по меньшей мере амбивалентно, нося в себе — на своей верхней и нижней, правой и левой метафизической границе — собственную гибель. Сколько существует русских народных пословиц о пользе и необходимости труда — однако ровно столько же можно сказать о его тщете и неблагодарстве. От Емели на печи до Обломова с его «гнушением» жизненным торжищем — таков русский труд, заботящийся скорее о даровом и праздничном (то есть, в конечном счете, благодатном), чем о прагматически гарантированном. То же самое с богатством. Даже формальный ум — это бесспорное преимущество средних людей — не очень-то в чести в стране, где Иванушка-дурачок ходит рука об руку с Иваном-царевичем. Что же касается власти, то здесь дело обстоит особенно сложно.

Если мы вновь обратимся к вышеприведенной крестово-кольцевой схеме цивилизации, то *государственность* в ней расположена между собственно культурой и технологией (экономикой). Иными словами, государство — это знак (печать) духа на социальной материи, это обладающая метафизическим достоинством ступень подлинно сущего. Полиция, суды и даже войско — это функции державности, но вовсе ещё не она сама. Некоторые мыслители — в древности, например, Платон, а у нас К. Н. Леонтьев и И. А. Ильин — настаивают даже на *художественном* призвании государства как отблеска идеи в пространстве национальной эмпирии. Продолжая в этом плане мысленное движение от религиозно-языкового центра цивилизации

к её функциональной окраине, заметим, что семиотичность ее устройства по мере этого движения возрастает — однако мера её эстетической (художественной) организации не только не уменьшается, но даже увеличивается.

Начать хотя бы с идеи царства. «Царство моё не от мира сего» — говорит Господь, а это значит, что он Царь. «Демократия в аду, а на небесах царство» — замечает о том же предмете русская пословица. Что касается деспотий Востока, то там царь был живой бог — будь то китайский император или египетский фараон. Подобная человекобожеская практика стала развиваться и в Риме со времен Юлия Цезаря. Классический пример европейской абсолютной монархии — это Людовик XIV — «король-солнце».

Ни то, ни другое не имеет отношения к идее православного царства. Византийский император Константин I — основатель Царьграда — называл себя «епископом внешних дел», подчеркивая тем самым нераздельность и неслиянность своего статуса с лучом Фаворского света. Приняв христианство от Византии, Русь стремилась утвердить сверхзадачу царского служения соборной правде и в Киеве, и в Москве, и даже в Санкт-Петербурге. Выше мы уже вели речь о трансценденции красоты, так поразившей послов князя Владимира в константинопольской Софии. Построив великие софийские соборы в Новгороде и Киеве, Русь на деле хотела реализовать заключавшееся в них изначальное послание. В летописи отмечен отказ князя Владимира казнить преступников, ибо это противоречит христианскому милосердию. Такой жест бывшего сурового язычника в высшей степени знаменателен — он граничит с поэтическим образом. Ещё более выразительный образец этико-эстетического единства Церкви, государства и народа дает в своем «Слове о Законе и Благодати» митрополит Иларион (середина одиннадцатого века), когда пишет, что «не было ни одного, кто воспротивился бы благочестивому его (князя Владимира) повелению, а если кто и не по доброй воле крестился, то из-за страха перед повелевшим, поскольку благоверие того было соединено с властью»⁹. Киевский митрополит указывает здесь не только на христианское происхождение русской державы,

⁹ Идеино-философское наследие Илариона Киевского. М., 1966. С. 51.

но и на изначально присущую ей метаисторическую гармонию «верхов» и «низов», проходящую через всю историю России (вопреки всем бунтам и революциям). Подобная гармония, осуществляемая в качестве религиозно-государственно-эстетического идеала, и есть *собор*.

Величайший памятник соборного сознания Киевской Руси — «Слово о полку Игореве». В отличие от «Повести временных лет» (летопись), или того же «Слова о Законе и Благодати» богословско-политический трактат), «Слово о полку Игореве» — это *художественная* (чтобы не сказать «изящная») литература в прямом смысле слова. И вместе с тем — какой общественный пафос, какой социальный и притом именно государственный «заказ»! Главный герой «Слова» — Русская Земля как единое религиозно-народное тело, как национальный сосуд духа Божия. «О русская земля, уже ты за холмом!» — восклицает автор «Слова», и перед этим щемяще-горестным обращением (произнесенным, кстати, задолго до формирования подобных сакральных структур в католической Европе) меркнет честолюбивый поступок князя Игоря, возжелавшего себе славы как таковой. М. М. Бахтин заметил в свое время, что князь Игорь, в отличие от героев европейских национальных саг, — герой *посрамляемый*. Действительно, князя Игоря фактически прощают — прощает тот самый собор Церкви и Земли, который он по существу предал своим индивидуальным геройством. Витязь в тигровой шкуре — отнюдь не русский образ. «Мертвые сраму не имут» — его на Руси получает тот, кто в своем личном творческом акте утерял горизонт сверхперсональной правды. Как раз по этой причине первыми канонизированными святыми на Руси оказались князья Борис и Глеб, не желавшие проливать христианскую кровь в борьбе за власть. Власть как послушание, а не привилегия, — вот что такое русская соборность.

О мистико-эстетической символике Царства Московского мы будем специально говорить ниже. Пока подчеркнем только, что именно в Москве произошло «второе крещение» Руси после татарского погрома. Когда св. Сергей Радонежский собирал под своё благословение разоренную страну, он имел перед духовным взором образ Пресвятой Троицы, то есть образ небесного согласия, созерцанием которого «побеждается ненавистная рознь мира сего».

С эстетической точки зрения, Троица — как она явлена на иконе ученика Сергия исихаста Андрея Рублева — есть тождество слова и безмолвия, безмерного и меры, начала и конца. Если внимательно рассмотреть план любого древнерусского города, мы увидим на чертеже фактическую эмблему святыни с центральным (престольным) храмом в середине и защищающими его со всех сторон кремлевскими стенами — религиозно-государственное сердце страны. Когда уже в начале XX века Р.-М. Рильке попал на Пасху в московский Кремль, он не поверил своим глазам, испытал нечто близкое переживанию киевских послов в царьградской Софии. Современными исследователями доказано, что московский Кремль со своими соборами, Красной площадью и всеми «сороками сороков» городских церквей представляет собой завершённый сакральный символ, владеющий временем и пространством Третьего Рима, — и именно в этом суть данного самоназвания¹⁰. Псковский инок Филофей не был империалистом на манер Бисмарка — он был созерцателем премирных существ. После того, как под ударами мусульман пала Византия, Русь в лице Филофея осознала (отрефлектировала) себя как единственное на свете прибежище красоты православия: потому-то она вся «паче солнца светится». В государственно-политической области сияние московской славы реализовалось как объединение вокруг Руси большинства православных земель — от собственно Великороссии (включая Сибирь) до Малороссии (Украины) и Грузии (Иверии): добровольное соединение христиан под скипетром «белого царя». Во внутренней жизни государства идеал соборности был близок к осуществлению в деяниях земских соборов, созывавшихся в Москве именно из представителей всех сословий державы — сакрального, воинского и земского: нечто подобное проектировал в своих «Законах» Платон. По свидетельству современников, в качестве зримого, социально-художественного выражения достигнутого единства в Москве происходило так называемое «шествие на осляти», когда в день вербного воскресенья при огромном стечении народа русский царь вел

¹⁰ См. об этом, например: *Кудряцев М. П., Кудряцева Т. Н.* Красная площадь — храм под открытым небом // Мера. СПб., 1995. № 3.

по Красной площади под уздцы коня, на котором восседал православный патриарх — знак симфонии (сакрально-эстетического согласия) духовной и светской власти, осуществляемой в память входа Христа в Иерусалим. Два Рима пали, Третий стоит, а четвертому не бывать — таково, как известно, предсказание старца Филофея. Сегодня мы, как никогда, близки к его исполнению.

Разумеется, никакое человеческое дело не делается на земле без греха, без того или иного нравственно-эстетического изъяна. Речь не о том, что Россия осуществила рай на земле, — но она к нему *стремилась*. Выразительную культурологическую грань подобного стремления представляет, например, дело первопечатника Ивана Федорова, которому трудно пришлось на Москве: имя Божие следует тщательно выводить от руки, а не «шлепать» на машине. То же самое касается, среди прочего, таких идущих с прогрессивного Запада вещей, как медицина или театр: полезно, интересно — но не способствует спасению души.

Графически описанные уровни цивилизации можно изобразить так:

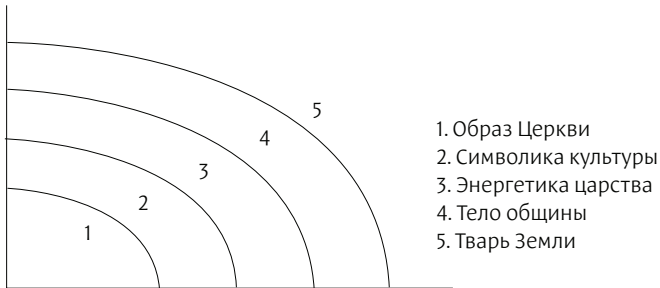


Рис. 4. Центростремительная иерархия культуры

7. Искусство в «обществе спектакля»

Итак, искусство — точнее, идеальная художественная ценность, обладающая своей особой онтологией, — полиморфно реализует себя в культуре в зависимости от конкретного запроса, «социально-го заказа» со стороны того или иного сообщества — в нашем случае,

от производителей (собственников, продюсеров), прокатчиков и зрителей кино. Фундаментальный факт заключается в том, что художественный образ в качестве «сокращенной вселенной» *позволяет им это делать*, причем порой в диаметрально противоположных функциональных направлениях (художественное восхождение или нисхождение, по Платону). Проблема возникает тогда, когда от имени искусства выступает нечто (или некто) *другое*.

В 1943 г. замечательный немецко-швейцарский писатель Герман Гессе в своем романе «Игра в бисер» назвал эпоху позднего модерна (переходящего в постмодерн) «фельетонистической эпохой», когда пишутся романы, создаются симфонии, ставятся спектакли и кинофильмы, и вместе с тем все это делается как бы несерьезно, «понарошку». И авторы, и публика в рамках подобной культуры слишком хорошо знают, что искусство (как и наука, и философия) — это профессия, которая приносит одним — удовольствие, а другим — деньги. Тут никому не придет в голову спрашивать, к примеру, у кинорежиссера, в чем смысл жизни, потому что его фильм смотрят как бы между делом, обняв одной рукой подругу, а другой придерживая пакетик с чипсами. Либеральная культура второй половины XX в. — это хорошо очерченные правила игры, называемой поставангардом, где «верх» и «низ», «правое» и «левое» давно заключили между собой цивилизованный союз («плюрализм») и даже вообще поменялись местами до полного неразличения.

Что касается наших дней, то сегодня мы стоим перед фактом резкого умножения и совершенствования постмодернистских зрелищных сетей. В аксиологическом плане, конечно, дело идет о совокупном культурно-социальном нисходящем движении (инволюции) западной цивилизации. Направляющими этого нисхождения выступают, прежде всего, транснациональные финансово-промышленные группы, обладающие колоссальными ресурсами и все более склоняющиеся к экономике и культуре спекулятивного, а не производственного типа. Такая экономика и культура оперируют прежде всего «чистыми» (ничем не обеспеченными) знаками-брендами — типично постмодернистская практика означающего без означаемого. В экономике это ведет к инфляции и разрушительным кризисам, в культуре — к замене идеального (восходящего к красоте) художественного

образа его *симулякрами* (Ж. Бодриар), и в первую очередь — зрелищем. Проводниками указанной замены служат прежде всего электронные коммуникативные сети — глобальное телевидение и интернет, проецирующие свои семантические ризомы («кусты», «грибницы», лишённые центральной точки отсчета) на ровные бескачественные экранные плоскости, где люди и вещи уже не имеют естественного «своего места», а лишь отражаются (играют) друг в друге, благодаря чему и получают единственный повод к бытию. Чего нет в электронном поле, того не существует — это нынче не метафора, а суть дела. Современная мировая компьютерная кино- и видеосеть во всех своих модификациях оперирует несчетным множеством динамичных изображений, не обладающих *никакой онтологией*, — они суть зрелище в прямом физическом смысле этого слова. Согласно удачной характеристике М. Дюфрэнна, «искусство такого рода представляет собой бесформенные продукты, сделанные на скорую руку, подчас из отталкивающих материалов. Форма распадается, и случай или машина берутся за дело <...> Никакой правды для распространения, никаких посланий для передач»¹¹. При всей своей видимой хаотичности виртуальная реальность видеосферы — это жесткая «дисциплинарная машина» производства зрительской массы, находящаяся под стратегическим контролем анонимной сетевой власти. Французский культуролог Ги Дебор назвал подобную коммуникативную практику «обществом зрелища», где любая жизненная драма, вплоть до геноцида и войны (атака на башни Нью-Йорка), подается как материал для зрелища. Применительно к постмодернистским культурным сетям возможно выделить даже некий «императив горизонтальности: символические структуры типа „высшее/низшее“ заведомо кодированы как скомпрометировавшие себя, как не работающие; апелляция к ним расценивается как дурной вкус и обречена на поражение»¹². Свежий пример подобной «зрелищно-сетевой» идеологии и культуры — это так называемые «цветные» перевороты в ряде стран Восточной Европы (в частности, на Украине), где

¹¹ Цит. по: *Столович Л. Н.* Жизнь — творчество — человек. М., 1985. С. 294.

¹² *Матвеева А.* Пустые места: топография // *Культурология как она есть и как ей быть.* СПб., 1998. С. 167.

тот или иной постмодернистский спектакль — на улице, на экране, на сцене — тщательно режиссируется именно на уровне подачи, снабжаясь соответствующими «кричалками», музыкально-танцевальной рок-оснасткой и т. п.

Задумываясь о будущем подобного социально-культурного тренда, можно предположить следующее. Уже в ближайшие десятилетия весьма вероятно перспектива жесткого «сетевого тоталитаризма», то есть нового мирового порядка, построенного именно на всеобщей относительности горизонтальных (пустых) мест «слишком человеческого» жизненного пространства. Старомодное «дурновкусие» различения ценностного верха/низа бытия может быть окончательно снято спекулятивными (как в экономическом, так и в эстетическом смысле) знаковыми играми, встраивающими человека в глобальную сетевую контркультуру. Иначе говоря, возможна подлинная контринициация человека, предсказанная такими мыслителями, как К. Н. Леонтьев, О. Шпенглер, М. Хайдеггер, Р. Генон, Ю. Эвола, — тотальное духовное раскрытие «мирового яйца» снизу для беспрепятственного воздействия на него инфернальных сил. Как заметил в свое время знаменитый «битл» Дж. Леннон, «мы сегодня гораздо популярнее Иисуса». Это последовательный путь «левой руки» — практической коммуникативной магии — которым идут, в частности, многие деятели евроатлантической рок-кибер-панк-культуры. Путь этот отмечен психоделической революцией, наркотиками, гомозеротизмом, СПИДом. Достаточно вспомнить, что большую часть визуальной информации, обращающейся на современном коммерческом телевидении, составляет реклама, блокирующая зрительскую установку на художественную восприятие демонстрируемой продукции даже тогда, когда в ней присутствуют элементы художественности. Что касается интернета, то половину его видеопотока представляет собой порнография — это подсчитано в килобайтах. Если называть вещи своими именами, классическое (и даже модернистское) искусство репрессировано сегодня глобальными информационными сетями XXI в., работающими по идеологическим и коммерческим законам зрелищного шоу-бизнеса. Выбор между предлагаемыми им физиологической «актуальностью» и обывательским «гламуром» — игра с нулевой суммой: в обоих случаях дело сводится к «феноменологии

консервной банки», если воспользоваться названием известной работы М. А. Лифшица¹³.

Что касается игровых — и более того, именно претендующих на призовые места в сегодняшнем мировом элитарном киноискусстве — фильмах, нельзя не процитировать отзыв известного киноcritика В. Кичина о прошедшем весной 2009 г. в Каннах очередном — и считающемся ведущим в мире — Каннском кинофестивале. Вот его слова из статьи с «говорящим» названием «Вакуумное кино»: «В целом 62-му Каннскому фестивалю можно быть благодарным: он явил миру лицо кризиса не только экономического, но и творческого — кризиса гуманизма в кинематографе, личностного кризиса многих его мастеров, усталость и одряхление кино как искусства. Внимательные наблюдатели смогли убедиться, что отжили свое и сложившиеся за последние десятилетия принципы кинофестивального дела: отборщики явно объелись фильмами и давно живут в выморочном виртуальном мире, потеряв представление о жизни, — от нормальной пищи их пучит. Фестивали уже не стимулируют укрепление и совершенствование связей кино с реальностью, зато укрепляют в фильмейкерах соблазны безграничного самолюбования. Кино на этих фестивалях трактуется уже не как средство познания человека и общения с человеком, а как самоцель: нужно быть оригинальным и наглым, нужно ломать все человеческие табу, а там хоть трава не расти <...> И трава перестала расти: такая практика завела мировой кинематограф в тупик. Кино более не подпитывается идеями жизни, фильмейкеры соревнуются в высасывании идей из собственного, со значением вздетого пальца, объевшаяся критика задает ложные ориентиры, давно перестав представлять интересы зрителей и искусства»¹⁴.

Это пишется после просмотра конкурсной фестивальной программы с участием новейших произведений таких мэтров, как А. Рене, Л. фон Триер, М. Ханеке, К. Тарантино, П. Альмодовар. Как тут не вспомнить известную рекламу французского мыла с упором на то, что вы его достойны. Профессиональное («фильмейкерское»)

¹³ Лифшиц М. А. Феноменология консервной банки // Кризис безобразия. М., 1968. С. 152.

¹⁴ Кичин В. Вакуумное кино // Российская газета. 26. 05. 2009.

киносообщество уже убедило зрителя XXI в., что он достоин получить все, что хочет, и притом немедленно. Таково главное неписаное правило «общества зрелища» (оно же общество потребления) — потреблять в качестве самоцели, как товар, все что угодно: искусство, красоту, веру. Если Сергей Эйзенштейн в 1920-х гг. только учился «монтировать мозги зрителя» с помощью своего «Броненосца», то через 90 лет можно констатировать, что они окончательно смонтированы, но уже без всякой революционной мистики: бери от экрана (и, соответственно, от жизни) все. Едва ли не главной рекламной характеристикой картины — что в «артхаузе», что в «мейстриме», — сегодня стала степень ее скандальности. Нынешний кинотелевизио-комплекс — это социокультурный наркотик, используемый по прямому назначению, хотя иногда еще, по привычке, с приставкой «арт».

Как писал выдающийся английский историк А. Тойнби, «вызов, остающийся без ответа, повторяется вновь и вновь. Неспособность того или иного общества в силу утраты творческих сил ответить на Вызов лишает его жизнеспособности и в конце концов предопределяет его исчезновение с исторической арены. Распад общества сопровождается нарастающим чувством неконтролируемости потока жизни, движения истории»¹⁵. Будет печально, если только что начавшийся XXI в. подтвердит это наблюдение.

8. РУССКАЯ КУЛЬТУРА КАК АЛЬТЕРНАТИВА

Сказанное, разумеется, не означает, что христианская энергетика в русском искусстве иссякла. Бог поругаем не бывает. *Действительная, а не мифическая особенность России состоит в том, что у нас три фундаментальные религиозно-культурные установки — классическая, модернистская и постмодернистская — сосуществуют в XX – начале XXI века в рамках одной страны-цивилизации.* В католическо-протестантской Европе указанные типы сознания/творчества достаточно отчетливо (хотя, конечно, не абсолютно) разнесены по времени: христианская классика приходится на Средние

¹⁵ Тойнби А. Постигание истории. М., 1991. С. 11.

века, модерн — на Новое время, постмодерн — на вторую половину прошлого столетия и начало нынешнего. Что касается России, то она оставалась своего рода «новой Византией» вплоть до начала XX столетия, с трудом переваривая насильственную петровскую модернизацию и создавая в споре с ней свою национальную культуру петербургского периода. Более того, мы оставались «новой Византией» в некотором отношении и после февраля – октября 1917-го, когда еще более жестокий коммунистический модерн поначалу чуть не убил страну, но затем был русифицирован до такой степени, что переродился в некое подобие «красной империи». Чтобы разрушить этот парадоксальный религиозно-культурный синтез, понадобились все нигилистические ресурсы постмодерна, где любая мысль («клавиша рояля») звучит по мере восприятия её со стороны чужой и парадирующей её амбивалентности. Так под знаком «свободной семиодинамики» в 2000-е годы в российской культуре сформировался мощный неолиберальный сегмент, творческая стратегия которого покоится именно на подчеркнутой относительности слов, выдаваемой за суть дела.

Результатом, конечно, стало фактическое и юридическое размежевание отечественной художественной культуры, пришедшее на первое десятилетие нового века. Разделились творческие союзы, театры, киностудии, газеты, толстые журналы. Читатели (и сами писатели, конечно) ныне хорошо знают, каких произведений ждать, например, от «Нового мира», а каких от «Москвы», что печатают в «Звезде», а что в «Родной Ладобе». От театра под руководством Юрия Соломина не требуют того, чего от труппы Кирилла Серебренникова, а в Союзе писателей России господствуют совсем иные нравы, чем, например, в Союзе писателей Санкт-Петербурга, хотя располагаются они в одном здании.

Выражаясь более категорично, приходится констатировать, что содержательное — и прежде всего религиозно-мировоззренческое — разделение национальной культурной практики в России последних двух десятилетий произошло именно по линии *классика — модерн — постмодерн*, хотя происходило оно в одном и том же цивилизационном пространстве, среди людей, говорящих на едином русском языке. Сегодня на отечественной арт-территории представлены

и радикальные панк-группы, и брутальный модерн т.н. «новой драмы», и скандальные «перформансы» с кровью, и много ещё чего в этом роде.

Вместе с тем сущностная — по промыслу Божию — основа русской цивилизации проявляется в том, что в современной России, вопреки жесткому давлению авангарда/поставангарда, продолжают существовать и развиваться православные по своим истокам литература, кино, живопись, музыка, искусствоведческая и философская мысль. Приведем пока только для примера несколько имен — кинорежиссера Никиты Михалкова, художника Ильи Глазунова, композитора Владимира Мартынова. Большой вклад в национальную культуру внесли в последнее время выдающиеся служители Церкви — митрополит Волоколамский Иларион со своей ораторией «Страсти по Матфею» и архимандрит Тихон (Шевкунов), документальный роман которого «Несвятые святые» стал едва ли не самой читаемой книгой 2011 года. Вопреки холодному западному рационализму (не говоря уже о постмодернизме), для которого юридически равнозначны молитвы Богу и камлание сатане, и нет различия между церковным браком и гомосексуальным союзом, у нас продолжается борьба духов. Не случайно в сторону нашей страны в последнее время обращаются надежды многих христиан Европы. На протяжении почти всей своей истории Россия была — и в XXI веке имеет шанс стать вновь — альтернативным религиозным и цивилизационным центром мира.

В русской культуре не завершился процесс секуляризации (обмирщения), вследствие чего она — в отличие от евроатлантической — не может быть осмыслена в пределах какого-либо сущностно одномерного (хотя внешне виртуально-мозаичного) коммуникативного кода. Духовное ядро православно-русской цивилизации фактически развернуто в двух взаимопересекающихся духовно-эстетических плоскостях — христианской и антихристианской, драматические отношения между которыми в плане мировоззрения, политики и искусства составляют сквозное действие русской истории в ее прошлом, настоящем и ближнем будущем. Характерный пример упорного прорастания светлых духовных энергий сквозь серую экранную «зону zero» — фильмы Александра Сокурова, когда между тягучими некрофильскими построениями вдруг зазвучит «Жертва вечерняя»

в исполнении Бориса Христова, что решительно меняет всю ценностную ориентацию его творения. Один из главных мизантропов отечественного экрана Кира Муратова в своей сравнительно недавней замечательной картине «Настройщик» вдруг «вспоминает» о человеке как образе божьем, что тоже, на наш взгляд, не случайно...

Закljučая эту работу, отметим главное. В современном мире на глазах падает духовный уровень человека и человечества. Не будем перечислять нравственно-эстетические признаки этого падения: они очевидны. В некотором смысле конец культуры уже произошел, только не все это заметили. Современное русское национальное искусство — одно из немногих в XXI веке — *противостоит* духовному и социальному распаду. Видеть бытие в Божьем луче, а не в сатанинской злобе или смехе, — это подвиг художника, особенно в наше апокалиптическое время. Постмодернистская игра со злом — вплоть до танцев в храме Христа Спасителя — это духовное оборотничество, переворачивание ценностной иерархии. Свобода творчества обращается здесь в «веселую» относительность — тревожный знак небытия. Русскую культуру ждут трудные времена, если она своё законное стремление к вольному мыслию не сумеет соотнести с различением духов, если она свободу предпочтет истине.

Вместе с тем история — слишком серьёзное дело, чтобы доверять её только человеку. Человек предполагает, а Бог располагает. Правильно заметил в своё время Федор Тютчев: «Апология России... Боже мой! Эту задачу принял на себя Мастер, который выше нас всех и который, мне кажется, выполнял ее до сих пор вполне успешно»¹⁶. Он выполняет её и поныне.

¹⁶ Тютчев Ф. И. Сочинения. Стихотворения и политические статьи. СПб., 1886. С. 419.

Г. В. Скотникова

ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС В НОВОЙ ПАРАДИГМЕ ГУМАНИТАРНОЙ НАУКИ РОССИИ

Гуманитарная наука России, изучающая отечественную художественную традицию, в настоящее время вышла на принципиально новый уровень. Речь идёт об открытии новой системы координат — новой научной парадигмы — в исследованиях, осуществленных в русле единой методологии — *метафизического подхода*. Суть новой парадигмы состоит в рассмотрении художественных феноменов в преемстве с *духовными архетипами*, имеющими византийско-древнерусский корень, сквозь призму первооснов национально-духовного культурного бытия. При этом памятники прошлого и произведения настоящего изучаются в контексте органики художественно-исторического процесса русской культуры, фокусирования внимания на аксиологической проблематике, связанной с вечными смыслами бытия личности, с историческим вектором существования народа и государства.

Обновление отечественной гуманитарной науки происходит в идейном пространстве противоборства двух методологических доминант, имеющих мировоззренческий фундамент: метафизики и позитивизма. *Позитивизму*, установке на факт как на предельную реальность, противостоит *метафизика духа*, установка на выявление субстанций народной жизни. Позитивизм в русском гуманитарном знании проявился как интеллектуализм, пришедший к нам из Европы, ещё в XVIII в., суть которого — познание без участия сердца и созерцания, отношение «ко всяким духовным требованиям

как к устарелым предрассудкам» (Н. Н. Страхов). Приведу последний ярчайший пример подобного подхода, проявляющего себя даже в агрессивной тональности. Именно так декларирует свою позицию издатель недавно опубликованного энциклопедического словаря «Философы современной России» М. В. Бахтин: «Мы проводим демаркационную линию между философским и религиозным мировоззрением, между философской и религиозной формой общественного сознания, которому свойственен не научный, а фидеистический подход. Отталкиваясь от этого подхода, в настоящем издании поставлена цель очистить философский дискурс от всевозможных примесей религиозности, от всякого заигрывания с религиозностью и церковностью...» «Философия учит свободомыслию, а религия — рабству»¹. Словно не было классиков² русской философии — П. Е. Астафьева («Вера и знание в единстве мировоззрения»), П. А. Бакунина («Основы веры и знания»), В. И. Несмелова («Наука о человеке»). Позитивистский принцип нередко влечет за собой отказ от аксиологической составляющей гуманитарного знания, то есть игнорирование духовно-нравственной, собственно гуманитарной, его координаты. Для иллюстрации напряженного столкновения методологических полюсов рассмотрим позицию историка, профессора МГУ имени М. В. Ломоносова, С. В. Перевезенцева, который в книге «Русский выбор. Очерки национального самосознания» подчеркивает, что «настоящая наука начинается тогда, когда она осознает свою неразрывную связь с религией»³, то есть с духовно-ценностными доминантами личности. Ученый пишет, что главная методологическая проблема изучения истории России состоит в том, что, начиная с XVIII в., отечественную историю изучали с позиций *иного исторического опыта*. История как наука отнюдь не занимается изучением и поиском только фактов. Историк-исследователь исходит из постановки проблемы, осознавая сложность и противоречивость исторического

¹ Философы современной России. Т. 1, 5-е изд-е. — М.: ИД «Энциклопедист-Максимум», 2017. 526 с. С. 9.

² Ильин Н. П. Трагедия русской философии. М.: Айрис-пресс, 2008.

³ Перевезенцев С. В. Русский выбор. Очерки национального самосознания. М.: Русский Мирь, 2007. С. 18.

бытия. «История как наука — это не абсолютно-истинное знание о прошлом, а совокупность научных проблем, совокупность исторических взглядов, концепций, гипотез, теорий»⁴. Как наука история базируется на понимании смысла и отдельных исторических феноменов, и всего исторического процесса. Понимание же смысла основывается, прежде всего, на религиозно-философском мировоззрении исследователя, то есть зависит от его веры. «И если наука отвернулась от религии, как носительницы абсолютной истины, то необходимо повернуть науку лицом к абсолютной истине и вернуть абсолютную истину в науку»⁵. «История с *православной точки зрения* — это наука, раскрывающая смысл исторического развития, а значит, наука о том, как через знание и понимание прошлого устроить жизнь настоящую и будущую во имя вечной жизни»⁶ (курсив — Г. С.).

Необходимо отметить, что в периоды политических и социальных перемен всегда возрастает значение гуманитарных наук и, прежде всего, исторической науки, становящей во многом «навигатором жизни». Не случайно проблема исторического знания, роли истории в обществе в настоящее время находится в пространстве напряженных дискуссий. Свой взвешенный взгляд на сложившуюся ситуацию предлагает в развёрнутых размышлениях, основанных на фундаментальном научном опыте, ведущий отечественный византист академик С. П. Карпов в труде «Размышления о понимании истории и проблемах исторического образования»⁷.

Ещё одной мощной позитивистской тенденцией является стремление к осуществлению конвергенции естественных и гуманитарных наук, к приравниванию гуманитарных знаний к естественным и точным наукам, исключив духовную и этическую составляющие. Полагая, что «любая область знания становится наукой тогда и только тогда, когда в неё приходят физические методы исследования

⁴ *Перевезенцев С. В.* Русский выбор... С. 16.

⁵ Там же. С. 19.

⁶ Там же. С. 22.

⁷ *Карпов С. П.* Размышления о понимании истории и проблемах исторического образования. М.: РАН, 2019. 48 с.

и математический язык описания»⁸, сторонники этой позиции игнорируют представление о границах естествознания, за пределами которых находится существенное в человеке, «человеческое как таковое».

Определяя краеугольные камни методологии гуманитарных наук, Н. Н. Страхов (1828–1896) писал: «Для человека исходною точкою всегда будет и должен быть человек»⁹. Современный исследователь О. Р. Демидова рассматривает гуманитарные науки как «инструмент и пространство авторефлексии социума»¹⁰.

Как известно, подлинное творчество, будь это творчество художественное или гуманитарно-научное, произрастает из внутренней цельности человека, его верности инстинктивно ощущаемой и осознаваемой таинственной силе традиции. Современному человеку, живущему в культуре, открытой всем мировым ветрам и веяниям, всё труднее становится осуществить принцип: «Познай самого себя, и будь самим собой», сосредоточиться на задаче понимания специфики своего национального духовного характера и творческого акта. Однако именно задача самопознания становится всё более и более насущной. Приведу высказывание одного из классиков русской философии П. Е. Астафьева: «...истинный предмет русского мыслящего ума есть внутренний мир, мир внутреннего опыта, а не мир объектов и познания, мир, породивший механическое мировоззрение». Русское мировоззрение — это «мировоззрение народа, духовный и умственный интерес которого сосредоточен на самом духе, на самом внутреннем человеке, в его полноте...»¹¹

Интерес к средневековой культуре отражает как логику развития науки, так и глубинный запрос общества на осознание своих

⁸ Из выступления М. Ковальчука в Совете Федерации 30 сентября 2015 г. Цит. по: Четверикова О. Трансгуманизм в российском образовании. Наши дети как товар. М., 2018. С. 158.

⁹ Страхов Н. Н. Мир как целое // Страхов Н. Н. Мир как целое. 2-е изд. СПб., 1892. С. XII.

¹⁰ Демидова О. Р. Гуманитаристика, гуманитарное знание, гуманитарные науки // Вестник Герценовского университета. 2009. № 11 (73). С. 9.

¹¹ Астафьев П. Е. Национальность и общечеловеческие задачи // Астафьев П. Е. Философия нации и единство мировоззрения. М.: Москва, 2000. С. 54.

первооснов, культурного кода цивилизации, её духовного стержня, поскольку сильнейшему испытанию подвергается способность христианского мира сохранить смыслообразующее ядро своего исторического бытия¹². «Мы снова чувствуем в себе ту силу, которая в старину выпирала из земли златоверхие храмы и зажигала огненные языки над пленным космосом... И вот теперь, после многих веков хаос опять стучится в наши двери. Опасность для России и для всего мира тем больше, что современный хаос осложнен и даже как-то освящен культурой» (князь Е. Н. Трубецкой)¹³.

Метафизическая парадигма представлена в исследованиях, осуществленных в различных областях гуманитарной науки: как собственно в искусствоведении (изобразительное искусство, музыковедение, архитектура, народное искусство), так и в сфере литературоведения, философии культуры, истории философии. К её ведущим представителям принадлежат византилисты Г. С. Колпакова, А. М. Лидов, музыковеды В. И. Мартынов, В. В. Медушевский, Н. С. Серёгина, литературоведы В. Н. Захаров, В. А. Воропаев, А. Н. Ужанков, историки архитектуры Т. Н. Вятчина, Ю. Р. Савельев, А. С. Щенков, историк С. В. Перевезенцев, исследователь народного искусства М. А. Некрасова, философы культуры А. Л. Казин, А. А. Корольков, историк философии Н. П. Ильин и др.

Разумеется, культуролого-метафизический подход воплощается своеобразно, в зависимости от научно-творческого кредо автора, сферы его познания и конкретного предмета исследования. Представляется значимым рассмотреть спектр авторских позиций.

Обновление исследовательского инструментария в трудах ученых, изучающих византийское и древнерусское искусство, непосредственно обусловлено пониманием ими его сущностного отличия от новоевропейского как в образности, так и в художественном

¹² В Европе обновление методологии в медиевистике идет по другой магистрали, заданной своё время школой «Анналов», при этом численность трудов, посвященных западноевропейскому средневековому наследию, беспрецедентна.

¹³ *Трубецкой Е. Н.* Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи: Публичная лекция. [Репринт. изд.] М.: СП «Интерпринт». Б. г. (1990). С. 4.

языке. Отсюда неприятие ими в качестве универсального формально-стилистического метода в исследовании церковно-художественного мира православного Средневековья, как метода, не дающего адекватной картины развития восточнохристианского искусства. В творчестве искусствоведов-медиевистов, разрабатывающих эстетико-метафизическую научную парадигму, многоаспектно раскрывается типологическое своеобразие восточнохристианской художественной системы.

Галина Сергеевна Колпакова, автор фундаментального двухтомного труда «Искусство Византии» (Т. 1: Ранний и средний периоды. Т. 2.: Поздний период, 1204–1453. СПб.: Азбука-классика, 2004), центральной категорией византийской культуры называет «литургизм»¹⁴, видя в литургии «источник и образ её вероучения», а в византийском искусстве — «образ, а зачастую и источник православия», форму исповедания веры¹⁵. Искусство Византии выражало представление о божественном измерении человеческой личности, создавая пространство для её реального благодатного преображения, открывая путь к святости. Автор воссоздает яркую, масштабную картину исторического развития искусства Византии, щедро показывая богатейшую палитру и пластическую гибкость её художественного мира, мира творческого воплощения личностных обертонов соборного единения с Истиной. Исследователь гармонично сочетает различные методы: искусствоведческий (образно-стилистический¹⁶, иконографический), теологический, историко-культурный. При этом научная строгость труда неотъемлема от одухотворенного восприятия красоты византийского искусства.

Свой подход к раскрытию типологической специфики византийского искусства предлагает Алексей Михайлович Лидов, увидевший благодаря многолетним занятиям чудотворными иконами

¹⁴ Колпакова Г. С. Искусство Византии. Т. 2: Поздний период, 1204–1453. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 198.

¹⁵ Там же. С. 198–199.

¹⁶ «...который можно охарактеризовать как поиск красоты и духовно-нравственного начала в единстве формы и содержания произведения...» / Губарева О. В. Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. Вып. 1 (24). 2019. С. 83.

и реликвиями «измерение, которое может быть изучено, ... определенный пласт объективно существующих явлений», остававшихся вне сферы внимания исследователей¹⁷. Задавшись вопросом «почему история средневекового искусства оказалась сведена к „предметотворчеству“, а роль художника ограничена сферой более или менее высокого ремесла?», ученый в 2001 г. предложил термин *иеротопия*, формулируя суть понятия следующим образом: «Иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества»¹⁸. Средневековье создавало сакральные пространства, объединяя в одно целое формы, ритмы, запахи, звуки, движения, слово, свет в их онтологическом, изначально гармоничном единстве, раскрывающем Высший замысел и мире и человеке. При этом храмовое сакральное пространство рассматривается не как «синтез искусств» (П. А. Флоренский), а как художественное воплощение молитвенно-аскетического опыта Богообщения. Согласно А. М. Лидову, творческий потенциал иеротопического подхода, не являющегося специфически искусствоведческим, обусловлен, прежде всего, преодолением позитивистской «предметоцентричной модели», не усматривающей в «эфмерном» сакральном пространстве предмета исследования. При этом иеротопия не отрицает ни иконографического, ни стилистического, ни источниковедческого подходов, как и любого внешнего описания предметов. Она являет собой поиск пути к адекватному пониманию художественно-литургического мира Византии. Благодаря иеротопии в научное мировоззрение вводятся категории, которые ранее вытеснялись из него: *сакральное, чудотворное, божественное*¹⁹. В настоящее время

¹⁷ Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Культура, публичные лекции, видеозаписи публичных лекций «Полит.ру». 16 июля 2010, 07:49.

¹⁸ Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М.: Индрик, 2006. С. 10.

¹⁹ А прогос, приведем реплику А. М. Лидова, важную в контексте проблематики данной статьи: «...если мы возьмем мейнстрим западного современного ис-

предложенная А. М. Лидовым концепция получила широкий международный резонанс и разрабатывается учеными многих стран мира. Ученый предлагает по-новому понимать иконическое, акцентируя пространственную природу иконы, связанную с понятием «Хора», отчетливо осознанное в Византии XIV в. как преображенное пространство (храмовое и внутренне-личностное)²⁰. Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий²¹.

Иеротопия являет собой поиск ключа к постижению средневекового сознания, воплотившему в художественно-лiturгической форме жизнеопределяющие духовные смыслы бытия. Под руководством А. М. Лидова с 1991 г. плодотворно осуществляется большая научная программа по изучению духовных основ восточнохристианского искусства, открыты новые сферы исследований: сакральных пространств и христианских реликвий, чудотворных икон. В рамках этой программы постоянно проводятся международные конференции и симпозиумы, подготовлен ряд солидных изданий.

В трудах Владимира Ивановича Мартынова, посвященных певческой культуре православного Средневековья, церковно-художественный мир Византии и Древней Руси понимается как особый тип творчества, которое не есть искусство в новоевропейском понимании,

кусства, то там слово „сакральное“ табуировано, искусство не должно быть сакральным. И вообще, сакральное — как тоталитарное, ужасное, — из искусства должно изгоняться, а как антитеза — некая эстетическая ценность» // Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Культура публичные лекции, видеозаписи публичных лекций «Полит.ру». 16 июля 2010, 07:49.

²⁰ Существенно обновленный Феодором Метохотом в XIV в. храм (турецкое название здания Кахрие-джами — турецкое название здания) был посвящен Христу и Пресвятой Богородице. На знаменитом мозаичном изображении Христа над входом во внутренний нартекс написано: Ἰησοῦς Χριστός — ἡ Χώρα τῶν Ζώντων: Иисус Христос — Страна Живых. На мозаике, расположенной напротив, изображающей Богоматерь, сделана надпись: Μητέρα Θεοῦ — ἡ Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου: Матерь Божия — Вместилище Невместимого. Христос — это Страна подлинно живых, всех христиан, преображенных Святым Духом.

²¹ Там же. С. 26.

а *вероисповедное явление*, искусство «до эпохи искусства»²². Соответственно, икона предстаёт как «умозрение в красках», богослужбное пение — «звуковоплощенная молитва», церковное зодчество — «монументальное богословие».

Если в основе новоевропейского искусства лежит *эстетика*, восприятие и выражение красоты земного мира, то в основе византийского и древнерусского церковно-художественного творчества — *аскетика*, функция которой «сводится к сознательному контролю за всеми процессами, протекающими на духовном, душевном и телесном уровнях, а также к правильной координации этих процессов между собой. Конечную же целью аскетике следует считать целенаправленное приготовление духа, души и тела к встрече с Богом»²³. Восточнохристианский церковно-художественный мир — это путь Богохваления, Богообщения, Богопостижения.

В труде «Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси» В. И. Мартынов рассматривает древнерусское богослужбное пение как «средство, предназначенное для достижения состояния обоженности»²⁴, используя, соответственно, два главных понятия — аскетика и синергия. Синергия — таинственное соединение тварной человеческой природы с непостижимой, нетварной божественной природой, причастие Красоте, являющейся источником всякой красоты. Согласно св. Дионисию Ареопагиту: «Бог есть Красота, Сверхкрасота, Всекрасота, без начала и конца, безо всякого изъяна, источник и прообраз всякой красоты и всех красот». «Аскетизм, — пишет исследователь, — есть субстанция синергийности, а художественность есть субстанция гуманизма»²⁵.

Только будучи преображен благодаря аскетическому опыту, человек может заниматься искусством в общепринятом смысле, то есть заниматься техническими вопросами звуковой материи.

²² Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 748 с.

²³ Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 75.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 124.

Соответственно и для познания древнерусского богослужебного пения необходимо отказаться от привычных принципов, перейти от эстетической интуиции к интуиции аскетической. «Только подобным изменением сознания может быть положено начало истинного постижения древнерусского богослужебного пения, представляющего собой *православную аскетическую дисциплину*»²⁶.

Таким образом, художественный мир Древней Руси раскрывается как типологически своеобразное явление, порожденное аскетическим (а не эстетическим как в Новое время) опытом его создателей, как явление, ставшее эталоном *синергийной православной культуры*, традиции которой одухотворяют творчество представителей многих поколений последующих веков. Исследователь показывает, что чин древнерусских распевов наряду с феноменом иконостаса — это фундаментальный вклад России в сокровищницу мировой культуры. Его уникальность состоит в том, что в историческом контексте XV–XVI вв. он явился конкретной культурной формой сохранения духа устной византийской певческой традиции VI–VIII вв., вершинным воплощением аскетико-богословского потенциала, накопленного Византией, став иконостасом богослужебного пения.

«Аскетизм есть субстанция синергийности, а художественность есть субстанция гуманизма», тогда Ренессанс «есть не что иное, как утверждение гуманизма за счет отвержения синергийности. Вот почему Ренессанс можно рассматривать как эпоху утраты полноты синергийности в результате отпадения человека от божественной энергии»²⁷. Автор видит в преизбытке благодати исток ангельского пения и, соответственно, корень возникновения музыки связывает с утратой благодати, последовавшей сразу за грехопадением.

Своеобычным исследовательским путем идёт петербургский музыковед-медиевист Наталья Семёновна Серегина. Выделим её

²⁶ Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 127.

²⁷ Мартынов В. И. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. С. 174–175.

труд «Пушкин и христианская гимнография»²⁸, само название которого говорит об открытии автором нового ракурса, нового духовного пространства понимания Пушкина. В книге «Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь»²⁹ автор раскрывает музыкальную интонацию как воплощение важнейших ценностных смыслов отечественной культуры, обращаясь к памятникам словесной и материальной культуры Древней Руси, современному прочтению древней интонации в сочинениях Родиона Щедрина, Альфреда Шнитке, Валерия Гаврилина, Георгия Свиридова. Благодаря особому стилю исследования Н. С. Серёгиной читатель словно проникает в прошлое, близкое и родное, «получает инъекцию любви и восхищения, переполняющих автора, погруженного в толкование изумительного по лепоте текста древнерусской культуры как духовного целого»³⁰.

В сфере литературоведения и истории отечественной словесности выделим в аспекте рассматриваемой методологии научное и культурное значение трудов В. Н. Захарова и А. Н. Ужанкова.

Владимир Николаевич Захаров — создатель и глава научного направления по изучению евангельских традиций в отечественной словесности, Президент Международного общества Достоевского. Фундаментальная идея ученого состоит в понимании тысячелетнего развития литературы России как *христианской словесности*. Благодаря своему духовному корню и стержню русская словесность выражает христианскую концепцию бытия, созидает человека православной культуры.

По инициативе В. Н. Захарова³¹ с 1993 г. в Петрозаводском университете состоялось семь международных конференций «Евангельский

²⁸ Серегина Н. С. Пушкин и христианская гимнография. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1999. 157 с.

²⁹ Серегина Н. С. Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь. СПб.: Галарт+, 2017. 400 с.

³⁰ Порфирьева А. Л. Рец. на: Серегина Н. С. «Интонация как ценность: протосмыслы. Древняя Русь». СПб.: Галарт+, 2017. 400 с. // Временник Зубовского института. 1 (20). 2018. С. 110.

³¹ В монографии В. Н. Захарова «Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты» (М.: Индрик, 2012) содержатся концептуальные статьи: «Дух и буква русской классики», «Русская литература и христианство», «Православные аспекты этнопоэтики русской литературы», «Умиление как категория поэтики Достоевского».

текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, сюжет, мотив, жанр».

К 190-летию Ф. М. Достоевского было осуществлено двухтомное издание «Евангелие Достоевского»³². Как известно, Евангелие было неиссякаемым источником вдохновения писателя. Первый том — факсимильное воспроизведение личного экземпляра Евангелия Ф. М.

Достоевского из рукописного фонда РГБ, второй том — исследования и комментарии авторов издания: В. Н. Захаров «Достоевский и Евангелие»; В. Ф. Молчанов «Евангелие Достоевского: оптико-электронная реконструкция авторских маргиналий»³³; Б. Н. Тихомиров «Отражения Евангельского слова в текстах Ф. М. Достоевского». В авторской аннотации говорится, что в «настоящей публикации зарегистрированы все выявленные случаи отражения Священного Писания (Нового Завета) в текстах Достоевского — художественных, публицистических, литературно-критических, эпистолярных, как печатных, так и рукописных, сохранившихся в записных тетрадях и книжках, иных материалах творческой лаборатории писателя. Регистрации подлежали точные и неточные цитаты, парафразы, реминисценции, аллюзии, случаи иронического переосмысления, „крылатые выражения“ и фразеологизмы библейского происхождения, случаи употребления Достоевским христианских философов и идеологов, прямо или опосредованно восходящих к новозаветному тексту, и т. п.»³⁴.

Ужанков Александр Николаевич, теоретик и историк литературы и культуры Древней Руси³⁵, трактует древнерусскую литературу как

³² Евангелие Достоевского: в 2 т. / Подгот. текста, коммент. В. Н. Захарова, В. Ф. Молчанова, Б. Н. Тихомирова. Т. 1: Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф. М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года. М.: Русский Мирь, 2010. 656 с.; Т. 2: Евангелие Достоевского – Исследования – Материалы к комментарию. Исследования. Материалы к комментарию. М.: Русский Мирь, 2010. 480 с.

³³ Благодаря использованной технологической методике исследователем было открыто около 700 малоразличимых помет. Всего в издании описано 1423 пометы.

³⁴ Esxatos.com (02.11. 2019).

³⁵ В книге Ужанкова А. Н. «Историческая поэтика древнерусской словесности. Генезис литературных формаций» (М.: Издательство Литературного Института им. А. М. Горького, 2011. — 512 с.) представлена новая периодизация литературы-

«нашу святоотеческую литературу»: «Большинство древнерусских писателей, чьи имена нам известны, были канонизированы Русской Православной Церковью. И получается, что наша *древнерусская словесность* одновременно является нашей *духовной литературой*. Мы об этом особенно не задумываемся, а в светских вузах на это вообще не обращают внимания, и, таким образом, мы теряем из виду то духовное основание, на котором строится вся наша отечественная литература»³⁶. А. Н. Ужанков подчеркивает сильное отличие европейской литературы, выросшей на античном, языческом фундаменте и потому ориентирующейся на материальный мир, и русской литературы, основанной на христианстве, мире духовном. На телеканале «Спас» был показан ряд авторских программ А. Н. Ужанкова, раскрывающих глубинные, духовные смыслы произведений русских писателей XIX в. (Пушкина, Гоголя, Островского), смыслы, не раскрытые в общепринятых трактовках.

Следует назвать плодотворно осуществляющийся с середины 1990-х гг. петербургский исследовательский проект «Христианство и русская литература», у истоков которого стояла книга В. А. Котельникова «Православная аскетика и русская литература. На пути к Оптиной». СПб.: Призма-15, 1994, во втором, расширенном издании: «Православные подвижники и русская литература. На пути к Оптиной». М.: Прогресс-Плеяда, 2002. Под редакцией В. А. Котельникова Институт русской литературы (Пушкинский Дом) издал ряд сборников научных статей «Христианство и русская литература».

Принципиально новое слово в исследовании «византийского стиля» в архитектуре России принадлежит Юрию Ростиславовичу Савельеву³⁷, автору исследований „Византийский стиль“ в архитектуре России (вторая половина XIX – начало XX века)» и «Искусство историзма и государственный заказ». Исследователь показывает, что, развиваясь в русле «историзма» на основе государственного заказа,

ного процесса Древней Руси.

³⁶ Профессор А. Н. Ужанков. Воспитание красотой // <http://pravoslavie.ru> (02.11.2019).

³⁷ Савельев Ю. Р. «Византийский стиль» в архитектуре России (вторая половина XIX – начало XX века). СПб.: Лики России — Проект-2003. 271 с.; Савельев Ю. Р. Искусство историзма и государственный заказ. М.: Совпадение, 2008. 400 с.

этот стиль знаменовал *цивилизационные истоки* русской культуры («византийскую симфонию»), идею самостоянья России, преодоления «европоцентризма». Труды Ю. Р. Савельева стали прорывом в истолковании смысла востребованности византийской традиции в церковном зодчестве России второй половины XIX – начала XX века. Речь идёт о постоктябрьском периоде истории отечественной архитектуры, на протяжении которого идея фундаментальных оснований России как страны-цивилизации находилась вне идеологического государственного руслу, вне признания глубинной традиции и органики развития культуры. Напомним, что Русь, заимствовав православный архитектурный канон, имеющий в основе купол и крест, никогда не шла по пути внешнего подражания византийским храмам. «Древнерусский храм никогда не спутаешь с византийским», — так отчетливо писал выдающийся искусствовед М. В. Алпатов. Сам факт мощного развития «византийского стиля» (параллельно с неорусским, опирающимся на древнерусские традиции) в храмовой архитектуре знаменовал интерес не только к национальным истокам и характерности художественного языка, но и осознание формообразующих цивилизационных принципов России, принятых от Византии, определивших её самобытность.

Освоение сути традиций храмового зодчества, осмысление византийских ритмов в русской церковной архитектуре³⁸ приобрело в настоящее время в свете практических задач храмостроительства большую актуальность. Отметим осуществление масштабной программы «Новые храмы Москвы», имевшей первоначальное название «200 храмов Москвы», создание в 2014 г. «Гильдии храмоздателей» и журнала «Храмоздатель», открытие в 2016 г. Московским архитектурным институтом (МАРХИ, ректор Д. О. Швидковский) кафедры «Храмовое зодчество».

Новое дыхание в изучении храмового зодчества получила исследовательская линия раскрытия смысловой наполненности архитектурных форм, их связи с вероучением и благочестием (Н. И. Брунов, А. И. Комеч, Г. К. Вагнер, М. П. Кудрявцев). В настоящее время в русле

³⁸ Скотникова Г. В. Русское церковное зодчество — византийские ритмы // Духовное наследие Византии и Афона. М.: Древлехранилище, 2016. С. 121–134.

этой методологии осуществлены труды ряда выдающихся исследователей (Г. С. Колпакова, С. Я. Кузнецов, В. В. Седов, Н. Е. Антонова, Т. Н. Вятчина, К. В. Рыцарев, Д. О. Швидковский, Ш. Р. Шукуров, А. С. Щенков).

В 2013 г. под общей редакцией академика Российской Академии художеств Марии Александровны Некрасовой опубликован фундаментальный труд — «Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиция и современность»³⁹. Монография посвящена художественно воплощенному ладу народной культуры. Это «первая попытка комплексного исследования народного искусства на стыке наук, в его связях с традиционной народной культурой, в содержании православной веры»⁴⁰. Впервые в мировой науке русское народное искусство рассматривается как проявление целостного национального мироотношения, имеющего своим духовным ядром православную веру⁴¹. Огромное значение имеет разработанный М. А. Некрасовой понятийный аппарат, заменивший аппарат «научных понятий народного искусства, не отвечающих его природе, входящих в общее определение — фольклор»⁴². Суть народной культуры М. А. Некрасова определяет термином «экоэтнорелигиозная система». Прежде всего, народное искусство рассматривается в монографии в целостное единство его разных сфер: изобразительно-пластической, орнаментальной, музыкально-песенной, хореографической, поэтического творчества. Народное искусство противопоставляется таким понятиям как ремесло, язычество, массовая культура, самодеятельное творчество, декоративно-прикладное искусство и понимается как особый тип органической

³⁹ Народное искусство. Русская традиционная культура и Православие. XVIII–XXI вв. Традиция и современность. М.: Союз Дизайн, 2013.

⁴⁰ Там же. С. 19.

⁴¹ См. *Скоробогачева Е. А.* Русское народное искусство как форма национального религиозного сознания // Исторические, философские, политические и юридические наука, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 801 (58). С. 170–178.

⁴² *Скоробогачева Е. А.* Русское народное искусство как форма национального религиозного сознания. С. 15.

культуры, имеющий свои законы развития, школу преемственности и формы функционирования в современности.

Если церковный художественный мир — это приобщение к высшей Истине: «Всякое ныне житейское отложим попечение...», то народное искусство — это одухотворение «житейского попечения» посредством православной веры и восприятия «Красоты поднебесной», по подобию которой «складывался идеал Мира крестьянского творчества»⁴³.

В Петербурге осуществлено издание фундаментального трёхтомного труда в четырёх книгах «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века» — масштабной панорамы столетнего периода истории художественной культуры России (1917–2017 гг.)⁴⁴. Читателю предоставлено академическое исследование, выполненное высокими профессионалами, учеными, посвятившими себя разным сферам искусства и литературы, обладающими неодинаковым научным искусством и стилем, но объединёнными магистральной творческой идеей, одухотворяющим чувством — «*О России неть — что стремиться в храм...*» (Игорь Северянин), способностью к *духовному зрению* в постижении художественного предмета.

Русскую духовную традицию в литературе, музыке, изобразительном искусстве, театре, кино авторы «рассматривают как восходящую к христианскому (а не атеистическому или демоническому миропониманию)»⁴⁵, то есть работают в национальной исследовательской

⁴³ Там же. С. 41.

⁴⁴ В данном разделе использованы тексты статей: *Скотникова Г.В.* «Чем люди живы?»: отечественная художественная культура (1917–2017 гг.) в национальной исследовательской парадигме // *Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой.* № 4 (57). 2018. С. 120–128; *Скотникова Г.В.* Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. / Сост., вступит. ст. А. Л. Казина. СПб.: Алетейя, 2016. Т. 1: 1917–1934. 544 с. — (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры») // *Вестник РФФИ.* 1 (86). 2017. С. 193–197.

⁴⁵ Том 2. С. 570.

парадигме, новой в контексте позитивистской гуманитарной науки XX–XXI вв., возвращающейся в русло русского творческого акта⁴⁶.

Созданные ими книги раскрывают наше недавнее советское и постсоветское прошлое как живую историю народного духа, противостоящего и преодолевающего силу хаоса и мрака, ищущего и утверждающего Свет, благодаря неизбывному стремлению к нему. Стержневая интенция исследователей может быть охарактеризована словами — «*Чем люди живы?*», обращающими сознание к нетленным родникам жизненных смыслов, воплощенных в одном из лучших народных рассказов Л. Н. Толстого.

Общий замысел коллективного исследования, обоснование его методологических принципов, определение круга авторов, написание культуролого-мировоззренческих Введений к каждому тому («Религия и культура в русской православной цивилизации»⁴⁷; «Парадоксы русской судьбы. Национал-большевизм и культура»⁴⁸; «Завершение советского проекта: между традицией и модерном»⁴⁹) принадлежат доктору философских наук, профессору *Александру Леонидовичу Казину*.

Принятая в исследовании периодизация, основанная на понимании истории как смены духовных состояний общества, позволяет отчетливо увидеть не только отдельные фазы его развития на протяжении 1917–2017 гг., но и воспринять весь изучаемый период сквозь призму присущей ему внутренней, глубинно-духовной целостности, имеющей архетипические корни. Вместе с тем, говоря о парадоксах русской судьбы, авторы статей исходят из «творческой напряженности мира», «не выдерживающей однозначности суждений»⁵⁰.

⁴⁶ Отметим, что сущность русского творческого акта блестяще раскрыта И. А. Ильиным в исследовании «Н. К. Метнер — композитор и провидец (Романтизм и классицизм в русской музыке)» // *Ильин И. А. Собр. соч.*: в 10 т. Т. 6, книга III / Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М.: Русская книга, 1997. С. 497–520.

⁴⁷ Том 1.

⁴⁸ Том 2. С. 8–20.

⁴⁹ Том 3. С. 8–15.

⁵⁰ *Казин А. Л. Парадоксы русской судьбы. Национал-большевизм и культура // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: в 3 тт. СПб.: ИД «Петрополис», 2017.*

Первый том посвящен постреволюционному времени (1917–1934), когда в исторической диалектике наследования традиций в сфере культуры и искусства довлел рационально заданный нигилизм, бездушие по отношению к исконным ценностям русской жизни. Второй том раскрывает художественный мир СССР в 1934–1964 гг., период, в котором Великая Отечественная война стала важнейшим фактором стремления к правде, очищения русского национального самосознания и самоощущения. В первой части третьего тома (1964–1991) рассматриваются художественные явления, ядром которых было проявление народного духа «в критических условиях „необуржуазной псевдоморфозы русской цивилизации“»⁵¹.

Православно-христианская составляющая воспринимается авторами данного труда как стержень народного духа. Для них народный дух — категория экзистенциальная, рационально не постигаемая, но сущностно определяющая творчество и художника, и исследователя. Вслед за Николаем Николаевичем Страховым (1828–1896) ученые могли бы сказать: «Народный дух — так назовём мы пока ту таинственную силу, от которой в глубочайшем корне зависят проявления человеческих душ. Люди ведь напрасно думают, что они сами строят свою жизнь; в самых важных случаях ими движут силы, ускользающие от сознания и доступные для нашего познания лишь отчасти, лишь при больших усилиях»⁵². Другой классик русской философии Пётр Евгеньевич Астафьев (1846–1893) писал: «Нет силы творчества и действительности народного духа... без национального самосознания»,⁵³ подчеркивая, что одно «из священнейших и величайших, самое

Т. 2. 1935–1964. С. 11.

- ⁵¹ Казин А. Л. Завершение советского проекта: между традицией и модерном // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: в 3 тт. СПб.: ИД «Петрополис», 2018. Т. III. Часть I. 1965–1991.
- ⁵² Страхов Н. Н. *Ход развития нашей литературы, начиная от Ломоносова* // Страхов Н. Н. *Борьба с Западом* / Отв. ред. О. Пдатонов. М.: Институт русской цивилизации, 2010. С. 134.
- ⁵³ Астафьев П. Е. *Национальность и общечеловеческие задачи* // Астафьев П. Е. *Философия нации и единство мировоззрения*. М.: Москва, 2000. С. 35–36.

малое им причастное возвеличивающих дел жизни — дело родного национального самосознания»⁵⁴.

Презентация первого тома (Т. 1: 1917–1934) состоялась 7 декабря 2016 г. в петербургской «Лавке писателей». Труд, осуществлённый представителями разных областей гуманитарного знания (философами, культурологами, литературоведами, искусствоведами), — значительный шаг в развитии русского самосознания. Таким его делают, прежде всего, исследовательское кредо, методологическая фундаментальность — опора на глубинную исконно русскую традицию философии культуры, магистральную линию которой современный историк философии определяет термином «метафизический персонализм»⁵⁵. Подобная позиция подразумевает, что органика исторического развития культуры России сохраняется благодаря верности ценностному ядру народного духа в каждой индивидуальной человеческой душе.

Задача исследователя — довести до сознательного выражения смысловое содержание, раскрыть субстанциональные корни конкретных культурных феноменов. Авторы исследования рассматривают художественно-культурные реалии сквозь призму православной духовности.

«Нет силы творчества и действительности народного духа... без национального самосознания», — писал классик русской философии, психолог, глубоко постигший своеобразие русского духовного склада, Пётр Евгеньевич Астафьев (1846–1893)⁵⁶. Этот выдающийся философ отмечал, что одно «из священнейших и величайших, самое малое им причастное возвеличивающих дел жизни — дело *родного национального самосознания»⁵⁷. Необходимо подчеркнуть, что многолетняя проработка культурфилософской позиции, определение*

⁵⁴ Там же. С. 46.

⁵⁵ В книге Н. П. Ильина «Трагедия русской философии» (М.: Айрис-пресс, 2008. «Библиотека истории и теории культуры») разработана принципиально новая историографическая трактовка развития отечественной философии.

⁵⁶ Астафьев П. Е. Национальность и общечеловеческие задачи // Астафьев П. Е. Философия нации и единство мировоззрения. М.: Москва, 2000. С. 35–36.

⁵⁷ Там же. С. 46.

верного ключа к осмыслению многосложных испытаний, «которым подвергает Россия свою таинственную судьбу» (Ф. И. Тютчев) в истории, плодотворно осуществлены в трудах идейного вдохновителя проекта Александра Леонидовича Казина⁵⁸, ставших методологической основой коллективной монографии. По-прежнему, как в XIX–XX, так и в XXI в., самым существенным остаётся вопрос о нашей духовной самобытности. Стремление разрешить его есть мощная движущая сила жизни. Напомню мысль Н. Н. Страхова, полагавшего, что *идеал образованного человека — это человек, достигший сознательной самобытности*. Н. Н. Страхов понял и сформулировал главную проблему: «Без сомнения, коренное наше зло состоит в том, что... вся духовная работа, какая у нас совершается, лишена главного качества, прямой связи с нашею жизнью, с нашими собственными духовными инстинктами»⁵⁹. Авторы объединяет ощущение сути русского духа, которое укоренено в православии, определяющем духовную основу Русской цивилизации. Исследователи «смирненно отыскивают» свою «неведомую Русь», «угадывают её любимый лик», идя по пути осознания глубинных, чистых истоков отечественной *художественной* традиции, обращаясь к анализу многообразных её форм, свидетельствующих о духовно-душевном состоянии русского человека в сложнейший период истории Отечества. Н. Я. Данилевский писал: «Красота есть единственная духовная сторона материи, — следовательно, красота есть единственная связь этих двух основных начал мира. „...Требование красоты есть единственная потребность духа, которую может удовлетворить только материя“... „Бог пожелал создать красоту и для этого создал материя“»⁶⁰. Итак, *объектом* исследования в данной книге является *художественная материя* — литература, изобразительное искусство, музыка, театр, кино.

⁵⁸ Казин А. Л. Последнее царство. СПб.: Наука, 1998; Великая Россия: ИД «Петрополис», 2007; Уроки русского, Homo Russikus. Маленькая национальная энциклопедия. СПб.: Алетейя, 2014.

⁵⁹ Страхов Н. Н. Борьба с Западом в нашей литературе. Кн. I. СПб., 1887. Предисловие к первому изданию. С. 5.

⁶⁰ Сообщено Н. Н. Страховым в биографии Н. Я. Данилевского при его книге «Россия и Европа», 5-е изд. С. XXXI.

Новизна данной работы определяется, прежде всего, предметом исследования, каковым предстаёт художественная культура России XX – начала XXI в. (1917–2017) в аспекте проявления в ней христианского, национально-православного духовного опыта. В таком ракурсе постоктябрьская эпоха художественного мира России ещё не становилась предметом систематического рассмотрения.

Авторы первого тома обращаются к периоду 1917–1934 гг., когда *разрыв* с национальной традицией был жёсткой реальностью времени, а «существование и даже развитие русской культуры» происходило «в клубке трагических противоречий»⁶¹. В середине 1920-х гг. Андрей Белый писал в дневнике: «Чем интересовался мир на протяжении тысячелетий, рухнуло на протяжении последних пяти лет у нас. Декретами отменили достижения тысячелетий...»⁶² В сфере художественной культуры в качестве *главного инструмента* разрушения национально-культурной традиции, «освобождения» от наследия прошлого большевики использовали авангардистские группы, работавшие под лозунгами: «Разрушать — это значит создавать, мы преодолеваем своё прошлое»⁶³. «Мы во власти мятежного, страстного хмеля, пусть кричат нам — вы палачи красоты. Во имя нашего завтра сожжём Рафаэля, закроем музеи, растопчем искусства цветы» (А. Кручёных). Однако когда функция по «расчистке» была авангардом выполнена и встали созидательные задачи, с середины 1920-х гг. началась сокрушительная борьба с его представителями.

Очень важен *критерий искусства*, избранный авторским коллективом книги, решение проблемы, приобретшей в настоящее время, как известно, остроактуальный характер. Таковым критерием предстаёт способность художника видеть творение в «Божем луче». Авторы исповедуют позицию, выраженную И. А. Ильиным, который подлинное искусство называет *художественным искусством*: «...борьба за художественность произведения (здания,

⁶¹ Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. СПб.: Алетея, 2016. С. 496.

⁶² Там же.

⁶³ Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. С. 465.

скульптуры, картины, сонаты, пьесы, танца, поэмы, романа) есть в то же время борьба за преодоление пошлости (т. е. бездуховности как безблагодатной пустоты) и обратно. Поэтому можно было бы сказать, что искусство даёт опытное переживание священной глубины в привычно-несвящённых образах действительности. Истинное искусство говорить человеческому духу о Духе и духовном; и чем художественнее эта речь, тем ближе искусство подходит к религии, — не в том смысле, что оно выбирает конфессиональные образы и темы, но в том смысле, что оно раскрывает в самом простом, обыденном, светском образе, в с виду незначительной теме — сокровенную значительность, предметную глубину, духовный огонь, Божий луч, Божие веяние и присутствие. И в этом его очистительная сила»⁶⁴. Служение художественному искусству А. Л. Казин называет «подвигом художника в наше апокалиптическое время»⁶⁵. Замечу, что личностное начало, выраженное в подвижничестве (причём как в церковной, так и в светской сферах), всегда было в России стержнем её соборного спасения.

Хотелось бы подчеркнуть, что каждому автору данного труда присущ и высокий профессионализм, и радость свободы творческого высказывания. Подавляющая часть текста первого тома⁶⁶ (примерно 400 страниц из 544) посвящена *литературе*, поэзии и прозе, в которых воплотился трагический «путь современной... России, отрешившейся от призвания быть Русью Святой, но в тайниках души сохранившей памятные знаки этого призвания». Именно мир литературы ведёт авторов и читателей к пониманию глубинных духовных причин «сокрушительных мировоззренческих и государственных переворотов, охвативших Россию в начале XX в. и подспудно действующих до сих пор»⁶⁷.

⁶⁴ Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. Исследование. Т. I–II. Гл. 15: О религиозном очищении. М.: Рарогъ, 1993.

⁶⁵ Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе... Т. 1. С. 27.

⁶⁶ Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. СПб.: Алетейя, 2016.

⁶⁷ Там же. С. 35.

Статьи этого тома образуют три содержательных блока: восприятие христианской традиции литераторами Серебряного века, русского Зарубежья и советского периода.

1. *Беспочвенность* большинства представителей Серебряного века, «нового религиозного сознания», возвращавшихся «в церковь, с желанием её учить» (В. В. Розанов), предпочитая «произвольные фантазии на „христианские темы“»⁶⁸ процессу сознательного воцерковления. Например, обращение к осмыслению духовного пути Блока, которого притягивали «гибельные бездны», столь явно заявившие о себе в кощунственной для «внешнего» слуха ритмике последних строк поэмы «Двенадцать»⁶⁹. Или рассмотрение вихрей духовной эклектики характерного выразителя кризиса «рубежа» Андрея Белого, в творчестве которого, как писал Ф. А. Степун, «нет *тверди*, причём ни небесной, ни земной»⁷⁰, он был существом «крылатым, но лишённым корней».
2. *Православное мироотношение*⁷¹ писателей Русского зарубежья. «То есть миропонимание, которое основывается на христианском учении о мире, о человеке, об истории и вечности. Такое произведение так или иначе отражает высшую духовную реальность, учитывает её действительное присутствие в бытии»⁷² (раздел «Дар веры»).

Духовный реализм советской литературы представлен в высшей степени интересным анализом творческой позиции В. Шишкова, его

⁶⁸ Там же. С. 79.

⁶⁹ Углубленное истолкование пророческих смыслов, воплощенных поэтическим гением, осуществлено в статье О. Б. Сокуровой «Поэма А. Блока “Двенадцать” и путь России».

⁷⁰ *Степун Ф. А. Памяти Андрея Белого // Степун Ф. А. Портреты / Сост. и послесл. А. А. Ермичёва. СПб.: РХГА, 1999. С. 173.*

⁷¹ Вспомним слова И. А. Ильина, осмыслявшего уроки постоктябрьской катастрофы: «И первое, что возродится в нас через это, будет религиозная и государственная мудрость восточного Православия и, особенно, русского православия» (*Ильин И. А. О сопротивлении злу силою // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. // Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. Т. 5. 1995. М.: Русская книга, 1995. С. 7.*)

⁷² Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. СПб.: Алетейя, 2016. С. 349.

неадекватного восприятия как советским, так и постсоветским сознанием. Вместе с тем среди поэтов Серебряного века уникальное положение занимал Н. С. Гумилёв. Как пишет Ю. В. Зобнин: «Духовный и творческий облик Гумилёва — человека, художника и мыслителя не исчерпывается его православностью, но определяется ею»⁷³.

3. Напротив, для советских литераторов роль богоборца играл Горький, крупнейший писатель 1917–1934 гг. В статье А. В. Моторина «Богостроитель Горький» дана убедительная картина полного отрицания им православия. Автор отмечает: «Горький очень не любил православие. Его нелюбовь сложилась в детстве и отражала усреднённое отношение российского общества той эпохи к отечественной вере. Своим творчеством писатель такую неприязнь отражал, выражал и распространял»⁷⁴. Однако представляется, что в очерке о творчестве С. Есенина, написанном увлечённо и ярко, автор невольно поддаётся искушению тенденциозного видения, умаляя масштаб, вернее необъятность, художественного дара Есенина. Исследователь пишет о «колдовской, мрачно-ночной», «демонической» сущности есенинской лирики, усматривая «языческую магию» в таких, например, строках: «Сыплет черёмуха снегом, / Зелень в цвету и росе. / В поле, склоняясь к побегам, / Ходят грачи в полосе...» Или: «Родился я с песнями в травном одеяле, / Зори меня вешние в радугу свивали. / Вырос я до зрелости, внук купальской ночи, / Сутемень колдовская счастье мне пророчит»⁷⁵. Вспоминается достойнейший ответ С. Есенина самым разным его истолкователям: «*Я сам знаю, кто я есть в своей земле*».

В разделе «Музыка» скрупулёзно восстанавливаются утраченные страницы церковно-певческой культуры послереволюционного лихолетья (Т. А. Чернышёва), показываются поиск и обретение духовных смыслов композиторами русского Зарубежья (А. В. Горн, О. И. Гладкова), раскрывается уникальный феномен дарования композитора

⁷³ Там же. С. 79.

⁷⁴ Там же. С. 138.

⁷⁵ Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: В 3 т. Т. 1. СПб.: Алетей, 2018. С. 190–191.

И. Вышнеградского, создателя трёхклавиатурного четвертитонового фортепиано, человека, стремившегося в новых звуковых пространствах воплотить храм России (О. И. Гладкова).

Написанный Е. В. Ждановой раздел «Изобразительное искусство» лаконичен и ёмок по своему содержательному наполнению. Автор характеризует творчество Казимира Малевича, Павла Филонова, Натальи Гончаровой, Константина Юона, Игоря Грабаря, Кузьмы Петрова-Водкина, Михаила Нестерова. На примере неосуществлённого замысла «Реквиема» Павла Корина акцентируется вопрос об изображении духа средствами религиозной живописи Ренессанса и русской иконописной традиции. Похвальное слово И. Э. Грабарю как организатору и научной, и художественной деятельности на посту председателя Комиссии (Е. В. Жданова именует эту Комиссию на свой лад «Комиссия по реставрации памятников иконописи и живописи»⁷⁶), по сохранению и раскрытию памятников древней живописи в России (1918–1924) и директора Центральных государственных реставрационных мастерских (1924–1930), к сожалению, не сопровождается каким-либо вниманием к труду реставраторов древнерусской иконописи (И. И. Анисимов, В. Т. Георгиевский, Ю. А. Олсуфьев, Г. О. Чириков; выдающимся достижением в исследовании их жизни и творчества являются в настоящее время труды И. В. Кызласовой).

Панорама развития театральной и кинематографической культуры 1917–1934 гг. выявлена в статьях М. Н. Любомудрова, М. А. Дмитриевой, рассматривающей русскую драматургию в Европе, и В. А. Гусака. Авторы представляют и систематизируют малоизвестные художественно-идеологические реалии, восстанавливая историческую оптику нашего современника.

Первый том задуманного трёхтомного труда «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века» — основательное, новаторское, глубоко созвучное духовным и историко-культурным запросам времени исследование, вдохновляющее на творческую работу этих и новых авторов, «других, у которых вершина ещё впереди»!

⁷⁶ Там же. С. 484.

Фундаментальное исследование требует и фундаментального разговора, предполагающего вдумчивое прочтение текстов, основательный разговор с читателем. Безусловно, это дело будущего. В настоящее время важно раскрыть сущность творческой позиции/методологии авторов, ввести в их исследовательский мир постижения конкретных художественных феноменов.

Тома открываются разделами, посвящёнными отечественной поэзии и прозе, так как слово непосредственно созидает ткань русской жизни. Одна из ключевых черт самобытности отечественной культуры состоит, как известно, именно в особой роли в ней слова, литературы, перерастающей рамки беллетристики⁷⁷. В России литература — «серьёзное дело серьёзного народа».

В первой части третьего тома⁷⁸ о поэзии говорят филологи, тонко чувствующие художественный мир избранных ими поэтов, благодаря чему их статьи становятся образцами «органической критики» А. А. Григорьева, критики, которая сама живёт по законам искусства. (Т. А. Пономарёва «„Труды мои на русских путях“: духовные искания Николая Клюева»; А. В. Моторин «Сны Марины Цветаевой», «Борьба Бориса Пастернака», «„Колочий веночек“ Анны Ахматовой»; А. М. Любомудров «Сердечный храм Александра Солодовникова»).

Говоря о *новокрестьянских* поэтах, сподвижниках Сергея Есенина, автор подчеркивает: «Значение их творчества *выходит за рамки литературы* (курсив. — Г. С.) и сегодня, на переломе тысячелетий, осмысливается в контексте национальной ментальности, традиционной культуры и религии»⁷⁹. Необъятное духовное пространство поэзии Николая Клюева, впитавшей традиции фольклора, древнерусской

⁷⁷ Характерны слова французского литературоведа Мельхиора Вогюэ, сказанные им после прочтения сочинений Ф. М. Достоевского: «Здесь не литературой <беллетристкой> пахнет. Достоевский утомляет, как скаковые лошади» // Берковский Н. Я. «О мировом значении русской литературы». Л., 1975.

⁷⁸ Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века. 1917–2017: в 3 т. СПб.: ИД «Петрополис», 2018. Т. 3. Ч. 1. 1965–1991. 468 с. (Серия «Ценностные основания и структура художественного произведения в смысловом пространстве русской культуры»).

⁷⁹ Пономарёва Т. А. «Труды мои на русских путях»: духовные искания Николая Клюева // Судьбы... Т. 2. С. 21.

и классической русской литературы, предстаёт в исследовании как «цветущая сложность» православного в своей основе мироощущения: «Наружный я и зол, и грешен, / Неосязаемый — пречист. / Мой храм полуночи кромешен, / И от меня закат лучист» (Н. Клюев). Неисследимый в своей таинственности Высший замысел о России проявился в феномене *деревенской = вселенской укоренённости* художественного творчества как архетипа мировосприятия русского человека: во взаимопроникновении и целостности православно-аксиологической вертикали вечности и горизонтали мифологически природного, временного лона бытия. Однако в 1960-е гг. и до настоящего времени в литературной критике закрепился термин «деревенщики», употребляемый чаще всего не без снисходительности, присущей позитивистскому взгляду, игнорирующему духовно-душевные, *действительные и действенные*, силы жизни, её метафизические родники.

Русская лирика второй половины XX века (Вл. Соколов, А. Жигулин, А. Прасолов, А. Передереев, Вл. Солоухин, Н. Рубцов, Л. Мартынов, Ю. Левитанский, В. Бахревский, Ю. Кублановский и др.) представлена в статье А. В. Науменко-Порохиной⁸⁰. Поставленная задача общего обзора не позволила раскрыть во всей полноте значение для русского самосознания творческого вклада Владимира Алексеевича Солоухина, во многом первопроходца и духовного ратоборца за исконные ценности в период советского времени. А также стала препятствием для объёмного слышания «звука» поэзии Николая Рубцова в общерусском космосе, поэта, чьё творчество не только «до сих пор вызывает неподдельный интерес»⁸¹, но созвучно вечным струнам русской души.

Нередко смутно ощущаемая чужеродность обертонов, присущих образному строю и смысловой палитре творчества больших «городских» поэтов, отчетливо выявлена и названа А. В. Моториным. Так, например, исследователь пишет: «Пастернак относился к дьяволу не без сочувствия»⁸². Автор ищет и раскрывает читателю ключевые

⁸⁰ Науменко-Порохина А. В. Нравственно-философские искания в русской лирике второй половины XX века // Судьбы русской духовной традиции... Т. 3. С. 15–39.

⁸¹ Там же. С. 24.

⁸² Моторин А. В. Борьба Бориса Пастернака // Судьбы русской духовной традиции... Т. 2. С. 82.

опоры для осознания характера многосложных исканий и «борьбы» поэта.

Творчество *уникальной* для русской словесности фигуры рассматривается в статье А. М. Любомудрова. Автор пишет, что поэзия Александра Александровича Солодовникова (1893–1974) «не просто „религиозна“, „философична“ или „мистична“. Она приближается к тому, что, пользуясь богословской фразой, можно назвать „точным изложением православной веры“»⁸³. Поэт действительно прошёл через очистительное горнило испытаний. «И в эту омытую скорбями и мотивами горницу души вошел Светлый Гость»⁸⁴ («Темница, чем жёстче, / Суровой и темней, / Тем солнечней в роце / Души моей»). Творчество А. Солодовникова — картина христианского мироустройства, его стихи — «богословие в рифмах»⁸⁵, основаны на христианской антропологии, представлении о сердце как средоточии человека, хранящем «неразгаданное знание» об Истине. Александр Солодовников в своей жизни и поэтическом творчестве, ставшем «путем ко Спасению», осуществил замысел Божий о человеке, преодолев страдания, прошёл путь очищения и преображения души.

А. М. Любомудрову принадлежит раздел «Приближение к Истине. Публицистика писателей-традиционалистов 1960–1980-х годов: Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Солоухин, Ю. Лощиц»⁸⁶. Текст не только центральный по своему расположению в книге, он централен по идейной значимости, смысловой ёмкости, точности характеристик позиций, творческого пути и вклада в русское самосознание ведущих фигур изучаемого периода советской истории.

В высшей степени интересные труды включены в раздел, освещающий историю музыкальной культуры.

⁸³ Знаменитейший труд византийского богослова Иоанна Дамаскина (675–749) носит название «Точное изложение православной веры».

⁸⁴ Любомудров А. М. Сердечный храм Александра Солодовникова // Судьбы русской духовной традиции... Т. 2. С. 207.

⁸⁵ Там же. С. 208.

⁸⁶ Любомудров А. М. Приближение к Истине. Публицистика писателей-традиционалистов 1960–1980-х годов: Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, В. Астафьев, В. Солоухин, Ю. Лощиц // Судьбы русской духовной традиции... Т. 3. С. 204–241.

Во втором и третьем томах помещены работы, посвященные сохранению певческой традиции в богослужебной практике храмов. Речь идёт об исследовании *Т. А. Чернышевой*, посвященном церковно-певческой культуре 1934–1964 гг. и 1965–1991 гг.: «„Пойте Богу нашему, пойте...“: Страницы истории церковно-певческого подвижничества» и «„В преддверии празднования 1000-летия Крещения Руси“». Пути восстановления петербургской церковно-певческой традиции в 60–80-е годы в XX века». Автор на основе обращения к личным архивам потомственных хормейстеров, основательного изучения архивных фондов государственных и епархиальных библиотек воссоздаёт картину подвижнического труда и потрясающей верности духовному призванию регентов и певчих храмов в советский период, раскрывая читателю неизвестную, идеологически табуированную прежде страницу отечественной истории культуры.

О. И. Гладкова в статье «Песня против войны»⁸⁷, посвященной песенному творчеству военных лет, говорит о песне как об основе отечественной художественной культуры, живом роднике духовно-душевной силы народа. Песня раскрывает подлинное, человеческое, содержание жизни, устремленной к идеалу. «Песня — это жестокая жизнь и романтическое отношение к ней» (В. Гаврилин). Во время войны песня «в России, самой певческой державе на свете» стала «сродни религии», оказалась способной сплотить весь народ, обрела сакральный смысл. Художник, как никогда, «в те годы жил жизнью нации»⁸⁸.

Автор статьи о музыке Георгия Свиридова А. С. Белоненко говорит о творческом наследии мастера как об огромном айсберге, масштабы и сущность которого в настоящее время «представляются малоосмысленными — как с точки зрения истории русской культуры второй половины XX века, так и с точки зрения осмысления мирового музыкального процесса»⁸⁹.

⁸⁷ Гладкова О. И. Песня против войны // Судьбы русской духовной традиции... Т. 2. С. 389–401.

⁸⁸ Там же. С. 393.

⁸⁹ Белоненко А. С. Прозрения Георгия Свиридова // Судьбы русской духовной традиции... Т. 3. С. 313.

Статья *И. Г. Райскина* «Из варяг в греки. „Перезвоны“ Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование» являет собой свободное и, вместе с тем, внутренне ответственное, художественно-музыковедческое эссе. Автор одухотворён стремлением найти верный ключ к своеобразию мирослышания композитора, осознать смысловое ядро музыкального мира «Перезвонов», хоровой симфонии-действия, по авторскому определению жанра сочинения. В своих размышлениях И. Г. Райскин обращается к литературному наследию Гаврилина: письмам, статьям, интервью, дневниковым записям, видя в них «совокупный вербальный текст, параллельный партитуре „Перезвонов“»⁹⁰. Записи В. Гаврилина — лаборатория самосознания, осознания-оформления и высветления словом стихии внутренней жизни.

Словом не выразить музыки, но невозможно не говорить о ней. Вспомним мысль В. Брюсова о том, что стихи поэта невозможно перевести с одного языка на другой, но невозможно и отказаться от этого. Предметом внимания Валерия Гаврилина в «Перезвонах» предстаёт русский человек, национальные инстинкты и стремления которого напоены таинственно могучим колокольно-смысложизненным гулом веков, бесконечным богатством и разнообразием их обертонов, выражающих и тяжесть жизни, и мощную силу устремления к высшему духовному идеалу. Валерий Гаврилин слышит мироощущение человека конца XX в., психологический строй которого укоренён в глубинах истории, а боли, терзания и внутренние нестроения — следствие и память недавней современности, советского времени. Композитор ощущает звучание не только прошлого, не только боль современности, но слышит трагедийность грядущего, будущей эпохи, которую сегодня называют «перестройкой». «Перезвоны» — во многом пророчество о России конца XX – начала XXI веков. В. Гаврилин писал: «Я не принадлежу к тем композиторам, которые самовыявляются... скорее всего, я рассматриваю себя как инструмент, обычный инструмент. Я сам, моя

⁹⁰ Райскин И. Г. Из варяг в греки. «Перезвоны» Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование // Судьбы русской духовной традиции... Т. 3. С. 317.

душа — рабочий инструмент...»⁹¹ «Перезвоны» — не только борьба души за нравственное совершенствование, но жажда благодатного преображения, жажда, которая никогда не удовлетворяется вполне, но всегда жива в душе русского человека.

Русская духовная традиция не только исследуется, но творчески наследуется в коллективном труде — «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве». Отнюдь не случайно два первых тома стали лауреатами Национальной премии «Лучшие книги и издательства 2017» и «Лучшие книги и издательства 2018 года».

Жизнь интеллигента в России — это прежде всего «духовная брань». Подлинную интеллигенцию В. Распутин назвал «духоотеческой интеллигенцией», которая живёт «в беспрестанных трудах по имя смягчения нравов, врачевания больных душ и мрачных сердец... Интеллигент — человек мягкий, справедливый, соучастливый, про-светительный, мирный»⁹². Петербургский поэт Андрей Ребров пишет:

Бородино листа. Свеча.
И чуть повыше
Три сложенных перста —
Так крестятся и пишут.

⁹¹ Цит. по: *Райскин И. Г.* Из варяг в греки. «Перезвоны» Валерия Гаврилина и нравственное самосовершенствование // *Судьбы русской духовной традиции...* Т. 3. С. 319.

⁹² Цит. по: *Корольков А. А.* Философия культуры Валентина Распутина // *Судьбы русской духовной традиции...* Т. 3. С. 248.

О. Б. Сокурова

ТРАДИЦИЯ РУССКОГО СЛОВОЦЕНТРИЗМА
И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ПОСЛЕДНЕЙ ПОВЕСТИ
ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА

В Книге книг, как называют Библию, открывается одна из важнейших тайн: дар слова, которым наделен человек, уподобляет его Творцу и дает ему возможность познавать подобное подобным, восходить от слова к Слову и обретать свет.

Итак, человек — существо словесное и тем выделен из всех остальных земных существ. Между человеком и словом есть некое глубинное родство. В оде «Бог» Г. Р. Державина есть емкое и точное поэтическое определение места человека во Вселенной:

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества,
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества...

Подобно человеку, слова осуществляют главную функцию связи, в них сосредоточена суть вещей. И даже в большей степени, чем человек, слова являют собой «крайнюю степень вещества». И. В. Киреевский образно называл слово «прозрачным телом духа», а П. А. Флоренский считал его «святым телом вещи», поскольку в нем преодолевается тяжесть земной материи. В словах-символах, налаживающих мосты от земного к небесному, достигается «черта начальна Божества». Человек одухотворяется, просветляется в своей словесной деятельности — разумеется, если она связана не с лукавством, злом

и грязью, а восходит к истине бытия, которую нужно сначала услышать в глубине мира и своей души.

Славянское «слово» находится в родственно-смысловой связи с глаголами «слыть», «слышать». Прежде чем сказать, надо вслушаться. Хайдеггер предупреждал, что от человека при поиске слова требуются не своеволие и активизм, а по-слушание: мысль должна не вести себя захватнически, а, напротив, позволить бытию захватить себя, чтобы с-казать истину бытия.

Поэтому слову, как это ни парадоксально, необходима тишина. Настоящее слово исходит из тишины и ее не нарушает. Соотнесенность тишины и слова с особой силой проявилась в традиции византийского исихазма, связанной с великими именами Григория Паламы, Симеона Нового Богослова, Максима Исповедника, Григория Нисского. Названная традиция была глубоко воспринята в русской аскетике. Знаменательно, что современные художники стремятся передать сосредоточенную, насыщенную смыслом тишину в своем творчестве (в качестве наиболее выразительного примера можно привести произведения позднего Г. Свиридова), а современные философы включают зону молчания в языковое пространство.

Сопряжение слова и тишины позволяет сохранить полноту смысла, глубину «просветляюще-утаивающего» явления самого бытия. Мысль, пишет Хайдеггер, «просто относит к бытию то, что является ее существом. Отношение это состоит в том, что мысль дает бытию слово. Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища»¹.

Философ с тревогой поднимал тему «опустошения языка», его разложения и упадка — тему последних «убывающих» времен. Его волновало то обстоятельство, что в мире все меньше поэтов и философов — хранителей истины бытия. Современные наука и техника имеют характер захвата, который приводит к опредмечиванию мира, т. е. превращению вещей из «событий бытия» в пред-меты, объ-екты — в то, что «пред-брошено», находится извне и подлежит не созерцанию, а присвоению. Еще один крупный западный философ

¹ Хайдеггер М. *Время и бытие*. М.: Наука, 1993. С. 219.

Х.-Г. Гадамер, ученик Хайдеггера, напоминал, что *privatio* — это «похищение», «отнятие».

Расчленяющий рассудок посягает на присвоение мира, он оперирует мертвыми словами. Рассудок — лишь часть сознания. Ему недоступна полнота истины. Однако, начиная с Нового времени, часть стремится захватить, подчинить себе целое, подменить его собою.

«Вообще говоря, захват — это узурпация частью целого, — пишет С. А. Королев. — В Новое время распалась триада Истины, Добра и Красоты. Истина стала наукой, Добро — отвлеченной моралью, Красота — только эстетикой... Все как в „Золушке“ после двенадцати часов ночи: карета — тыквой, кучер — крысой, мир — формулой...»²

Драгоценным качеством живого слова является как раз то, что оно на всех уровнях своего существования несет в себе напоминание и свидетельство о цельности бытия. В нем содержится призыв к восстановлению этой цельности.

Через родное слово человек приобщается к необозримым духовным богатствам единой «сверхличности» своего народа с его многовековым опытом, его характером и судьбой. Основоположник философии языка, выдающийся немецкий филолог, философ и дипломат Вильгельм фон Гумбольдт³ считал, что можно и должно представлять народ одной человеческой индивидуальностью, которая идет через пространство мировой истории своим особенным, указанным ей путем. «Да, язык, который дарит нам народ, — писал К. Д. Ушинский, — один уже может показать нам, как бесконечно ниже стоит всякая личность, — как бы она образованна и развита она ни была, как бы ни была богато одарена от природы, — перед великим народным организмом»⁴. И, развивая далее свою мысль, известный педагог делает следующее наблюдение: «...Язык народа есть цельное, органическое его создание, вырастающее из одного, таинственного, где-то

² Королев С. А. «Стыдливость формы» как черта православной культуры // Христианство и русская литература: Сб. 2-й. СПб, 1996. С. 355.

³ См.: Гумбольдт В. фон. О сравнительном изучении языков в разные эпохи их развития. СПб, 1855.

⁴ Ушинский К. Д. Родное слово // Хрестоматия по истории школы и педагогики в России. М., 1986. С. 233.

в глубине народного сознания запрятанного зерна»⁵. Вот это «зерно», из которого произрастает каждый национальный язык, как представляется, имеет уже не земное, а Божественное происхождение.

Глубоко символична евангельская притча о Сеятеле. Слово божественного учения предстает в образе зерна, а человеческое сердце — в образе земли, почвы. Только добрая почва приносит плод.

Попробуем проследить, каким было действие слова в нашей отечественной культуре, давшей ему добрую почву, и каковы плоды этого зерна, некогда проросшего в ней и превратившегося в могучее дерево.

Наши древние предки принадлежали к славянским или, точнее, «*словеньским*» племенам. Такой этноним не был случайным. Уже в дохристианские времена славяне осознавали себя носителями и хранителями небесного *слова*, разумно управляющего жизнью человека и вселенной. Небо представлялось им гигантской рекой, вода которой оживляет землю. Небесное слово управляет течением реки жизни, несет в себе нравственные законы бытия. «Слово» и «слава» имеют один корень. Слава — это слово сакрального уровня, обращенное к высшим ценностям бытия. Слава — это слово в свете. Именно с таким словом, судя по всему, связали свое имя, предназначение и судьбу древние славяне.

Быть может, именно поэтому христианство так органично и глубоко было воспринято ими: поклонение Божественному Слову-Логосу, воплотившемуся в мире, нашло в мировоззрении славян уже подготовленную почву. Издревле в православных храмах во время литургии на середину торжественно выносилась Библия — Книга книг, содержащая Слово Божие. Тем самым подчеркивалось центральное значение Слова в жизни Церкви. Слово отражалось и раскрывалось в иконах, фресках, церковном пении — целом ансамбле искусств.

Составители Паннонского, наиболее полного, жития святого равноапостольного Мефодия и Похвального слова просветителям славян сообщают, что св. Мефодий, ходатайствуя перед римским папой о необходимости вести богослужение в славянских землях на родном для их жителей языке, писал о «чрезмерной привязанности славян

⁵ Ушинский К. Д. Родное слово. С. 234.

ко всему народному, особенно к языку и славословию на нем Бога». Этой привязанностью, утверждал он, племя славянское «всегда и всюду отличалось и отличается»⁶.

Проф. Г. М. Прохоров выделил подвиг каждого из братьев: Константин-Кирилл создал для славянского слова соответствующую ему графику («кириллицу»), ему удалось, в конце концов, отстоять перед папой в Риме право славян «видеть Слово воплощенным в славянской плоти». Мефодий же поставил «воплощенное в славянскую письменность Слово, как некоего Господина, в центр церковного ансамбля искусств: музыки, живописи, архитектуры...»⁷

Так в нашей культуре зародилась традиция словоцентризма (этот термин недавно введен в научный обиход Г. М. Прохоровым в связи с древнерусским храмовым ансамблем и автором настоящей статьи — в связи со спецификой русской культуры в целом).

В центре имея Слово, русская культура была ориентирована на вечность, на решение труднейшей задачи спасения души для вечности через Слово. Иными словами, в основе своей наша культура являлась сотериологической (нацеленной на спасение), в отличие от культуры Запада, которая, начиная с эпохи Возрождения, была эвдемонической по основной своей направленности (то есть ориентированной на земное счастье, земные ценности, на гедонизм).

Слово несло в себе энергию жизни и побуждало к духовному действию.

Проф. Прохоров отмечает, что «новосозданный Словоцентрический ансамбль видов творчества, в том числе творчества жизни, мог существовать лишь постольку, поскольку будил волю к жизни, к жизни вообще, *призывал жить вечно* (выделено мною. — О. С.). Поэтому-то в годы и века испытаний православных славянских народов этот призыв спасал и будет спасать до конца времен их душу, побуждая быть самими собой, иметь мировой... „крест времен“ в себе,

⁶ Бодянский О. О происхождении славянских письмен. М., 1855. С. 23.

⁷ Прохоров Г. Крестообразность времени, или Пушкинский Дом и около. СПб., 2002. С. 17–18.

не становясь ни немцами, ни греками, ни татарами, ни турками, ни американцами, ни кем бы то ни было еще»⁸.

Нельзя не отметить, что в наши дни ведутся очень серьезные атаки на эту «таинственную славянскую душу», делаются упорные, грубые или, наоборот, тонкие, изощренные попытки подменить ее, переориентировать на иные цели и противоположную систему ценностей. Наш язык, в его весьма неблагоприятном нынешнем состоянии, отражает эти процессы. Теряя язык, мы утрачиваем самостоятельность. Искжая его, мы смещаем картину мира, перестаем видеть ее глазами своего народа. И, тем не менее, традиция русского словоцентризма сохранилась до наших дней. Приведем один из выразительных примеров ее существования в кризисных условиях современного мира.

Итоговая повесть В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана»⁹, опубликованная в начале XXI века, возродила надежду на то, что родное слово не иссякло и литература, продолжающая традиции русской классики, начала приходить в себя словно бы после глубокого обморока. Более того, она оказалась способной осваивать современность на необходимой глубине нравственно-философских обобщений и на новом художественном уровне.

Россия проходила много самых разных и нередко очень серьезных испытаний. Но в истории еще не было таких, какие выпали на ее долю в последние десятилетия, на стыке веков и в начале нового тысячелетия. Для небывалого опыта были нужны совершенно новые слова-образы, слова-символы. Распутин сумел их найти. Здесь помог присущий именно этому писателю неподкупно правдивый, прямой и мужественный взгляд на жизнь, редкий по своей мощи и самобытности художественный дар, накопленный годами опыт.

В наиболее значительных произведениях писателя («Уроки французского», «Прощальный срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой») ставятся и нестандартно решаются жизненные проблемы

⁸ Прохоров Г. М. «Некогда не народ, а ныне народ Божий...» Древняя Русь как историко-культурный феномен. СПб.: изд-во Олега Абышко, 2010. С. 80.

⁹ Распутин В. Дочь Ивана, мать Ивана. Повесть // Наш современник. М., 2003. № 11. С. 33. Далее номера страниц в этом издании будут указаны в круглых скобках внутри текста.

повышенного уровня сложности, ведется глубинная, тщательная их проработка мыслью, сердцем, совестью. В центре их, что характерно, — образ русской женщины с ее трагической судьбой, ее правдивым сердцем, ее способностью к самопожертвованию. В этом образе сосредоточена душа России, ее боль.

Вот и в новой повести показан цельный и сильный женский характер. Героиню зовут Тамара Ивановна. Она — душа дома, его «матица», прочная опора небольшой дружной семьи. Ее отец и сын носят одно имя — Иван, наиболее распространенное, любимое на Руси (отсюда название повести).

Героиня, одновременно дочь и мать, — связующее звено между поколениями русских Иванов. Через нее передается детям накопленный предками опыт. Отец, Иван Савельевич — лесник. Это мудрый, спокойный, немногословный человек. Бывший фронтовик. На все руки мастер. Тамару Ивановну вскормили и воспитали отец и тайга.

Сын Иван — крепкий, ладный парень. К началу повести он заканчивает школу. Отличается необычным для наших дней — по-настоящему самостоятельным характером. Все то, на что с готовностью бросались другие, его настораживало. Дискотеки не увлекли. Скабрезные фильмы, которые «коллективно» смотрели одноклассники, вызвали брезгливое отвращение, он отказался на них ходить. Все вокруг усердно учили английский — Иван занимался в группе французского языка. Но уж совсем не согласующимся с духом времени было то, что он всерьез заинтересовался родным языком.

Когда ему исполнилось пятнадцать лет, у него появилось неожиданное увлечение: он стал вглядываться, вслушиваться в слова. Это были самые привычные, обыкновенные слова, которые он до того произносил механически, «безголово», а теперь стал «обкатывать» на языке и в мысли. И слова стали открываться в своей нутряной, потаенной жизни.

Птицы воробей и ворона обнаружили свою вороватость. Пропать и бездна выявили свое родство: они без дна, в них можно пропасть. В словах открылись и исторические смысловые сдвиги: «злыдни» когда-то означали злые дни, а теперь — злых людей. Первые огурцы, как выяснилось, назывались «начатки», и от этого они

казались еще вкуснее. А слово «спасибо» наполнилось самым важным в жизни пожеланием: «Спаси Бог».

Ивана, как видим, заинтересовала внутренняя форма слова, его глубинный и цельный образ-смысл, его жизнь в движении времени. Почему писатель останавливает наше внимание на этом отроческом увлечении? Ему важно разглядеть и показать, как происходит прививка юной души к могучему стволу родного языка, и как через этот ствол она укореняется в бытии, приобщается к мирозерцанию своего народа.

Гумбольдт писал, что «язык в своей органической ткани есть явление национального духа»¹⁰. Он считал, что различие языков состоит не в звуках и знаках, но в различии воззрения разных народов на мир. К. Д. Ушинский придерживался того же мнения: «В языке каждого народа выражается особый характер, почему язык является лучшей характеристикой народа»¹¹.

Весьма показательны, что юный человек в повести Распутина, находясь на пороге выхода в большой мир, во взрослую жизнь, в поисках своего в них места, своей позиции начинает работать со словами родного языка: он нащупывает почву национальной ментальности, на которую можно опереться, встать «ногою твердой», а значит, укрепить само-стояние личности.

Крупнейший русский философ XX века И. А. Ильин в одной из своих речей пророчески говорил о путеводной идее, осуществление которой даст силы возродиться и укрепить России после пережитой ею катастрофы. «Это есть идея воспитания в русском народе национального духовного характера»¹². Именно недостаток такого характера, считал Ильин, его ослабление еще в XIX в., а зачастую и утрата привели к трагическим последствиям. Философ предупреждал: «Народ, не умеющий... укрепить свой духовный характер

¹⁰ Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода. СПб., 1859. С. 4.

¹¹ Ушинский К. Д. Родное слово // Хрестоматия по истории школы и педагогики в России М.: Просвещение, 1986. С. 236.

¹² Ильин И. А. Творческая идея нашего будущего. Новосибирск: Русский архив, 1991. С. 6.

и насадить его в новых поколениях, — не сможет удержаться на исторической арене: его смоеет волна других народов»¹³. Духовный характер, считал он, сумеет противостоять «мировой смуте и заразе», «расползающейся центробежной хляби человеческой», «лени, пассивности и саморазнузданию».

Ильин призывал «любить и укреплять не просто национальный характер, а именно духовность национального характера, сияющую всем людям и народам, поскольку дух имеет сверхнациональную, общечеловеческую сущность и свидетельствует о сродстве всех людей, призывает их к братству перед лицом Божиим»¹⁴.

В деле воспитания самостоятельного и верного характера философ на первое место ставил приобщение к родному слову: «Язык вмещает в себя таинственным и сосредоточенным образом всю душу, все прошлое, весь духовный склад и все творческие замыслы народа». Он способствует «пробуждению самосознания и личностной памяти»¹⁵.

Именно таким путем — к пробуждению самосознания через родное слово — шел Иван в повести В. Распутина.

Он делился с матерью своими языковыми открытиями. Она непосредственно, по-детски удивлялась, радовалась, порой спорила — подключалась к этой творческой работе сыновней души.

У Тамары Ивановны была еще и дочь, шестнадцатилетняя Светка — в отличие от брата, пугливая, слабенькая, мягкая, как воск. Школу она оставила, выбрала модную профессию продавца, кончила курсы. На постоянную работу ее по малолетству не брали, и она с подругами стала ходить на местный рынок в поисках временных заработков.

Рынок, всеобщее торжище, становится в повести реальным и в то же время символическим пространством, где происходит трагедия семьи и трагедия России, подмятой, подорванной так называемыми рыночными отношениями, торжествующими над всеми другими человеческими связями. Размышляя потом о случившемся,

¹³ Ильин И. А. Творческая идея нашего будущего. С. 11.

¹⁴ Ильин И. А. О сущности правосознания // Ильин И. А. Соч. в 2 тт. Т. 1. М.: Медиум, 1993. С. 163.

¹⁵ Ильин И. А. О национальном воспитании. М., 1997. С. 5.

Тамара Ивановна повторяет ключевое слово «торгашество»: «Это все торгашество, все оно, подлое. Все профессии, специальности, — вон, ничего не надо, кругом одно торгашество!..» «Вся жизнь перешла в шумный и липкий базар», «всесветную барахолку» (33)...

Стихия рынка не щадит простую честную семью Тамары Ивановны: именно на рынке высматривает Светку какой-то приезжий молодой торговец, заманивает ее посулом рабочего места у «двоюродного брата», а затем избивает, насилует и смертельно запугивает. Но это выяснится впоследствии, а начинается повесть со сцены тревожного ожидания матери, неотрывно, в течение многих часов смотрящей в темное окно. Три часа ночи. Дочери, которая возвращалась домой не позднее девяти, все еще нет... Неспешно, внимательно, шаг за шагом, начинает проходить автор вместе с читателем долгий крестный путь материнской муки, которую, кажется, не выразить никакими словами. Но Распутин делает невозможное: он с болью, неотрывно смотрит в самое горнило материнского сердца и находит образы, приближающие, приобщающие читателя к тому, что происходит в нем.

Сердце матери постепенно превращается в раскаленный камень. Печаль лишь печет, а этот камень невыносимо жжет, выжигает все внутри: «Она физически ощущала этот нагрев от пыточного огня. Верилось, что можно еще отодвинуться от него, для этого надо лишь сделать усилие над собой, но не было никакого желания искать себе облегчение <...> Вдруг какая-то торопливая и вороватая истомы, невесть откуда взявшаяся, пробежала сверху вниз от груди на живот и, настегивая себя, напетливая холодными лапками, закружилась там, пока не нашла ход и не скользнула в него, пронзая жутью» (15).

Распутин умеет добыть наиболее точные, сильные, исполненные сердечного сострадания слова, которые передают состояние матери, предчувствующей страшную беду. Предчувствия оправдались. После мучительных поисков дочь нашлась. Насмерть запуганную, избитую, с чужим опрокинутым лицом, ее увидел на рынке друг семьи Демин, заставил показать негодяя и затеял с ним шумную драку, чтобы добиться прихода в милицию.

Начинается следующий адский круг материнских страданий.

В кабинете следователя Тамара Ивановна узнает ужасные подробности происшедшего, которые дочь рассказывает каким-то «выжженным» голосом.

Распутин показывает мистическую глубину трагедии. Мать воспитывала детей в нравственной чистоте. Она свято помнила напутствие отца, когда тот провожал ее из заповедной тишины лесничества в большой город: «До мужа, дочь, блюди себя, как зеницу ока». Она выполнила этот отцовский завет и передала его детям. Ей одной приходилось сражаться за детей со всем современным миром, его бесстыдством, его бесчисленными скверными приманками. Мать сражается за чистоту, целомудрие своих детей.

Между тем, во враждебном ей мире уже мало кто помнит о том, что в нашем языке слово «*тело*» является родственным слову «*цело*». Тело человеческое должно быть цело, оно по сути своей призвано к *цело*-мудрию; восстановление его нормального, здорового состояния не случайно названо «ис-цел-ением». Предки наши говорили: «Храм не в бревнах, а в ребрах» — тело человеческое почиталось храмом, который страшно осквернить. Дороже жизни ценилась девичья честь, честь женщины, связанные с хранением чистоты.

Слово «*честь*» нынче совсем не в чести. Но это был очень значимый языковой символ в православной культуре Древней Руси. В одной из главных христианских молитв («Достойно есть») Богородицу величают «*Честнейшая Херувим*». У святых, как правило, были благочестивые родители. Истинная вера вообще предполагала благочестие. В русском языке сложились устойчивые словосочетания: «честной мир», «честные отцы», «честное слово» (например, честное купеческое слово было настолько нерушимым, что не требовалось больше никаких бумаг, скрепленных подписями и печатями). Зато порицалось как грех честолюбие, родственное тщеславию.

Одно дело — искать чести, почитания со стороны других для себя, совсем иное — отдавать честь, почитать святых подвижников, родителей, всякого близкого и просто встречного человека. Подобаает, считали наши предки, пуще жизни хранить и свою честь не ради людских почестей, а из чувства ответственности за достоинство своей души как образа и подобия Божия. В этом отношении понятие чести сближалось с понятием чистоты.

В повести Распутина восстанавливается совсем исчезнувшая, казалось бы, нравственная традиция отношения к чистоте как святыне. Шестнадцатилетняя девочка обесчещена, и это непоправимо: перед нами совсем другой человек — с утраченным лицом, с искаленной, растоптанной душой. Характерно, что после случившегося она почти перестала говорить и «смотрела вокруг себя с пристальностью глухонемой» (64). Насилие над девочкой воспринимается как символ насилия над русской землей и русской душой — ослабевшей, униженной, растерянной, потерявшей дар речи.

Происшедшее с дочерью Тамара Ивановна переживает как катастрофу. Но в казенной бездушной системе судебного крючкотворства ее дочь — не живой страдающий человек, не жертва, а «объект дознания», «потерпевшая», сама Тамара Ивановна — «свидетельница со стороны потерпевшей», а насильника строго-настрога запрещают называть этим именем — он только «подозреваемый». Распутин берется за трудную, болезненную для наших дней тему столкновения буквы закона и благодати духа. И в том, как она раскрыта, просматривается явная генетическая связь его повести с творением древнерусского книжника: как известно, наша отечественная литература начиналась со «Слова о Законе и благодати» Илариона Киевского, который, кроме того, вместе с Ярославом Мудрым создал юридический свод «Правды Русской». В обоих выдающихся памятниках Древней Руси Благодать иерархически возвышается над Законом, живой дух справедливости и правды — над мертвой буквой законничества.

В. Распутин внимательно вглядывается в современное состояние судебной системы и видит главную ее проблему в том, что в ней заложены условия для вопиющего расхождения с той высшей Правдой, которая запечатлена в сердце русского человека. Автоматизм, бездушие системы писатель выявляет, прежде всего, через язык, через хитросплетение пугающе малопонятных для простых людей специальных терминов, казенных, равнодушных, совершенно безблагодатных слов. Именно на таком языке говорит с «потерпевшей», ни разу не назвав ее по имени, а также с ее матерью — «свидетельницей» следователь по фамилии Цоколь (в самом звучании его фамилии есть что-то холодное и жесткое).

И вновь сегодня, как и в былые времена, подтверждается: в этом «беспристрастном» царстве закона на русской почве оказывается возможным любой произвол. Наш народ накопил немало горьких наблюдений по этому поводу: «То-то закон, что судья знаком»; «рука руку моет, вор вора кроет»; «ин суд человеческий, а ин суд Божий».

В повести Распутина прокуратура совсем не случайно расположена рядом с рынком, и в непосредственной близости от ее серых стен находится рыночная помойка. Вездесущий рынок успешно проник в вотчину ослепшей Фемиды: в кабинет следователя один за другим просачиваются соплеменники «подозреваемого». Тамара Ивановна становится невольной свидетельницей их таинственных переговоров за полузакрытой дверью. Потом следователь, не глядя на родителей, прошествовал к прокурору, а после его доклада прокурор терпеливо объясняет ошеломленным отцу и матери, что их дочь, похоже, сама виновата в том, что с нею случилось. И тогда Тамара Ивановна не выдерживает: «Правосудие! — повторяет она слово, которым особенно часто козыряла женщина-прокурор. — Вот и дайте нам правосудие!.. Среди бела дня убивают — ничего, ни преступления, ни правосудия! Круглые сутки грабят — ничего! Воруют, насилуют, расправляются как со скотом... хуже скота! Нигде ничего!.. Правосудие!» (38). Слово «*правосудие*» не случайно повторяется трижды. Сердце матери взыскует именно *правого* — *прямого* — суда, а встречает сплошную кривду. Далеко мы ушли от «Правды Русской»...

Трагедию, разыгравшуюся в повести Распутина и отразившую несправедливые и, как это ни парадоксально, незаконные стороны судебной системы во время написания повести, можно было бы определить как «Преступление без наказания».

Вот скупая хроника событий следующего дня: узнав, что преступника на следующий день отпустят, Тамара Ивановна с утра уже дежурила у входа в прокуратуру. Она примостилась у рыночной помойки: ее вполне могли принять за «бомжа» — явление по «перестроечным» временам столь обыкновенное, что оно не привлекло к себе никакого внимания.

В середине дня на солнцепеке ее сморил сон. Сон оказался вещим. Родные места. Две сосны, за которыми — обрыв, неизвестность. Настойчивый, тревожный, предупреждающий голос

отца: «Томка, воротись! Томка-а-а!» Раскат грома. Но она идет вперед, в неизвестность, к соснам над обрывом. Гром небесный прогремел и на самом деле. Наверное, он и разбудил ее. Она встает, беспрепятственно заходит в серое здание, поднимается на второй этаж, видит того, кто надругался над дочерью, достает сумку, в которой спрятан приготовленный с ночи обреза, и со спокойной точностью таежного стрелка укладывает насильника наповал. Ее судили, дали шесть лет. Она отсидела полный срок, сознавая свою трагическую вину.

Дома остались растерянный и растерзанный чувством вины перед женой и дочерью муж Тамары Ивановны и сын Иван. На его внутренний путь после трагедии хотелось бы обратить особое внимание.

Поначалу Иван внутренне потерялся. Вокруг был враждебный мир. Чужими были завсегдагаи дискотеки, расположенной в бывшем кинотеатре «Пионер», — распущенные, расшатанные, с туманными глазами. Чужими были и так называемые скинхеды. Ивану не по душе была их показная бравада и презрительная жестокость. Он сторонился и тех, и других. В школу ходить не хотелось: ее терзали бесконечные разрушительные новации, и она «стала как старая кляча, неспособная тянуть телегу со всеми, кто в нее понавскакивал» (85). Причем родная история, литература превратились в бросовые, третьестепенные предметы, доказавшие свою несостоятельность в подготовке человека глобального общества.

Однажды, когда мать еще была рядом, он с горечью сказал ей: «Мы слова-то свои отдали кому попало. Теперь слушаем чужие». (43). Это замечание Ивана следовало бы развернуть и прокомментировать. Поскольку родное слово является условием самостояния личности и народа, в современном глобальном мире с ним ведется борьба. Россия и носители русского языка, как представляется, находятся в эпицентре этой борьбы. За пределами нашей страны русский язык изгоняется из школ, все более агрессивно запрещается его использование в публичном пространстве, а внутри нашей страны зачастую приходится наблюдать, как иностранные слова вытесняют коренные, ключевые русские. *Консенсус, детант, плюрализм, менеджер, шоппинг, саммит* и сотни других, в искаженном произношении и обесмысленном значении, — создают, как считают наши самые

авторитетные ученые, «интеллектуальную интервенцию в сферы национальной речемысли».

Для подобных явлений в повести Распутина найдено выразительное диалектное выражение: «нас обчужили». Симпатичный Демин, друг семьи, рассуждает с присущей ему оригинальностью мыслей и их словесного оформления: «Нас.. ну, как бы обчужили, втерли в нашу шкуру всякие там вещества, чтобы она на чужое отзывалась с полным нашим удовольствием, а на свое не отзывалась, к своему, значит, была нечувствительна» (59). В том же направлении движется и мысль Ивана, который по-прежнему не желает идти в ногу со всеми: «...Что такое точка зрения всех? Это всего лишь точка зрения, а не истина. Точку зрения внушить можно... Большинство внушению поддается легче... с гонором, с апломбом, но безвольно, как стадо, под облучение, под гипноз, под рабство». Иван считает, что раньше было рабство физическое, а теперь духовное: «у тебя отнимают способность думать так, как было бы полезно для тебя... и не только для тебя» (42).

Ему хочется не только рассуждать, но и действовать, а как, он не знает. Однажды на рынке (все на том же самом враждебном рыночном пространстве) он ввязался в драку на стороне казаков, вступивших в неравный бой с наркоторговцами. Казаки и Иван действовали по правде, но не по закону. В результате было заведено дело о нападении казаков на кавказцев: «Правосудие всюду шустрит, чтобы угодить газетам» (81).

Опасаясь преследования, Иван уезжает на Байкал, на дачу, захватив с собой словарь пословиц и словарь церковнославянского языка. Здесь, вдали от суеты, в необходимой тишине, он упивался дивной музыкой древних слов: *лепота, вельми, златозарный, светосиянный*... Он не постигал их заново, а словно бы узнавал: «Все эти слова, все понятия эти в Иване были, их надо было только разбудить...» (С. 82). Без этих слов он был словно немым и глухим, «недорожженным», живущим в полутьме. Это «пробуждение» древних священных пластов языка в душе юноши — очень глубокое наблюдение писателя, и оно подтверждается в философии слова. В. ф. Гумбольдт писал: «Как бы ни показалось это странным, языку нельзя в собственном

смысле слова учить, можно только пробуждать его в душе»¹⁶. В другом месте ученый пишет: «Я вполне убежден, что на язык нужно смотреть как на нечто непосредственно вложенное в человека... Языка не изобрести бы никогда, если бы первообраз его не был присущ человеческому уму»¹⁷. В повести Распутина юноша Иван словно бы заново проходит путь праотцев, он постепенно и по-настоящему становится человеком — существом *словесным* по своему видовому отличительному признаку.

Очень важна та обстановка, в которой оказался Иван: в одиночестве, в тишине, на берегу древнего бездонно-глубокого Байкала, «ока Земли». Зов Вечности, зов Бытия можно услышать именно в таком месте, таком сосредоточенном состоянии духа. «Слово» находится в родстве с глаголами *слышать*, *слыть*, именем существительным *слух*. Прежде чем сказать истинное слово, его надо услышать в глубине мира и в глубине своей души.

Мир раскрывается как текст. Вселенная предстает как великая книга Премудрости. Об этом писал в свое время наш М. В. Ломоносов. И великий немецкий философ XX века М. Хайдеггер говорил об изначальной принадлежности слова истине бытия. «Бытие просит слова», оно всегда говорит за себя. «Давая о себе знать, оно, в свою очередь, позволяет экзистирующей мысли сказаться». Мысль «допускает бытию захватить себя, чтобы с-казать истину бытия», которое заранее «пред-послало себя мысли»¹⁸. Философ писал, что, создавая слово, человек призван находиться в «просвете бытия». Бытие «высветляется» в слове. Здесь мы выходим к неисследимым глубинам языка, к сопричастности *слова* и *света*.

Когда Иван, замирая от восторга, выпевал, заглядывая в словарь, таинственные слова: «Душу мою *озари сияньми невечерними*», — душа действительно светлела, пробуждалась, преображалась. И в ней вызревал очень важный внутренний монолог: «Нет, это нельзя

¹⁶ Гумбольдт В. О сравнительном изучении языков в разные эпохи их развития. СПб., 1855. С. 33.

¹⁷ Гумбольдт В. О сравнительном изучении языков в разные эпохи их развития. С. 15.

¹⁸ Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. С. 192.

отставлять на задний план, в этом, пожалуй, и коренится прочность русского человека. Без этого, как дважды два, он способен заблудиться и потерять себя... И сдаться на милость исчужа заведенной жизни. Но когда звучит в тебе русское слово, издалека-далека доносящее родство всех, кто творил его и им говорил; когда великим драгоценным закромом, никогда не убывающим, ... содержится оно в тебе в необходимой полноте, всему-всему на свете зная подлинную цену; когда плачет оно, это слово..., когда торжественной медью гремит во дни побед и стольных праздников; когда безошибочно знает оно, в какие минуты говорить страстно и в какие нежно... и как напитать душу ребенка добром, и как утешить старость в усталости и печали — когда есть в тебе это всемогущее родное слово... — вот тогда ошибиться нельзя... Есть оно — и все остальное есть...» (82–83).

Поняв это, Иван решил возвратиться домой и стал искать не просто дело, а деятельность. Слово явилось побуждением к делу, к служению правде. Не случайно в Древней Руси оно чаще всего звучало как «*глагол*» — тем самым подчеркивалась его предикативность, его действительная суть, его животворная энергия.

В связи со всем сказанным уместно вспомнить и повторить клятву Анны Ахматовой, произнесенную во время войны:

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова —
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки.

Почему слово ценнее жизни? Потому что в нем хранится ее смысл. Почему слово дороже крова? Потому что «язык — это дом бытия» (М. Хайдеггер), и без него мы теряем отчий дом, становимся безродными скитальцами.

Вернем ли родному слову свободу и чистоту? Спасем ли от унижительного плена? Последняя повесть В. Распутина не позволяет опустить руки, несет в себе сильный импульс к действию.

...В финале повести Иван, уже отслужив в армии, нанимается в бригаду плотников и едет строить церковь в тех местах, откуда были родом его дед и его мать.

...Возвращается из заключения мать Ивана. В день выхода на свободу мир вокруг нее словно успокоился, застыл, пребывая в одиночестве, тишине и бескрайности. Полная тишина лежала и в душе женщины. Она была уже не «там» и еще не «здесь», а словно бы под знаком вечности, и с удивлением наблюдала чудом сохранившиеся в русской глубинке следы цельной, размеренной, гармонической жизни. День ее возвращения был «целебный, все умиривший, напитавший надеждой».

В то самое время, когда повесть В. Распутина вышла в свет, ушел из жизни выдающийся современный философ и политолог А. С. Панарин, чьи книги «Православная цивилизация в глобальном мире» (2002), «Стратегическая нестабильность в XXI веке» (2003) и некоторые другие признаны значительным явлением в области современной русской мысли. Незадолго до своей кончины ученый писал, что можно говорить об «особой энергетичности великой русской литературы... Знание, принимаемое нашей культурой, имеет сакральный смысл — оно связано с православной энергетикой спасения... Вся классическая русская литература синэргетична — она обращается к человеку не от имени одного только „человеческого, слишком человеческого“, а от имени высшей правды с ее небесным максимализмом»¹⁹. Валентин Распутин явился достойным наследником этой традиции.

¹⁹ Панарин А. С. Православная цивилизация в глобальном мире. М., 2002. С. 322.

Н. С. Сергина

Э. С. ЛЕБЕДЕВА: ВЗГЛЯД НА ПУШКИНА

Элеонора Сергеевна Лебедева (11.12.1936, Ленинград — 18.12.2016, Санкт-Петербург, г. Пушкин), сотрудник Всероссийского музея А. С. Пушкина (с 1968 по 2016 гг.), работала в доме-музее «Дача Китаевой» (Мемориальный Музей-дача А. С. Пушкина) в г. Пушкине (быв. Царском Селе), где А. С. Пушкин прожил с молодой женой с мая по октябрь 1831 года. Жила она в двух шагах от места службы — на углу улиц Пушкинской и Церковной, — и это знаменательно, поскольку Э. С. Лебедева — автор лекций и методических разработок обзорных и тематических экскурсий Пушкинского музея, статей о творчестве поэта, в которых отражались темы и сюжеты христианства; основатель и редактор серии «Пушкинская эпоха. Христианская культура» (вып. 1–27, 1992–2016 гг.). Фамилию ее также можно связать с пушкинской темой через Царевну Лебедь, а судьбу ее как пушкиниста, как она вспоминала, решил дедушка, от которого она услышала в детстве совсем не детскую повесть — «Пиковую Даму». Имя Элеонора, как она считала, тоже созвучно пушкинским сюжетам — ведь Пушкин написал любовные письма женщине, которую он назвал этим именем — героини романа Бенжамена Констана «Адольф» [63]. Так она видела свою жизнь через призму пушкинских символов.

Ее научные разработки и курсы лекций сложились в единую концепцию, вынашиваемую на протяжении всей жизни. Более того, будучи организатором чтений по теме «Христианская культура. Пушкинская эпоха» и редактором серии сборников по материалам этих чтений, она привлекала многих авторов и нередко влияла и на выбор

тем разными авторами, и на конечную редакцию их работ. А среди ее авторов — выдающиеся ученые своего времени: А. Панченко [80], М. Мурьянов [74; 75], В. Непомнящий [77; 78; 79], Л. Краваль [66; 67; 68; 69], Н. Скатов [86], В. Котельников [65], А. Казин [64], М. Шкаровский [91], архимандрит Августин (Никитин) [60], протоиерей Владимир Мустафин [76] и многие другие. Поэтому ее концепция биографии А. С. Пушкина опирается и распространяется на круг работ ее единомышленников, труды которых представлены как на страницах ее серии, так и в других изданиях.

Жизнь А. С. Пушкина рассматривается Лебедевой в контексте истории православной России. Эта тема была обозначена в выставке «Пушкин и Православная Россия», выполненной совместно с Е. Монаховой по архивным материалам Института русской литературы РАН (Пушкинского Дома), экспонирующей в связи с конференциями в Пушкинском доме «Православие и русская культура» в 1997 и 1998 гг. Выставка была показана также в научно-культурном центре Святогорского музея-заповедника, в Москве, Сарове, в Твери, Коломне [62] (на родине митрополита Филарета Дроздова, которому посвящен 6-й выпуск серии (1994 г.)). В экспозиции выставки, ставшей по-настоящему передвижной, представлены материалы, подобранные таким образом, что из документов и свидетельств разного плана — в гравюрах, литографиях, в живописных работах — возникает образ Православной России и ее поэта. В Пушкинском Доме Э. Лебедевой были подготовлены выставки Петербургских художников «Небо и земля» [27; 89], выставка к столетию М. В. Бражникова [82].

Она задалась вопросом, и ей удалось проследить историю празднования дня Крещения Руси [54], обратить внимание на отношение Пушкина к датам церковного календаря [32], на образы Древней Руси в Петербурге [22]. Она и ее авторы нашли связи Пушкина с христианскими святыми и святынями [13; 25; 73; 84]. Биография Пушкина рассматривается ею также в связи с биографией А. С. Грибоедова, трактуемой также в координатах христианства [26].

Есть такая книжка — «Муки заголовка» [61] — с рекомендациями для авторов и редакторов. Заколовки у Лебедевой всегда афористичны и емки. Вот названия изданных ею книг и ее собственных

работ: «Парадокс Пушкина», «Пушкин был живой вулкан...», «Мир Пушкина», «Отрок Библии», «Смерть поэта как сюжет национальной легенды», «Слух обо мне», «Рабство портит нрав россиянина», «Святому Невскому служил», «Образ царя, покинувшего престол, в поэзии А. С. Пушкина» и др.

Знаки судьбы поэта Лебедева связывает с мистическими токами русской истории («Отзвуки дела о Гавриладице в истории гибели и похорон Пушкина» [28; 37]). Она полагает, что «чрезвычайно важным символом становится тот факт, что в лице Филарета, митрополита Московского, поэт встретился с русской святостью: Владыка Филарет (Дроздов) причислен в 1994 году к лику святых. Вопрос о „невстрече“ святости и гениальности, волновавший русскую религиозную философию в начале XX века, оборачивается в наше время положительным ответом и в случае с величайшим русским святым, современником Филарета и Пушкина — преподобным Серафимом Саровским» [83]. Она обращает внимание на событие сакрального значения — православное богослужение Пасхи в Париже при вступлении в него Александра Первого [55, с. 33]. По ее словам, «В символы обращаются многие обстоятельства жизни и смерти великого поэта по мере их прояснения» [33, с. 140].

Элеонора Сергеевна думала и говорила о Пушкине постоянно, высказывая своим собеседникам свои мысли. В стихах Пушкина она находила эволюцию исторических образов и трактовок. Пушкина она опровергала Пушкиным же. Например, в противовес часто цитируемой сокрушительной характеристике Александра Первого из уничтоженной Поэтом 10-й главы [71, с. 472] «Онегина»: «Властитель слабый и лукавый, // Плешивый щеголь, враг труда, // Нечаянно пригретый славой, // Над нами царствовал тогда» [ПСС в 10 т. 1978. Т. 5. С. 180] Э. С. Лебедева противопоставляла другую, зафиксированную шестью годами позже:

Вы помните, как наш Агамемнон
Из пленного Парижа к нам примчался.
Какой восторг тогда пред ним раздался!
Как был велик, как был прекрасен он,
Народов друг, спаситель их свободы!

...
 И нет его — и Русь оставил он,
 Взнесенну им над миром изумленным...

[СС в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Том 2. 1836 г.
 «Была пора: наш праздник молодой...» С. 467].

Лебедевой удалось расширить круг наших представлений о музыкальных информаторах Пушкина, таких как, например, учитель музыки в Лицее Людвиг-Вильгельм Теппер де Фергюсон, польский музыкант и композитор, с 1803 года бывший учителем музыки детей императора Павла I, а также загадочная Каролина Собаньская.

Автором большой книги о Теппере де Фергюсоне является коллега Лебедевой, сотрудник Всероссийского музея А. С. Пушкина (с 1976 по 2000 год) и соавтор в прошлом — Ольга Александровна Яценко (Байрд). Ей удалось отыскать и опубликовать литературные тексты самого композитора [88], что составило сенсацию, поскольку ранее было известно о Теппере крайне мало [87]. Получив в подарок книгу сразу после ее издания, Лебедева повелела автору этих строк написать отклик, который был опубликован в популярном журнале [85].

Теппера Лебедева полагает представить одним из информаторов Пушкина о музыке Европы и подробностях жизни музыкантов. В статье «МОЦАРТ, ПУШКИН И НИЩИЙ МУЗЫКАНТ» Э. С. Лебедева пишет: «Источники пушкинской трагедии изучены, и они достаточно скупы. Но не будем забывать, что Пушкин был дружен с семьей австрийского посланника графа Фикельмона и мог получать самую разную информацию о венских делах. А вот еще соображения о двух неучтенных информаторах Пушкина. Во-первых, это лицейский учитель пения Л. В. Теппер де Фергюсон — одаренный композитор и исполнитель, в прошлом вундеркинд. Известно, что он аранжировал одну из увертюр Моцарта специально для своей ученицы великой княжны Елены Павловны, а воспитанникам Лицея, без сомнения, много мог рассказать о легендарном Амадеусе со слов его современников — ведь Теппер посетил Вену через два года после смерти Моцарта, встречался с его вдовой, а в Праге познакомился с Й. Венцелем, органистом собора Св. Вита, который сотрудничал

с Констанцией Моцарт, разбогатевшей на издании произведений покойного мужа (Констанция пережила Вольфганга Амадея на полвека и грелась в лучах его все растущей славы) [55, с. 68].

Но, пожалуй, главным, не учтенным по сию пору, информатором Пушкина была Каролина Собаньская! В Одесской опере Пушкин слушал „упоительного Россини“, а в домашнем исполнении Каролины — Моцарта. Она увлеченно играла фортепианные сочинения Моцарта и пела арии из его опер, обладая дивным голосом. Свою единственную дочь назвала в честь жены Моцарта. Урожденная графиня Ржевуская знала, конечно, семейное предание о том, как чудо-ребенок Вольфганг играл в Версале перед Людовиком XV и королевой Марией Лещинской, ее прабабкой. Каролина получила серьезное музыкальное образование в Вене и могла слышать рассказы людей из окружения Моцарта. Она воспитывалась у тетки княгини Розалии Любомирской как раз в те годы, когда остолбеневшие венцы приходили в себя, понемногу осознавая, кого они потеряли в лице Моцарта» [55, с. 67–68].

«Образ Моцарта словно витает над громадой болдинского творчества. Это не только маленькая трагедия, это и стихотворение „Паж, или пятнадцатый год“ с эпиграфом из комедии Бомарше и оперы Моцарта, да и сам образ Керубино в связи с легендой об Амадеусе как вечном паже на службе божественных энергий или — легкомысленном влюбчивом мотыльке. Не менее популярна идея о том, что образ Дон Жуана у Моцарта отчасти автобиографичен (что не подтверждается). Вспомним, что и Пушкин незадолго до болдинского заточения полушутя вписал свой „Донжуанский список“ в альбом московской приятельнице, а осенью создал „Каменного гостя“ и взял к нему эпиграф из либретто да Понте к опере Моцарта. Многие сблизает двух гениев. Они любили жизнь, отличались добросердечием, были открыты дружеству, обладали чувством юмора, любили острые словечки и розыгрыши: так, Пушкин подписался „недорослем Александром“ в книге для проезжающих, а Моцарт вписал себя Адамом (вместо Амадея) в церковной книге при венчании. „Воспитательные письма“ русского поэта супруге поразительно напоминают такие же Моцарта. Пушкин: „Да, ангел мой, пожалуйста, не кокетничай. Я не ревнив, да и знаю, что ты во все тяжкие не пустишься.

Но ты знаешь, как я не люблю все, что пахнет московской барышнейю, все, что не *comme il faut*, все, что *vulgar*“. Моцарт: „Я счастлив, когда тебе весело, не сомневайся. Но мне бы не хотелось, чтобы ты вела себя с другими запанибрата, как с N.N., с которым ты, по-моему, держишься иногда слишком вольно. Женщине всегда нужно требовать уважения к себе, иначе люди станут толковать о ней. Любимая! Прости меня за то, что я так откровенен, однако от этого зависит мое спокойствие, равно как и наше общее счастье“. Не всегда были на высоте своего положения супруги обоих гениев, бесконечно снисходительных к ним. Есть еще и более глубокое сходство. Оба воспринимали самих себя как независимых профессионалов, владеющих своим „ремеслом“, гордых своей мастеровитостью. Моцарт писал: „Я люблю, чтобы ария подходила певцу с точностью хорошо сработанного платья“. А Пушкин: „На свою конченную поэму я смотрю, как сапожник смотрит на пару сапог...“ Оба избрали рискованный путь свободного художника: Моцарт порвал с князем-архиепископом Зальцбурга, Иеронимом Колоредо, который смотрел на него как на слугу и заставлял обедать за столом с поварами и камердинерами. Но унижения Пушкина на службе у графа Воронцова несравнимы с тем, что испытал Моцарт, когда дворецкий Колоредо граф Арко спустил его с лестницы в ответ на прошение об отставке. Логика жизни двух гениев поражает неким тождеством: „Блистательное начало и горестный конец, непонимание сильных мира сего и зависть коллег, туманные масонские связи и ›черный‹, вернее ›серый человек›” (это у Моцарта). У Пушкина — „белый человек“, предсказанный гадалкой Кирхгоф. И, наконец, таинственные обстоятельства ухода. Десяток сомнительных диагнозов смертельной болезни Моцарта и около десяти предполагаемых авторов пасквиля на Пушкина (последний вариант — сам Пушкин)... И, наконец, австрийский и русский императоры, погасившие долги своих безвременно ушедших генеральных подданных и обеспечившие их вдов (Констанции перепала еще и пенсия от короля Людвига Баварского). И когда в биографиях Моцарта читаешь наиболее глубокие характеристики его творчества, то ясно видишь, что они вполне применимы к Пушкину. Судите сами: „Лишь у Моцарта крайности — величие и легкомыслие, суровость и веселие, ясность и прихотливость, светлое и темное — выступают

в неразрывной целостности“. „Музыка Моцарта выражает всю полноту жизни — от глубокого страдания до чистейшей радости. Она передает острейшие конфликты, часто не предлагая никакого решения... Мало сказать, что это музыка красива, — она пробуждает в нас инстинктивный трепет, ибо она возвышенна, всепроникающая и всеведуща“. „Богом музыки“, „Новым Орфеем“ называли его на родине и в Европе. „Какая глубина! Какая смелость и какая стройность! Ты, Моцарт, бог!“ „Как некий Херувим, он несколько занес нам песен райских“. Это не Сальери, это сам Пушкин так думал о музыке Моцарта, и, конечно, эта музыка была для него главным аргументом при создании образа великого композитора. Русский поэт, можно сказать, провидел характер и даже конкретные детали жизни человека, чей гений был ему соприроден. Всегда казалось, что образ „слепого скрыпача“ рожден воображением Пушкина, и потому дивисься, читая следующий рассказ Алоизии Ланге, записанный англичанкой Мэри Новелло: „Моцарт ненавидел лощеных хлыщей от музыки и никогда не привечал их, но если какой-нибудь нищий музыкант, понимающий искусство, заходил к нему, то он охотно играл для него не только часами, но и целые дни подряд“. У Пушкина, правда, наоборот, „слепой скрыпач“ играет „из Моцарта“, доставляя ему радость и вызывая возмущение Сальери. В глубине полувековой давности поэт буквально разглядел этого „нищего музыканта“» [55, с. 72]. «И не этот ли нищий шел за гробом Вольфганга Амадея вместе с немногими провожавшими его в последний путь музыкантами, шел рядом с Сальери! Потом говорили, что началась снежная пурга и провожающие растворились во тьме, не дойдя до разверстой общей могилы для венских бедняков на кладбище Святого Марка. Но никакой бури не было, по данным венской метеорологической службы, как выяснилось в XX веке. У современников и потомков возникает много вопросов. Откуда столько лжи? Что это за похороны? Почему не отмечена могила Моцарта? Почему нет креста? Эти вопросы задал Констанции король Людвиг Баварский в 1832 году. О снежной буре речь уже не шла, просто вдова считала, что установка креста входила в обязанности церковной общины (!)» [55, с. 80]. «В среде венских музыкантов живет версия о похоронах Моцарта в катакомбах, тянущихся под Чумной колонной и улицей Гробов у собора

Святого Стефана, где в Средневековье хоронили во время эпидемий. Не дошел ли до Пушкина этот горестный слух, ведь в Болдинскую осень рядом с „Моцартом и Сальери“ возник еще и „Пир во время чумы“ — маленькая трагедия „об ужасах плачевных похорон“... Рассматривая жизнь другого лучезарного гения, А. С. Пушкина, видишь, что и здесь события выстраиваются в символический ряд (об этом — моя статья „Отзвуки дела о Гавриилиаде в истории гибели и похорон Пушкина“. — *Духовный труженик*, 1999). Но, может быть, это общая черта тех, кто получил божественный дар и краткую жизнь на земле?» [55, с. 74].

О Каролине Собаньской как собеседнице Пушкина, ученице Сальери и поклоннице Моцарта Лебедева опубликовала интересный материал, показав, что устные информаторы Пушкина воздействовали на него более мощно, нежели газетные сведения. «„Тайная освещенительница, воспетая Пушкиным и Мицкевичем“ (Роман Якобсон) [92, с. 241] — Каролина Текла Розалия Собаньская, урожденная графиня Ржевуская, прожила жизнь, полную приключений. Родилась в 1794 году в имении под Винницей, воспитывалась в Вене у тетки, получила европейское образование, любила изящные искусства. Музыкально одаренная, она брала уроки у Сальери, обучалась языкам, красноречию. Играла всего Моцарта, обожала его творения и именем его жены назвала свою единственную дочь — Констанция. Потом блистала красотой и изяществом в доме своего отца графа Адама Ржевуского, киевского предводителя дворянства» [55, с. 74–85].

«Польский магнат, он поладил с русским правительством, получил огромные земельные владения, но всё своё состояние промотал, а потому срочно выдал замуж красавиц-дочерей за преуспевающих негоциантов. Уйдя от мужа, Каролина обосновалась в Одессе — под покровительством графа Ивана Осиповича де Витта, принимала поклонение многих, в том числе двух великих поэтов, сосланных в Одессу, — Пушкина и Мицкевича. В конце двадцатых годов появилась в Петербурге во всеоружии своего обаяния, устраивала интеллектуальные беседы и фортепианные вечера у себя в салоне, очаровывала своей игрой и пением и снова принимала двух влюблённых в неё поэтов, да ещё заставила их сдружиться» [55, с. 74].

«Её сестра Ева и Каролина всегда помнили, что в их жилах течёт кровь польских и французских королей. Их прабабка — королева Мария Лещинская, супруга Людовика XV. Двоюродная бабка Розалия Любомирская пыталась спасти Марию-Антуанетту от угрожавшей ей казни, будучи её подругой. Сама она была за это гильотинирована, и её имя вошло в анналы французской революции» [55, с. 77]. «Роман Якобсон в 1937 году в эмиграции опубликовал статью о Собаньской — на чешском, потом на английском языке — с характерным названием „Тайная осведомительница, воспетая Пушкиным и Мицкевичем“. У нас её старались исключить из биографии Пушкина, искали доказательства того, что она доносила на обоих поэтов. Но доказательств не было. О Мицкевиче, высланном в Россию, не поступило из Одессы никаких разоблачений, и в 1829 году его благополучно освободили, он уехал из России, между прочим, чтобы по-своему участвовать в подготовке варшавского мятежа. Что касается Пушкина, то с ним произошла ещё более удивительная история. Генерал Витт после восстания декабристов заслал своего агента полковника Бошняка (под видом странствующего энтомолога) из Одессы в Псковскую губернию с открытым ордером на арест Пушкина. Отчёт тайного агента был более чем странный: „От игумена Ионы узнал я следующее: Пушкин иногда приходит в гости к Ионе, пьёт с ним наливку и занимается разговорами. Кроме Святогорского монастыря и госпожи Осиповой он нигде не бывает, но иногда ездит в Псков. На вопрос мой: > Не возмущает ли Пушкин крестьян? < — игумен Иона отвечал: > Он ни во что не мешается и живёт как красная девка < “. Данное свидетельство сделало возможным благополучное завершение Михайловской ссылки. А как же оно могло появиться? Здесь чувствуется рука Каролины. Будто в „Сказке о царе Салтане“: „И в суму его пустую Суют грамоту другую“. Получается, что Витт посылал агента, а Каролина наставляла его по-своему?» [55, с. 77]. «Через семейные предания Каролины Пушкин как бы прикасался к ужасам французской революции. О страхах перед мятежниками, о буйстве толпы он узнавал почти из первых рук. Вспомним его пронзительное стихотворение „Андрей Шеньё“ (о поэте, которого везут на казнь), его рисунки виселицы „И я бы мог...“, начатое в 1831 году

исследование о французской революции, замысел повести о палаче и его сыне, заметку о записках парижского палача Самсона... Никто из женщин, которыми увлекался, которых любил Пушкин, и тех, чьи имена связывают с ним, не может сравниться с Каролиной по степени информированности. О многом могла поведать поэту польская графиня, европейски образованная дама: о своих предках, о французской революции, о польской княжне Потоцкой, пленнице Бахчисарая, о Моцарте и Сальери. В 1825 году Антонио Сальери умер, и, несомненно, Каролина, его ученица, обратила внимание Пушкина на этот факт» [55, с. 79]. «Европейское средневековье и католический мир открывались русскому поэту, не бывавшему в Европе, во многом через его собеседницу („Жил на свете рыцарь бедный...“; сцены из рыцарских времён, донна Анна, Лаура в „Каменном госте“). А обольщение музыкой, Моцарт, которого она блистательно исполняла! „Из наслаждений жизни одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия“, — в альбом пианистке Марии Шимановской Пушкин вписал эти строки, ещё не слыша её игры (как доказала музыковед Л. А. Федоровская [90])» [55, с. 80]. ... «Комментаторы распределили стихотворения, вдохновлённые Каролиной, между другими дамами, правда, Роман Якобсон, филолог с мировым именем, ей многое вернул. И это справедливо. „Я вас любил: любовь ещё, быть может, В душе моей угадала не совсем; Но пусть она вас больше не тревожит; Я не хочу печалить вас ничем. Я вас любил безмолвно, безнадежно, То робостью, то ревностью томим; Я вас любил так искренно, так нежно, Как дай вам Бог любимой быть другим“» [55, с. 85].

Обобщая тему нашего краткого сообщения, хочу сказать, что концепция жизни и творчества Поэта, выстраивающаяся в трудах Элеоноры Сергеевны Лебедевой, взывает внимания читателя, который найдет в них важные позиции, интересные подробности и нетривиальные подходы. А главное — русские и мировые вопросы отражены в них, как и в необъятном творчестве А. С. Пушкина.

ПУБЛИКАЦИИ Э. С. ЛЕБЕДЕВОЙ:

1. Вдохновительница поэта // Нева. 1986. № 6. С. 201–207.
2. Гармония парадоксов // Наука и религия. 1987. № 2. С. 18–20, 22.
3. Размышления о Пушкине в его музее: Смерть поэта как сюжет национальной легенды // Нева. 1987. № 2. С. 195–199.
4. Право на эксперимент / Лебедева Э., Мишина Т., Солдатова Л., Яценко О. // Нева. 1988. № 2. С. 197–201.
5. Мир Пушкина: Альбом. Автографы, прижизн. портр., пейзажи, отрывки из соч. и писем, свидетельства современников / Авт. введ. и науч. ред. С. А. Фомичев; сост. Э. С. Лебедева и др. М., 1990. 204 с.;
6. Андреева Е. В. Семен Семенович Ланда. 1926–1990 / Ред.-сост. Е. В. Андреева. Вступ. ст. Э. С. Лебедевой. Л., 1991. 28 с.
7. Михайлова Л. Б., Лебедева Э. С. «В начале жизни школу помню я...» // ...И в просвещении статья с веком наравне. Сб. научных трудов Всероссийского музея А. С. Пушкина. СПб.: Образование, 1992. С. 35–44.
8. «Гений, парадоксов друг...» (Облик А. С. Пушкина в восприятии современников) // Пушкинская эпоха и христианская культура: По материалам традиционных христианских Пушкинских чтений: Сборник ст. / Сост., ред. член Российского Пушкинского общества Лебедева Э. С. СПб.: Санкт-Петербургский центр православной Культуры (далее ПЭ), 1993. Вып. III. С. 40–51.
9. «Отрок Библии» // ПЭ. 1993. Вып. III. С. 69–71.
10. Слово о С. С. Ланде (1929–1990) // Страницы истории пушкиноведения: Сб. науч. тр. / Всероссийский музей А. С. Пушкина. СПб.: Образование, 1994. С. 90–93.
11. «Слух обо мне». Смерть поэта как сюжет русской лирики и народной легенды // ПЭ. 1994. Вып. II. С. 66–73.
12. «Рабство портит нрав россиянина» // ПЭ. 1994. Вып. IV. С. 35–43.
13. «Святому Невскому служил» // ПЭ. 1994. Вып. IV. С. 75–82.
14. Тайна Грибоедова // ПЭ. 1994. Вып. V. С. 48–54.
15. Слово о С. С. Ланде (1929–1990) // Страницы истории пушкиноведения. СПб., 1994. С. 90–93. (Пушкинские экспозиции С. С. Ланды в литературных музеях России.)
16. «...Отрок Библии...» // ПЭ. Вып. 6. 1994. С. 68–71.
17. «...Верный список...» // ПЭ. 1995. Вып. 7. С. 67–79.
18. «...Открылся мир иной» // ПЭ. 1995. Вып. 8. С. 2–7.
19. «Но ближе к милому пределу мне все б хотелось почивать» // ПЭ. 1995. Вып. 8. С. 11–12.
20. «Сияло солнце Александра» // ПЭ. 1995. Вып. 8. С. 124–126.
21. Миф о Пушкине в музейном воплощении // ПЭ. Вып. 10. 1996. С. 50–55.

22. Образы Древней Руси в императорской столице: Прощание Петербурга с Пушкиным // Петербургские чтения — 96. СПб.: Блиц, 1996. С. 321–324.
23. «Двум Александрам Сергеевичам» // ПЭ. Вып. 10. 1996. С. 39–50.
24. Смерть поэта как сюжет русской лирики и народной легенды // ПЭ. Вып. 11. 1996. С. 92–102.
25. «Дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья...»: [Христианская кончина Пушкина] // ПЭ. 1996. Вып. 10. С. 56–63.
26. Смерть Александра Сергеевича Грибоедова как христианский подвиг // ПЭ. Вып. XIII. 1997. С. 59–68.
27. «Небо и земля». Выставка петербургских художников. Каталог / Сост. О. Кузова-Труль, Э. Лебедева, Е. Монахова // ПЭ. Вып. XV. 1997. С. 136.
28. Отзвуки дела о Гаврииладе в истории гибели и похорон Пушкина // ПЭ. Вып. XVI. 1997. С. 59–68.
29. Конюшенная церковь, а не Исаакиевский собор // ПЭ. Вып. XVII. 1998. С. 107–112.
30. Два гения чистой красоты в русской поэзии // ПЭ. Вып. XVIII. 1999. С. 60–70.
31. Праздник Крещения Руси летом 1831 года в Царском Селе // ПЭ. Вып. XVIII. 1999. С. 122–129.
32. Пушкин и даты церковного календаря // ПЭ. Вып. XIX. 1999. С. 110–120.
33. «Таков был конец нашего Пушкина» // Христианство и русская литература. Сборник статей и материалов в 7 томах: 1994–2012 / Отв. ред. В. А. Котельников. СПб.: Наука, 1999. Т. 3. С. 139–150; С. 140.
34. А. С. Пушкин в Царском Селе / Сост. Т. И. Галкина, ред. Э. С. Лебедева, А. Н. Марков. СПб., 1999. Серия ПЭ. Вып. XX. 140 с.
35. Духовный труженик: А. С. Пушкин в контексте русской культуры / Сост. Э. С. Лебедева, В. А. Котельников. Институт русской литературы (Пушкинский дом). СПб.: Наука, 1999. 550 с.
36. «Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья...» // Духовный труженик... С. 383–392.
37. Отзвуки дела о Гаврииладе в истории гибели и похорон // Духовный труженик... С. 393–401.
38. Прощание Петербурга с поэтом // Духовный труженик... С. 402–412.
39. «Пушкин был живой вулкан...»: Облик поэта в восприятии современников // Э. С. Лебедева / ПЭ. Вып. XXII. 2000. С. 12–22.
40. Смерть поэта как сюжет русской лирики и народной легенды // Лебедева Э. С. «Отрок Библии...». СПб.: Центр православной культуры, 2000. С. 95–104.
41. Лебедева Э. С., Волхонская Т. П. Парадокс Пушкина // ПЭ. Вып. XXIV. 2003. С. 22–37.

42. Образ царя, покинувшего престол, в поэзии А. С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. 2008. № 8. С. 264–273.
43. Ангел Царя Александра // Ангел царя Александра. Сборник статей / Сост. и ред. Э. С. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Genio Loci, 2008. 200 с.: Серия ПЭ. Вып. XXVI. С. 1–3.
44. Образ царя-странника в поэзии А. С. Пушкина // Ангел царя Александра: сборник статей / Сост. и ред. Э. С. Лебедева. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Genio Loci, 2008. — 200 с.: Серия ПЭ. Вып. XXVI. С. 165–170.
45. Христианская культура. Пушкинская эпоха // Сб. статей, ред.-составитель Лебедева Э. С. СПб., I–XXVI вып., 1993–2008.
46. Парадокс Пушкина: облик поэта в восприятии современников. СПб.: Genio Loci, 2011. 46, [1] с.
47. Он был человеком планеты... // Городской калейдоскоп. 2014. № 3.
48. Лицей как судьба // Городской калейдоскоп. 2013. № 10.
49. «Я нанял светлый дом...» // Городской калейдоскоп. 2013. № 1.
50. «Единственный мой Грибоедов...» // Тайны и преступления. 2014. № 1. С. 17–25.
51. Тихое противостояние: Лалла Рук, Алирис и «Демон» // Тайны и преступления. 2015. № 4. С. 26–35.
52. «Благовещенский кондакар» в подарок библиотеке // Царскосельская газета. 2015. № 43 (10 143). 19–25 ноября. С. 11.
53. Русская парижанка и Александр Благословенный (Э. Виже–Лебрен) // Буклет выставки (2015).
54. Традиция празднования дня Крещения Руси // Тысячелетие почитания Святого Равноапостольного князя Владимира. Коллективное исследование / Сост., гл. ред. Н. С. Серегина. СПб.: ИД «Петрополис», 2016. С. 187–193.
55. Лекторий в библиотеке. Сборник статей и лекций. Сост., ред., компьютерное форматирование Н. С. Серegiной: ИД «Петрополис», 2016. 144 с. Сод.: Каким он был 3. «Царицу нашу втайне пел...» 21. Пасха Христова в 1814 году в Париже 33. «Русская парижанка» и Александр Благословенный 39. Образ Царя-странника в поэзии А. С. Пушкина 41. «...в Томске, что ли?» 49. «Двум Александрам Сергеевичам...» 58. Моцарт, Пушкин и нищий музыкант 62. «Дорогая Эленора...» 74. Праздник Крещения Руси (Царское село. 1831 год) 85. Спор Царя и Царицы о гениальном поэте 88. Образы Древней Руси и прощание Петербурга с Пушкиным 102. Н. С. Лесков, А. С. Пушкин и князь Иван Гагарин 106. «Слух обо мне...» 112. «Я нанял светлый дом...» 122. Лицей как судьба 127. Воспоминание об «Арионе» и его основателе 131. На пороге Лицея 135. Он был человеком планеты 138.

56. Роковая красавица. Лекция Э. С. Лебедевой о Каролине Собаньской, прочитанная 3 июня 2015 г. в библиотеке им. Д. Н. Мамина-Сибиряка г. Пушкина // Царскосельская газета. 2017. № 3 (10 199). 26 янв. — 1 фев. С. 12.
57. Лит. об Э. С. Лебедевой: Литературный Санкт-Петербург, XX век: энцикл. слов.: в 3 т. / [С.-Петерб. гос. ун-т; гл. ред. и сост. О. В. Богданова]. — 2-е изд., испр. и доп. СПб.: [б.и.], 2015. Т. 2: Е–О. 755, [1] с.: ил.; Орлова М. Такие люди не уходят бесследно // Царскосельская газета. 2017. № 3 (10 199). 26 янв. — 1 фев. С. 12.
58. «Дорогая Элленора...» // Лебедева Э. С. Лекторий в библиотеке. Сборник статей и лекций / Сост., ред., компьютерное форматирование Н. С. Серегинной. СПб.: ИД «Петрополис», 2016. 144 с. С. 74–85.

ЛИТЕРАТУРА:

59. А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Том 2. Стихотворения 1823–1836. 1836 г. «Была пора: наш праздник молодой...» С. 467.
60. Августин (Никитин), архим. Православный Петербург в записках иностранцев (первая половина XIX столетия) // ПЭ. 1993. С. 9–23.
61. Блинковский З. Д. Муки заголовка. М.: Книга, 1972. 160 с.
62. Бобровская Н. Пушкинский дом собирается в Псков // Псковская губерния. № 3 (3) от 31 августа – 6 августа 2000.
63. Два черновых письма К. А. Собаньской // Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л.: Academia, 1935. — 926 с. — (Труды Пушкинской комиссии Ин-та русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР). С. 26–27.
64. Казин А. Л. Пушкин: Дар любви // ПЭ. Вып. 11. 1996. С. 53–82.
65. Котельников В. А. Христианский реализм Пушкина // ПЭ. 1995. Вып. 7. С. 27–35.
66. Краваль Л. А. Пушкин и Святой Серафим // Христианская культура: Пушкинская эпоха. СПб., 1996. Вып. 10. С. 26–30.
67. Краваль Л. А. Царственные особы в рисунках Пушкина // Духовный труженик... 1999. С. 478–490.
68. Краваль Л. А. «Елизавету втайне пел...» // Христианская культура: пушкинская эпоха. Вып. VII. СПб., 1995. С. 58–61.
69. Краваль Л. А. «...И шестикрылый Серафим на перепутье мне явился...» // ПЭ. 1994. Вып. 6. С. 107–109.
70. Лебедева Э. С. Пушкин, Моцарт и нищий музыкант // Лекторий в библиотеке. С. 67–68.

71. *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472.
72. *Мальчукова Т. Г.* Пушкинская эпоха и христианская культура (Рец.) // ПЭ. 1995. Вып. 9. С. 116–126.
73. *Монахова Е. Н.* Христианская святыня дома Пушкиных: [Металлическая ладанка с частицей Ризы Господней] // ПЭ. Вып. 10 / Ред.-сост. Э. С. Лебедева; Санкт-Петербургский Центр православной культуры. СПб., 1996. С. 3–9.
74. *Мурьянов М. Ф.* Надгробия Пушкиных в Псково-Печерском монастыре // Духовный труженик... 1999. С. 500–512.
75. *Мурьянов М. Ф.* Эпитет «нерукотворный»: Этюд о словоупотреблении Пушкина: [Впервые // Вопросы литературы. 1989. № 4]; Христианская культура: Пушкинская эпоха: Вып. 10 / Ред.-сост. Э. С. Лебедева; СПб Центр православной культуры. СПб., 1996. С. 206–211.
76. *Мустафин В.* Православие в духовной жизни России пушкинского времени // ПЭ. 1993. С. 2–8.
77. *Непомнящий В. С.* «Да ведают потомки православных...» // Пушкинская эпоха и христианская культура. По материалам традиционных христианских пушкинских чтений. СПб.: СПб Центр православной культуры, вып. 2. 1993. С. 5–12.
78. *Непомнящий В. С.* Вступительное слово к Пушкинским чтениям (17 февраля 1992 года) // ПЭ. Вып. I. 1993. С. 60–64.
79. *Непомнящий В. С.* Непростая задача // Пушкинская эпоха и христианская культура. По материалам традиционных христианских пушкинских чтений. СПб.: СПб Центр православной культуры, 1995. Вып. 9. С. 3–5.
80. *Панченко А. М.* Русский поэт или мирская святость как религиозно-культурная проблема // ПЭ. 1995. Вып. 7. С. 7–19.
81. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1978. — Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 180. 1830 г.
82. *Серегина Н. С.* «...Все победивший звук...»: Буклет выставки «М. В. Бразников. Личность. Жизнь. Творчество» / Орг. Е. Н. Монахова, Э. С. Лебедева. СПб.: ИРЛИ РАН. 2001. 14 с. и др.
83. *Серегина Н. С.* Пушкин и Саровская пустынь // ПЭ. Вып. XXIII. 2001. С. 4–51.
84. *Серегина Н. С.* Служба святому царевичу Димитрию и трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» // ПЭ. Вып. XV. 1997. С. 43–68.
85. *Серегина Н. С.* Царскосельская идиллия Теппера де Фергюсона // Городской калейдоскоп. г. Пушкин / Гл. ред. Сергей Щавинский. 2013. № 5. С. 14–15.

86. *Скатов Н. Н.* Вместо предисловия. Мир Пушкина в свете православия // *Духовный труженик...* СПб., Наука, 1999. С. 5–7.
87. *Ступель А. М.* Лицейский учитель музыки // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. Т. 3. С. 362–377.
88. *Теппер де Фергюсон Л.-В.* Моя история / Сост., автор вступ. статьи, пер. с фр. О. А. Байрд (Яценко). М.: МГИ им. Е. Р. Дашковой; СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2012. 608 с., [64] с. илл.
89. *Труль, Ксения.* НЕБО И ЗЕМЛЯ // Петербургские искусствоведческие тетради, вып. 54. Статьи по истории искусства. Сост.: А. Г. Раскин, Н. Е. Фролова, Л. Н. Митрохина. Ассоциация искусствоведов (АИС). СПб., 2019. 312 с. С. 39–48.
90. *Федоровская Л. А.* Пушкин и Гете. (Отклик Пушкина на стихотворение Гете) // Пушкин и мировая культура. М., 1999. С. 165–166.
91. *Шкаровский М. В.* О церкви на Конюшенной площади. Из документов центрального государственного архива Санкт-Петербурга // ПЭ. 1994. Вып. 2 С. 84–86.
92. *Якобсон Р.* Тайная осведомительница, воспетая Пушкиным и Мицкевичем // Якобсон Р. Работы по поэтике. Перевод / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с., [12] л. ил. — (Языковеды мира). С. 241–249 (впервые статья опубликована на чешском языке в 1937 году).
93. *Яценко О. А.* Учитель пения: Штрихи к биографии Людвиг Вильгельма Теппера де Фергюсона. — Дома у Пушкина // Арс. № 1. СПб., 1994. С. 47–62.

О. В. Губарева

ВЛИЯНИЕ ТРАНСГУМАНИЗМА НА ИСКУССТВО XXI ВЕКА

Новой господствующей идеологией XXI века буквально за последние пять-семь лет стал, зародившийся в 60-е гг. XX века, трансгуманизм. Его истоки последователи видят в теориях космизма Федорова и Вернадского, а также учениях Дарвина, Маркса, Фрейда, Троцкого, которые стали необыкновенно популярными, особенно среди молодежи и либеральной элиты. Трансгуманизм уже сейчас можно рассматривать как господствующую идеологию не только в странах Запада, но и в Китае, Израиле, Японии, набирает она вес и среди политической, финансовой и научной элиты России. Продвижение идей и проекты трансгуманизма во всем мире финансируют крупнейшие транснациональные корпорации. Ему уже посвящены сотни научных исследований философов, культурологов, психологов, социологов. Опираясь на собственные документы трансгуманистов, которые размещены в открытом доступе в интернете, интересно рассмотреть это явления с точки зрения его влияния на художественную культуру.

Цель трансгуманизма, согласно манифесту, опубликованному на сайте Российского трансгуманистического движения¹, — преодоление биологических ограничений человека как природного вида и достижение телесного бессмертия средствами научно-технического прогресса. Для этого, с помощью нано-, био-, информационных

¹ Электронный ресурс: <http://www.transhuman.ru/transgumanizm-bessmertie> (доступ: 30.09.2019).

и когнитивных технологий, необходимо изменить сущность человеческой биологической природы. Но прежде чем приступить к радикальным изменениям, нужно снять ментальные барьеры и изменить самосознание человека, мешающие проникновению «философии апгрейда» в культуру. Только новое представление человека о себе самом позволит эффективно достичь футуристической цели трансгуманизма — симбиоза тела с машиной и генетического дизайна.

Впервые цель симбиотического единства человека с машиной была поставлена в 2003 году научным фондом США. Сейчас она стала ключевым и самым финансируемым направлением в науке. Идет настоящая гонка по созданию искусственного интеллекта и способов прямых сопряжений «компьютер-мозг», развиваются технологии генной инженерии, нейропротезирования, наделяющие человека сверхчеловеческими способностями. Это встречает противодействие не только в религиозной, но и в научной среде, так как процесс дегуманизации общества вызывает опасения: перспективы, которые открываются перед цивилизацией, предполагают рождение нового человеческого вида, постчеловека, и риски последствий этого трудно прогнозируемы².

Идеология трансгуманизма основана на эволюционной теории. Но в отличие от науки XIX и XX века, утверждавшей, что отбор является естественным и что человеческий вид, в отличие от животных, уже много тысячелетий эволюционирует только социально, трансгуманисты утверждают, что в настоящее время этап социальной эволюции завершился. Человечество переживает искусственный эволюционный скачок, катализатором которого является научно-технический прогресс. Уже к 2030–2045 гг. прогнозируется создание новой расы бессмертных, которая будет продолжать эволюционировать в новые гуманоидные виды.

Трансгуманизм — это активная подготовка человечества к грядущим переменам, в первую очередь психологическая. Его продукт — трансчеловек, переходный подвид человека. Для его формирования задействован весь объем информационных технологий, каким

² Четверикова О. Н. Трансгуманизм в российском образовании. Наши дети как товар. М.: Книжный мир, 2018. 384 с.

располагает современный транснациональный капитал. Значительное место отводится искусству, поскольку оно является важнейшей сферой человеческого бытия, влияющей на представление человека о себе самом и своем месте в мире. Поэтому новые арт-практики активно включаются в формирование трансгуманистического самосознания.

В традиционной парадигме человек состоит из души и тела. Даже если он не верит в бессмертие души, то все равно ощущает ее присутствие в себе. Все, что связано с эмоциональной и мыслительной сферой, традиционно относится к душе, телу отводится роль ее «жилища». Для того, чтобы человек захотел телесного бессмертия, он, в первую очередь, должен ощутить себя как тело. В связи с этим в массмедиа последовательно проводится идея биологизации человека. Человеку предлагается понять и принять свою личность как набор генной информации, свой мозг — как нейрокомпьютер, отвечающий за работу тела и психо-эмоциональной сферы, которой подменяется духовно-душевная жизнь человека. В этом трансгуманизм опирается на достижения психоанализа и новой когнитивной психологии, которые представляют жизнь души — любовь, привязанности, нравственные табу, мораль, высшие устремления, — не более, чем социальной несвободой. Человек тысячелетиями эволюционировал как социальный вид, выстроив для своего выживания сложную систему общественных связей. Сейчас, на новом эволюционном витке, существующие социальные связи и привычки утверждаются рудиментарными. В новом обществе они теряют свою ценность и лишь удерживают человека от индивидуального антропологического развития. Поэтому то, что относится к сфере переживаний, связанных с социальной жизнью человека, должно быть исключено из современной культуры. Новой высшей ценностью человека становится его здоровье и телесная свобода. Все что мешает этому: травмирует эмоциональную сферу, препятствует свободе гендерной идентичности, воспитанию у детей бережного отношения к своему здоровью (валеология), — приносит вред. Естественно, что традиционное искусство, как носитель традиционных ценностей, с позиции трансгуманизма теряет свою актуальность и требует пересмотра.

Традиционное искусство появилось на заре человеческой истории как процесс эстетического освоения множественности ради достижения единства. В традиционном искусстве мир раскрывается как «цветущая сложность» (К. Н. Леонтьев) в своей целостности. «В любом мгновенье видеть вечность, \ и целый мир в зерне песка, \ в единой горсти — бесконечность, \ и небо в чашечке цветка» (У. Блейк), — в этом онтологическая суть творческого процесса. Чувство общности на уровне любви, привязанности, переживаний, которое продуцирует традиционное искусство, формирование ответственности за другого, сочувствие, проявление душевности, желание жить ради высших целей, — все это мешает трансформации человека в биологический объект эволюции. Традиционное искусство, как не нужное поколению людей, устремленных в будущее, получило наименование «старого», в то время как новые арт-практики, воплощающие ценности трансгуманизма, стали называться «современным» искусством или англоязычным неологизмом «контепорари». Начался активный процесс повсеместного замещения старого искусства новым. И хотя оно непонятно пока большей части населения планеты, его значение высоко оценено финансовой элитой, стоящей в авангарде трансгуманистического движения.

Современное искусство стремительно освобождается от всего, что может вызывать сложные переживания — источник душевно-духовного развития человека. Оно ориентировано на биологические эмоциональные движения, понимаемые телесно, на интеллектуальный герменевтический анализ, концептуальные провокации и др. Например, среди величайших произведений искусства нового типа, ориентированных на телесное восприятие, признаны абстракции Шона Скалли. Его работы эмоционально нейтральны и воспринимаются на волновом резонансе тела с цветом и вибрирующей формой.

Различные эксперименты со светом и звуком, пространственные инсталляции, заставляющие человека проходить мимо сменяющихся объектов, имеющих различное физиологическое воздействие, поиски в сфере сексуальных табу и подсознательных страхов ставят перед собой те же цели — научить человека осознавать жизнь своего тела как полноту жизни вообще.

Кроме психосоматических арт-практик, интенсивно развиваются и находят большее понимание у широкого зрителя арт-практики, ориентированные на интеллектуальное восприятие. Трансгуманизм видит в интеллекте высшую форму жизни. Речь не идет об уме или разуме, поскольку это способность осмысливать информацию через призму человеческих ценностей. Интеллект — это тот тип работы человеческого мозга, который оторван от духовно-ценностной сферы и направлен на сухое структурирование и анализ поступающей информации. Искусство, обращенное к интеллекту, строится на интеллектуальной концепции. Его задача — сообщение информации, часто в провокационном виде. «Возможно, это звучит невероятно, но современное искусство в первую очередь — это не техника и мастерство в его классическом, ремесленном понимании, а смысл и идея»³. Так, куратор выставок современного искусства в Эрмитаже «Эрмитаж 20/21» Д. Озерков в одном из своих интервью замечает: «Сила выставок ... в сложности информации, которую здесь можно для себя найти. Своими выставками мы воспитываем сложного человека, который, я уверен, нужен будущему»⁴. В интеллектуальных арт-практиках исчезли категории прекрасного, мастерства, гармонии, поскольку эти свойства традиционного искусства в первую очередь ориентированы на душевное воздействие.

Красота, соединенная с мастерством и идеей в искусстве, способна вызывать сильнейшие эмоциональные переживания, воздействуя на глубинные чувства, укорененные в социальном прошлом человечества: осознание общности, любви, сопереживания, катарсиса, — поэтому все это изгнано из современного интеллектуального искусства. Но поскольку потребность в красоте и гармонии органично присуща человеческой природе (пока человек сохраняется как гомо сапиенс, он не может от этого отказаться), в рудиментированном

³ Гуцин С., Шуренко А. Современное искусство и как перестать его бояться. М.: АСТ, 2018 // Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/464500-sovremennoe-iskusstvo-i-kak-perestat-ego-boyat-sya.html> (доступ 13.03.2019).

⁴ Минакова А. Дмитрий Озерков: «Самые интересные проекты „Эрмитаж 20/21“ впереди» // Электронный ресурс: <https://style.rbc.ru/specials/590b03a19a7947b5b4256185> (доступ 12.09.2019).

виде из высокого искусства они перешли в дизайн и кулинарию. И мы видим небывалый расцвет технического дизайна, индустрии красоты, комфорта, ресторанной индустрии в современном мире. Выставление оценок работам дизайнеров или поваров стало мейн-стримом современного медийного пространства.

Но в «высоком» искусстве высказывания оценочного характера оказались под запретом. Современное искусство не может нравиться или не нравится, его можно не понимать⁵. Искусствовед, художественный критик оказались лишены субъективных инструментов оценки вместе с категориями мастерства, красоты и гармонии. Невозможность дать оценочную характеристику произведениям искусства, как старого, так и современного, вызвало необходимость искать новые, объективные принципы. Основными стали три аспекта: инструментом восприятия произведения был определен интеллект, для анализа выбрана прагматика, универсальной формой оценки произведения стала его аукционная цена,

В то время как искусствоведы и зрители оказались ограничены в своих суждениях, художник, работающий в формах современного искусства, напротив, был объявлен свободным от всех социальных и человеческих границ, он — провозвестник будущего, буревестник социальной бури. Его творческий акт — важнее результата. Художнику предназначено быть разрушителем традиционных человеческих связей, мешающих раздвигать границы личного, сковывающих путами отжившей морали растущее осознание телесного. Художник может делать что хочет, и художником может стать любой, чьи работы будут поддержаны финансовой элитой как ценные для нового общества, — основные правила арт-творчества в современном мире. Поэтому, кроме интеллектуальной концепции, важной составляющей произведения искусства является сам художник, его личность. Значимость произведения оценивается в первую очередь по тому, сколько стоит художник. Арт-деятель должен брендить себя с помощью

⁵ Там же; *Гомперц У.* Непонятное искусство. От Моне до Бэнкси // Электронный ресурс: <http://e-libra.su/read/503156-neponyatnoe-iskusstvo-ot-mone-do-benksi.html#> (режим доступа 13.03.2019).

маркетинговых стратегий, таких как товарный знак, тогда любой его жест, любое действие могут быть оценены как художественный образ.

Для реализации трансгуманистической идеи разобщения людей, воспитания индивидуализма в современном искусстве используются темы, провоцирующие чувство осуждения, нетерпимости к любым проявлениям консервативности. В центре нового искусства стоит критика чувства исторической общности, корневых культур, неприятия новых трансгуманистических форм жизни, опошление социальных зависимостей и философское осмысление физиологии человека. Например, инсталляция Томаса Хиршхорна «Срез», представленная на выставке «Манифеста 10» в 2014 году в здании Главного штаба в Санкт-Петербурге, призывает российского зрителя подумать о политике и истории своей страны, осознав ее в негативном ключе.

На обнаженных стенах разрушенной пятиэтажки, среди руин и мусора, художник поместил подлинники П. Филонова, К. Малевича, О. Розановой из собрания Русского музея. «Срез», по мысли автора, представил собой метафору руин СССР, от которого остались только художники русского авангарда, — их Хиршхорн называет в числе самых любимых. «Глядя на „Срез“, зритель здесь и сейчас может подумать много о чем. О войне — например, той, что идет на востоке Украины. О культурной реакции в России, где Малевич, пусть даже и включенный в школьные учебники, — все еще „неоднозначная фигура“ для большинства, включающего и творческую интеллигенцию. О вечно спорных вопросах истории одной бывшей страны, где общество разделилось на две части, не способные договориться, как называть тот самый филоновский „Октябрь“ — революцией или переворотом»⁶.

Интересно, что провозглашение первого десятилетия после революции эпохой творческой свободы, а последующее, постленинское время — периодом репрессий, характерно для апологетов нового искусства. Это связано, видимо, с обелением троцкизма, идеи

⁶ Толстова А. Томас Хиршхорн: инсталляция и интуиция. Анна Толстова о самой знаменитой работе на «Манифесте» и об ее знаменитом авторе // Интернет журнал Colta — 8 ИЮЛЯ 2014 // Электронный ресурс: https://www.colta.ru/articles/swiss_made/3819-tomas-hirshhorn-installyatsiya-i-intuitsiya.

которого, благодаря трансгуманизму, получают сейчас распространение во всем мире. Хотя очевидно, что репрессии против культуры начались не с эпохи «большого террора», а уже в 1918 году. Первые декреты новой власти, имеющие антирелигиозный и антикрестьянский характер, политика военного коммунизма, красный террор, ленинский план монументальной пропаганды, привели к массовому уничтожению средневековых и дворянских памятников культуры и искусства. Были убиты или отправлены в вынужденную эмиграцию сотни тысяч художников, писателей, архитекторов и философов. Первое десятилетие Октября являет картину тотального разрушения традиционной крестьянской и дворянской национальных культур, в первую очередь — русской, и поддержку только одного направления в искусстве, авангардного, которое, в свою очередь, было уничтожено следующей репрессивной волной 30-х годов.

В подобных «Срезу» Хишхорна концептуальных произведениях зрителю предлагается рациональное считывание информации, которая подается тенденциозно и однозначно. Здесь нет красоты, мастерства, гармонии, исчезает и личное чувство художника, проживание им своего произведения. Все трансцендентное, не вербализуемое, таинственное, те духовные человеческие связи, которые в традиционном творчестве передаются от сердца к сердцу, отсутствуют. «Срез» Хишхорна — пример искусства, лишённого личностного душевного проживания художником темы произведения, того, что делает творческую мысль объёмной, расширяет образно-семантическое поле произведения. Узкий мыслительный коридор, по которому направляется зритель — отличительная черта трансгуманистического искусства.

Тропы, которыми оперирует искусство «контепорари», всегда предполагают однозначное прочтение, часто их смысл невозможно различить без внехудожественных пояснений. Поэтому еще одной характерной чертой современного искусства, связанной с влиянием трансгуманизма, является появление в экспозиции рядом с произведением текста интерпретации. Это слова или самого художника, или арт-критика, которому художник доверяет объясняющий текст, вербализацию своей философской позиции. Длинный текст рядом

с произведениями современного искусства — часть интеллектуальной игры, которую ведет художник со зрителем.

В мире, где нет души, нет понятия трансцендентного, нет и символов. Когда-то Э. Кассирер называл человека символическим животным, утверждая, что именно способность создавать и видеть символы выделила его из животного мира и лежит в основе творческого и речевого процессов. Трансгуманизм пошел дальше на пути эволюционной теории. Он утверждает человека как животное, социально эволюционирующее в борьбе за выживание вида и развившее в связи с этим высокие интеллектуальные возможности мозга. Символическое сознание породило религиозное восприятие мира, оно обращено к живущей сразу в двух мирах человеческой душе, поэтому враждебно культуре трансгуманизма и исторгается из нее как рудиментарное. Символическое значение в современном искусстве утрачивает все, даже смерть. Несмотря на то, что слово «символ» часто используется в текстах арт-критиков, оно употребляется в них без своего сущностного мистического оттенка, по сути являясь синонимом слову «знак». То, что в культуре прошлого несло в себе множественные метафорические смыслы, было символом, соединяющим скрытые и проявленные аспекты бытия, носителем тайных сущностных смыслов, стало плоским и информационно однозначным. И самым радикальным здесь следует назвать изменение отношение в искусстве к телу.

Тело, культ которого стоит в центре трансгуманистического мира, перестало пониматься как жилище души, символ любви, мера всех вещей, эталон красоты и прочее, прочее, прочее. Главной его ценностью оказалась функциональность. После смерти оно теряет все свои смыслы и не обретает новых. Мертвое тело — ничто, тлен, пустота, оно нужно не больше, чем сломанный компьютер, испорченная машина. Мертвое тело не вызывает никаких сакральных чувств, и его можно использовать как угодно, например, раскрасить, переделать, выбросить безо всяких рефлексий. Тема ценности жизни плоти и потери ее ценностных и личностных смыслов после смерти или в связи с болезнью стала одной из центральных в современном искусстве. Раскрывается она в чудовищном для традиционного человека виде, в восприятии которого это искусство видится как искусство смерти. Отталкивающее впечатление производят отсканированные

и напечатанные на 3D-принтере муляжи людей, взрослых и младенцев — раскрашенные имитации жизни, а также чучела из животных и трупов. Их символический посыл традиционному человеку непонятен. Например, вызывает возмущение, что чучело бычка в форме, с библейским названием «Золотой телец», созданное Дэммианом Хёрстом, признано одним из величайших произведений искусства и куплено за \$18,66 млн. Однако ничто так не пугает, как экспозиция музея «Plastinarium» (г. Губен) со скульптурами Гюнтера фон Хагенса, которые он создает из настоящих трупов людей, снимая с них кожу и обрабатывая специальным запатентованным составом. Еще совсем недавно такое казалось невыносимым. Но окно Овертона сдвинулось, и в последние годы экспозиция, созданная с определенной долей юмора из мертвых человеческих тел, стала одной из самых посещаемых в Европе. Это не намеренное кошунство или провокация. Эти трупы — утверждение идеалов трансгуманистического будущего, его манифест.

Соединение интеллектуальных провокаций с физиологией тела привело к еще одному новому явлению в искусстве — творчеству с помощью продуктов испражнений и крови. Одним из пионеров в этом направлении можно назвать Андреса Серрано, который в 1987 году создал «произведение» «Христос в Моче» (Piss Christ). Пластиковое Распятие было погружено художником в стакан с собственной мочой. На все обвинения он отвечал, что таким образом он выступает против коммерциализации христианства в современном мире. Сейчас провокации с испражнениями стали классикой современного искусства. Например, в 2019 году норвежский совет по культуре выдал грант в четыре миллиона долларов дуэту художников, которые рисуют анусом. Вегард Винге и Ида Мюллер устраивают перформансы, где они мочатся прямо на сцене и через задний проход выплескивают на полотна краску. Деньги, выделенные норвежским правительством, пойдут на зарплату, организаторские издержки и другие траты, необходимые для представлений. Норвежский совет по культуре считает что то, что делают художники, является

«сильным и выразительным искусством, отличающимся экспрессией и мощным эффектом»⁷.

Развивая новое искусство, архитекторы постгуманистического будущего решают еще один важный вопрос: как преодолеть душевное воздействие старого искусства, которое есть и наполняет среду обитания человека — живопись, литература, музыка, — которое все еще продолжает волновать людей? Решение нашлось в новых методологических подходах, которые позволяют взглянуть на духовно-душевные образы через призму телесного. Режиссерами, сценаристами, художниками, искусствоведами заново интерпретируются классические театральные пьесы, произведения живописи, скульптуры, литературы. Например, упомянутый Вегард Винге прославился своими интерпретациями пьес Ибсена. В 2018 году в Москве и Петербурге прошел мультимедийный проект центра дизайна «Artplay» — выставка «Страсти по Фрейду». В его анонсе было сказано, что кураторы решили поразмышлять о творчестве Рубенса, Тициана, Гойи, Караваджо и Рембрандта, представив их пациентами доктора Фрейда. Картины художников с помощью визуальных техник, современной музыки представляются психопатическими фантазиями о сексе и насилии с гомосексуальным подтекстом: «Выставка рассказывает о тех высоких чувствах и низких желаниях, которые присущи каждому человеку, и показывает историю насилия и влечения через призму человеческого тела»⁸.

Но, конечно, главным антагонистом трансгуманизма остается религия. В России — это православие и иконопись, все художественно-эстетические средства которой обращены только к человеческой душе, говорят о духовно-возвышенном. Искусство иконописи по меркам современного искусства искусством не является. Оно обезличено, соборно, подчеркнуто традиционно и манифестирует ценность не плотской, а душевно-духовной жизни. Ее цель

⁷ Электронный ресурс: <https://www.nettavisen.no/okonomi/spruter-maling-ut-rumpa-far-37-millioner-i-konststotte/3423893280.html?fbclid=IwAR2ZuilPF6vi3X7Y3DY03D5V4z0CusSnPor07YOYKdCp1R5-1BO9OzdWofc> (доступ 13.13.2019).

⁸ Электронный ресурс: <http://www.artplay.ru/events/multimedijnaya-vystavka-strasti-po-freydu.html> (доступ 12.09.2019).

противоположна искусству трансгуманизма, поэтому уже с 2003 года начались попытки переосмыслить и опошлить иконописные образы, рассмотрев их через трансгуманистическую оптику: призму телесности и социальных пороков. 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. В России подобные проекты встретили яростное сопротивление, но были поддержаны в США и Европе, где сложилось толерантное отношение к современному искусству даже в той части общества, которое его не понимает. Например, не вызывает никакой отрицательной реакции тот факт, что почти все провокационные инсталляции Дэмиана Хёрста названы цитатами из Библии.

Арт-проекты, где в вывернутом виде представлялись в первую очередь священные иконописные образы, были восприняты российскими зрителями как визуальная агрессия завоевателей. Выставки закрыли, но экспонаты перекочевали в европейские и американские музеи, где получили самые высокие оценки. Скандал в СМИ — одна из важных форм пиара художника, в художественном направлении акционизма он является продолжением произведения, его неотъемлемой частью. Поэтому скандалы вокруг выставок, их разгром православными активистами стали частью перформансов, благодаря которым многие из участников проектов достигли на Западе значительного успеха. Например, концептуальная инсталляция «Рай» супругов Игоря Макаревича и Елены Елагиной, представляющая рай для русских как стену с неоновой надписью латинскими буквами, была куплена для постоянной экспозиции в Лувре. Сейчас авторы вернулись в Россию как признанные классики, и в 2015 году в Государственной Третьяковской галерее прошла их большая персональная выставка.

Противостояние современного трансгуманистического искусства и гуманистического искусства традиционных ценностей отражает тот культурный конфликт, который происходит сейчас в мире. Идет борьба между душой и плотью, человеческим духом и человеческой физиологией. «Здесь диавол с Богом борется, а поле битвы — сердца

людей» (Ф. Достоевский). Однако необходимо отметить, что не все искусство, которое относится к современному, испытывает влияние трансгуманизма. В художественных практиках многих мастеров, которые работают с новыми формами, расширяют понимание эстетического, размышляют над выразительными возможностями цвета, света, пространства, фактуры, в центре остаются вечные для человечества вопросы, транслируются основополагающие ценности и получают развитие традиционные духовно-душевные смыслы.

Теоретики и историки современного искусства возводят истоки современных арт-практик к творчеству Г. Курбэ и импрессионистов, утверждая, что стремление выйти за рамки эстетических шаблонов, выработанных в XVI веке Болонской академией, во французском искусстве конца XIX века сродни тому, что происходит сегодня. Объединяя художников исключительно на принципах творческой протестности и формальной новизны, они выстраивают спекулятивную цепочку логической эволюции искусства. В итоге произведения таких гениев XX века, как Альберто Джакометти, поздние работы которого являют образ чистого духа, или Павла Филонова, с его мучительным собиранием нового образа Прекрасного, шедевры минималистов, наполненные невидимым духом тончайших человеческих чувств, и многих других художников, для которых отрыв от фигуративности был преодолением телесности, оказались предшественниками физиологических испражнений Винге и трупов фон Хагенса. Очевидно, что по сути они другие: в них есть и традиционная для художественного творчества эстетическая интуиция, и стремление к возвышенному, и мастерство, и духовность, и красота. Но аналитический метод прагматики, рационализм, навязанный истории искусств, уловить этого не в состоянии. И это затрудняет отделение произведений, транслирующих новые ценности трансгуманизма, от произведений искусства, имеющих традиционные гуманистические основания.

А. В. Медведев

Искусство: ценность бесценного в эпоху ТОТАЛЬНОГО ПОТРЕБЛЕНИЯ

Говорить на тему инвестиций в искусство сложно, если за это берётся художник. Если же темы касается бизнесмен, то для него инвестиции в искусство есть точно такое же вложение капитала с целью получения прибыли, как нефтедобыча. Инвестиция отличается от кредита степенью риска для инвестора — кредит и проценты необходимо возвращать в оговоренные сроки независимо от прибыльности проекта, инвестиции же возвращаются и приносят доход только в прибыльных проектах.

Здесь возникает вопрос: может ли быть прибыльным искусство как проект? Какое искусство рассматривать потенциально прибыльным — для инвестора, для художника?

История искусства говорит, что эти вопросы, кажется, более актуальны для инвестора, чем для художника. Хотя бывают исключения. Пример «колонных дел мастера» Самсона Суханова, искусного каменщика-ваятеля XIX века, показывает существование степени риска инвестирования даже в самые, казалось бы, перспективные проекты. Для изготовления пьедесталов памятников Кутузову и Барклаю-де-Толли у Казанского собора Суханов переправлял через Ладожское озеро гранитные глыбы, но баржа затонула. В счёт стоимости баржи и камней для пьедесталов и погашения неустойки Суханову пришлось продать с торгов всё имущество. Новые пьедесталы он изготовил, доставил и установил на собственные деньги. Это была лебединая песня человека, с чьим именем связано создание жемчужин Петербурга — Казанского собора, Стрелки Васильевского

острова, Горного института, колонн Исаакиевского собора, четырёх уникальных гранитных ванн, среди которых шедевр — ванна в Баболовском дворце в Царском Селе.

«Искусство — это поле битвы, на котором сталкиваются не только личные пристрастия, вопрос о статусе и денежные интересы», — заявляет мюнхенский критик Пирошка Досси, изучавшая право и историю искусств. Она напоминает, что искусство — дело политическое, что в искусстве всегда задаются одни и те же вопросы: кто финансирует искусство? Кто даёт определение искусству? Кто наживается на искусстве? Всё это вопросы власти. «Искусство же часто становится овечьей шкурой, под которой укрывается волчья стая власть имущих. В течение всей своей истории искусство постоянно использовалось в качестве среды осуществления чуждых ему интересов: пропаганды правильной веры, проведения в жизнь политической идеологии, реализации финансовых проектов».

Исследовательница пишет, что и сегодня влияния на оценку искусства политизированы, так как они отображают изменения полномочий внутри общества. Она имеет в виду произошедший во всём мире сдвиг от общественного к частному поощрению искусства.

Частный капитал и частные коллекции всё меньше служат поддержке общественных музеев. Новые медики охотнее инвестируют в свои собственные собрания и, пользуясь налоговыми льготами, организуют фонды, носящие имя основателя.

В конце XX века можно было назвать порядка тридцати тысяч разного рода «филантропических учреждений» с активами около 30 млрд долларов. Эти фонды делятся на семейные, корпоративные и коммунальные. Возникновение первых американских фондов относится к XVIII веку. По словам Ричарда Олденбурга, бывшего директора нью-йоркского Музея современного искусства, основной причиной частных пожертвований в США является возможность сэкономить на налогах. Ещё с начала XX столетия пожертвования музеям стали вознаграждаться налоговыми льготами.

Американский художественный критик Роберт Хьюз уже в 1989 году предсказал появление спекулятивных меценатов: коллекционер как любитель, как почитатель искусства совершенно пропадёт из виду. Грань между инвестицией и спекуляцией размыта.

Критерием разграничения обычно указывают фактор времени. Если операция длится более года — это инвестиция, и экономический эффект она даст через значительный срок после вложения. Если до года — это спекуляция. Отсюда естественные опасения, что на фоне исследования художественной общественностью границ инвестиции и спекуляции в музейное сообщество торжественно вступит новый тип — коллекционер, он же торговец принадлежащим ему искусством, он же попечитель музея. На этой почве вдруг станут возникать частные музеи, ведь собиратели более не нуждаются в благословении авторитетных музеев. Им нужен собственный «фонд современного искусства Тома и Джерри Миккимауса». Всё это сбывается и в России в том числе, словно по писаному кем-то бизнес-плану.

Однако **субсидии многих фондов нельзя иначе рассматривать, как аванс в счёт ожидаемых услуг**. Такое заключение исследователи деятельности американских благотворительных фондов сделали, наблюдая награждение фондами руководителей университетов, исследовательских центров, бизнеса, групп борьбы за гражданские права и ведущих членов палаты представителей и сената.

Фондовый бум показывает: деньги есть в изобилии. Но на большинство музеев и художественных институций этот золотой дождь не проливается. Такое положение дел поднимает вопрос, может ли искусство в демократическом обществе зависеть лишь от предпочтений, интересов и менталитета немногочисленного класса, превосходящего своей покупательской способностью общественные учреждения.

Этот вопрос далёк от положительного решения, а тем временем стиль жизни людей с большим состоянием всё больше глобализируется, и в результате не более 30–40 художников обслуживают своими работами вкусовые пристрастия всей мировой денежной элиты. Бум на международном художественном рынке происходит на фоне угасания рынков национальных. Сокращается товарооборот художественного рынка во многих странах Европы: за 1998–2001 годы во Франции товарооборот упал на 20%, в Нидерландах на 45%, в Австрии на 45%, в Дании на 33%, в Бельгии на 25%. В Германии слабый внутренний спрос между 2003 и 2006 годами привёл к падению товарооборота на 23%.

Искусство льнёт к деньгам. В 2005 году более 43% мирового аукционного оборота пришлось на долю США, в основном Нью-Йорка.

Фундаментальные различия галереи и аукциона в том, что галерея представляет художника, а аукцион продаёт художественные произведения. Галерея видит в работе художника культурное достояние, статус которого создаётся в длительном процессе добавления стоимости. Аукционный дом торгует ею как товаром, стоимость которого мгновенно определяется исходя из спроса и предложения. Галерея поддерживает определённого художника, аукционный дом приспособляется к неустойчивому качеству произведения и меняющимся предпочтениям покупателей. В галерее ценятся знатоки, на аукционе — кошельки.

Далеко не каждый художник попадает на аукцион. Исследования экономического положения творческих работников в начале 2000 годов указывают, что большинство деятелей искусства не способны выжить без какой-либо основной работы. В Австралии хорошо зарабатывающие деятели искусства пребывают в меньшинстве. Основной контингент живёт на пороге бедности, причём мастера изобразительных искусств плетутся в конце со средним доходом в 3100 долларов. В 2005 году средний доход художника в Германии — 11091 евро в год без учёта налогов, что составляет лишь треть дохода обычного наёмного работника, и предполагается его дальнейшее падение. Похожие результаты в Нидерландах. Подавляющее большинство художников имеет вторую работу, позволяющую держаться на плаву, они работают дольше, а зарабатывают в среднем меньше других профессиональных групп. Для них типично более долгое обучение, в сравнении с представителями других профессий, но доход их не растёт — как это принято в других профессиях — ни с длительностью обучения, ни с возрастом, ни с опытом. Помимо искусства в обществе существует только одна область, требующая от работников подобных жертв, работы до седьмого пота, — это религия.

Чем же объясняется факт роста оборотов художественного рынка на фоне бедности художника, остающейся обычным явлением? Художники обладают большей мотивацией, чем прочие люди. Большинство художников движет стремление не к денежной,

а к психологической выгоде, которую они извлекают в процессе творчества. Особенный поток влечёт их в свободные от наживы зоны.

Между тем число художников растёт: так, в Германии — с едва ли 19 тысяч в 1991 году почти до 52 тысяч в 2004. В 2006 году на факультеты искусства и искусствоведения записались 84 тысячи студентов, что на 4 тысячи больше, чем на медицинские.

В решении стать художником играет роль множество мифов. Первый: для успеха в искусстве определяющую роль играет талант. И умалчивается, что решающими являются другие факторы, способные компенсировать недостаток таланта. Второй миф: в искусстве у всех равные шансы. Здесь не говорится, что те, кто располагает экономическим или культурным капиталом — финансовыми или социальными ресурсами, — обладают преимуществом в искусстве. Третий миф: талант может сказаться на карьере художника не сразу. Реальность опровергает и его. 7 лет отпущено художнику на то, чтобы сделать карьеру, утверждает Крис Деркон, директор мюнхенского Дома искусства*. Всё это говорит о существовании неформальных барьеров арт-системы. И, тем не менее, художник остаётся художником, даже когда не имеет на рынке ни единого шанса.

В конце 1980 годов в СССР появились зарубежные благотворительные фонды. Художественная общественность заговорила о грантах, выделяемых этими фондами на искусство. Действительно, в программах фондов определённое внимание уделяется финансированию некоммерческого искусства. Хотя они и несут в себе элемент филантропии, в своей подавляющей части эти расходы преследуют в основном рекламно-пропагандистские цели. Именно поэтому они количественно, как правило, не связаны с действительными нуждами бесприбыльных творческих организаций и не могут создать для них прочную финансовую базу.

Стоит подчеркнуть, что в многообразной деятельности «филантропических» учреждений значительную роль играют тактические цели, в подобных же программах государства преобладают цели стратегические. Это позволяет видеть в государственных программах элементы инвестирования в искусство, тогда как в программах фондов элементы спекуляции. Они просматриваются и в упоре фондов на обучение в области искусств, в то время как оказание помощи

работающим в искусстве сведено к нескольким именам. Фонды выделяют значительные суммы на разработку курсов по истории и критике искусства в высших учебных заведениях и для подготовки преподавателей-искусствоведов и специалистов для музеев. Служащие фондов всегда утверждают, что пожертвования их организаций носят «особый характер новизны и творческого подхода». Однако сравнительно редко можно встретить видного деятеля искусства или университетских кругов, который разделял бы это мнение.

Направляя немалые суммы высшим учебным заведениям, фонды извлекают пользу не только из характера инвестиций в каждый университетский фонд, но и из формы его расходования. Обычно они предоставляют средства только в том случае, если администрация университетов собирает или выделяет дополнительную сумму, в два-три раза превышающую размеры их «пожертвований». При этом свои средства фонды предоставляют по частям (в срок от 2 до 10 лет) на выполнение определённых программ, преимущественно научных исследований. В результате университет получает деньги из многих источников, а контроль над этими программами оказывается целиком в руках крупнейших «жертвователей».

Практическое значение для художников, работающих по программам фондов, оказывается весьма ограниченным по сравнению с ассигнованиями государства, и это объясняется не только недостаточностью выделяемых средств, но и коренной неспособностью решить с помощью фондов проблемы данной категории трудящихся.

Направлявший основные средства на развитие учебных заведений Фонд Рокфеллера только в середине 1940-х гг. сделал первые шаги в целях стимулирования творческой деятельности, непосредственно помогая художникам, музыкантам и писателям, но, по свидетельству американских исследователей деятельности фондов эта инициатива характеризовалась крайней неловкостью и неопределённостью.

Не исключено, что начинание Фонда Рокфеллера осуществилось вслед постановлению СНК СССР от 4 февраля 1940 года об образовании Художественного фонда СССР, общественной организации при Союзе художников СССР. В задачу ХФ входило содействие творческой деятельности художников — членов фонда, а также улучшение их материального и бытового положения. ХФ имел производственные

предприятия (заводы, фабрики, комбинаты, мастерские и т. п.), салоны-магазины, дома творчества, разветвлённую сеть посредников, занимавшихся поиском заказов для художников. Через предприятия ХФ осуществлялись заказы государственных и кооперативных организаций и учреждений на создание произведений изобразительного искусства, а также оформление выставок, музейных экспозиций, общественных зданий, парков, домов отдыха и лечебных учреждений, массовых мероприятий и многое другое. Лицам, работавшим в системе Художественного фонда, очевидны преимущества данной организации по содействию в творческой деятельности профессиональному художнику в сравнении с частными благотворительными фондами, проявившими себя на этой ниве.

«Сопоставление затраченных фондами сумм с соответствующими расходами правительства наглядно показывает их второстепенную роль, — заключает Вальдемар Нильсен, исследователь крупнейших американских фондов. — В 1970 г. пожертвования фондов составили около 0,5% сумм, затраченных из федерального бюджета, а если учесть расходы на просвещение, социальное обеспечение и другие „филантропические цели“, осуществлённые отдельными штатами и округами, то процент, приходящийся на фонды, станет ещё более незначительным».

Упомянутая выше мысль о том, что **субсидии многих фондов нельзя иначе рассматривать, как аванс в счёт ожидаемых услуг**, имеет значение и в связи с особыми отношениями частных благотворительных фондов с так называемым актуальным искусством, щедро субсидируемым ими, в отличие от искусства, которым занимаются художники-профессионалы. Задача актуального искусства состоит в воздействии на основы национальной культуры и искусства с целью их замены на некие современные «общечеловеческие». А именно, с начала XX века периодически постулируется, что после расщепления атома немислима передача картины мира посредством реалистического пейзажа, что после ужасов мировых войн человек недостоин традиционного изображения, что на смену человеку с палитрой должен прийти человек прямого действия, объявляющий, что «всё вокруг — искусство», и т. п. умозрительные утверждения. Распространяется идея существования некоего нового видения,

которое следует постичь и использовать взамен искомого. Возможно ли это? Разумеется, если вспомнить изречение Бисмарка: «Политика — искусство возможного».

Сегодня было бы странным не упомянуть политику в теме деятельности фондов и инвестиций в искусство. Ещё 18 марта 2000 года в субботнем номере газеты «Нью-Йорк Таймс» в рубрике «Искусство и идеи» появилась статья Лоуренс Цукерман «Как ЦРУ играла в грязные игры с культурой». В чём-то она проясняет состояние управляемого хаоса, в который погружена российская культура. Л. Цукерман пишет о вышедшей в Великобритании в 1999 г. книге «Культурная холодная война: ЦРУ и мир искусства и литературы», написанной британской журналисткой Франсес Стопор Саундерс. Книга повествует о тайной продюсерской деятельности в сфере искусства разведывательного ведомства США. Изложенные в ней любопытные факты заставляют вспомнить слова французского мыслителя Шарля Моррасса. За несколько десятилетий до нью-йоркской публикации он указывал на способность денег и мнения влиять на деятелей культуры в ущерб национальным интересам их стран. Его вывод таков: «Будучи слепой и безразличной силой, равно способной служить государству и его разрушать, к середине прошлого века национальная Интеллигенция могла пойти против национального Интереса, когда этого захотело иностранное золото».

Моррасс объяснял, когда и для чего появились «рептильные», как он выражался, фонды Бисмарка, взявшиеся регулировать ценность свободы слова французской прессы. Они возникали, когда надо было создать общественное мнение, которое требовалось Пруссии для победы над Францией.

Как ведет себя «иностранное золото» в отношении российской культуры? Какова при этом роль «слепой и безразличной силы — национальной интеллигенции» России?

В августе 1990 года Моссоветом был утверждён проект по созданию в столице Центра Современного Искусства (ГЦСИ), финансируемый Фондом Сороса и получивший впоследствии поддержку Фонда Форда. Его галерейные стратегии — слепки с укоренившихся в США принципов лоббирования интересов капитала с помощью искусства. Для этого и нужны «имиджи»: одним для того, чтобы получить

инвестиции, деньги от меценатов и фондов, другим для того, чтобы иметь гарантированную возможность продавать, распространять идеологию и товары — тот же имидж — корпораций, которые стоят за этими меценатами и фондами.

Знаменательно, что Государственную премию в области современного искусства «Инновация» (400 тысяч рублей) присудили арт-группе «Война» за акцию «Х*й¹ в плену у ФСБ» (изображение фаллоса на Литейном мосту в Петербурге). Пикантность этого события в том, что Министерство культуры РФ финансировало лишь организацию «Инновации», а деньги на премии выделены частными благотворителями.

Очевидно, сие событие знаменует окончательное освобождение художественных произведений от оков материальности. В ходе вытравливания ремесленничества из искусства мало-помалу утрачивают значение такие стороны искусства, как материал и обработка, профессиональная подготовка художника. «Движущей силой искусства и рынка становится инновация», — речь идёт о том, чтобы сформулировать художественный умысел и продать идею, по сути — материализовать ничто. Звучит это предельно цинично, поэтому то же самое можно сказать мягче: искусство, понимаемое индикатором экзистенциальных измерений человеческого бытия, не нуждается в материализации, но может приносить реальные дивиденды.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Самсон Суханов*. Каменных дел мастер. <http://s-pb.in/samson-suchanov>.
2. *Досси П.* Продано! Искусство и деньги. — СПб.: Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2011.
3. *Нильсен В.* Крупнейшие американские фонды. М.: Прогресс, 1972.
4. Нью-Йорк Таймс. 18.03.2000 г.

¹ В 1981 г. я закончил художественное училище им. В. А. Серова, а в декабре 1987 г. был принят в Союз художников. Шесть лет интенсивной работы в графике, плакате, прикладной графике, участие в выставках, работа в творческих группах Домов творчества Союза художников России, работа по заказам в Комбинате графического искусства Художественного фонда РФ позволили говорить о моей состоявшейся карьере профессионального художника.

5. *Моррас Ш.* Фрагменты. Об Англии, Германии, Франции и монархии. М.: Тотенбург, 2018.
6. ПОСТАНОВЛЕНИЕ от 4 февраля 1940 г. №186 «Об образовании Художественного Фонда Союза СССР». http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4225.htm.
7. *Медведев А.* Похищение Европы. СПб.: Фонд Академии художеств, 2005.

М. С. Фомина

МИРИСКУСНИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННАЯ СЦЕНОГРАФИЯ

(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА
ВЯЧЕСЛАВА ОКУНЕВА)

Вячеслав Окунев — один из самых известных современных театральных художников. Он считается одним из лучших мастеров сценографии именно музыкального театра. В балетном же театре он, пожалуй, самый известный интерпретатор современно решенной, но исторически достоверной декорации, которая может быть названа «живописно-иллюзорной».

За его плечами — более 300 постановок в географическом диапазоне от Астаны до Вашингтона, он главный художник Михайловского театра (бывш. Малого оперного) в Петербурге, заслуженный художник России и Молдовы. Пожалуй, это самый востребованный сценограф музыкального театра двух столиц.

Среди его работ — большая часть репертуара Михайловского, спектакли Мариинки, театров «Санкт-Петербургъ опера» и «Зазеркалье», такие знаменитые реконструкции, как «Князь Игорь» и «Садко» (Мариинский театр), авторские транскрипции классического материала — «Свадьба Фигаро», «Сильфида» (там же), «Спящая красавица», «Жизель», «Дон-Кихот», «Тщетная предосторожность» (Михайловский театр), «Евгений Онегин» (Ростов), «Хованщина»

(Большой театр, Москва), «Иоланта» («Зазеркалье», Петербург), «Травиата» («Санкт-Петербург опера») и многие другие.

Нам представляется, что МЕТОД художественной практики Окунева-сценографа построен на принципе КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ АССОЦИАЦИЙ. Характер его образования, полученного в стенах знаменитого ЛГИТМиК (нынешняя Театральная академия в Санкт-Петербурге), воздействие институтского педагога — поклонника мирискуснической традиции, собственная любознательность и широта кругозора, мировоззренческая глубина в подходе к материалу — все это органично привело Окунева к тонкому осмыслению художественно-исторических пластов, к способности лаконичными штрихами, легко читаемыми аллюзиями воссоздать дух и стиль эпохи. Это качество совершенно неопределимо для художника музыкального театра, который часто должен работать с различными историческими временами и художественными стилями. Столь же существенна и другая способность Окунева, которая была сформирована и натурой, и творческой биографией мастера, — умение вчитаться в либретто, осмыслить вместе с режиссером-постановщиком партию и ПОГРУЗИТЬСЯ В ИСТОЧНИКИ.

Происхождение из театральной семьи (отец — зав. пост в театре, мама — гример) могло и не предопределить театральной карьеры Окунева. Хотя все знают притягательную силу закулисья, генетическое влечение детей из актерских, режиссерских семей к повторению родительского пути. Но, может быть, более важным стал детский, мальчишеский интерес к ремеслу, сооружению «домиков»; он делал макеты вместе с отцом, но решение заняться искусством профессионально принимал совершенно самостоятельно.

Уже упомянутый нами педагог по Театральному институту в Ленинграде, куда Окунев поступил, Илья Григорьевич Сегаль, учивший многих из ныне известных театральных художников, отличался умением создавать атмосферу. Он был влюблен в культуру «Серебряного века», отлично знал историю театра. Высокой планке, которую задавал педагог, соответствовал и сильный курс (Ирина Пресс, впоследствии соавтор многих спектаклей Окунева как художник по костюмам; Владимир Фирер). Сейчас, когда Окунев впервые выпустил собственный курс на том же постановочном факультете, он

решил следовать тому стилю доброжелательного руководства, который бытовал в его студенческие годы у Сегалья.

Темпоритм и географический размах работы Вячеслава Окунева поражает воображение. Еще удивительнее то, что при таком количестве постановок он не только сохраняет высокий профессионализм, но и продолжает «придумывать миры» для новых спектаклей. В «актуализированных» сценических решениях, которые теперь режиссеры предлагают даже чаще, чем традиционные, он выдерживает меру вкуса. Его сценография «обуздывает» неумную фантазию режиссера — этого «хозяина спектакля» в последние сто с лишним лет.

В постановках, тяготеющих к сохранению исторической достоверности, он остается верен своему умению извлечь цитату-знак, цитату — символ эпохи, создать образ времени в пространстве сцены. Остается верен своему неизреченному, но постоянно существующему **МЕТОДУ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ АССОЦИАЦИЙ**.

Художник использует приемы, подпадающие под принципы этого метода, и в стилизациях под старинный спектакль, и в «осовремененных», иногда на грани с авангардом, решениях.

Так было, например, в случае постановки «Хованщины» (режиссер Ю. Александров, постоянный соратник Окунева в оперном жанре) в Большом театре, когда Окунев читал не только исторические труды, связанные с переходной для Руси эпохой кануна петровских реформ, но и сами первоисточники, наподобие описи имущества фаворита царевны Софьи князя Василия Голицына, отправлявшегося в ссылку. Именно из этой описи художник узнал, что в доме Голицына были не только венецианские зеркала, «фряжские листы» (как тогда называли эстампы), но и портреты европейских государей, в том числе и самого короля-солнце. Изображение этого портрета Людовика XIV и предстало на сцене Большого театра, вызвав недоумение некоторых критиков, которые не имели привычки погружаться в архивные материалы.

Дух и ароматпряного и затейливого французского рококо передает сценограф в декорациях к «Свадьбе Фигаро» (режиссер Ю. Александров) на сцене Мариинского театра. Здесь мы можем видеть

не только привычный образ грандиозных юбок на «фижбиках» времен Марии-Антуанетты, но и высокопрофессиональную живопись в духе Ф. Буше и Н. Ланкре, обрамленную рокайльными «извивами».

Иной образ прелестей «старого режима», как называли предреволюционную пору во Франции «галантного» XVIII века, теперь уже с оттенком иронии и гротеска, дает Окунев в балете «Тщетная предосторожность» (постановка Олега Виноградова). Буколическая история влюбленной крестьянской пары оформлена в духе севрского фарфора, а бутафорский «рогатый скот» вызывает ассоциации со знаменитой фермой Марии-Антуанетты, где злосчастная королева вместе с придворными дамами доила коров и коз с вызолоченными рогами и надушенных духами.

Свой узнаваемый почерк, характерные приемы, манера работы с материалом и формой — свойство любого большого мастера. А сложение этого стиля, его становление, эволюция — предмет интереса серьезного исследователя.

В случае с современным сценографом искусствовед подчас выступает в роли археолога, собирающего осколки какой-то затерянной во времени цивилизации. Увы, личные фонды большинства ныне здравствующих художников театра находятся в несистематизированном, выражаясь более прямолинейно — хаотическом состоянии — эскизы растеряны, подарены или проданы в разные коллекции, макеты в театрах не сохранены, а видеофиксация постановки (когда она есть!), конечно же, не передает дух, энергию спектакля — а значит в большой степени — и его смысл. Поэтому важнейшая составляющая любого, даже столь краткого, очеркового исследования — ПРОСЛЕЖИВАНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ МАСТЕРА — становится весьма затруднительной. Порой сценографы, недовольные качеством своих ранних работ, вовсе их уничтожают, порой костюмы и декорации рассеиваются в театральном пространстве. Случай Окунева — ярко выраженное соединение первого и второго факторов. Но по тем осколкам старых постановок, которые оказались доступны взгляду современника, по нынешним эскизам, еще не рассеянным в театральном континууме, можно проследить некоторые закономерности авторского почерка Окунева. В любом случае очевидно его раннее тяготение к графической определенности контура,

к четкой и лаконичной линии, к удлинённым пропорциям, где 9:1 — частое соотношение, свойственное, как известно, и школе Лисиппа, и поздней античности, и изысканному маньеризму (если восходить в поисках прототипа стилистических особенностей мастера к древним временам и «старым мастерам»). Этот вертикализм, выраженная оконтуренность легких, почти невесомых фигур типичны и для тех эскизов, которые построены на ренессансно-классической системе пропорционирования 8:1 (в постановке «Джанни Скикки» в театре «Зазеркалье», режиссер А. Петров, и других).

Есть два сорта художников: одни долго идут к своему, сразу узнаваемому почерку, меняя приемы и даже художественные системы (Гойя, Ван-Гог), другие сразу формируют лишь им присущую стилистику (Энгр, Хальс).

Окунева можно отнести к некоему третьему типу творцов, которые соединяют оба пути.

С одной стороны, по тем эскизам и фотографиям прежних постановок, которые из осколков можно составить в единую мозаику, нетрудно сделать вывод, что характер рисунка, манера подачи объекта менялись мало. Художнику изначально была присуща графичная манера. Исключение составляли лишь эскизы для традиционного классического балета, декорация которого носит само за себя говорящее название — «живописная» (на западе — «романтическая», автор же этих строк предпочитает термин «живописно-иллюзорная»). Они предполагали воспроизведение нежной сквозной листвы ландшафтных кулис и падуг, пастельной (а иногда и ярко-насыщенной) гаммы пейзажных «домиков», сложенных или тоже живописных.

Некоторые изменения при работе с материалом можно проследить на неклассических постановках с участием Окунева. Поначалу он был склонен экспериментировать с многофигурными композициями. Так, в постановке 1980 года тогда еще Кировского театра, в балете О. Виноградова «Ревизор» на сцене была полуфантастическая конструкция с многочисленными деталями, она много раз менялась, вращалась, каждая эволюция действия сопровождалась переменной внутри этой кинетической установки: город переодевался наподобие пресловутых «потемкинских деревень» (подвергающихся в науке

сомнению) — при слухе о приезде ревизора; каждое вранье Хлестакова вызывало новую модификацию сценического объекта.

Фактически здесь можно увидеть прообраз второй по значимости системы изображения на современной сцене — *единой установки*, которая даже в музыкальном театре с его развитой сюжетикой оперно-балетного жанра становится доминирующей.

Пора зрелости ознаменовалась переходом к более лаконичным решениям.

Но уже изначально можно выделить два главных направления окуневского художественного «удара». Первое — это авторские спектакли, решенные языком современной лаконичной сценографии («Джанни Скикки», «Человек из Ламанчи», «Медиум» в режиссуре А. Петрова). Второе направление — классическая манера, традиционная живописная декорация, которая в наибольшей степени сохранилась в балете.

По собственному признанию художника, с самого начала его волновали ассоциативные образы. В «Ревизоре» таковыми выступали сами театральные легенды о постановках Гоголя, предметный мир XIX столетия: крыша собора как чернильница, солнце как керосинка и т.д. Самого Гоголя по праву называют далекой предтечей сюрреализма, и вся сценическая среда «Ревизора» вызывала как раз подобные ассоциации. Вообще, влияние эпатажной эстетики и личности Дали на молодых художников было чрезвычайно велико на рубеже 70–80-х годов.

В «Человеке из Ламанчи», как уже было сказано, важны были фактуры, контраст между миром реальным и миром мечты. Еще позже придет использование разных фактур, стекла, пластика в совсем немногословных решениях балетов Эйфмана, «Покаяния Фауста» А. Шнитке в Театре Петербургской Консерватории, «Иоланты» в «Зазеркалье». (И хотя эти решения тяготеют к принципу «единой установки-задника, как в балетах Эйфмана, или единой установки-конструкции, как в „Иоланте“ А. Петрова, тем не менее проявление интереса к пластическому материалу делает их близкими тому типу современной сценографии, который мы назовем „фактурами“, или, вслед за А. Михайловой, „единой пластической средой“).

Одна из известных постановочных традиций прошедшего времени — приспособление художника к пьесе, к конкретным задачам спектакля. Отсюда — необходимость менять стиль в зависимости от характера драматургического или музыкального материала. Постепенно Окунев отходит от этой театральной установки, создавая свой собственный узнаваемый стиль: классичность зримого образа, его «стилизация» и эстетизация, взывание к культурно-историческому коду, запечатленному в сознании просвещенного зрителя. А до этого были грубые фактуры мешковины и дерева «Человека из Ламанчи», коллаж в «Конармии» (И. Рогалев, и то, и другое в постановке А. Петрова), натюрмортность, многообъектность уже не раз упомянутого «Ревизора».

Одна из главных черт художественного языка Окунева — глубокое погружение в материал. Он интересуется всей историей постановок занимающего его произведения, самой историей его создания, затем идет внимательное чтение либретто, изучение исторической среды, того, что можно назвать материальной культурой эпохи. (А этого как раз не хватает и режиссерам, и театральным художникам в период их обучения в театральных или художественных вузах).

Здесь надо особо отметить, что для Окунева режиссер — это соавтор и соратник, а не соперник. По точному выражению самого мастера, театральный художник должен уметь создать СВОЙ МИР, погружаясь в ЧУЖОЕ СОЗДАНИЕ, отталкиваясь от чужой фантазии. Окунев относится к той редкой породе художников, которые безоговорочно признают решающее значение организующей воли режиссера в театральном пространстве. Для него очень важна работа в прямом контакте с постановщиком спектакля, важно его ощущение театра, его пластические ходы. Словом, ему интересно бывает играть не только по своим, но и по чужим правилам. Если, конечно, за ними стоит талант и понимание природы театральности.

Работа собственной художественной фантазии начинается с какого-то толчка, минутного откровения, случайно схваченного мотива, ракурса.

ПУТЬ ОТ ЭСКИЗА К ВОПЛОЩЕНИЮ — это продолжение поиска уже найденного зрительного образа на этот раз в пространстве сцены, это «измерение пропорций»: главное — определить место

и объем, которые объект будет занимать в реальных координатах сценической коробки.

РАБОТА НАД ОПЕРОЙ И БАЛЕТОМ — основное поле приложения окуневских сценографических усилий. Музыка для него — определяющий фактор при освоении нового материала. В современном театре, где доминирует режиссерская концепция, всякое новое прочтение оперной классики предполагает свою «историю» на тему всем известного сюжета; при этом может начать преобладать какая-то одна смысловая линия. Поэтому простор художнической фантазии дается только после основательной совместной работы с режиссером. Только после того, как они выяснят, какую историю им предстоит рассказать зрителю, последует сочинение зримого мира спектакля.

В классическом балете главной задачей по-прежнему является создание романтической пейзажной среды, театральных эффектов, без которых невозможно представить «Жизель» или «Сильфиду». Для Окунева сущностно необходимо, чтобы его фантазия в классическом вкусе соответствовала духу музыки XIX века, чтобы очевидной была «оглядка» на стили того времени.

ЦВЕТОВОЕ РЕШЕНИЕ всегда зависит от субъективного ощущения цвета, кроме того, в музыкальном театре — от восприятия самой музыки, ее энергий. Со времен Скрябина попытки найти соответствие музыки цвету не прекращались. Некоторые закономерности вызывания определенных цветовых ассоциаций при прослушивании определенного типа музыки давно известны. Так, например, естественна inferнальная красная гамма костюма Мефистофеля. Но когда Окунев сделал Мефистофеля для оперы Шнитке в черно-белом костюме, подчеркивая обыденный, повседневный характер зла, оказалось, что такая интерпретация тоже была не единственной, что осовременивание символа зла встречается на сцене XX века. (В литературе некоей параллелью этому может служить образ Воланда, явившегося со своей «экспедицией» в Москву 20-х годов). Таким образом, можно сказать, что цветовой поиск ограничен музыкально-смысловыми ассоциациями, и суть новизны состоит только в оттенке своей, авторской интонации. По выражению самого художника, колористические искания сводятся к поиску цветового созвучия музыке. И здесь возможны не только цветовые, но и тональные решения, как

у «старых мастеров» сцены, создававших «музыку для глаз», по выражению величайшего мастера декорации эпохи классицизма и предромантизма Гонзага.

А вот свет, который столь мощно засиял на сцене в последние 15–20 лет, сейчас стал порой доминировать над колоритом, иногда, в минималистских черно-белых решениях, — заменять его. Это то, что было недоступно ни старым «кудесникам сцены» времен А. Роллера и К. Вальца, ни новым послекоровинским колористам. В эпоху сценографического бума 1970-х – 1980-х годов свет взял на себя функции драматурга. После блестящих опытов в драматическом театре, экспериментов с фактурами, которые выявлялись именно цветом у Кочергина, в любимовских спектаклях, после опытов с кинопроекциями Свободы, свет пришел в музыкальный театр.

Как считает Окунев, сейчас, когда появилась профессия художника по свету, сценографическое решение может возникать и под влиянием «световых» идей. Хотя «спасти спектакль», как иногда говорят о высокопрофессиональном световом решении какого-нибудь признанного художника по свету, один свет все-таки не может. Должно быть смысловое, концептуальное соавторство двух главных «родителей» спектакля — в первую голову режиссера, ну а затем добровольно «самоумалившегося» в тени «хозяина спектакля» художника.

Окунев тяготеет к прямой изобразительности, к доминированию легко считываемого зрительного образа над концептуалистской зашифрованностью «пустого пространства», по которому распределены-разбросаны там и сям условные знаки.

В этом смысле его манера традиционна для русской школы и продолжает традицию «СМЫСЛОВОГО ТЕАТРА» — в противовес театру абсурда или театру постмодернистской тотальной игры и профанирования идеалов. Хотя иронизм, игровое начало совсем ему не чужды. Преобладание психологизма в театральной традиции и натурность в основе живописного подхода — типичные проявления русской художественности. Про нее в целом и про окуневский сценографический язык в частности можно сказать, что в них торжествует изобразительное начало.

В то же время манере Окунева близка присущая тому же постмодерну занимательность и ирония, многослойная глубина «текста»,

который часто сознательно «пишется» поверх других, узнаваемых сценографических «текстов». Не чужд ему ни минималистский подход («Иоланта» в «Зазеркалье»), ни центонность сознания (цитаты из «великого века» короля-солнца в «Дон-Жуане» Эйфмана, рококо в «Свадьбе Фигаро» и «Тщетной предосторожности» Ю. Александрова и О. Виноградова, ампира в «Евгении Онегине» С. Гаудасинского и А. Степанюка, русского авангарда в «Петрушке» О. Виноградова и т.д.), ни многослойность и вариативность. Как иначе, как не минималистской вариацией на тему исторических интерьеров, назвать единые установки-задники для балетов Эйфмана — с мотивом залов Павловского дворца в «Русском Гамлете» или зрительного зала императорских театров в «Красной Жизели»? Как не игровыми назвать перемещения, движения, манипуляции с «жесткими ребрами» корабельных остовов в «Петре Первом», где они превращают сценическое пространство то в корабельную верфь, то в дворцы трезиниевского барокко? И та же «Тщетная предосторожность» — разве не «одна великолепная цитата» из рокайльной пасторали, из багатели, из нежных красок и прихотливых форм фарфоровых безделиц стиля «луи кэнз»?

С одной стороны, Окунев придумывает театральную «машину времени» — и реконструирует постановку времен Николая II и Матильды Кшесинской — «Эсмеральду» с Никитой Долгушиным в Самарском театре; с другой — в «Иоланте» с Александром Петровым создает другое поле цитирования: огрубленные конструкции, напоминающие и композиции кубистов, и почти экспрессионистские приемы живописи Ван-Гога арльского периода.

И то, и другое — проявления вполне постмодернистского типа художественного мировосприятия. Но в обоих случаях художественный результат — сама сценография спектакля — лишена ернического осмеяния «святыни» и вместе с тем никогда НЕ лишается смысловой нагрузки. В случае с «Эсмеральдой» — это воссоздание духа и стиля имперского академического балетного спектакля, в случае с «Иолантой» — стирание привычных, трафаретных ассоциаций с бургундскими модами, но при этом — напоминание о французской художественной традиции (южная, средиземноморская колористическая сочность искусственных цветов, красота которых недоступна незрячей героине

оперы, да и вся сценографическая «отсылка» к стильности живописи «парижской школы»).

По сути ИСТОРИЗМ органически присущ окуневскому типу художественного мышления и языка. Будь то стилизация, реконструкция или авторский спектакль — он не может строить свою фантазию в безвоздушном пространстве вневременности. «Место и время» будут непременно пробиваться и сквозь минимализм осовременивания (та же «Иоланта»), и сквозь рокайльные излишества сознательной стилизации («Свадьба Фигаро» и др.).

К творчеству Окунева вполне можно отнести те слова, которые он произнес об отечественной сценографии 1970–80-х годов: если и были у него проходные спектакли, то нерешенными и непродуманными их назвать было нельзя. В то же время сухость, жесткость, огрубленность, «эстетика безобразного», сколь бы «эстетична» она ни был, — чужды ему имманентно.

Его минимализм всегда напоминает о классическом пропорционировании, об ордерных конструкциях (если речь идет об архитектурной композиции на сцене), «на худой конец» — о формальных поисках начала XX века (как это было, например, со стилизацией под кубистический коллаж, под лентуловские «качающиеся» живописные «здания» в декорациях к «Петрушке»).

Как говорит сам Окунев, у него были попытки перенести опыт драматического театра в музыкальный. Он стремился создать то соотношение между человеком и пространством, при котором видны детали, подробности — одежды, внешности, эмоций («Человек из Ламанчи» с А. Петровым в тогдашнем МАЛЕГОТе). Тогда же было сделано и соединение живописной декорации (мир грез Дон-Кихота) и фактурного решения (жесткая реальность мира). Но все-таки главным в музыкальном спектакле для Окунева остается соответствие духу, стилю, эмоциональному строю САМОЙ МУЗЫКИ. При этом сам сценографический подход может быть различным: здесь и декоративное многоцветье живописной декорации «Садко» (восстановление и воссоздание образов Константина Коровина в Мариинском театре); и соединение игровой единой установки с элементами живописной декорации («Петр I» бывш. МАЛЕГОТА, ставшего Театром им. Мусоргского, а ныне Михайловским); и «чистая» единая

установка-задник (с мотивами театра времен Людовика XIV в «Дон Жуане и Мольере» Театра Эйфмана или тронного зала Павловского дворца в его же «Русском Гамлете»). Окунев-сценограф свободно использует ВСЕ ОСНОВНЫЕ ТИПЫ СОВРЕМЕННОГО РЕШЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА: живописно-изобразительная (или живописно-иллюзорная), единая установка, фактуры, их соединения (классификация по системе автора. — М. Ф.).

Порой осовременивание сочетается с условно-абстрактным, зашифрованным решением сценического пространства. Голая абстракция, пустой станок не близки Окуневу. При этом всякая «вещь» на сцене должна играть роль — будь это чисто функциональный стул или стол или предмет «с подтекстом» — то самое чеховское ружье, которое непременно выстрелит.

Окунев убежден, что существуют только ДВА ВИДА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ пластических решений в спектакле — РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ И ФАНТАЗИЙНОЕ. При этом даже в спектакле «натуральной школы» должен быть некий зазор между реальными столом и стулом — и их аналогом на сцене, то самое «остранение», без которого не бывает искусства. По выражению Окунева, этот переход от антикварной мебели к мебели на сцене и составляет суть театра. И, вероятно, этот и есть тот «нерастворимый осадок» искусства, который невозможно поверить аллеброй.

Размещение предметов в пространстве, их КОМПОЗИЦИЯ столь же трудно поддается анализу, как и определение сути «театральности» или «современности» в искусстве вообще. Владение композицией, как и пропорциями, лишь отчасти дается художественным образованием, оно в большой степени должно быть изначально присуще внутреннему «зрению» художника. Хотя научить грамотно располагать объекты на сцене — вполне реально еще на стадии обучения. Для Окунева очевидно, что зрительной доминантой на сцене должен быть центр композиции, остальные ее части служат дополнением. Суть перемен состоит в смене ракурсов этой главной части композиции (так было в «Русском Гамлете», «Красной Жизели», «Тщетной предосторожности», независимо от типа декорации — живописной или единой установки — который применял сценограф).

Окунев умеет перевоплощаться на сцене, почти как актер, этот главный любимец нынешнего века. Он не боится менять свой почерк, модулировать интонацию в зависимости от задач спектакля, режиссерских установок. Но есть у него три главных принципа работы с театральным материалом.

Прежде всего, это определение колористического строя постановки, ее тональности. И это опять же независимо от того, какой из названных выше типов сценографического решения используется.

Второе — свет, равноправный, а то и привилегированный партнер цвета в современном театре.

Наконец, третье — сама композиция, пространственные соотношения объектов.

Именно эти три составляющие лежат в основе всех театральных чудес — будь то эффекты расписных кулис и падуг классической декорации или минималистский пролом в черноту сценической коробки, из которого вдруг начинает бить свет — которые творит на сцене театральный «изограф» Вячеслав Окунев.

ИЗБРАННЫЕ СПЕКТАКЛИ ВЯЧЕСЛАВА ОКУНЕВА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

МИХАЙЛОВСКИЙ (МАЛЫЙ ОПЕРНЫЙ) ТЕАТР

1976 год. *Дж. Пуччини*. «Джанни Скикки». Опера. Режиссер — А. Петров, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.

1979 год. *Д. Менотти*. «Медиум». Опера. Режиссер — А. Петров, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.

1982 год. *И. Рогалев*. «Конармия». Опера. Режиссер — А. Петров, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.

1986 год. *Л. Делиб*. «Фадетта». Балет. Балетмейстер — Н. Боярчиков, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.

1988 год. *П. Чайковский* «Щелкунчик». Балет. Хореограф — Н. Боярчиков, костюмы — И. Пресс.

1993 год (восстановлен в 2005 г.). *А. Петров* «Петр 1». Опера. Режиссер — С. Гаудасинский, костюмы — И. Пресс.

- 1994 год. *Н. Римский-Корсаков*. «Сказка о царе Салтане». Опера. Режиссер — С. Гаудасинский. Сценография и костюмы — В. Окунева.
- 1995 год. *Дж. Верди*. «Травиата». Опера. Режиссер — С. Гаудасинский. Сценография и костюмы — В. Окунева.
- 1995 год. *П. Чайковский*. «Спящая красавица». Балет. Хореография — М. Петипа и др. (художественный руководитель — Н. Боярчиков). Сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.
- 1996 год. *И. Штраус*. «Летучая мышь». Оперетта. Режиссер — С. Гаудасинский. Сценография и костюмы — В. Окунева.
- 1996 год. *Л. Минкус*. «Дон-Кихот». Балет. Хореография — А. Горского и др. Сценография и костюмы — В. Окунева.
- 1998 год. *Ж. Бизе*. «Кармен». Опера. Режиссер — С. Гаудасинский, художник-постановщик — В. Окунев.
- 1999 год. *Дж. Пуччини*. «Флория Тоска». Опера. Режиссер — С. Гаудасинский, художник-постановщик — В. Окунев.
- 1999 год. *Дж. Верди*. «Риголетто». Опера. Режиссер — С. Гаудасинский, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2000 год. *Дж. Верди*. «Отелло». Опера. Режиссер — С. Гаудасинский, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2005 год. *И. Кальман*. «Сильва». Оперетта. Режиссер — С. Гаудасинский, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2005 год. *П. Чайковский*. «Иоланта». Опера. Режиссер — С. Шепелев, художник — В. Окунев.
- 2006 год. *А. Глазунов*. «Раймонда». Балет. Хореография — М. Петипа (постановка Г. Комлевой). Художник-постановщик — В. Окунев.

МАРИНСКИЙ ТЕАТР (БЫВШ. ГАТОБ ИМ. С. М. КИРОВА)

- 1980 год. *А. Чайковский*. «Ревизор». Балет. Хореография — О. Виноградова.
- 1981 год. *Х. Левенскольд*. «Сильфида». Балет. Хореография — А. Бурноввиля, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.
- 1990 год. *И. Стравинский*. «Петрушка». Балет по сценарию и в постановке О. Виноградова. Художники — В. Окунев и И. Пресс.
- 1992 год. *Л. Делиб*. «Копчелия». Балет. Хореография — О. Виноградова, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.
- 1997 год. *И. Стравинский*. «Свадебка». Балет. Хореограф — А. Мирошниченко, художник — В. Окунев.
- 1998 год. *В.-А. Моцарт*. «Свадьба Фигаро». Опера. Режиссер — Ю. Александров, сценография и костюмы — В. Окунева.

Реконструкция декораций к «Князю Игорю» А. Бородина (опера, по сценографии Н. Тихоновой, Н. Мельникова, режиссер — И. Габитов, постановка 1954 года возобновлена в 2001 году) и к «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (опера, по сценографии К. Коровина, режиссер — А. Степанюк, 1993 год).

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ОПЕРА

- 1993 год. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник В. Окунев.
- 2003 год. Дж. Пуччини. «Джанни Скикки». Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник — В. Окунев.
- 2004 год. Б. Бриттен. «Поругание Лукреции». Опера. Режиссура — Ю. Александров, сценография — З. Марголин, костюмы — В. Окунев.
- 2005 год. Дж. Верди. «Травиата». Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник — В. Окунев.
- 2008 год. Д. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур». Опера. режиссер — Ю. Александров, художник — В. Окунев.
- 2009 год. В.-А. Моцарт. «Дон Жуан». Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник — В. Окунев.
- 2010 год. Р. Леонкавалло. «Паяцы». Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник — В. Окунев. Спектакль — лауреат Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит» (2010), номинант Национальной премии «Золотая маска» (2011).
- 2011 год. Дж. Пуччини. «Богема». Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник — В. Окунев.

ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

- 1995 год. И. Кальман. «Мистер Икс». Режиссер — А. Белинский, сценография — В. Окунев, костюмы — Н. Зюзькевич.
- 2005 год. Ж. Оффенбах. «Синяя борода». Режиссер — Ю. Александров, художник — В. Окунев.
- 2009 год. К. Портер. «Целуй меня, Кэт». Режиссер — А. Исаков, сценография и костюмы — В. Окунев.

ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА КОНСЕРВАТОРИИ

- 1997 год. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Опера. Режиссер — А. Степанюк, художник — В. Окунев.

- 1999 год. *П. Чайковский*. «Лебединое озеро». Балет. Хореография — М. Петипа и Л. Иванова (редакция К. Сергеева), балетмейстер — Н. Долгушин, сценография и костюмы — В. Окунева.
- 2010 год. *С. Прокофьев*. «Золушка». Балет. Хореография — О. Виноградова, художник — В. Окунев.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР БАЛЕТА БОРИСА ЭЙФМАНА

- 1993 год. *П. Чайковский*. «Чайковский». Художник — В. Окунев.
- 1994 год. *Л. Минкус*. «Дон Кихот, или Фантазии безумца». Художник — В. Окунев.
- 1995 год. *Р. Вагнер, М. Мусоргский, С. Рахманинов*. «Карамазовы». Художник — В. Окунев.
- 1997 год. *П. Чайковский, А. Шнитке, Ж. Бизе*. «Красная Жизель». Художник — В. Окунев.
- 1998 год. *Еврейская, христианская, мусульманская, этномызыка и др.* «Мой Иерусалим». Художник — В. Окунев.
- 1999 год. *Л. Бетховен, Г. Малер*. «Русский Гамлет». Художник — В. Окунев.
- 2001 год. *В.-А. Моцарт, Г. Берлиоз*. «Дон Жуан». Художник — В. Окунев.
- 2004 год. *И. С. Бах, грузинская народная музыка*. «Мусажет». Художник — В. Окунев.
- 2005 год. *П. Чайковский*. «Анна Каренина». Декорации З. Марголина, костюмы В. Окунева.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДЕТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР «ЗАЗЕРКАЛЬЕ»

- 1989 год. *П. Чайковский*. «Детский альбом». Опера. Постановка А. Петрова, художник — В. Окунев.
- 2008 год. *П. Чайковский*. «Иоланта». Опера. Постановка А. Петрова, художник — В. Окунев.
- 2005 год. *Дж. Пуччини*. «Джанни Скикки». Опера. Постановка А. Петрова, художник — В. Окунев.
- 2005 год. *В.-А. Моцарт*. «Директор театра». Опера. Постановка А. Петрова, художник — В. Окунев.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР (МОСКВА)

- 2002 год. *М. Мусоргский*. «Хованщина». Опера. Режиссер — Ю. Александров, сценография и костюмы В. Окунева.

РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

2010 год. *А. Бородин*. «Князь Игорь». Опера. Режиссер — Ю. Александров, сценография и костюмы В. Окунева.

ПЕРМСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

2001 год. *Ж. Массне*. «Клеопатра (Жизнь актрисы)». Опера. Режиссер — Г. Исаакян, художник-постановщик — В. Окунев.

2002 год. *С. Прокофьев*. «Золушка». Балет, хореография О. Виноградова, сценография и костюмы В. Окунева.

2003 год. *П. Чайковский*. «Спящая красавица». Балет. Хореография — М. Петипа, консультант по хореографии Г. Комлева, сценография и костюмы — В. Окунев.

2005 год. *Ж. Бизе*. «Кармен». Опера. Режиссер — Г. Исаакян, художник-постановщик — В. Окунев. Спектакль номинирован на Национальную премию «Золотая маска» как лучший оперный спектакль.

2006 год. *П. Чайковский*. «Щелкунчик». Балет, хореография В. Вайнонена, сценография и костюмы В. Окунева.

2009 год. *Л. Делиб*. «Фадетта». Балет. Балетмейстер-постановщик — Н. Боярчиков, художник-постановщик — В. Окунев.

2010 год. «Евгений Онегин». По опере *П. Чайковского*. Режиссер — Г. Исаакян, художник-постановщик — В. Окунев.

Х. Левенскюльд. «Сильфида». Балет. Балетмейстер-постановщик — К. Тер-Степанова, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.

Реконструкция декораций и костюмов Николая Рериха к «Половецким пляскам» *А. П. Бородина*, в хореографии М. Фокина.

САМАРСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

1997 год. *Ц. Пуни*. «Эсмеральда». Балет. Хореография — М. Петипа, художественный руководитель постановки — Н. Долгушин, художник-постановщик — В. Окунев.

2008 год. *А. Адан*. «Жизель». Балет. Хореография — Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа, художник-постановщик — В. Окунев.

2011 год. *П. Чайковский*. «Спящая красавица». Балет. Хореография — М. Петипа, балетмейстер-постановщик Г. Комлева, художник-постановщик — В. Окунев.

2011 год. *А. Бородин*. «Князь Игорь». Опера. Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

Италия

- 2000 год. *П. Чайковский*. «Черевички». Театр Оперы Кальяри. Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2003 год. *Дж. Пуччини*. «Турандот». Арена ди Верона. Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2002 год. *В.-А. Моцарт*. «Дон Жуан». Филармонический театр Вероны. Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2005 год. *П. Чайковский*. «Черевички». Театр Ла Скала, Милан. Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

БЕЛАРУСЬ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

- 1987 год. *В.-А. Моцарт*. «Волшебная флейта», опера. Режиссер-постановщик — М. Изворска-Елизарьева, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.
- 1989 год. *Л. Минкус*. «Дон Кихот». Балет. Хореография — М. Петипа, А. Горский, К. Голейзовский, В. Елизарьев, сценография — В. Окунев, костюмы — И. Пресс.
- 1995 год. *А. Мдивани*. «Страсти (Рогнеда)». Балет. Либретто и хореография — В. Елизарьев, художник-постановщик — В. Окунев. (Гос. премия Республики Беларусь).
- 1999 год. *Ц. Пуни*. «Эсмеральда». Балет. Хореография — Ж. Перро, М. Петипа, Н. Долгушин, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2001 год. *П. Чайковский*. «Спящая красавица» Балет. Хореография — М. Петипа, В. Елизарьев, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2003 год. *М. Мусоргский*. «Хованщина». Опера. Режиссер-постановщик — М. Изворска-Елизарьева, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2005 год. *Ж. Бизе*. «Кармен», опера. Режиссер-постановщик — М. Изворска-Елизарьева, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2005 год. *Л. Минкус*. «Баядерка». Балет. Хореография — М. Петипа (постановка П. Сталинский), художник-постановщик — В. Окунев.
- 2010 год. *Ф. Шопен*. «Шопениана». Балет. Хореография — М. Фокин, художник-постановщик — В. Окунев.
- 2011 год. *Х. Левенскьольд*. «Сильфида». Балет. Хореография А. Бурнонвила, балетмейстер-постановщик — Н. Долгушин, сценография и костюмы — В. Окунев.

2012 год. А. Адан. «Жизель». Балет. Хореография — Ж. Коралли, Ж. Перро, М. Петипа, балетмейстер-постановщик — Н. Долгушин, художник-постановщик — В. Окунев.

КАЗАХСТАН

2000 год. Дж. Пуччини. «Травиата». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2002 год. П. Чайковский. «Евгений Онегин». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2002 год. Дж. Пуччини. «Мадам Баттерфляй». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2003 год. В.-А. Моцарт. «Свадьба Фигаро». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2004 год. Ж. Массне. «История любви и смерти юного Вертера». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2005 год. Дж. Верди. «Риголетто». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2005 год. Л. Делиб. «Копчелия». Балет. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Балетмейстер — С. Вихарев, художник-постановщик — В. Окунев.

2006 год. Дж. Пуччини. «Турандот». Государственный театр оперы и балета им. Абая (Алматы). Опера. Режиссер — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2006 год. А. Бородин. «Половецкие пляски» (Акт из оперы «Князь Игорь»). Балет. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Хореография — М. Фокин, декорации и костюмы — В. Окунев.

2006 год. Дж. Пуччини. «Флория Тоска». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

2007 год. Дж. Верди. «Аида». Опера. Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой (Астана). Режиссер-постановщик — Ю. Александров, художник-постановщик — В. Окунев.

О. И. Гладкова

НОВАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ ВОЛНА
И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР.
«ЯРОСЛАВНА» БОРИСА ТИЩЕНКО

Национальная идея — доминанта отечественной музыкальной культуры — на разных этапах ее эволюции проявляла себя не только в языке, излюбленных темах и образах, но и в характерной жанровой палитре. Исконная мелодическая природа русского фольклора сказалась в приоритете песни и романса, оперы, хоровой сюиты и концерта. Единство слова и музыки лежало в основе оперного творчества первых русских композиторов-профессионалов, теснивших итальянских *maestri* в последней трети XVIII века; «Могучая кучка» в борьбе с западнической линией официальных кругов по-прежнему акцентировала оперу и иные вокальные жанры, хотя и весьма разнообразные; «Новая фольклорная волна» 60-х–70-х годов XX века осваивала жестокий романс и частушку... Волны, особенно заметные в Петербурге-Ленинграде, накатывали периодически, но балет не «омывали»: пластическое искусство, в последних десятилетиях предпочитавшее танец-модерн, срасталось с народной традицией натужно. И все же именно «новофольклористы» вывели на авансцену танцевальный жанр — на телеэкране или в академическом театре. Одной из первых удач на этом пути была «Ярославна» Бориса Тищенко (1974), обозначенная автором как «хореографические размышления», открывающие глубинные корни современного искусства в стремлении увидеть «прошедшее в настоящем», осознать преемственность эпох, возвращенных единой религией и общей музыкальной почвой.

«К сожалению, кроме Чайковского, к жанру балета обращались только плохие композиторы».

Эдисон Денисов

Обидная фраза современника и коллеги не имеет отношения к Борису Тищенко: «Ярославна» — не балет. В традиционном смысле этого слова, которое избегается как в авторском подзаголовке, так и в многочисленных определениях, мелькающих в статьях и рецензиях. «Музыкально-хореографическая повесть», «эпическая танцевальная поэма» и даже «ораториально-симфоническое действие» — эти и другие названия подчеркивают три жанровых начала «Ярославны» — сценическое, хоровое и симфоническое, главенствующее. Полуторачасовое сочинение, по объему равное некоторым симфониям композитора (например, Четвертой), вполне жизнеспособно в филармонических условиях. Музыка «Ярославны» не прикладная и не вторичная по сути; ее дансантичность подвергалась сомнению еще при рождении спектакля. Впрочем, к недостаткам партитуры этого никто не относил: автор-симфонист везде остается верен себе и своим принципам.

Парадокс был замечен в другом. Во времена, характерные повышенным вниманием хореографов к нетанцевальной музыке — инструментальным концертам, большой симфонии и оркестровой серенаде, квартетам и даже «антибалетным» духовным сочинениям — преимущественно из прошлых эпох («отанцованный» Реквием — кощунство или новаторство?), сценическая симфония Тищенко создавалась как заказной балет, написанный в содружестве с театром и постановщиками.

«В прошлом году дирекция Малого театра оперы и балета поручила мне сочинить музыку балета „Затмение“, либретто которого по мотивам „Слова о полку Игореве“ написали К. Ласкари и О. Виноградов, — сообщил Борис Тищенко в газетной статье начала февраля 1974-го. — Я принял за эту интересную и очень ответственную работу в октябре минувшего года. Два акта уже готовы, сейчас заканчиваю третий. В ближайшее время примусь за партитуру. Надо поторапливаться: театр предполагает показать „Затмение“ в самом конце нынешнего сезона. Постановку осуществляют главный

режиссер московского театра на Таганке П. Любимов и балетмейстер О. Виноградов» [1].

С тех пор подобные поручения давались композиторам все реже: балетные афиши заполнили антиквариат и спектакли западных хореографов — мастеров танца-модерн, перенесенные на нашу, российскую сцену. Балет «Затмение», преобразившийся в хореографическую симфонию «Ярославна», оказался одной из последних музыкальных удач в этом жанре: активно пишущие авторы и академические театры находили все меньше точек соприкосновения; сочинение музыки вытеснил умелый коллаж.

Премьеру ожидали успех, всеобщий интерес и внимание. О «Ярославне» много спорили: восхищались, недоумевали, удивлялись. Считали первое, рабочее название более точным и оригинальным.

Затмение... возможно, это слово лучше выражает главную мысль произведения — затмением был неудачный поход Игоря, князя Новгород-Северского, тьмой бедствий обернулась политическая авантюра, обреченная на неудачу. Затмение рассеялось, но нелегко и нескоро... Первоначальный заголовок изменили (должно быть, опасаясь критических острот и каламбуров — по поводу музыкальных и постановочных «затмений»), но спектакль не проиграл. «Ярославна» — образ Родины, символ вечно женственного начала русской культуры — название, промелькнувшее в одном из эпизодов первого действия (№ 6 номерного балета), определилось как окончательное, прекрасно гармонируя с лирическим, слегка меланхоличным колоритом сочинения, ярко национального по языку и глубоко патриотичного по смыслу.

Новый заголовок был музыкальнее и мелодичнее «Затмения». Не говоря уже о том, что «Ярославна» подчеркивала некую парность (а может быть, полярность?) по отношению к знаменитому предшественнику — «Князю Игорю».

Сопоставление с гениальной оперой Александра Бородина — невольное, но неизбежное — оставалось главным болевым моментом, уязвимой точкой замысла и вечной темой премьерных обсуждений, касавшихся, прежде всего, своеобразной трактовки известного сюжета и облика основных персонажей. «Мы привыкли видеть героев

„Слова о полку Игореве“ на пьедестале могучей светоносной музыки Бородина...» — писал один из критиков [2].

Славянская мягкость, «смазанность» черт музыкальных портретов «Ярославны» (ни остроты, ни броской эффе́ктности) казалась привлекательной не всем. Злые языки называли манеру композитора «вегетарианской»: ни «мяса» фактуры, ни прочного «скелета» властных дансанных ритмов. Могла ли соперничать с темпераментными половецкими плясками, прославившими оперу Бородина, тихая, сосредоточенная музыка тищенко́вского балета, статичная и на удивление бесконтрастная? Свет и тень. Сияние мажорных красок, богатырская сила и мрачные, тяжелые предчувствия. Роскошь гармоний и плоскостная, предельно аскетичная монодия... В сравнении с живыми, полнокровными персонажами «Князя Игоря» — личностями, по сути и музыкальным характеристикам, — герои «Ярославны» казались скептикам не более, чем «иконописными ликами», которые «вдруг обрели мимику» [3].

Соревноваться с Бородиным было чистейшей бессмыслицей. Но Тищенко и не думал состязаться — его путь не шел параллелью, напротив: он вел в другую, во многом противоположную сторону. Герои эпоса спустились с пьедесталов. Богатыри оказались уязвимыми, похожими на обычных, земных людей, а общий тон повествования — минорным, сумрачным, почти трагедийным.

История — не наука, а точка зрения. Это известное суждение подтверждается «Ярославной», которая, вероятно, правдивее и объективно достовернее многих музыкальных и художественных интерпретаций «Слова». Игорь Святославич, первый русский князь, плененный половцами, равно как и его дружина («Мужаймися сами: переднюю славу сами похитим, а заднюю ся сами поделим...») представлены фигурами далеко не положительными. Тема преступления и наказания, неразумности власти и обманутого народа — одна из главных для русского искусства — прозвучала в балете впервые. Автор «Ярославны» нашел свою смысловую и жанровую «нишу»; время отодвинуло в прошлое сомнения и споры, и лучшее сочинение Тищенко, кульминация «новой фольклорной волны», осталось одной из вершин в истории современного балета.

«Ярославна» заметно повысила композиторский рейтинг автора; примечательно, что в том же, 1974-м, году ему (преподававшему в консерватории уже около десяти лет) дали специальный класс композиции. Особенно дорог музыканту был лестный отзыв Дмитрия Дмитриевича Шостаковича: «Балет „Ярославна“ ленинградского композитора Б. Тищенко мне удалось посмотреть трижды, и всякий раз я был захвачен силой выразительности этой русской по духу музыки...» [4].

Различные мнения — восторженные, категоричные, спорные — сводились к одному: балет и эпос; возможен ли синтез полярностей? Танец и старославянский текст. Размышление и активное сценическое действие. Архаика и остросовременный музыкальный язык. Медитативный балет Бориса Тищенко явился таким же гибридом, как и сам литературный первоисточник. «В этом произведении очень сильна фольклорная основа, и, вместе с тем, оно тесно связано с книжностью своего времени, — заметил по поводу „Слова о полку Игореве“ академик Дмитрий Лихачев. — Это произведение лирическое и эпическое одновременно... В нем еще чувствуется та неопределенность в жанре, которая была типична для XI и XII вв., когда жанровая система русской литературы не успела отстояться» [5].

Подобное смешение жанров, не до, а после классической чистоты давно пройденных этапов музыкальной истории легко обнаружить и в «Ярославне», язык которой — все тот же синтез фольклорного и «книжного», авангардно-сонористических новшеств, алеаторики и минимального письма.

Стар и млад — души родственные; архаика оказалась неожиданно близкой современному музыкальному слову. Неспешная эпическая речь обрела публицистическую страстность, а события отдаленной эпохи, почти неразличимой за дымкой столетий, — парадоксальную, но очевидную злободневность. «Музыка Тищенко... подобно мощному телеобъективу приблизила „Слово“ вплотную к современному слушателю. Временная дистанция исчезла: древние слова зазвучали с первозданной остротой, точностью и болью» [6].

Казалось бы, яркое режиссерское прочтение «Ярославны» Юрием Любимовым и выразительная хореография Олега Виноградова составят с тищенковской музыкой нерасторжимо-органичный треугольник, равносторонний по сути и замыслу. Тем более, что подобный триумвират

(композитор — режиссер — хореограф) на отечественной сцене — явление редкое. Случилось иначе: «Ярославна», первый из «литературных балетов», поставленных в МАЛЕГОТе, подпитывалась именно словом — в первую очередь, и определенно меньше — видеорядом. Балет не иллюстрировал древнюю летопись, но контрапунктировал ей, и этот контрапункт, не строгий, а скорее свободный, выявил смысловое двухголосие (а может быть, гетерофонию?) «Ярославны» и «Слова».

Литературно-хореографические параллели, собственно, были найдены композитором много раньше — в юношеском балете «Двенадцать» (1963), тесно связанном с поэтическим текстом Александра Блока, и, отчасти, в одноактном балетном спектакле для детей «Муха-цокотуха» (1968) по Корнею Чуковскому. (Балет составил первую часть оригинального сценического триптиха — с оперой «Краденое солнце» во втором действии и опереттой «Тараканище» в третьем).

Учитывая балетное воплощение Симфонии Robusta, поставленной ленинградским ансамблем «Хореографические миниатюры» в 1970 году (спектакль назывался «Симфония бессмертия»), «Ярославна» оказалась четвертым балетом Бориса Тищенко; как получилось со временем — далеко не последней работой в хореосимфоническом жанре.

Обращение к Блоку, множественное в камерно-вокальной и хоровой музыке, для балета было новым, уникальным. Что касается «Слова», то здесь музыкально-поэтический список различных интерпретаций выглядел внушительным и жанрово богатым. Не говоря уже о переводах на современный язык (как русский, так и иные), сделанных виднейшими литераторами — от Аполлона Майкова до Райнера Марии Рильке и Юлиана Тувима, образами, лексикой и метафорами «Слова» подпитывались многие авторы прошлого (Александр Радищев, Василий Жуковский, Александр Пушкин, Николай Гоголь, Кондратий Рылеев, Николай Языков, Тарас Шевченко) и современности (Николай Заболоцкий, Эдуард Багрицкий, Александр Прокофьев и другие). Мотивы «Слова» отразились в изобразительном искусстве и музыке. Помимо непревзойденного «Князя Игоря», на текст «Слова» написана оратория петербургского композитора Люциана Пригожина, старшего коллеги Тищенко; в сочинении использован подлинный старославянский текст. В море толкований

первоисточника взгляд Тищенко сохранил неординарность: в балете «Слово» зазвучало впервые.

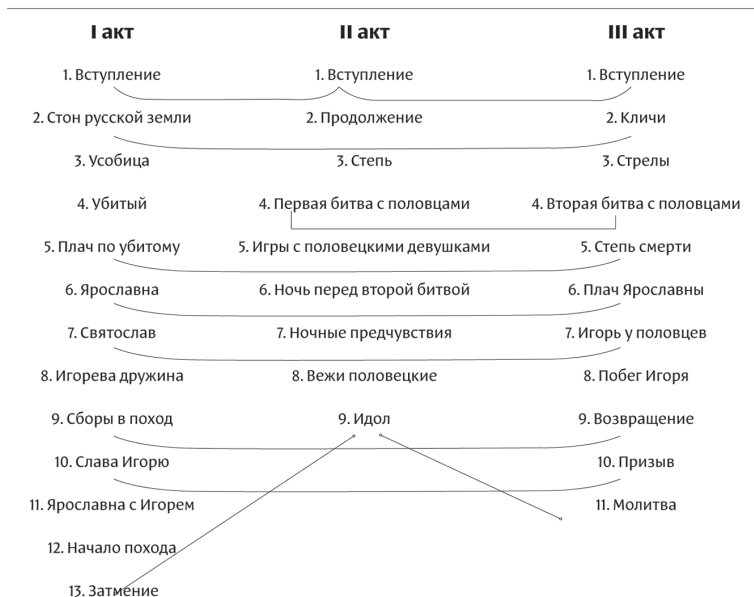
Любопытен еще один факт: за несколько лет до «Ярославны» композитор написал музыку к телефильму, посвященному русскому эпосу в целом и «Слову о полку Игореве» в частности. Не только этот опыт, но и все найденное автором в оркестровом и сценическом жанрах, в киносфере и вокальных циклах — работа со словом и метод «конкретного» симфонизма — соединились в «Ярославне», имеющей своеобразное, необъявленное посвящение: цитату из музыки Галины Уствольской в главном лейтмотиве балета — теме Ярославны — можно понять именно так...

«Это — готика петербургской школы», — сказал о стиле Г. И. Уствольской ее ученик [7]. В таком случае, продолжая метафору, «Ярославна» — это палех. Поэтизация древности, декоративность и «иконописность» роднят хореосимфонию с творчеством «мирискусников», колоритом и образностью ранних балетов Игоря Стравинского, особенно «Весны священной» — здесь параллели неизбежны. Впрочем, при сходстве темы, эпохи и некоторых музыкальных приемов связи эти, скорее, внешние, поверхностные, нежели сущностные. Мир древней Руси для гения Стравинского — такая же экзотика, как Кашеево царство в «Жар-птице» или китайский императорский двор «Соловья»; у Тищенко славянская древность — родное, национальное начало, единственно важное, а не одно из многих. Интерес к первозданному, варварскому для композитора — не просто увлечение распространенным среди его современников «примитивизмом», давно не модная, осмеянная многими народность — корень и основа искусства Тищенко, его этический стержень. Позиция автора «Ярославны» — взгляд очевидца, а не холодно-объективного потомка.

Известно, что главные учителя и музыкальные кумиры Бориса Тищенко не тяготели к балету. Галина Уствольская не писала сценической музыки в принципе. Музыкальный театр Дмитрия Шостаковича, в особенности его балеты, — не самая удачная и не самая исполняемая часть его наследия. Вероятно, поэтому в «Ярославне» влияние мастера не столь велико — сравнительно с другими опусами; в этом сочинении Тищенко более оригинален и творчески независим, нежели в своих симфониях и камерной музыке.

В театральном жанре заметны флюиды иного классика XX века, крупнейшего балетного композитора в отечественном искусстве новейшей эпохи Сергея Прокофьева. Номерной принцип «Ярославны» в сочетании со сквозным симфоническим развитием, ясность изложения и склонность к общей симметрии напомнят известные прокофьевские партитуры.

В балете три действия. Его структура подобна форме масштабной симфонии, части которой тесно связаны лейтмотивами и интонационно-ритмическими переключками, трансформацией тематизма и определенным тональным планом. Смысловые арки видны в названиях и расположении разделов:



Общее число номеров балета — тридцать три. Желая, вероятно, сохранить эту сакральную цифру, автор обозначает один из эпизодов партитуры («Мальчик-пахарь») номером 30а (№ 8 по нумерации третьего акта) — раздел весьма небольшой по длине и интермедийный по сути. Помимо внутренних арок есть еще и общая, внешняя:

начало «Мальчика-пахаря» дает свободное обращение-инверсию исходного «Вступления» (№ 1); форма «закругляется», образуя неточную репризу.

Такая же репризность прослеживается в сравнении протяженности действий, первый акт длится примерно тридцать пять минут, второй — около двадцати пяти, третий — тридцать [8]. В развитии каждого из действий акцентируется финальный номер. «Затмение» — «Идол» — «Молитва» — своеобразные смысловые вехи повествования. Думается, что мистический номер «13» совпал с таинственно-мрачным «Затмением» неслучайно... Впрочем, вернемся к началу.

Тихая, меланхоличная мелодия флейты-пикколо открывает первую страницу музыкальной летописи. Ей вторит другой флейтовый голос, затем третий. Неспешное течение музыкальных ручейков, их прозрачную гетерофонию дополняет новая линия — кларнета, имитирующего несложную «песню» кукушки-бобылихи — символа бесприютности и горького одиночества. Печаль разлита по русской земле, терзают ее бессмысленные, вечные междоусобицы. В стихийно вспыхнувшей драке убит юноша, безутешно рыдает над ним его любимая. В смерти молодого воина — мрачное предзнаменование будущих трагических событий. Князя и дружина, собираясь в поход — с надеждой на славу, легкую победу и желанную добычу, глухи к слезам Ярославны, к мудрому слову Святослава, к Божьему знаменю — черное око заслонило яркое майское солнце. «Худо времена обернулись!»

Неприветлива и коварна бескрайняя степь. Первая битва с половцами выиграна на удивление быстро. Но отдых русичей недолог и беспокоен. Тревожная ночь полна тяжелых предчувствий, затененных звуков, чуть слышных сигналов: враг стягивает силы. Раннее утро разбужено воинственным кличем и пением стрел; вторая битва принесла поражение русскому войску: «Дружину твою, князь, крылья птиц приодели, а звери кровь полизали» — не одолеть несметных полчищ половецких! «Земля гудит, реки мутно текут, пыль поля прикрывает... половцы идут от Дона и от моря и со всех сторон русские полки обступили». Не воскресить Игореву храбрую дружину!

Тоскует Ярославна на осиротевшей земле. «Тяжко голове без плеч, беда и телу без головы», — так и русской стороне без Игоря.

С помощью верного Овлура сумел князь бежать. Повинен он перед русичами и князем Святославом. Молитвой и отвагой в новых сражениях искупит Игорь свою ошибку.

«Из-за усобиц ведь пошло насилие от земли Половецкой!» [8–9]

Две батальные сцены. Два мастерски выписанных пейзажа — степь ожидания и степь смерти. Две мощные инструментальные кульминации («Затмение» — № 13 и «Идол» — № 22). И, наконец, два основных музыкальных портрета — «Ярославна» и «Святослав», выполненных наподобие диптиха, парных картин (№ 6 и № ?) — две ключевых лейттемы сочинения, которое легко и даже заманчиво слышать главной и побочной партиями свободно трактованной сонатной формы.

Лейтмотив любви (№ 6 — «Ярославна», начало):

51 *Andante* $\text{♩} = 88$
l solo

Ob. *pp*

Cl. (B) *pp*

52

53 *dim.* *ppp* *meno p* *mf*

c 6078 к

Ob. *mf*

Cl. (B)

54 *p*

и лейтмотив пророчества (№ 7 «Святослав», 1–16 тт.):

Allegro $\text{♩} = 72$ 60

Cor. (F) *ff* *p*

Cimb. *p cresc. molto*

Tuba *p cresc. molto*

V-c. *p cresc. molto*

C-b. *p cresc. molto*

61

Cor. (F) *ff*

Cimb. *ff*

Tuba *ff*

Coro masch. *ff* *dim.* *mp*
У - же сне - се. ся ху - ла на хва - лу;

V-c. *ff*

C-b. *ff*

Тем более, что сонатный принцип, блестяще претворенный Бородиным, казался впоследствии самым естественным в музыкальном прочтении «Слова». Для Тищенко, однако, он был не безусловным. На первый план в драматургии балета выходит не контрастность, а повествовательность; принципы развития формы скорее литературны, чем музыкальны. От номера к номеру меняются темпы, метры, тональности, но неизменен стиль изложения — летописный,

медлительно-статичный. Нить рассказа тянется все так же обстоятельно, не дергается и не рвется.

Сонатность уступает сюитности. В большинстве эпизодов хореосюиты, как и форме в целом, заметна характерная тищенко-вская «спираль»: яркий выброс тематического материала, а после — длинные витки вариативности.

Статика компенсируется тембровой динамичностью: виртуозная партитура балета богата сонористическими находками. Необычен уже сам инструментальный состав: вечное «мясо» оркестра — струнные — в «Ярославне» лишены традиционного первенства, главные позиции — у «дерева» и ударных, многочисленных и разнообразных. Общий колорит звучания — тяжелый, мрачно-затаенный; обилие густых, маслянистых тембровых красок связано с приоритетом басовых тембров (вспомним особую роль басов, контральто и меццо в русской классической опере); «низы» усилены в каждой из групп:

Violini I — 16	Piccoli — 2	Corni — 5
Violini II — 14	Flauti — 3	Trombe — 4
Viole — 12	Oboi — 3	Tromboni — 3
Celli — 12 (!)	Corno inglese — 1	Cimbasso (четвертый, басовый тромбон) — 1
Bassi — 10 (!)	Clarinetto piccolo 1 (in Es) —	Tuba — 1
	Clarinetti — 2	
	Clarinetto basso — 1	
	Clarinetto 1 contrabasso —	
	Fagotti — 2	
	Contrafagotto — 1	

Прибавим к этому расширенный состав ударных (группу обслуживает шесть (!) исполнителей), две арфы, два органа (случай, исключительный в симфонической, а тем более балетной партитуре) и смешанный хор, в котором главенствует мужская половина (в ней преобладают басы), — тембровая палитра «Ярославны» на редкость своеобразна.

В оригинальном авторском решении просматриваются параллели с народной традицией и практикой, с исконно-славянским инструментарием. В отечественном фольклоре, особенно архаичных времен, практически нет чисто инструментальных жанров и форм: русская музыкальная культура песенна в своей основе. Древнейших струнных известно значительно меньше, чем духовых и ударных; роль старинных жалеек и свирелей играют в «Ярославне» современные флейты и кларнеты. (Заметим, что в «Князе Игоре» А. П. Бородин имитируется именно струнный — гудок). Вариативность инструментов (одних кларнетов представлено четыре вида, не говоря о другом), их редкие, необычные сочетания придают балету незабываемый тембровый колорит.

Партитура, выдержанная в единой цветовой гамме, в приглушенно-матовых, а порою зловещих темно-багровых тонах, поражает изобретательностью и композиторской фантазией — достаточно вспомнить скрипичные глissандо, рисующие истомленную зноем, бескрайнюю равнину; простой, но емкий штрих (№ 16 — «Степь»). Микромотив флейты-пикколо *f-es*, повторенный с безжизненной точностью двадцать один раз, рождает прямые и яркие ассоциации — это свист летящих вражеских стрел. Вместе с ударами *Tamburi di legno* и выразительным фоном скрипок *divisi in 3* всполохи пикколо воссоздадут драматическую картину начала решающей битвы (№ 25 — «Стрелы», начало).

Уникально решение «Затмения» (№ 13) — самой яркой и сонористически эффектной сцены балета, музыка которой, представляя по форме род тембровых вариаций, имеет крепкий внутренний стержень — краткую ритмо-формулу, звучащую, неизменно и точно, двадцать семь раз (*Ritmo coreografico* — ритм сценического движения, согласно ремарке автора; перестук каблуков при неспешном, но упорном *crescendo*). Гипнотическое *ostinato*, разрастаясь от кларнетового соло к мощному *tutti*, оставляет почти физическое ощущение сгущающейся темноты, черной тени, наполняющей на солнечный лик.

Вибрируя, звуковое поле ширится, захватывая весь оркестр; число партитурных строк достигает рекордной цифры — 59! Мертвенные, тягучие кластеры одного, а затем и двух органов предельно насыщают звуковой массив, который — преодолевая кульминацию и возможные *fortissimo* — рассыпается свободной алеаторикой и хаотичными

глиссандо. Обычная нотная запись сменяется авторским «рисунчатым» изложением; подобную музыкальную графику можно увидеть и дальше, в эпизодах второго и третьего действий, партиях оркестра и хора. Хрип и возгласы, микроинтервальные скольжения и набор различных слогосочетаний, бормотанье и стоны выразительны и изобразительны одновременно. «Брать дыхание и снова вступать можно, кто где захочет. Не надо стремиться петь очень согласованно и чисто», — поясняет автор [10].

«Не цитируйте, а применяйте!» — советовал композиторам, в том числе и неофольклористам, один из крупнейших пианистов сегодняшних дней [11]. Прямого звукоподражания, как и подлинных народных напевов, в «Ярославне» немного; гораздо больше умелой, любовно выписанной стилизации и псевдоцитат. Из архаичного знаменного пения и строчного письма — в своеобразной гетерофонии мужского хора. Из русских фольклорных наигрышей — многочисленных соло духовых. Из безысходно-печальной протяжной песни, из причетов и плачей, и даже из почти незаметных в «Ярославне» восточных напевов, распознанных искусствоведом И. Земцовским, — как фанатичный этнограф-архивариус Тищенко перебирает, находит и складывает вместе вечно живые музыкальные древности.

Не только народные жанры и образы, но силлабические структуры и общая метрическая свобода, переменные размеры (3/4, 5/4, 9/8, 6/8 и т.д.), приблизительные темпы, выставленные автором при помощи волнистых равенств, как и частая импровизационность, заимствованы из глубинных источников. Такое впечатление, что музыка «Ярославны» с трудом записана в системе европейской нотации подобно самым оригинальным народным образцам. Фольклорен по сути и небольшой диапазон большинства тищенковских тем, нераскидистых и не склонных к легким скачкам.

Звуковая ткань балета линейна в своей основе, и эта распевность — неизменное, исконное качество русской музыки от старых до нынешних времен, от древних стихир до симфоний композиторов-классиков. Вокальна тихая кульминация — послесловие «Молитва» (№ 33), исполняемая смешанным хором в сопровождении струнных; их тембр напомнит голос флейты-пикколо, открывающий повествование. С развитием мелодия вступления все больше осознается

эпиграфом: первозданная монодия, извечная народная песня — начало всех начал...

«Тищенко, как мне кажется, по складу дарования чистейший мелодист», — сказал о композиторе его коллега Сергей Слонимский; именно в мелодии, сольной или утолщенной многоголосием («как если бы один человек вдруг запел хором»), отчетливей всего слышится авторское слово, «со слезами смешанное...».

«В искусстве, чтобы двигаться вперед, надо иметь крепкие связи с прошлым... Ветвь, оторванная от ствола, быстро погибает» [13]. Не об этом ли «Ярославна» — живой побег на кряжистом дубе традиций?

Библиография:

1. *Борис Тищенко*: Молодой музыкант рассказывает о своем новом сочинении // Вечерний Петербург. 1974. 5 февраля. С. 3.
2. *Кац Б.* Живая мысль музыки // Аврора. 1975. № 8. С. 64.
3. *Кац Б.* О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л., Советский композитор. 1986. С. 106.
4. Цит. по аннотации М. Бялика к грамзаписи балета. 1976. С. 1.
5. *Лихачев Д.* Первые семьсот лет русской литературы // Библиотека Всемирной литературы. Серия первая. Т. 15. М., 1969. С. 716.
6. *Кац Б.* Живая мысль музыки // Аврора. 1975. № 8. С. 66.
7. Цит. по: Петербургский сюжет: Двойное интервью с Г. Банщикковым и С. Баневичем / Записала Е. Польдяева // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 80.
8. Так, в наборе пластинок (см. прим. 4) приводятся следующие цифры: I акт — 36 мин. 15 сек., II акт — 23 мин. 48 сек., III акт — 29 мин. 52 сек.
9. Слово о полку Игореве // Библиотека Всемирной литературы. Серия первая. Т. 15. М., 1969. С. 209.
10. *Тищенко Б.* В ремарках к партитуре «Ярославны». Л., 1977. С. 167.
11. *Перельман Н.* В классе рояля. Короткие рассуждения. М: Классика–XXI, 2002. С. 5.
12. *Слонимский С.* За творческую дружбу // Советская музыка. 1963. № 11. С. 26.
13. Высказывание А. Онеггера. Цит. по: XX век. Композиторы о композиторах / Сост. Н. Хотунцов. СПб.: Союз художников, 1999. С. 24.

Н. С. Сергина

ДЕЙСТВО О СВЯТОМ СЕВАСТИАНЕ

(О КАНТАТЕ-МИСТЕРИИ «СИРЕНЬ» АЛЕКСАНДРА СМЕЛКОВА. 2002 г.)

ПОЛНОЕ НАЗВАНИЕ: «СИРЕНЬ», КАНТАТА-МИСТЕРИЯ ДЛЯ СОПРАНО, МЕЦЦО-СОПРАНО, ТЕНОРА, БАРИТОНА, БАСА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА. ЛИБР. А. СМЕЛКОВА ПО ЛИРИЧЕСКИМ СТИХАМ И ПОЭМЕ «СЕВАСТИАН-МУЧЕНИК» КОНСТАНТИНА РОМАНОВА И СТИХОТВОРЕНИЮ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ «ОТЦАМ» (II)

В заглавии кантаты-мистерии Александра Смелкова «Сирень» слушатель предчувствует образы, созвучные безмятежному романсу «Сирень» С. Рахманинова на стихи Е. Бекетовой или П. Чайковского «Растворил я окно...» на стихи К. Р., с наполняющимся взволнованным дыханием напевом: «И с тоскою о родине вспомнил своей, об отчизне я вспомнил далекой...». Однако содержание ее гораздо глубже...

Задумав написать музыку к стихотворениям К. Р. (псевдоним Великого князя Константина (10[22].08.1858 – 2 [15].06.1915), композитор, обратившись к творчеству поэта, лишь незадолго до этого введенного в широкий культурный обиход¹, увидел его склонность

¹ Константин Константинович. Царь Иудейский (драма в четырёх действиях и пяти картинах). СПб.: тип. МВД, 1914. 204 с.; *Он же*. Критические отзывы (литературно-критические статьи за 1905–1913 гг.). П.: тип. «Сельского вестника», 1915. 449 с.; *Он же*. Избранные лирические стихотворения: с биографией и портретом ... автора. П.: Н. Н. Сергиевский, 1915. 188 с.; Стихотворения К. Р. (1879–1912). Т. I–III. СПб.–Пг., 1912–1915; *Осетров Е. И.* Патент на благород-

к эстетизму, музам высокого искусства, но также образам природы России, к образам ее цветов — сирени («И в лицо мне пахнула весенняя ночь Благовонным дыханьем сирени...»), черемухи (Давно черемуха завяла, И на сирени средь садов Уж не качались опахала Благоухающих цветов...»), ландыша («Если ландыша листья средь жаркого лета Мне в тени попадутся лесной...»), розы («В те беззаботные года Не знали мы житейской прозы: Как хороши тогда, Как свежи были розы!»; «Как жаль, что розы отцветают! Цветов все меньше по садам...»). Впрочем, как можно заметить, чаще это образы увядших цветов...

Константин Романов известен также как автор значительных драматических произведений в стихах, задумавший серьезные исторические полотна («...смертельно хотелось бы и мне написать драму в стихах, из русской истории и видеть на сцене»²). Летом 1913 года К. Р. написал мистерию в стихах о Христе под названием «Царь иудейский», гениальную музыку к которой создал К. Глазунов.

ство // К. Р. Избранное. М.: Советская Россия, 1991. Составитель и автор предисловия Е. И. Осетров. 336 с.; *Никоничев Ю.* «Вестник света» и «бесы» русской литературы. Вступительная статья // Стихотворения / Романов, К. К. ; Сост.: Ю. Никоничев, Е. Панфилова. М.: Литфонд РСФСР, 1991. 208 с.; *Соболев В. С.* Августейший президент: Великий князь Константин Константинович во главе императорской Академии наук (1889–1915). СПб.: Искусство-СПб., 1993. 180 с.; *Кушлина О. Б., Перегудова З. И.* К. Р. // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 122–124; *Говорушко Э. Л., Матонина Э. Е.* К. Р. М.: Молодая гвардия, 2008. 671 с. (Жизнь замечательных людей. Вып. 1324 (1124)). *Чадаева А. Я.* Августейший поэт. Великий князь Константин Константинович. М.: Вече, 2013. 494, [1] с., [8] л. ил., ноты. — (Царский Венец); *Чернышова-Мельник Н.* Баловень судьбы: История жизни Константина Романова. М.: Энас, 2008. 320 с.; *Черников А. П.* Поэт рода царского: судьба и творчество Константина Романова. Калуга: КГУ им. К. Э. Циолковского, 2011. 204 с.; Константинские чтения — 2015. Константиновичи — семья, традиции, деятельность на благо России. Сборник материалов научной конференции 28 октября 2015 г. СПб.: Государственный комплекс «Дворец конгрессов», 2015. 280 с.

² Цит по: *Матонина Э. Е.* Загадка К. Р. // К. Р. Великий князь Константин Романов. Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма / Сост. Э. Е. Матониной. М.: Искусство, 1998. С. 27.

В 1887 году К. Р. закончил поэму «Севастьян-Мученик» — драматический рассказ о раннехристианском мученике, принявшем страдальческий венец. Образ святого, погибшего в Риме в III в. за проповедь христианства, был излюбленным для западных художников XV–XVII вв., на картинах которых он изображался привязанным к столбу и пронзенным стрелами либо вместе с исцеляющей его от ран св. Ириной, либо с другими святыми, а также предстоящим мучителям. В Каталоге сюжетов на библейские темы указывается более 50 картин итальянских, немецких, французских и английских художников эпохи барокко, посвященных различным сюжетам из жития св. Себастиана³. Достаточно напомнить картины Антонио Поллайоло (ок. 1475 г.), где он изображен в окружении стреляющих в него лучников⁴, Хосе де Рибера (ок. 1628) «Св. Себастиан и св. Ирина»⁵ и, наконец, знаменитое полотно Тициана (ок. 1570 г.), хранящееся в Эрмитаже. Святой Себастиан известен и древней Руси. В древнейших славянских минеях XII века служба св. Севастьяну содержится на 18 декабря по старому стилю.

Архиепископ Сергий в своем двухтомном труде «Полный месяцеслов Востока», обозревающим как славянские, так и греческие источники, на 18 декабря указывает память мученика Себастиана и дружины его, констатируя, что упоминания о нем «весьма древни и написаны ранее в 4 в. предположительно св. Амвросием», указывая, что мощи его находятся в Риме, в церкви его имени⁶. Из славянских гимнографических источников Сергий упоминает лишь один — Румянцевского собрания (ныне хранящегося в Российской государственной Библиотеке в Москве), № 1295 (12 в.), относя авторство канона Иосифу песнописцу (ум. 883 г.)⁷. (Интересно отметить, что на 18 декабря относится память русского святого Себастиана Пошехонского (ум. в 1542 г. или в 1500 г.)⁸,

³ Pigler A. Barockthemen. 1956. P. 461.

⁴ См.: Национальная галерея. Лондон. М.: Искусство, 1971. Илл. 14, 15.

⁵ См.: Эрмитаж. Западно-Европейская живопись XIII–XVIII веков. Л.: Аврора, 1989. Илл. 168 и др. (илл. 15, 22, 146).

⁶ Сергий, архиеп. Полный месяцеслов Востока. Т. 2. Владимир, 1901. С. 509.

⁷ Там же. С. 387.

⁸ Там же. С. 388.

также не попавшая в певческие сборники стихир. В русской традиции почитание св. Севастиана известно по древним спискам. До нас дошла служба св. Севастиану на 18 декабря в служебной минее, нотированная знаменной нотацией (ГИМ. Син. Собр. 162, лл. 134–139 об.)⁹.

При том, что память св. Севастиана в целом нетипична для славянской традиции, она, как видим, все же встречается в некоторых древнейших источниках, что делает ее чрезвычайно ценной для исследователей с точки зрения характеристики культурных влияний, прослеживающихся по этим источникам.

Так, в служебной Минее 12 века ГИМ Синодальное собрание № 162 обнаруживается служба святому Севастиану весьма полного состава — седален, три стихиры и канон¹⁰. В домонгольской Руси праздновалась память святого Севастиана, и это означает большее «западное наклонение» репертуара церкви, чем принято было считать до сих пор. Текст службы насыщен терминологией воинского подвига, и это важно в плане изучения культурного контекста эпохи таких памятников, как «Слово о полку Игореве», и некоторых русских гимнографических циклов на воинскую тему, например, службы Знамения Иконы Богородицы в Новгороде (12–14 вв.).

Воинские образы мы видим в 3-й песни канона:

**«Воинство приведеъ чьстьноу.
вожикю вѣроу вѣороужены.
оутвържены моучениче непобѣдимы.
Пѣлкѣ бо воюющихъ и зѣлодѣиства.
Моучительска гавьса.
Низложили ксте мощию доуховною**

**... Стрѣлы изводенна зѣлаа тѣрпаше съвѣзакмѣ.
И на дрѣвѣ моучениче растагакмѣ.
вожикю силоу преславне.**

⁹ См.: Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember. Teil 5: Facsimile. Herausgegeben von Hans Rothe. West-deutscher Verlag, 2000. P. 269.

¹⁰ См.: Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember. Teil 5: Facsimile. Herausgegeben von Hans Rothe. West-deutscher Verlag, 2000. P. 269.

**Неврѣдимъ и всьщель.
авикъ явленъ кси.
посрамлаа вражиа зълостьства»¹¹,**

в 6-й песни канона:

**«Твърдостию оумъ всьчьстными.
гависа непокорнь.
Вънгда бити тѣ палицами нещадьно.
И извадати стрѣлами мьногами.
Тѣмъ же къ свѣтоу преиде.
радугаса моучениче невечерьнемоу»¹².**

Некоторые реминисценции образов «Слова о полку Игореве» можно видеть в 1-й песни канона:

**«Потьмъ вожьствьнѣ въистиноу.
пльтьскыа омрачивъ разоумы.
Крѣвьми пострадавниа.
моутныа потоки исоушилѣ кси. мьноговожьствиа.
Богомоудре моучениче превогате»¹³.**

Воинская тематика службы, сам персонаж — св. Севастиан — воин и мученик, расширяет круг источников древнерусской гимнографии, посвященных светской, воинской теме. Данная рукопись почти полностью нотирована, что дает материал для изучения музыкальной структуры песнопений, системы роспева ударных и безударных слогов, интонационного словаря этих песнопений.

Поэтическое воплощение темы святого Севастиана в новой русской традиции — в конце 19 в. — принадлежит поэту, чье творчество в наши дни вызывает большой интерес. Автор поэмы «Севастиан-Мученик», Константин Романов (К. Р.) (1858–1915), представитель

¹¹ Там же. С. 272.

¹² Там же. С. 275–276.

¹³ Там же. С. 271.

царской династии Романовых, которому последний русский император Николай Второй приходился племянником. Поэма К. Р. — поэтический пересказ жития св. мученика Севастиана — весьма заметное произведение русской поэзии серебряного века.

Тема христианского подвига св. Севастиана представлена в европейской литературе и в музыке. Так, заметное явление в европейском музыкальном искусстве представляет сочинение Клода Дебюсси о святом Севастиане¹⁴.

Поэма К. Р. несет в себе драматургическую основу. Ее вполне можно поставить сегодня на сцене любого театра.

Ключ к стихам К. Р. композитор отыскал в стихотворении Марины Цветаевой «Поколенью с сиренью», основав либретто кантаты-мистерии на драматургии сочетания стихов К. Р. и Марины Цветаевой.

Святой мученик Севастиан родился ок. 250 г. в г. Нарбоне (Галлия), учился в Медиолане (ныне Милан). При императорах-соправителях Диоклетиане и Максимиане (284–305) занимал должность начальника дворцовой стражи. Тайно принял христианство, обратив в христианство до 1400 человек, был известен исцелениями уверовавших. По житию и службе св. Севастиана стали известны еще несколько христиан, празднование которых приходится на тот же день в составе службы св. Севастиану — Маркеллина, Марка, Зои, Транквиллина и других, принявших мучение за веру. Св. Севастиан подвергся мучениям последним из них, приняв казнь расстреливанием стрелами, о чем и поется в песнопениях древнерусской службы, ему посвященной. Однако после казни он остался жив, обнаруженный Ириной, женой начальника стражи, а затем вновь казнен¹⁵.

Эти события нашли преломление а поэме К. Р. и в кантате А. Смелкова (соч. 2002 г.).

Кантата представляет собой монументальное произведение, которое можно сравнить с жанром, распространенным в средневековой традиции, — жанром действия, мистерии. Драматическим контрастом

¹⁴ См.: «Le martyre de saint Sébastien». *Mystère de Gabriele d'Annunzio. Musique de Claude Debussy. Fragments symphoniques.* Paris, 1912 (Музыка к мистерии Г. Д'Аннуцио «Мученичество св. Себастьяна»).

¹⁵ См.: Минея. Декабрь. Ч. 2. Изд. Моск. Патриархии, 1982. С. 25–27.

теме сирени служит стихотворение Марины Цветаевой «Отцам» (2) (1935 г.), избранное автором либретто как философское обобщение темы св. Севастиана в современном, близком нашему веку прочтении. М. Цветаевой, видевшей трагический итог «поколенья с сиренью», вряд ли была известна дневниковая запись К. Р.: «я желал бы принять мученическую смерть»¹⁶, но, возможно, знала она о гибели сына его Олега в начале Первой мировой войны¹⁷, о других сыновьях К. Р., погибших в шахте под Алапаевском, о судьбе всего «поколенья с сиренью», всей России. Так на канву образов «Сирени», соединяющих чувство любования красотой благоуханной весны и щемящее чувство осознания быстротечности этой красоты в предчувствии великих потрясений, автором кантаты накладывается драматически-мистическое повествование поэмы К. Р. «Севастиан-мученик».

Тончайшие поэтические и музыкальные образы, сама музыкально-поэтическая форма либретто, основанного на сопоставлении древней легенды и предреволюционного мироощущения конца XIX – начала XX века, выходят на уровень осмысления философии истории. Яркий музыкальный язык, открыто мелодичный и гармонически цельный, синтезирует все лучшее в классической музыке, отстаивая сферу высокого в современном духовном пространстве.

Кантата-метафора «Сирень» написана в 2002 г., была исполнена с огромным успехом 17 мая 2003 г. в концертном зале Союза композиторов в Санкт-Петербурге. Исполнители: Т. Кальченко, А. Кикнадзе, С. Виноградский, А. Сафиулин, Э. Цанга, А. Смелков (ф-но)¹⁸.

¹⁶ К. Р. Великий князь Константин Романов. Дневники. Воспоминания. Стихи. Письма / Сост. Э. Е. Матониной. М.: Искусство, 1998. С. 93.

¹⁷ Князь императорской крови Олег Константинович (15 [27] ноября 1892, Санкт-Петербург – 29 сентября [12 октября] 1914, Вильно) — правнук Николая I. Умер от раны, полученной в одном из сражений Первой мировой войны. См.: Яковлева Е. Памятник князю Романову воздвигли в Царском селе // Российская газета. 29. 09. 2015. Рубрика: Общество; Борисов Ю. Князь императорской крови командовал взводом // Медиакратия. — 08.08.2013. https://web.archive.org/web/20160328232042/http://mediacratia.ru/owa/mc/mc_publications.html?a_id=24249.

¹⁸ См.: Петербургская музыкальная весна. 39-й Международный фестиваль. 22 апреля – 23 мая 2003. С. 44–45.

25 января 2020 года в связи с 70-летним юбилеем композитора кантата была исполнена на Мариинской сцене г. Владивостока под упр. А. П. Смелкова¹⁹.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Ч. 1-я. «**Поколенью с сиренью**» (на стихотворение М. Цветаевой). Неспешный напев басового голоса на стихи М. Цветаевой начинает пролог к кантате, из него проистекнут многие метаморфозы смысла и он снова прозвучит в заключительном разделе кантаты как ее итог.

Moderato

V. *p* По. ко . ленью с си.

p ma marcato

ре . нью и с Пас.хой в Крем . ле, мой при.

¹⁹ Исполнители: Лилия Кадникова (сопрано), Ирина Колодяжная (меццо-сопрано), Мэргэн Санданов (тенор), Алексей Бублик (баритон), Евгений П्लеханов (бас), Сергей Редькин (фортепиано). Симфонический оркестр Приморской сцены Мариинского театра. Дирижёр — Павел Смелков. В программе: *Эпиграф. Сергей Рахманинов. Романс «Сирень» (сл. Е. Бекетовой); Александр Смелков. Кантата «Сирень» на слова К.Р. и Марины Цветаевой; Сергей Рахманинов. Концерт для фортепиано с оркестром № 3 ре минор, соч. 30 (1909).*

«Поколению с сиренью и с Пасхой в Кремле мой привет поколению по колено в земле, а седиными в звездах...». На последних словах звучат аккорды в высоком регистре — лейтмотив звезд, и они на протяжении всей кантаты будут означать и звучание христианских высоких истин, и мерцание звезд, к которым в конце кантаты будет обращен взор умирающего мученика Севастиана.

Più mosso 2 string.

V. а се . ди . на . ми — в звез . дах!

Ч. 2-я. «*Сирень распустилась*» (на стихотворение К. Р.). Вздвонная, призывающая к любованию распустившейся сиренью тема (в исполнении тенора), в окружении гроздей красивых гармоний («сиреневые аккорды», по определению автора):

Allegretto
f con moto (с возделением)

T. Си . рень

lunga

mp *cresc.*

8 *attaca*

The image displays a musical score for the Act of Saint Sebastian. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line with the lyrics "рас. пу . сти лась у две . ри тво .", a piano accompaniment in the right hand with dynamics *f p* and *pp*, and a bass line. The second system includes a vocal line with the lyrics ". ей и ли . лю . вы . ми", a piano accompaniment in the right hand with dynamics *tr pp* and *f pp*, and a bass line. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

«...В заключительном разделе этой части возникает начальная тема баса „Поколенью с сиренью...“, сочетающаяся в дуэте с мелодией тенора, означая объединение первых двух частей как предваряющих третью, с которой собственно и начинается Действо о Севастиане».

Ч. 3-я. «Преступник» (К. Р. «Севастиан-мученик»). Мы в театре, мы в Древнем Риме. Музыка представляет яркое театральное зрелище, хотя узнаем мы всё из уст рассказчика-баритона; мощные аккорды, пассажи зримо рисуют движение и грохот Вечного Города, торжество и суету Императорского Рима, толпы народа: «В Риме праздник. Рыщут колесницы, топот, стук колес по мостовой...».

3. ПРЕСТУПНИК

Maestoso
Tr-no

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. The second and third systems continue the piece with similar rhythmic patterns and dynamics. The tempo is marked *Maestoso* and the mood is *Tr-no* (tragic).

И вот сам Император совершает жертвоприношение в храме Венеры, весь народ склонился пред алтарем... Но один из военачальников, христианин Севастиан, не может участвовать в жертвоприношении: «Не поник отважной головою лишь один Севастиан».

Противостояние Севастиана императору — снова на теме «Поклоненью с сиренью», приобретающей характер древнего напева, на фоне аккорда «звезд».

Bar. *ff*
Се . ва . сти . ан.

8-----1
fff

Ч. 4-я. «**Отцветает сирень**» (на стихотворение К. Р.). Сопрано и меццо-сопрано исполняют прекрасную элегию о сирени: «Отцветает сирень у меня под окном...». Воспоминание о прекрасной России...

4. ОТЦВЕТАЕТ СИРЕНЬ

Andante cantabile, con sentimento

S.
M.

Отцве . та . ет сирень, о . сы .
У ме . ня под ок . ном

p

Заключительный умиротворенный аккорд повторяется вдруг мощно, как набат, и мы оказываемся опять на площади древнего Рима.

Ч. 5-я. «**Подсудимый**». Рассказчик-баритон и Цезарь (бас) опять представляют действие о Севастиане, не склонившем головы:

5. ПОДСУДИМЫЙ

Alla marcia **Moderato**
ad libitum recit.

Var. За . свер . ка . ли пе . за . ре . вы

о . чи и зло . ве . щим вспыхну . ли ог . нем.

p *f*

f canto *recit.*

8.....

«Засверкали цезаревы очи...» Святого Севастиана стражники «повлекли в гору, в Палатинские сады» — за высокие стены императорских владений. В плену Палатинских садов Севастиан вспоминает «дом родной с тенистым садом, Рощи, гладь прозрачную озер...», и здесь композитор помещает лирическое стихотворение К. Р. о скромном русском пейзаже со старым сереньким домиком. Так Палатинские сады переносят слушателя в пространство России.

Ч. 6-я. «*Садик запущенный*» (на стихотворение К. Р.). Женский дуэт исполняет непритязательную, словно детскую, песенку, в сопровождении которой пробивается ручеек-тема, похожая на тему какой-нибудь баховской инвенции, и в рассказе возникают попеременно два измерения — «песенка» о простеньком русском пейзаже

и действо о святом Севастиане, на теме этой инвенции, звучащей все более обостренно и угрожающе. В женский дуэт вторгается дуэт баса и баритона: «Повлекли они его с собою в гору, в Палатинские сады». Женские голоса поют о счастье: «Юные грезы, счастливые встречи...». И снова мужской грозный вокализ: «Повлекли они его с собою в гору...». В заключении звучит тема «Поколенью с сиренью...» из пролога, соединяющая эти два измерения в фокусе эпохи К. Р.

Ч. 7-я. «Узник». Севастиан проводит последнюю ночь. Вот-вот «заблестит Восток воспламенённый, брызнут солнца первые лучи И разбудят этот город сонный, и проснутся палачи». На аккордах «сирени» и теме «Поколенью с сиренью» строится музыкальный образ душевного состояния узника перед казнью.

7. УЗНИК

Moderato assai

The musical score is for the piece "Узник" (Prisoner) by Dmitri Shostakovich. It is in 3/4 time and D major. The tempo is "Moderato assai". The score includes vocal parts for Soprano (S.), Mezzo (M.), Bass (Bar.), and Baritone (B.), along with piano accompaniment. The lyrics are: "Ти . хо всё, по ." (Ti . ho vse, po .). The piano part features a prominent bass line with a "p" dynamic marking.

S.
мерк . ло не бо. Всё ти хо, у .

M.
мерк . ло не бо. Всё ти хо, у .

Bar.
мерк . ло не бо. Всё ти хо, у .

B.
мерк . ло не бо. Всё ти хо, у .

p *pp* 8

Ч. 8-я. «**Пробудились стражи**». Резкие аккорды вводят нас в сцену истязаний святого, переходящую в драматическую двойную фугу, исполняемую всем вокальным квинтетом:

8. ПРОБУДИЛИСЬ СТРАЖИ

Allegro moderato

T.
. чи.

Bar.
Про . бу . ди . лись

mp marc. cresc. *f*

S. *f* Стра . жи .

M. *f* Стра . жи .

T. *f* Пробу . ди . лись . стра . жи .

Bar. *f* стра . жи .

B. *f* Пробу . ди . лись . стра . жи .

mp *cresc.* *f*

Ч. 9-я. «Мученик». Масштабная двойная fuga с яркими темами и драматическим их развитием. Первая тема — долгий полет стрелы — на слова «Стрела вонзалась за стрелю» — вырастает из интонаций инвенции и представляет значительную трудность для певцов колоратурной техникой.

9. МУЧЕНИК
(Фуга)

Allegro

M. *f* *p* Стре . ла

B. *f* *p* ла вон . за . лась за стрело . ю .

sf *p* *p* *sf*

M. вон за . лась за стре . ло . ю. Стре . ла

T. *f* Стре . ла *p*

B. Стре . ла за стре . ло . ю. Стре . ла,

f *p*

Вторая тема — на слова «Он терпел с молитвой на устах» — предстает нисходящей мелодией, противодвижением первой теме. Заключение фуги — на аккордах, отдаленно напоминающих православную молитву.

Ч. 10-я. «Умиравший». Инструментальное интермеццо, создающее образ угасающего сознания Севастиана.

10. УМИРАЮЩИЙ (Инвенция)

Adagio

p *f*



Здесь звучат «распадающиеся» обрывки всех тем: темы элегии, темы «Поколению с сиренью», обеих тем фуги в инверсии (лежащему Севастиану всё видится перевернутым), звездные аккорды.

Ч. 11-я. «Гаснет запад». Звездными аккордами продолжается действо о Себастьяне.

11. ГАСНЕТ АЛЫИ ЗАПАД

Largo

A musical score for piano and voice. The piano part is in a minor key and 4/4 time, marked *Largo* and *pp*. It features a series of chords and some tremolos. The vocal line is in a minor key and 4/4 time, marked *p*. The lyrics are: "Гаснет алыи запад, догора я." The piano accompaniment includes a vocal line and a piano part.

pp

p

Var. Гаснет алыи запад, догора я.

«...Две жены прокрались тайно в сад...» Звучит простая, как колыбельная, мелодия на стихотворение М. Цветаевой, перерастающая в просветленную хвалу Севастиану и всему «поколению, где краше — был, кто

жарче страдал». В новой теме мы слышим интонационные сближения с другими темами кантаты — «Поколению с сиренью», Элегии, «Садик запущенный», аккорды звезд и сирени — возникает сложнейший ассоциативный музыкальный многогранник тем-напоминаний о смысловых точках скорбного авторского рассказа...

Ч. 12-я. «Рим ликует». Мы снова на грешной земле, в грохоте и напоре римского праздника, ликующего еще громче после победы над святым. Появляется Император, и в музыке мы ощущаем чуть ли не шум ветра в его одежде — он стремителен и всесилен. Его встречает алеаторика шепота толпы: «Тише, тише, он идет, сам Цезарь!...»

12. РИМ ЛИКУЕТ

Tempo di marcia

mp

mf

f *ff* [60] *ff*

S. В Ри . ме празд

M. В Ри . ме празд

T. В Ри . ме празд

Bar. В Ри . ме празд


B. В Ри . ме празд

f *ff* *f*

Ч. 13-я. «**Воскресший**». «Вдруг всё стихло...» Народу является Севастиан: «Красотой небесной, бесподобной ясный взор его сиял...»

13. ВОСКРЕСШИЙ

Poco più mosso
mp

Вар. 

Вдруг всё стих . ло, всё во . круг недвижно ста.ло.

Це . пе . не . я ву . жа . се без . мер . ном,

Цел . пе . не . я ву . жа . се без . мер . ном,

Последнее противостояние: «Победить ты властен это тело, но не дух бессмертный мой...» Звучит откровенной красотой темы Элегии, наполненной красотой живой жизни.

Ч. 14-я. «**Святой**» завершает мистерию переходом в образы небесной ипостаси героя-воина-мученика.

14. СВЯТОЙ

Lento *ppp*

А —

Ты у жели страхом по вой казни возмечтал слу.

ppp

А —

гу Христа смутить? Во ин твой, о Це . зарь,

На темах Элегии и пролога «Поколению с сиренью» звучит историсофский итог кантаты-метафоры на текст Марины Цветаевой: «Уходящая раса, спасибо тебе!»

Е. А. Скоробогачева

ТРАДИЦИИ И ИХ РАЗВИТИЕ В СОВРЕМЕННОМ ПРАВОСЛАВНОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ

Современное православное искусство представляет собой особую художественную, культурно-историческую, религиозно-философскую сферу, заключающую истоки духовности многих народов. Само понятие «православное искусство» отражает «целостное духовное пространство, содержащее основы миропонимания во всем многообразии их проявлений»¹. Обращение к исконным духовным устоям ведет к укреплению самосознания, сохранению национального искусства, что исключительно важно в современном мире. Для самоидентификации нации необходимо укрепление ее культуры, значимой в мировом масштабе, о чем В. М. Васнецов писал: «Мы тогда только внесем свою лепту в сокровищницу всемирного искусства..., когда с возможными для нас совершенством и полнотой... сумеем в своем истинно национальном отразить вечное, непреходящее»², чему созвучны высказывания М. В. Нестерова³, М. А. Врубеля, В. И. Сурикова, для которых национальные православные традиции в искусстве были столь важны.

¹ Скоробогачева Е. А. Художественные традиции Русского Севера и их роль эволюции национального искусства России. Автореф. дисс. ... докт. искусств. Саратов: СГК, 2018. 56 с.

² Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. С. 154.

³ Нестеров М. В. Давние дни. М.: Русская книга, 2005. 559 с.; Михаил Нестеров. В поисках своей России. М.: ГТТ, 2013. 454 с.

Православное искусство России с древних времен и в наши дни хранит исконную самобытность. В бревенчатых церквях, могучих монастырях, камерных часовнях без икон, мозаик и фресок не полно убранство. Таким примером являются возведенные по проектам *Максима Артамонова* постройки г. Томска: православный приходской храм в честь святого равноапостольного князя Владимира (2015–2016), ориентированный на принципы зодчества домонгольской храмовой архитектуры Древней Руси, и часовня святой блаженной Домны Томской (1996). К древнейшим традициям шатровых храмовых композиций, известных в отечественной архитектуре с первых веков принятия Древней Русью православия, восходит решение часовни святого Трифона в поселке Липки Московской области, сооруженной по проекту *Олега Плохотнюка*. Построенные Ассоциацией Гильдия храмоздателей храмы и храмовые комплексы показывают, как в современном мире можно сочетать в архитектуре искусство старых мастеров с современными требованиями, как в техническом, так и в культурном плане.

Важно, что древняя иконография получает ныне новое самобытное звучание и в монументальном искусстве, например, в технике витража, как в творчестве *Владимира Михайлова*. Им исполненная запрестольная икона «Святая Троица» (2016) следует иконографии, известной в искусстве Византии, Древней Руси. Учение о Троице, установленное церковью в первых веках христианства, в древнерусской иконописи воплощено в иконографии «Троица Ветхозаветная» и «Троица Новозаветная». Догмат о Троице, один из сложнейших в христианстве, в иконописи нашел многогранное по трактовке выражение в виде явления трех ангелов Аврааму у дуба Мамврийского. О Троице говорится в учении крупнейших мыслителей, начиная со II в.н.э.: св. Иустина Философа, Тертуллиана, Григория Чудотворца, Оригена, Афанасия Александрийского и других. На Руси воплощение догмата о Троице связано с наиболее чтимыми именами Сергия Радонежского, Андрея Рублева, а также Стефана Пермского, Симона Ушакова. Современные авторы продолжают воплощать данную иконографию, в том числе в технике витражной росписи.

Исполнена на высоком профессиональном уровне, индивидуальна, узнаваема, что не противоречит традиционному руслу, монументальная стенопись *Алексея Вронского*, *Алексея Живаева*,

Евгения Максимова, Олега Шуркуса, Андрея Филиппова. В сложной синтезированной технике, сочетающей роспись, мозаику, инкрустацию, работает греческий художник-монументалист *Георге Вакоуфтсис*.

Во многом именно памятники культового искусства выражают духовно-художественную суть того или иного края, страны, христианского мира в целом. Современное культовое искусство — это гармоничные архитектурные решения храмов и величественные образы настенной живописи, изящные эмалевые миниатюры и многоцветные витражи, монументальные скульптуры и тонкие по характеру исполнения рельефы, стилистическое многообразие памятников иконописи и шитья, резьбы и ювелирного дела. Обширный диапазон цветовых сочетаний, сложные построения форм и линейных ритмов, богатство насыщенных, контрастных тонов, как и приглушенная жемчужно-охристая гамма, нашли отражение в культовых произведениях.

С позиций наших дней православное искусство нуждается в научной оценке роли его художественных традиций в формировании самобытности и эволюции национальных культур. К исследованию православного творчества обращены сочинения таких авторов, как В. Г. Брюсова, Г. И. Вздорнов, И. И. Глазунов, И. Э. Грабарь, Г. С. Колпакова, Е. И. Кириченко⁴, В. Н. Лазарев, Д. С. Лихачев, В. Д. Лихачева, М. А. Некрасова, А. В. и Е. А. Ополовниковы, а также труды И. В. Полозовой⁵, Е. А. Скоробогачевой⁶, Г. В. Скотниковой⁷ и др.

⁴ *Кириченко Е. И.* Русский стиль. М.: Галарт, АСТ–ЛТД, 1997. 432 с.

⁵ *Полозова И. В.* Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. Саратов: Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2009. 336 с.; *Полозова И. В.* О соотношении концептов «старообрядческая культура» и «эволюция» // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://CyberLeninka.ru/article...sootnoshenii...i-evolyutsiya>.

⁶ *Скоробогачева Е. А.* Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181–185.

⁷ *Скотникова Г. В.* Византийский ассист. СПб.: Аргус СПб, 2018. 375 с.; *Скотникова Г. В.* Созвучие вечным смыслам бытия. СПб.: Альфарет, 2012. 199 с.

Но и сегодня данная сфера недостаточно изучена, при том, что научные труды в ней исключительно перспективны.

Важны исследования, связанные с выявлением православных традиций, их эволюцией и возрождением. Осмысление духовно-художественного звучания православных мотивов и образов значимо на фоне утверждения национальной тематики в искусстве настоящего времени. Также необходимо обоснование роли православных традиций в формировании и эволюции многообразного спектра стилей и художественных течений XX – начала XXI в.

Актуальность изучения различных видов и жанров православного творчества проявляется и в том, что до сих пор за пределами исследований находятся не только ряд крупных художественных объединений, утверждающих превалирование православного учения, но и конкретные произведения в контексте становления самобытности современной православной культуры. Особенно актуально эмпирическое исследование памятников. Следовательно, чрезвычайно своевременно установление новых системных подходов к изучению процессов сохранения, интерпретации древних традиций, техник и технологий, их социального и культурного взаимодействия в современном творчестве.

На наш взгляд, особенно значимы междисциплинарные исследования, в которых изучались бы проблемы, прежде всего, искусствоведческого, а также культурологического, эстетического, социологического, исторического, философского характера. При этом необходимо применение системного подхода, что позволяет максимально полно и последовательно объяснять структурные закономерности художественных тенденций в современном православном творчестве.

Искусство современной иконописи представляет собой единую многоставную историко-этнографическую и духовно-художественную систему. Данная система является динамичной, в ней осуществляется сложное, многоплановое взаимодействие внешних и внутренних составляющих ее структуры.

Подтвердим вышеприведенные положения образцами творчества конкретных художников. Обратимся к подробному анализу современной иконописи на примере произведений. Изящество и тонкость

живописного «почерка» характерны для *Екатерины Беловой*, в частности, для написанных ею икон «Господь Вседержитель» (2016) и «Святая преподобная Мария Радонежская» (2017).

Иконописные произведения *Тамары Беловой* поражают мастерством исполнения, свободой владения копийной живописи, технико-технологическими навыками. Необходимо отметить ее умение передать стилистические особенности памятников разных эпох и регионов, но и привнести в них свое видение, как в иконе «Ангел Златые Власы», восходящей, но не повторяющей знаменитый образец из собрания Государственного Русского музея, исполненный во второй половине XII в. в византийском стиле.

Глубокое осмысление иконописных традиций Византии и Древней Руси тонко выражено в искусстве заслуженного художника России, члена Союза художников России *Сергея Соколова*. Он, выпускник С.-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, руководит иконописной мастерской им. Гурия Никитина, созданной в 2003 г. в Ярославле по благословению архиепископа Костромского и Галичского Александра (ныне митрополита Астанайского и Казахстанского). Мастерскую отличает высокий художественный уровень, который достигается в сочетании с молитвенным служением, академическим художественным образованием и глубоким знанием православной художественной традиции.

Более 25 лет С. Н. Соколов профессионально и вдохновенно пишет иконы в различных стилях: древнерусском, Оружейной палаты XVII в., новоафонском и др. Масштабом, гармонией художественного языка, выражающего суть мировоззрения автора, поражают исполненные им иконостасы в Крутицком Патриаршем подворье г. Москвы, в Успенском соборе г. Астаны, а также иконостасы, созданные для храмов Костромы, Ярославля, Переславля-Залесского, для зарубежного благочиния.

Сергей Николаевич также является автором интерьеров и росписей ряда общественных учреждений г. Ярославля, преподает в Ярославском художественном училище. Творческая деятельность С. Н. Соколова отмечена многими государственными наградами, в том числе в 2016 г. он удостоен ордена преп. Андрея Рублева II степени.

Особый линейно-цветовой строй, характерный для произведений Мстеры, интерпретирует в сложных по построению, многофигурных композициях *Андрей Грачев*. О продолжении традиций Холуя позволяют судить иконы, исполненные *Александром Копиенко*. Четкость рисунка, лаконизм деталей в сочетании со сдержанной колористической гаммой, решенной только с помощью минеральных красителей природного происхождения, свойственны иконописи *Елены Костровой*.

Благодоством и спокойствием, индивидуальным звучанием живописного языка отличаются иконы, созданные *Ириной Зарон*. Такова икона «Великомученица Екатерина» (2018), написанная для Екатерининского придела храма священномученика Антипы на Колымажном дворе в Москве. По словам автора, она видит свои композиции сначала мысленным взором, словно выступающими из стены храма. Такое заключение справедливо, ибо приглушенные колориты близки к монохромии, певучий рисунок, сдержанность и одухотворенность ликов вызывают ассоциации с древней стенописью, ритмом православного богослужения, настроем духовных песнопений.

К художественному языку так называемой поздней иконописи, произведениям XVIII — начала XX столетия, восходят образы *Анатолия Мельникова* и *Мариш Карновой*. Чеканный рисунок, сдержанные цветовые сочетания, внимание к фактуре в необычных трактовках фона свойственны для сурово-строгих композиций, созданных *Дарьей Смирновой*. В их статике сокрыты исключительная духовная сила и глубина содержания, а излюбленная автором форма круга, повторяющиеся дугообразные ритмы решений напоминают о вневременной иносказательной сути христианских догматов.

Следует заключить, что основные идейные доминанты, присутствующие в древнем православном искусстве, проецируются на современность. Эволюционное развитие православной культуры России следует рассматривать, в частности, в ракурсе соответствия вневременным духовным устоям, выраженным через синергичность культуры. Обращение к ним со времен Древней Руси и до наших дней имеет главной целью сохранение духовного, религиозно-философского, этико-эстетического стержня, приобретающего

исключительное значение при возрождении самосознания нации на фоне противоречивости событий, пропаганды так называемого «актуального» искусства — антиискусства по сути, деморализации части общества. И потому отражение личностей и учений Великих Отцов Церкви, Подвижников Земли Русской в духовно-художественном пространстве России следует обозначить как исключительно самобытное и мощное проявление синергичности культуры — синтеза духовной жизни, религиозно-философской мысли, художественного, литературного, музыкального творчества, как воплощение вневременных духовных законов бытия Руси.

Образному строю икон *Александра Чашкина* свойственны композиционная четкость, сложные по трактовке складки одежд, теплая колористическая гамма, внимание к деталям, которые решены исключительно тонко. В отточенности форм, высоком профессионализме раскрытия живописных задач сказывается многолетний художественный опыт автора, навыки работы и в сфере монументальной храмовой стенописи, глубокие знания стилей, эпох в истории искусства.

Помимо творчества отдельных художников, важно отметить деятельность ряда иконописных мастерских, художественных объединений, каждое из которых имеет свое «творческое лицо», характерное, узнаваемое по особенностям языка произведений, как *мастерская Александра Солдатова*, *мастерская «Ставроп»*, *мастерская «Царьград»*. Иконописные традиции ныне продолжены в ряде учебных заведений нашей страны, например, в мастерских *Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*, *Российской академии живописи ваяния и зодчества Ильи Глазунова*, *Московской государственной художественно-промышленной академии им. Строганова*, что свидетельствует об укоренении основ православного искусства, его философского содержания и художественной грамоты среди поколений молодых художников.

Также выделим создаваемые за рубежом образцы иконописи, преломление в них древних духовно-художественных традиций через призму индивидуального видения ведущих авторов. Произведения Антония Гунина характеризуют православную иконопись США. Широко представлены в каталоге композиции сербских иконописцев,

яркие по образным решениям, многообразные по художественному языку: *Лиляны Вуйчич, Светислава Живановича, Зорицы Зорич, Радмилы Лукетич, Сани Миладинович, Милицы Мишич, Елены и Тани Нович*. Произведения *Михая Неаги* и *Юлиана Лембрау* позволяют судить об иконописании современной Румынии, *Хараламбоса Епаминонды* — Кипра. В византийском стиле работают иконописцы Греции *Захарий Калиакакис, Томас Раптис, Ставрос Тсакидис, Константинус Христу*. Иконопись с использованием техники составления характерна для творчества представителя современного греческого искусства *Иоанниса Терианоса*. Специфику иконописи Молдовы настоящего времени раскрывают композиции *Иона Кожокару* и *Николая Нестора*, Украины — *Тамары Колесник*.

На наш взгляд, именно множественность векторов духовно-художественных влияний, многообразие творческих взаимодействий определяют динамику развития современного христианского искусства. Среди основных векторов подчеркнем направленности влияний: Византии, Греции, Древней Руси, а именно ряда иконописных школ: новгородской, московской, а также православного искусства России рубежа XIX–XX вв. Важно, что в настоящее время православное искусство, обращенное к лучшим образцам ушедших столетий, приобретает несколько иное содержание, созвучное реалиям сегодняшнего дня, новые способы художественного выражения. При этом не утрачены ни связующие нити духовно-художественных традиций, ни высокий профессионализм исполнения.

В скульптуре православную тематику в наши дни в ряде монументальных произведений развивает *Салават Щербаков*, чье творчество следует отметить как образец исключительно активной и плодотворной деятельности. В достаточно необычной технике барельефа, используя гипс и акрил, работает *Наталья Скворцова*.

В декоративно-прикладной сфере православного искусства выделим произведения *Паллады Финист*. Как образцы современного эмалирного искусства назовем работы *Евгения Баранова*. В вышивке яркой образностью решений запоминаются композиции *Юлияны Банкович* (Сербия), как, например, *епитрахиль* (2016), тонко расшитая вручную по белому шелку золотой нитью и чешским стеклянным бисером. Облачения *Ярослава Стародубцева* традиционны и в то же

время самобытны по художественным трактовкам, отличаются особой насыщенностью тона, звучностью глубоких, контрастных цветов с характерными смысловыми акцентами белых вставок. В частности, пошитые по его эскизам облачения (стихари, покрывала на аналои) можно видеть в нижнем храме Феодоровского собора Санкт-Петербургской митрополии.

Особое место среди всего спектра обозначенных сфер изобразительного творчества занимает ювелирное искусство, в образцах которого христианские сюжеты приобретают несколько иную трактовку, самобытное звучание во многом благодаря специфике художественного языка данного искусства, благодаря его уникальным характеристикам и возможностям. Превалирование эстетического начала в лучших примерах ювелирного мастерства не исключает сохранения глубокой и многозначной смысловой составляющей, а также яркой выразительности трактовок. Выделим в этой связи произведения *Алексея Донцова, Юрия Федорова, Николая Балмасова* представителя искусства Сербии *Йована Петровски*.

Как к одному из подтверждений вышеобозначенных положений и тенденций обратимся к подробному исследованию храмового искусства современного художника А. А. Живаева. Продолжая многовековые православные традиции, он создает монументальные настенные композиции в храмах многих городов нашей страны.

Обращение А. А. Живаева к исконным отечественным традициям исключительно актуально, поскольку в настоящее время, как и на протяжении всего XX столетия, остро стоит вопрос сохранения и модернизации традиций, сознательного отказа от инновационных художественных методов творчества, определения места классического, в том числе реалистического наследия в развитии современного искусства, в том числе через интерпретацию заветов Древней Руси и Византии. Вплоть до последнего времени, как в научных трудах, так и в практической сфере, наблюдалась недооценка духовной составляющей в многоплановом процессе наследования традиций, их гармоничного включения в структуру бытия. «Изобразительную форму необходимо рассматривать в культурно-историческом аспекте. Образ — не столько отражение, сколько выражение

действительности. Образы наследия регулируют отношение социума к прошлому, настоящему и будущему».

Ныне, как в России, так и за рубежом, нередко преобладает так называемое «актуальное искусство» — инсталляции, перформансы, арт-объекты. Однако и в наши дни значение классики, реализма невозможно отрицать, необходимо сохранение традиций, их продолжение, интерпретирование в реалиях начала XXI в.

Начало творческого пути заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Алексея Алексеевича Живаева было положено в 1977 г., когда он стал студентом отделения живописи Пензенского художественного училища им. Савицкого, после окончания которого последовала учеба в Харьковском художественно-промышленном институте на отделении монументально-декоративной живописи, что во многом определило его решение — избрать именно историко-религиозную живопись основной в своем творчестве.

Масштабным работам А. А. Живаева в сфере стенописи предшествовало создание многочисленных исторических, иконописных, станковых композиций православной направленности. Прежде всего, следует отметить самостоятельную, индивидуальную по звучанию дипломную работу автора в Харьковском институте — полотно «Поле Куликово». Обращаясь в сложной многофигурной композиции к одному из важнейших переломных событий древнерусской истории — славной победе наших воинов над татаро-монгольской ордой 8 сентября 1380 г. — художник создает глубокий и обобщенный образ эпохи, характеризует ее духовную суть.

Обратимся к исторической канве живописного повествования. Уже более 150 лет длилось господство татаро-монгол, когда Русь поднялась на борьбу, на великую Куликовскую битву, этапы и значимость которой сложно переоценить. В преодолении ига велика заслуга св. Сергия Радонежского, «светлого светила» нашей земли. Радонежский чудотворец благословил на битву князя Дмитрия Ивановича Донского, сказав: «Смело, без колебания, иди на безбожников и победишь». На фоне мрачных событий истории не угасал свет духа нашего народа. И потому содержание данного времени, как видит его автор картины, — это не только трагедия разорений

татаро-монгольского ига, гибели тысяч городов, селений, монастырей русской земли, но и начало воскрешения Руси: единого государства, преодолевающего княжеские междоусобицы, его духовности, культуры, самоидентификации народа.

На избранном пути немалый опыт и необходимую практику Алексею Живаеву дала творческая стажировка и работа в мастерской монументальной живописи Российской академии художеств Санкт-Петербурга у А. А. Мыльникова в 1989–1993 гг. С 1980-гг. А. А. Живаев начал работать в области реставрации храмовой живописи и стенописи, как, например, для Покровского монастыря в Харькове, Киево-Печерской Лавры, а ныне для десятков других храмов по всей России. Также исключительно значимо на его творческом пути руководство художественно-иконописной мастерской Региональной общественной организации «Православный центр духовного возрождения г. Санкт-Петербурга» Северо-западного региона (с 1994 г. по настоящее время).

Данный духовно-художественный выбор Алексея Живаева был далеко не случаен, но, напротив, подготовлен десятилетиями его творчества и деятельности, основан на глубоких религиозно-философских убеждениях, заключениях о направлении развития современного творчества. В связи с этим можно обратиться к словам Святителю Василия, епископа Кинешемского (Преображенского): «Искусство процветает и дает удовлетворение человеку в том лишь случае, если оно связано или непосредственно с религией и служит ее целям, или с одной из форм выражения религиозной потребности — служением истине, добру и красоте... Искусство всегда развивалось и процветало тогда, когда оно раскрывало религиозную идею...»⁸. Именно работы такой направленности стали истоком для Алексея Алексеевича при выполнении ряда грандиозных проектов в области монументальной храмовой живописи. О масштабе его деятельности, исключительном таланте и работоспособности художника, а также о его мировоззрении, в котором господствует православно-патриотическая направленность, ясно свидетельствуют произведения

⁸ Свяtitель Василий, епископ Кинешемский (Преображенский). Беседы на Евангелие от Марка. М.: Отчий дом, 2012. 848 с.

в сфере стенописи в центральных, особо чтимых храмах страны. Среди них — Храм Христа Спасителя в Москве (1990-е гг.), где Алексей Живаев руководил одной из бригад и лично участвовал в росписи, Знаменский кафедральный собор г. Курска (начало 2000-х гг.), кафедральный собор св. праведного воина Федора Ушакова в Саранске (начало 2010-х гг.), Ново-Иерусалимский монастырь (2009–2013 гг.), храм св. бл. князя Александра Невского под Петербургом (поселок Апраксин Кировского района Ленинградской области, 2015–2016 гг.).

Работы А. А. Живаева, выполненные на достойном профессиональном уровне, в индивидуальной художественной манере, вместе с тем, продолжающей традиции древнерусской живописи, получили заслуженно высокую оценку. Он награжден рядом орденов и медалей (золотая медаль Академии художеств СССР, памятная медаль Российской академии художеств (РАХ), медаль Серафима Саровского 1-й степени, золотая медаль РАХ, орден Андрея Рублева 2-й степени, орден «За службу Отечеству» и др.). Но главная оценка его деятельности заключается все же в создании исключительных по образной гармонии и духовной наполненности росписей, особого звучания храмового пространства, в возрождении отечественных святынь.

На художественном пути Алексея Живаева каждое произведение, каждый расписанный им храм заслуживают внимания и подробного рассказа, но как основные вехи грандиозного труда православного живописца выделим его работу в Храме Христа Спасителя, кафедральном соборе Саранска, Ново-Иерусалимском монастыре, храме св. благоверного князя Александра Невского в поселке Апраксин Ленинградской области, а также стенопись церкви Божьей Матери «Неувядаемый Цвет» в Рублеве.

Возрождение Храма Христа Спасителя в наши дни явилось исключительно важным, символическим действием — возрождением многовековых традиций духовной жизни народа, исторической памяти, в которое внес свою лепту художник Алексей Живаев, создав столь монументальные, емкие по живописным решениям росписи.

Нельзя не отметить масштаб и сложность живописных работ А. А. Живаева в соборе св. Федора Ушакова (2011 г.) в столице республики Мордовия, в Саранске, являющемся кафедральным в Саранской и Мордовской епархиях. История строительства храма связана

с важными событиями в духовной жизни республики. В 1991 г. Священный Синод Русской православной церкви выделил из Пензенской епархии самостоятельную Саранскую и Мордовскую епархию. Ее первым кафедральным собором была определена церковь Иоанна Богослова, однако из-за небольших размеров вскоре она уже не могла вмещать всех прихожан. Архиепископ Саранский и Мордовский Варсонофий обратился к властям Республики Мордовия с просьбой о согласии на возведение нового кафедрального собора. Было принято решение, что небесным покровителем храма станет св. Федор Ушаков, канонизированный в 2001 г. Краеугольный камень сооружения был заложен 8 мая 2002 г., и в том же году оно получило статус общереспубликанского значения. 6 августа 2006 г. уже возведенный собор освятил Патриарх Московский и Всея Руси Алексий II.

Данный храм являет собой гармоничный образец следования классическим традициям отечественного зодчества, отчасти стилю ампир, отчасти неовизантийскому стилю, о чем свидетельствует, прежде всего, характер решения купола. Масштабное сооружение может вмещать более 3000 прихожан. Монументальность и величественность как экстерьера, так и внутреннего пространства храма во многом объясняется его высотой, которая вместе с крестом составляет 62 м, обширной занимаемой площадью, а также пропорциональным соотношением архитектурных масс.

Логично и целостно решено убранство храмового интерьера. Иконостас, созданный из позолоченного дерева ценных пород, делится на три алтаря, посвященных: главный — доблестному воину, адмиралу русского флота, прославленному в лике Святых Федору Ушакову, правый — св. Серафиму Саровскому, левый — Святым мученикам мордовским. Как нижняя церковь, так и основное внутреннее пространство собора оставляют впечатления радости и умиротворения, которое во многом создают росписи, исполненные Алексеем Живаевым в светлых, тонко сочетающихся между собой тонах. В 2011 г. художник был награжден орденом Русской православной церкви Андрея Рублева III степени за исполнение монументальной росписи кафедрального собора св. Феодора Ушакова.

В Новом Иерусалиме в 2009–2013 гг. А. А. Живаев со своим коллективом создал надвратный образ «Воскресение Христово», разработал

проект художественного убранства Воскресенского кафеолика, кувуклии и нижнего храма, освященного в честь Рождества Христова. Работы велись под эгидой Центральных научно-реставрационных проектных мастерских (ЦНРПМ) при Министерстве культуры г. Москвы.

Значение реставрации столь известных и самобытных памятников в истории древнерусского искусства трудно переоценить. Специфика художественного решения Ново-Иерусалимского монастыря во многом связана с историческими фактами и той религиозно-идеологической идеей, которая была реализована в обители. История основания ставропигиального мужского Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря неотделима от имени Патриарха Никона и его эпохи.

Для него именно эта обитель особенно излюблена. Из трех основных им монастырей: Иверского, Крестного и Воскресенского он именно здесь прожил более восьми лет после удаления из Москвы и сделал все возможное для воплощение своего замысла. Патриарх создал в Подмоскovie подобие Иерусалимского храма Воскресения Господня, чтобы дать возможность русскому народу созерцать места спасительных страстей и Воскресения Христова на своей земле.

Трагедии XX столетия оставили неизгладимый след в истории обители и облике ее памятников. В 1919 г. Воскресенский монастырь был закрыт, его имущество национализировано, при этом наиболее ценные экспонаты переданы в собрание Оружейной палаты. В декабре 1941 г. Новый Иерусалим оказался в зоне ожесточенных боев за Москву, здания монастыря сильно пострадали, некоторые были полностью разрушены, сведения о разрушениях в Новом Иерусалиме фигурировали в Нюрнбергском процессе. Начиная с 1950-х гг. здесь велись реставрационные работы, в результате которых руинированный архитектурный комплекс был возрожден, началась реставрация внутренней отделки Воскресенского собора. 18 июля 1994 г. Патриарх Московский и всея Руси Алексей II сообщил Священному Синоду Русской Православной Церкви о возобновлении деятельности Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря.

В октябре 2012 г. по благословению Патриарха Кирилла руководителями организаций, участвующих в восстановительных работах,

были приняты концептуальные решения в отношении проведения ремонтно-реставрационных работ по воссозданию исторического облика Нового Иерусалима. Реализовать эти решения с несомненным успехом удалось Алексею Живаеву и художникам его коллектива.

В 2013–2015 гг. Алексеем Алексеевичем были выполнены эскизный проект и исключительно масштабные росписи в храме Св. благоверного князя Александра Невского в поселке Апраксин (Кировский р-н Ленинградской обл.). Данную стенопись характеризует четкая композиционная структура, выразительность ликов, мастерский рисунок фигур, светлая колористическая гамма с акцентами звучных синих, красных колеров, внимательное отношение к деталям, в том числе уместное введение орнаментов. Живописные композиции на светлоохристых и золотых фонах представлены в обрамлении подобия белых рам и орнаментальной вязи, напоминающей узор тонкого кружева. Выразительные образы Спасителя и Богоматери, евангелистов, архангелов, святых, в том числе благоверного князя Александра Невского, интерпретация сюжетов Двенадцатых праздников, важнейших событий земной жизни Христа свидетельствуют о титаническом труде художника. Но, вместе с тем, стенопись А. А. Живаева оставляет чувство легкости и просветленности, причастности к радости Воскресения Сына Божьего, словно подтверждает, что это искусство создавалось с проникновенной молитвой за Отечество глубоко верующим православным художником.

Работы над росписью храма Богоматери Неувядаемый Цвет в поселке Рублево А. А. Живаев завершил в начале 2017 г. Данную стенопись следует назвать новой значительной вехой на его творческом пути. Храм в Рублеве был заложен в 1998 г. на берегу Москва-реки. Это первая в столице церковь в честь иконы Божией Матери «Неувядаемый Цвет». Торжественный молебен с освящением ее закладного камня был совершен по благословию Святейшего Патриарха Алексия II. Епископ Бронницкий Амвросий (Ермаков), ныне архиепископ Петергофский, викарий Санкт-Петербургской епархии, 4 октября 2008 г. совершил освящение фундамента и чин закладки храма. К 2010 г., в том числе и с помощью пожертвований прихожан, было закончено строительство нижнего храма, 14 марта 2010 г. состоялось его освящение. 16 апреля 2016 г. епископом

Егорьевским Тихоном (Шевкуновым) в храме была совершена Божественная литургия. Владыка поблагодарил настоятеля храма иерея Михаила Григорьева, строителей и благотворителей. Архиерей отметил: «Здесь должен был быть необычный храм, и вам это удалось!».

Над храмовой стенописью, по своему авторскому проекту, Алексей Алексеевич работал на протяжении 2015 – начала 2017 гг. В кратчайшие сроки был выполнен поражающий масштабом, образной завершенностью и глубиной религиозно-философского звучания художественный труд.

Обратимся к истории создания храма, элементам его внешнего убранства, а также к композиционной структуре и художественной специфике росписей. Церковь была возведена в наши дни в соответствии с традициями отечественного зодчества XVII в., прежде всего, московского барокко с характерной трехчастной композицией — церковь, трапезная, колокольня — и довольно обильными декоративными деталями экстерьеров.

Фасады храма украшают три мозаичные иконы, созданные по проектам Алексея Живаева⁹ в соответствии с тремя престолами храма: образ Пресвятой Богородицы «Неувядаемый Цвет» (центральный престол), икона равноапостольного князя Владимира (северный придел) и образ Алексия, митрополита Московского, чудотворца (южный придел). Среди них одно из центральных мест занимает «Богоматерь Неувядаемый Цвет» на апсиде, образец достаточно редкой иконографии, первоначально известной на Афоне, с XVII в. на Руси. Название «Неувядаемый Цвет» связано с песнопениями в честь Богородицы, а также с тем, что еще в древние времена в нашем народе Ее сравнивали с никогда не увядающим цветком. Считается, что именно такая икона символизирует чистоту и непорочность Св. Девы Марии, позволяет сохранить надолго молодость и красоту, девушкам помогает в выборе суженого, женщинам — в преодолении невзгод семейной жизни.

Икона представляет собой широко распространенное поясное изображение Богоматери. Отличиями данной иконографии является то, что Пресвятая Дева на левой руке держит Младенца, а в правой

⁹ Мозаичные иконы на фасадах храма исполнены художником Олегом Иващенко.

цветок белой лилии. Такие иконографические детали, по легенде, связаны с происхождением образа с Афона. По склонам горы росли цветы бессмертника. Первоначально иконографическое решение было более сложным — Богородица изображалась сидящей на троне, с увитым цветами скипетром в руках. О чудесах, творимых чтимым образом, рассказывается в ряде сочинений, в том числе в «Сказании о чудесах Богоматери, совершившихся в недавнее время на святой горе Афон», написанном монахом Мелетием и обращенном к событиям 1864 г.

Оформляя храмовые экстерьеры, Алексей Алексеевич разработал множество колористических решений. Из них была выбрана светлая, но в то же время достаточно контрастная цветовая гамма, построенная на сочетаниях белой глади стен, красно-охристых и голубых оттенков фризов, обрамлений арок, наличников и аркатурных поясов, звучной синевы шатра колокольни кровель и центральной главы четверика, дополненных золотом главок. В той же гамме, усложненной введением красных, зеленоватых, золотистых цветов, написаны орнаменты люнетов, исполнены изразечные вставки.

Такое сложное цветовое решение, создающее приподнятый, праздничный образ, гармонично согласуется с колористической гаммой внутреннего пространства церкви, светлого и камерного. Его концепция, общее композиционное построение, подбор конкретных сюжетов и трактовка их деталей соответствуют православным канонам, но, вместе с тем, являются авторским решением А. А. Живаева, в котором он руководствовался тремя основными положениями: 1. соответствием духовно-художественным устоям отечественного религиозного искусства; 2. необходимостью узнаваемости, «доступности» представленных образов для прихожан; 3. раскрытием главного идейного звучания стенописи — выражением в символической, но ясной форме единства мироздания.

Поражает масштаб исполненного — общий метраж росписей составляет 2000 кв. метров. В интерпретировании сложнейшей идеи через зримые образы автору помогало знание лучших образцов древнерусской монументальной живописи, прежде всего шедевров Дионисия. Именно к «почерку» этого выдающегося живописца, отличающемуся особой легкостью и праздничностью, к специфике стенописи

Древней Руси начала XVI в. восходит общее художественное решение внутреннего церковного пространства с точки зрения композиционных построений, певучих линий пластичного рисунка, характера персонажей, колористических особенностей — создание многоплановой по звучанию симфонии цвета.

А. А. Живаев многократно изменял цветовой строй в эскизах росписей, выполнял их и с помощью 3D-технологий. Первоначально он исходил из доминирования глубокого синего тона, что соответствует Богородичной традиции, но все же остановился на легких желтовато-охристых фонах с добавлением синих цветовых акцентов. При этом была избрана работа силикатными красками по штукатурке, поскольку они полупрозрачны и, в отличие от кроющего акрила, позволяют достичь ощущения легкости, воздушности живописи, что символизирует Горний мир. Кроме того, немаловажная особенность силикатных красок заключается в их матовой поверхности, дающей большую вибрацию света, следовательно, и более сложное тональное звучание.

Четко построена и обоснована композиционная структура стенописи. Верхняя церковь в едином храмовом пространстве посвящена Богородице «Неувядаемый Цвет», нижняя церковь — Богородице «Неупиваемая Чаша». Согласно византийской и древнерусской традициям, в куполе храма находится величественный лик Спасителя, в окружении фигур Богородицы Оранты и архангелов, на парусах — поясные образы евангелистов в медальонах в окружении сложных по пластике вьющихся орнаментов, в барабане — фигуры апостолов, на арках храма — святые воины: Георгий Победоносец, Никита Воин, Федор Студит, Федор Стратилат, Иоанн Воин. В медальонах изображен «Акафист Богородице», согласно авторской трактовке. В конхе размещена масштабная композиция «Богородица с Младенцем». В центральной части четверика разворачивается, по замыслу А. А. Живаева, акафистный цикл Богородицы от Рождества до Успения.

Композиционным расположением и колористической спецификой в отдельных частях храма акцентированы Дванадцатые праздники. Например, в «Пятидесятнице» (день Св. Троицы, Сошествия Святого Духа на апостолов) в написании фона использована охра, что создает

более плотную, тяжелую фактуру. Именно такое решение в данном случае выражает идейно-эмоциональное содержание раскрываемого сюжета, дает необходимый тональный контраст. Богородичный цикл дополняют композиции с изображением особенно почитаемых святых, как свв. Николай Чудотворец, Сергей Радонежский, Матрона Московская, Ксения Петербургская и др.

Каждый из них — светоч православной веры Руси, их пророческие слова во многом предопределяли исторические свершения страны и людские судьбы. Как писал святой праведный Иоанн Кронштадтский, «гибель Иерусалима за отвержение Христа есть образ гибели мира за отвержение Его миром, это показывает Евангельское пророчество об этих событиях, которое ближайшие ученики слышали от Самого Господа нашего Иисуса Христа... Пророк, стоя на высоте вечности, не знает времени, пред ним все сливается в одно настоящее»¹⁰. На высоте вечности стоят и Святые, чтимые Русью столетиями.

Завершают росписи в нижнем ярусе так называемые «полотенца» — имитация тканых полотенец с орнаментами. Такой прием обращен к древней традиции, по которой нижний ярус церковного интерьера должен был оформляться тканями, но из-за дороговизны их предпочитали заменять живописью.

При всем многообразии росписей храма они выдержаны в едином стилевом ключе, не только в отношении раскрытия идейно-содержательной концепции, но в отношении характера рисунка, особенностей трактовки формы и каноничности деталей, тонально-цветовых построений, что касается также сложной вязи орнаментов¹¹. Столь масштабная работа, в верхнем и нижнем храмах и двух приделах, велась Алексеем Живаевым ежедневно, по 10–15 часов в сутки.

¹⁰ *Святой праведный Иоанн Кронштадтский*. Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. М.: Солвент, 2004. С. 58.

¹¹ Для их выполнения накладывается 10 слоев живописи: 3 слоя — «подложка», 3 следующих составляет золото, 3 верхних слоя — прописывание орнаментальных композиций.

Если орнаментальная живопись дополняет общую концепцию стенописи, то один из ее важнейших центров составляют росписи в куполе и барабане. Здесь живопись выполнена более насыщенными, контрастными цветами, что свидетельствует об учете закономерностей зрительного восприятия. Воздушное пространство поглощает цвет и тон. Потому, чтобы росписи, расположенные на значительной высоте, не казались блеклыми, они должны быть написаны более интенсивно.

Приделы церкви Божьей Матери Неувядаемый Цвет в Рублеве посвящены св. Князю Владимиру и митрополиту Алексию. Такой выбор Алексея Алексеевича закономерен, поскольку обоих Святых следует отнести к особенно чтимым в русской земле. Владимир Святославович (около 960–1015), князь Новгородский, Великий князь Киевский с 978 г. Именно в его правление, благодаря выбору веры им, Русь приняла православие. В церковной истории князя именуют также Владимир Святой, Владимир Креститель, Владимир Великий. Именно он стал прообразом известного в народе персонажа былинного эпоса Владимира Красное Солнышко, в лике святых прославлен как равноапостольный.

Св. митрополит Киевский и всея Руси Алексий (между 1292–1305–1378) почитается как Чудотворец, являлся государственным деятелем, дипломатом, фактическим правителем при трех князьях, пользовался благосклонностью и в Орде. Именно при митрополите Алексии было положено начало строительству каменного Московского Кремля в 1366 г., а также был заложен Чудов монастырь в Кремле. Широко известны по сей день его слова: «Чтобы свеча не угасла...». Следует вспомнить и о том, что Дионисий создал житийную икону митрополита Алексия для Успенского собора Московского Кремля, а работая над росписями на Русском Севере, в соборе Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, посвятил ему цикл композиций. В этом столь известном и ныне храме выдающийся мастер Древней Руси смог явить в живописи не только земной, но и небесный мир Богородицы.

В конхе придела князя Владимира Алексей Алексеевич представляет «Знамение Божьей Матери», ниже в апсиде показаны Спаситель, предстоящие Ему Богородица и Иоанн Богослов. Значимы образы

древнерусских князей, среди которых — первые на Руси князья-мученики Борис и Глеб. В малом куполе предстают «дивный печальник» Александр Невский, прославленный победами в Невской битве и Ледовом побоище, и сегодня широко памятен его слова: «Не в силах Бог, а в правде». Здесь же изображен славный князь Дмитрий Иванович Донской, победитель татаро-монгол в Куликовской битве. В приделе прихожане также сразу узнают лики родоначальников славянской письменности свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия, Анны Кашинской, княгини Ольги, первой из русских правителей принявшей православие. Так, зримые образы ясно выражают идею сохранения веры через поколения, ее почитание в княжеской Святой Руси, укрепление идеи государственности через духоносность.

В куполе придела митрополита Алексия предстают святители, духовные предводители паствы — Алексей, Петр, Макарий, Филарет, Иона Московский, Патриарх Гермоген, Патриарх Тихон, который также был канонизирован. Их имена и деяния неотрывно связаны с историей нашего Отечества и духовной жизнью современной России. Разве не актуальны сегодня слова послания священномученика Гермогена, обращенные к нашим соотечественникам: «Посмотрите, как Отечество наше расхищается и разоряется чужими, какому поруганию предаются святые иконы и церкви, как проливается кровь неповинных, вопиющая к Богу. Вспомните, на кого вы поднимаете оружие: не на Бога ли, сотворившего вас? Не на своих ли братьев? Не свое ли Отечество разоряете?» Врезающиеся в память строки, написанные в лихолетье смуты в начале XVII в., находят зримое выражение в живописном образе, созданном в начале XXI столетия.

В сводчатых арках, в медальонах, изображены византийские патриархи: свв. Климент, Василий Великий, Афанасий Афонский и др. Исключительно значим в общей композиции росписей придела образ Преподобного Сергия Радонежского, названного в народе «радетелем и печальником о русской земле», словно соединяющий молитвенным стержнем отдельные фрагменты стенописи, индизательно свидетельствующий о преемственности православных традиций, передаче их через поколения. К сути православных заветов в росписи придела прихожан обращает образ Спасителя в конхе, композиция «Воскресение Христово» с двумя ангелами,

символизирующая вечное торжество веры, звучащая напоминанием о том, что Иисус Христос восстал из гроба. «Христос воскрес из мертвых, смертью смертью поправ, и сущим во гробех Живот даровав...». В стенописи алтарной части показан воскресший Спаситель, что близко символическому смыслу Евхаристии (*греч.* — благодарение), евхаристической молитвы, воплощению Богообщения, единения с Господом.

В притворе, по замыслу живописца, размещены росписи «Распятие» и «Снятие с креста», иконография которых канонична, манера исполнения столь же высокопрофессиональна. Во всем многообразии стенописи храма слышны отголоски византийских, сербских, болгарских влияний, достигнут их синтез при явном превалировании древнерусских традиций, в том числе столь глубоких и запоминающихся созданий Дионисия.

Во многом именно заветам его искусства, его видению земного и Горнего миров, глубокому пониманию их духовного единства следует в наши дни Алексей Живаев. Его стенопись (что особенно ярко раскрывается в композициях храмов в Апраксине и Рублеве) отличается сложность композиционных построений, певучесть линий, гармония цветовой симфонии, в которой преобладают легкие тона, словно наполненные просветленностью и радостью Божьего мира. Так называется осознание автором своей сопричастности этому миру, понимание возможности его достижения через духовное преодоление, желание открыть этот мир прихожанам через воздействие храмового пространства, в зримом молитвенном повествовании — стенописи.

Вспоминаются слова философа Ивана Ильина: «Нельзя любить Родину и не верить в нее. Но верить в нее может лишь тот, кто живет ею, вместе с нею и ради нее, кто соединил с нею истоки своей творческой мысли и своего духовного самочувствия»¹². Одно из подтверждений тому — роспись церкви Богородицы Неувядаемый Цвет в Рублеве, творчество и деятельность Алексея Живаева в целом — дорога православного художника, который не мыслит искусства без молитвы, без глубокого познания и интерпретации традиций русского искусства в своих произведениях.

¹² Ильин И. А. Грядущая Россия. Минск: Харвест, 2009. С. 2.

Итак, завершая обзор обозначенных произведений ведущих современных художников, заключаем, что православное искусство начала XXI в. представляет собой сложно структурированное духовно-художественное пространство, значимое в эволюции как отечественной, так и мировой культуры. Его компоненты необходимо рассматривать, в частности, как важнейшие составляющие культуры России, Европы в целом. Качественные характеристики произведений, а также их специфика, восходящая к претворению древнейших устоев, составляют конструктивный потенциал, накопленный в искусстве, который используется в современных условиях, как и в XIX–XX вв., для возрождения и развития самобытной культуры, национального самосознания.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Васнецов В. М. Письма. Дневники. Воспоминания. Документы. Суждения современников. М.: Искусство, 1987. 496 с.
2. Ильин И. А. Грядущая Россия. Минск, Харвест, 2009. 608 с.
3. Кириченко Е. И. Русский стиль. М.: Галарт, АСТ–ЛТД, 1997. 432 с.
4. Михаил Нестеров. В поисках своей России. М.: ГТГ, 2013. 454 с.
5. Нестеров М. В. Давние дни. М.: Русская книга, 2005. 559 с.
6. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев: формы бытования в исторической перспективе. Саратов: Федеральное агентство по культуре и кинематографии. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2009. 336 с.
7. Полозова И. В. О соотношении концептов «старообрядческая культура» и «эволюция» // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 6. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://CyberLeninka.ru/article...sootnoshenii...i-evolyutsiya>.
8. Святитель Василий, епископ Кинешемский (Преображенский). Беседы на Евангелие от Марка. М.: Отчий дом, 2012. 848 с.
9. Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Начало и конец нашего земного мира. Опыт раскрытия пророчеств Апокалипсиса. М.: Солвент, 2004. 416 с.
10. Скоробогачева Е. А. Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2015. № 5. Ч. 1. С. 181–185.

11. *Скоробогачева Е. А.* Художественные традиции Русского Севера и их роль эволюции национального искусства России. Автореф. дисс. ... докт. искусствед. Саратов: SGK, 2018. 56 с.
12. *Скотникова Г. В.* Византийский ассист. СПб.: Аргус СПб, 2018. 375 с.
13. *Скотникова Г. В.* Созвучие вечным смыслам бытия. СПб.: Альфарет, 2012. 199 с.

О. В. Губарева

ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД:
К ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ
ПОДХОДОВ В ИССЛЕДОВАНИИ ИКОН

Научные исследовательские подходы не только влияют на наше восприятие произведений искусства, памятников культуры, исторических событий, но и формируют наше представление о них. Поэтому гуманитарные методы исследования постоянно меняются, уточняются, пересматриваются в связи с новыми открытиями и достижениями в смежных науках. Данная статья посвящена иконографическому методу и связанным с ним проблемам восприятия и понимания искусства иконописи. Иконографический метод, утвердившийся на заре науки об иконах, до сих пор сохраняет научную актуальность, а его принципы используются в историографическом, иконологическом, богословском методах, что сильно влияет не только на восприятие древних образов, но и на развитие современного искусства иконописи.

Сформировался иконографический метод в ту эпоху, когда все произведения иконописного искусства находились под многовековой записью и в них невозможно было увидеть ни национальных черт, ни художественного образа. Наличие творческой мысли и эстетического чувства в иконах даже не предполагалось, поскольку доступной для изучения была только их иконографическая схема. «Общеизвестная ремесленность византийского искусства», «шаблон раз выработанный и принятый изображения, не позволяющий отступления» и т. п. — обычные для того времени оценочные характеристики, встречающиеся в статьях об иконах [1:70]. Даже такой апологет

русской культуры, как Ф. И. Буслаев, не видел в истории русской иконописи никакого умственного и художественного развития, полагая ее механическим воспроизведением веками заостреннейших византийских форм [2:4–5]. К сожалению, этот шлейф «ремесленности» в отношении икон вместе с иконографическим методом дотянулся до сегодняшнего дня.

Сложившийся стереотип нуждается в пересмотре, поскольку иконопись — это искусство, имеющее системное значение для народов-наследников византийской цивилизации. Особенно оно важно для русского мира, где отсутствовала дохристианская письменная традиция, то есть был высоко развит и превалировал образный тип мышления, и где православие сохраняло свое влияние на культуру вплоть до конца XIX века. Иконописные образы для народов русского мира можно назвать визуальной матрицей национальной идентичности. Неверно выбранный угол научного обзора при их изучении оказывает негативное влияние не только на сущностное понимание самих икон, но и на представление обо всей русской культуре в целом.

Чтобы разобраться с проблемами использования иконографического метода при изучении икон, необходимо обратиться к его истокам и рассмотреть цели и задачи, на разрешение которых он был направлен.

История метода

Иконографический метод создали западные ученые А. Варбург (1866–1929) и Э. Маль (1862–1954) для описания и систематизации схем, типологических признаков и символики повторяющихся сюжетов в западном средневековом искусстве. Метод был заточен под специфику западного понимания религиозного образа. Главной задачей были определены интерпретация иконографических символов и знаков, составляющих структуру иконографии, и поиск их литературных источников. Важную роль в развитии метода сыграли публикации Ч. Пирса, Г. Ферге, Ф. де Соссюра, в которых излагались основы нового научного направления: семиотики.

В конце XIX века Н. П. Кондаковым (1844–1925) и Н. В. Покровским (1848–1917) иконографический метод был применен для изучения икон. В XIX веке искусствоведческая методология только начала формироваться, и казалось, что разрабатывавшиеся подходы непременно должны иметь универсальный характер. Различия между принципами изучения произведений искусства различных культур не делалось. Поэтому в основу иконографического метода изучения икон был положен тот же, что и для западного искусства, подход: интеллектуальный анализ исторических источников — литературных и изобразительных. Иконография была научно обоснована как канон и единственный носитель смысла в иконах, и отдельные памятники, как самоценные произведения искусства, имеющие собственную интеллектуальную программу, принципиально не рассматривались. Ученым были интересны только ряды иконографически близких изображений, этимология иконографических символов, знаков, изобразительных элементов. Знаковый подход стал инструментом при изучении сложения и развития иконографических схем, при поиске символических параллелей со Священным Писанием, богословием и экзегетикой. Основанием для подобного структурного подхода послужили слова святых отцов VII Вселенского собора о равноценности слова и образа¹, которые истолковывались в духе католической схоластики: образ представлялся не равноценным слову, а имеющим по отношению к нему подчиненное значение, выполняющим роль иллюстрации.

Использование западной семиотико-иконографической методики при изучении православных икон привело к отрицанию их эстетической значимости как произведений искусства, ошибочным интерпретациям [4, 6].

¹ «Что повествование выражает письмом, то же самое живопись выражает красками»; «При чтении [Евангелия] мы ушами воспринимаем слышанное и отсылаем к уму; а когда видим глазами иконные изображения, то просвещаемся умственно»; «Посредством чтения и живописного изображения мы получаем познание об одном и том же, так как оба они существуют для того, чтобы приводить вещи на память» (Деяния Вселенских Соборов. Казань, 1873. Т. VII. С. 442, 452).

СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

И в западной, и в русской культуре икона относится к базовым явлениям, которые находятся внутри сакрального культурного ядра. Общая для всех христиан, икона для каждого народа в отдельности представляется чем-то очень личным, глубинным, и это позволяет увидеть и почувствовать все разнообразие и национальную самобытность христианского мира. Разные принципы формирования архетипа иконы в национальных культурах Востока и Запада определяются разными формами их логосного мышления. И у западных, и у восточных христиан в центре культурного ядра стоит Слово с заглавной буквы. Но в западной европейской культурной парадигме Логос раскрылся как высший аспект разумности. В восточноевропейской — как образ живого явления Бога.

Икона, как и вся культура, в западном христианстве сформировалась как текст, символический рассказ, «Библия для безграмотных». На Западе в развитии искусства иконы первостепенную роль играли литературные тексты: евангельские сюжеты, жития католических святых, которые иллюстрировались в живописных произведениях и монументальных циклах. На протяжении веков язык западных священных изображений развивался как система символов и знаков: структур, из которых складываются смысловые дискурсы произведений. Это давало больше свободы для самовыражения художников, допускало прагматичный и рациональный подход к созданию художественных произведений, позволило иконописи под воздействием гуманистических идей Ренессанса превратиться в религиозную живопись.

В православии Логос понимается иначе. Для православного человека Иисус Христос мистически и есть Евангелие, поэтому вера зиждется не на книге, а на живой совершенной личности Богочеловека Иисуса Христа. Бог Слово воплотился, и созерцание Его оказалось более значимым религиозным действием по сравнению с чтением. Основанием для этого послужили слова Иисуса Христа: «*видевший меня видел и Отца Моего*» (Ин. 14:9). Предметом изображения на иконах стал проявленный в материальной природе (лицах святых) Образ Божий. Православная икона основывалась на Евангелии, но рождалась не как знаковый текст, иллюстрация или «Библия для безграмотных», а как образ созерцания Бога и его нетварных энергий.

В Византии к IX–X веку была сформирована особая художественная система, которая обеспечивала восприятия иконописного образа как процесс образного мышления. Икона воспринималась целостно и понималась сразу, а не путем последовательного приращения смыслов в процессе «считывания» символической информации, как в западной художественной системе.

Иконографический подход привел к поискам в православных иконах того же знакового символизма, что и в католической средневековой живописи. Представление о прямой зависимости иконографии от конкретных исторических и литургических текстов сохранялось на протяжении всего XX века, и до сих пор существует в «церковном искусствоведении», выросшем из церковной археологии XIX века. Ярким и наиболее интересным примером подобного исследования в наше время является книга С. Г. Савиной «Иконография. Богословские очерки иконографического извода» [10], в которой автор на первый план выдвигает структурную иконографическую символику и связывает ее с конкретными богослужебными текстами, историческими изменениями в литургической практике и т.д.

Мысль о познавательной равнозначности текста и изображения, заложенная в творениях святых отцов, в середине XX века получила новое, расширенное лингвистическое толкование. А. Н. Грабар (1896–1990) развил иконографические методы церковной археологии, обосновав иконографию как однородную и законченную группу знаков, представляющую собой самостоятельный пиктографический язык [16:174]. Историческое подтверждение своим выводам ученый нашел в творениях философа-неоплатоника Плотина (203–270). Плотин, родившийся в Африке и проведший юность в Александрии, египетской колыбели христианской культуры, многое воспринял из египетского иллюстративного символизма [8:229]. Его рассуждения на эту тему заинтересовали Грабара, и ученый предположил, что они имели влияние на христианское искусство. Грабар стал разрабатывать способ использования специфически лингвистических приемов интерпретации иконографии икон. После того, как он опубликовал в «Cahiers archeologiques» статью «Plotinet les origines de l'esthe Nquemedievale» [17], значение трудов Плотина для понимания языка иконописи было признано неоспоримым.

В 70-х годах метод Грабара нашел свое развитие в советской Таргусской школе. В 1971 году Б. Успенский опубликовал свою первую статью «О семиотике иконы» [13]. Ссылаясь на святых отцов VII Вселенского собора, он утверждал, «что семиотический подход отнюдь не является навязанным извне (методом исследования) — но внутренне присущим иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. Семиотическая, т.е. языковая сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально прокламировалась отцами церкви. Особенно характерны в этой связи идущие от глубокой древности едва ли не с эпохи рождения иконы — сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения — с письменным или устным текстом» [13:178]. Б. Успенский также провел прямые аналогии иконописи с письменной речью, но сделал предметом таких параллелей не столько сами содержательные символы и знаки, сколько структуру «иконписных текстов» и их синтаксис. Всю историю развития иконописи — богословские споры вокруг нее, сложение определенных композиционных и стилистических принципов, ученый свел к истории развития лингвистической сущности иконографии. Знаковой природой он наделил и само явление иконы как концептуального понятия [13:182; 14:221–303].

Лингвистическая семиотика подменила поиск высшего смысла в иконе поиском криптографического алгоритма, уравнивая ее искусство с символической тайнописью неоплатоников. В раннехристианскую эпоху пиктографическая тайнопись, к которой возводит иконографию семиотика, действительно существовала [3,12]. Но в восточно-христианской иконописи она исчезла после легализации христианства и постановлений Трулльского собора (691–692). Ей на смену пришел совершенно новый язык ритмизированного фигуративного искусства. Художественное развитие иконописи пошло в сторону создания холистического образа — Образа Божия, мистически являющегося в иконе. Однако, с точки зрения семиотики, знаковая сюжетная символика раннехристианского периода не исчезла совсем. Она стала языковой основой новых изображений и впоследствии сделалась смысловой составляющей иконографического канона. Для сциентистского неопозитивизма подобная логика

выглядит очень органичной, но для религиозного православного сознания она чужеродна, приводит к непониманию и неверному истолкованию самой сути религии.

Знаковое истолкование иконы сместило интерпретационные поиски из сферы православной мистики, от почитания ее как образа явления Бога, в сторону неоплатонической магии, занимавшейся поиском земных символов, таинственно соотнесенных с небесными прообразами (эйдосами). Магическое сознание соединяло их посредством связей, основанных на принципе аналогии. Такое представление о единстве «бытия имело для Плотина важные следствия: оно сделало его поклонником астрологии, магии и предсказаний. В силу того, что в мире все взаимосвязано, на основе одной его части можно сделать предположение о других его частях и повлиять на них. Поэтому „таинственные науки“ нашли в системе Плотина метафизическое обоснование» [11:140]. Религиозные символы, как особые знаки-посредники, позволяли связывать между собой невидимые и проявленные аспекты Бытия. Связывая сакральный и профанный уровни, религиозный символ наделялся таинственными онтологическими и эпистемологическими признаками. Этими свойствами наделялись не только сами символы, но и их числовые значения. Существовало понятие числового кода, который создавали бесконечно повторяющиеся аналогии. Знание числового кода также было частью магического знания.

Магические оккультные взгляды герметистов и неоплатоников, под видом древнего знания и истинной духовности, проникают и прочно утверждаются в западной культуре, становятся источником обновленной духовности и живой веры в эпоху Ренессанса [18]. И не последнюю роль в этом сыграл особый структурный символизм западного сознания. В эпоху Возрождения тайные символы, аллегории, числовые комбинации становятся неотъемлемой частью произведений всех художников и архитекторов, которые после Грабара стали искать и в иконах. Семиотический подход к иконографии привнес в икону то, чего в ней никогда не было, — магизм. И это магическое понимание икон стало востребовано сначала в эпоху Серебряного века, затем в искусстве авангарда, а впоследствии постоянно давало о себе знать в визуальной культуре XX и в квази-религиозной «учености» XXI века.

Семиотический метод, как органически связанный с искусством русского авангарда, ориентированного на оккультные и технические знания, раньше, чем историками искусства, был творчески реализован художниками-авангардистами для интерпретации икон и формального использования элементов их языка в художественных произведениях. Интересным и разнообразным было претворение через семиозис иконописных образов в искусстве плаката, агитационных листовках первого послереволюционного десятилетия и в других видах искусства последующего периода. И здесь значение семиотико-иконографического метода трудно переоценить: он является выбором исследователей, изучающих использование языка иконописи в русской культуре и искусстве последнего столетия. Однако, повторяюсь, для самой иконописи данные, полученные в ходе подобных исследований, нерелевантны.

Иконография как когнитивная схема

Иконографические исследования, которые велись на протяжении многих десятилетий, вместе с тем, дали результат, который никогда не входил в задачи метода. Увидеть и оценить его стало возможным только в контексте достижений современной когнитивной психологии.

Если отвлечься от попыток структурно-семиотического анализа иконографий икон и попытаться поразмышлять над феноменом их устойчивости на протяжении столетий, то можно прийти к очень интересным выводам. Становится очевидным, что иконография является тем самым базовым элементом иконы, который обеспечивал ее восприятие как целостный образ. Именно благодаря иконографии икона сохранилась через столетия как смысловое целое, холистический образ, воспринимаемый не последовательным приращением смыслов элементов структуры, а как гештальт.

Иконописный образ был издревле усвоенным визуальным способом хранения древних святоотеческих знаний, минимально значимый объем которых был закреплен в иконографической схеме для каждого евангельского сюжета. Очень скоро иконографическая схема превратилась в когнитивную схему, ментальный прототип

изображаемого события. Когнитивная схема — это «обобщенное визуальное представление, в котором воспроизведен набор общих и детализированных признаков типичного объекта и которое выступает в качестве основы для идентификации любого нового впечатления или понятия» [15:113]. Иконография стала выполнять функцию мгновенного опознания знакомого сюжета и включения механизма «воспроизведения» в памяти всего корпуса знаний, касающихся изображенной темы. Она запускала механизм не логического, а образного мышления, обеспечивая не структурное, а целостное восприятие изображения, была фокусом и точкой отсчета для дальнейших размышлений в процессе созерцания. Самые разные произведения, написанные с временным разрывом в столетия, в разных странах и разной технике, художниками, чье творческое дарование часто несопоставимо по уровню — темперная живопись, фрески, мозаика, миниатюра, — узнаются сразу, воспринимаются как родные образы. И процесс созерцания, минуя узнавание, сразу переходит к внимательному осмыслению того нового, что привнес иконописец в конкретное произведение: новые цветовые соотношения, гармонии, ритмы, метафоры, композиционные детали и живописные акценты, — или, напротив, что-то упустил.

Написанная с использованием знакомой иконографической схемы икона стала образом доверия, веры в непреложность и истинность чуда явления в ее живописном пространстве Бога. Ведь изображение священного сюжета всегда совпадало с внутренним ожиданием, ментальным прототипом события. Иконография рождала чувство вечности, вневременности любого образа, неизменности и древности веры, выстраивала визуальный каркас традиции всей православной культуры в целом².

В западном искусстве когнитивными схемами, напротив, стали именно отдельные символы, из которых, как из кусочков,

² Следует отметить, что эти когнитивные свойства иконографии также нашли интуитивное отражение в произведениях авангардных художников, художников «сурового стиля» 60-х годов, которые иконизировали образы крестьян, рабочих, партийных лидеров, используя иконографические принципы изображения святых.

складывался религиозный образ, имеющий вариативный характер. Это делало возможным приращение изображений новыми символами или их заменой. Каждое произведение западного религиозного искусства — это повествование, «рассказанное» с помощью сюжетной динамики и множества символических предметов, атрибутов, эмблем, знаков. Визуальный рассказ читается зрителем при последовательном рассматривании, и герменевтика западноевропейского религиозного образа отталкивается не от целого, а строится на интерпретации сюжета и его знаковой структуры, которая освобождена от контекста и художественного стиля изображения. Подобное понимание визуальных образов оказало и продолжает оказывать влияние на всю европейскую художественную традицию. Для ее изучения естественными и органичными являются методы структурализма, принципы прагматики и рационализма.

В иконе, напротив, любой сюжет, благодаря неизменности иконографии, становится понятным буквально при первом же беглом взгляде. Единственным условием для такого мгновенного восприятия является причастность к той культуре, в рамках которой и для которой икона писалась, но это свойство любого гештальта, возникшего в конкретной социокультурной среде. Знаковые символы, конечно, в иконах присутствуют, например, устойчивая символика одежд и цвета. Но их немного и все они имеют знакомые библейские основания. Большая же часть смыслов рождается в ритмике художественного контекста, в творческом акте художника.

Символы существуют в иконописном пространстве не сами по себе, не отдельными знаками, а как неотъемлемая часть целостного образа. Это скорее визуальные метафоры, приобретающие свойства символов с расширенным семантическим полем, меняющимся в зависимости от уровня восприятия. В качестве примера приведем символ чаши. В иконах он появляется в совершенно разном виде: и как сюжетный символ, и как метафора. Религиозные метафоры, связывающие земные и небесные понятия, часто перерастают в иконописном пространстве в символы. Роль метафоры — генерирование смысла через сопоставление. Метафорическая связь перерастает в символическую тогда, когда возникает необходимость отсылки к «неописуемому». Но в православном сознании, кроме тех периодов,

когда прослеживается прямое влияние западной культуры, символические связи никогда не наделялись магическими возможностями.

Рассмотрим для примера образ чаши. В символично-метафорических конструкциях многих древних культур — это базовый образ, раскрывающий смысл страдания и благоденствия. Используется он и в Евангелии. Метафора «страдать — испить чашу» присутствует в сцене «Моления о чаше» (*Да минует меня чаша сия* (Мф. 26: 39)), а образ наполненной чаши как источника райской жизни — в сцене «Тайной вечери» (*Пейте от нее вси* (Мф. 26: 20–30)). Очевидно, что в христианской метафоре чаши появляется новый семантический оттенок «спасение через страдания», «жертва ради обретения жизни». Именно так она и проявляется в иконах. Но каждый раз — по-разному, иногда это прямое символично-метафорическое изображение, как, например, в иконах «Рождество Христово». Но чаще для того, чтобы увидеть чашу, от зрителя требуется определенное интеллектуальное усилие.

В иконах «Рождество Христово» метафора чаши очевидна. Ее изображение закреплено в иконографии сцены омовения Младенца: в нее опускают Младенца Христа вместо простой лохани для воды. В иконах Божией Матери «Знамение» мы видим более сложную визуальную конструкцию. Сама Богородица является нам как чаша («Чаша, черплющая радость» — одно из Ее гимнографических именовании). Мы видим чашу в изображении Ее воздетых в молении рук и складках мафория между ними. В эту чашу «погружен» и Младенец, и Она сама. Чаша не изображена впрямую, она «вдруг» появляется в акте созерцания и оказывается главной в целостной системе иконописного образа, выступая из фона. Соотношение между фигурой и фоном — одно из ключевых понятий гештальт-психологии — хорошо было известно и широко использовалось в иконописи Древней Руси. Истолкование чаши в иконах «Рождество Христово» и «Знамение» одно и то же: Бог Слово воплотился, чтобы испить чашу страдания и через это вернуть людям радость вечной жизни, полноту духовного богообщения, — хотя визуально оно реализовывается по-разному. Стоит напомнить, что в иконе «Троица» Андрея Рублева использован тот же композиционный прием смены фигуры и фона, что и в иконах «Знамение»: чашу

образуют два крайних ангела, а средний, облаченный в одежды Иисуса Христа, визуально погружен в нее [7].

Это интересно и само по себе, и для лучшего понимания ментально-го развития и формирования картины мира человека в православной культуре. Как гештальт с ритмической возможностью смены фигуры и фона в процессе созерцания, икона в качестве произведения искусства влияла на психологическую устойчивость человека, чувство гармонии и целостное восприятие окружающего мира. Ее иконография (когнитивная схема), была образом памяти, инструментом ментально-го и визуального развития [5], поскольку была максимально сложной, приближенной по сложности к когнитивной схеме человека.

Когнитивные схемы, как образы памяти, если они сформировались, то не исчезают никогда, — утверждает наука. Когнитивные схемы икон стали тем коллективным бессознательным, которое использовалось за последнее столетие в визуальной культуре множество раз в самых разных видах и ситуациях и неизменно узнавалось и узнается православными. И в этом смысле, даже построенная из щепок или спичек композиция какого-нибудь иконописного сюжета, всегда будет ассоциироваться с иконой. Здесь открывается бескрайнее поле как для духовных открытий, так и для кощунственных манипуляций, провокаций социальных взрывов, формирования намеренно оскорбительных образов, воспринимающихся как унижающие национальное достоинство, без возможности перевести обсуждение возникшего чувства в юридическую плоскость и т.д.

Выводы

Подводя итоги, можно сказать, что использование иконографо-семиотического метода для изучения икон как универсального исследовательского инструмента является ошибочным. Изучение иконографии — важнейшая часть науки об иконах. Но структурно-семиотический подход не может рассматриваться как адекватный для их изучения. Образ Божий, на явлении которого сосредоточена вся художественная система икон, не может структурироваться, с позиции веры он может восприниматься только в совершенной целостности,

как гештальт. В то же время для изучения западного средневекового искусства, создававшегося по принципу символического послания, иконографический метод является органичным. Также естественен и органичен семиотико-структурный подход при изучении влияния иконописи на искусство авангарда, поскольку авангардные художники расчленили целостный образ икон на разрозненные знаки и символы, используя их элементы для наполнения своих произведений оккультной мистикой.

Когнитивный взгляд на иконографию хорош тем, что он дает новую предметную оптику, не меняя при этом самого предмета исследования. «В ходе взаимодействия с гуманитарными дисциплинами когнитивные науки привносят в междисциплинарное поле не новый объект исследования, а реализуются как особый метод, позволяющий иначе взглянуть на уже имеющиеся проблемы в этой сфере» [9:60]. Благодаря целостному подходу открываются новые горизонты и исследовательские перспективы в изучении икон, которые интересны не только с точки зрения реконструкции прошлого, но и понимания современной культуры, так как выявляются формы и принципы актуализации древних иконописных архетипов в современном визуальном ландшафте.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Айналов Д. В., Редин Е. К.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1889. 156 с.
2. *Буслаев Ф. И.* Общие понятия о русской иконописи. Москва: Типография Грачева и К°, 1866. 106 с.
3. *Голубцов А. П.* Из чтений по церковной археологии и литургике. Т. 1. Сергиев Посад, 1918. 290 с.
4. *Губарева О. В.* Икона как искусство, или Что мешает современной иконе стать высоким искусством? // Дары. Альманах современной христианской культуры. 2019. С. 40–47.
5. *Губарева О. В.* Иконопись как зримое воплощение ценностных ориентиров русского народа и русской государственности // Фундаментальные основания государственной культурной политики России. Историко-философский аспект. СПб.: ИД «Петрополис», 2017. С. 74–132.
6. *Губарева О. В.* Михаил Алпатов об искусстве иконы: особенности метода // Временник Зубовского института. № 1. 2019. С. 83–98.

7. Губарева О. В. (2017) — *Губарева О. В.* Ритм и метафора в искусстве иконы // Слово.ру: балтийский акцент. 2017. Т. 8. № 1. С. 24–34.
8. История эстетики (1962) — История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. Т. 1. Античность, Средние Века, Возрождение. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. 682 с.
9. *Мионов 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.
10. *Савина С. Г.* Иконография. Богословские очерки иконографического извода. СПб.: Церковь и культура, 2000. 304 с.
11. *Татаркевич Вл.* История философии. Античная и средневековая философия. Пермь: Пермский университет, 2000. 482 с.
12. *Уваров А. С.* Христианская символика. Ч. 1. Символика древнехристианского периода. М.: Типография Г. Лиснера и Д. Собко, 1908. 212 с.
13. *Успенский Б. А.* О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. С. 178–222.
14. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
15. *Холодная М. А.* Психология интеллекта: парадоксы исследования. 2-е изд., перераб. и доп. СПб.: Питер, 2002. 272 с.
16. *Grabar A.* Christian iconography. A study of its origins. Princeton University Press, 1969. 174 p.
17. *Grabar A.* Plotinet les origines de l'esthe Hquemediatevale // Cahiers archeologiques. CC3. C34 V.18–19. Paris: Vanoestp, 1968–1969. P. 15–29.
18. *Yates F.* Giordano Bruno and the hermetic tradition. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1964. 466 p.

В. В. Ефимовская

ИСТОЧНИК СВЕТА

О ТВОРЧЕСТВЕ ЖИВОПИСЦА ФИЛИППА МОСКВИТИНА

Физические свойства света человечеством изучены давно и достаточно полно. Мы знаем, что он является одновременно и волной, и частицей, и то, что в пределах видимости распространяется прямолинейно, что обладает спектром и многое другое. При таких характеристиках свет обладает еще и нематериальной, духовной ипостасью, помогает укреплять веру, заставляет трепетать душу, восхищает разум, пытающийся проникнуть в глубину этого непостижимого явления, связанного с Божиим Словом. Святитель Василий Великий, прозревший божественную природу Света, одним из первых, в «Шестодневе», отразил процесс его возникновения на Земле. «Первое Божие Слово создало природу света, разогнало тьму, рассеяло уныние... Явилось небо, покрытое дотолем тьмою; открылась красота его в такой мере, в какой еще и ныне свидетельствуют о ней взоры... И эфир стал приятнее при свете; воды сделались светлее, не только принимая в себя лучи, но и испуская их от себя через отражение света, потому что вода во все стороны отбрасывала отблески...»¹

¹ Творения Василия Великого, архиепископа Кессарии Каппадокийския. М., 1991. С. 34.

Творческие души предчувствуют скрытую духовную природу света, видят его присутствие в красоте мира и в каждом настоящем произведении искусства. Например, Анна Ахматова, поэтически изображая архитектурное великолепие дворца в Летнем саду, «где все перламутром и яшмой горит», добавляет: «но света источник таинственно скрыт». Мы интуитивно чувствуем незыблемую пространственную зависимость: если луч — значит свет, если свет — значит небо, высота. Этот процесс полнее всего можно описать законами теории излучения. Известно, что свет становится видимым только тогда, когда он отражается от препятствия, от границы раздела двух сред, о чем образно говорит и Василий Великий. Поэтому в космосе света нет. Но на земле, рассветным утром, даже когда еще не взошло Солнца, мы видим его первые лучи на облаках за счет отражения от атмосферы. Да, в нашем зримом материальном мире Солнце — первичный источник. Но есть мир невидимый, но от того не менее реальный, в котором Источником духовного света является Бог. И в этом мире существует «разделение сред», а душа является и естественной отражающей преградой, и вторичным источником, источающим свет духовный, свет веры.

Мир пронизан Божественным светом, падающим на каждую человеческую душу. Но, если можно так сказать, коэффициент отражения-поглощения у всех душ разный. И это более всего заметно в произведениях искусства, выражающих мировоззрение автора. Если рассмотреть возможные отражающие свойства человеческой души, то понятной становится ценностная иерархия художественных явлений. Душу художника слепую, невосприимчивую к Божественному свету, можно представить аналогичной плотной среде, где после преломления происходит полное внутреннее поглощение, как в «черной дыре», попадая в которую свет не отражается, не возвращается. В результате может получиться «Черный квадрат» Малевича. Даже попытки изображения света, как, например, у Кандинского, приводят к свету, искажающему жизнь и Божий о ней замысел, ожесточающему сердца, оставляющему произведение в отрицательном квадранте условных осей координат бытия. Если же душа художника проникновенна, посредством внутреннего духовного очищения просветлена, то она глубоко воспринимает Божественный Свет и преображенный

щедро возвращает в мир в виде истинных художественных образов и произведений, которыми так богата русская живопись, непостижимая без Православия. Идеальным примером может быть великая икона Святой Троицы («Гостеприимство Авраама») Андрея Рублева. Существует и промежуточный вариант взаимодействия, который можно физически представить в виде биений вдоль границы раздела «сред», происходящих, когда художественный образ не обращен к небу, когда он создается не духом, а разумом, и пробивается в освещенный квадрант за счет гениального своего воплощения, как, например, «Джоконда» Леонардо да Винчи. Таким образом, если считать, что творчество художника определяется способностью восприятия и отображения Божественных энергий, то оно может характеризоваться условной мерой — «критическим углом отражения», и есть возможность рассматривать это творчество в определенных границах и закономерностях. Конечно же, это условная, приближенная оценка, ведь в любом художественном произведении, как и в самом творческом даре, заложена непостижимая рациональным способом тайна, благодать, умножающая выразительность произведения искусства и его светоносную силу.

Через все творчество современного московского живописца Филиппа Москвитина проходит тема света — света природного и света духовного, которые в его художественном мире неразделимы. Творчество этого талантливого художника на фоне массового современного искусства, не отражающего подлинную глубину человеческого существования, уводящего в мир мнимостей, выделяется особой нравственной красотой, оно озарено светом человеческого духа, пронизано исконными русскими смыслами. Филиппа Москвитина причисляют к московской школе живописи, которая считается традиционно реалистической, сюжетно-тематической, исторически тяготеет к военно-патриотическим темам, славится жанровыми и пейзажными картинами. В этих традициях Филипп Москвитин говорит своим художественным языком, находит и живописно воплощает свое новое слово, черпает образы из вечностных, незыблемых основ миропорядка. При всем многообразии художественно-выразительных средств, при неизменном реалистическом отображении картины мира художник не сворачивает с единственного,

выбранного еще с детства пути — пути истинной православной традиции. Она не сужает творческие рамки, а, наоборот, помогает художнику глубоко исследовать самые разнообразные, неожиданные темы и сюжеты средствами живописи, графики и даже мозаики.

Филипп Александрович Москвитин родился в 1974 г. в Иркутске, в творческой семье. Интерес к русской духовности определяется его православным мировоззрением, унаследованным от верующих предков и укрепленным собственными поисками смыслов бытия. Он окончил художественную школу им. В. И. Сурикова, Российскую Академию живописи, ваяния и зодчества, а также аспирантуру, где обучался под руководством академика Ильи Сергеевича Глазунова. Филипп Москвитин является членом Московского союза художников, возглавляет Комиссию по религиозному искусству Московского отделения Союза художников России. Имеет десять лет педагогического стажа, из них семь лет преподавал иконопись в Православном Университете Святого Апостола Иоанна Богослова, занимал должность доцента факультета церковно-исторической живописи. Выпускники мастерской Филиппа Москвитина стали востребованными иконописцами, состоят в творческих союзах.

Известный художник принадлежит к редким современным мастерам, которые сегодня продолжают прерванную почти на век церковно-историческую живописную традицию, мастер творчески наследует В. Васнецову, М. Нестерову, П. Корину. Филипп Москвитин неизменно, со знанием и любовью отражает русскую историю через историю Русской Православной Церкви, через образы русских святых, подвижников и героев. Художник отдает предпочтение изображению личностей, совершивших духовные подвиги, русская святость — основная и всеобъемлющая тема Филиппа Москвитина. Вот как он сам говорит об истоках и особенностях своего творчества.

«Я помню Советский Союз уже не агрессивно большевистским. Тарковский уже снял фильмы „Андрей Рублёв“, „Зеркало“. Мы посещали Ярославль, Углич, Романов-Борисоглебск. И я всегда делал зарисовки. Бабушка моя — псковитянка — возила меня в Псково-Печерскую лавру, в Михайловское. Родители читали Пушкина, „Лад“ Василия Белова, мама преподавала музыку, любила музыку Мусоргского. Оставалось только однажды понять, что Пушкин и Белов,

и Мусоргский не просто русские, но и православные по внутреннему строю своей души. В семь лет меня привезли из Иркутска в Москву. А входить на Красную площадь — все равно, что входить в церковь. Первое, что я нарисовал в Москве, — собор Василия Блаженного. Ещё в детстве я делал иллюстрации к „Пророку“ Пушкина. Всегда в доме были альбомы по искусству. А если даже европейское искусство брать — Голландию, Нидерланды или Германию, там тоже и Распятие, и „Христос перед Пилатом“, и сюжеты Воскресения. В общем-то, никакое атеистическое государство не может отлучить человека от Бога, если не отлучит его от культуры».

Сегодня особенностью творчества Филиппа Москвитина является создание им больших, до ста полотен, тематических живописных циклов, объединенных историческим периодом и духовно-нравственной идеей. Художник является автором нескольких выставочных проектов — «Сей образ прекрасного мира...», «Духовное служение Династии Романовых», «Русский Крым», «Патриарх Тихон и его время», «Россия Небесная» (к 100-летию убиения Царской Семьи). Каждая из названных экспозиций может составить отдельную постоянно действующую художественную галерею, стать основой художественного музея.

Являясь приверженцем традиции, художником, работающим в системе духовного реализма, Филипп Москвитин своим творчеством подтверждает смысл слов архимандрита Киприана (Керна): «Человеку в его богоподобии не только что-то дано, но и очень много задано. Человеку дано как бы некое послушание от Бога, послушание продолжить дело Божие на земле... Человек обязан богословствовать»². Филипп Москвитин осознанно и вдохновенно принял это трудное в физическом и духовном плане послушание.

Живописные интересы художника простираются в области нескольких жанров — исторические полотна, портреты, пейзажи и высший уровень — иконы. Однако такое деление достаточно условно. Благодаря врожденной художественной одаренности, духовной пронизательности, живописному мастерству, ощущению настоящего времени художнику легко дается совмещение нескольких

² Киприан (Керн) архимандрит. Восхождение к Фаворскому свету. М., 2007. С. 19.

направлений. Жанрово-тематическое взаимопроникновение-обогащение поднимает это творчество на духовный уровень, художник помогает зрителю погрузиться в историю, не отрываясь от реального мира, от сегодняшнего времени, в котором, как никогда, ожесточилась борьба за само понятие жизни в физической и духовной ее ипостасях.

Одним из победных символов этой непримиримой борьбы является строгий, торжественный *портрет Иоанна, митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского*, написанный художником в 1995 году в качестве дипломной работы. Запоминающееся произведение тогда еще совсем молодого художника удивляет не только зрелостью мастерства, глубокой выразительностью образа архипастыря, но усиливающимся с течением времени, с каждым годом, духовным значением масштабного полотна, постепенно приобретающего непреходящую ценность. Конечно, это в первую очередь связано с личностью самого митрополита Иоанна (Снычева), ему по Божиему Промыслу были даны особые духовные силы, необходимые в новые смутные времена, в которые нам всем выпало жить, когда вновь было попущено зло, когда опять встал вопрос о самом существовании России. Митрополит Иоанн совершил зримый святительский подвиг, который выражался не только в том, что при нем произошел значительный рост числа верующих и прихожан в Санкт-Петербургской епархии, началось возвращение народа в свой исконный духовный дом — Русскую Православную Церковь. Выдающийся подвиг Владыки — его духовное творчество, где митрополит Иоанн разработал целостную, исторически обоснованную идеологию русского национально-религиозного возрождения (см. цв. илл.).

Филипп Москвитин находит убедительное художественное решение, разрабатывает новые живописные приемы для создания образа православного пастыря. Изображая его в облачении света, он уподобляет самого Владыку мощнейшему источнику любви, источнику света духовного. Передается это излучение света, осязаемого, слепящего, рядом художественных приемов и живописных находок. Строго выверена симметричная композиция картины: митрополит Иоанн с жезлом в руке изображен в полный рост на амвоне Свято-Троицкого собора Александро-Невской Лавры. За ним — Царские

Врата, над ним простираются золотые лучи, символизирующие схождение благодати Святого Духа. Владыка облачен в саккос, украшенный византийским орнаментом. Цвет одеяния нельзя однозначно назвать золотым, это более глубокий, сложный цвет чудесного света, существующего без антитезы тьмы. Он приближается к нематериальному, невещественному свету, в изображении которого совершенствовались многие иконописцы Святой Руси. Но Филипп Москвитин не увлекается повторением их достижений, а находит свои приемы. Создавая образ земного человека, нашего современника, он не использует чистых, ослепительных цветов, световых пробелов. Чудо излучения света ему удается создать в приближении к традициям умеренной московской иконописной школы. Он использует приемы, близкие к технике плавя, создающие эффект разлития света с тончайшими переходами близких, теплых оттенков, перемежающихся прозрачными тенями. Не открытый контраст, а спокойное равномерное сияние охватывает выразительное лицо Владыки с простыми русскими чертами. Это лицо, излучающее мудрость и нравственную силу, портретно в соответствии с принципом духовного понимания художественного документализма. В целом портрет являет запоминающийся, живописно достоверный, психологически сложный, зрительно объемный образ выдающегося деятеля Русской Православной Церкви.

Как говорит сам художник: «Больше всего радуется точно найденный образ, найти его, передать эту радость зрителю — вот моя задача». Но для достижения цели мало одного желания, нужно мастерство, нужна школа, дающая умение решать поставленные задачи. Очевидно, не только русской живописной традицией определяются индивидуальные особенности творчества художника, который кроме Александра Иванова и русских импрессионистов называет в числе своих любимых художников Диего Веласкеса, представителя строгой испанской живописи. Кажется, что может быть общего с последним? Но при внимательном рассмотрении творчества Филиппа Москвитина и при обращении к художественным особенностям великого испанца параллели выявляются. В первую очередь это мировоззренческая близость. В своих портретах, соблюдая классический канон парадной портретной композиции, требующей сдержанности,

отчужденности, внешнего достоинства, Веласкес умел с поразительной многогранностью передавать внутренний мир человека, будь то придворный вельможа, иерарх церкви или человек из народа. В том же направлении работает и Филипп Москвитин, которому тоже интересны личности аскетические, внешне сдержанные, но духовно богатые. Он часто обращается к образам служителей Церкви, портретов которых много в его обширной галерее.

Запоминается погрудный *портрет Святейшего Патриарха всея Руси Алексия II* (2002). На портрете, решенном в немногозвучной вишнево-золотой цветовой гамме, Патриарх предстает перед нами в праздничном пасхальном облачении, с патриаршим посохом. Эта работа при строгом колористическом и композиционном решении производит впечатление очень сдержанного художественного произведения, раскрывающего вдумчивый, богатый духовными переживаниями образ выдающегося Предстоятеля Русской Православной Церкви. Усиливает историческую значимость личности реальный фон в виде древней поблекшей храмовой стенной росписи, символизирующей незыблемость, непрерывность и преемственность православной традиции, защита которой вменяется каждому русскому Патриарху.

К образу Патриарха Алексия II художник обращается в другом своем известном произведении, в большой многофигурной композиции *«Перенесение мощей Патриарха Тихона, или Благовещение в Донском монастыре»* (1995–2001). На картине изображено одно из событий современной Православной церкви — прославление Патриарха Тихона, святителя, занимающего место в сонме новомучеников российских. Он скончался в 1925 году в день Благовещения Пресвятой Богородицы. Его мощи обретенны в 1992 году в Донском монастыре. По традиции в каждое Благовещение после праздничной службы Святейший Патриарх Алексий II возглавлял процессию перенесения мощей Патриарха Тихона из Малого собора монастыря в Большой собор. Это торжественное многолюдное событие Филипп Москвитин передал, не перейдя тончайшей грани достоверности, символики и художественного вымысла, который заключается в первую очередь в колористическом и пространственно-композиционном решении грандиозного полотна. Достоверность

достигается узнаваемостью многих священнослужителей. Рядом со Святейшим Патриархом мы видим архимандрита Кирилла (Павлова) с иконой святителя в руках. На первом плане — архимандрит Даниил, который в юные годы бывал на службе Патриарха Тихона, благословлялся у него, участвовал в его погребении. Событие показано с большой жизненной правдивостью, оно не кажется явлением стихийным, случайным, но представляется звеном исторического процесса жизни Русской Православной Церкви. Филипп Москвитин стремится к духовно-философским обобщениям, для этого разрабатывает целую систему художественных приемов (см. цв. илл.).

Трудную задачу объективной передачи большого пространства в картине художник успешно решает в соответствии с законами зрительного восприятия: этого, однако, недостаточно для передачи глубоких духовных процессов, той поразительной целостности, которой подчинено происходящее на полотне действие. Известно, что в плоскостном, неподвижном живописном произведении может содержаться образ времени, возможность отражения которого определяется мастерством и художественной задачей автора. Художественный образ времени может совпадать с Вечностью, как в «Троице» Андрея Рублева, может длиться фотографическое мгновение, как в картине Ильи Репина «Крестный ход в Курской губернии». Образ времени в первую очередь связан с темой произведения — в исторической картине заложена определенная историческая временная дистанция, но точнее всего он может выражаться и передаваться средствами композиции, перспективным построением, как, например, в любимой картине Филиппа Москвитина «Явление Христа народу» Александра Иванова. Как говорит искусствовед Н. Н. Третьяков, «неизменное влечение к образам вечности и длительного времени суть национальный признак нашего искусства. Это то, что нам завещано христианской традицией, которую мы должны сохранять и продолжать»³.

Стремление отразить время явно прослеживается в творчестве Филиппа Москвитина, особенно в картине «Перенесение мощей

³ Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. С. 92.

Патриарха Тихона», где соблюдаются и традиционные приемы, и разрабатываются новые. Например, это пластическое единство изображаемых фигур, которое не нарушается и даже усиливается контрастными цветами одеяний участников торжественного хода. Цвет черный — от черных облачений монахинь, возглавляющих процессию и уже входящих в храм, плавно, чередованием черных клобуков и серебряных мантий следующих за ними монахов, постепенно, от фигуры к фигуре, преобразуется в серебристо-голубой и достигает своего апогея — цвета света одежд Патриарха всея Руси Алексия II. Центральная фигура Патриарха, символизирующая и значимость происходящего события, и аналогию служения Патриарха Тихона, отдалена, углублена, что создает ощущение длящегося в направлении Вечности времени. Углубление пространства картины достигается посредством свето-воздушной перспективы, точнее, изображенного художником дальнего плана воздуха-света, обьятого сводом, образуемым из склоняющихся обнаженных ветвей деревьев, незыблемых в холодный Великопостный праздничный день. Акцентированные антиномии праздника Благовещения и Великого Поста, смерти и Воскресения, горя и радости, выраженные художественными средствами, свидетельствуют, что это не просто картина отражения события, это живописное философско-богословское размышление. Автор полотна осмысливает и художественно решает задачу изображения единства Церкви Небесной, пребывающей вне времени, явленной в картине метафорическими образами весенней природы, сложными небесными световыми аберрациями, и Церкви земной, зримой, распахнувшей свои врата торжественному монастырскому ходу. Большой собор монастыря, куда переносятся мощи Патриарха Тихона, показан фрагментарно. Но черная монолитная группа монахинь, поднимающихся по ступеням, окна храма, горящие ровным, теплым естественным светом, видимое через проем двери богато украшенное паникадило — все это создает ощущение подлинности, великого таинства, свершающегося в глубине собора. Следует отметить мастерство художника в том, что, не видя лиц монахинь — они изображены со спины, зритель точно определяет, что это женские фигуры. Вся процессия в картине будто бы приостекает от Неба,

от Света, от Церкви Небесной и движется в Вечность через Церковь земную.

Движение времени в картине создается и усиливается зрительным ощущением ритма, наличием ритмических взаимосвязей. Известно, что наиболее ритмичным является искусство иконописи, где наряду с изображением движения по горизонтали разработан прием изображения движения по кругу, создающего впечатление пространственной бесконечности. В картине Филиппа Москвитина наблюдаются элементы окружности: по дуге движется процессия, полукружья образуют ветви деревьев, и даже небеса, кажется, движутся вокруг незримого центра. Используется прием восхождения фигур, прием чередования цветовых интервалов. Но изображаемый ритм не просто сумма приемов, он приводит к гармонии, за счет чего создается впечатление монументальности, незыблемого порядка, вечности и наследования исконных традиций земной Церкви Христовой, предводимой и берегаемой русскими Патриархами.

Художник, исследующий историю Русской Православной Церкви, духовно и средствами живописи осмысливающий тяжесть и прелесть Патриаршего креста, отразил почти всю историю Патриаршества в России. С 1589 года до настоящего дня было шестнадцать Предстоятелей Русской Православной Церкви. Картина **«Поставление святителя Иова, первого русского Патриарха, Царем Феодором Иоанновичем»** отражает важнейшее в истории России событие, подготовленное целым рядом обстоятельств: и внешнеполитической ситуацией, и государственной необходимостью, и долгим переговорным процессом с Константинопольским Патриархом. Именно в это время Россия достигла такого могущества и значения на мировой арене, что ее Церковь более не могла оставаться зависимой. Главным кандидатом был выбран митрополит Московский Иов — человек, обладавший многими дарованиями, отличавшийся высокой образованностью. Он снискал глубокую народную любовь и во времена Смуты первый призвал русский народ на борьбу с внешними угрозами.

Утверждение Патриаршества в России было актом общегосударственного значения и проходило при участии Царя Феодора Иоанновича. На картине Филипп Москвитин изображает на переднем плане

глубоко верующего сына Ивана IV Феодора Иоанновича подносящим жезл Святителя Петра первому Патриарху Московскому и всея Руси Иову. Новоизбранного Предстоятеля художник размещает на возвышении, подчеркивая мысль, что Божественная власть выше государственной. Несмотря на то, что в изображении соблюдается вещественная конкретность, происходящее на картине одухотворено. Сияние золотошитых одежд участников события, среди которых, как и положено, еще два претендента на Первосвятительский Престол — архиепископ Новгородский Александр и архиепископ Ростовский Варлаам, говорит о присутствии Божией благодати. Теплый колорит произведения свидетельствует о благодатном событии, хотя официальный отчет повествует скупо: «Иеремия рукоположил Патриарха России». Византийского Патриарха художник располагает в отдалении, в глубине живописного пространства, подчеркивая, что он долго противился этому поставлению.

Последним Патриархом перед почти 200-летним синодальным церковным периодом был Патриарх Адриан, но вошел он в историю не только в связи с этим историческим обстоятельством, а тем, что накануне коренных церковных преобразований был строгим и убежденным ревнителем православного благочестия и традиций. На протрете, созданном Филиппом Москвитиним, *Патриарх Адриан* выглядит человеком суровым, вдумчивым. Художник знает о том, что в бытность митрополитом Адриан написал книгу «О древнем предании святых апостол и святых отец, како подобает всякому православному христианину на знамение креста... персты слагати и како на себе оный изображати», поэтому фокусом картины делает руку Патриарха с идеально точным, каноничным сложением перстов во исполнение крестного знамения. Портрет выполнен в сумрачных, смешанных цветах, вызывающих чувство тревоги, недоброго ожидания. Предстоятель Церкви облачен в простую архиерейскую мантию зеленого цвета, на белый патриарший клобук напоздает тень, как всплеск густо разросшейся за спиной Патриарха тьмы-непогоды, почти закрывшей Солнце. Но при всем символическом драматизме фона картина оставляет надежду на то, что тьме не удастся одолеть свет.

Эта идея является главной в создании произведений, посвященных Патриарху Тихону (Беллавину), любимому историческому герою

Филиппа Москвитина. Эпохальная миссия Патриарха Московского и всея Руси Тихона состояла не только в том, что он был избран первым русским Патриархом после двухвекового управления Церковью Святейшим Правительствующим Синодом, но в том, что возглавил Русскую Православную Церковь в годы смертельных испытаний, выпавших на ее долю, спас ее от полного уничтожения. В страшную годину Патриарх призывал русский православный народ к мужественному стоянию в вере, укреплял в людских сердцах дух христианской любви и справедливости, предостерегал от ожесточения и братоубийства.

После почти векового замалчивания имя героического Патриарха было возвращено народу в новейшей истории России. Исследованию на своих полотнах истории его жизни и духовного подвига Филипп Москвитин отдал почти 20 лет творческой жизни. В последние годы многое стало известно о судьбе и святительских деяниях этого великого русского человека, канонизированного в лике святителей Русской Православной Церкви 9 октября 1989 года. Но содержание исторического события без его зрительного образа современному человеку не дает полного ощущения причастности и правды. Как говорил В. И. Даль, образ — «вещь подлинная, истотная», максимально приближающая к истине, к сути даже минувших дел.

Обширный цикл картин Филиппа Москвитина, объединяющий прошлое и настоящее Православной России, являет нам образы Патриарха Тихона в разные периоды его жизни, выпавшей на трудные военные и смутные революционные времена. Художник совершил творческий подвиг, воссоздав живописными средствами историю жизни Патриарха в историческом и современном ее значении. Художественными средствами он впервые провозгласил справедливую идею — переосмыслив, переименовать «революционную, марксистско-ленинскую», разрушительную, богоборческую эпоху в эпоху святых деяний Патриарха Тихона и наследовавших ему великих русских Патриархов.

На большом полотне *«Патриарх Тихон. 1917 год»* художник изображает святителя в день Патриаршей интронизации, когда жребием из трех претендентов избран был именно он. После пения «Тон деспотин» к нареченному Патриарху и всем архиереям — членам

Собора обратился архиепископ Антоний (Храповицкий), который сказал: «Сие избрание нужно назвать по преимуществу делом Божественного Промысла».

Художник Филипп Москвитин, изображая святителя Тихона на амвоне храма, как на пороге его святого подвига, композицию картины строит в координатах реального бытия и святости. Нельзя однозначно определить жанр произведения. На первый взгляд — это парадный портрет исторической личности, человека, облеченного полнотой церковной власти. Фигура объемна, максимально приближена к зрителю. Тщательно переданные детали монументального святительского облачения, напоминающего одежды византийских императоров и символизирующего тысячелетнюю духовную традицию, написаны густыми энергичными мазками, что придает фигуре рельефность, жизненную реальность. Так что грядущий подвиг Патриарха понимается не только как идеально-духовный, но воспринимается с болью, с осознанием страждущей плоти и пролитой крови святителя — обыкновенного немощного человека преклонных лет. Так художник добивается сопереживания и причастности современного зрителя к далекому историческому событию.

Тонкий нимб, окружающий голову Предстоятеля Русской Православной Церкви, свидетельствует о том, что пред нами не портрет в привычном понимании. Деталь иконографической лексики, показывает, что это скорее парсуна — портрет с усиленным иконным началом, когда черты реальной исторической личности идеализируются, приближаются к святому лику. Мало кто из современных художников рискует создавать произведения в этом старинном стиле, требующем знания древних живописных приемов, собственного высокого художественного мастерства и духовного зренья.

Всем своим укорененным в вере существом, как неколебимой символической стеной, заслоняет Предстоятель святой алтарь от беснующейся смуты, объявшей Россию и пытающейся захлестнуть древнюю Русскую Православную Церковь. Трагедию смутного времени в картине олицетворяет затененное архитектурное зубчатое полукружье алтарного проема, нависающее над головой святителя, повторяющее абрис нимба — этот второй, объятый тенью условный нимб символизирует прижизненные мучения святителя. Видно, как трудно дается

смирение тому, кто сознательно идет на мученичество, кто, вступив на Патриарший престол, сказал: «Сколько мне придется глотать слез и испускать стонов в предстоящем мне патриаршем служении и особенно в настоящую тяжелую годину!... Отныне на меня возлагается попечение о всех церквях российских и предстоит умирание во все дни»⁴. Патриаршество святителя Тихона было сплошным мученичеством. Слова, сказанные сто лет назад, звучат современно, не только как выражение конкретных исторических событий, но как вселенский закон.

Глядя на полотно *«Взятие под стражу Патриарха Тихона»*, мы осознаем, что в пределах земного человеческого бытия бывают времена, когда тьме удастся пленить свет. Патриарх взят под стражу, но не ощущает он себя побежденным и униженным даже в условиях бесцеремонного поведения прислужников новых хозяев страны, пленивших Патриарха. Композиция выстроена на фоне древней красной кирпичной стены Донского монастыря, холодные чистые цвета зимнего пейзажа контрастируют с черными кожанками победителей, со жгучими адскими огоньками их папирос, выявляя сатанинские приметы власти темных, атеистических сил. Белый куколь Патриарха и его ясное волевое лицо являются смысловым центром картины. Во свидетельство неизбывности веры — изображены смиренные, непоколебимые в своих устоях духовные чада Патриарха, склонившие головы под его пространственно отдаленное, неиссякаемое благословение (см. цв. илл.) .

Патриарх Тихон говорил, что архипастырское служение есть по преимуществу служение любви. Он знал это на собственном пастырском опыте, который начался со служения любви. Особенности этого служения художник показывает на картине *«Прощание с Америкой святителя Тихона»*, который выбрал миссионерский подвиг смолоду и отправился свидетельствовать о Господе в дальние и небезопасные края, на Аляску. Со смирением, преданностью и благодарностью взирают на своего просветителя коренные жители Аляски, где будущий Патриарх совершал миссионерский подвиг

⁴ Слово на литургии в Крестовой церкви Троицкого подворья на Сухаревке 5 ноября 1917 года.

в сане архиепископа Алеутского и Северо-Американского. На картине Филиппа Москвитина святитель Тихон изображен не активным церковным деятелем, а добрым пастырем в строгом монашеском одеянии. Он еще молод, но к нему, как к истинному отцу, приник на прощание плачущий по-детски алеут. Не только горе видится в этом прощании, но ощущается великая радость встречи — встречи с Господом, на Которого с уверенностью святитель Тихон, свершивший миссионерский просветительский подвиг, уезжая, оставляет своих духовных чад.

Эта картина — одна из большой серии работ Филиппа Москвитина, посвященных русским святителям-миссионерам. Тема миссионерского подвига всегда интересовала живописца, стала его художественным служением, превратившимся в творческий подвиг. На необыкновенной по композиции, колориту и смыслам картине мастера *«Идите и научите все языцы»* изображены 17 святителей — просветителей Сибири и Дальневосточного региона.

Многие наши современники знают и о древних Пророках, и о первых апостолах, учениках Христа, распространявших Слово Божие не только на землях Израиля, но проповедовавших и на сопредельных территориях среди проживавших там язычников. Но много ли мы знаем о русских апостолах, которые с не меньшими трудностями несли миссию Божественной Любви в непроходимых сибирских лесах, в ледяных пустынях Аляски, во враждебных христианству камчатских селениях и восточных странах? Перечислить невозможно множественные духовные и физические подвиги всех миссионеров, представленных на необыкновенно красивой, являющей торжество Православия картине Филиппа Москвитина. Но образы подвижников, православных просветителей Сибири, Китая, Японии и Америки, русских апостолов и миссионеров необходимо сохранить не только в истории Церкви, но и в народной памяти. Много тому способствует картина, заставляющая восхититься этими стойкими в вере и красивыми в своих святительских одеждах людьми, заинтересоваться их именами и подвигами, самим потрудиться в исследовании их судеб.

Художник намеренно соблюдает законы прямой перспективы, чтобы подчеркнуть реалистичность содержания живописного

произведения. Совмещение времен и пространств выводит сюжет на метафорический уровень. Элементы пейзажа, расположенного на дальнем плане, в нарушение географических законов сближают пространства, на которых проповедовали святители. Под всеобъемлющим извечным благословением-объятием Иисуса Христа мы видим в территориальной близости символы Китая и Японии — Китайскую стену и гору Фудзияму, рядом стоят храмы, построенные миссионерами на землях, отстоящих друг от друга на тысячи километров. Соседствуют, как альфа и омега, в небесах солнце и луна. Находятся в реальной временной близости святители, жившие в разные годы, даже века. И это не удивляет, но кажется закономерным, как и все во вселенском и вечностном бытии духа. Много тому способствует новаторское композиционное решение картины: зрительно она вся напоминает объятие — безмерное объятие Господней любви, отеческое сердечное объятие Отцов Церкви. Такого эффекта художник добивается как бы закруглением изобразительного ряда, приближением к зрителю краев полотна, за счет увеличения масштаба изображаемых на них деталей. Детали центра картины, наоборот, он делает мелкими, они кажутся отдаленными. Эффект усиливается совмещением полусфер земных и небесных пространств, архитектурными ритмами изображенных на полотне церквей. Композиция кажется очень крепкой, слитной, незабываемой, даже яркое достоверное многоцветие святительских облачений и непохожесть лиц не расчленяет этот монолит.

Неодолимым духовным бастионом, плечом к плечу, сердцами к алтарю Отечества стоят великие воины — иерархи Русской Православной Церкви. Некоторые из них узнаваемы, потому что Филипп Москвитин прежде писал их портреты-парсуны, которые можно было видеть на выставках и в храмах.

Не многие наши современники знают о миссионерском подвиге выпускника Санкт-Петербургской Духовной академии **святого Николая Японского** (в миру Иван Дмитриевич Касаткин), который сразу после окончания Академии решил ехать в Японию, приняв постриг. Сложно художественными средствами создать достоверный образ такой могучей личности, как Николай Японский. Филипп Москвитин, явно восхищаясь героическим русским подвижником,

пишет не просто историческую картину, но создает портрет-символ. Композиционно картина решена в строгой симметрии, которая в подтверждение реальности изображения слегка нарушается лишь на заднем природно-метафорическом плане. В центре полотна в полный рост художник изображает мощную фигуру Владыки. Строгое, красивое, с правильными чертами лицо его написано в иконографии, близкой образу Николая Мирликийского. Так же как и в изображении Николая Чудотворца, где глубокое смысловое значение имеют детали одежды и атрибуты, художник обращает пристальное внимание на облачение Николая Японского.

Филипп Москвитин выбрал не частный эпизод из жизни подвижника, но показывает его в полном архиерейском облачении, на вершине пастырской славы. В благоговении перед святым создавал этот мощный образ художник и не предполагал, что Божиим промыслом полотно окажется в Токио, в церкви, где служил Николай Японский и с помощью которого она была построена. Святейший Патриарх Кирилл во время своего посещения Японии в 2012 году, в память столетия со дня кончины святителя, преподнёс в дар этот живописный образ главе автокефальной Православной Церкви Японии. Монументальное, подобное храмовому образу полотно органично встало в ряд икон, расположенных на стенах Воскресенского православного собора, выполненного в традиционно-имперском, петербургском стиле, где иконостас создавался Виктором Васнецовым.

Среди работ, посвященных миссионерам, особо запоминается картина *«Владыка Нестор, апостол Камчатки»* (2009). Малоизвестна подвижническая жизнь этого святителя, который в 1907 году, в год пострижения, был назначен миссионером на Камчатку. Он не только проповедовал камчадалам христианство, но лечил и обучал малограмотных жителей далекого Гажинского уезда России. Владыка изучал местные языки — корякский и тунгусский, перевел на корякский Божественную Литургию, частично Евангелие. На картине он представлен во время торжественного богослужения, в полном облачении, с трикирием — ручным светильником с тремя зажженными свечами, символизирующими свет Пресвятой Троицы, и дикирием, в котором две горящие свечи символизируют свет Христа в двух ипостасях — божественной и человеческой.

Торжество происходящего действия художник подчеркивает и достигает не только специальной атрибутикой, достоверно изображенными элементами священнического одеяния, украшенного мехом, но и проникновенным цветовым звучанием произведения. Логично сочетаются, кажется, несочетаемые цвета — теплые оттенки золотисто-коричневых тонов облачения святителя и холодные синие цвета сумеречного неба и морозного воздуха, окружающего камчадалов, расположенных сплоченной группой за спиной Владыки. Двойственное, щемящее и радостное чувство вызывают эти опрятные маленькие люди со свечами и православными иконами в руках. Художник специально изображает их много меньше центральной фигуры святителя, размещает в глубине картины, в отдалении. Разновеликость фигур и значительное расстояние между Владыкой и воцерковляющимися коренными жителями Камчатки создают метафорический образ возможности их будущего духовного роста до беспредельной высоты, олицетворяющейся нимбоподобным Северным сиянием, освящающим все полотно. В этом убедительном живописном произведении художник успешно решает сложнейшую задачу изображения световой полифонии — света небес, света растущей веры и света незыблемого духа. Несмешиваемые и несмешанные, они явлены живописцем в удивительной убедительности, целостности и гармонии (см. цв. илл.).

Глядя на радостное, одухотворенное полотно Филиппа Москвитина «Владыка Нестор, апостол Камчатки», трудно предположить, что этот величественный пастырь, этот славный просветитель был на фронтах Первой мировой войны, подобно Патриарху Тихону открыто противостоял большевистской власти, подвергался репрессиям. В 1914 году, когда Владыка Нестор находился в Санкт-Петербурге, началась Первая мировая война, и иеромонах ушёл добровольцем на фронт. Там он сформировал и возглавил санитарный поезд, необходимый для оказания помощи воинам кавалерийских и других родов войск на фронте. Отцу Нестору приходилось бывать на передовой и под градом пуль, среди рвущихся снарядов утешать и напутствовать молитвой умирающих воинов. Приходилось подолгу находиться и в окопах, благословляя солдат на бранный подвиг за Отечество.

Не всех святых художник изображает на портретах-иконах, иным посвящает житийные произведения, также обращается к библейским темам. Мало, наверное, сегодня найдется художников, которые без заказа писали бы большие картины на библейские сюжеты. «Исцеление слепорожденного», «Святой пророк Даниил во рву со львами», «Изгнание торгующих из храма», «Рождество Христово. Поклонение волхвов» и другие работы этого ряда Филипп Москвитин создал как будто для какого-то будущего предполагаемого своего храма, как некогда его духовный учитель Александр Иванов, мечтавший о своем «храме искусств», создал в 50-е годы XIX века цикл «Библейские эскизы». Наводит на мысль, что картины эти написаны для церкви, их монументальность, композиционные особенности, традиционное цветовое решение, строгий рисунок. Эти работы являются художественным контрапунктом исторической галереи, где Филипп Москвитин рассматривает события русской истории в системе Евангельских смыслов.

На языке духовного реализма, со знанием этапов жизни и подвигов веры, с портретной достоверностью Филипп Москвитин рассказывает о выдающихся православных пастырях, о великих духовных личностях сравнительно недавней нашей истории и времен стародавних, эпохи государственного и державного становления России. Художник стремится найти нравственный идеал в подвигах героев далекого прошлого. Неоднократно живописец обращается к житию святого князя Александра Невского. Картина *«Явление святых благоверных князей Бориса и Глеба накануне Невской битвы»* (2002) имеет не столько исторический, сколько духовный смысл. Название картины свидетельствует, что она создана не ради необычного сюжета, а в доказательство реальности чудесного события. Выполненное в сказочных, васнецовских художественных традициях полотно, рассказывающее о случае из жития святого князя, вызывает ощущение подлинности. Колонопреклоненная фигура воина из отряда Александра Невского Пелгусия, в крещении Филиппа, который стал свидетелем явленного для князя Александра Невского благоволения небесных сил, смещена к краю полотна. В центре картины — первые русские святые — братья-мученики Борис и Глеб, ставшие предвестниками победы Александра Ярославича, которая дала ему имя

и повлияла на ход всей русской истории. Уверенно стояние святых братьев в сиянии Божиего промысла. Художник находит метафорическую форму этого сияния, представляя его в виде яйца — символа Пасхи, символа Воскресения, победы жизни над смертью. Александр Невский и все русское воинство восприняли это явление как символ грядущей победы, невозможной без веры в Бога и любви к Руси-России.

В историческом полотне «*Александр Невский и Сартак в Орде*» (1999), кажется, совсем нет драматургии, выраженного сюжета. Ничто не напоминает о святости героя, хотя картина написана по заказу наместника Александро-Невской Лавры. Известно, что св. благоверный князь Александр Невский во время поездки в Орду побратался с сыном хана Сартаком. Благоверный князь славен не только военными подвигами, но и подвигом миссионерства. В Орде он строил храмы, воцерковлял ордынцев, желая им спасения души и дружбы с Русью. Сын хана Сартак, подружившийся с князем, тоже принял Христианство, но в результате заговора сородичей был убит (см. цв. илл.).

На полотне мы видим двух всадников, скачущих по степи, — святого князя Александра Невского и Сартака. Художник изображает их как обыкновенных ездоков, ведущих по пути беседу. И только образ этого пути в виде полыхающего закатными красками ковыля, похожего на стелющееся, движущееся навстречу молодым всадникам пламя, вносит драматизм. Картина требует вдумчивого прочтения, пристального внимания, знания истории. В ней нет пафосности, метафоры тонкие, смысловые. Разнятся характеры всадников, выраженные различными живописными приемами. Под обеспокоенным, жестикулирующим, импульсивным Сартаком черный норювистый скакун, кажется, несется неуверенно, стремительно, опасно. Художник, вытягивая его пропорции, заостряя морду, приглаживая на ветру гриву, достигает передачи большой скорости движения, оттеняет пытливую нетерпеливость новообращенного его хозяина. Александр Невский, наоборот, выглядит уверенно, значительно, его белый конь полон достоинства, хотя в скорости не уступает соседу. Остались позади всадников покинутые юрты стана Сартака, их

удаленный план создает ощущение трудного, но закономерного прорыва к новой жизни, к истинной вере.

Этому же вектору подчинено полотно, на котором художник изображает великих спасителей нашего Отечества от иноземных захватчиков и внутригосударственной смуты 1612 года «*Гражданина Кузьму Минина и князя Дмитрия Пожарского*» (2009). В наличии общих черт и в отсутствии индивидуальных портретных характеристик легендарных героев проявляется замысел художника, склонного в этом полотне к типизации героических образов. Заметные отличительные детали костюмов персонажей способствуют прояснению идеи живописца, отождествляющего разносословное единение с общенациональным. В картине, имеющей известный исторический подтекст, художник показывает, что победа 1612 года не случайное событие, что она, проистекая из далекого прошлого, имеет продление в наши времена и устремлена в будущее. Изображая ополченцев параллельными рядами, уходящими за горизонт и подобными фигурам главных героев, художник создает своеобразный бесконечный собор русского ополчения, вечно стоящего на защите Отечества (см. цв. илл.).

Время в картине не ограничено датой запечатленного события, художественными средствами здесь формируется образ Вечности. Обобщена структура глубокого пространства полотна, акцентированы непреходящие религиозные символы: знамена с образами архангела Михаила и Георгия Победоносца. Живописное произведение кажется отцентрированным по присутствующему в нем образу иконы Божией Матери Казанской, где Младенец Христос является Гарантом спасения Руси-России и Источником веры и силы победоносного русского ополчения. Так сложной геометрической системой зримых подобий художник выявляет и отображает незримые взаимосвязи. Так картина, где средствами изображения человеческих образов достигается изображение человеческого духа, получает не только убедительное нравственное, но и религиозное звучание.

Вот как сам автор говорит о предпосылках создания этой не только духовной, но художественно ценной, изобразительно очень красивой, яркой, запоминающейся картины: «Благодаря молитвам Патриарха Алексия II и многих наших соотечественников появился

праздник, посвящённый освобождению Москвы от интервентов и иконе Казанской Божией Матери, которую принёс в Москву Патриарх Гермоген. Он её список послал и в ополчение вместе со своим пастырским словом. Я и Козьму Минина воспринимаю как святого человека, ему во сне трижды являлся Сергей Радонежский. Об этом не пишут в учебниках, там только внешняя канва событий, гром пушек и звон сабель. Но — это была не столько ратная, сколько духовная победа русского народа». И добавляет живописец: «Здесь представлены образы. В современных произведениях всё чаще отсутствуют образы людей. Мало сюжетных, исторических картин. Есть бытописание, но осмыслением истории занимаются редкие художники. И я себя к ним отношу. На моих картинах не перенесение прошлого в настоящее, а взгляд на живую историю. Современные постмодернистские философы говорят, что истории больше нет. А мы, христиане, говорим, что она есть, что и сегодня есть писатели, музыканты, и, более того, среди нас живут святые, которые будут прославлены, как Иоанн Кронштадтский».

Особый творческий интерес вызывают у художника образы людей, чьи подвиги пришлось на смутные времена. Таковых было немало и среди Венценосцев. Картина *«Присяга Преображенского полка Императрице Елизавете Петровне»* (1995) — одна из первых в большой, за десятилетия сложившейся в галерею экспозиции, посвященной русским Царям. Для названной картины художник избрал поворотный момент истории России, освобождающейся от ненавистного правления временщиков и встающей на путь национального объединения. Многофигурная композиция, скомпонованная по классическому принципу, имеет четкий смысловой центр: ярко освященное пламенем факела красивое, волевое лицо решительной императрицы на фоне ночного неба в сполохах. Крест, сияющий в ее руке, свидетельствует о Божией помощи и исторической важности события.

Каждая картина обширного Царского цикла Филиппа Москвитина наполнена духовным смыслом. Автор создал портреты почти всех Романовых. Но с особой любовью, начиная с юных лет, художник пишет житие и иконы святого Царя Николая II, изображая его в разные, счастливые и трагические периоды его жизни. Не только

благородная, аристократическая, невозможная в наши секулярные времена красота Царя заставляет художника вглядываться в его лицо и жизнь. Почему именно этого мученика выбрал художник своим героем, когда немало было в те времена других благородных, героических личностей? Как говорит протоиерей Александр Шаргунов, «существует много видов человеческого благородства и героизма, но это все еще не делает нас учениками Христовыми. Даже язычники, говорит Христос, могут вести себя точно так же, не становясь от этого христианами... Какая добродетель является неотъемлемым свойством ученика Христова, о которой даже не подозревают те, кто никогда не имел общения с Ним? В том-то и суть, что она предполагает встречу со Христом и узнавание хотя бы в самой малой степени Его Божественной любви. Это узнавание не обязательно сразу расширяет границы нашей любви, но оно самым коренным образом меняет ее качество. Отныне это совершенно иная любовь, она — за пределами всего, что может представлять подвиг самого выдающегося из людей. Это качество — по образу и подобию Бога, Который заповедует нам: „Любите врагов ваших, благотворите ненавидящим вас, благословляйте проклинающих вас и молитесь за обижающих вас“⁵. Николай II по образу и подобию Божию обладал этой христианской любовью, граничащей с самопожертвованием».

На многих полотнах Филиппа Москвитина лицо страстотерпца выражает сложные духовные переживания, но в своем смирении, которое сродни Божественной любви, Государь всегда прекрасен. Художник часто пишет Императора в военных мундирах, подчеркивая, что он был воином, защитником пространственных и духовных границ России, был человеком чести, долга, успешным военачальником. *«Портрет Императора Николая II в униформе Лейб-гвардии 4-го стрелкового Императорской Фамилии полка»* со знаком ордена Святого Владимира IV степени можно назвать парадным и одновременно психологическим портретом. Художник отмечает в Царе правильную его осанку, гордо поднятую голову, прямой взгляд. Глаза — наиболее выразительная часть портрета. Это глаза человека, обладающего богатым внутренним миром, личности эмоциональной,

⁵ Интервью о новой книге протоиерея Александра Шаргунова. 06.03.2013.

но скрывающей свои эмоции, глубоко духовной, честного и верного присяге воина. О присяге вспоминаешь, зная, что Царь Николай II был талантливым полковником русской армии, показавшим свои умения на театре военных действий Первой мировой войны. Он обладал отличным военным образованием, а обвинение Императора в некомпетентности как командующего было частью злостной пропаганды и продуманного обмана. Изображая Царя как воина, художник расчищает вековые наслоения лжи (см. цв. илл.).

Подлинная военная атрибутика картины, выполненная живописцем с уважительной тщательностью, заставляет всмотреться и запомнить элементы формы: малиновую, русского покроя рубашу с золотыми пуговками по вороту и груди, поверх неё просторный тёмно-зелёный кафтан с золотым галуном. Привлекают внимание шитые золотом погоны с императорской короной, кажущейся слишком массивной, символизирующей тяжкий груз ответственности за Россию, который несет на своих плечах Николай II. За его плечами аллегорический пейзаж, предвещающие ненастье, низкие зловещие темно-серые тучи, пытающиеся затенить высокие горы — это символическая борьба «тьмы беззакония» с небесным светом. Неровность живописной поверхности пейзажа, достигающаяся письмом крупными выпуклыми мазками, — создает ощущение зыбкости, тревоги, близкой трагедии, приближения смутных времен. Образ Императора, выполненный, наоборот, в технике тонкого, тщательного письма с лессировками, кажется идеальным и незыблемым — образом Удерживающего, пытавшегося своей молитвенной верой и государственным служением спасти Россию и весь православный российский народ от революционной беды. Жертвой своей жизни Император сумел если не сдержать «тьму беззакония», то ослабить ее силу, не дать ей укорениться в будущем времени.

Образ великомученицы великой княгини Елизаветы Федоровны, некогда самой красивой невесты Европы, по собственной воле связавшей судьбу с Россией, — один из любимых образов художника. Он любит эту красавицу, изображая ее в великокняжеском церемониальном золотом платье на картине *«Портрет великой княгини Елизаветы Федоровны»*. Здесь она с русским кокошником, так густо расшитым жемчугом, как расшивают оклады северорусских икон.

Бесспорно, это «дама света», но живописец добивается того ощущения, что молодая женщина не столько озарена внешним светом, сколько сама его излучает. Он находит тонкий, космический, присущий ангельским силам оттенок проникновенно голубого не цвета, но света, объемлющего фигуру будущей мученицы. Этот свет приглушает слишком яркое, слишком земное сияние великолепных драгоценностей в наряде молодой красавицы, которые художник изображает тщательно, с мастерством известных фламандцев. Елизавета Федоровна продаст эти драгоценности и на вырученные средства обоснует Марфо-Мариинскую обитель милосердия, и сама будет руководить ей до конца своей жизни, окончившейся безвременной мученической смертью. Ослепительно белый цвет цветков ландышей, букетик которых великая княгиня держит в руках, символизирует грядущее ее лилейное одеяние сестры милосердия и перекликается с белоснежным платьем родной сестры — страстотерпицы Императрицы Александры Федоровны (см. цв. илл.).

«**Портрет Александры Федоровны**» тоже светоносный. Тонкое, одухотворенное, волевое лицо Царицы обрамлено сиянием, и облечена она в ослепительно белое сияющее платье. В сиянии сложного света, складывающегося из желтых, серых, голубых оттенков, образ святой Царицы ассоциируется с ангельским образом, ведь за ее спиной как будто трепещут ангельские крыла. Кажется, это портрет верующей души, просвещенной Божественным светом грядущего страдания, очищающего, соединенного со страданием Христа. Страдания неминуемого, должного быть, ожидаемого святыми Императором и Императрицей. Страдания, которым попирается смерть.

Александрю Федоровну и Елизавету Федоровну художник также изображает на другой картине: «**Боже Царя храни. Празднование 300-летия Дома Романовых**» (см. цв. илл.). Это произведение в творчестве живописца особенное, мировоззренческое, обобщающее, плод многолетних исследований и раздумий художника, творческих поисков и находок. Посвященное конкретному событию — празднованию 300-летия Дома Романовых, полотно было создано как образ соборного всенародного служения и несения русского креста, как отражение апогея русской истории. Солнечная, пронзительная по красоте, эта картина — прославление царской России последнего благодатного

года ее жизни. 1913 год по многим показателям был лучшим годом для России — последний год благоденствия, о котором Анна Ахматова говорила: «Не знали мы, что скоро/ В тоске предельной поглядим назад». Больше никогда в истории России уже не будет таких прекрасных целомудренных женщин, таких изысканных аристократических нарядов. Почти на столетие с короткими перерывами страна оденется в военную форму. Будут искореняться понятия чести, совести, долга и физически истребляться личности, носители этих высоких духовных принципов.

Но пока они живы, пока сияют радостью лица красавиц Царевен, строга и печальна Императрица Александра Фёдоровна, бойко вышагивает строевым шагом отрок-наследник Царевич Алексей. Кажется, прислушивается к Божией воле Царь Николай II, рядом с ним молитвенник, будущий Патриарх Тихон (Беллавин), следом Великая княгиня Елизавета Фёдоровна в одежде сестры Марфо-Мариинской обители, министры, придворные и многие другие люди, плотным потоком следующие за Венценосцем. В картине автору удаётся такое гармоничное соединение времён и пространств, что невозможно не поверить в реальность действия, в неизбывность этого «Крестного хода». Постепенно становится ясно — куда они все идут: чрез мучительную жертву в райские обители.

Приметами этого пути являются лёгкие врата, через которые должна пройти вся процессия, цветущие по-весеннему кущи деревьев и ангельское пение. Молодые казаки в красных черкесках, сознательно изображённые художником похожими, олицетворяют ангельский сонм. Путь, по которому идут на смерть героини картины: в подвал Ипатьевского дома, к Алапаевской шахте, в пыточные камеры ЧК, под бомбы террористов, кажется золотым — это Путь Света, Путь Спасения. И этот путь — не метафора, не красивый оборот речи, но реалья Христианского мира. Это путь святости, о которой рассказывают иконы художника.

Иконописание — особая сторона дарования Филиппа Москвитина. Очевидно, что именно к иконе тяготеет он в своем творческом развитии, имея достаточный опыт создания церковной живописи. Филипп Москвитин проектировал иконостасы Троицкого собора Борисоглебского монастыря, создал цельный образ храмового

интерьера. Всероссийскую известность имеет его икона-портрет «*Святые Царственные мученики*» (1999). Так говорит об этой работе исследователь творчества Филиппа Москвитина профессор, доктор искусствоведения В. Г. Брюсова: «Царская семья предстает в пурпурных с золотом одеждах, отражающих их царственное достоинство и мученический подвиг, у всех в руках — кресты. Исполнены достоинства и величия образы царя Николая II и царицы Александры Феодоровны. Прекрасны лики безвинных страдальцев, добровольно избравших мученическую кончину. У царицы Александры в руке свиток со словами: „Больши сея любве никто же имать, да кто душу свою положить за други своя“.

На первом плане — Цесаревич Алексей, его светлый юношеский лик являет собою олицетворение жертвенности во имя великой Родины. Образ его, однако, не заслоняет главные фигуры иконы — Императора и Императрицу, облеченных царскими атрибутами власти. Четыре сестры-царевны, замыкающие иконописный ряд, представлены не безликими мученицами, каждый образ глубоко индивидуален и имеет несомненное портретное сходство. Обаяние юных праведниц заставляет содрогаться при мысли о их трагической судьбе. Над царской семьей общий свод, который можно воспринимать как свод небесный и как свод царских палат. Лики на иконе светлые, чистые и узнаваемые. Одежды — красно-багровые, подчеркивающие кровавое искупление Царем и Его семьей отступление русского народа от Бога и самодержавия. Красота и величие образов невольно приводит нас к мысли о том, какая страшная участь постигла царскую семью в дни кровавых событий лета 1918 года. Подвиг царской семьи оставил в памяти русского народа неизгладимый след. Икона олицетворяет красоту и величие русского самодержавия и Православия, она становится ценным вкладом в сокровищницу нашего национального искусства» (см. цв. илл.).

Многие исторические картины Филиппа Москвитина можно отнести к национальному достоянию, так же как и его знаменитые портреты. Портрет для художника — жанр особый, его экспериментальная мастерская. Именно в портрете художник ставит и решает различные и стилистические, и психологические задачи. Его портреты пронизаны лиризмом, в них нет смятенности духа, страстных

поисков истины. С большой точностью и тонкостью художественного вкуса, многогранно отражая разные образы людей, художник выявляет и особо подчеркивает черты, созвучные собственному православному мировоззрению. Поэтому у него так много портретов священников, монахов. Неповторимо различна красота их благообразных лиц, разнообразны облачения, но напряженное духовное предстояние, созерцание неведомого Божественного Света единит их в чувстве нескрываемой сердечной теплоты, неиссякаемой любви.

То же можно сказать и о портретах творческих личностей, русских писателей, классиков и современных авторов, духовно близких мастеру, — Ивана Ильина, Максимилиана Волошина, Анны Ахматовой, Валентина Распутина, Николая Дорошенко, Елены Чавчавадзе и мн. другие. Портреты наших современников — не заказные картины, но изображения людей, которых художник хорошо знает, любит и старается запечатлеть в целостности личности. Он, понимая, что их образы выставляет на суд времени, стремится выявить самое главное, индивидуальное, достойное будущего. Для этого художник ищет наиболее емкие художественно-выразительные средства, раскрывающие личность и творчество избранного героя.

«Портрет великого русского писателя Василия Белова» (2009) — картина-аллегория, картина-раздумье. Цель художника не только в достижении портретного сходства, узнаваемости, он задается более сложной задачей — показать место русского народного писателя в современном обществе. Выдающийся прозаик изображен так, как будто только что вышел проводить гостей из своего дома, размещенного автором в глубине картины. С непокрытой головой, в стареньком пальто писатель видится смиренно предстоящим пред светом небес, как перед будущим. Строгая, холодная живописная гамма, запорошенный снегом пейзаж, мастерски переданная изморозь, легкая одежда в зимний день создают ощущение зябкости, отчужденности героя, иноческой оторванности от мира. Мотив одиночества, оставленности усугубляется яркой по смыслу и цвету, запоминающейся живописной метафорой — вынесенной на передний край полотна, к самой раме, тяжелой, беспросветной линией разделяющего забора, на который опирается немолодой русский классик,

вглядываясь в наши лица своим лучистым, источающим тепло взглядом. Глубокая перспектива зимнего пейзажа создает настроение прощания. Кажется, уходит не только время года, отступает время земной жизни великого писателя, но нарастает мотив расставания с исконной русской народной традицией, насильно отделяемой от народа этим символическим забором. Историческое и идеологическое созвучие этого полотна с картиной «Взятие под стражу Патриарха Тихона» оставляет надежду: ведь не одолела тьма света вечной жизни и неиссякаемой веры Патриарха Тихона. Так и русская литература, как бы ни была попираема ныне, вернется к народу во славе своей, традиции и просветительстве (см. цв. илл.).

Особенно этот оптимизм проявляется в вечной, непобедимой красоте Божиего мира, прославляемой художником в пейзажах. Пейзажи Филиппа Москвитина — светлая, жизнеутверждающая страница его творчества, явление особого поэтичного, образного строя. Радость бытия, жизненные силы собственного сердца, благодатные надежды и многие другие добрые чувства выражает художник в многочисленных образах природы, без которой не мыслит своего существования. Красноречиво во многих смыслах полотно *«День святого Георгия Победоносца»* (2001): на нем изображена в наивысшей своей красоте раскидистая цветущая яблоня. Ее ветви, искореженные морозами, но ныне усыпанные цветами, символизируют преодоление лютых испытаний во имя будущей жизни. Содержание картины созвучно Дню Победы, пришедшемуся промыслительно на день памяти святого Георгия. Великолепное раскидистое цветущее дерево занимает почти все пространство холста, от этого великолепия невозможно оторвать взгляд, и зритель роднится этому метафорическому пейзажу, удивляющему обилием разных оттенков зеленого цвета, переливами белого. Но главные акценты, судя и по названию, и по элементам композиции, все-таки иные. Победу жизни над смертью олицетворяют ликующая природа и символический скворечник. Превосходство духовных законов над материальной составляющей бытия являет маленькая золотая луковка православного храма, возвышающаяся над пышной кроной цветущего дерева. Этот скромный золотой куполок с православным крестом символизирует то незримо-могучее здание Церкви, дом Духа Живого, Которым создается вся эта красота,

от Которого и святой Георгий Победоносец черпал свои победные силы. Отсюда же черпает свое художественное мастерство и вдохновение Филипп Москвитин (см. цв. илл.).

Живописные произведения художника укореняют веру в высшие смыслы человеческого существования, подтверждают слова митрополита Антония Сурожского, который говорил, что пока не увидишь в глазах другого человека свет вечной жизни, ни в какие слова не поверишь. Много нам помогают в обретении этой веры уникальные по художественному звучанию и историческому значению картины Филиппа Москвитина, художника, узнаваемого не только по живописному почерку, по тематическим предпочтениям, но по умению выявить и отразить идеальный смысл истории и спасительный смысл человеческого подвига. Картины Филиппа Москвитина помогают узреть свет вечной жизни в глазах наших великих предков, молитвами которых мы спасаемся, познать, что **«свет во тьме светит, и тьма не объяла его»** (Ин. 1: 5), и поверить в победу добра и любви.

Список иллюстраций:

I. Фото художника Филиппа Москвитина.

Рис. 1. Портрет митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Иоанна.

Рис. 2. Перенесение мощей Патриарха Тихона, или Благовещение в Донском монастыре.

Рис. 3. Взятие под стражу Патриарха Тихона.

Рис. 4. Владыка Нестор, апостол Камчатки.

Рис. 5. Александр Невский и Сартак в Орде.

Рис. 6. Гражданин Кузьма Минин и князь Дмитрий Пожарский.

Рис. 7. Портрет Императора Николая II в униформе Лейб-гвардии 4-го стрелкового Императорской Фамилии полка.

Рис. 8. Портрет великой княгини Елизаветы Федоровны.

Рис. 9. Боже Царя храни. Празднование 300-летия Дома Романовых.

Рис. 10. Святые Царственные мученики.

Рис. 11. Портрет великого русского писателя Василия Белова.

Рис. 12. День святого Георгия Победоносца.

Ю. А. Закунов

ПРОЕКТИРОВАНИЕ ЦЕННОСТНОГО СОДЕРЖАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА ЧЕРЕЗ ОБРАЗЫ НАСЛЕДИЯ

Объектом исследования стало образовательное и воспитательное пространство современной российской школы, а предметом — ценностное содержание образовательно-воспитательного процесса и использование в нем образов историко-культурного наследия на примере преподавания истории. Предмет исследования важен в контексте понимания механизмов реализации ценностно-ориентированной модели культурной политики в сфере образования, роли образов историко-культурного наследия как в достижении поставленных чисто образовательных целей, так и целей культурно-воспитательных, формирования творческой личности на основе присущей российскому обществу традиционной системы ценностей.

Основной целью работы стал анализ образовательно-воспитательного процесса и использования образов культурного наследия на основе гипотетической модели культуры деятельности и ценностного содержания, разработка соответствующих критериев и показателей для проектирования и совершенствования учебной и преподавательской деятельности, призванных быть активной формирующей социокультурное пространство силой.

Исследование основано на гипотетико-дедуктивном методе и анализе выборочной совокупности элементов УМК по истории (прежде всего историко-культурного стандарта), а также отдельных учебников по истории, рекомендуемых к использованию

при реализации, имеющих государственную аккредитацию образовательных программ общего образования, формирующих образовательно-воспитательное пространство. Были осуществлены анализ стандартов и программ при отвлечении от психолого-педагогических и возрастных особенностей развития детей, их гипотетическое выравнивание.

По результатам исследования:

- разработана структурная модель ценностного содержания образования, определены основные компоненты ценностного содержания, формирующие культуру деятельности в той или иной предметной сфере и критерии усвоения ценностного содержания;
- разработан концепт проектирования ценностного содержания образования на основе образов наследия для последующего написания методических рекомендаций;
- определены критерии для выбора дидактически и идейно оправданных образов культурного наследия;
- выявлены недостатки существующего учебно-методического контента общего образования по истории и даны рекомендации по его улучшению;
- предложены формальные критерии для включения того или иного образа в учебный процесс, исходя из гипотетической системы ценностей российской цивилизации, приведены конкретные примеры их отбора в соответствии с ценностным подходом;
- подтверждается гипотеза исследования о том, что проективная модель ценностного содержания образования должна ориентироваться на такую профессиональную культуру, которая выростала бы из творческого применения известных знаний и способов деятельности (компетенций), формировалась как способность к открытию нового (креативность), одновременно опираясь на фундаментальные достижения науки, философии, искусства, религии, и закладывала бы духовно-нравственный фундамент личности.

Сложность проблемы обязывает строить учебный процесс целено, в единстве информационной (рационально-понятийной),

инструментальной (практической) и смысловой (мотивационной) составляющих. Представляется, что ценностная модель обучения в состоянии справиться с этой задачей. Перекликаясь с компетентностным подходом, она его конкретизирует.

Гипотетическое выравнивание условий и уровня преподавания позволило выявить общедидактическую ценность образов культурного наследия как таковую независимо от индивидуальных особенностей субъектов учебно-воспитательного процесса и конкретной педагогической ситуации. При этом сам образ обязательно нуждается в изначальной ценностно-смысловой интерпретации, которая предшествует его применению. Простое номинативное перечисление образов в программах и учебниках, на основе которых предполагается решение педагогических задач, оставляет решающее слово в этом вопросе за учителем или случаем, т.е. имеет место стихийное, а не системное целенаправленное формирование культуры в той или иной предметной сфере деятельности. При этом яркость образа и мастерство учителя, помноженные на современные педтехнологии и эффективные средства обучения, в случае искажения, неполноты или рассогласованности его ценностно-смыслового, информационного и инструментального содержания в ходе презентации могут привести к противоположному от запланированного результату.

Полноценность образа историко-культурного наследия, в отличие от других образов, состоит в том, что они наиболее цельны, интегративны, полифункциональны (но не полисемантические), обращены ко всем, имеют общий духовный характер, т.е. целостны, во многом зависят от интерпретатора. Они концентрируют в себе ценностные культурные компоненты нации («великое в малом»), и чем более они насыщены общими духовным содержанием и смыслами, тем большим преобразующим воздействием обладают. Процесс наследования выстраивается как постепенное и многоэтапное обнаружение смыслов и погружение образов наследия в жизненную и культурно-образовательную среду.

1. АНАЛИЗ ЦЕННОСТНОГО СОДЕРЖАНИЯ ФГОС НАЧАЛЬНОГО, ОСНОВНОГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПРИМЕРНЫХ И РАБОЧИХ ПРОГРАММ ОСНОВНОГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ПО ИСТОРИИ

В контексте предмета и цели исследования следует отметить следующие важные положительные черты в стандартах и примерных общих программах общего образования, произошедшие за последнее время в ходе реформ. Они являются существенными предпосылками для реализации разработанной структуры ценностного содержания образования. Прежде всего, это завершение перехода к педагогике сотрудничества и развивающей модели обучения: признание решающей роли содержания образования, способов организации образовательной деятельности и учебного сотрудничества в достижении целей личностного и социального развития обучающихся¹.

Учет особенностей возраста, успешность и своевременность формирования предметных компетенций познавательной сферы, качеств и свойств личности связывается с активной позицией учителя, а также с адекватностью построения образовательного процесса, выбором условий и методик обучения.

Отметим важность перехода от простого усвоения учебных действий, характерное для начальной школы и осуществляемое только совместно с классом, под руководством учителя как принятие заданной извне (педагогом) осмысленной цели, к овладению учебной деятельностью в единстве мотивационного, абстрактно-аналитического и практического компонентов, осуществляемое уже в форме учебно-исследовательской творческой деятельности, к новой внутренней позиции обучающегося — направленности на самостоятельный познавательный поиск, постановку и формулировку учебных задач, освоение и самостоятельное осуществление поисковых

¹ См.: Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования // URL: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>; Примерные программы основного общего образования: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>. С. 7.

мыслительных действий, рефлексии и саморефлексии (контроля и оценки), инициативу в организации учебного сотрудничества.

В частности, это:

- ориентация на органичный переход с осуществлением на каждом возрастном уровне благодаря развитию рефлексии общих способов действий и возможностей их переноса в различные учебно-предметные области, качественного преобразования учебных действий: моделирования, контроля, и оценки и перехода от самостоятельной постановки обучающимися новых учебных задач к развитию способности проектирования собственной учебной деятельности и построению жизненных планов в перспективе;
- формирование у обучающегося научного типа мышления, который ориентирует его на общекультурные образцы, нормы, эталоны и закономерности взаимодействия с окружающим миром;
- овладение коммуникативными средствами и способами организации кооперации и сотрудничества, развитие учебного сотрудничества, реализуемого в отношениях обучающихся с учителем и сверстниками;
- изменение формы организации учебной деятельности и учебного сотрудничества от классно-урочной к лабораторно-семинарской, лекционно-лабораторной, исследовательской.

В соответствии с требованиями ФГОС ООО система планируемых результатов — личностных, метапредметных и предметных — устанавливает и описывает классы учебно-познавательных и учебно-практических задач, которые осваивают учащиеся в ходе обучения, особо выделяя среди них те, которые выносятся на итоговую оценку, в том числе государственную итоговую аттестацию. Успешное выполнение этих задач требует от учащихся овладения системой учебных действий (универсальных и специфических для каждого учебного предмета: регулятивных, коммуникативных, познавательных) с учебным материалом и, прежде всего, с опорным учебным материалом, служащим основой для последующего обучения. В соответствии с реализуемой ФГОС ООО деятельностной парадигмой образования система планируемых результатов строится

на основе уровневого подхода: выделения ожидаемого уровня актуального развития большинства обучающихся и ближайшей перспективы их развития. Такой подход позволяет определять динамическую картину развития обучающихся, поощрять продвижение обучающихся, выстраивать индивидуальные траектории обучения с учетом зоны ближайшего развития².

В структуре планируемых результатов выделяется следующие группы:

1. **Личностные результаты** освоения основной образовательной программы, которые представлены в соответствии с группой личностных результатов, раскрывают и детализируют основные направленности этих результатов.
2. **Метапредметные результаты** освоения основной образовательной программы, представленные в соответствии с подгруппами универсальных учебных действий, раскрывают и детализируют основные направленности метапредметных результатов.
3. **Предметные результаты** освоения основной образовательной программы, представленные в соответствии с группами результатов учебных предметов, их раскрывают и детализируют.

Все указанные черты существенно важны в контексте понимания механизмов реализации ценностно ориентированной модели культурной политики в сфере образования, роли образов историко-культурного наследия как в достижения поставленных чисто образовательных целей, так и целей культурно-воспитательных, формирования творческой личности с историческим самосознанием на основе присущей российскому обществу системы ценностей.

Особенно значим в этом отношении предмет истории в школьном образовании, призванный формировать национальную культурную и гражданскую идентичность. Однако создание целостной системы исторического образования, отвечающей современным требованиям и ценностно-ориентированной модели государственной культурной политики, далеко от завершения. Ведущие дискуссии о перспективах применимости в историческом образовании

² См.: Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования // URL: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>.

компетентностного подхода и определении структуры преподавания на основе принципов концентризма или линейности не утихают, несмотря на действующие стандарты и, в частности, принятый историко-культурный стандарт и установку на преодоление негативных последствий чрезмерной вариативности и вольности исторических трактовок. На практике в образовательных учреждениях РФ приоритетом образовательного процесса по-прежнему традиционно является усвоение знаний, а не умение применять эти знания. Всеобщая мировая ориентация на освоение компетентностного подхода предполагает, что в условиях информационной эпохи и постоянного обновления знания в первую очередь востребованным является приобретение учащимися опыта работы с разными видами источников информации, критического и творческого отношения к знаниям. Однако потребность в устойчивости и абсолютных ценностях в условиях нестабильности оказалась не менее важной. Здесь задача найти сбалансированную модель между устойчивостью и развитием, единством и многообразием, специальными и общезначимыми знаниями, закрепившимися в общемировой культурной копилке в качестве фундаментальных, умениями и навыками их применения с учетом ценностно-смысловой составляющей, их объединяющей.

Применительно к истории задача была обозначена **Президентом Владимиром Путиным**. На заседании Совета по межнациональным отношениям 19 февраля 2013 года он отметил, что учебники должны быть «рассчитаны на разные возрасты, но построены в рамках единой концепции, в рамках логики непрерывной российской истории, взаимосвязи всех ее этапов, уважения ко всем страницам нашего прошлого». «Нужно на конкретных примерах показывать, что судьба России создавалась единением разных народов, традиций и культур». «Учебники для школы должны быть написаны хорошим русским языком и не иметь внутренних противоречий и двойных толкований. Это должно быть обязательным требованием ко всем учебным материалам»³.

³ Высказывания о концепции нового учебника истории ТАСС // URL: <http://tass.ru/info/754201>.

Нельзя не отметить положительные моменты историко-культурного стандарта, которые должны были сказаться при подготовке текстов соответствующей линейки школьных учебников в части реализации подхода к истории российской культуры как к непрерывному целостному процессу обретения национальной идентичности, не сводящемуся к простому перечислению имен и творческих достижений, но увязанному с логикой политического и социально-экономического развития страны, необходимостью убрать взаимоисключающие трактовки исторических событий, акцента на доступности изложения и образности языка, включения в дидактический контент источников, раскрывающих суть событий через яркие и запоминающиеся образы. Особенно важным представляется *культурно-антропологический подход*, утверждающий роль личностей, общественных институтов и структур, социокультурных факторов и повседневности человеческой жизни, придание большего веса освещению проблем духовной и культурной жизни России, производству духовных и культурных ценностей, изучению культуры и межкультурного взаимодействия.

Действительно, задача выработки сознательного оценочного отношения к историческим деятелям, процессам, явлениям и дискуссионным вопросам истории России должна опираться на соответствующий проблемный метод обучения и педтехнологии, который отнюдь не сводится к использованию информационно-компьютерных технологий или учебнику, который должен «давать не только информацию и предлагать интерпретации, но и побуждать школьников самостоятельно рассуждать, анализировать исторические тексты, делать выводы и т. п.»⁴. Очевидно, здесь необходима последовательная реализация проблемного развивающего подхода в обучении, апробированного и зарекомендовавшего себя как наиболее адекватный и соответствующий декларируемому в историко-культурном стандарте культурно-антропологическому подходу, аксиологическим

⁴ Историко-культурный стандарт // URL: <http://rushistory.org/proekty/kontseptsiyano-novogo-uchebno-metodicheskogo-kompleksa-po-otechestvennoj-istorii/istoriko-kulturnyj-standart.html>.

приоритетам и задачам формирования национально-культурной идентичности.

Анализ стандарта, программ и учебного материала выявил необеспеченность декларируемых принципов и подходов той единой методологической составляющей, которая способна предложить:

- концепцию структуры именно ценностного содержания, позволяющую формировать культуру деятельности в той или иной предметной сфере;
- конкретные формы существования этих ценностей, способные сосредоточить и выразить их национально-культурное своеобразие и общенациональный гражданский смысл.

Ценностное содержание в образовательно-воспитательном пространстве должно представлять в *символических и ярких персонифицированных исторических образах* персонажей (государственных деятелей, героев, творцов, ученых, изобретателей, художников), материальных и нематериальных объектов историко-культурного наследия (достопримечательных памятных мест, памятников культуры и искусства, традиций, подвигов, великих национальных достижений).

Хотя в историко-культурном стандарте они предполагаются, но, к сожалению, номинально и без должной интерпретации.

Естественно, это отразилось в Рабочих программах и тематическом планировании основных линеек. Задаваемое в начале каждого хронологического периода краткое пояснение предлагает общую ориентацию на трактовку процессов, событий и явлений в целом, основанную на принятой в исторической науке интерпретации описательного и фактологического характера, без раскрытия движущих сил, причинно-следственных связей и ценностно-смысловых характеристик. Разделы *Персоналии, Понятия и термины, События/даты* не проясняют ситуацию. Подробно перечисленные по историческим периодам *процессы, имена, события и явления* различных сфер жизни даны как призванные к усвоению дидактические единицы по-прежнему в форме *знаний*. Спрашивается, где же декларированный компетентностный подход, единство «знаний, умений/навыков и ценностно-смысловых результатов обучения»?

Вот типичная цитата из стандарта по древнерусскому периоду:
 «Внешняя политика и международные связи Руси: отношения с Византией, печенегами, половцами, странами Центральной, Западной и Северной Европы.

Древнерусская культура. Формирование единого культурного пространства. Кирилло-Мефодиевская традиция на Руси. Письменность. Распространение грамотности, берестяные грамоты. Появление древнерусской литературы. „Слово о Законе и Благодати“. Произведения летописного жанра. „Повесть временных лет“. Первые русские жития. Произведения Владимира Мономаха. Архитектура и живопись.

Повседневная жизнь, сельский и городской быт. Положение женщины. Дети и их воспитание. Картина мира древнерусского человека»⁵.

А вот пример из Рабочей программы курса истории России изд-ва «Просвещение», раздела, где просто приводится перечень основных исторических персоналий⁶:

«Государственные и военные деятели: Александр Невский, Андрей Боголюбский, Аскольд и Дир, Батый (Бату), Василий I, Василий I Тёмный, Витовт, Владимир Мономах, Владимир Святой, Всеволод Большое Гнездо, Гедимин, Даниил Галицкий...

Общественные и религиозные деятели, деятели культуры, науки и образования: митрополит Алексей, Борис и Глеб, Даниил Заточник...»

При этом непонятно, почему с 19 века в структуре персоналий, по вполне понятным причинам более детализированной, где особо выделены, например, промышленники, меценаты, путешественники, не говоря уже об объемном перечне общественных деятелей, науки и культуры, исчезло *религиозное и образовательное* основание для

⁵ Историко-культурный стандарт.

⁶ Данилов А. А. Рабочая программа и тематическое планирование курса «История России». 6–9 классы (основная школа): учеб. пособие для общеобразоват. организаций / А. А. Данилов, О. Н. Журавлева, И. Е. Барыкина. М.: Просвещение, 2016.

выделения? 19 век здесь представлен лишь двумя именами: Серафима Саровского, которого отнесли к деятелям культуры (?), и К. Д. Ушинского, отнесенного к науке — очевидно, педагогике. Налицо нарушение логики — либо в двусмысленности понятия «культура» (на разных этапах истории), либо в правилах деления понятий: члены деления должны исключать друг друга. До 19 века в перечислении персоналий предыдущих столетий религиозные деятели не фигурируют как деятели культуры. Может быть, авторам учебника изд-ва «Просвещение» оказалось затруднительно включить в перечень исторических персоналий 19 в. такие фигуры, как митрополит Филарет, Игнатий Брянчанинов и Феофан Затворник, по причине отсутствия вообще такого понятия, как *русская духовная традиция и духовная культура*? Среди основных понятий и терминов в Программе со словом «духовный» есть только одно словосочетание: «Духовные управления (мусульманские)»⁷. Не удивительно, поскольку в историко-культурном стандарте терминам «духовный» и «традиция» также не повезло.

При сугубо фактологическом позитивистском основании и боязни интерпретаций возможна какая угодно интерпретация. Это достаточно яркий пример духовного родства внешне противоположных позитивизма и постмодернизма. «Крайности сходятся».

Важно, чтобы задача формирования гражданской общероссийской идентичности, решение проблем взаимодействия государства и общества, общества и власти находили яркие конкретные образные насыщенные формы, обращенные к высоким духовно-нравственным чувствам и глубоким смыслам, побуждающим к совершенству, пониманию высших ценностей любви, красоты, веры, свободы, Родины, семьи, правды, справедливости, правопорядка, национальной традиции. Вокруг этой мировоззренческой задачи должны быть объединены все частные предметные компетенции.

⁷ См.: Данилов А. А. Рабочая программа и тематическое планирование курса «История России». 6–9 классы (основная школа): учеб. пособие для общеобразоват. организаций / А. А. Данилов, О. Н. Журавлева, И. Е. Барыкина. М.: Просвещение, 2016. С. 53.

Например, установка на формирование у учащихся «ценностных ориентаций, направленных на воспитание патриотизма, гражданской ответственности и межнациональной толерантности»⁸, носит слишком общий характер. Очевидно, необходимы более четкие и конкретные формулировки духовно-нравственных приоритетов, системы ценностей российской цивилизации и национальной идеи («идеала»), предполагающие единую историософскую концепцию русской (российской) истории, без чего провозглашение курса на формирование национально-культурной идентичности остается декларацией и имеет преимущественно стихийный характер, зависящий более от субъективных факторов (учителя и условий учебно-воспитательного процесса). В утвержденных учебниках и программах из-за отсутствия целостного представления об основных компонентах ценностного содержания смысловая интерпретация и мировоззренческие аспекты далеко не всегда являются обязательными, не говоря уже о единстве и преемственности между ними в ступенях начального, основного и среднего уровней общеобразовательной школы. У детей не должно остаться ощущение, что отечественная история — это хаотический набор дат и фамилий, без логики и закономерностей, череда противоречивых взаимоисключающих фактов и событий, поле постоянных идейных противостояний и произвольных оценок.

Одним из главных критериев полноценности дидактического материала (УМК) является то, насколько он помогает учителю в любом историческом материале извлекать смысл и исторические уроки, опираясь на педагогику сотрудничества (где ученик не пассивный объект, а субъект образовательного процесса), без грубого дидактизма. Здесь верно подобранные образы историко-культурного наследия, органично включенные в УМК и учебный процесс, являются важнейшим катализатором и условием формирования исторического сознания, гражданского и патриотического воспитания.

Анализ стандартов и программ позволил сделать вывод о том, что проектирование усвоения ценностного содержания и составление полноценных учебно-методических комплексов возможно при условии осмысления содержания дисциплины не просто как набора

⁸ Историко-культурный стандарт.

компетенций и учебных действий, но компонентов ценностного содержания образования или, иными словами, **«культуры деятельности в той или ной предметной сфере»**.

В контексте поставленной цели исследования в частности были выявлены следующие недостатки, требующие преодоления:

- 1 — непонятна методологическая историософская основа, на которой сочетаются различные ценности, движущие силы русской истории и может сложиться целостное её понимание. Например, с одной стороны, ценности многообразия, исторический опыт гражданской активности и общественных приоритетов, формирование традиций местного самоуправления и гражданского общества, отстаивание прав и свобод, а с другой, идеал единства, образы сильной государственной власти, политической вертикали, жесткой дисциплины, культивирование чувства долга и ответственности. Крайности приводили к вольнице, бунтам, гражданским войнам и революциям или самовластью, рабской покорности и самоуправству, застою и ретроградству. Совмещение несовместимого без должной философско-исторической или историософской концепции вряд ли способствует пониманию общей логики исторического пути и предстает как вечный конфликт «дурной» России, от которого молодежи захочется бежать;
- 2 — компетентностный подход как гуманитарный в своей основе не должен приводить к доминированию технологичности и рационализма в ущерб ценностно-смысловой составляющей и духовному миру личности. Большинство авторов связывают «компетенцию» с выполнением какой-либо деятельности, которая оценивается по результатам относительно тех критериев, которые определяют её успешность или неуспешность, когда знание перестает быть важным само по себе и необходимо лишь как ресурс для решения поставленной задачи. Однако часто имеет место подмена «духовного» «душевным». Тенденция состоит в том, чтобы мотивация в освоении знаний, непосредственно обслуживающих цели, стала для учащихся осмысленной (читай — свободной, делом личного выбора). Молодое поколение должно овладевать компетенцией всей «душой»

(эмоциями), лично осознавать установку по отношению к конкретной цели, быть способным к самоконтролю и самообучению, культивировать в себе решимость, самоорганизацию, креативность, конкурентоспособность, толерантность. Однако провозглашение задач воспитания духовно-нравственной личности, развитие высоких познавательных потребностей, способности к «незапрограммированным» творческим решениям, которые собственно формируют человека подлинно свободного, не подкрепляются системно. Отсутствует целенаправленное формирование способности как «ценностного понимания» в единстве с предметными и метапредметными (общими) знаниями, умениями и навыками. Оно вынесено «за скобки» как **Личностные результаты освоения;**

- 3 — понятие «культура», выражающее творческое предназначение человека и более подходящее, чем «компетенция», в качестве генетической интегративной основы содержания образования (в стандартах понимание «компетенции» ближе к понятиям «навык», «опыт»), ограничен позитивистским её пониманием как области, относящейся преимущественно к сфере религии, искусства, философии, морали, науки, образования;
- 4 — отсутствует диагностируемость ценностных компетенций (представленных как личностные результаты освоения) на основе четких критериев;
- 5 — существующая концепция не преодолевает ценностный и мировоззренческий хаос, поскольку на практике не предполагает в содержании образовательных программ ценностей в качестве важнейшего системообразующего компонента, связующего остальные дидактические единицы, призванные к системному усвоению, контролю и рефлексии.

В содержательной основе общеобразовательной программы, целевых установках и ожидаемых планируемых результатах, в самой структуре освоения содержания ценности не предусмотрены, поскольку изначально отсутствует четко сформулированная единая концепция системы ценностей Российской цивилизации. В программах они присутствуют бессистемно. Это обстоятельство позволило выполнить поручение Президента о создании единого учебника

по истории формально, подменив его переходом на три линейки учебников. Три российских издательства представили свои линейки новых учебников по истории России. Книги издательств «ДРОФА», «Русское слово» и «Просвещение» были утверждены по итогам экспертизы и включены в Федеральный перечень учебников.

Ценности представлены только в *Личностных результатах* освоения основной образовательной программы. Отметим показательно лишь одну, связанную с российской гражданской идентичностью: «патриотизм, уважение к Отечеству, к прошлому и настоящему многонационального народа России, чувство ответственности и долга перед Родиной, идентификация себя в качестве гражданина России, субъективная значимость использования русского языка и языков народов России, осознание и ощущение личностной сопричастности судьбе российского народа. Осознание этнической принадлежности, знание истории, языка, культуры своего народа, своего края, основ культурного наследия народов России...»

Здесь имеет место скрещение разных подходов и неопределённость терминов: понимание нации как гражданства, идентификации себя прежде всего как гражданина России, а этнокультурная идентичность размыта в терминах «осознание этнической принадлежности», «патриотизм», «уважение к Отечеству», «Родина». Категория «русская культура» как важнейшая идентифицирующая и скрепляющая сила в многонациональной стране вообще не упомянута (не говоря уже о «русской цивилизации» или «русском мире») и ограничена значимостью русского языка, который осторожно «субъектно» выделен, но в ряду других языков народов России.

В стандарте среднего образования пошли ещё дальше, объявив русский язык как государственный язык Российской Федерации «основой российской идентичности и главным фактором национального самоопределения»! Здесь если подставить вместо России другую страну, например, Германию или какой-нибудь субъект РФ, например, Республику Татарстан, то фактически ничего не изменится, поскольку не указана главная черта данного отношения, о котором идет речь, — это любовь, которая требует наличия особенностей, своеобразия «предмета любви». Естественно, что при таких общих

абстрактных формулировках каждый подразумевает любовь к «своему» отечеству и тем более к «своей» родине.

Остальные личные результаты освоения представляют набор абстракций «общечеловеческих ценностей» (моральных, семейных, эстетических, экологических и пр.) без указания на их своеобразие для Российской цивилизации, их историко-культурные особенности, национальный нравственный идеал (Совершенства, Любви, Правды, Справедливости, Красоты, Совести и Чести, воплощенный в героях и святых).

Метапредметные результаты освоения основной образовательной программы (представленные в соответствии с подгруппами универсальных учебных действий как регулятивные, познавательные, коммуникативные, раскрывают и детализируют основные направленности метапредметных результатов, межпредметные понятия) и *Предметные* результаты освоения ООП (представленные в соответствии с группами результатов учебных предметов, раскрывают и детализируют их) с ценностями структурно не связаны, как впрочем и друг с другом.

Следует отметить, что в примерной программе начального образования Личностные результаты освоения ООП особо не выделены, но введены в качестве Личностных универсальных учебных действий в метапредметные результаты наряду с регулятивными, познавательными и коммуникативными, что делает программу более целостной.

Например, линейка издательства «Просвещение» показывает, что нельзя отождествлять Россию, СССР и Российскую империю. Здесь СССР и Российская империя — это стадии, которые прошли, а Россия — это другая страна. В итоге — отсутствие сквозной общей логики в понимании смысла истории, её главных движущих сил, после чего остается ощущение хаоса и прерывистости от российской истории, что Россия есть случайное образование, обреченное на вечные конфликты, революции, войны, постоянный распад и насильственное собирание.

Содержание самих учебников не избежало тенденциозных оценок и стереотипов, а утвержденные три линии преподавания (учебников), в которых отразились различные исторические школы, идейные направления и ценностные приоритеты, оказались совместимы с установкой на формирование единого образовательного и воспитательного пространства на основе общих ценностей, передачу «от

поколения к поколению традиционных для российской цивилизации ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения» лишь частично.

Вот лишь один пример из учебника по истории России, отражающий отсутствие общей логики исторического развития. В параграфе о тайных обществах и декабристах образ их представлен в самом лучшем свете: «Члены Союза благоденствия занимались разнообразной деятельностью: офицеры пытались обучить солдат грамоте и демонстрировали гуманное к ним отношение, а состоявшие на гражданской службе демонстрировали образцы честности и неподкупности». Далее, на очередном этапе обучения, подчеркивается тоталитарность и бесчеловечность жесткой советской административной системы и коммунистической идеологии, хотя «русское революционное освободительное движение», их породившее, истоками имело именно декабристов, поклонялось им как предтечам, сооружая памятники и увековечивая в названиях улиц и площадей, романтизируя в книгах и фильмах как героев. То, что декабристы в случае победы собирались казнить всех 13 членов царской фамилии (их последователи большевики осуществили это на деле), а крестьян освободить без земли (что, опять же, большевики фактически сделали во время коллективизации), обнаруживает именно их общую духовную связь, не говоря уже об общем мировоззрении — атеизме, материализме, космополитизме (интернационализме), чуждом русской традиции. Так мифологическая «загадка» русской истории о «хороших», просвещенных западными идеями, дворянах и «плохих» дикарях-большевиках, зараженных русским духом бунтарства, ввергнувших Россию в хаос революции, получает закрепление.

Смысловой анализ образов историко-культурного наследия помогает не только актуализировать учебный процесс, но выявляет логику российской истории, главными факторами которой, независимо от классовой или иной принадлежности, были силы духовные, мировоззренческие.

В стандарте несколько раз подчеркнута, что формирование российского социума происходило на сложной многонациональной и поликонфессиональной основе и что предметом гордости должны стать военные победы и великий труд полиэтнического народа

по освоению громадных пространств Евразии с ее суровой природой, в рамках которого преобладали начала взаимовыручки, толерантности и веротерпимости, создавалась наука и культура мирового значения. Однако не сделан акцент на особой роли русского народа как государствообразующего и культуuroобразующего, его этнопсихологических и культурных чертах.

Подлинное гражданское единство и этнокультурное развитие народов были возможны на почве утверждения *общенациональной культуры*, которая поддерживалась государственной национальной политикой. Во избежание казенщины и формализма, она возможна была не как культура только одного этноса или многонациональная в смысле эклектичная, «склеенная» из разнородных элементов, но культура русского народа, являющегося государствообразующим и главным носителем общероссийских культурных ценностей. Его роль была не подавляющая и ассимилирующая по отношению к другим этносам, но братская и преобразующая, а лучшие произведения русской культуры несли в себе высокие нравственные установки, учили любви, правдолюбию, красоте и подвигу как формам духовного совершенства.

Единственное место в стандарте основной ступени образования, где упомянут термин «цивилизация», касается XVI–XVII столетий и то, опять же, в известном контексте: «Именно в этот исторический период Российское государство сделалось многонациональной державой, в пределах которой приобретали опыт мирного и взаимовыгодного сосуществования различные в цивилизационном, этническом и конфессиональном плане социальные группы. В своем политическом и культурном развитии Российское государство развивалось тогда в относительной изоляции от Западной Европы. Это создало необходимые предпосылки для формирования самобытной культуры и политической системы, отличной как от западных, так и от восточных образцов. XVI–XVII вв. — время постепенного, но неуклонного укрепления в России центральной власти, принявшей в итоге форму самодержавной монархии (со всеми позитивными и негативными последствиями этого исторического явления)».

Таким образом, имеет место искаженная интерпретация или скорее игнорирование самого цивилизационного подхода в принципе (здесь главный акцент на политических факторах как

системообразующих), что вступает в противоречие с задекларированным изначально *культурно-антропологическим подходом*. Это свидетельствует также и о непонимании России как особой **цивилизации**, представляющей этнополитический *духовный союз*, возникший и развивающийся, прежде всего, на основе *духовных ценностей* и «национальной идее» — реальной исторической силе, а отнюдь не выдуманном конструкте или результате формально-правовой договоренности. Причем здесь в данном историческом периоде самодержавная монархия — лишь один из компонентов русского мира (цивилизации) — государственный (общественно-политический), который необходимо рассматривать в единстве и развитии с этнокультурным (народным) и духовно-нравственным (мировоззренческим).

Методологической основой ФГОС (не только по истории, но по всем предметам) объявляется системно-деятельностный подход, первым принципом которого названо отнюдь не следование ценностям российской (русской) цивилизации, а следующее: *«воспитание и развитие качеств личности, отвечающих требованиям информационного общества, инновационной экономики, задачам построения российского гражданского общества на основе принципов толерантности, диалога культур и уважения многонационального, поликультурного и поликонфессионального состава»*.

По свидетельству практикующих учителей-историков, сегодня у учеников отсутствуют предпосылки целостных концептуальных знаний по истории, поскольку у подавляющего числа нет элементарного кругозора, базовых знаний, на которые можно было бы опираться в процессе обучения. Даже прочесть параграф составляет огромную трудность. Гаджеты отучили детей думать, сравнивать, анализировать. Знакомство с историческим материалом, первоисточниками предполагает хорошую технику чтения, любовь к нему, которая наблюдается в классах у единиц. Учителям-практикам очевидно, что если ученик плохо читает (таких много), то никакого серьезного критического и творческого мышления не будет! Каждый урок истории и обществознания является воспитывающим, но как уложиться при *2 часах* в неделю Истории (в 9 кл. может быть *3 часа* за счет национально-регионального

компонента) и 1 час Обществознания?! В коррекционных классах вообще оставляют 1 час Истории. Воспитание ценностей патриотизма, изучение памятников культуры через образы историко-культурного наследия предполагают погружение, тогда как учителю не хватает времени даже на простую фактологию. Практики свидетельствуют, что хуже всего выпускники отвечают на вопросы по культуре.

Музеи плохо используются в образовании вообще. Один из выходов — факультативы, внеклассная работа, внеурочная деятельность. В свою очередь, школьные музеи не финансируются и простаивают. Нет кадров, т.к. это огромная дополнительная работа, оплачиваемая крайне низко. Педагогика школьного музея забыта. Значимость музея в школе не всеми специалистами понимается.

Программа ФГОС предполагает закончить изучение истории в 9 классе XIX веком, а XX в. изучать в 10 классе, в колледжах, техникумах, ПТУ. В 11 классе обучающиеся изучают весь курс истории, причем на более высоком уровне. Однако закономерно возникает вопрос, как можно получать основное образование без знания истории XX века?

Сейчас каких-либо официальных указаний о преподавании истории, кроме тех, что прописаны в историко-культурном стандарте и федеральной реестровой Примерной образовательной программе, не имеется. Примерная программа сообщает, что предмет «История» изучается на базовом уровне в 10–11 классах и структурно включает в себя отдельные учебные курсы по всеобщей (новейшей) и отечественной истории периода 1914–2012 гг., т.е. на углубленном уровне учебный предмет «История» включает в себя расширенное содержание истории на базовом уровне, а также повторительно-обобщающий курс «История России до 1914 года», направленный на подготовку к итоговой аттестации и вступительным испытаниям в вузы. При этом:

- хронология учебников построена по концентрическому принципу. Это значит, что, закончив обучение в основной школе 1914 годом, в 10 классе не продолжают изучение до начала XXI века, а все начинают снова — с древнейших времен

- и до конца XIX века;
- учителю надо понимать, какие возможные элективные курсы необходимо подбирать или разрабатывать в соответствии с целевыми установками обучения;
 - содержание учебного предмета «Россия в мире» в Примерной программе настолько новое, что традиционной подготовки учителя явно недостаточно и оно не ориентировано на подготовку к ГИА в форме ЕГЭ.

При всех этих сложностях именно на учителя возлагается составление Рабочих программ.

То, что преподавание истории в средней школе не проработано, отражено в методических рекомендациях АПКРО, где еще в 2016 году разработчики писали, что «в настоящее время не принято окончательного решения о том, какие учебники и какое содержание исторического образования будут реализовываться в 11 классе», и советуют руководствоваться статьей 47 Федерального закона от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», где педагогические работники пользуются свободой выбора и использования педагогически обоснованных форм, средств, методов обучения и воспитания. Все это остается в силе до сих пор.

В средней школе в 10–11-х классах вводится новый учебный предмет «Россия в мире». Его назначение — предложить образовательным организациям и обучающимся альтернативу классическому курсу истории. В федеральной примерной программе указывается, что этот учебный предмет изучается на базовом уровне и включает в себя обязательный учебный курс «Россия в мире» («История России в мировом контексте»), а также возможные элективные курсы, разработанные в его развитие по выбору образовательной организации. «Россия в мире» привлекает образовательные организации и учителей тем, что содержание двух курсов (всеобщая история, история России) в одном учебнике. Но очевиден и тот факт, что довлеет политико-социальное и общемировое, а не целостное духовно-культурное и национально-историческое ориентированное содержание.

2. СТРУКТУРНАЯ ОСНОВА ПРОЕКТИРОВАНИЯ ЦЕННОСТНОГО СОДЕРЖАНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ

В основу проектирования единого ценностного содержания образования не может быть положена существующая данность образцов по причине растущей обновляемости знаний и полипарадигмальности наук. Также в современных условиях поликонфессиональности и полиэтничности светского государства не могут быть основой общенационального содержания образования в рамках формального права абсолютные ценности, постигаемые верой. В этих условиях единственным содержательно объединяющим и самым устойчивым фактором являются образы историко-культурного наследия.

Сложный регулятивный характер ценностей проявляется в том, что они закреплены как в правовых нормах, доминирование которых соответствует правовому характеру современного государства, так и в народных обычаях, морали, религии, где национальное самосознание отражается в большей степени. Поэтому методологически оправданным представляется проектирование ценностного содержания образования на основе:

- 1 — интеграции социальных норм, в рамках которых функционируют ценности (конкретное ценностно-предметное содержание);
- 2 — главных компонентов деятельности (знаний, умений/навыков и смыслов), образующих ценностную модель содержания образования, совмещающую системность (устойчивость) и развитие (обновление).

Проектировочная модель содержания образования должна ориентироваться на такую профессиональную культуру, которая выростала бы из творческого применения известных знаний и способов деятельности (компетенций), формировалась как способность к открытию нового (креативность), одновременно опираясь на фундаментальные достижения науки, философии, искусства, религии, и закладывала бы духовно-нравственный фундамент личности. Академическая сложность проблемы обязывает строить учебный процесс целено, в единстве **информационной** (рационально-понятийной), **инструментальной** (практической) и **смысловой** (мотивационной) составляющих. Представляется, что ценностная концепция обучения

в состоянии справиться с этой задачей. Перекликаясь с компетентностным подходом, она его конкретизирует.

Так, основу проектирования содержания учебного предмета можно представить в виде единства и относительной самостоятельности трех аспектов:

- *онтологического* (как данность соответствующих предметных сфер, отражаемых в логико-понятийной системе знаний);
- *гносеологического* (как система соответствующих методов или способов деятельности);
- *лично-социального* (как система индивидуальных, социальных смыслов и объективных ценностей).

В свернутом виде это единство «знаний», «методов» и «смыслов» или матрица *информационной, инструментальной и мировоззренческой культуры* деятельности в конкретной предметной сфере (схема 1). В свою очередь, они могут быть спроектированы и диагностируемы на различных уровнях сложности в соответствии со структурой организации знания и компетенций в данной области (конкретным модулем) (табл. 1), а также внутри личностного пространства на пяти уровнях усвоения, которые соответствуют известной пятибалльной шкале отметок (табл. 2). Существующая система оценки компетенций на основе ориентировочных критериев готовности к актуализации компетентности, информированности, опыта использования, личного отношения к процессу, содержанию, результату компетенции и эмоционально-волевой саморегуляции обогащается контролем и оценкой усвоения основных компонентов ценностного содержания в их единстве и относительной самостоятельности.

Данная модель коррелируется с существующими примерными основными образовательными программами, где написано, что целями реализации общего образования является достижение выпускниками планируемых результатов, представленных как: знания, умения, навыки, компетенции и компетентности. Она коррелируется и с системой планируемых результатов, представленных как система учебно-познавательных и учебно-практических задач, которые осваивают учащиеся в ходе обучения, наиболее значимые из которых выносятся на итоговую оценку и госаттестацию.

Таким образом, в проектировании учебных программ по дисциплине необходимо раскрыть структуру компетенции, определить конкретные дидактические единицы как тот или иной компонент ценностного содержания, в соответствии с этим сформулировать учебные задачи, найти адекватные методы и формы проведения занятий и осуществлять контроль и оценку (рефлексию) с учетом:

- а) наличия необходимых элементов ценностного содержания образования (компетенций) как совокупности знаний, умений/навыков, смыслов;
- б) требуемого уровня усвоения в соответствии с модулем (основной, поддерживающий, специализированный и пр.);
- в) степенью усвоения личностью требуемых качеств (по пятибалльной шкале).

Исходя из православной антропологии («дух, душа, тело»), они могут быть также конкретизированы на 3-х уровнях социализации: адаптационном (как развитие физической культуры здорового тела), собственно образовательном (как формирование зрелой психики или души) и воспитательном (как духовное осмысление и преобразование бытия человека).

Ценность = знание + метод (умение/навык) + смысл



Схема 1. Основные компоненты ценностного содержания, формирующие культуру деятельности в той или иной предметной сфере

Табл. 1. Матрица основных компонентов ценностного содержания культуры деятельности

	<i>ЗНАНИЯ</i> (информационный компонент) — что?	<i>МЕТОДЫ</i> умения/навыки (инструментальный компонент) — как?	<i>СМЫСЛЫ</i> (мировоззренческий компонент) — зачем?
З Н А Н И Я	ПРЕДМЕТНЫЕ ЗНАНИЯ	МЕТОДЫ ОТКРЫТИЯ И ПРИМЕНЕНИЯ ДАННЫХ ЗНАНИЙ	ПОНИМАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО ЗНАНИЯ
М Е Т О Д Ы	ЗНАНИЯ О МЕТОДАХ	ОБЩИЕ СПОСОБЫ ОТКРЫТИЯ И ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ	ПОНИМАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО МЕТОДА
С М Ы С Л Ы	ЗНАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО ЗНАНИЯ	МЕТОДЫ ОТКРЫТИЯ И ПОНИМАНИЯ СМЫСЛА ДАННОГО ЗНАНИЯ	ПОНИМАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО ПРЕДМЕТНОГО СОДЕРЖАНИЯ В СВЯЗИ С АБСОЛЮТНЫМИ ЦЕННОСТЯМИ

**Табл. 2. Личностные (экзистенциальные) уровни усвоения
ценностного содержания**

1 ур.	— требуемое качество не проявляет себя внутри личности ни при каких условиях;
2 ур.	— требуемое качество проявляет себя лишь при постоянном благоприятном внешнем воздействии;
3 ур.	— требуемое качество проявляет себя при различных внешних условиях, но имеет нестабильный характер;
4 ур.	— требуемое качество проявляет себя вне зависимости от внешних воздействий, достаточно укоренено в личности, но ограничено ее пространством;
5 ур.	— требуемое качество проявляет себя постоянно внутри личности, взаимодействуя с другими ее сторонами, и активно воздействует на внешнюю среду.

Преимущество предлагаемой ценностной модели содержания образования в том, что она дает возможность полноценно выделить основные дидактические единицы, представляя содержание более системно, создает единую основу для разработки рабочих программ, постановки и решения конкретных учебных задач, достижения диагностируемых образовательных, психолого-коммуникативных и воспитательных целей. При этом сохраняется в перспективе возможность постоянного обновления содержания с учетом накопления новых знаний и развития науки при сохранении преемственности и фундаментальности.

Ценность образует взаимосвязанное единство девяти компонентов культуры деятельности, которые могут быть спроектированы как дидактические единицы. Это:

1. *ПРЕДМЕТНЫЕ ЗНАНИЯ.*
2. *МЕТОДЫ ОТКРЫТИЯ И ПРИМЕНЕНИЯ ДАННЫХ ЗНАНИЙ.*
3. *ПОНИМАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО ЗНАНИЯ.*
4. *ЗНАНИЯ О МЕТОДАХ.*
5. *ОБЩИЕ СПОСОБЫ ОТКРЫТИЯ И ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДОВ.*
6. *ПОНИМАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО МЕТОДА.*
7. *ЗНАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО ЗНАНИЯ.*
8. *МЕТОДЫ ОТКРЫТИЯ И ПОНИМАНИЯ СМЫСЛА ДАННОГО ЗНАНИЯ.*
9. *ПОНИМАНИЕ СМЫСЛА ДАННОГО ПРЕДМЕТНОГО СОДЕРЖАНИЯ В СВЯЗИ С АБСОЛЮТНЫМИ ЦЕННОСТЯМИ.*

3. ОБРАЗЫ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ И ЦЕННОСТНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ

В основе ценностного содержания образования должна быть положена исторически сложившаяся система ценностей российской цивилизации. Это:

- а) следование опыту великих подвижников православия, поучениям св. отцов, стремление к духовному совершенству, уважение к традициям других религий, не противоречащих православию и ценностям российской цивилизации;
- б) способность ценить Правду, отвергать ложь и лицемерие в любых формах; ценить **просвещенность**, образованность, интеллектуальную глубину и широту познания, ценить достижения, связанные с фундаментальными открытиями, передовыми изобретениями и технологиями;
- в) понимание ценности свободы, чести и достоинства личности независимо от социального статуса;
- г) способность ценить Красоту (духовную чистоту, полноту и цельность), стремиться к творческому созиданию, воплощению во всех сферах жизни высших содержаний в совершенной форме;
- д) способность ценить Добро, быть милосердным и сострадать не только «к ближнему», но и «дальнему», **твердо сопротивляться злой воле**;
- е) способность ценить семью — наиболее целостную форму социокультурной жизни, соединяющую в себе человеческий мир во всех его измерениях, с любовью супругов друг к другу и детям, почитанием родителей и уважением старшего поколения, почитанием памяти предков (рода) и следованием нормам традиционной народной культуры;
- ж) следование идеалам **нестяжания** и **бескорыстия**, трудолюбия и достатка, создавая материальные блага не только для нынешнего, но и будущих поколений, отторгая накопительство и паразитизм;
- з) способность к патриотическому служению Отечеству, любовь к образу России, испытывать гордость за её достижения;

и) понимание важности государственного и культурного строительства, способность к высоким чувствам исторического оптимизма и личной ответственности за будущее страны.

Принципиальное значение образов историко-культурного наследия состоит в том, что они не просто хранят память о прошлом, отражая действительность, но, выражая связь времен и поколений, творят новое бытие, представляя основной тип социокода в процессе наследования как коммуникативного процесса, передают особое духовное настроение благодаря интегративной силе, способствуют формированию устойчивых ценностных ориентаций и цельного мировоззрения. «*Сохранение не должно перейти в захоронение*». Речь идет в данном случае не о наглядности в обучении (внутренней, предметной, изобразительной, условно-графической и пр.), которая никогда не помешает, но об историко-культурных образах наследия, в которых воплощена «идея настоящего, опрокинутая в прошлое и формирующая будущее».

Сами по себе образы занимают особое положение между высказываниями языка, которые призваны передавать сообщение, и природными вещами, которым смысловые значения придает человек. Смысл самого образа носит невербальный характер, поскольку природа слова условна и абстрактна, тогда как образ — всегда конкретен. Он тем совершеннее, чем более ёмок, т.е. насыщен собственно духовным содержанием, но отнюдь не полисемантичен, т.е. объемлен не в количестве приписываемых ему символических значений, а глубок в качественном содержании, позволяющем открывать и создавать бесконечное множество его презентаций. Стимулирует фантазию художника, учителя или ученика не просто текст, но содержащийся в нем художественный образ, который вызывает множество вариантов его наглядного представления. Действительно, «с помощью изображения никак нельзя реконструировать текст, равно как и нет никакой возможности текстуально-словесно передать все детали изображения»⁹. Но это лишь разные формы восприятия образа — текстологическое (абстрактно-логическое)

⁹ *Протоиерей Стефан Ванеян*. Панофский, Гомбрих и смысл значения в искусстве и иконологии. Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2013. Вып. 1 (10).

или изобразительное (чувственное). Опускание образа на уровень значения делает его лишь символом некой идеи, подкрепляемой художественностью и чувственным восприятием, так же как и сведение его к чувственной наглядности, предметности, делает его сугубым «изображением» в звуке или краске, подкрепляемым типичностью. Но в обоих случаях имеет место неполноценность в осуществлении образа, если он не восходит к своему духовному естеству — первообразу, гармонично сочетающему предметно-чувственное и абстрактно-логическое в духовном акте творческого воображения. Только в этом случае оправдано говорить, что он несет в себе воспитывающую, формирующую мировоззрение силу.

Отсюда принципиально важным становится раскрытие смысла создаваемого образа, который одновременно дан, задан и призван к осуществлению (не просто воспроизведению, но творческому оживлению, исполнению, бесконечному рождению в процессе коммуникации (общения) и поведения). *Смысл* обретает онтологическую силу *ценности* лишь тогда, когда соединяется с предметностью и находит адекватную совершенную форму, становится «намеренным значением», «интенцией». Решающее слово здесь остается за педагогом и самим учебно-воспитательным процессом.

Кажется, УМК могут ограничиться лишь простым перечислением образов (как это отчасти сделано в стандарте), ранжируя их по гипотетической потенциальной силе и якобы облегчая работу учителя по созданию условий для их актуализации. Но на самом деле в очередной раз весь груз ответственности взваливается на учителя. Не просто номинальный образ сам по себе (национального героя, исторического памятника и т. п.), но цельность его **репрезентации в единстве знания предметного содержания, понимания духовного смысла, овладения умениями и навыками его практического применения** — является важнейшим условием полноценности его педагогического использования, основой формирования именно духовной культуры. Иначе он может стать просто иллюстрацией для утверждения совершенно чуждых идей. Например, собор св. Василия Блаженного — примером зверства царя Ивана Грозного, повелевшего ослепить зодчих, а дворцы

Петербурга или Исаакиевский собор — памятником «традиции российского самовластья» и подневольного труда тысяч умерших при строительстве крепостных.

Образы, конечно, должны сравниваться по одному основанию и быть сравнимыми, т.е. быть одного порядка и типа (художественный, исторический, литературный, психологический, коллективный, личностный, современный и пр.).

В нашем случае речь прежде всего о дидактической ценности и применимости образа, его силе с точки зрения художественности (цельности — единства формы и содержания, выразительности, красоты), предметности (информированной содержательности), технического совершенства (исполнительности), правдивости (невыдуманности, аутентичности), душевности (человечности) и одухотворенности.

Предложим критерии оценки образа историко-культурного наследия в гипотетически-идеальной ситуации его презентации в учебно-воспитательном процессе с точки зрения потенциально-воздействия на формирование ценностной культуры личности. Использование того или иного образа требует обнаружить и актуализировать его трехуровневый (трехслойный) смысловой потенциал: *феноменальный* (внешний, чувственный), *значимый* (рациональный) и *сущностный* (духовный), т.е. раскрыть его как матрешку.

В терминологии предложенной выше структурной модели ценностного содержания образования можно дать оценку образа по тому, насколько он целостен с точки зрения заключенной в нем (потенциально) преобразующей и обучающей возможности: для формирования ценностной культуры деятельности (в единстве знаний, умений/навыков, смыслов).

Это определение ценности образа того или иного объекта культурного наследия не только с точки зрения критериев (например, ЮНЕСКО) или сегодняшней идеологической конъюнктуры, сколько раскрытие в нем смысловых пластов, которые могут быть отнюдь не общепризнанными. Поскольку речь идет об образе, то это всегда творческий процесс коммуникации, в котором участвует все — и кто создал объект культуры или причастен к нему, и кто его репрезентует (транслирует), и кто его потребляет.

В процессе погружения в образ, выявления его смысловых пластов осуществляется «онтологизация истины». Так, Храм Христа Спасителя может быть символом победы в Отечественной войне 1812 для первых, символом божественного величия и славы Господа Иисуса Христа для вторых, восстановленным памятником архитектуры XIX в. для третьих или символом религиозного мракобесия и невежества для четвертых.

Изображение истории, хранимой в культурных объектах и интерпретируемой в образах, всегда было условным и передавало не столько аутентичный контекст, сколько представление о нем.

В нашем случае речь идет о рекомендательных формальных критериях для включения того или иного образа в учебный процесс, исходя из гипотетической системы ценностей российской цивилизации, и предполагает творческую работу всех субъектов, формирующих образовательное и воспитательное пространство в рамках существующих нормативных процедур, независимо от конкретной интерпретации.

Это рефлексия смысла образа в данном контексте.

Феноменальный уровень смысла образа (**минимально-допустимый**). Для него характерна потенциальная ориентация на:

- Эмпирическое отражение отдельных свойств, фактов, явлений, преимущественно на уровне единичных, конкретных понятий;
- Репродуктивный уровень выполнения отдельных приемов и операций, способность лишь к описанию предмета и своих действий;
- Обыденное осознание объекта познания как значения, примат внешней мотивации, отсутствие внутреннего познавательного мотива;
- Отсутствие прочного усвоения одного из элементов требуемой компетенции как ценности (знаний, умений/навыков, смыслов) или рассогласованность между ними.

Значимый уровень смысла образа (**средний**). Для него характерна потенциальная ориентация на:

- Абстрактное (рациональное) отражение закономерностей, понятий, существенных признаков;

- Применение общих и частных методов деятельности, способность к рациональному объяснению объекта познания и самого метода;
- Способность к самоорганизации своей деятельности;
- Наличие внутренних личностных смыслов по отношению к объекту (внутренней мотивации) и познавательного мотива;
- Устойчивое наличие всех элементов данной компетенции как ценности (знаний, умений/навыков, смыслов), однако отсутствие между ними гармоничной взаимосвязи, неадекватное доминирование одной из сторон и ограниченность функционирования.

Сущностный уровень смысла образа (*высокий*). Для него характерна потенциальная ориентация на:

- Синтетическое глубокое понимание предмета в целостности, конкретном многообразии и единстве;
- Способность к творческому пониманию на уровне принципов, открытия и применения новых способов в нестандартных условиях;
- Способность к саморефлексии и оценке на основе обоснованных критериев;
- Понимание объективных ценностей как личных убеждений и доминирование социально-значимой мотивации;
- Полноценную органичную взаимосвязь всех элементов данной компетенции как ценности (знаний, умений/навыков, смыслов), создающая её окончательную сформированность и взаимосвязь с другими компетенциями.

Образ нельзя переписать, но можно переинтерпретировать. Важна соотнесенность основных структур представляемого образа друг другу, его содержательная насыщенность, глубина, но отнюдь не полисеманτικότητα. Полноценность образа, вопреки постмодернистским установкам, видится не в многообразии духовных установок и интерпретаций, но в разнообразии презентаций и богатстве форм выражения. Именно единство духовной сферы бытия, предполагающее общность ценностей и интенциональность, является условием полноценности культурной жизни, её многообразия и воспитания творческой личности. Не случайно чем больше апологеты духовного

многообразия и вариативности провозглашают императивы «духовной свободы» в образовании и творчестве, тем более однообразны, стандартны и художественно бедны плоды их деятельности. Их образовательно-воспитательный потенциал минимален, более того, он разрушителен.

Самое существенное в использовании образов наследия — это их соответствие не просто отдельным элементам содержания обучения (знаниям, умениям/навыкам, смыслам), призванным к усвоению (так называемым дидактическим единицам), но главной идее в изучаемой теме, вытекающим из неё целям и задачам, насколько ярко и адекватно выражает их данный образ. Наилучший вариант, если образ не вымышленный (произведения искусства, достижения человеческой культуры, хотя и плод человеческой мысли и духа, в этом случае являются такими же объектами), а имеет под собой реально-историческую основу. Такой основой и являются материальные и нематериальные объекты историко-культурного наследия, обретающие жизнь, когда становятся образами.

Здесь возможна характерная ошибка — неразличение:

- 1) объекта историко-культурного наследия,
- 2) его общепризнанного символического значения,
- 3) образа, созданного на его основе,
- 4) интерпретации образа,
- 5) символического смысла образа, после обретения и трансляции которого можно говорить о полноценном включении объекта историко-культурного наследия в социокультурное информационное пространство, образовательно-воспитательный процесс и соответствующие институты социализации.

Приведем виды объектов культурного наследия, на основе которых формируются образы историко-культурного наследия, используемые в учебно-воспитательном процессе.

МАТЕРИАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

1. **Археологические памятники** (поселения, погребения и погребальные сооружения, мегалитические сооружения, памятники наскального искусства, памятники хозяйственной деятельности,

пещерные памятники, архитектурно-археологические памятники, каменные изваяния, клады, памятники подводной археологии, артефакты: орудия труда, предметы быта, вооружение, украшения):

- 1.1. Археологические объекты доисторического периода;
- 1.2. Археология объектов мировой истории;
- 1.3. Археология, связанная с историей России.
2. **Памятники архитектуры и градостроительства:**
 - 2.1. Памятники городской фортификации;
 - 2.2. Жилые, хозяйственные, административные постройки;
 - 2.3. Русское барокко в городской архитектуре;
 - 2.4. Неоклассицизм в городской архитектуре;
 - 2.5. Новорусский стиль;
 - 2.6. Стиль модерн;
 - 2.7. Деревянное зодчество;
 - 2.8. Градостроительные ансамбли;
 - 2.9. Произведения ландшафтной архитектуры и садово-паркового искусства (сады, парки, скверы, бульвары);
 - 2.10. Усадебная архитектура разных стилей;
 - 2.11. Дворцовое зодчество;
 - 2.12. Некрополи.
3. **Церковная архитектура — храмы и монастыри:**
 - 3.1. Древнерусская церковная архитектура;
 - 3.2. Деревянное храмовое зодчество;
 - 3.3. Русское барокко;
 - 3.4. Неоклассицизм;
 - 3.5. Новорусский стиль;
 - 3.6. Стиль модерн;
 - 3.7. Неправославная храмовая архитектура (мечети, костелы, пагоды и т.п.).
4. **Архивное наследие:**
 - 4.1. Всероссийские исторические архивные коллекции;
 - 4.2. Региональные исторические архивные коллекции;
 - 4.3. Личные архивы деятелей истории, науки, культуры;
 - 4.4. Архивные коллекции научных учреждений;
 - 4.5. Архивные коллекции в ведомственных архивах.
5. **Исторические памятники и достопримечательные места:**

- 5.1. Военно-исторические объекты:
 - 5.1.1. Места сражений;
 - 5.1.2. Крепости, стены, башни, цитадели, защитные валы, сторожевые укрепления, арсеналы, полевые укрепления и т. п.;
- 5.2. Центры исторических поселений или фрагменты градостроительной исторической планировки и застройки;
- 5.3. Памятные места, культурные и природные ландшафты, связанные с историей формирования народов и иных этнических общностей;
 - 5.3.1. Места, связанные со знаменательными историческими событиями;
 - 5.3.2. Памятные места, связанные с жизнью и деятельностью исторических личностей (государственных, общественных, культурных и научных деятелей);
 - 5.3.3. Объекты бытовой и хозяйственной (промышленной) истории, культурного освоения территорий (культурные слои, остатки построек древних городов, городищ, селищ, стоянок, места бытования народных художественных промыслов);
 - 5.3.4. Памятные места социально-политической истории;
 - 5.3.5. Памятные места религиозной истории и подвижничества;
 - 5.3.6. Кладбища и братские могилы.
6. **Памятники монументального искусства:**
 - 6.1. Памятники, посвященные историческим событиям;
 - 6.2. Памятники, посвященные историческим личностям;
 - 6.3. Памятники, посвященные деятелям культуры;
 - 6.4. Мемориальные доски;
 - 6.5. Некрополи и мемориальные комплексы (включающие мавзолеи, пантеоны, обелиски и т. п.).
7. **Музеи, музейные комплексы и предметы их коллекций:**
 - 7.1. Художественные музеи;
 - 7.2. Исторические музеи;
 - 7.3. Военно-исторические музеи;
 - 7.4. Археологические музеи;
 - 7.5. Архитектурные музеи;
 - 7.6. Промышленные музеи;

- 7.7. Дома-музеи, музеи-усадьбы и музеи-квартиры, посвященные историческим, культурным, научным деятелям;
- 7.8. Научные музеи;
- 7.9. Корабли-музеи;
- 7.10. Краеведческие музеи;
- 7.11. Этнографические музеи;
- 7.12. Частные музеи;
- 7.13. Музеи народной архитектуры и быта;
- 7.14. Музеи художественных промыслов;
- 7.15. Музеи - заповедники (историко-архитектурные, дворцово-парковые, историко-художественные, литературно-мемориальные, историко-этнографические, военно-исторические).

НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

1. Устное народное творчество:
 - 1.1. Народные песни (и вся их классификация);
 - 1.2. Народные сказки, былины, пословицы, поговорки;
 - 1.3. Народный эпос: песни, сказания;
 - 1.4. Фольклорная проза.
2. Празднично-обрядовая культура:
 - 2.1. Праздники;
 - 2.2. Обряды;
 - 2.3. Ритуалы.
3. Народные исполнительские искусства:
 - 3.1. Песенное искусство;
 - 3.2. Танцевальное искусство;
 - 3.3. Музыкально-инструментальное искусство;
 - 3.4. Театральное искусство (народный театр, народный цирк и т.п.);
 - 3.5. Сказительство.
4. Классическое театральное наследие.
5. Классическое литературное наследие.
6. Классическое музыкальное наследие.
7. Достижения научно-философской, эстетической, педагогической

- и этической мысли.
8. История открытий отечественной науки.
 9. История технических достижений и изобретений.
 10. История достижений в государственном строительстве, военном деле, экономике и освоении территорий.
 11. Духовно-религиозное наследие.
 12. Техники и технологии, связанные с традиционными ремеслами, декоративно-прикладным искусством, традиционной хозяйственной и бытовой культурой.
 13. Народные обычаи и традиции.

Простого указания на них в программах, как это частично сделано на настоящий момент, без выявления смыслов и интерпретации, очевидно, недостаточно. Символы работают как метафоры, получающие свой дополнительный смысл лишь благодаря сопresentствующему контексту. Необходимая смысловая интерпретация так же как и репрезентация, перекладываются на авторов учебников, УМК и учителя, т. е. ценностная составляющая процесса, и без того не обеспеченная единством структуры и содержания, на уровне образов пока не реализована.

Примером полноценной репрезентации образов историко-культурного наследия и ценностей российской цивилизации в образовательном пространстве могут быть фильмы из цикла «Русские герои», подготовленного сотрудниками «Русской народной линии». На сегодня подготовлены 40 выпусков исторических миниатюрных фильмов продолжительностью 5–9 мин.

Это фильмы о забытых героях разных столетий, неизвестных широкой публике, о которых молчат не только школьные, но даже вузовские учебники. Презентация их образов, не только дань исторической справедливости и восстановление исторической памяти. Обращение к ним обеспечивает преимущество русской истории, но, главное, обладает чудодейственной духовной воспитательной силой, выявляет тот дух, который является связующей нитью времен и поколений. Независимо от сословия, возраста, места проживания, национальности, их объединяет общий «русский дух». Представленные образы обладают всеми необходимыми

дидактическими атрибутами образов историко-культурного наследия — носят личностный индивидуальный характер, воплощают главный национальный идеал (идею) — способность и готовность пожертвовать «за правое дело» и «други своя». Они действуют в конкретно-исторических условиях. Чувственная и одновременно текстуальная форма презентации, подкрепленная не только предметной информацией (датами, событиями, именами), хорошо обеспечена визуальным и музыкальным рядом, эмоционально насыщена. Поэтому данный материал, несомненно, должен войти в программы и в структуру УМК по истории, стать примером для дальнейшего расширения списка и разработки учебно-методических и дидактических материалов.

Вот лишь некоторые из них (забытых героев нашего Отечества), которым они посвящены: священнику Стефану Щербаковскому, кавалеру ордена св. Георгия Победоносца, что являлось редкостью для духовного сословия; bravому гвардейцу-гренадеру Леонтию Коренному, подвиг которого некогда был известен всей России; сестре милосердия Римме Михайловне Ивановой — единственной за всю историю России девушке, удостоенной ордена Святого Георгия и многих других.

Особенно хочется отметить яркий образ донского казака, полного Георгиевского кавалера и Героя Советского Союза Константина Недорубова (1889–1978). «Казаков много не бывает, но мало не покажется» — эта казачья поговорка в полной мере относится к легендарному русскому герою, участнику трех кровопролитных войн и герою Куцевского сражения. В этом народном образе как бы сосредоточилась вся драматическая история русского народа и России в XX в.

Проектирование ценностного содержания образовательного пространства через образы наследия, предполагает обнаружение и умелое использование образов, которые насыщены исторически, событийно, персонально, современны и актуальны, где сосредоточилось прошлое, настоящее и будущее, пересекаются судьбы поколений, идеологий, ценностных и культурологических интерпретаций, где в символических образах выражаются духовная борьба, национальные, общемировые тренды и противостояния.

Выводы

Анализ стандартов и программ позволил сделать вывод о том, что проектирование ценностного содержания и составление полноценных учебно-методических комплексов возможно при условии осмысления содержания дисциплины не просто как набора компетенций и учебных действий, но компонентов ценностного содержания образования или, иными словами, «культуры деятельности в той или иной предметной сфере». В контексте поставленной цели исследования был выявлен ряд недостатков.

Это необеспеченность декларируемых принципов и подходов той единой методологической составляющей, которая способна предложить целостную концепцию структуры образования как ценностного содержания. Оно позволило бы формировать культуру творческой деятельности в той или иной образовательной предметной сфере, объединить основные компоненты деятельности, национально-культурное своеобразие, общегражданскую и личную идентичность.

Непонятна методологическая историческая основа, на которой сочетаются различные ценности, движущие силы русской истории и может сложиться целостное её понимание. Выявлена недооценка духовной составляющей в качестве интегративной основы стандартов и программ. Действующая концепция не преодолевает ценностную многовариативность, поскольку на практике не предполагает в содержании образовательных программ ценностей в качестве важнейшего системообразующего компонента, связующего остальные дидактические единицы, призванные к системному усвоению, контролю и рефлексии. В содержательной основе общеобразовательной программы, целевых установках и ожидаемых планируемых результатах, в самой структуре освоения содержания ценности не предусмотрены, но лишь в Личностных результатах освоения. Отчасти это объясняется отсутствием четко сформулированной единой концепции системы ценностей Российской цивилизации и её истории.

Ценностное содержание в образовательно-воспитательном процессе должно представлять в *символических и ярких персонафицированных исторических образах* персонажей (государственных деятелей, героев, творцов, ученых, изобретателей, художников), материальных и нематериальных объектов историко-культурного наследия (достопримечательных памятных мест, памятников культуры)

и искусства, традиций, подвигов, великих национальных культурных достижений). Хотя в историко-культурном стандарте и программах они и предполагаются, но без должного минимально необходимого толкования. Простое номинативное перечисление образов в программах и учебниках, на основе которых предполагается решение педагогических задач, оставляет решающее слово в этом вопросе за учителем или случаем, т.е. имеет место стихийное, а не системное целенаправленное формирование культуры в той или иной предметной сфере деятельности. Образ нуждается в изначальной ценностно-смысловой интерпретации, которая предшествует его применению. Интегрирующей основой является понимание духовной природы историко-культурных образов и поиск соответствующих эстетических и рациональных инструментов их презентации.

Сделан вывод о необходимости не только включения информации об объектах историко-культурного, в образовательный процесс, разработки новых курсов, основанных на УМК, где объясняется их культурная значимость и разрабатываются креативные формы подачи с функцией иллюстративности, но предлагается провести систематизацию знаний об объектах наследия на предмет их дидактической ценности. Необходимо целенаправленно вводить их в существующие УМК для придания большей интеграции всему гуманитарному блоку на ценностной основе и традициях российской цивилизации, повышения эффективности образовательно-воспитательного процесса, исключения фрагментарности и рассогласованности, обеспечения системного межведомственного взаимодействия по реализации ценностно-ориентированной модели государственной культурной политики.

Областью применения данной работы является проведение дальнейших комплексных прикладных исследований для разработки методических рекомендаций и корректировки историко-культурного стандарта, предполагающее как расширение эмпирической базы за счет разнообразия учебных дисциплин, их специализации (модулей) и уровня изучения, так и разработку аксиологической модели проектирования и оценки УМК. Данный материал может стать основой при проектировании содержания образовательно-воспитательной деятельности образовательных учреждений и педагогов, непосредственно занятых разработкой программ и учебно-методических комплектов.

Проектирование ценностного содержания социокультурного пространства предполагает в объектах историко-культурного наследия выявление заложенных (данных) смыслов, создание на их основе ярких образов и органичное включение их в образовательный и воспитательный процесс. Именно так разрешается противоречие между тем, что «есть» и тем, что «должно быть», между «сущим и должным», т.е. происходит «опредмечивание» смыслов и осмысление «предметов» как актуализация духовных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>.
2. Федеральный государственный образовательный стандарт основного общего образования: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>.
3. Федеральный государственный образовательный стандарт среднего (полного) общего образования: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>.
4. Примерные программы начального общего образования: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>.
5. Примерные программы основного общего образования: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>.
6. Примерные программы среднего (полного) общего образования: <http://www.edu.ru/db/portal/obschee/>.
7. Историко-культурный стандарт: <http://rushistory.org/proekty/kontseptsiya-novogo-uchebno-metodicheskogo-kompleksa-po-otechestvennoj-istorii/istoriko-kulturnyj-standart.html>.
8. Стратегия сохранения культуры и культурно-исторического наследия народов Российской Федерации. Проект. М.: Институт Наследия, 2016. 136 с.
9. Выбор долгосрочной стратегии в условиях глобальной нестабильности и цивилизационное наследие России: Коллективная монография по материалам XV Международных Панаринских чтений / Отв. ред.: В. Н. Расторгуев; науч. ред.: А. В. Никандров / Рос. Науч.-исслед. ин-т культурного и природ. наследия им. Д. С. Лихачёва (Институт Наследия); Московский гос. ун-т имени М. В. Ломоносова, Филос. ф-т. М.: Институт Наследия, 2018. (Труды Института Наследия).
10. Агафонова С. В. История России с древнейших времён до конца XVI века. 6 класс. Книга для учителя. М.: Русское слово, 2013.
11. Бесплатный школьный портал ПроШколу.ру: <http://www.proshkolu.ru/>

12. *Гевуркова Е. А.* Текущий и итоговый контроль по курсу «История России с древнейших времён до конца XVI века. 6 класс». М.: Русское слово, 2013.
13. *Данилов А. А.* Рабочая программа и тематическое планирование курса «История России». 6–9 классы (основная школа): учеб. пособие для общеобразоват. организаций / А. А. Данилов, О. Н. Журавлева, И. Е. Барыкина. М.: Просвещение, 2016. 77 с.
14. Единая коллекция цифровых образовательных ресурсов: <http://schoolcollection.edu.ru/>.
15. Единое окно доступа к образовательным ресурсам: <http://window.edu.ru/>.
16. История России. 6–10 классы: рабочая программа / И. Л. Андреев, О. В. Волобуев, Л. М. Ляшенко и др. М.: Дрофа, 2016. 124 с.
17. История России: <http://www.history-at-russia.ru/>.
18. *Лосев А. Ф.* Философия культуры // Лосев А. Ф. Дерзание духа. М., 1989.
19. Методическое пособие: рабочая программа к учебнику А. Н. Сахарова, А. Н. Боханова «История России. XIX век». 8 класс / Авт.-сост. Л. А. Пашкина. — М.: Русское слово, 2013.
20. Православный образовательный портал «Слово»: <http://www.portal-slovo.ru/>.
21. Путеводитель по краеведческим ресурсам на библиотечных интернет-сайтах: <http://www.nlr.ru/res/inv/kray/>.
22. *Розанов В. В.* Сумерки просвещения / Сост. В. Н. Щербаков. М., 1990.
23. Российский общеобразовательный портал: <http://www.school.edu.ru>
24. Российское историческое общество: <http://rushistory.org/>.
25. Сайт журнала «Преподавание истории в школе»: <http://pish.ru/>.
26. Сеть творческих учителей: <http://it-n.ru/>.
27. *Стрелова О. Ю.* История России с древнейших времён до конца XVI века. 6 класс. Рабочая тетрадь. М.: Русское слово, 2013.
28. *Стрелова О. Ю.* Программа курса «История России» для 6–7 классов. М.: Русское слово, 2012.
29. Учительский портал: <http://www.uchportal.ru/>.
30. Федеральный центр информационно-образовательных ресурсов: <http://fcior.edu.ru/>.
31. Фестиваль педагогических идей «Открытый урок»: <http://festival.1september.ru/>.
32. Электронная версия газеты «История» (приложение к газете «Первое сентября» и сайт «Я иду на урок истории»): <http://his.1september.ru/>.

Е. В. Жданова

ШВЕЙЦАРСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ: «РУССКИЕ ПУТИ» ФЕЛИКСА ФИЛИППА ИНГОЛЬДА

Академические германские изыскания письменности и культуры славян имеют большую историю. Однако после падения советской системы славянские научно-исследовательские институты в немецкоязычных странах (ДАСН) столкнулись с кризисом. Финансирование славистики было свернуто, исследовать поверженного врага периода холодной войны стало считаться некоей «блажью». «Восточный блок» рассыпался, страны советской империи занялись поиском новой идентичности, стали меняться и передвигаться культурные границы. Немецкие слависты оказались в затруднительной ситуации, встав перед необходимостью преодолеть идеологическую нагрузку холодной войны. Проф. Биргит Менцель пишет: «Мы живем уже 20 лет после распада Советского Союза, после окончания конфликта Востока и Запада, который владел миром десятилетия, в некоей „посткоммунистической“ ситуации. Опыт коммунизма как реальное событие реальной истории определяет и нашу сегодняшнюю реальность как на Востоке, так и на Западе. Даже теперь, когда коммунизм по обе стороны фронта холодной войны кажется преодоленным периодом, неким перерывом в истории, его призрак продолжает существовать как воплощенное ничто. Крах советской империи, а теперь еще и глобализация, размыли национальные границы»¹.

¹ *Birgit Menzel*: «Kulturelle Konstanten als Gegenstand translationsorientierter Kulturwissenschaft». In: Heidemarie Salevsky/Ina Müller (Hrsg.) *Die russische Kultur und*

В настоящем происходит освобождение немецкой русистики от прежних штампов и поиск новых исследовательских парадигм. В современных исследованиях доминируют понятия «культура» и «cultural turn». Некоторые специалисты привлекают к анализу российских реалий теорию дискурса и теорию медиа, используют такую терминологию, как «культурное производство», «культурная промышленность» или «культурная фабрика»². Другие придерживаются символической концепции культуры, подразумевающей наличие неких общественных схем, обладающих способностью смыслообразования, в рамках которых человек выступает в роли *animal symbolicum*³. Сложная культурная гибридность снова ставит перед русистами вопросы о географической и культурной принадлежности России Западу или Востоку, Европе или Азии. Современный немецкий исследователь зачастую пытается ответить на старый вопрос — европеец ли русский или азиат, особенно с учетом советского опыта России. Многие ученые Германии традиционно отстаивают главенство европообразующего звена в русской культуре. Популярны исследования псевдоморфоза и культурного трансфера (переноса) европейских моделей в Россию⁴. Отмечая культурную гомогенность постсоветского общества, некоторые немецкие ученые склонны трактовать чуть ли ни все пространство бывшего СССР как Россию: «По завершении советского периода на территории СССР сформировались достаточно гомогенная культура и менталитет, с большой предсказуемостью в поведении и мышлении почти всех народностей. Градус идентификации с обществом таким образом максимальный — посредством единой системы образования и воспитания можно говорить о едином когнитивном и аффективном

ihre Vermittlung. Frankfurt am Main, 2010. S. 43–44. Здесь и далее перевод с нем. Е. В. Ждановой.

² См. *Zakharine, Dmitri*: «Zum neuen Kulturkonzept der historischen Osteuropafor-schung». In: Pietrow-Ennker, Bianka: «Kultur in der Geschichte Russlands. Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten». Göttingen, 2007. S. 376.

³ См. *Zakharine, Dmitri*. Там же. S. 382.

⁴ См. *Bianka Pietrow-Ennker*: «Einleitung: Voraussetzungen und Formen des Perspek-tivwechsels.» In: Bianka Pietrow-Ennker (Hg.): Kultur in der Geschichte Russlands: Räume, Medien, Identitäten, Lebenswelten. Göttingen, 2011. S. 11.

стандарте»⁵. Такое понимание единства на евразийской территории толкает исследователей к попыткам снова искать азиатский след в России в духе идей неоевразийства⁶.

Как следует из вышеприведенных примеров, немецкие ученые пытаются нащупать почву для выбора верной исследовательской стратегии и ключевой категории, вокруг которой будет строиться современная русистика. И одна объединяющая тема, которая проходит красной нитью через все исследования, существует — это тема русского бескрайнего пространства, русской земли. Биргит Менцель пишет: «Русское своеобразие происходит из необъятности и безграничности природы (...). В качестве доказательства я цитирую германиста Уолтера Рема, который в 1963 писал в книге о русском писателе Иване Гончарове: „Структура ландшафта, география народа — это всегда символическое выражение структуры души, географии души. Земля — это категория русского духа“»⁷.

В частности, русскому простору как «категории русского духа» посвящает свой монументальный труд «Русские пути: история — культура — картина мира» (2007) швейцарский профессор Феликс Филипп Ингольд. Это монографическое исследование о России стоит особняком среди славистских коллективных интеллектуальных штурмов современной немецкой науки. По своей целостности, поэтичности и полноте его можно поставить в ряд выдающихся «энциклопедий» русской культуры. Тщательно, с большим вниманием к деталям автор разбирает, как именно постижение феномена бескрайнего пространства воплотилось в русской языковой, психической, социальной и метафорической плоскости. Книга имеет перед собой цель, вслед за О. Шпенглером, В. Шубартом, Н. А. Бердяевым и другими, постичь «географию русской души» через призму

⁵ Baumgart-Wendt, Annette. Die russische Kultur zwischen Tradition und Globalisierung // Salevsky H., Müller I. (ed.) Die russische Kultur und ihre Vermittlung. Frankfurt am Main, 2010. S. 98.

⁶ См. Christine Engel/Birgit Menzel (Hg.) Russland und/als Eurasien: Kulturelle Konfigurationen. Berlin: Frank & Timme GmbH. 2018. S.10.

⁷ Birgit Menzel: «In weiter Ferne so nah — vom Verstehen, Übersetzen und Vermitteln russischer Kultur». Antrittsvorlesung Mainz/Germersheim 27.6.2002. Zit. nach: <https://russisch.fb06.uni-mainz.de/menzel/01.07.2018/>.

ключевых, по мнению автора, особенностей: необъятных просторов России и ее протяженных путей-дорог, полагающих основу для веры и самопознания. По мнению Ингольда, в жизненном опыте русского человека, живущего на бескрайней равнине, окружающие его пейзажи и образы определяют картину мира и самосознание, «широту» его характера, его «всемирность», «всеохватность», ведущие к пониманию органического развития истории, принятию судьбы как иррациональной закономерности. Книга разделена на главы — первая посвящена философии русского простора и содержит эссе «Дом и Родина». Вторая глава «Русский путь» включает в себя два эссе о художественных образах путей и дорог в русской поэзии и живописи. «Пути в Россию» — название третьей главы, где идет речь о европейских и, особенно, немецких источниках, вскормивших «русскую идею» и ставших уже неотделимой частью «русской души».

В своей первой главе Ингольд рассуждает о русском понятии «простор», в котором в некую ментальную структуру соединяются и природная среда, и символические картинки окружающего мира, и метафорическая риторика. Автор подчеркивает: в глобальной оптике Россия — самая большая страна с огромной вариативностью климатических, природных, растительных, культурных зон, но национальная перспектива этого географического пространства, кроме длины и ширины, имеет глубину. Феноменология русского пространства, по Ингольду, может быть понята только через внутреннюю связь с русскими текстами, художественными образами, архитектурой, философскими и языковыми построениями — все они насквозь пронизаны безграничностью пространства. Ничто так не объединяет, по мнению автора, русских писателей, поэтов, философов, художников, да и, пожалуй, всех русских людей, как любовь к бескрайним русским просторам и восторг перед бесконечностью России. Ингольд пишет: «путь истории», «особый путь России», «жизненный путь» — все это пути без видимой цели и направления, замеченные снегом. Такое представление о дали конкретизируется в русской культуре, например, в паломничестве, странничестве, пустынножительстве, переходных дорогах и городских проспектах, путешествии на тройке лошадей или по железной дороге, жалобах

на вечно плохие дороги⁸. Ежедневная конфронтация с бесконечным пространством и привычка к поступательному движению вперед, в необозримую даль, выразились в русском свободном и прогрессивном типе мышления, в таких «типично русских» чертах, как фатализм, терпение, открытость и особенное ощущение бесконечности времени, в котором тонет все и вся. Ингольд цитирует И. Бродского: «...Ибо простор лишен прошлого...»⁹ Здесь нельзя не вспомнить схожее по сути суждение Вальтера Шубарта о принадлежности России к культуре забвения: «Человек культуры забвения умеет прощать. Прощение ведь тоже форма забвения, освобождение от испытанной несправедливости. Культура памяти не прощает ничего, она воздает по заслугам. Для нее неразрешенные вопросы, непримиримая вражда, неустаревшие претензии и невыполненные обязательства — словно булыжник в желудке. Культура же забвения бросает все эти неурядицы освобождающим жестом в реку времени, которая поглощает их навсегда»¹⁰. Временной релятивизм в русской культуре, по Ингольду, вызван опытом бескрайнего и безграничного пространства, в котором теряется любая конкретика: слово «рядом» в русском языке может означать сотни километров (например, Смоленск или Ярославль рядом с Москвой)¹¹, просьба подождать может сопровождаться словами «сейчас», «минуточку», что фактически означает любой промежуток времени. Автор исследования говорит о «равнинном» мышлении, которое выражается, в том числе, в языковых и поведенческих формулах. Поэтические образы русского фольклора и литературы выразительно и точно передают текучесть и непрерывность русского ландшафта, которые цитирует автор: «Высота ли, высота поднебесная, глубота, глубота океан-море, широко раздолье по всей земли (...)»¹² В исследовании

⁸ См. *Felix Philipp Ingold*: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild». München, 2007.

⁹ Там же.

¹⁰ *Вальтер Шубарт*. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. С. 119.

¹¹ См. *Felix Philipp Ingold*: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild». München, 2007. S. 47.

¹² Былина «Соловей Будимирович». Русский источник цит. по: Русь богатырская: былины в пересказе Ирины Карнауховой. М.: Нигма, 2017. С. 129.

фигурируют размышления Ивана Ильина, говорящего о органической внутренней свободе, которая чувствуется в медлительной плавности и певучести русской речи, в русской походке и жестикуляции, во всех аспектах культуры в связи с тем, что русский мир жил и рос в пространственных просторах и сам тяготел к просторной нестесненности¹³.

Как считает Ингольд, безграничность понятна русскому человеку, в то время как границы России для ее жителя не очевидны. Он вспоминает строки Пушкина из «Путешествия в Арзум»: «Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимую мечтою. Долго вел я потом жизнь кочующую, скитаясь то по югу, то по северу, и никогда еще не вырывался из пределов необъятной России. Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России»¹⁴.

Европейская страсть к размежеванию и упорядочиванию пространства была подмечена Н. А. Бердяевым, который писал, что немец «чувствует себя со всех сторон сдавленным, как в мышеловке. Шири нет ни вокруг него, ни в нем самом. Он ищет спасения в своей собственной организованной энергии, в напряженной активности. Все должно быть у немца на месте, все распределено. Без самодисциплины и ответственности немец не может существовать. Всюду он видит границы и всюду ставит границы. Немец не может существовать в безграничности, ему чужда и противна славянская безбрежность»¹⁵. Бердяев полагал, что русскому безграничность вредит. Ингольд признает работы Н. А. Бердяева выдающейся попыткой передать русский характер и особенности русской души. Тем не менее, он не принимает

¹³ См. *Felix Philipp Ingold: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild»*. München. 2007. S. 47. Рус. текст цит. по: *Ильин И. А. О русском национализме: Сборник статей / И. А. Ильин*. М.: Российский фонд культуры, 2007.

¹⁴ Цит. по: *Пушкин А. С. Дневники. Автобиографическая проза / Сост., подгот. текстов и вступ. ст. С. А. Фомичева; примеч., им. указ. ... Письма / [Коммент. Б. Томашевского]*. М.: Эксмо, 2008. С. 218.

¹⁵ Цит. по: *Бердяев, Н. А. Судьба России / Н. А. Бердяев*. М., 1990. С. 68.

его утверждение об «ушибленности русской души ширью» и «порабощенности безграничностью»¹⁶, но считает, что под оградой простора русский человек чувствует себя защищенным¹⁷. В случае глобальных интервенций это показали война с Наполеоном, Вторая мировая война XX века, когда захватчики, входя в Россию, сталкивались с протяженной «пустотой»¹⁸. Ингольд подчеркивает: в отличие от западноевропейского человека, русский не является организатором пространства, но живет ему сообразно и органично, «дрейфует» по волнам, действует и решает прямо на месте, что имеет преимущество перед агрессивным модусом Запада.

Автор транслитерирует и поясняет множество русских слов вне прямого перевода, среди которых «воля» (в немецком языке — *Freiheit* — «свобода»), «пошлость» (*Trivialität* — «тривиальность»), «удаль» (*Kühnheit* — «отвага»), «русский авось» (*auf gut Glück* — «на удачу»), «разгул» и многие другие. В языковых нюансах автор видит влияние бесконечного пространства и отсутствия границ. Границы отсутствуют и в социальной сфере: Ингольд обращает внимание на отсутствие в русском языке повседневных «я»-формул, или «я и ты»-формул; русское «мы с тобой» выступает ярким симптомом русского общинного образа мышления¹⁹. Ингольд приводит сравнения Родины с общим гнездом, колыбелью, где снова звучит «мы»: «Страна, где мы родились; колыбель, в которой мы возлелеяны; гнездо, в котором согреты и воспитаны; воздух, которым дышали; земля, где лежат кости отцов наших, и куда мы сами ляжем». (А. Шишков)²⁰, «Земля — (...) наша общая мать» (Ф. Степун)²¹ и пр. Автор отмечает, что

¹⁶ «Русская душа ушиблена ширью, она не видит границ, и эта безгранность не освобождает, а порабощает ее». *Бердяев Н. А. Судьба России*. М.: Эксмо-Пресс, 1997. С. 229.

¹⁷ См. *Felix Philipp Ingold: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild»*. München, 2007. S. 59.

¹⁸ Там же. S. 59.

¹⁹ Там же. S. 17.

²⁰ *Александр Шишков*. «Рассуждение о любви к отечеству». Цит. по *Felix Philipp Ingold: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild»*. München, 2007. S. 14.

²¹ Цит. по: *Felix Philipp Ingold: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild»*. München, 2007. S. 47.

в этой «колыбели» даже национальные различия для русского человека стираются в ощущении бескрайнего. В России вопрос о национальности до сих пор неактуален: например, понятие «русский калмык» или «русский татарин» говорит о принадлежности русскому народу, в то время как, например, «итало-американец» подчеркивает национальную особенность и «чуждость» американской среде²². Эту мысль находим и у Шубарта: «Среди ближайших предков Пушкина был негр, у Лермонтова — шотландцы, у Жуковского — турки, у Некрасова — поляки; Достоевский по линии отца был литовцем; Л. Толстой — потомок немцев-переселенцев. В отличие от них, Тургенев — чистопородный русский, но как раз он из всех производит наиболее западное впечатление! Кровь и земля — два различных элемента, которые в понятийном плане не имеют между собой ничего общего»²³. Ингольд цитирует также Семена Франка, который писал о том, что и мораль, и наука, и искусство, и право, и национальности не являются для русского «никакой ценностью» и обретают свою ценность как выражение и форма проявления абсолютного, абсолютной истины и абсолютного спасения²⁴.

В книге даны многочисленные примеры из русской литературы и повседневные речевые обороты, из которых становится понятно: «против неба на земле», в «чистом поле», «диком поле», в «степи широкой» с бескрайним горизонтом и громадой неба человеку не остается ничего другого, как чувствовать себя ничтожной песчинкой, частью всего²⁵. Как одно из ярких описаний этого чувства Ингольд приводит фрагмент рассказа А. П. Чехова «Степь» (1888): «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и всё то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само

²² *Felix Philipp Ingold: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild».* München, 2007. S. 46.

²³ *Вальтер Шубарт.* Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. С. 17.

²⁴ *Felix Philipp Ingold: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild».* München, 2007. S. 58.

²⁵ Там же. С. 39.

непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...». Феликс Филипп Ингольд полагает, что житель Европы, окруженный принципиально иным ландшафтом и другими природными условиями, не знаком с таким ежедневным экзистенциальным чувством, в то время как русскому человеку оно кажется повседневным²⁶. Отсюда, по мысли исследователя, и «русская болезнь», которая пронизывает русское бытие и искусство, — тоска. В исследовании приводятся слова Бердяева, поясняющие суть: «Тоска обращена к трансцендентному, вместе с тем она означает неслиянность с трансцендентным, бездну между мной и трансцендентным... Но она говорит об одиночестве перед лицом трансцендентного. Это есть до последней остроты доведенный конфликт между моей жизнью в этом мире и трансцендентным. Тоска может пробуждать богосознание, но она есть также переживание богооставленности. Она между трансцендентным и бездной небытия»²⁷. Почти в каждом произведении русской литературы, у Гоголя, Достоевского, Тургенева, Лескова, Бунина, Фета Ингольд встречает описание тоски. Он приходит к выводу, что выразительнее всего тоска воплощена в русской песне, в которой слышатся «глухие слезы и смертная тоска по какой-то воле и неизведанном счастье»²⁸. Зачастую русская тоска связана именно с образами бесконечного пустынного простора и дороги.

Поэтике русской дороги посвящена вторая глава книги «Русский путь» («Der russische Weg»). Именно дорога является важным «культурным объектом» русского пейзажа (путь-дорога, шоссе, аллея, проспект, тропинка, железнодорожные пути и т.д.). Ингольд отмечает, что для русской поэзии однообразная равнинность и протяженность,

²⁶ *Felix Philipp Ingold*: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild». München, 2007. S. 40.

²⁷ *Бердяев Н. А.* Самопознание. Л.: Лениздат, 1991. С. 58.

²⁸ Цит. по: *Д. Н. Мамин-Сибиряк* «Приваловские миллионы». http://rulibrary.ru/mamin-sibiryak/privalovskie_milliony/104 (дата обращения 01.07.2018).

слабо дифференцированная кулиса пейзажа предлагает мало мотивов поэтического характера. Доминанты ландшафта — даль, ширь, пустошь, поле, «сыра земля», степь, дорога идеализируются и наполняются символическим содержанием. Ученый подчеркивает, что такого количества слов, связанных с культурой дороги нет, возможно, ни в одном языке мира: ходить, бродить, дорога, путь, путешествие, распутье, распутица, перепутье, спутник, странник и прочее — лишь малая их часть. Русская литература полна образами богатырей, паломников, нищих, «калик перехожих», странников, бродяг, служивых и солдат, вольных казаков, путешественников и пр., ходящих по русской земле. Ингольд констатирует: свобода, которая рассматривает простор как статическую величину, в пути получает динамическое выражение. В русском сознании дорога — это символ «свободы от» — символ «воли», в то время как в Западной Европе это «свобода для» — западный человек отправляется в путь для выполнения какой-то жизненной задачи. Автор отмечает: в России это не так, в России никогда свобода не была продуктивной²⁹. Он анализирует поэму И. С. Аксакова «Бродяга» (1846–1850), в которой находит различные топосы странничества, «энциклопедию русского менталитета», стадии и чувства страннической жизни: неукротимую жажду свободы, удаленность от людей и близость к природе, воодушевление и раскаяние, тоску по родине³⁰. Там же мы находим типологию русской дороги.

Значительную часть главы о русской дороге Ингольд посвящает поэтике русской железной дороги XIX века, а также советского периода, когда по русским путям промчалась не «птица-тройка», а «локомотив истории»³¹. Этот фрагмент книги Ингольд заканчивает неожиданным пассажем о том, что советский локомотив был обречен, ибо в русском историческом мышлении нет места для «рукотворной тяги», Россия движима имманентной «божественной» энергией³².

²⁹ *Felix Philipp Ingold*: «Russische Wege: Geschichte — Kultur — Weltbild». München, 2007. S. 181.

³⁰ Там же. S. 174.

³¹ Там же. S. 272.

³² Там же. S. 276.

И снова выводы Ингольда перекликаются с шубартовскими идеями о том, что большевизм чужд русской культуре: «Путешественники, не знавшие дореволюционной России, впадают в грубую ошибку, объясняя социальную задуманность русских новым государственным и общественным строем. То, что их восхищает, есть не коммунистическое, а русское в советском государстве. Это — не благодаря большевизму, а вопреки ему. Большевизм именно разрушает эту русскую естественность, превращая всю жизнь в театр»³³.

Вторая глава включает в себя выразительное эссе об образах родного простора и дороги в русском изобразительном искусстве. Ингольд отмечает, что родной пейзаж и провинция только в 19 веке стали темой русского изобразительного искусства. Академическое художественное образование было ориентировано на европейские образцы, по канонам которых натура должна была рождать высокие ассоциации героического или романтического типа. Ведущие русские пейзажисты романтизма — Сильвестр Щедрин, Александр Иванов, Карл Брюллов, Алексей Венецианов в изображении пейзажей и сцен крестьянской жизни основывались на итальянских мотивах и образах. Рождение национального пейзажа произошло на первой передвижнической выставке 1871 года, где было представлено 22 пейзажа из 46 экспонатов, в числе которых — картина Алексея Саврасова «Грачи прилетели».

Очевидная бедность русского пейзажа, его равнинность, монотонность и «скука», воспетые прежде в русской литературе, теперь обрели живописную очевидность. Как отмечает ученый, среди доминант русского пейзажа, в основном, деревья или постройки (Алексей Саврасов «Грачи прилетели» (1871), Аполлинарий Васнецов «Родина» (1886) и т.д.). Часто темой пейзажа становятся обширная гладь воды, речные разливы, хлябь и слякоть, распутица, заливные луга и т.д. (например, Михаил Клодт «Большая дорога осенью» (1863), Федор Васильев «Оттепель» (1871), Алексей Саврасов «Проселок» (1873) и т.д.). Органично сравнение России с океаном, архипелагом на равнине, текучим континентом. Образ невидимого града Китежа, погруженного в озеро Светлояр, стоящие стройными рядами «Корабельная

³³ *Вальтер Шубарт*. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. С. 130.

роща» и «Мачтовый лес» Ивана Шишкина и даже «высокая вода» Санкт-Петербурга, отраженная на многих полотнах (Евгений Лансере «Петербург начала XVIII века. Здание Двенадцати коллегий» (1902), Николай Дубовской «Наводнение на Екатерининском канале» (1903) и т.д.) поддерживают образ безбрежной «текучей» России.

Ингольд обращает внимание на то, что часто большая часть русского пейзажа отдана небу (например, Иван Шишкин «Полдень» (1869), Архип Куинджи «Север» (1879), Алексей Саврасов «Закат над болотом» (1871) и т.д.). Такая композиция призвана передать высь и даль: она подчинена линии горизонта. Ингольд вспоминает о том, что Санкт-Петербург, построенный на равнине в дельте Невы, полностью отвечает русскому восприятию пространства — «небесная линия» города широко прочерчена на фоне громады неба. Небо в русском пейзаже является истинной декорацией (например, Григорий Мясоедов «Зреющие нивы» (1892), Александр Попов-Московский «Перед грозой» (1861) и т.д.). Особенно впечатляющей Ингольд называет картину Исаака Левитана «Над вечным покоем» (1894), на которой с высокого берега открывается панорама бесконечной дали, в которой теряются воды реки и равнинные берега. Ни леса, ни деревень, ни животных — только аскетическое сочетание воды и земли. На переднем плане за кустарником видны деревянная церковь, старое кладбище, которые кажутся заброшенными. Но каково небо — серые гигантские облака живописно громоздятся и затмевают вечерний свет, контрастируют с неподвижностью на земле.

Третья глава книги «Пути в Россию» («Wege nach Russland») повествует о «подражательном» в русской культуре. Ингольд утверждает, что русским не свойственна критическая позиция по отношению к «чужим» культурам. Он вспоминает «всемирную отзывчивость» и «всечеловечность», по слову Достоевского, дающие возможность русскому человеку воспринимать людей «как родных». Импорт чужих культурных моделей происходит в рамках понятия «перенимать». Варяги, Византия, Золотая орда, европеизация, советизация, перестройка и вестернизация — каких только следов нет в русской культуре. В последних строках главы Ингольд делает вывод — подражание как искусство свойственно русской культуре, т.к. в национальном

самосознании оно связано с такими чертами как гибкость, самоотверженность, приспособляемость, готовность к интеграции.

Заканчивается книга мыслью о том, что именно «всечеловечность» — слово будущего века, ибо, по слову Достоевского, «всечеловеческое» способно спасти наш погибающий мир. К сожалению, Ингольд полностью оставляет за рамками своего исследования духовные основания русской культуры. Говоря о «всечеловеческом», Ингольд умалчивает, что для Достоевского русский — это всечеловек, по образу Всечеловека Христа, а глобализация — объединение в православной вере. Обращение и любовь к Достоевскому характерны для немецкой культуры. Нельзя не вспомнить призыв Германа Гессе читать Достоевского: «Мы должны читать Достоевского, когда мы несчастны, когда мы достигаем предела нашего страдания и ощущаем жизнь как жгущую, пылающую рану, когда мы дышим отчаяньем и умираем смертью безнадежности. Тогда, когда мы одиноко и подавленно вглядываемся в жизнь из бедственного положения и в своей дикой и прекрасной беспощадности ничего не хотим постичь и ничего не хотим от жизни, тогда мы открыты для музыки этого ужасного и великолепного поэта. Тогда мы больше не зрители, тогда мы больше не ценители и критики, тогда мы все бедные братья среди бесов его сочинений, тогда мы страдаем их страданиями, цепенеем охваченные ими, задыхающиеся в водовороте жизни, в вечно мелющей мельнице смерти. И тогда только мы прислушаемся к музыке Достоевского, к его утешению, его любви, только тогда почувствуем мы прекрасный смысл его пугающего и часто такого адского мира»³⁴.

Современное высказывание о России через призму дистанцированного научного интереса обладает значительной степенью объективности и демонстрирует, что взгляд «со стороны» на Россию, её культуру и искусство в немецкой интерпретации может быть неожиданным, пронизательным и, безусловно, полезным для того, чтобы, по слову И. А. Ильина, узнать «нечто новое о себе». Исследование

³⁴ *Hermann Hesse* in: *Vossische Zeitung*, 22.3.1925, zit. nach. Heidemarie Salevsky: «Die Vermittlung russischer Kultur in der Übersetzer- und Dolmetscherausbildung». In: Heidemarie Salevsky/Ina Müller. *Die russische Kultur und ihre Vermittlung*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. Internationaler Verlag der Wissenschaften. 2010. S.12. Перевод с нем. Е. В. Ждановой.

Феликса Филиппа Ингольда и других немецких ученых демонстрирует осторожный, но очень доброжелательный интерес к русской культуре. Германия с вниманием прислушивается к процессам, происходящим в современной России, пытается найти подходы к изучению русской цивилизации, ее географической и культурной идентичности, ищет в русской культуре «всечеловеческого» спасительного слова и, возможно, найдет его. Тогда шубартовские ожидания и предсказания, написанные в 1938 году, сбудутся в полной мере: «Россия является частью Азии и в то же время членом христианского сообщества народов. Это — христианская часть Азии. В этом особенность и исключительность ее исторической миссии. Индия и Китай отдалены от европейского человека. В Россию же его ведут пути, связанные прежде всего с общностью религии. Поэтому только Россия способна вдохнуть душу в гибнущий от властолюбия, погрязший в предметной деловитости человеческий род, и это верно несмотря на то, что в настоящий момент сама она корчится в судорогах большевизма. Ужасы советского времени минуют, как минула ночь татарского ига, и сбудется древнее пророчество: *ex oriente lux* (свет с Востока)... Россия доказала всему человечеству несостоятельность безбожной культуры... и, страдая за всех, очищается сама от того чужеродного, что душило ее веками... Теперь начинается второй акт драмы. Открывается дорога для пробудившихся сил Востока...»³⁵

³⁵ *Вальтер Шубарт*. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. С. 34; См. также: *Ильин И. А.* О национальном призвании России // *Вальтер Шубарт*. Европа и душа Востока. М.: Русская идея, 2000. С. 368.

**РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ
В СОВРЕМЕННОЙ
ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

Статьи. Размышления. Эссе

Том 1

Редактор-составитель Г.В. Скотникова

Корректор: Эльвинская А.
ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
Офис-центр 1, 5 эт., пом. 498, тел. 336-50-34
e-mail: info@petropolis-ph.ru
<http://petropolis-ph.ru>
<http://petropolis-ph-inform.ru>
Подписано в печать 15.07.2020
Формат 60 × 84 ¹/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Объем 19,3 п. л. Тираж 500. Заказ 30.
Отпечатано в типографии ООО ИД «Петрополис»:
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16.