

Научно-информационный журнал

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

№4 (ОКЯБРЬ — ДЕКАБРЬ) 2020

Издаётся с 2013 г. Выходит 4 раза в год

СОДЕРЖАНИЕ

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ И КУЛЬТУРА

- Катасонов В. Н.** И.Н.Крамской. Религиозная драма художника.
Часть I. Галлюцинация 3
- Воропаева М.В.** «Её песня на светлую чашу весов»:
творчество Петровой Татьяны Юрьевны 18

ИМЕНА И СОБЫТИЯ ПРОШЛОГО

- Иванова Г. М.** Неформальные организации российской молодежи
во второй половине 1940-х — начале 1950-х гг. 23
- Карпеченко В. В.** Социокультурное значение ТРАМ'овского движения
в Приморье в 1930-е гг. 34
- Кортович А. В.** Творческий путь художника Дмитрия Клопова..... 40

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

- Юренева Т.Ю.** Изучение музейной аудитории:
социологические исследования 1920-1930-х гг..... 47
- Пустовойт Ю.В.** Классификация интерактивных мультимедийных технологий
в экспозиционно-выставочном пространстве современного музея 55
- Саркисова Е. Г.** Трансформация ценностного потенциала
музейного предмета в условиях Интернета..... 61

КУЛЬТУРА РЕГИОНОВ

- Михеева Л. Н., Джичоная М. А.**
Русская народная вышивка: символика и язык цвета 69
- Краснова И. В.** Историко-культурные предпосылки появления
икон Лоретской Богоматери на Слобожанщине 76

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

- Величко М. Ю., Помникова А. Ю.** Семейные истории
в политическом дискурсе: традиционные ценности и частные интересы 86
- Луковцев И. Н.** Эстетика живоподобия в «Послании к Симону»
Иосифа Владимировича и церковная традиция..... 93

*В оформлении обложки использована репродукция картины Ивана Крамского «Пасечник»
из собрания Государственной Третьяковской галереи (инв. 5240).*

ОСНОВАТЕЛИ ЖУРНАЛА

В. М. Захаров — доктор культурологии, профессор, Народный артист России, художественный руководитель театра танца «Гжель»;

И. Л. Кучмаева — д. филос. н., профессор, академик, Почётный работник высшего профессионального образования России;

Протоиерей **Олег Колмаков** — благочинный Плесцевского благочиния Ярославской епархии Русской Православной Церкви.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор — **Е. Д. Дерябина**, канд. культурологии, доцент, руководитель отдела Института Наследия;

Заместитель главного редактора — **Л. Н. Михеева**, д-р филол. наук, профессор,

Заслуженный работник культуры России, профессор кафедры гуманитарных наук РГСАИ;

Заместитель главного редактора — **Г. А. Цветкова**, канд. культурологии, доцент;

Художественный редактор — **Ю. А. Бревнова**, канд. культурологии, член Союза профессиональных художников России;

Редактор по общественным связям — **А. С. Калашиников**, член Союза театральных деятелей России;

Дизайнер-верстальщик — **О. В. Богданова**, член Союза профессиональных художников России;

Б. Б. Акимов — Народный артист СССР, художественный руководитель Московского хореографического училища при театре танца «Гжель»;

Т. Г. Богатырёва — д-р культурологии, профессор, эксперт Института «Высшая школа государственного управления» РАНХиГС, профессор ИБДА РАНХиГС;

А. Л. Доброхотов — д-р филос. наук, профессор, профессор факультета философии НИУ ВШЭ;

Л. Н. Дорогова — д-р филос. наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы России;

А. Б. Ефимов — д-р физ.-мат. наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования России, зав. кафедрой истории миссий НОУ ВПО «Православный Свято-Тихоновский Гуманитарный Университет» (ПСТГУ);

В. Н. Катасонов — д-р филос. наук, д-р богословия, профессор, профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия;

Е. А. Киричок — д-р социол. наук; V1, SAM Schneider Electric;

О. В. Кучмаева — д-р экон. наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования России, профессор РЭУ им. Г. В. Плеханова;

Ю. А. Лукин — д-р филос. наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы России;

Г. У. Лукина — д-р искусствоведения, зам. директора по научной работе ГИИ;

Е. А. Минаев — д-р искусствоведения, ведущий научный сотрудник МГИК;

А. В. Окороков — д-р ист. наук, зам. директора по научной работе Института Наследия;

М. Ю. Парамонова — д-р ист. наук, ведущий научный сотрудник ИВИ РАН;

Ю. С. Путрик — д-р исторический наук, кандидат географический наук, руководитель центра социокультурных и туристских программ Института Наследия;

В. В. Патоков — канд. экономических наук, председатель МОО «Русский культурный центр»;

В. Н. Расторгуев — д-р филос. наук, профессор, Почётный работник высшего профессионального образования России, профессор кафедры философии политики и права МГУ им. М. В. Ломоносова;

Т. Д. Соловей — д-р исторических наук, профессор, профессор кафедры этнологии МГУ;

В. И. Уральская — канд. филос. наук, Заслуженный деятель искусств России, гл. редактор журнала «Балет»;

Н. П. Ходакова — д-р пед. наук, зав. кафедрой математики и информатики дошкольного и начального образования Института педагогики и психологии образования МГПУ;

Е. П. Чельшев — Академик Российской академии наук, доктор филологических наук, главный научный сотрудник центра фундаментальных исследований в сфере культуры Института Наследия, Заслуженный деятель науки РФ;

Ю. М. Чурко — д-р искусствоведения, профессор кафедры хореографии БГУКИ (Республика Беларусь).

Учредители: Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева» (Институт Наследия); Межрегиональная общественная организация (МОО) «Русский культурный центр».

Журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

ДУХОВНОЕ НАСЛЕДИЕ И КУЛЬТУРА

RAR
УДК 7.03
ББК 85.1
10.34685/НИ.2020.31.4.001

И.Н. КРАМСКОЙ. РЕЛИГИОЗНАЯ ДРАМА ХУДОЖНИКА. Часть I. ГАЛЛЮЦИНАЦИЯ

Катасонов Владимир Николаевич,
доктор философских наук, доктор богословия,
профессор Общецерковной аспирантуры и докторантуры
имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия;
ул.Пятницкая, 4/4с1, Москва, Россия,
e-mail: vladimir15k@mail.ru

Аннотация

В статье, в основном с опорой на эпистолярное наследие И.Н.Крамского, обсуждаются его взгляды на смысл и значение изобразительного искусства. Центром изложения являются религиозные взгляды художника.

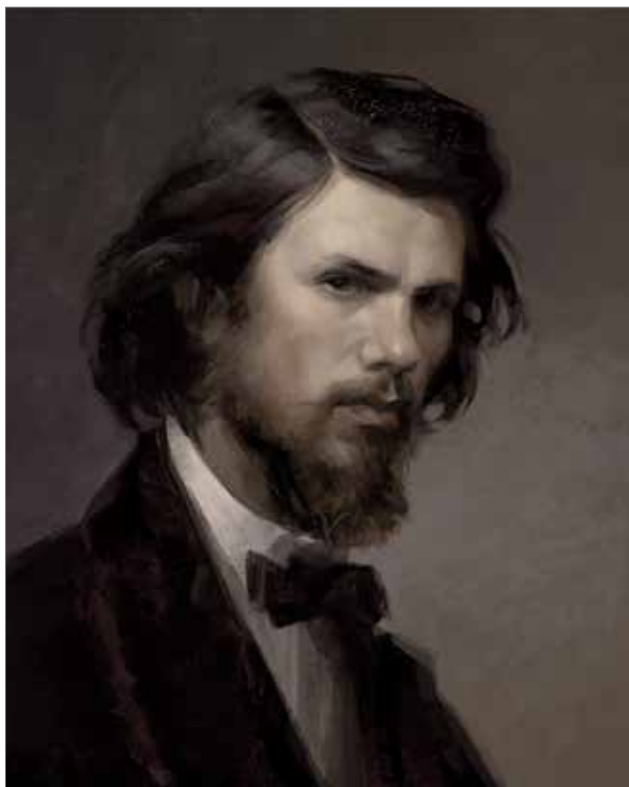
Ключевые слова

Передвижники, И.Н.Крамской, И.Е.Репин, философия искусства, историческая живопись, народность искусства, картина «Христос в пустыне», христианство, атеизм, народничество.

Передвижники... Поражает это цветение русских талантов, на протяжении двух-трех десятилетий, создавших современную русскую живопись. Все они очень разные: И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. Д. Поленов, Ф. А. Васильев, Н. Н. Ге, и др., но все

они так или иначе отмечены духом своего времени. Духом откровения свободы, и ее трагических противоречий, духом ответственного и высокого понимания значения искусства, духом поиска новых путей для России... Споры о значении их

наследия продолжают и сегодня¹. И в особенности, конечно, когда речь заходит об их идеологе — Иване Николаевиче Крамском.



«Автопортрет Крамского».

§1. Идеал и ремесло.

Крамской никогда не понимал свою деятельность живописца как ремесло. Уже в «бунте 14» против устаревших форм педагогики в Академии (1863), в котором Крамской играл роль застрельщика, чувствовался этот запрос на серьёзность в отношении к сюжету картины, в особенности исторического жанра. Неправильно использовать историю как простой полигон для демонстрации изобразительной техники конкурсантов. У истории есть свой смысл, свои ценности и святыни, и если все это не должно касаться художника, если главное, что от него требуется, это демонстрация живописной техники, то это даже и безнрав-

ственно!.. Художник должен, как бы, отказаться от своего сердца, от своей любви и склонности, и... и как же тогда можно создать историческую картину, вырванную из жизни человеческой души?.. Но еще за пять лет до этого, в рукописи «Взгляд на историческую живопись» Крамской, которому всего 21 год, который только начал учиться в Академии, пишет о своем понимании отношения художника к истории: «Настоящему художнику предстоит громадный труд — закричать миру громко, во всеуслышание, все то, что скажет о нем история, поставить перед лицом людей зеркало, от которого бы сердце их забило тревогу, и заставить каждого сказать, что он увидит там свой портрет, и тот только будет истинным историческим художником, кто, оставшись верным своему идеалу и началу всего изящного в природе, покажет расстояние, отделяющее начало от его проявления»².

Художник должен быть верен идеалу. Для этого он его должен иметь. Текст, из которого взята цитата, написан сразу после смерти А.А.Иванова, которая потрясла молодого художника. Иванов 20 лет работал за границей над своей монументальной картиной «Явление Христа народу», с трудом перевез ее в Россию, с трудом добился ее экспозиции и... встретил холодное непонимание со стороны профессионалов и публики. Через несколько месяцев он умер. Крамской очень точно определяет причины произошедшей трагедии. Иванов не хотел видеть в своем произведении просто «картину на евангельский сюжет». Тоги, сандалии, драпировки, археологическая утварь не были для него главным в картине. Иванов хотел от имени евангельского идеала, от имени Христа напрямую обратиться к своему современнику. Исторический антураж картины был здесь как бы только поводом. И потерпел неудачу. Почему? Крамской видит это очень ясно: «Руководители искусства не нашли в ней творчества, композиции, и объявили вещь плохой и несогласной с законами исторической живописи! А публика? А публика живет другой жизнью, жизнью Фауста, и в ней нет уже тех элементов, из которых вылилась эта картина, — она утратила веру, она погружена в свои

1 Фомина А. Василий Поленов и Александр III // Русское искусство. №4. 2019; Дмитриева Н. Передвижники и импрессионисты // Искусство. 209. №10; Верещагина А. Академия художеств и передвижники // Галерея. 2007. №1(14); Варенцова Ю.О. Передвижники. М., 2020.

2 Взгляд на историческую живопись. С.581 // Иван Николаевич Крамской: Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи 1837 – 1887. Издал Алексей Суворин. Санкт-Петербург, 1888.

ученые результаты, она гордится своим знанием, она поклоняется иному богу и ей ли слушать слова пророков, когда она им уже не верит, ей ли вслушиваться в слова Спасителя, когда она уже их взвесила и отвела место Ему между гениями земли? Нет, она уже не может увлекаться этим, она переросла этот период! И вот участь этого произведения решена, а с нею вместе и участь художника — творца его. И он умер. Да он и не мог жить одной головой, без участия сердца, — ему надобна жизнь полная, человеческая. А чем же он будет дышать, когда элемент питания сердца был отнят у него, как только он стал лицом к лицу с действительностью?»³

Публика живет жизнью Фауста, т.е. жизнью новоевропейской капиталистической цивилизации, жизнью науки и верой в прогресс. Как ни трагична ситуация художника в этом смысле, но настоящий исторический художник, согласно молодому Крамскому, должен сохранять мужество, и напоминать людям об их идеале. «Хотя и жаль, и грустно расстаться с образцами древних, — художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям. Он должен расстаться с ними потому, что вечная красота, которой поклонялись древние художники, невидима между людьми и что с этой вечной красоты дерзкая пытливость и самопоклонение сорвали покрывало, под которым она жила между нами; сорвали покрывало с религии, бытия мира сего и не нашли под ним ничего»⁴.

Вечная божественная красота жила под покрывалом религии, т.е. под покровом христианства. Покрывало религии сорвали, под ним ничего нет. Но художник, истинный исторический художник, «оставшийся верным своему идеалу и началу всего изящного в природе» должен не уставать напоминать своему современнику об этом идеале, об этой божественной красоте, которой питалась живопись и жизнь прошлых христианских веков... За религией ничего нет, но есть божественная красота христианского идеала. Художник, говорит Крамской, может хранить в себе верность этому идеалу, этой красоте. Но есть ли доступ к этому идеалу без религии?.. Здесь в этом небольшом неопубликованном тексте молодого Крамского, в напряжении этого

неразрешенного противоречия как в зародыше уже готова вся будущая драма художника...

«Публика утратила веру», — пишет Крамской. А художник?.. Осталась ли у самого Крамского вера во Христа Спасителя, вера, в которой он был воспитан и которой жил его народ, и которому он хотел служить?.. Годы мужания, становления профессиональных и мировоззренческих взглядов художника были годами больших общественных трансформаций в России. Реформа 1861 года привела в движение все слои населения, заставила заново поставить и решать множество вопросов экономической, политической, и культурной жизни. Перед многими молодыми людьми по-новому вставал вопрос духовного самоопределения. У Крамского был свой путь.

Отказавшись от конкурса на первую золотую медаль, Крамской вместе с товарищами создали в ноябре 1863 года Артель художников с общим помещением, столом, общим бюджетом⁵. Артель была не просто совместным экономическим и культурным предприятием. Создатели ее вдохновлялись новыми идеями, народничеством, столь популярным в среде разночинной интеллигенции своего времени. В том же 1863 году в журнале «Современник» был напечатан написанный в тюрьме роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?» Роман и его идеи стал своеобразным манифестом для молодых людей своего времени. Организованная на кооперативных началах швейная мастерская героини романа Веры Павловны послужила образцом для многих новообразованных объединений. Как и в романе, эти объединения преследовали не только финансовые цели, но и служили выражением определенной идеологии: идеологии свободных людей, живущих своим трудом, на разумных основаниях устраивающих свою жизнь. Для Крамского, воспитанного на статьях «Современника» и «Отечественных записок», на работах Н.А. Добролюбова и В.Г. Белинского, эта идеология была руководством к действию. В жизни артели ярко проявились организационные способности Крамского. Здесь же рос и его талант рисовальщика и портретиста.

3 Цит.соч. С.580.

4 Цит.соч. С.581.

5 Биографические данные о художнике можно найти, в частности, в работах: Стасов В.В. Иван Николаевич Крамской. Типография А.С.Суворина. С-Петербург, 1887; Гольдштейн С.Н. Крамской. Жизнь и творчество. 1837 – 1887. М. : Искусство, 1965.

Но не только художественное мастерство оттачивалось здесь в работе по заказам, в карандашных набросках, в постоянных обсуждениях взаимных работ и проблем живописи в целом. На артельных четвергах читались журнальные статьи русской и зарубежной периодики, обсуждались актуальные вопросы политики и философии, вспыхивали горячие споры о судьбе пореформенной России, о социализме. Не получившие высшего образования разночинцы, такие как Крамской, приобщались здесь к современной европейской мысли, вместе с отечественной революционно-демократической идеологией впитывали в себя, если не букву, то дух секулярной европейской культуры.

К концу 60-х годов Артель как форма независимой организации художников уже изжила себя. Совместно с московскими художниками активные члены Артели создали в 1870 году Товарищество передвижных художественных выставок. В своем уставе Товарищество сознательно ставило цели развития любви к искусству в народе, пропаганды отечественного искусства. «И в большей мере именно Крамскому, человеку твердых принципов и убеждений, Товарищество передвижных художественных выставок было обязано тем, что оно переросло задачи собственно выставочной деятельности и стало идейной школой передового русского искусства. Крамской же, руководя творческой и организационной жизнью Товарищества, сам нашел в нем ту среду, которой он в свою очередь был обязан своими наиболее высокими художественными достижениями», — справедливо пишет С.А.Гольдштейн в своей монографии о Крамском⁶. Не только пропаганде русского искусства, не только художественному просвещению народа, не только решению экономических вопросов художников должно было служить Товарищество, согласно стремлениям Крамского. В общении художников для него всегда было важно обсуждение и мировоззренческих вопросов, и их отражения в судьбе искусства. Крамской обеспокоен этим всегда. И позже, уже будучи признанным художником, он все время ищет возможностей организовать «клуб» единомышленников. Так, в 1877 году Крамской пишет

Репину «об обстановочке», которую художнику хотелось бы организовать: «Я говорю об обстановочке вот какой: хорошо, если бы был, знаете, этаким центр, т.е. не центр, куда сходиться, а *центр умственный*, вроде каких-либо очень широких принципов, которые бы все признавали, прилагать которые на практике, в творчестве, было бы сердечной потребностью каждого из нас, словом, *нечто, вроде философской системы в искусстве, религии там, что ли*, ясно и талантливо сформулированной каким-нибудь писателем, и чтобы каждый из нас, где бы ни находился, какие бы рожи его ни окружали, но чтоб он чувствовал, что где-то там, в другом месте, другой такой же, как и я, стремится к тому же, работает в том же направлении, хотя и все разное. Это удесятерит силы человека и держит постоянно на высоте тех задач, которые одни оправдывают специальность... Ну, словом, эта штука вам во мне уже знакомая, я на этом коньке могу забраться очень далеко, а потому... а потому можно было бы быть благоразумнее и остановиться (*курсив мой — В.К.*)»⁷. Вот он весь здесь, Крамской-мыслитель, для которого жизнь в искусстве есть не просто ремесло, а жизнь как служение истине, поиск истины, истины всеобъемлющей, без отражения которой в искусстве даже и само искусство, которому отдается вся его жизнь, может быть, и не так важно. Крамской-идеолог, Крамской-организатор: эту философскую систему искусства, однажды сформулированную, нужно донести до других художников, преподавать ее, ибо истина есть сила, она удесятерит человеческие силы, помогает выстоять в борьбе против пошлости и безыдейности мира, и своей убежденностью подобна религии.

Эта мечта о философии искусства, «религии искусства», объединяющий художников-адептов в своеобразную «церковь» неотделима от Крамского. Но как ни дорога ему эта греза, его трезвый аналитический ум видит ее утопичность. Потому что все очень разные... И эта разность нередко оборачивается трагическими напряжениями между людьми, пусть порой, и глубоко запрятанными. Поэтому, «можно было бы быть благоразумнее и остановиться...» Это заключение в письме к Репину совсем не случайно.

6 Гольдштейн С.Н. Крамской. Жизнь и творчество. 1837 — 1887. М.: Искусство, 1965. С.78

7 И.Н.Крамской — И.Е.Репину. 26 декабря 1877. С.356 / Переписка И.Н.Крамского. Т.2. Письма художникам. М.: Искусство, 1954.

Крамской всегда помнит о расхождении своих представлений со взглядами своего ученика Репина. Которого он искренне любил, и «не хотел обострять...»

Несколько примеров этих расхождений, иллюстрирующих позицию обоих. Репин, получивший по окончании в 1872 году стипендию Академии художеств для продолжения образования в Европе, очарован Парижем, и новыми веяниями в изобразительном искусстве, в частности, нарождающимся импрессионизмом. Вдохновленный новым опытом жизни и искусства, он пишет картину «Кафе на бульваре» и выставляет ее на Парижском Салоне живописи в 1875 году. Там картина не имела успеха, а вот на родине ее нередко и критиковали, и не столько за живопись, сколько за сюжет. Так и для Крамского, эта картина повод поговорить о народности искусства. После оглушительного успеха картины «Бурлаки на Волге» Репин для Крамского — художник русской жизни, в самой своей «сермяжной» истине, а тут Парижское кафе с кокотками... «Я одного не понимаю, — пишет Крамской, — как могло случиться, что Вы это писали? Неправда ли, нахальный приступ? Ничего, чем больше уважаешь и любишь человека, тем обязательно сказать прямо. Я думал, что у Вас сидит совершенно окрепшее убеждение относительно главных положений искусства, его средств и специально народная струна. Что ни говорите, а искусство не наука, оно только тогда сильно, когда национально. Вы скажете, а общечеловеческое? Да, но ведь оно, это общечеловеческое, пробивается в искусстве только сквозь национальную форму, а если и есть космополитические, международные мотивы, то они все лежат далеко в древности, от которой все народы одинаково далеко отстоят, это раз, да кроме того, они тем удобны, что их всякий обрабатывает на свой манер, не боясь быть уличенным. Что касается теперь текущей жизни, то человек, у которого течет в жилах хохлацкая кровь, наиболее способен (потому что понимает это без усилий) изобразить тяжелый, крепкий и почти дикий организм, а уж никак не кокоток. Я не скажу, чтобы это не был сюжет, еще какой! Только не для нас; нужно с колыбели слушать шансонетки, нужно, чтобы несколько поколений раньше нашего появления на свет упражнялись в проделывании разных штук, словом, надо быть французом.

Короче, искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея (*курсив мой — В.К.*)»⁸.

Репин, «у которого в жилах течет хохлацкая кровь», бурно выражает свое несогласие: «Коснемся теперь «относительно главных положений искусства, его средств», этого вопроса действительно можно только касаться в разное время, так как это самые неположительные и переменчивые явления <...> Средства искусства еще более скоро преходящи и еще более зависят от темперамента каждого художника... Как же тут установить «главные положения искусства, его средства»; не говоря уже для других, сами мы иногда бросаем завтра, как негодное, то, чему вчера еще предавались с таким жаром, с таким восторгом. И почему это человек, у которого в жилах течет хохлацкая кровь, должен изображать только дикие организмы?! («потому что понимает это без усилий»). — Да почему бы ему и не понатужиться иной раз, чтобы сделать то, что он хочет, что его поразило?) «Специально народная струна!» Да разве она зависит от сюжета? Если она есть в субъекте, то он выразит ее во всем, за что бы он не принялся; он от нее уж не властен отделаться, и его картина Парижа будет с точки зрения хохла; и незачем ему с колыбели слушать шансонетки и быть непременно французом; тогда была бы уже другая картина, другая песня; короче, «от этой формы зависит и идея»»⁹.

В этом же письме Репин с горечью критикует представления о русской самобытности, которые столь часто остаются только недоовоплощенными мечтаниями: «восточный сон, в котором спит и грезит много русских». Меркантильная Европа, считает он, отрезвляет художника от этого гашиша мечтательности: «...Возникает трезвая, холодная критика ума и неумолимо требует судить только сравнением, только чистоганом, — товар лицом подавай, бредни в сторону, обещаниям не верят, а считается только наличный капитал... Увы! Мы все прокурили на одуряющий кальян; что есть, все это бедно, слабо, неумело; мысль наша, гигантски возбужденная благородным кальяном, не выразилась и одной

8 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 20 августа 1875 / Переписка И.Н.Крамского. Т.2. С. 341-342.

9 И.Е.Репин – И.Н.Крамскому. 29 августа 1875 / Цит.соч. С.344.

сотой, она непонятна и смешна... сравнения не выдерживает...<...> Действительно, у нас есть еще будущее: нам предстоит еще дойти до понимания тех результатов, которые уже давным-давно изобретены европейцами и поставлены напоказ всем»¹⁰.

В ответ на эту либеральную прозападническую позицию Крамской в следующем письме опять возвращается к мысли о духовных законах творчества. Природу не обманешь: человек, художник есть не только дух, но плоть, и его кровная связь со своей землей, с народом, его породившим, существеннейший фактор в искусстве. «Тут нельзя сказать: люблю или нет, хочется или нет, а они, эти проклятые законы, существуют помимо моего и Вашего личного вкуса и темперамента. С ними приходится ведаться всю жизнь: не сумел им подчиниться — погиб, а поскольку каждый из нас в состоянии их понять и свободно подчиниться им — настолько долговечен; хотя темперамент и вкус играют роль проводников — телеграфных проволок, но только проводников — ни больше, ни меньше. Это неприятно — согласен, мешает своеволию — более того, согласен, это, наконец, надоедает, чорт побери, как старая богомольная старуха, — верно, — а они, законы эти, все-таки есть, были и будут. И тут нет противоречия несмотря на то, что я в первом письме поставил смысл картины в зависимость от характера человека, и не только от характера, но и от нации. Вы говорите, что теперь уже не так велика разница между нациями — будто? В городах это, пожалуй, верно, а если взять массу, миллионы, то... призадуматься решить. Не согласны? Жаль, а мне позвольте остаться при своем»¹¹. Свою собственную национальную ориентацию Крамской высказывает очень определенно. «Относительно же слабости воображать себя народом, имеющим будущность, можно только сказать, что мысли подобного сорта не наносят обиды Западу! Вы скажете – но самообольщают нас; может быть, тут и правда есть, даже наверное; но что делать, когда молодая особь начинает сознавать в себе некоторые склонности, отличительные от других себе подобных; в том, что я думаю, что русские внесут некоторую долю в общее достояние и что теперь очередь за ними,

нет никакого противоречия с логикой вещей. Вы видите из этого, что я принадлежу к партии славянофилов, блаженной памяти; но это не беда. До сих пор это не мешало еще мне смотреть в оба, а не спать. Вы смотрите на это иными глазами. Вам это кажется грезами и одурачивающим гашишем — зависит от натуры: на одного мысли эти действуют усыпляющим образом, на другого обратно — он становится еще внимательнее, сознавая ответственность перед самим собою, еще строже он работает и думает...»¹².

Эта полемика между двумя большими художниками России длится всю их жизнь, явно или скрытно, порой выходя на поверхность резкими словами, порой смягчаемая уважительными пассажами... В январе 1881 года умер Ф.М.Достоевский. Крамской сделал монохромный портрет умершего. Гроб писателя несли на руках. Похороны собрали цвет российской интеллигенции. Репин, не присутствовавший на похоронах, пишет об этом Крамскому: «Вчера Павел Михайлович [П.М.Третьяков – В.К.] рассказывал подробности похорон. О перенесении я слышал раньше, в воскресенье Елизавета Григорьевна Мамонтова была, рассказывала. Да, это событие в русской жизни замечательное. Я более всего восхищаюсь тем, что Россия начинает жить жизнью интеллектуальной. Сознательно ценит проявления собственной жизни и горячо, задушевно к ним относится, уже не как холопы, с вечным раболепием только перед высокопоставленными властями, а как свободные граждане, отдающие дань заслуженному члену, этому великому страстотерпцу Федору...»¹³. Крамской откликается на это в своем письме: «Да, я и сам доволен, что мы догадались проводить Достоевского. Да и как не проводить, когда он оказывал на всякого русского человека такое огромное морализирующее влияние, — его еще не оценили. Вообразите, я думаю, что, несмотря на всю торжественность, оvation, энтузиазм, — еще не совсем ясно понимают, кто был Достоевский и что он сделал!»¹⁴.

10 Цит.соч. С.343-344.

11 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 10 сентября 1875 / Цит.соч. С. 347-348.

12 Цит.соч. С.347

13 И.Е.Репин – И.Н.Крамскому. 4 февраля 1881 // Цит.соч. С.402.

14 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 14 февраля 1881 // Цит.соч. С.403.



Художником В.В.Васнецовым был написано письмо от имени московских художников. Подписал его и Репин, однако, его взгляд на творчество Достоевского существенно отличался от взгляда его бывшего учителя Крамского. «Теперь Вы уже, конечно, получили наше письмо, написанное Васнецовым, и подписанное всеми здешними «истинными» членами (ибо есть здесь и не истинные, суетные, они отсутствуют). Признаюсь Вам откровенно, я не совсем согласен со смыслом этого письма нашего. Достоевский — великий талант художественный, глубокий мыслитель, горячая душа; но он надорванный человек, сломанный, убоявшийся смелости жизненных вопросов человеческих и обратившийся вспять (Чему учиться у такого человека? Тому, что идеал — монастыри? От них бо выйдет спасение земли русской). А знания человеческие суть продукт дьявола и порождают скептических Иванов Карамазовых, мерзейших Ракитиных да гомункулообразных Смердяковых. То ли дело люди верующие, например, Алеша Кар[амазов] и даже Дмитрий, несмотря на все свое безобразие, разнузданность пользуется полною симпатией автора, как и Грушенька. И потом, как согласить с широкой примиряющей тенденцией христианства эти вечные грубые уколы полякам? Эту ненависть к Западу? Глумление над католичеством и прославление православия? По-

«Христос в пустыне»

повское карание атеизма и неразрывной якобы с ним всеобщей деморализации, сухости и пр.?.. Все это грубоватые натяжки, достойные московских мыслителей и публицистов с Катковым во главе... А художник он большой. Чего стоит галлюцинация Ивану Карамазову! «Великий инквизитор»! Ну об этом поговорим подробнее»¹⁵.

Вряд ли Крамской согласился бы с тем, что Достоевский был человеком, «обратившемся вспять»... Слова П.М.Третьякова, написанные ему в письме от 5 февраля 1881 года, были конечно, ближе: «Много высказано и написано, но сознают ли действительно, как велика потеря? Это, помимо великого писателя, был глубоко русский человек, пламенно чтивший свое отечество, не смотря на все его язвы. Это был не только апостол, как верно вы его назвали, это был пророк; это был всему доброму учитель; это была наша общественная совесть»¹⁶.

15 И.Е.Репин – И.Н.Крамскому. 16 февраля 1881 / Цит.соч. С.405.

16 П.М.Третьяков — И.Н.Крамскому. 5 февраля 1881 / Переписка И.Н.Крамского. Т.1. И.Н.Крамской и П.М.Третьяков. 1869 – 1887. М. : Искусство, 1953. С.277.

§2. «Галлюцинация».

Был ли Крамской верующим человеком?.. Когда смотришь на его замечательную картину «Христос в пустыне», то отрешиться от сомнения невозможно. Имя Христос дает нам нить понимания: это Иисус Христос, погруженный в трагические размышления о судьбе человека в мире, о господстве зла, о предательстве книжников и фарисеев, о грядущей личной трагедии. Своей реалистической формой картина естественно апеллирует и к современности: если бы Христос пришел сегодня опять, разве бы изменилась его судьба в нашем мире? ...

Но представим, что не было бы этого названия «Христос в пустыне», соединился ли бы у нас этот образ с личностью Христа? Совсем не обязательно. В особенности потому, что мы имеем иконописную традицию изображения Спасителя. Картина соотносится с евангельским рассказом о 40-дневном посте Иисуса Христа, и о дьявольском искушении в пустыне. Но в картине всего этого нет. Просто мыслитель, да, мучающийся вопросом о судьбе человека, о его трагическом существовании, о разнуданности зла в мире, о греховности и неверии людей в возможность другой жизни... Христос Крамского, при всей трагичности его образа готов на подвиг. Но на какой подвиг? Христос Евангелия готов на подвиг искупления грехов человечества. Он, Сын Божий, и ему по плечу эта задача, как ни смертельно тяжело это для его человеческой природы... На какой подвиг готов Христос Крамского? Мы видим просто человека, глубокого мыслителя, болеющего за все человечество, все существо которого сосредоточено на одной мысли: как помочь людям, как победить зло? ... Но он только человек, скорее просто Иисус, чем Христос, чем «Помазанник» ... И даже если он отдаст свою жизнь ради спасения всех людей, то разве что-то изменится на земле? ... При всей нравственной высоте образа эта дребезжающая нота безнадежности неотделима от картины Крамского. Эта двусмысленность, эта смесь благородства, героизма, решимости и... маловерия создает неустранимый диссонанс. Крамской видел это, и это было основой его неудовлетворенности картиной...

Впервые картина была представлена публике на Второй выставке Товарищества передвижных художественных выставок, в декабре 1872 года в Петербурге. Картина сразу же породила острые дискуссии по поводу ее смысла. Крамской пишет

об этом своему ученику Ф.А.Васильеву: «Картина моя расколола зрителей на огромное число разноречивых мнений. По правде сказать, нет трех человек согласных между собой. И странно, только теперь как будто даже сами зрители начинают отдавать отчет себе, что это такое. С начала выставки зрители как будто не замечали ее, она такая серенькая, но чем дальше, тем больше, и только к концу выставки у картины толпа горячится, разговаривает, жестикулирует; есть приятели, которые озлились решительно, и, знаете, — даже до помешательства. Ей-богу, не преувеличиваю. Что их так тревожит — не знаю, но думаю, что лично я для них предмет особенно ненавистный»¹⁷. Л.Н.Толстой говорил, что «это лучший Христос, которого я знаю». Другие порицали картину, видя в ней просто разночинца — нигилиста. Секретарь Академии П.Ф. Исеев привел на выставку министра внутренних дел А.Е.Тимашева и пожаловался ему, что картина будет сеять ереси в народе. Министр сказал, что «ему в голову не вмещается идея о таком убитом Христе»... Но в то же время, Императорская Академия художеств предложила Крамскому звание профессора за картину и хотела купить ее, однако художник отказался и от одного, и от другого. В конце концов, картина была куплена Третьяковым за 6000 рублей, беспрецедентная сумма для своего времени. Это, конечно, также не прошло незамеченным, помимо богословия и идеологии в дело вмешивалась и зависть... В 1878 году картина «Христос в пустыне» в составе других картин Третьяковской галереи была выставлена в Российском павильоне на Всемирной выставке в Париже, и Крамской получил за нее медаль. Казалось бы, художник должен быть доволен. «...Я был свидетелем такого впечатления, — писал он еще после первого представления картины, — которое может удовлетворить самого гордого и самолюбивого человека, — одним словом, результат сверх моего ожидания. Вперед!».

Но Крамской не принадлежал к тем, кого бы мог удовлетворить только внешний успех. Слишком много художнической совести было у этого русского разночинца...

В письме к своему ученику Ф.А.Васильеву 1872 года, когда Крамской «кончил, или почти

17 И.Н.Крамской – Ф.А.Васильеву. 10 октября 1872 / Переписка И.Н.Крамского. Т.2. Письма художникам. М.: Искусство, 1954. С. 169-170.

кончил «Христа», он пишет о своей картине: «Во время работы за ним я много думал, молился и страдал (будемте уж говорить высоким слогом). Бывало, вечером уйдешь гулять, и долго по полям бродишь, до ужаса дойдешь, и вот видишь фигуру, статую. На утре, усталый, измученный, исстрадавшийся, сидит один между камнями, печальными, холодными камнями; руки судорожно и крепко, крепко сжаты, пальцы впились, ноги поранены, и голова опущена. Крепко задумался, давно молчит, так давно, что губы как будто запеклись, глаза не замечают предметов, и только время от времени брови шевелятся, повинуюсь законам мускульного движения. Ничего он не чувствует, что холодно немножко, не чувствует, что у него все члены уже как будто ооченели от продолжительного и неподвижного сидения <...> И он все думает и думает. Страшно станет. Сколько раз плакал я перед этой фигурой! Ну что ж после этого? Разве можно это написать? И Вы спрашиваете себя, и справедливо спрашиваете: могу ли я написать Христа? Нет, дорогой мой, не могу, и не мог написать, а все-таки писал, и все писал до той поры, пока не вставил в раму, до тех пор писал, пока его и другие не увидели, — словом, совершил, быть может, профанацию, но не мог не писать. Должен был написать. Уж как хотите, не мог я обойтись без этого. Я могу сказать, что я писал его слезами и кровью. Но, вероятно, как слезы мои, так и кровь, должно быть были не совсем доброкачественны, потому что мне иногда то кажется, что это как будто и похоже на ту фигуру, которую я по ночам видел, то вдруг никакого сходства. Словом, грустное сознание, что мне нет другого удела, как изображать самые тривиальные портреты, с самых обыденных личностей, — это не ложное смирение, а Вы понимаете, и, надеюсь, поймете как я это говорю [курсив мой – В.К.]»¹⁸.

Удивительное признание, раскрывающее нам ту внутреннюю «кухню», на которой готовятся «явства» искусства... Как это сложно написать то, что и задумано мной самим, и, казалось бы, в моей полной воле, и, однако, как бы живет своей собственной жизнью... Однако, признание это отнюдь не сенсация в истории искусства. Множество художников оставили нам красноречивые свидетельства

о том, что прежде чем начать писать картину, они имели некие видения. Так, Вакенродер передает рассказ Рафаэля, о том как ему удалось создать знаменитый образ Мадонны. Рафаэль уже с раннего детства испытывал особую близость к Деве Марии и мечтал создать ее живописный образ. Он много молился, желая как бы приблизить ее святой образ, но чувствовал все время, что еще не готов к написанию картины. «И так душа его томилась в постоянном беспокойстве; черты Пресвятой Девы порой лишь мелькали перед ним, и его смутное предчувствие никак не могло вылиться в ясную, отчетливую картину. Наконец, не в силах более себя сдерживать, трепетной рукой он стал писать образ Пресвятой Девы; и во время работы все более и более воспламенялось его сердце. Однажды ночью, когда он, как бывало уже не раз, во сне молился Пресвятой Деве, он вдруг пробудился со стесненным сердцем. В ночной тьме его взгляд был привлечен сияньем на стене, как раз насупротив его ложа, и когда он взгляделся, то увидел, что это светится нежнейшим светом его незавершенное изображение Мадонны, висящее на стене, и что оно стало совершенно законченной и исполненной жизни картиной. Божественность ее лица так поразила его, что он разразился светлыми слезами. Она смотрела на него взглядом, неопишимо трогающим душу, и, казалось, вот-вот шевельнется; и ему почудилось, что она точно шевельнулась. Более всего изумило его, что это был как раз тот самый образ, которого он все время искал, хотя до сих пор имел о нем всего лишь смутное и неясное предчувствие. Рафаэль не помнит, как снова овладел им сон. На следующее утро он проснулся как бы вновь рожденным на свет; видение навеки четко запечатлелось в его душе, и теперь ему удавалось всегда изображать Матерь Божию такой, какою она виделась его внутреннему взору, и сам он с тех пор смотрел на собственные картины с благоговением (курсив мой – В.К.)»¹⁹.

Священник Павел Флоренский, посвятивший немало страниц философии и богословию живописи пишет в «Иконостасе»: «Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их

18 И.Н.Крамской – Ф.А.Васильеву. 10 октября 1872./ Указ. соч. С. 90-91.

19 Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С.31.

онтологическую характеристику — быть тем, что они символизируют. А если своей цели живописец не достиг, вообще ли или применительно к данному зрителю, и произведение никуда за самого себя не выводит, то не может быть и речи о нем, как о произведении искусства; тогда мы говорим о мазне, о неудаче и т.п.»²⁰

«Живописное произведение выводит за свои пределы...» В богословии православной иконописи это понимание символичности изображения, соотношения его с первообразом, с сущностями невидимого мира имеет онтологическое значение. Но искусство всегда символично, произведение искусства, создание художника всегда приглашает нас к погружению в другой мир, мир, наполненный смыслом и значением. Даже и так называемое, реалистическое искусство, по обывательскому пониманию, изображающее все «как в жизни». Обычная жизнь со своей суетой и поверхностностью не позволяет нам, как правило, видеть истинные, глубинные смыслы происходящего. Своим произведением художник как бы ставит перед нами лупу, через которую мы рассматриваем действительность, открывая нам истинную реальность происходящего²¹... Это касается любого живописного произведения, портрета, пейзажа, натюрморта, анималистики и т.д. Но тем более это загадочно тогда, когда художник рисует нечто воображаемое, в особенности портрет, или воображаемого человека. Что за реальность открывает нам здесь художник? Каков ее смысл? Как связан он с этой реальностью? Именно поэтому так важны для исследователя рассказы авторов о своих видениях, предшествовавших созданию картин.

Поэтому так и интересен рассказ Крамского Васильеву о той «фигуре», «статuae», которая предносилась художнику, когда он настойчиво пытался осознать, что же он в действительности хочет нарисовать. И почему он пишет, что «совершил, быть может, профанацию»? ... Почему он утверждает, что не может написать Христа?.. При

всей нецерковности своей жизни, Крамской был, конечно, верующим человеком. И его отношение к искусству вообще, а к живописи особенно, никогда не было чисто эстетским; хотя как профессионал своего дела он постоянно обсуждал, критиковал и преподавал технику художественного мастерства. Помимо как его всегда интересовало что художественного произведения, его смысл, его философское и нравственное значение. В 1875 Крамской писал Репину: «Вы теперь уже не ищете смысла и значения, а если иногда поймаете себя на этом, то смеетесь. Хотя я это понимаю как возможное и естественное, только не во всех и не всегда, т.е. не как общее правило. Стараться о смысле, искать значения, - значит насиловать себя, вернейшая дорога не получить ни того, ни другого, надо, чтобы это лежало натуральным пластом в самой натуре. Надо, чтобы эта нота звучала естественно, не намеренно, органически, оно так, и баста! Не могу иначе. Мир для меня так окрашен; причем же тут рассуждения? Я утверждаю, что это в славянской натуре. Я утверждаю, что в искусстве русском черта эта проявилась гораздо раньше, чем было выдуманно направление. И когда оно натурально (а оно натурально), оно неотразимо, роковым образом разовьется. Хотите ли Вы этого или не хотите, а оно будет так, так должно быть. Хотя бы весь свет твердил иначе!»²² И далее: «Вы видите, дорогой Илья Ефимович, что я все тот же наивный человек, все еще о Боге помышляю, и признаю — еще нужно молиться. Я понимаю, что я очень отстал от века...»²³

Картина «Христос в пустыне» была для Крамского не просто конкретным приложением его мастерства и художественного опыта, а значимым жизненным событием, встречей со своим идеалом, идеалом смутно предчувствуемым, одновременно влекущим и скрывающимся... Таково художественное творчество всегда: в своих лучших произведениях художник всегда совершает не только акт творчества, но и некий акт самопознания, открывая, нередко, в себе то, чего и не мог даже предположить... Это самопознание художника есть, одновременно, и самопознание общества, к которому он принадлежит, самопо-

20 Священник Павел Флоренский. Соч. в четырех томах. Том 2. М.: Мысль, 1996. С.444.

21 См. Катасонов В.Н. К вопросу об онтологии культурных ценностей. Часть I // Культурное наследие России. 2017. №3. С.3-16; Катасонов В.Н. К вопросу об онтологии культурных ценностей. Часть II. Проблема наследования культурных ценностей // Культурное наследие России. 2017. №4. С.3-11.

22 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 16 мая 1875 // Переписка... Указ. соч. С. 334.

23 Цит. соч. С.337

знание духа времени, оно не просто субъективно, но и выражает глубинные интенции современной ему жизни. «Христос в пустыне» был именно таким произведением, почему Крамской, с его сознательным аналитическим пафосом, постоянно и возвращается к нему в своей переписке, желая, как бы лучше уяснить самому себе, что же он все-таки написал...

В этом смысле, наряду с вышеприведенным письмом к Васильеву, необыкновенно значимо письмо В.М.Гаршину. «Художников существуют две категории, — пишет Крамской, — редко встречающихся в чистом типе, но все же до некоторой степени различных. Одни — объективные, так сказать, наблюдающие жизненные явления и их воспроизводящие добросовестно, точно; другие — субъективные. Эти последние формулируют свои симпатии и антипатии, крепко осевшие на дно человеческого сердца, под впечатлениями жизни и опыта. Вы видите, что это из прописей даже, но это ничего. Я, вероятно, принадлежу к последним. Под влиянием ряда впечатлений, у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божью, когда на него находит раздумье — пойти ли направо, или налево?.. Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание. Расширяя дальше мысль, охватывая человечество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая разыгрывалась во время исторических кризисов. И вот, у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству натуры, язык иероглифа для меня доступнее всего. И вот я, однажды, когда особенно был этим занят, гуляя, работая, лежа и проч. и проч., вдруг увидел фигуру, сидящую в глубоком раздумье. Я очень осторожно начал всматриваться, ходил около нее, и во все время моего наблюдения, очень долгого, она не пошевелилась, меня не замечала. Его дума была так серьезна и глубока, что я заставлял его постоянно в одном положении. Он сел так, когда солнце было еще перед ним, сел усталый, измученный, сначала он проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно. И нельзя сказать, что он во-

все был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего утреннего холода, инстинктивно прижал локти ближе к телу, и только впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили — то подымится одна, то другая. Мне стало ясно, что он занят важным для него вопросом, настолько важным, что к страшной физической усталости он нечувствителен. Он точно постарел на 10 лет, но все же я догадывался, что это такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен, потому что я его видел, что, чтобы он ни решил, он не может упасть. *Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация; я в действительности, надо думать, не видал его.* Мне казалось, что это всего лучше подходит к тому, что мне хотелось рассказать. Тут мне даже ничего не нужно было придумывать, я только старался скопировать. И когда кончил, то дал ему дерзкое название. Но если бы я мог в то время, когда его наблюдал, написать его, Христос ли это? Не знаю. Да и кто скажет, какой он был? Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос личный для меня был решен. Я уже знал и дальше: я знал, чем это кончится. И меня несколько не пугала та развязка, которая его ожидает. Я нахожу уже это естественным, фатальным даже. Да даже лучше, что оно так кончилось, потому что вообразите торжество: его все признают, слушают, Он победил — да разве-ж это не было бы в тысячу раз хуже? Разве могли бы открыться для человечества те перспективы, которыми мы полны — которые дают колоссальную силу людям стремиться вперед? Я знаю только, что утром, с восходом солнца, человек этот исчез. И я отделался от постоянного его преследования. // И так, *это не Христос. То есть, я не знаю, кто это.* Это есть выражение моих личных мыслей. Какой момент? Переходный. Что за этим следует? Продолжение в следующей книге. // Извините, что я наговорил много и ничего ясного [*курсив мой — В.К.*]²⁴.

24 К В.М.Гаршину. 16 февраля 1878 // Иван Николаевич Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. 1837 – 1887. Издал Алексей Суворин. Санкт-Петербург, 1888. С.381-382.

Любопытный документ. Прежде всего, поражает весомость, сила и осязаемость, так сказать, видения. Крамской «ходит вокруг» этой фигуры, она «не замечает» его. Художник наблюдает фигуру на закате, потом при раннем рассвете; разглядывает ее, видит руки, губы, лицо, брови... Что это было? Привидение?.. Для нашего «постсекулярного», но во многом еще позитивистского времени, странно говорить о действительности этой фигуры. Этому позитивизму причастен уже и Крамской: «Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация; я в действительности, надо думать, не видал его». Но поразительна значимость этого видения для художника! Оно «преследует» Крамского, преследует до тех пор, пока он наконец не «отделался» от него. «Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос личный для меня был решен». Крамской знает, «чем все это кончится». Он связывает эту фигуру со Христом и драмой его земной жизни. Желание рассказать «о той страшной драме, какая разыгрывалась во время исторических кризисов», желание, порожденное тяжелым личным опытом, находит свой язык в этом образе. Казалось бы, все решено.

Однако, «это не Христос. То есть, я не знаю, кто это». И почему Крамской считает свое название картины «дерзким»? Только ли потому, что трудно сказать «какой он был»?.. Ясно одно: тот образ Христа, который создает Крамской в этой картине *не удовлетворяет его самого*. Да, видение, да, «почувствовал успокоение», и... и тем не менее «это не Христос. То есть, я не знаю, кто это»...

Христос Крамского двоится. Тот вопрос, о котором художник говорит в начале своего письма, «пойти ли направо, или налево», в общем очевиден. Перед тяжелым опытом жизни, опытом зла, разлитого в мире, предлагается как бы два ответа. Один, это насильственное устранение зла, и второй — нравственная проповедь. Обсуждение первого пути, революция, ниспровержение несправедливого общественного строя, социализм, — эти идеи кипят и бурлят в жизни демократической интеллигенции России 60-70 годов. «Рахметовские» идеалы разночинной интеллигенции (1863), подпольные революционные организации, покушение Д.Каракозова на императора Александра II (1866), убийство студента И.Иванова «нечаевцами» (1869), «Колокол» А.И.Герцена, анархические учения М.Штирнера

и М.А.Бакунина, — все это есть та атмосфера современной Крамскому общественной жизни, которую он осмысляет, делает грустные выводы, и только боязнь цензуры не позволяет ему странно рассуждать об этом в письмах.

Второй путь — путь нравственной проповеди. Здесь Евангелие и сам образ Христа предлагали идеал для ищущих людей. Именно на этом идеале и сосредотачивается Крамской. Также как и многие его товарищи, друзья и знакомые: Н.Н.Ге, В.Д.Поленов, Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой и т.д. Но необходимо подчеркнуть, что для Крамского важен образ Христа не как Искупителя и Основателя Церкви, а именно как Учителя нравственности. Крамской, как и немало интеллигентных людей его времени, хотя и крещенных в Православной Церкви, далеко отошли от духовной жизни в понимании этой Церкви. Дух времени, дух секуляризации, грехи самой Православной Церкви России, связанной с государственной властью, западные властители дум, внимательно читаемые в России (об этом речь будет ниже), — все это оторвало от Церкви целые поколения русских интеллигентных людей, поставив их на путь нередко трагических нравственных блужданий, во всем диапазоне жизненных устремлений, от анархизма и революционного терроризма до опрошеннического народничества и религиозного сектанства.

Кто-то, как и Крамской, выбирал в качестве идеала Христа. Но у него это был не Христос Церкви, а Христос, вычитанный в Евангелии через очки позитивистского мировоззрения, протестантской критики, анархистских течений времени. Перед некоторыми интерпретациями Христа просто берет оторопь!.. На какие экстравагантные мнения был способен Крамской показывает, в частности, его дискуссия с Репиным в начале 1874 года.

Автор «Христос в пустыне» пишет: «Мой Бог — Христос, величайший из атеистов, человек, который уничтожил Бога во вселенной и поместил его в самый центр человеческого духа и идет умирать спокойно за это»²⁵. В ответном письме Репин высказывает несогласие: «Христос не был атеист; это для него мелковато»²⁶. Крам-

25 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 6 января 1874 / Переписка... Указ.соч. Т.2. С.285.

26 И.Е.Репин - И.Н.Крамскому. 30 января 1874 // Цит.соч. С.287.

ской продолжает дискуссию: «А ведь Христос все-таки атеист, как Вам угодно. Вы говорите: это для него мелко. Значит, Вы недостаточно цените атеистов, настоящих, высоких. Если принимать атеизм в его ходячей и обыкновенной форме, то разумеется, — Вы правы, но ведь что такое настоящий атеист? Это человек, черпающий силу только в самом себе. И если у Христа есть ссылки на «пославшего его», то это только восточные цветы красноречия; посмотрите, как он запанибрата обходится с Богом — он всюду отождествляет себя с ним. А ведь он не больше как человек — человек! Мало Вам этого?» Вообще то, было бы достаточно...

Но не для идеолога Крамского. Он продолжает отстаивать атеизм: «Атеизм, как я понимаю (а может быть, это только мое личное измышление), есть последняя, высшая ступень развития религиозного чувства, и посмотрите — в истории человечества, у величайших умов есть неудержимое стремление сделаться, стать богами, но все как-то выходило как будто не совсем натурально, были отступления, колебания, и только миф о Прометее ярко выделяется на этом фоне, но и тут нет победы и торжества; тогда как для Христа нет сомнения, что он Бог. Это огромная разница...»²⁷. Здесь нет прямой ссылки, но чувствуется, что бакунинская проповедь атеизма не обошла Крамского стороной²⁸...

Здесь же Крамской дает свое магическое понимание молитвы: «Вы скажете — он молился! Еще бы — это и необходимо. Его молитва — стихийное состояние человеческого духа в трагические моменты. Это самоуглубление, беседа бога с самим собой. Недаром хорошие люди говорили, что молитва творит чудеса. Молитвенное состояние — это одна из самых таинственных лабораторий в человеке. Когда горы несправедливостей, эгоизма, тупости и зверства людского опрокидываются на благороднейшие побуждения наши, человеческий дух как бы стихает, не противоречит, и только ищет места, где бы спокойно можно было заплакать, чтобы никто не видал этого, и два-три часа такого состояния достаточно для того, чтобы все, что *еще химически*

не соединилось, приняло ту новую, до страшной упругости, силу, которая способна заставить затрепетать окружающее <...> И если молитвенное состояние было действительно, причины к нему были уважительны, тогда мое влияние на действительность будет несокрушимо, а последствия необъятны и качественно и количественно. // Мудрено что-то выходит, — *немцы на этот счет молодцы*, и так как я не немец, то останавливаюсь на полдороге, пока еще есть время [*курсив мой — В.К.*]²⁹.

Репин не согласен с толкованием атеизма Крамским. «Я понимаю атеизм иначе: по-моему, атеизм есть отрицание Бога полное; человек же ставящий себя Богом (как великие умы, говорите Вы) или объявляющий ему открытую войну, как Прометей, — очень живо его чувствуют, чтобы отрицать. // Настоящий атеист, если он не из детского каприза отрицает Бога, что бывает со многими даровитыми людьми, — есть холодный, мертвый человек, не видящий никакого смысла в жизни, верящий только в органическую жизнь и презирающий ее. Геологическая формация — вот его будущее, вот его глубокая идея; вместо теплой жизни, он исполняет печальный долг необходимости — жить; не есть ли это уже смерть»³⁰. Не согласен Репин и с толкованием своим бывшим учителем образа Христа: «Вы можете быть каких Вам угодно убеждений на этот счет, но не навязывайте этого Христу. Евангелие, как всякая великая истина, дает материал самым противоположным партиям, взглядам, но почувствуйте сердцем это время, этих людей, и Вы сейчас увидите, что это натяжка с Вашей стороны; нет, к этим вещам надо относиться объективней, проще. Главное же, мне кажется, что от этого может проиграть Ваша картина³¹. <...> Христа же возвышает здесь глубокое религиозное чувство. Он знает, что на это послал его Отец-Бог, чтобы сделать добро людям, чтобы направить их на настоящую дорогу в жизни. Он любит этих людей потому, что знает, что они хорошие люди и горько восплачутся по нем и будут мучиться совестью; насчет себя

27 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 30 января 1874 // Цит.соч. С.289.

28 См., например: Бакунин М.А. Анархия и порядок (Сборник). Public Domain. М., 2004.

29 И.Н.Крамской – И.Е.Репину. 30 января 1874 // Цит.соч. С.289.

30 И.Е.Репин - И.Н.Крамскому. 19 февраля 1874 // Цит.соч. С.292-293.

31 Речь идет о будущей картине Крамского «Хохот», задумку которой он не раз обсуждал в письмах. Об этом ниже.

он спокоен, потому что он твердо убежден, что он в третий день воскреснет после смерти, для того, чтобы уже царствовать *вечно*, в добре и правде, *по всему миру*³².

Репин критикует также и индивидуалистическое и магическое понимание молитвы: «Я не думаю, что молитва есть «самоуглубление, беседа бога с самим собою», нет, это есть непосредственное, восторженное обращение к Богу, едва ли не высший момент в человеческом духе. И чем сильнее натура, тем больше призыва, тем полнее экстаз и тем несокрушимее воля, так как она уже есть божья. Отсюда и происходит твердое убеждение в себе, как посланнике Бога, как исполнителе его воли. Он чувствует себя в нем необъятном (и любящем, как Отце) и Его в себе, частицу Его, горящую в нем божественным огнем Св.Духа»³³.

В словах Репина, что нередко даровитые люди из «детского каприза отрицают Бога», есть некий скрытый упрек в неискренности Крамского. Конечно, в его споре о Христе-атеисте и об атеизме вообще чувствуется некоторая воспаленность и сознательная эпатажность. Тем не менее, для по-настоящему верующего человека вряд ли возможны подобные кощунственные определения Христа. Откуда это в Крамском? Верит ли он в Христа Богочеловека?.. Думается, это и был главный пункт преткновения Крамского-художника и Крамского-мыслителя. «Именно потому, что этот вопрос не был решен в сердце самого художника», — говорим в сердце,

ибо речь идет о вере, а не просто о знании, — по тому никак и не мог он закончить своего «Христа в пустыне», а, выставив его для публики, дал ему название, которое сам же определял, как *дерзкое*, потому что по совести не мог сказать, что же он на самом деле нарисовал... Христос Крамского двойся. В письме к Гаршину он говорит, что явившийся ему образ, «имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его *животные наклонности*»... Не просто образ революционера примешивается к традиционному, церковному образу Христа, задолго до появившейся еще только в XX веке *теологии освобождения*. В воздухе 60-70 годов уже бродит призрак Сверхчеловека... В 1872 году его пророчески угадывает Ф.М. Достоевский в своих «Бесах». О безграничной свободе личности уже давно проповедует М.А.Бакунин. Н.К.Михайловский в своих критических статьях говорит о «героях и толпе». В России 70-х читают анархистов П-Ж. Прудона, М. Штирнера и др. В 1878 году выходит в свет «Человеческое, слишком человеческое» Ф.Ницше. Христос Крамского отнюдь не заигрывает с этими идеями, художник просто не может освободиться от них, оторваться от представлений о чисто земном, насильственном преодолении зла... И хотя лично он как бы находит успокоение в традиционном образе Христа, ведомая мастерством рука изображает то, что хранится в глубине сердца. И художник с удивлением смотрит на результат: что же я такое нарисовал? ...

32 Там же.

33 Там же.

IVAN KRAMSKOY.
THE ARTIST'S RELIGIOUS DRAMA
Part I. A Hallucination

Katasonov Vladimir Nikolaevich,
DSc in Philosophy, DSc in Theology;
Professor of Ss Cyril and Methodius Theological Institute
of Post-Graduate Studies in Moscow
str. Pyatnitskaya, 4 / 2S1, Moscow, Russia
e-mail: vladimir15k@mail.ru

Abstract

The article, mainly based on the epistolary heritage of Ivan Kramskoy, discusses his views on the meaning and significance of fine art. The center of the presentation is the religious views of the artist.

Keywords

Peredvizhniki, Ivan Kramskoy, Iliya Repin, philosophy of art, historical painting, folk art, painting "Christ in the desert", Christianity, atheism, narodnichestvo.

PER

УДК 7.03

ББК 85.7

10.34685/НИ.2020.31.4.002

«ЕЁ ПЕСНЯ НА СВЕТЛУЮ ЧАШУ ВЕСОВ...» ТВОРЧЕСТВО ПЕТРОВОЙ ТАТЬЯНЫ ЮРЬЕВНЫ

Воропаева Марина Владимировна,
кандидат искусствоведения,
Лауреат премии «Имперская культура»,
e-mail: mar-lec@mail.ru

Аннотация

Творчество заслуженной артистки России, Народной артистки Башкортостана Татьяны Юрьевны Петровой отличается высоким профессионализмом, своеобразием многожанрового репертуара, органичным сочетанием вокального и сценического искусства. Петрова Т.Ю. талантливый продолжатель школы ее педагога – Народной артистки СССР Н.К. Мешко.

Ключевые слова

Искусство-служение, вокальное искусство, интонированное пение, православная культура, русская традиция.

Искусство певицы, Заслуженной артистки России – Татьяны Юрьевны Петровой отличается выразительностью, артистизмом и мастерством, но, прежде всего, высокой духовностью.

Ученица известного педагога «Гнесинки» Народной артистки СССР Нины Константиновны Мешко¹, Т.Ю. Петрова обогатила вокальным мастерством школу своего педагога.

Творчество Татьяны Юрьевны соответствует определению смысла искусства как служения. Дело не только в многожанровости ее репертуара, в котором и народная песня, и романс, современная и авторская песня. А рядом, здесь же, духовные песнопения Чеснокова, Христова, а также неизвестных авторов, чьи произведения остались в истории русской музыкальной культуры.

Каждым своим концертом, каждым исполнением того или иного произведения она отвечает на главный вопрос: служение кому? Проникаясь

ее пением, искренним, благобно ложащемся на сердце, проникнутого, пропитанного верой. Для Т.Ю. Петровой искусство – это служение Богу, своему Отечеству, своему народу.

Нам уже приходилось в своих публикациях и в журналах², и на радио «Радонеж», сопоставлять особенность, своеобразие пения Т.Петровой с исполнением ее знаменитых предшественниц и, прежде всего, с Н. Плевицкой, Л.Руслановой, Л. Зыкиной и др. И все-таки повторяюсь потому, что это отличие носит принципиальный характер. Они ведь потому и остались в нашей памяти, что пели с душой. Но как писал Митрополит Московский Филарет: «Душевный – то же значит, что «плотский», чувственный, душевными страстями управляемый человек». И здесь же, развивая свою мысль, Митрополит говорит и о любви, питаемой «чувственными, душевными страстями», то есть любви душевной, «плотской», но

1 Н.К. Мешко - основатель школы сольного народного пения. См. Мешко Н.К. Искусство народного пения. М., 2007.

2 М.Воропаева. Народная певица России // Наш современник. 2015. № 1. С. 275-280. М.Воропаева. Песня – свеча души // Православная беседа. 2016. № 5. С. 85-93.



Народная певица России Т.Ю. Петрова. 2005 г.

которая должна восходить к «любви духовной»³. Вот такая - духовная любовь и окормляет все искусство Татьяны Петровой. И оказывается, совсем не важно, к какому роду пения принадлежит певец: оперному, народному, эстрадному. Главное, «Про Что» он поет. Вся русская культура: и литературная, и музыкальная, и художественная формировалась в ответе на этот вопрос, в котором ее отличие от культуры европейской, для которой таким всеопределяющим становится вопрос: «Как?». Отсюда особое внимание к форме. В то время как для русского художника, независимо от сферы его творчества, ответом на вопрос «про что?» оказывается проповедь христианских добродетелей.

Еще в XIX веке известный художник А.Г. Венецианов говорил: «Черт ли в том Просвещении, если в нем нет веры!»⁴. А спустя десятилетия не менее известный художник В.Г. Перов вложил в уста героя своего рассказа «Новогодняя легенда о счастье» такие слова: «... Счастье

имеет единственный глаз на макушке, который устремлен постоянно в небо, где живет Бог»⁵. А у нашего современника — А.Н. Ужанкова, все работы которого посвящены выявлению христианской направленности русской словесности, есть даже лекция: «Евангельский сюжет в повести Н.В. Гоголя «Шинель»⁶. Преподающий сегодня в Московской консерватории В.В. Медушевский посвятил свою докторскую



Татьяна Юрьевна Петрова. Духовно-просветительский центр «Царский» при Храме на крови во имя Всех Святых в Земле Российской Просиявших. Екатеринбург. 2019.

3 Призовите Бога в помощь. Избранные письма Митрополита Московского Филарета. М., 2006. С.243.
4 А.Г. Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931. С.210.

5 Перов В.Г. Новогодняя легенда о счастье // Художественный журнал. 1882. № 1.С.22.
6 Ужанков А.Н. «Евангельский сюжет в повести Н.В.Гоголя «Шинель». <https://www.youtube.com/watch?v=E3HNTLZnLiA>



Татьяна Юрьевна Петрова. «Монастырские вечера». Свято-Данилов монастырь. Москва. 1990-е гг.

диссертацию сложной, но необычайно актуальной теме: духовный анализ музыки. Написанная на основе диссертации книга⁷ пользуется популярностью не только у музыкантов, но и просто у любителей музыки.

Вокальное искусство Т. Ю. Петровой, одухотворенное по своей природе, сопряжено с духовным возрождением российского общества. Певица — одна из тех, кто своим творчеством способствует этому процессу.

Подобным образом произошли перемены в творчестве знаменитой оперной певицы Елены Образцовой, когда она начала воцерковляться и ее духовным наставником стал ныне Митрополит Ростовский и Ново-Черкасский Меркурий. Непосредственное общение с ним помогало певице укрепляться духовно. К тому времени в ее репертуаре уже было немало народных песен. В самом этом факте ничего удивительного нет, т.к. еще в 1950-е годы русская народная песня заняла свое достойное место в консерваторских программах вокалистов. Изменился не репертуар, а отношение к песне. Певицу тянуло к народному музыкальному творчеству. И так же, как Т.Петрова в конце 1980-х – начале 1990-х гг., Е. Образцова переживала духовный подъем, ото-

бражением которого у обеих певиц стало уникальное авторское музыкальное сотворчество.

Для Татьяны Петровой знаковым композитором стал Владимир Волков с его песнями «Православные», «Монастырь», «Царице моя, Всеблагая» и др. А Елена Образцова нашла близкое ей в песнях Г. Свиридова из его цикла «Курские песни», что способствовало раскрытию новых граней её исполнительского искусства. В 2015 г. Елена Образцова записала народную песню «На улице дождик», которую исполнила в нехарактерной для оперных певцов манере, как духовное песнопение, как молитву.

Татьяна Петрова была одним из инициаторов и организаторов знаменитых Монастырских вечеров, проходивших в 1990-е гг. в Даниловом монастыре по благословению Патриарха Московского и всея Руси Алексия Второго. Тогда же она спела написанную В.И. Агапкиным песню «Славянка» в новой литературной редакции актера Иркутского театра А. Мингалев.

Песня «Прощание славянки», эмоционально интонируемая Татьяной Петровой призывом: «Встань за веру, русская земля!», воспринимается аудиторией актуальным патриотическим гимном, каковым и стала для одной из непризнанных республик на востоке Украины.

Анализ богатого творческого опыта Т. Петровой, её певческой культуры содержится в сборнике «Песня — свеча души». О творчестве

7 Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. М., 2016.



Татьяна Юрьевна Петрова. 1998 г.

Т.Петровой высказываются известные деятели российской культуры: В.А. Солоухин, И.С. Глазунов, В.Г. Распутин, Н.С. Михалков, В.В. Кожин, В.Н. Ганичев, Н.П. Бурляев и др.



Татьяна Юрьевна Петрова. Книга «Песня — свеча души». Москва. 2018.

Эта книга не просто посвящена ей. В ее создание она сама принимала непосредственное участие. В книге представлены ее статьи⁸, выступления на различных конференциях, интервью, данные ею в разные годы в разных городах России: Северодвинск и Камчатка, Екатеринбург и Севастополь, Киев и Хабаровск — вот координаты концертных маршрутов певицы.

Книга получилась не совсем обычной. Она интересна не только своим текстом. В ней обстоятельно представлен богатый иллюстративный материал из личного архива Татьяны Юрьевны, а также ноты любимых ею песен, стихи известных русских и советских поэтов. Ей очень хочется, чтобы эти стихи стали песнями, поскольку они отвечают, как ей представляется, не только ее внутреннему миру, её чувствам, но и запросам времени.

Татьяна Юрьевна Петрова виртуозно владеет вокальными средствами интонированного пения, умением интонацией выразить самую суть слова. Поэтому народные песни в ее исполнении обретают новые качества, новые краски, новые смыслы.

Кроме вокальных данных, певица владеет блестяще актерским мастерством, пройдя курсы сценического искусства еще в Свердловске (ныне Екатеринбург), обучаясь в студии Уральского русского народного хора.

Для искусства Татьяны Петровой, которое в значительной степени определяется ее



Татьяна Юрьевна Петрова. «Татьянин день». Концертный зал им. П.И. Чайковского. Москва. 2008.

8 Петрова Т.Ю. Сольная народно-певческая традиция - неотъемлемая часть русской православной культуры. М., 2016; Поющее сердце: Памяти Н.К. Мешко. М., 2017. Церковные истоки русской народной песни. 2017–2018.



Татьяна Юрьевна Петрова. 2005 г.

мировоззрением, ее верой, характерно сострадание к героям своих песен, искренним, сердечным сопереживанием. Главная тема искусства певицы — тема судьбы. Так, в вокализе «Ожидание» Ю. Клепалова, где нет ни единого слова, отчетливо звучит тема человеческой судьбы. Исповедальность — это еще одно качество, которым обогатила вокальное искусство Татьяна Петрова.

В одном из интервью певица заметила, что творчество вокалиста — это, прежде всего, «исповедь и проповедь». Это очень точное определение сущности вокального искусства как сопряженного с русской культурой в целом. В этом

смысле искусство Татьяны Юрьевны Петровой вписывается в присущие русской культуре вековые традиции. Переключаясь с духовным каноном, Татьяна Петрова в своем вокальном искусстве посредством сердца, «открытым горю», творит образы, исполненные любовью.

Список литературы

1. Венецианов А.Г. В письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931. С.210.
2. Воропаева М.. Народная певица России. // Наш современник. 2015. № 1. С. 275-280; Она же. Песня – свеча души // Православная беседа. 2016. № 5. С. 85-93.
3. Митрополит Московский Филарет. Призовите Бога в помощь. Избр. письма. М., 2006.С.243.
4. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. М., 2016.
5. Перов В.Г. Новогодняя легенда о счастье // Художественный журнал. 1882. № 1. С.22.
6. Песня – свеча души. Сб. М.-Торопец. 2018.
7. Петрова Т.Ю. Сольная народно-певческая традиция - неотъемлемая часть русской православной культуры. 2016; Она же. Поющее сердце. (Памяти Н.К. Мешко). 2017; Она же. Церковные истоки русской народной песни. 2017-2018.
8. Мешко Н.К. Искусство народного пения. М., 2007.
9. Ужанков А.Н. Евангельский сюжет в повести Н.В.Гоголя «Шинель». <https://www.youtube.com/watch?v=E3HNTLZnLiA>

«HER SONG ON THE LIGHT SCALES ...»

WORK BY PETROVA TATIANA YURYEVA

Voropaeva Marina Vladimirovna,

PhD, Award winner «Imperial culture»,

Russia, Moscow, 111395, Krasniy Kazanec street,17.

e-mail: mar-lec@mail.ru

Abstract

The work of the honored artist of Russia, the People's Artist of Bashkortostan Tatyana Yuryevna Petrova is distinguished by high professionalism, extraordinary beauty of her voice, originality of multi-genre repertoire, organic combination of vocal and stage art. Petrova T.Yu. is a talented successor of her teacher's school - the People's Artist of the USSR N.K. Meshko.

Keywords

Art-service, vocal art, intoned singing, Orthodox culture, Russian tradition.

ИМЕНА И СОБЫТИЯ ПРОШЛОГО

RAR

УДК 94.

ББК 63.3

10.34685/ИИ.2020.31.4.003

НЕФОРМАЛЬНЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ РОССИЙСКОЙ МОЛОДЕЖИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ 1940-х — НАЧАЛЕ 1950-х гг.

Иванова Галина Михайловна,
доктор исторических наук,
главный научный сотрудник,
Институт российской истории РАН
e-mail: ivanovagal@mail.ru

Аннотация

В фокусе исследования находятся неформальные объединения молодежи на территории РСФСР, попавшие во второй половине 1940-х – начале 1950-х гг. под удар сталинских репрессий в качестве «нелегальных антисоветских организаций». Раскрываются причины и условия их возникновения, анализируется количественный, половозрастной и социальный состав участников молодежных групп и кружков, исследуется механизм репрессий в отношении советской молодежи.

Ключевые слова

Неформальные объединения молодежи, репрессии в отношении молодежи, статистика молодежных групп.

Первые публикации о неформальных объединениях советской молодежи периода позднего сталинизма появились в самиздатовской литературе в конце 1970-х гг. В тех условиях имена авторов либо вообще не раскрывались, либо заменялись псевдонимами. Статьи основывались преимущественно на устных свидетельствах и воспо-

минаниях участников событий¹. Увлекательные очерки о возникновении и гибели в 1950–1960-е

1 И-вич М. «Молодежная террористическая организация» // Память. Исторический сборник. Вып. 1, М., 1976, Нью-Йорк, 1978. С. 219 – 231; Судьба «нищих сибаритов» // Там же. С. 232 – 268; Гастев Ю.А. Письмо в редакцию

гг. нескольких молодежных подпольных кружков опубликовал в самиздате под псевдонимом С. Д. Рождественский В. В. Иофе. Комментируя материалы о самостоятельных политических объединениях молодежи периода хрущевской оттепели, Иофе отмечал, что «о группах, возникавших в 1945–1955 гг., мы располагаем только обрывочными сведениями. Насколько известно, их было не так уж мало, но деятельность их, как правило, пресекалась в самом начале, зачастую еще до того, как таким группам удавалось окончательно сформироваться. По мере выявления они изымались в полном составе, включая всех прикосновенных, а затем растворялись в многолюдных зонах ГУЛАГа»².

Частичное открытие архивов в конце 1980-х — начале 1990-х гг. и широкая публикация мемуаров по истории молодежных организаций способствовали появлению новых работ, в которых освещались различные аспекты этой темы³. Заметный клад в историографию проблемы внесла Дж. Фюрст, посвятившая ряд работ изучению феномена «последнего поколения Сталина»⁴ и анализу политической молодежной оппозиции в период позднего сталинизма⁵. Неформальное молодежное движение в СССР стало предметом научных изысканий С.Г. Давыдова⁶. Участие советских школьников в неофициальных группах в 1940–1960-х годах рассмотрено в рабо-

те Д.С. Козлова⁷. В последние десятилетия многие исследователи касались вопросов развития альтернативных форм молодежного движения, однако из-за ограниченной источниковой базы допускали много ошибок и неточностей, при этом их внимание в основном было сосредоточено на проблемах, относящихся к периоду оттепели или последующим годам⁸. Для изучения более раннего периода по-прежнему не хватает источников, в частности, исследователи имеют весьма ограниченный доступ к архивно-следственным делам и материалам по реабилитации репрессированных участников молодежных групп. Частично эти материалы из Центрального архива ФСБ России были опубликованы в 2014 г.⁹, но до настоящего времени в научный оборот практически не введены.

Новизна данного исследования обусловлена новыми подходами, которые реализуются в рамках социальной истории, а также расширенной источниковой базой, включающей в себя ряд документов и материалов из вновь рассекреченных архивных фондов. В фокусе исследования — неформальные объединения российской молодежи, попавшие во второй половине 1940-х — начале 1950-х гг. под удар сталинских репрессий в качестве «нелегальных антисоветских организаций». В статье сделана попытка осмыслить и понять феномен молодежного протестного движения в период позднего сталинизма, раскрыть причины и условия возникновения неформальных объединений молодежи, проанализировать их состав, изучить механизм репрессий в отношении нелегальных молодежных организаций.

В современной историографии хронологический период с 1945 по 1953 год часто называют «поздним сталинизмом». Это понятие использует-

(Н.Е. Горбаневской) // Там же. Вып. 3. М., 1978, Париж, 1980. С. 539–557 и др.

2 Рождественский С.Д.(Р.) Материалы к истории самостоятельных политических объединений в СССР после 1945 года // Память. Исторический сборник. Вып. 5. М., 1981, Париж, 1982. С. 227.

3 Дело джалал-абадских школьников. // Звенья. Исторический альманах. Вып. 1. М., 1991. С. 528–534; Мазус И. История одного подполья. М., 1998. С. 301–351.

4 Fürst, J. Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism. Oxford, 2010.

5 Fürst, J. Prisoners of the Soviet Self? – Political Youth Opposition in Late Stalinism // Europe-Asia Studies, Vol. 54, No. 3 (May, 2002), pp. 353–375.

6 Давыдов С.Г. Молодежная оппозиция в СССР в послевоенный период. Пенза; М., 1998; Он же. Неформальное движение советской молодежи от Сталина до Горбачева М., 2001 и др.

7 Козлов Д.С. Неофициальные группы советских школьников 1940 – 1960-х годов: типология, идеология, практики // Острова утопии: Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е). М., 2015. С. 451–494.

8 Анализ таких работ см.: Мерзанова А.В. Основные направления изучения диссидентского движения в СССР в отечественной историографии (по материалам диссертационных исследований) // Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология. 2019. Т. 29. Вып. 4. С. 679–685.

9 Подпольные молодежные организации, группы и кружки (1926–1953 гг.): справочник / сост. И.А. Мазус. М., 2014.

ся для обозначения особого этапа в истории советского государства и общества, а именно: от победы в Великой Отечественной войне до смерти Сталина. Данный период отмечен взаимодействием нескольких противоречивых тенденций. С одной стороны, наблюдалось усиление идеологического прессинга на фоне укрепления личной власти Сталина, шло ужесточение репрессивной политики; с другой стороны, в обществе были отчетливо заметны реформистские ожидания, порожденные победой, которые развивались на фоне кризисных явлений в экономике и социальной сфере.

В этих условиях значительная часть молодежи начала увлекаться чтением классиков марксизма-ленинизма, стала уделять значительно больше внимания политическому самообразованию и пыталась разобраться в противоречиях современной жизни. Яркую характеристику этому периоду дал социолог Б.А. Грушин: «Я выбрал философский, потому что был одержим проблемами морали и шел туда, чтобы “улучшить наше поколение”. Меня интересовали вопросы самоорганизации, самовоспитания, воспитания молодежи... Жизнь была бурнейшая, были азарт, кипение страстей, поток новых идей. Это вовсе не было связано с Никитой Сергеевичем Хрущевым — время «оттепели» наступило много позже. Мы-то кончали факультет еще при Сталине. Были страшные процессы 49-го, 51-го годов... Именно тогда уже происходило что-то очень серьезное, размывание общества мало-помалу начиналось, языки развязывались... у нас начали складываться некоторые клубы, что в то время было чревато большими опасностями. Как скажет позже Мераб Мамардашвили, “мы все ходили по краю бездны”¹⁰. Именно эта часть молодежи становилась в период позднего сталинизма объектом пристального внимания карательных органов. Как справедливо заметила историк Е.Ю. Зубкова, «пропаганда контрастировала с реальностью — и молодежь стала искать объяснения этих контрастов в теории. Тогда и возникла идея — “нас обманули!”: сталинский режим на деле означает вовсе не то, за что он себя выдает»¹¹.

Во второй половине 1940-х — начале 1950-х годов по всей стране один за другим следовали процессы по делам нелегальных «изменнических», «террористических», «антисоветских» молодежных организаций и групп. На территории РСФСР в числе мест, где были обнаружены и разгромлены молодежные объединения, значатся: Москва — четырнадцать групп, Ленинград — две, по одной группе в Астрахани, Воронеже, Кемеровской области, Ставропольском крае, Чкаловской (Оренбургской) области. Одна из выявленных групп имела два отделения: в Москве и Воронеже.

Всего с 1945 по 1952 г. советские органы госбезопасности «вскрыли и ликвидировали» на территории РСФСР 22 подпольные молодежные организации. Были арестованы и преданы суду 167 участников, в том числе — 31 девушка (18,6 %) и 136 юношей (81,4 %). Социальный состав членов этих молодежных организаций, групп и кружков был достаточно однородным: студенты — 55 %, школьники — 11 %, служащие — 11 %, рабочие — 10 %, учащиеся техникумов, профессиональных училищ, курсов и т.д. — 6 %, военнослужащие срочной службы и курсанты — 5 %, доля колхозников и неработающих составляла 2 %.

Дела репрессированных молодежных объединений рассматривались Военной коллегией Верховного суда СССР, Военным трибуналом войск МВД, краевыми, областными судами и судебными коллегиями по уголовным делам Мосгорсуда и Ленгорсуда, а также внесудебным органом — Особым совещанием при МГБ СССР. Внесудебным порядком были рассмотрены дела на 99 человек (59 %). По суду рассмотрены дела на 68 человек (41 %).

Все участники молодежных неконформистских сообществ были признаны виновными в совершении контрреволюционных преступлений и осуждены по многим пунктам ст. 58 УК РСФСР к разным мерам наказания. К расстрелу (высшая мера наказания) были приговорены шесть человек, к различным срокам лишения свободы — 158 человек, из них 26 человек получили по 25 лет лагерей, к ссылке — один, освобождены с зачетом отбытого срока два школьника¹².

Следует заметить, что с учетом тех, кто находился «под надзором» органов госбезопасно-

10 Грушин Б.А. Горький вкус невостребованности // Российская социология шестидесятых годов в воспоминаниях и документах. СПб., 1999. С. 205 – 207.

11 Зубкова Е.Ю. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953. М., 1999. С. 149.

12 Подпольные молодежные организации, группы и кружки (1926–1953 гг.): справочник. С. 217–348. Подсчет наш.

сти или «в разработке», но не был арестован и осужден, можно говорить примерно о двухстах участниках молодежных неформальных объединений. В этой статистике не учтены те, кого арестовали не за участие в нелегальной молодежной группе, а по другим основаниям, точнее, без всяких оснований. «Повседневность была суровой и даже страшной, — вспоминал свои студенческие годы Б.А. Грушин. — Ведь спустя уже два месяца после того, как я поступил в университет, арестовали Костю Ярхо, нашего однокурсника. Через два года взяли Витю Красина, в будущем известного правозащитника и диссидента, формально обвинив его, насколько я помню, в занятиях индийской философией, т.е. за то же, чем другой наш однокурсник Саша Пятигорский займется позже и в более спокойной обстановке; при этом Красину, который вел свой кружок вне факультета, “шьют” не просто идеологические извращения, а политическую диверсию... На нашем третьем курсе был арестован Слава Стороженко, сын Кольмана, чешского математика и философа, с которым я познакомлюсь позже, оказавшись в Праге. И все это были не какие-то чрезвычайные события, с подобными приходилось сталкиваться чуть ли не ежедневно»¹³.

В послевоенный период молодежные неформальные организации, демонстрировавшие явные оппозиционные настроения, особенно активно создавались и действовали в Восточной Европе и республиках Прибалтики. В Польше, например, по подсчетам польского историка Д. Рогута, с 1944 по 1953 год действовали 973 молодежные организации, насчитывавшие в своих рядах около 11 тысяч человек. По мнению Рогута, «повсеместная идеологическая обработка вызвала оппозиционные настроения у части молодых поляков и массовое недовольство. В то же время юношеский идеализм, сопротивление террору “народной власти” и попыткам советизировать польское общество породили неприязнь к навязанной коммунистической системе»¹⁴.

Во многом схожая ситуация сложилась в республиках Прибалтики, где антисоветские настро-

ения среди молодежи получили весьма широкое распространение. Молодежное сопротивление здесь было обусловлено повсеместной массивной идеологической обработкой и интенсивным процессом советизации Прибалтики. Известны сотни случаев изготовления юными прибалтийцами листовок, срывания государственных флагов, совершения диверсионных актов (школьники перерезали телефонно-телеграфные провода, взрывали статуи Сталина). Под удар органов госбезопасности попало множество националистических молодежных групп, в их числе «Латышские орлы», «Железный каблук», «Пламя» и многие другие¹⁵. После ареста и осуждения участники этих и других групп отбывали наказание в лагерях ГУЛАГа, где зачастую пересекались с осужденными членами российских молодежных групп и кружков. Поэт А. Жигулин вспоминал о своем знакомстве в тюрьме с латышским гимназистом – членом националистической подпольной антисоветской организации «Ястребы Даугавы». Они взорвали в Риге статую Сталина. «Мы почти не понимали языка друг друга, — писал автор повести «Черные камни», — но нас объединяла общая ненависть к тирану»¹⁶.

Молодежные организации получили эпитет «антисталинские» сразу, как только о них стало широко известно российской общественности. Это случилось в конце 1980-х годов, когда в Советском Союзе появились первые публикации на эту тему. Комсомольская пресса периода перестройки охотно подхватила и стала развивать идею о сопротивлении молодежи сталинскому режиму, рисуя «молодых повстанцев» настоящими героями-коммунистами¹⁷. Некоторые российские историки на основании опубликованных мемуаров и архивных документов заговорили о «зарождении антисталинского молодежного движения». Насколько справедливы такие оценки и насколько они соответствуют исторической действительности?

13 Грушин Б. А. «Мы пытались ответить на кардинальные вопросы...» // Вопросы методологии. 1994. № 1–2. С. 21.

14 Rogut D. Wstęp // „Śmierć komunistom!“. Młodzieżowa konspiracja niepodległościowa na Ziemi Łódzkiej w latach 1948–1953, red. D. Rogut, Żelów 2012, s. 16.

15 Российский государственный архив новейшей истории. Ф. 5. Оп. 18. Д. 60. Л. 56 – 68.

16 «Пока свободой горим...» (О молодежном антисталинском движении конца 40-х – начала 50-х годов). М., 2004. С. 212.

17 Яковлева Е. Борьба и победа // Комсомольская правда. 1988. 31 августа; Еще раз о деле «КПМ» // Комсомольская правда. 1989. 1 января и др.



Илл. 1. Вымышленная и собственноручно изготовленная сотрудниками управления МГБ по Воронежской области «Схема нелегальной антисоветской троцкистской организации среди молодежи, именовавшаяся «Коммунистическая партия молодежи». 1950. ЦА ФСБ. Следственное дело П-6400.

24 июня 1950 г. Особое совещание при МГБ СССР осудило как участников антисоветской организации двадцать юношей и трех девушек, приговорив всех к различным срокам лишения свободы. В ходе следствия, которым руководил начальник Управления МГБ по Воронежской области В.Н. Суходольский, было установлено, что эту организацию под названием «Коммунистическая партия молодежи» (КПМ) создали в Воронеже в сентябре 1948 г. учащиеся десятых классов и студенты высших учебных заведений. Они выработали программу и приняли решение об издании журнала. Члены КПМ были признаны виновными также и в том, что их организация ставила своей задачей захват политической власти в СССР. Свидетели дали показания, а обвиняемые сознались, что члены «партии» высказывали антисоветские суждения, клеветали на внешнюю и внутреннюю политику, на материальное положение трудящихся в СССР, распространяли вульгарные антисоветские анекдоты,

направленные на дискредитацию руководителей партии. Илл. 1.

По версии следствия, инициаторами создания «Коммунистической партии молодежи» были Б.В. Батуев, Г.Я. Лутков и Е.С. Киселев. В качестве активных членов организации по делу проходили Л.С. Сычев, Н.М. Стародубцев, В.М. Рудницкий, В.И. Туголуков, А.В. Жигулин. Каждого из них Особое совещание приговорило к 10 годам лишения свободы. Другие «партийцы» получили от 5 до 8 лет лагерей.

Двух юношей и одну девушку осудили «за доноительство» к трем и двум годам лишения свободы, этот приговор не был случайным. Дело в том, что на свою беду органы МГБ узнали о существовании нелегальной молодежной организации только в 1949 г., когда КПМ уже стала распадаться. Чтобы не попасть впросак и не упустить «добычу», работники Управления МГБ по Воронежской области активизировали деятельность «партии» через своих негласных сотрудников.

Низменные цели и преступные методы сотрудников МГБ явно обнаружили, когда начался пересмотр дел о контрреволюционных преступлениях. Занимавшийся вопросами реабилитации участников воронежской «Коммунистической партии молодежи» помощник военного прокурора Воронежского военного округа А.Р. Комаров направил в сентябре 1954 г. в Президиум ЦК КПСС письмо, где, в частности, поднимал вопрос об ответственности лиц, виновных в незаконных арестах молодежи. Излагая вкратце ход событий, Комаров писал: «Руководители бывшего областного УМГБ, узнав о кружке, когда он уже прекратил свое существование, возбудили уголовное дело. Убедившись, что кружок безобидный и что достаточно было бы внушения юношам и их родителям, а родители почти все ответственные работники области, в том числе второй секретарь обкома КПСС, работники УМГБ встали на путь фальсификации. Путем применения пыток они заставили подписать нужные им протоколы допроса, и вот готова: контрреволюционная, террористическая, поставившая перед собою цель свержения существующего строя, организация... Юноши, искалеченные нравственно и физически, возвратились из заключения к своим разбитым семьям. А Суходольский и Литкенс, на совести которых не только это, а множество других черных дел, как ни в чем не бывало, продолжают занимать ответственные посты»¹⁸.

Определением Судебной коллегии по уголовным делам Верховного суда СССР от 24 октября 1956 г. все дела в отношении лиц, осужденных по делу «Коммунистической партии молодежи», были прекращены за отсутствием состава преступления¹⁹.

Еще более сурово карательные органы расправились с другой молодежной группой, выявленной в Москве. Арестованные органами МГБ в январе — марте 1951 г. десять девушек и шесть юношей в возрасте от 16 до 20 лет, старшеклассники и студенты начальных курсов, обвинялись в том, что являлись участниками «еврейской антисоветской террористической молодежной организации «Союз борьбы за дело революции», ставившей своей целью борьбу за свержение Со-

ветской власти». Как установило следствие, эта организация возникла в августе 1950 г., ее возглавил 18-летний студент Борис Слуцкий. Он написал политическую программу, в которой сталинский режим обвинялся в «обмане, насилии над мыслями» и «игре на религиозно-националистических тенденциях масс». Следствие, длившееся более года, нашло, что в программных документах этой группы «излагались контрреволюционные троцкистские взгляды, и возводилась клевета на советский государственный строй, внутреннюю и внешнюю политику советского правительства». Несмотря на то, что молодые «борцы за дело революции» обвинялись в тяжчайших преступлениях — терроризме и измене родине, к ним не допустили адвокатов, хотя трое из них еще не достигли совершеннолетия, и их не имели права допрашивать в отсутствие адвоката.

13 февраля 1952 г. Военная коллегия Верховного суда СССР приговорила руководителей («главарей») этой московской юношеской организации — Бориса Слуцкого, Владлена Фурмана, Евгения Гуревича — к высшей мере наказания — расстрелу, остальные 13 членов «Союза» получили от 10 до 25 лет лагерей²⁰. После смерти Сталина приговоры в отношении осужденных были пересмотрены «по вновь открывшимся обстоятельствам», и весной 1956 г. заключенных освободили. Постановлением Пленума Верховного суда СССР от 18 июля 1989 г. дела в отношении всех лиц, осужденных по процессу «Союза борьбы за дело революции», были прекращены за отсутствием в их действиях состава преступления. Эта политическая молодежная организация сегодня хорошо известна благодаря воспоминаниям, которые оставили ее члены. Мемуары Майи Улановской, Аллы Тумановой (А. Рейф), Сусанны Печуро и других позволяют увидеть события 70-летней давности изнутри, глазами самих участников²¹.

В 1949 г. в Москве органы МГБ «вскрыли и обезвредили» нелегальную студенческую группу «Черный легион», ядро которой составляли студенты геологоразведочного института. Как

18 РГНИ. Ф. 5. Документ на закрытом хранении.

19 Подпольные молодежные организации, группы и кружки (1926–1953 гг.): справочник. С. 301–318.

20 Костырченко Г.В. Тайная политика Сталина: власть и антисемитизм. М., 2001. С. 456–457.

21 Печуро С. С. «...Я благодарна судьбе...» // Карта. 1999. № 24–25. С. 98–106; Туманова А. Е. Шаг вправо, шаг влево... М., 1995; Улановская Н. М., Улановская М. А. История одной семьи. СПб., 2003.

следует из материалов следствия, «начав свою нелегальную деятельность, на первый взгляд, с безобидных вещей, в конечном итоге члены этой группы стали проявлять террористические настроения, намеревались ограбить сберегательные кассы, на добытые таким путем деньги приобрести оружие; кроме того, подготавливали переход за границу, а затем в США»²². Следствие установило, что «антисоветская изменническая» группа «Черный легион» была создана в конце 1948 года по инициативе молодого фронтовика-геолога Юрия Степанова. В числе руководителей и активных участников группы значились студенты и выпускники московских вузов Горелов Б.Г., Колесников В.И., Попов В.Г., Федоров Н.А. и другие, всего девять юношей и одна девушка.

Об этой не совсем обычной молодежной организации подробно написал в своих мемуарах А.В. Трубецкой. Воспоминания этого незаурядного человека, прошедшего множество испытаний, не только помогают восстановить фактическую сторону событий, они дают уникальную возможность попытаться осмыслить и понять феномен молодежного протестного движения в послевоенный период. Первая встреча бывшего князя с одним из организаторов «Черного легиона» произошла в 1949 г. в тюремной камере на Лубянке. Описывая «дела» и судьбы своих шести сокамерников, Трубецкой вспоминал:

«Следующий — Юрий Степанов, он же Бен Долговязый, он же Командор Черного Легиона. Юрий был студентом 5 курса геологоразведочного института, родом из Таганрога... Дело, по которому сел Степанов, было довольно любопытным. Их было человек шесть-семь; молодежь, но не зеленая, а повидавшая жизнь, прошедшая школу войны, а некоторые и оккупацию... Сколотилась “теплая” компания студентов-геологов, вместе проводившая свободное время, вместе выпивая. Как это ни странно, их, в общем, уже взрослых людей, объединяла романтика пиратов. Когда шел фильм «Остров сокровищ», они всей компанией устремлялись в кинотеатр. Клички выбирали из того же пиратского лексикона: Крошка Джонни Фокс — ячменное зерно (Николай Федоров — здоровенный парень) или Боб Гарвей — Борис Горелов — персонаж из «Детей

капитана Гранта» ... Название своей группе они дали высокопарное — «Черный легион». Был у них и свой «пиит», слагавший пиратские песни, гимны и стихи — студент медик Вадим Попов. Но за этой романтической и несерьезной декорацией была и более глубокая суть. Корни ее лежали, по видимому, в неудовлетворенности и отсутствии той перспективы в жизни, на которую они могли бы рассчитывать. Бен Долговязый и Боб Гарвей во время войны жили в оккупированном Таганроге, Борис даже был вывезен в Австрию, а Бен попал в плен, бежал и с большим трудом добрался домой. Уже поэтому таким людям дороги у нас были закрыты. А ребята были энергичные, умные, достойные... Неудовлетворенность и бесперспективность у основного ядра заставила ребят искать какой-то выход. Они его нашли в побеге за границу, к которому и стали готовиться. В то лето все они, геологи, были в экспедициях, преимущественно в пограничных районах... Там, в экспедициях, они и были арестованы»²³.

Для осужденных «легионеров» долгое время оставалось загадкой, каким образом органы МГБ узнали о существовании группы? Оказалось, что Вадим Попов, отколовшийся от группы еще до ареста, стал посещать литературный кружок молодых поэтов в Сокольниках. В кружке он познакомился с девицей, тоже любительницей поэзии, но внедренной туда органами для наблюдения и осведомления. Она близко сошлась с Вадимом, он ей читал стихи, в том числе, и так называемые антисоветские, за что и сел. Оформляя дело, следователь выжал из него абсолютно все вплоть до мельчайших подробностей, фраз, эпизодов.

Протоколом Особого совещания при МГБ СССР от 24 декабря 1949 г. все члены группы получили по 25 лет лагерей, за исключением студентки филфака МГУ Нины Шаповаловой, которую приговорили к 10 годам лишения свободы. В феврале 1955 г. Центральная комиссия по пересмотру дел на лиц, осужденных за контрреволюционные преступления, вынесла постановление о снижении сроков наказания и освобождении заключенных из-под стражи. А Определением Судебной коллегии по уголовным делам Верховного суда СССР от 31 октября 1956 г. все уголовные дела в отношении лиц, осужденных по делу

22 РГАНИ. Ф. 5. Документ на закрытом хранении.

23 Трубецкой А.В. Пути неисповедимы (воспоминания 1939 – 1955 гг.). М., 1997. С. 243–245.

«Черного легиона», были прекращены за отсутствием состава преступления²⁴.

К началу 1950-х годов в Советской России не осталось, наверное, ни одного крупного города, где бы чекисты не обнаружили молодежной крамолы. В Ленинграде была вскрыта и ликвидирована «Марксистская рабочая партия коммунистов», в Москве и Воронеже пресекли деятельность нелегальной студенческой «Всесоюзной демократической партии», в Астрахани органы госбезопасности выявили и обезвредили антисоветскую молодежную группу «Жизнь народу», в Бузулуке Чкаловской области арестовали «Группу Ларина», в Москве — «Кружок Кузьмы» и «Группу Шаповала». Что стояло за всеми этими разоблачениями?

В 1950 г. в Москве проходило следствие по делу «Коммуны». На примере этой нелегальной студенческой группы попытаемся по документам проследить, как фальсифицировались материалы следствия, каков характер выдвинутых обвинений и в чем причина, побудившая следователей пойти по пути обмана и подлога? Чтобы иметь полное представление об этой организации, ее целях и задачах, приведем две версии событий. Одна из них изложена в материалах Центральной комиссии по реабилитации. Автором другой является полковник госбезопасности И.В. Шумаков, проводивший в 1950 г. следствие по делу «Коммуны» и отправивший московских студентов в ГУЛАГ. В 1949 г. этот же следователь вел дело Юрия Степанова из «Черного легиона».

Как было установлено в 1956 г. проверкой архивно-следственных дел, в ноябре 1949 г. в МГБ СССР поступило заявление от одного из профессоров МГУ о том, что его сына — студента МГУ — товарищи по учебе пытались вовлечь в нелегальную организацию, именуемую «Коммуной». В связи с этим заявлением органы МГБ приступили к предварительной агентурной разработке, в ходе которой под негласный надзор попали студент 2-го курса Московского инженерно-строительного института Фердинанд Гершельман, студент 1-го курса Московского горного института Игорь Дурнов, а также студенты других московских вузов Игорь Мусатов, Семен Бескин и другие, всего 13 человек. С помощью агентуры и путем допросов отдельных студентов (пре-

имущественно девушек) органы госбезопасности выявили факт создания группой студенческой молодежи нелегальной организации «Коммуна», которая имела устав, программу, «Клятву жизни», членские билеты и выпускала свою рукописную газету. Таковы общие факты, дальнейшая судьба студентов напрямую зависела от того, кто и как будет эти факты интерпретировать.

В реабилитационных документах 1956 г. читаем: «Несмотря на то, что из материалов агентурной разработки не усматривалось наличие контрреволюционного умысла у участников организации, при отсутствии данных о каких-либо антисоветских высказываниях с их стороны, и, зная о состоявшемся решении членов «Коммуны» о самороспуске организации, 5-е Управление МГБ все же приняло решение о реализации разработки». В январе-феврале 1950 г. четырех студентов арестовали. Никто из них виновным себя не признал, но после серии «конвейерных» допросов последовали признания в антисоветских настроениях, поводом для которых якобы служили аресты их родителей в 1937–1938 гг. В ходе следствия у студентов изъяли «вещдоки» — «программные» документы организации и красное знамя, на котором была вышита пятиконечная звезда с девизом «Вперед, заре навстречу!». Кстати, тот студент МГУ, о безопасности которого так заботился папа-профессор, выступая в качестве свидетеля по делу «Коммуны», убежденно доказывал, что «в СССР тайная организация — есть антисоветская организация, следовательно, и антикоммунистическая. Иной красный флаг, кроме Государственного флага — измена Родине». Как видим, советская молодежь не была единой в своих воззрениях.

Анализируя позднее материалы следствия, Центральная комиссия по реабилитации пришла к выводу, что «Коммуна» была создана в 1949 г. как «союз друзей для сохранения школьной дружбы». Для подтверждения данного вывода в документе приводятся строки из «Клятвы жизни»: «Вступая в члены “Коммуны” клянусь быть достойным своих друзей, быть достойным высокого звания гражданина нашей великой Родины... Клянусь всегда поступать так, как этого требует моя совесть, мое человеческое достоинство гражданина Советского Союза... “Коммуна” есть добровольная организация друзей, на всю жизнь связанных единой целью — борьбой за коммунизм...». Практическая деятельность членов организации заключалась в проведении туристиче-

24 Подпольные молодежные организации, группы и кружки (1926–1953 гг.): справочник. С. 274–285.

ских походов, коллективном посещении театров, кино, выставок, в организации контроля над учебой и в проведении литературных диспутов.

В справке КГБ от 1956 г. отмечалось: «еще в 1950 г. было ясно установлено, что созданная Гершельманом и другими нелегальная организация, хотя объективно и была вредна, поскольку она отвлекала молодежь от активной комсомольской работы и в некоторой степени противопоставлялась ВЛКСМ, однако не имела антисоветской направленности и не преследовала никаких контрреволюционных целей... Работники же 5-го Управления МГБ вместо проведения соответствующих профилактических мероприятий по направлению энергии молодежи в должное русло, арестовали Гершельмана и других, путем необъективного, тенденциозного следствия оформили их всех как участников антисоветской организации»²⁵. По постановлению Особого совещания при МГБ СССР от 15 июля 1950 г. за участие в антисоветской молодежной организации и проведение антисоветской агитации Ф. Гершельман был заключен в ИТЛ на 10 лет, С. Бескин, И. Дурнов, И. Мусатов — на 8 лет.

16 сентября 1954 г. постановлением Центральной комиссии по пересмотру дел на лиц, осужденных за контрреволюционные преступления, все осужденные по делу «Коммуны» были из-под стражи освобождены и полностью реабилитированы²⁶.

После смерти Сталина в обществе начались перемены в духе «восстановления социалистической законности». Из органов госбезопасности за нарушение советской законности и по служебному несоответствию уволили более 2300 сотрудников, из которых 48 занимали ответственные посты в Центральном аппарате Комитета госбезопасности²⁷. В их числе была и группа следователей, сфальсифицировавшая дело «Коммуны». Полковника Шумакова уволили из органов госбезопасности по служебному несоответствию. Возмущенный этим фактом «вопиющей несправедливости», он пытался доказать высшему партийному руководству, что действовал в полном

соответствии с установками партии в духе своего времени.

Вот как выглядят изложенные выше события в интерпретации коммуниста с 1927 г. И.В. Шумакова. Первое, на что обращает внимание бывший следователь, это то, что Центральной комиссией реабилитированы не просто студенты, а сын офицера царской армии, осужденного за шпионскую деятельность (Ф.Р. Гершельман); сын, осужденного шпиона и антисоветчика (И.Я. Дурнов), сын одного из руководителей троцкистской организации, который готовил террористический акт против членов Политбюро ЦК ВКП (б) (И.А. Мусатов). «Как установлено, — пишет Шумаков в своей жалобе Н.С. Хрущеву, — дети осужденных шпионов, троцкистов и террористов, будучи озлоблены за арест их родителей, в 1949 г. создали нелегальную группу в Москве, вели между собой антисоветские разговоры, слушали передачи вражеских радиостанций и хранили запрещенную литературу Каменева, Шульгина, Черчилля... Все участники следствия во всем сознались... Я, как коммунист, со всей ответственностью перед партией заявляю, что решение по делу нелегальной группы в 1950 г. было принято правильно, для этого имелись достаточные документальные данные, а также данные агентуры, которая полностью подтверждала антисоветские настроения участников этой группы»²⁸. Как видим, здесь нет ни раскаяния, ни попыток оправдаться.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о репрессивном характере государственной политики в отношении определенных слоев молодежи. Молодые люди, попавшие под удар сталинских репрессий, в подавляющем большинстве не имели ни антисоветских, ни террористических, ни изменнических умыслов по отношению к советскому государству, но стремились найти объяснения тем противоречиям, фактам беззакония и несправедливости, которые наблюдались в повседневной жизни страны. Создание неформальных молодежных объединений свидетельствовало о недостаточной вовлеченности молодежи в общественную жизнь страны, о нереализованной потребности в межличностном общении, о попытках найти свое место в жизни и даже о кризисе идентичности, который испытывали некоторые быв-

25 РГАНИ. Ф. 5. Документ на закрытом хранении.

26 Подпольные молодежные организации, группы и кружки (1926–1953 гг.): справочник. С. 295–299.

27 Лубянка: Органы ВЧК–ОГПУ–НКВД–НКГБ–МГБ–МВД–КГБ. 1917–1991. Справочник. М., 2003. С. 688–689.

28 РГАНИ. Ф. 5. Документ на закрытом хранении.

шие фронтовики (среди участников молодежных объединений было немало фронтовиков, имевших ранения, ордена и медали). Анализ реабилитационных материалов по делам молодежных организаций показал, что причиной ареста часто была провокаторская деятельность секретных сотрудников органов МГБ. Несмотря на протестный и нонконформистский характер деятельности молодежных организаций, все же можно утверждать, что в целом эти сообщества были вполне лояльны к коммунистическому режиму и в своих идейных исканиях не выходили за рамки марксистско-ленинской теории.

Список литературы

1. Fürst J. Prisoners of the Soviet Self? – Political Youth Opposition in Late Stalinism // *Europe-Asia Studies*, Vol. 54, No. 3 (May, 2002), pp. 353–375.
2. Fürst J. *Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism*. Oxford, 2010.
3. Rogut D. Wstęp // „Śmierć komunistom!”. *Młodzieżowa konspiracja niepodległościowa na Ziemi Łódzkiej w latach 1948–1953*, red. D. Rogut, Żelów 2012.
4. Грушин Б. А. «Мы пытались ответить на кардинальные вопросы...» // *Вопросы методологии*. 1994. № 1–2. С. 21.
5. Грушин Б.А. Горький вкус не востребованности // *Российская социология шестидесятых годов в воспоминаниях и документах*. СПб., 1999. С. 205–207.
6. Давыдов С. Г. *Молодежная оппозиция в СССР в послевоенный период*. Пенза; М., 1998.
7. Зубкова Е.Ю. *Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953*. М., 1999.
8. Козлов Д. С. Неофициальные группы советских школьников 1940–1960-х годов: типология, идеология, практики // *Острова утопии: Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е)*. М., 2015. С. 451–494.
9. Костырченко Г.В. *Тайная политика Сталина: власть и антисемитизм*. М., 2001.
10. Мазус И. *История одного подполья*. М., 1998.
11. Мерзанова А. В. Основные направления изучения диссидентского движения в СССР в отечественной историографии (по материалам диссертационных исследований) // *Вестник Удмуртского университета. Серия история и филология*. 2019. Т. 29. Вып. 4. С. 679–685.
12. «Пока свободой горим...» (О молодежном антисталинском движении конца 40-х — начала 50-х годов). М., 2004.
13. Печуро С.С. «...Я благодарна судьбе...» // *Карта*. 1999. № 24–25. С. 98–106.
14. *Подпольные молодежные организации, группы и кружки (1926–1953 гг.): справочник / сост. И.А. Мазус*. М., 2014.
15. Рождественский С.Д.(Р.) *Материалы к истории самодеятельных политических объединений в СССР после 1945 года* // *Память. Исторический сборник*. Вып. 5. М., 1981, Париж, 1982.
16. Трубецкой А.В. *Пути неисповедимы (воспоминания 1939–1955 гг.)*. М., 1997.
17. Туманова А. Е. *Шаг вправо, шаг влево...* М., 1995.
18. Улановская Н. М., Улановская М. А. *История одной семьи*. СПб., 2003.

INFORMAL ORGANIZATIONS OF RUSSIAN YOUTH IN SECOND HALF of the 1940s — FIRST of the 1950s.

Ivanova Galina Mikhailovna,
DSc in History, Chief Researcher
Institute of Russian History RAS
e-mail: ivanovagal@mail.ru

Abstract

The research focuses on informal youth associations on the territory of the RSFSR, which came to be under the blow of Stalinist repressions as "illegal anti-Soviet organizations" in the second half of the 1940s - early 1950s. The reasons and conditions for their occurrence are revealed, the quantitative, gender, age and social composition of the participants in youth groups and circles is analyzed, the mechanism of repression against Soviet youth is investigated.

Keywords

Informal youth associations, repressions against youth, statistics of youth groups.

RAR

УДК 930.85

ББК 85.7

10.34685/НП.2020.31.4.004

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ЗНАЧЕНИЕ ТРАМ'ОВСКОГО ДВИЖЕНИЯ В ПРИМОРЬЕ В 1930-е гг.

Карпеченко Виталий Владимирович,

Аспирант, Дальневосточный федеральный университет, ФГАОУ ВО
ул. Суханова, 8, Приморский край, г. Владивосток, 690091,
e-mail: vitaliykarpechenko@gmail.com

Аннотация

Предметом исследования является социокультурная значимость «театров рабочей молодежи» — ТРАМ'ов в Приморском крае в 1930-е гг. Опираясь на данные периодики, автор анализирует роль местного ТРАМ'овского движения, его задачи, особенности функционирования и отличительные черты, из чего складывается степень его социокультурного влияния на культурную жизнь Приморья.

Ключевые слова

Художественная самодеятельность, Приморье, драматические кружки, театры рабочей молодежи, ТРАМ, самодеятельный театр, Владивосток.

В 1920-е гг. программное реформирование сценических практик было тесно связано с установкой на расширение задействованных в политической агитации видов искусств. Общее движение в сторону популяризации искусства и привлечения нового массового зрителя (представителей рабочего и крестьянского классов), процесс формирования новых стандартов художественной деятельности затронуло и структуру театров: театральная самодеятельность была объявлена не только основой будущего советского театра и драматургии, но и «лабораторией, в которой реально вырабатываются новые театральные формы»¹. Роль клубной сцены стремительно росла. На стыке народного и профессионального искусства в 1920-х — 1930-х гг. создавались фор-

мы театральной самодеятельности, способствующие политическому воспитанию и просвещению рабочей молодежи — «театры рабочей молодежи» (далее – ТРАМ). В ходе деятельности подобных кружков особенно поощрялась политическая устремленность и идеологическая пропаганда, «политическая грамотность» членов и участников. Так явление ТРАМ'ов распространилось во всех регионах СССР, в том числе и в рассматриваемом в данной статье Приморском крае.

История возникновения и развития советских ТРАМ'ов в центральной части России широко изучена в работах А. Пиотровского², В. Ми-

1 Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит. 1964–1967. Т. 3. С. 243.

2 Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. Сотрудники Российского института истории искусств / Рос. ин-т истории искусств; сост, вступ. ст., прилож., коммент. А. А. Теплов; научн. ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. СПб. : НП Балтийские сезоны, 2019.

роновой³, Л. Прохоровой⁴. Социокультурный аспект различных самодеятельных театров СССР был подробно проанализирован в диссертации В. Косаревой «Самодеятельный театр 1917–1927 годов: социокультурный анализ»⁵. При этом деятельность ТРАМ'ов непосредственно в Приморье проанализирована не полностью. В данном исследовании привлекались близкие по тематике статьи Е. Спешиловой⁶, Э. Осиповой⁷, О. Коханой⁸. Также необходимо упомянуть о международных контактах в театральной практике Дальнего Востока, рассмотренных в работах В. Королевой⁹.

Цель статьи — выявить социокультурное значение движения театров рабочей молодежи в Приморском крае в 1930-х гг. Для этого, в качестве источников, проанализированы статьи из таких периодических изданий как: газета «Красное знамя» за 1930–1939 гг., журналы «Жизнь искусства» за 1926 и 1929 гг., «Клубная сцена» за 1927 г., «Новый зритель» за 1924 г. Использование источниковедческого метода позволило более полно сконструировать изначально придаваемую партийными структурами и реально осознава-

емую современниками социальную значимость ТРАМ'ов.

Актуальность исследования обусловлена особенным характером сценической традиции советского ТРАМ'а, который в дальнейшем повлиял на сложившуюся театральную культуру в целом. Эта форма театральной самодеятельности способствовала не только развитию исполнительского и режиссерского уровня актеров-любителей, но и подняла общий организационный уровень профессиональных театральных коллективов, что особенно отражается и в современной сценической практике.

История культурных событий 1920-х – 1930-х годов прочно связана с феноменами советской культурной политики и культурной революции¹⁰. Акцент на развитии «творчества масс», стремление кардинально изменить статус профессионального искусства, выражаются в активной организации самодеятельных клубов различных видов искусств. Таким образом, возникают как «гражданские», то есть городские и сельские начинания, так и более контекстные, неслучайные общественные объединения: формируются коллективы рабочие¹¹, фабрикантские, армейско-флотские, студенческие¹². К последним относится и организация театров рабочей молодежи.

В период становления советской власти Дальневосточный регион пережил шесть крупнейших административных преобразований. Говоря о Приморском опыте создания и функционирования ТРАМ'ов в 1930-х гг., стоит в первую очередь обратиться к «классификации» периодов развития сценической деятельности предложенной Э. Осиповой¹³. Исследуемый временной контекст включается автором в так называемый «четвертый этап»,

- 3 Миронова В. М. Трам: Агитационный молодежный театр 1920–1930-х гг. Л.: Искусство, 1977.
- 4 Прохорова Л. Д. Театры рабочей молодежи (ТРАМы) в истории развития советского театра 20-30-е годы // Омский научный вестник. 1999. №7. С. 27–28.
- 5 Косарева М. В. Самодеятельный театр 1917–1927 годов: социокультурный анализ : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : специальность 13.00.05. Теория, методика и орг. соц.-культур. деятельности. М., 2008. С. 20.
- 6 Спешилова Е. В. Развитие художественной самодеятельности в Приморье в 1930-е гг // КЛИО: Прошлое регионов России. 2013. № 6 (78). С. 78–80.
- 7 Осипова Э. В. Театральная жизнь Дальневосточной республики // Россия и АТР. 2006. №. 1. С. 48–55.
- 8 Коханая О. Е. Театры для детей и молодежи как феномен отечественной культуры //Единая российская нация: проблемы формирования ее идентичности. 2017. С. 305–310.
- 9 Королева В. А. Китайский и корейский театры на Дальнем Востоке России / Россия и современный мир. 2002. №2. С. 217–225; Королева В. А. «Маленький Китай» и его зрелищные представления в социокультурном пространстве улиц русского дальневосточного города (вторая половина XIX в.-1920-е гг.) // Гуманитарный вектор. Серия: Философия, культурология. 2015. №. 2 (42). С. 118–127.

- 10 Время, вперед! Культурная политика в СССР. Под ред. И. В. Глущенко, В. А. Куренного; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 272; Спешилова Е. В. Развитие художественной самодеятельности в Приморье в 1930-е гг. // КЛИО: Прошлое регионов России. 2013. № 6 (78). С. 78.
- 11 Бронин П. Выстрел в клубе Воровского // Красное Знамя. 1930. №103. С. 4.
- 12 Бронин П. В поход за советский театр и клуб // Красное Знамя, 1930, №91. С.4.
- 13 Осипова Э. В. Преемственность культурной политики советского государства в области театра: 1920–1980-е гг. / Советский Дальний Восток в сталинскую и постсталинскую эпохи. 2014. С. 256–264.

длящийся с 1927 по 1953 г. и характеризующийся «идеологическим диктатом», «политическим и эстетическим единомыслием» в рамках установившегося социалистического реализма¹⁴.

Процессы национализации театров¹⁵, так же присущие периоду 1930-х гг., сопровождали ведение «внешней культурной политики»: нередко в периодике отмечались гастроли профессиональных китайских и корейских театров¹⁶, а также «ответные» выезды советских трупп, например, передвижных театров малых форм, маршрут которых заключался в движении по путям Уссурийской железной дороги, и затем — обратно во Владивосток¹⁷. Данный факт международных, а точнее интернациональных связей, в том числе ТРАМ'ов (как и в целом театральных коллективов) Дальнего Востока является одновременно формо- и идейно-образующей составляющей рассматриваемого периода. Географическое расположение Дальнего Востока точно характеризуется Э. Осиповой как «буферная зона»¹⁸. Так специфика культурной жизни напрямую зависела от территориальных аспектов Приморья. Именно через эту границу проходила труппа Большого Драматического театра в начале XX в. со сценическими постановками пьес А. Чехова, рассказов Ф. Достоевского¹⁹. Таким образом, культурные контакты, начатые еще на рубеже XIX–XX вв., активно функционировали вплоть до Второй мировой войны. Описанная выше внешнеполитическая культурно-театральная политика дальневосточной окраины важна была для партийных деятелей, с точки зрения распространения новой идеологической парадигмы СССР на азиатские территории.

Типологически иную линию социокультурной значимости ТРАМ'ов Дальнего Востока стоит выделять исходя из деятельности самодеятельных

театральных объединений в рамках локально-территориальных границах, например, Приморья. Акцент на политико-воспитательную работу самодеятельных театральных организаций особенно прослеживается в дополнительной, факультативной активности: конференциях, диспутах и прочих обсуждениях²⁰. Важен был нюанс вербальной, словесной и устной, проработки результатов и планирования грядущих событий — подобная практика собраний членов труппы стоит в прямой зависимости с концепцией и важностью партсобраний, если вновь проводить параллель с высшим партийным руководством. Более того, проводимые мероприятия касались далеко не только участников ТРАМ'ов. В связи с тем, что принимать участие непосредственно в постановках могли только члены партии и комсомола, в начале 1930-х гг. в Приморской периодике не раз указывалось о «несостоявшемся открытии ТРАМ'а» или о «фатальной малочисленности труппы»: далеко не все служащие, учащиеся и работающие, а также просто желающие обладали партбилетом²¹, и не могли подключиться к театральной жизни региона. Поэтому театральное самодеятельное движение обладало особой комсомольской и даже партийной значимостью в рамках программы агитпропа. В № 267 выпуска газеты «Красное знамя» за 1931 г. местный журналист И. Мехамед писал, что «творческий путь ТРАМ'а — это борьба комсомола за пролетарское искусство в театре»²². Более того, в периодике отражаются важные для 1930-х гг. такие элементы театральных постановок как самокритичные и сатирические сюжеты, обличающие местные и локальные недочеты партийной работы. Роль «моральных цензоров» самостоятельно выбирали непрофессиональные актеры ТРАМ'ов: как из соображений произведения большего эффекта на зрителей (сатира воспринималась однозначным принятием), так и, руководствуясь популярными для начала 1930-х гг. интонациями добродушной пронизательности: «...в спектакле ещё много сырого материала. Ребята, увлекаясь темпом, глотают слова, смазывают движения, перестановки дела-

14 Там же. С. 257–258.

15 Там же. С. 256.

16 Королева В. А. Китайский и корейский театры на Дальнем Востоке России // Россия и современный мир. 2002. №2. С. 217–225.

17 Передвижной театр выехал на линию // Красное Знамя, 1930, №37. С.4.

18 Осипова Э. В. Театральная жизнь Дальневосточной республики // Россия и АТР. 2006. №. 1. С. 48.

19 Галлямова Л. И. Владивосток как центр театрального искусства Дальнего Востока на рубеже XIX–XX вв. // Россия и АТР. 2016. № 4 (94). С. 252.

20 Бронин П. Театр малых форм // Красное Знамя. 1931. №26. С.4

21 Театр рабочей актерской молодежи // Красное Знамя. 1930. №15. С. 4.

22 Мехамед И. Победа на фронте национального искусства // Красное Знамя. 1931. №267. С. 4.

ются недостаточно точно, шалит свет, но в этом нет вины ТРАМ-а...»²³. Важным являлось включить каждую театральную постановку в процесс строительства социализма.

Информация о первой постановке дальневосточного краевого ТРАМ'а под руководством режиссера и драматурга М. Хардина, упоминается в № 110 газеты «Красное Знамя». Рецензент П. Бронин дает положительную оценку спектаклю по пьесе «Дай пять!» исполненную местными комсомольцами 14 мая 1930 г. в клубе Ильича (г. Владивосток). Несмотря на то, что пьеса идеологически выдержана и не содержит глубокого художественного наполнения, местный рецензент отмечал, что «с первых сцен между зрительным залом и исполнителями спектакля установилась твердая связь, непрерывно возрастающая. И когда трамбовцы запели «Интернационал» весь зал подхватил пролетарский гимн и влился в число участников спектакля»²⁴. По словам автора статьи, исполнители достигли такого соучастия со зрителями тем, что не играли, а жили на сцене — показывали сами себя на производстве, не пытались показаться «жрецами великого искусства»²⁵. Все перестановки происходили на виду у зрителя, занавес не закрывался, играли без грима. Это было свежее актерское воплощение, в каком-то смысле «обнаженное производство спектакля»²⁶. После спектакля было открытое обсуждение, где режиссер М. Хардин призывал зрителей к жесткой критике недостатков ТРАМ'а.

Бригада рабочих корреспондентов — В. Вяткин, Ф. Маринич, М. Герштейн и Е. Крылова в этом же номере газеты особенно выделили постановку владивостокского ТРАМ'а²⁷. Авторы считали, что она внесла коренную ломку в старые формы сценического искусства. Если раньше любительская театральная постановка представлялась как зрелищное действие, где зритель приходил лишь «посмотреть» спектакль, оставаясь при этом «гостем», то совсем иное испытала публика в обста-

новке нового ТРАМ'а. Работники газеты писали, что «грань между молодняком-зрителем и молодняком-изобретателем была стерта, уничтожена, даже в момент самого сценического действия»²⁸.

Новая культура саморефлексии и самооценки в добровольной деятельности ТРАМ'ов является отражением формирования нового типа театральных и сценических постановок, что можно назвать открытым процессом производства спектаклей. Самодеятельные и личные, негосударственные инициативы были крайне важны для развития новой самосознательности в раннем советском обществе. Ввиду того, что у советской власти практически не было свободных ресурсов (денежных, пространственных, людских), что непременно способствовали бы развитию и большей популяризации любительских театров, всячески пропагандировалась идея новой самодеятельности²⁹. Непрофессионализм членов труппы, отсутствие постоянной сцены и достаточного времени на читку и проработку текстов постановок (большую часть дня уходила на работу и только вечера отдавались театру), возможности заниматься сценическими решениями спектаклей³⁰, — все это не дискриминировалось, а, наоборот, превозносилось как залог успешной социальной работы советской власти. Более того, любительские коллективы, что упоминалось выше, зачастую были передвижными. В ходе подобных «гастролей» труппами не только проводились театральные вечера, но и устраивались разнообразные педагогические классы, мастер-классы и открытые занятия³¹. Таким образом формировалась новая сценическая традиция, ее носителем становился новый советский человек.

Самодеятельный театр, выделившись к концу 1920-х гг. из общей группы народных постановочных коллективов³², постепенно становится советским проектом, включенным в официаль-

23 Бронин П. Владивосток имеет новый театр // Красное Знамя. 1930. №110. С. 4.

24 Там же.

25 Там же.

26 Там же.

27 Вяткин В., Маринич Ф., Герштейн М., Крылова Е. Работы о ТРАМ'е // Красное Знамя. 1930. № 110. С. 4.

28 Там же.

29 Там же.

30 Бронин П. Владивосток имеет новый театр // Красное Знамя. 1930. №110. С. 4.

31 Бронин П. Театр малых форм // Красное Знамя. 1931. №26. С.4.

32 Косарева М. В. Самодеятельный театр 1917–1927 годов: социокультурный анализ : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : специальность 13.00.05. Теория, методика и орг. соц.-культур. деятельности. М., 2008. С. 3.

ную культурную политику и программу идеологической пропаганды и агитации. Рассмотренные выше аспекты как локальной (территориальной) значимости, так и внешнеполитического, или интернационального статуса позволяют осознать социокультурную значимость ТРАМ'овского явления как для периода 1930-х гг., так и в рамках предшествующего и последующего времени.

Стремление вывести на первый план художественной деятельности не профессионалов, а любителей и лично увлекающихся личностей, к 1950-м гг. отразилось на формировании качественно иной театральной школы. ТРАМ'ы в дальнейшем переходили в профессиональное драматическое искусство, подобные прецеденты известны в столичных городах, например, Санкт-Петербурге и Москве, и Приморский опыт здесь не исключение³³.

Степень влияния ТРАМ'овского движения на культурную жизнь Приморского края трудно переоценить. Театральные представления стали демократичнее, ориентируясь на потребности «масс». Новая сценическая самодеятельная культура способствовала тесному взаимодействию любительского и профессионального театров, формированию новых сценических приемов, например таких как: полумимовизационный сценарий спектакля, работа со зрителем (общение и обсуждение после спектакля), театральное экспериментаторство³⁴, читки³⁵. Исполнительская манера участников ТРАМ'а стала реалистичнее, трамбовцы уходили от излишней «театральности», а зритель становился соучастником театрального процесса.

Можно провести множество аналогий с современными сценическими тенденциями, где наряду с традиционными постановками в профессиональном театре есть место и для эксперимента³⁶, читки с обсуждением³⁷ и т.д.

Все это ещё раз подтверждает социокультурное значение ТРАМ'ов в 1930-е гг., которое отразилось и на театральной культуре региона.

Список литературы

1. Галлямова Л. И. Владивосток как центр театрального искусства Дальнего Востока на рубеже XIX-XX вв. // Россия и АТР. 2016. № 4 (94). С. 245-258.
 2. Королева В. А. Китайский и корейский театры на Дальнем Востоке России / Россия и современный мир. 2002. №2. С. 217-225.
 3. Косарева М. В. Самодеятельный театр 1917-1927 г одов: социокультурный анализ : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук : специальность 13.00.05. Теория, методика и орг. соц.-культур. деятельности. М., 2008. С. 20.
 4. Коханая О. Е. Театры для детей и молодежи как феномен отечественной культуры // Единая российская нация: проблемы формирования ее идентичности. 2017. С. 305-310.
 5. Луначарский А. В. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит. 1964-1967. Т. 3. С. 628.
 6. Миронова В. М. Трам: Агитационный молодежный театр 1920-1930-х гг. Л.: Искусство, 1977. 127 с.
 7. Осипова Э. В. Театральная жизнь Дальневосточной республики // Россия и АТР. 2006. № 1. С. 48-55.
 8. Пиотровский А. И. Театральное наследие – исследования, театральная критика, драматургия: в 2 т. Сотрудники Российского института истории искусств / Рос. ин-т истории искусств; сост. вступ. ст., прилож., коммент. А. А. Теплов; науч. ред., коммент. А. Ю. Ряпосов. СПб. : НП Балтийские сезоны, 2019. 1303 с.
 9. Прохорова Л. Д. Театры рабочей молодежи (ТРАМы) в истории развития советского театра 20-30-е годы // Омский научный вестник. 1999. №7. С. 27-28.
 10. Спешилова Е. В. Развитие художественной самодеятельности в Приморье в 1930-е гг. // КЛИО: Прошлое регионов России. 2013. № 6 (78). С. 78-80.
-
- 33 Третьяк А. Владивосток театральный: [Электронный ресурс] – <https://teatral-online.ru/news/1346/> (дата обращения: 4. 11. 2020).
- 34 Левин И. Сезон в китайском ТРАМ'е / И. Левин // Красное Знамя. 1934. № 247.
- 35 Дневник ТРАМ'а // Красное Знамя. 1930. № 43. С.4.
- 36 Павленко И. «GROZA2059» – интересный эксперимент Театра молодежи: [Электронный ресурс] –<https://deita.ru/article/465260> (дата обращения 4. 11. 2020).
- 37 Изголодались по культуре: артисты театра молодежи во Владивостоке прочитали для жителей пьесу: [Электронный ресурс] – <https://www.dv.kp.ru/daily/217172.5/4274113/> (дата обращения 4. 11. 2020).

SOCIOCULTURAL VALUE TRAM'OVSKY MOVEMENT IN PRIMORYE IN THE 1930s.

Karpechenko Vitaliy Vladimirovich,

post-graduate student of the Far Eastern Federal University
st. Sukhanova, 8, Primorsky region, Vladivostok, 690091,
e-mail: vitaliykarpechenko@gmail.com

Abstract

The subject of the research is the socio-cultural significance of «theaters of working youth» in the Primorsky Territory in the 1930s. In the history of theatrical culture of the Russian Far East, the activities of «theaters of working youth» have not been fully analyzed. In the 1930s. in the Primorsky region, amateur performances are developing, a new stage tradition of the Soviet amateur theater is being formed. Based on the data from periodicals, the author analyzes the role of the local of «theaters of working youth movement», its tasks, functioning features and distinctive features, which make up the degree of its socio-cultural influence on the cultural life of Primorye.

Keywords

Amateur performances, Primorye, drama circles, theaters of working youth, TRAM, amateur theater, Vladivostok.

RAR

УДК 7.03

ББК 85.1

10.34685/НИ.2020.31.4.005

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА ДМИТРИЯ КЛОПОВА*

Кортович Андрей Владимирович,

член Союза художников России, член Московского союза художников,
доцент кафедры Графического дизайна института Бизнеса и дизайна.

Протопоповский переулок, дом 9, Москва, Россия, 129010

e-mail: kortovich@inbox.ru

Аннотация

Исследуется творчество художника Д.М. Клопова, близкого друга и земляка писателя Ф.А. Абрамова. Рассматриваются основные этапы биографии художника и характерные особенности авторского почерка его изобразительного искусства..

Ключевые слова

Изобразительное искусство, народное творчество, масляная живопись, традиции, культура, наивное искусство.

В 1997 году вышел на экраны фильм режиссёра Л. А. Бобровой «В той стране», где главного персонажа Николая Скуридина играл Дмитрий Михайлович Клопов. Так убедительно исполнить эту роль никогда бы не получилось у профессионального актёра. Клопов жил в фильме, его персонаж и он сам естественно и органично сочетались с повседневным бытом архангельской деревни Веркола, где проходили съёмки. Фильм острый, пронзительный, эмоциональный. Заставляет зрителя задуматься над тем, что же есть в человеческой жизни истинные непреходящие ценности, а что суета?

Жизнь главного героя проходит в деревенской колхозной рутине. Несмотря на смиренность, кажущуюся простоту нрава и жизненные трудности, у Скуридина-Клопова есть основное дело, сопровождающее всю его жизнь – он создаёт из деревянной щепы птиц, которые приносят

в дом счастье. В конце фильма так реалистично показан процесс изготовления Клоповым традиционных архангельских птиц, что становится ясно – перед зрителями не актёр, а народный мастер. Помимо многочисленных наград, фильм «В той стране» получил в 1998 году Государственную премию России. На Международном кинофестивале славянских и православных фильмов «Золотой витязь», проходившем в 1998 году в Киеве, Дмитрий Михайлович получил Гран-При за лучшую мужскую роль.

Из воспоминаний режиссёра фильма «В той стране» Лидии Бобровой: «Впервые Дмитрия Клопова, который играл в фильме Николая Скуридина, я увидела в церкви... Вернее, сначала я читала о нем в дневниках у Абрамова, и уже тогда у меня возник к нему интерес, а когда я его увидела, то поняла, что должна на него написать сценарий. Но я была совершенно не уверена, что

* Статья подготовлена по материалам доклада, представленного на IV Всероссийской научной конференции «Русский Север-2020. Проблемы изучения и сохранения историко-культурного и природного наследия», город Тотьма.

он согласится сниматься. И действительно, прежде чем участвовать в пробах, он прочитал сценарий, одобрил его, сказал, что здесь написана правда и Фёдор Александрович его благословил бы. И дал согласие. Иначе он бы отказался. Ему ни деньги, ни слава не нужны.

Вообще для меня главное лицо в фильме — Николай Скуридин. Деревня эта и вся наша земля держатся на таких людях. Вот на таких незаметных, как Скуридин и как сам Дмитрий Клопов, всё у нас и стоит»¹.

Дмитрий Михайлович Клопов, дядя Митя,



Дмитрий Михайлович Клопов. На открытии персональной выставки «Две жизни Дмитрия Клопова». 23 февраля 2013 года. Фото Вячеслава Калинина

как многие звали его в родной Верколе, был мо­ложе своего знаменитого земляка и друга писателя Фёдора Александровича Абрамова на 15 лет. Родился он 22 февраля 1935 года, был единственным сыном в семье (младший брат умер в младенчестве). Детство было не легкое. Отец, Михаил Николаевич, погиб на фронте и мать, Варвара Трофимовна, растила сына одна. Митя окончил 7 классов Веркольской средней школы. Учительница начальных классов Антонида Павловна Павловская давала ему перерисовывать красивые открытки, тем самым пробудив любовь к рисованию².

Дмитрия Михайловича призвали в армию в 1954 году. Он служил три года в радиотехнических войсках под Архангельском в Васково и там же получил профессию шофёра. После службы в армии у Клопова был непростой выбор. Его работы увидел ленинградский художник Фёдор Фёдорович Мельников и пригласил поступать в Академию искусств имени И.Е. Репина. Он мог уехать в Ленинград и там осваивать любимую профессию или вернуться в Верколу. По настоянию матери он выбрал второе. Устроился в Лавельский леспромхоз и 7 лет проработал в лесопункте посёлка Рудуха.

В 1961 году Дмитрий Михайлович по совету карпогорского художника Владилена Бутюкова поступил на факультет рисунка и живописи Государственного заочного народного университета искусств при Центральном Доме народного творчества имени Н.К. Крупской³. А в 1963 году с отличием окончил двухгодичный курс. В университете обучение происходило дистанционно. Студенты получали в письмах задания от своих педагогов, выполняли и отправляли по почте в университет. Это было удобно, так как обучение шло без отрыва от основной работы и без вызовов студентов в Москву. В обратных письмах приходили подробные отзывы с разбором студенческих работ, в которых акцентировалось внимание на композиционных, стилистических, колористических и прочих ошибках, выявлялись положительные качества. Индивидуальные письменные консультации педагогов ЗНУИ вдохновляли тысячи людей, многие из которых были талантливыми «самородками». Среди них знаменитые художники-примитивисты: Иван Селиванов, Павел Леонов, Эльфрида Мильтс, Александра Тяпкина. (Илл. 1.)

В родной Верколе Дмитрий Михайлович был незаменимым человеком. С 1966 по 1968 год преподавал в школе рисование, черчение и труд. И дорожным рабочим был, и в леспромхозе работал вальщиком, раскряжевщиком и вздымщиком, и колхозными делами занимался: строил дома, развозил людей и грузы, топил печи, стеклил рамы, ставил сено... Несмотря на то, что у него были ежедневные дела по своему хозяйству, колхозные и общественные работы, большая семья (жена и пять дочерей), он всегда находил время

1 Боброва Л. Благополучная Веркола // Искусство кино. 1998. №5.

2 Алина О. О Дмитрие Клопове. Веркола. 2013. <https://vk.com/verkola29>

3 Ледяева М. Вселенная по имени «Клопов» // Правда Севера. 21 января 2015.



Илл.1. «Северное сияние». ДВП, масло. 34x50 см. 1963-79 г.

на природе или в своей небольшой мастерской с видом на реку и монастырь бескорыстно заниматься изобразительным искусством. Для него это было основным делом жизни. Живописью занимался в небольших промежутках между повседневными заботами и по ночам. Внутренняя свобода позволяла ему постоянно находиться в рческом состоянии. «Художник должен быть свободен», — сказал в одном интервью Дмитрий Михайлович. Картины свои никогда не продавал. «Удивительный этот Клопов человек — всё не могу привыкнуть. Работает на дорогах, 120 рублей в месяц получает — и доволен, в то время как другие помешались на деньгах. Но деньги — это ещё куда ни шло. А живописью, можно ли заниматься живописью после того, как отхлопал топором восемь часов? Клопов занимается»⁴, — восхищался своим другом Фёдор Абрамов в дневниковой записи от 17 июля 1982 года.

В 1982 году в Верколе у Дмитрия Михайловича открылась персональная выставка. На вернисаже был Абрамов. 27 июля 1982 года в дневнике писателя появилась такая запись. «Клопов — художник... Кто-то в Верколе его всерьез принимал? Репин — да и только. А сегодня в клубе выставка его работ (живопись, птицы щепяные, игрушки), и народ валом валит.

Выставку открывал я, а перед открытием сказал много хороших слов о своем друге. Имело это какое-то значение для веркольцев?

4 Крутикова-Абрамова Л. Дом в Верколе. Док. повесть. Л.: Сов. писатель. 1988. С. 351.

Должен признаться, я тоже по-новому увидел живопись Клопова. Очень неплохо. За некоторые вещи — ручаюсь — не было бы стыдно даже профессиональному художнику.

Эх, пропал талант!

Да, Веркола посмеивается, иногда даже потешается над Митей, а может, только он, из всех нынешних веркольцев и останется...»⁵

Видно, что Абрамов очень переживал за художественный талант своего друга. В своих записных книжках двумя годами ранее, 19 августа 1980 года, Фёдор Александрович оставил следующее. «Да и Митя Клопов интересный. Пока я разгуливал по гостям, он сидел за мольбертом, писал монастырь. Закоченел — в одной рубашке, да и в тени: но способный парень. Вот уж поистине жизнь сожрала талант. Да и сам, конечно, виноват: надо было уезжать в город, а он остался в деревне, пожалел мать.

О Мите стоит написать рассказ. Талант, который не поняли земляки, да и он сам не понял. Пинежский Пиросмани»⁶. (Илл. 2.).

Но пропал ли талант? Здесь можно с Фёдором Александровичем поспорить. «Талант-то у меня как был, так и остался. Да у любого человека так, загубить талант невозможно. Если он есть, его



Илл.2. «На деревне гулянье». ДВП, масло. 25x47 см. 1981 г.

удастся использовать, как бы ни жил человек, плохо или хорошо»⁷, — говорил сам художник. Дмитрия Клопова никак нельзя отнести к самым самодельным художникам-примитив-

5 Крутикова-Абрамова Л. Там же. С. 352.

6 Крутикова-Абрамова Л. Там же. С. 293.

7 Доморощенин С. Пинежский Пиросмани // Вечерний Северодвинск. 6 мая 2010.

стам. Учась заочно в ЗНУИ, он выполнял задания по университетским дисциплинам. Постигал фундаментальные законы композиции, овладевал техникой масляной живописи и рисунка, учился работать с цветом. Общение с преподавателями шло в письмах. Благодаря деликатному педагогическому руководству, художественная природа Клопова, данная ему от рождения, не была нарушена. Со стороны преподавателей отсутствовало навязывание определённой манеры или академической грамотности, а шло стимулирование творческого процесса. Быть может, если бы Дмитрий Михайлович уехал в своё время учиться в ленинградскую Академию искусств, то стал бы одним из добротных профессиональных городских художников. Возможно, даже известным. Но не было бы народного мастера, самобытного «пинезского Пиросмани».

Прежде всего, талант Дмитрия Александровича раскрывается в живописных пейзажах Пинежья и Верколы. В них отсутствует элемент случайности, как в работах многих художников-примитивистов. Видно, как осознанно Клопов подходит к формату каждой работы, как относится к краям композиционной плоскости и её центру. Он знает, где сделать композиционную доминанту, как увести взгляд зрителя в глубину картины. Художественное образование выдаёт и степень обобщения деталей в его работах. Он не перечисляет всё, что видит, а подходит избирательно: что-то обобщает, а самое интересное и важное выделяет из общего, акцентируя на нём внимание. Все пейзажные композиции разделены на три плана. Вызывая интерес у зрителя важными деталями второго плана пейзажа, первый план он даёт достаточно лапидарно, а третий план без лишних контрастов укладывает в глубину. Вполне классический изобразительный приём. (Илл. 3.).

Недостаток академической художественной базы у Дмитрия Михайловича сказывается в его работах, где присутствуют человеческие фигуры. Особенно многофигурные сцены, иллюстрирующие евангельские события. Здесь нередко происходит путаница в деталях, цветовых пятнах, ритмических композиционных структурах. Жесты и позы персонажей не всегда убедительны. Но зато подобные работы созданы очень искренне и с душой. В композицию картины «Проповедь Иисуса Христа» справа из-под рамки врывается мужчина, одетый в рабочую куртку, штаны, брезентовые рукавицы и обутый в резиновые сапо-



Илл.3. «Проповедь Иисуса Христа». Холст, масло. 31х47 см. Из собрания А.В. Кортовича.

ги. Фигура очень динамичная, она контрастирует с персонажами в старинных туниках и плащах. Конечно же, это сам Клопов прибежал в обеденный перерыв внимать словам Иисуса.

Несмотря на то, что вся жизнь Клопова прошла на фоне руин Артемиево-Веркольского монастыря, что находится на противоположном берегу Пинеги, к евангельским сюжетам в своей живописи он пришёл не сразу. Но, видимо, вера в Бога, как у любого русского человека, жила в нём на генетическом уровне. В 40-х годах, когда Клопов ещё учился в школе, у него нашли дедушкино Евангелие, которое он читал. Из-за этого у него был конфликт с женой директора школы, которая хотела его «выслать за веру»⁸. Тогда же у него было горячее желание восстанавливать Веркольский монастырь. Когда в начале 90-х годов в монастыре стала возрождаться монашеская жизнь, одним из первых пришёл на помощь в восстановлении обители Дмитрий Михайлович. И здесь пригодились его руки.

Несомненно, что Клопов получал удовольствие от самого живописного процесса. Для него была важна текстура, на которую ложатся красочные слои живописи где-то пастозно, а где-то очень прозрачно. В качестве живописной основы он использовал различные материалы: от грубой мешковины на самодельных подрамниках и фанерок от ящиков из-под посылок до профессионального грунтованного холста, который иногда привозили ему городские художники, с которыми он дружил. Рамы для своих работ Клопов

8 Кузьмичева А. Две жизни «пинезского Пиросмани» Дмитрия Клопова // Православие и мир. 10 июля 2014.

мастерил сам, не всегда гармонично сочетая их со своей живописью. «Твоё дело – писать, писать и писать. А рамки без тебя сделают»⁹, – говорил своему другу Фёдор Абрамов. (Илл.4).



Илл.4. «Автопортрет с другом». Холст, масло. 39х56 см. 1983-87 г.

Знакомы Клопов и Абрамов были давно, а подружились они в 1977 году. Приезжая на летние месяцы из города в родную Верколу, Фёдор Александрович обязательно проводил время с Дмитрием Михайловичем¹⁰. В знак признательности и дружбы Абрамов подарил своему другу мотоцикл «Урал», на котором они рассекали бездорожье Пинежья. Вместе путешествовали, рыбачили, ходили в лес. По впечатлениям от одного из таких совместных путешествий Клопов написал масляными красками автопортрет с Абрамовым. Друзья сидят за столом у охотничьей избушки на берегу реки Хорса. Художник что-то рассказывает и жестикулирует, а писатель его внимательно слушает и записывает в тетрадь. Воспоминания Клопова об этом походе и о том, как трудно далась ему эта картина, опубликованы в статье писателя Владимира Личутина «Душа неизъяснимая»¹¹, а Абрамов отметил этот поход дневниковой записью 14 августа¹². Дмитрий Клопов не раз попадал

в записные книжки писателя. 24 августа 1977 года: «Целый вечер демонстрировал нам с Щербаковым свои плотницкие и столярные инструменты, показывал работу на токарном станке.

Великолепно! И этюды у него неплохие. Эх, кабы ему поучиться в свое время! Вышел бы толк. Но Дмитрий Клопов доволен своей судьбой, своей жизнью. Без верстака, без мастерской он жизни себе не представляет. А может, так и надо?»¹³



Ф.А. Абрамов и Д.М. Клопов. Веркола. 1977 г.

Талантливой натурой своего друга Фёдор Александрович не переставал изумляться. Запись от 31 июля 1979 года: «Великое удовольствие с ним быть вместе. Какие глаза, какое зрение! В три раза острее видит мир, чем я. В три раза загребает красоты больше меня»¹⁴. Каждый год в конце летнего сезона Клопов проводил уезжающего из Верколы в город Абрамова. Из дневника писателя 15 августа 1982 года: «... На прощанье посидели с Клоповым вдвоём, выпили по рюмочке и разошлись. Последняя ночь

9 Карвонен А., Алин А. Про Клопова // Док. фильм. 2014.

10 Фёдор Абрамов // Фильм из цикла «Острова». Телеканал «Культура». 26 февраля 2015.

11 Личутин В. Душа неизъяснимая // Завтра. №21 (600). 25 мая 2005.

12 Крутикова-Абрамова Л. Указ. соч. С. 146–147.

13 там же. С. 149.

14 Крутикова-Абрамова Л. Указ. соч. С. 222.

в Верколе...»¹⁵ А в мае 1983 года Фёдора Александровича не стало. В создании первого намогильного памятника Абрамову принимал участие Клопов — сделал табличку с текстом.

В 1986 году в Верколе открылся комплексно-приёмный пункт Пинежского райбытуправления. Дмитрий Михайлович работал в нём мастером по изготовлению подарочного ассортимента. Много предметов домашнего обихода создал Дмитрий Михайлович. Из-под его руки выходили деревянные щепные птицы, солонки, шкатулки, туеса, пользовавшиеся большим спросом. Все изделия выполнены в традициях северных народных мастеров, ремесленные секреты которых он перенимал в течение жизни. Из веток и кореньев, что находил в лесу, он творил «для души». Это причудливые маленькие деревянные скульптуры людей и животных, миниатюрные избушки на курьих ножках со своими характерами, кобылицы с ажурными хвостами, как у птиц счастья. Инструменты вырезания по дереву Клопов сам для себя выковывал и затачивал¹⁶. (Илл. 5.).



Илл. 5. Деревянная щепная кобылица, созданная Д.М. Клоповым.

В 1996 году Министерство культуры России за выдающиеся творческие достижения и большой вклад в развитие народной художественной культуры Дмитрия Михайловича наградило грамотой. В 1997 году Дмитрий Михайлович награжден медалью «Ветеран труда», и в этом же году он вышел на пенсию. Появилось больше времени для занятия любимым делом — живописью.

15 Там же. С. 370.

16 Птицы счастья // Северные просторы. 1986.

Творчество Клопова известно далеко за пределами Верколы. Выставляться художник стал с 1963 года. Своими живописными работами он принимал участие в около тридцати выставках по разным городам России¹⁷.

Дмитрий Клопов скончался в своей родной Верколе 30 марта 2016 года, на 82-м году жизни.

Многие исследователи отмечали синкретичность духовной жизни русского народа, её изначальную слитность с процессом материального бытия. Народный мастер никогда не был отдельно и вне жизни крестьянской общины. Так же, как песня всегда сопровождала нелёгкий деревенский труд, изобразительное творчество соединялось в жизни Клопова с его тяжелой работой. Он и сам говорил, что у него две жизни: физический труд и живопись. В его живописи мы не увидим погоню за модными городскими тенденциями, подражание или желание понравится зрителю. Работы Клопова предельно искренние, зритель чувствует в них первоначальный импульс того мощного движения, которое побудило автора запечатлеть тот или иной сюжет. Они представляют собой модель внутреннего мира художника, его открытого и острого взгляда на жизнь.

Список литературы

1. Алина О. О Дмитрие Клопове. Веркола. 2013. <https://vk.com/verkola29>
2. Боброва Л. Благополучная Веркола // Искусство кино. №5. Май 1998.
3. Крутикова-Абрамова Л. Дом в Верколе. Док. повесть. Л. : Советский писатель, 1988.
4. Птицы счастья // Северные просторы. 1986.
5. Черемная Н. Пинежские художники. Владилен Бутюков, Дмитрий Клопов. Альбом. ГАУ АО ИД «Пинежье». 2014.

17 Художник-любитель // Пинежская правда. 8 декабря 1981; Черемная Н. Пинежские художники. Владилен Бутюков, Дмитрий Клопов. Альбом. ГАУ АО ИД «Пинежье». 2014. С. 42–43.

THE CREATIVE PATH OF THE ARTIST DMITRY KLOPOV

Kortovich Andrey Vladimirovich,

Member of the Union of Artists of Russia, member of the Moscow Union of Artists
Docent in Department of Graphic Design, Institute of Business and Design.

Protopopovsky Pereulok, 9, Moscow, Russia, 129010

e-mail: kortovich@inbox.ru

Abstract

For the first time in art history, the article examines the work of the artist D.M. Klopov, a close friend and fellow compatriot of the writer F.A. Abramov. The main stages of the artist's biography and the characteristic features of the author's style of his fine art are considered. The article was prepared on the basis of the report presented at the IV All-Russian Scientific Conference «Russian North-2020. Problems of studying and preserving the historical, cultural and natural heritage», Totma town.

Keywords

Fine art, folk art, oil painting, traditions, culture, naive art.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ И ОХРАНА КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

RAR

УДК 069.01

ББК 79.1

10.34685/НИ.2020.31.4.006

ИЗУЧЕНИЕ МУЗЕЙНОЙ АУДИТОРИИ: СОЦИОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ 1920-х – 1930-х гг.

Юренева Тамара Юрьевна,
доктор исторических наук,
главный научный сотрудник –
руководитель центра музейной политики
Российского научно-исследовательского института
культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева,
Берсеневская наб., д. 20, Москва, Россия, 119072,
e-mail: iureneva@mail.ru

Аннотация

Рассматривается опыт социологических исследований посетителей российских музеев, анализируются основные направления и методы изучения музейной аудитории в 1920-е–1930-е гг.

Ключевые слова

Музейная аудитория, музейный посетитель, музей, музейная социология, история российской социологии.

Первые годы после Октябрьской революции стали временем активного развития отечественной социологической мысли и процесса институционализации социологического знания. Появи-

лись социологические кафедры в университетах Ярославля и Петрограда, был создан факультет общественных наук с социологическим отделением в Петроградском университете, преобразован в

Социологический институт Социобиблиологический институт, возобновилась деятельность Русского социологического общества им. М. М. Ковалевского, возникали секции и ассоциации по изучению общественных наук, была введена ученая степень по социологии. Наряду с теоретическими изысканиями, стали развиваться эмпирические и прикладные исследования, охватившие практически все основные сферы жизнедеятельности общества и касавшиеся, как правило, актуальных социальных проблем. Шел поиск методического арсенала социологии, возникали первые зачатки отраслевых социологий, в частности, социологии науки, искусства, культуры.

В 1920-е гг. социологическая мысль активно развивалась в искусствоведении, широкий размах получили социологические исследования средств массовой информации, а также проблем образования и воспитания. При этом если анализ читательской аудитории в известном смысле продолжал традиции аналогичных исследований дореволюционного периода, то исследования, посвященные, например, кинозрителю, появились только в советское время. Принципиальной новизной объекта изучения отличались и социологические исследования, которые проводились в 1920–1930-е гг. в столичных и провинциальных музеях; в них анализировалась взрослая и детская аудитория, процесс осмотра посетителями стационарных экспозиций и временных выставок — самостоятельно или в составе экскурсий. При этом конкретные социологические исследования музейной аудитории сопровождались методологической рефлексией, о чем свидетельствует появление работ, посвященных методике изучения музейных посетителей.

Этот опыт по организации и проведению социологических исследований в музее, безусловно, заслуживает изучения и оценки не только в контексте становления и развития музейной социологии, но и с точки зрения совершенствования методического инструментария современной науки, дальнейшей разработки теоретических оснований эмпирического изучения музейной аудитории.

В рамках данной статьи невозможно подробно рассмотреть весь опыт изучения музейных посетителей, накопленный в первые десятилетия советской власти, поэтому мы ограничимся общей характеристикой музейно-социологической мысли и рассмотрим только наиболее значимые

идеи и подходы к проблемам изучения музейной аудитории, под которой понимается совокупность людей, включенных в орбиту культурно-образовательной деятельности музея.

Надо сказать, что интерес к музейно-социологическим исследованиям был в немалой степени обусловлен так называемой демократизацией музея, начавшейся на рубеже XIX–XX вв. В музейном мире шли поиски новых способов подачи материала, новых форм культурно-образовательной деятельности, которые освободили бы музей от черт элитарного учреждения, ориентированного, главным образом, на специалистов и образованную публику. В России эти поиски приобрели особую актуальность в первые послереволюционные годы, когда музей стал восприниматься как культурная институция, необходимая народным массам в просветительных и образовательных целях. Появилась потребность в исследованиях, анализирующих процесс взаимодействия музея с посетителями с тем, чтобы направить его в нужное русло.

Пионером в области исследований музейной аудитории стала Третьяковская галерея. В 1925 г. здесь был создан Методическо-просветительный отдел, в задачи которого, наряду с экскурсионно-лекционной работой, входило изучение посетителей музея. Искусствовед и научный сотрудник галереи Л. В. Розенталь в этой связи писал: «Современность настойчиво ставит перед музеем задачу дальнейшего расширения и совершенствования его просветительной деятельности. Для этого необходимо знание самих “потребителей искусства”, их требований и вкусов»¹. Исходя из логики анализа восприятия галереи широкой публикой, он ввел по аналогии с термином «театральный зритель» новое понятие — «музейный зритель», поскольку этот неологизм, по его мнению, включал в себя «представление о восприятии художественных произведений в определенной обстановке»². На протяжении двух лет в Третьяковской галерее осуществлялось масштабное изучение музейной аудитории, в ходе которого апробировались но-

1 Изучение музейного зрителя: Сборник Методическо-просветительного отдела / Под ред. Л. В. Розенталя. М.: 1928. С. 3.

2 Розенталь Л. В. Пути изучения музейного зрителя // Изучение музейного зрителя. С. 6.

вые подходы и методы музейно-социологического исследования. Его отдельные этапы и промежуточные итоги широко обсуждались в научном коллективе галереи, в Методическо-просветительной комиссии Музейного отдела Главнауки, на Ученом совете Русского музея и в Академии художественных наук. Результаты и материалы исследования были опубликованы в сборнике «Изучение музейного зрителя» (1928) и на страницах журнала «Советский музей».

Изучение своей аудитории Третьяковская галерея начала с анкетирования экскурсантов, причем первоначально использовались только групповые анкеты, рассчитанные на коллективное заполнение. Анкета выдавалась представителю группы до начала экскурсии и включала четыре вопроса: Какие картины (рисунки, скульптура) больше всего заинтересовали? Что дала экскурсия? Какие замечены недостатки? Какие имеются пожелания? При этом социально-демографическими данными респондентов исследователи не интересовались, им нужно было лишь солидарное мнение о посещении галереи. Вместе с тем некоторое представление о социальном составе экскурсантов анкета все-таки давала: экскурсии проводили не только сотрудники галереи, но и представители других экскурсионных организаций, каждая из которых работала преимущественно с какой-то одной социальной категорией людей.

За период с апреля по декабрь 1925 г. сотрудники галереи собрали 1033 анкеты, что составляло 37,5 % от общего числа экскурсионных групп (2764 группы). Помимо трудностей с типизацией большого разнообразия ответов групповая анкета имела ряд недостатков, не позволявших воссоздать в полной мере объективную картину экскурсионной работы. Она не отражала всего многообразия точек зрения, поскольку ее нередко единолично заполняли представители группы, мнение отдельных экскурсантов порой игнорировалось, поскольку группа считала необходимым давать ответ, приемлемый для всех участников. Заполняли анкеты после утомительной экскурсии, в гардеробе или в коридоре, нередко формально и торопливо. Тем не менее, по мнению сотрудников галереи, анкета «все же выявляет перед нами определенную картину, пусть и без того прекрасно знакомую практическим работникам экскурсионного дела, но получившую в анкете определенное вещественное оформление. Анкета есть факт — и в этом ее

достоинство. Нельзя доверять ей в деталях <...>. Но ей можно верить в основном»³.

С 1926 г., когда исследователям стало ясно, что восприятие искусства во многом связано с социальной принадлежностью человека, экскурсионные группы в дополнение к анкете стали заполнять регистрационную карточку, призванную собрать сведения о социально-демографическом составе посетителей: пол, возраст, социальное положение (рабочие, служащие, учащиеся вузов, учащиеся средних и низших учебных заведений, красноармейцы, крестьяне). Анализ анкет, соотнесенных с регистрационными карточками и классифицированных по параметру социальной принадлежности, по мнению Е. М. Штейн, давал возможность «говорить о вкусах, потребностях и запросах не только зрителя вообще, но и зрителя данной социальной категории в частности»⁴.

Групповые анкеты использовали не только в Третьяковской галерее, но также в Музее революции СССР и в других музеях. Но постепенно они себя изживали, и уже в 1931 г. Л. В. Розенталь писал о них как о пройденном этапе: «В свое время групповые анкеты <...> показали, насколько ценны бывают высказывания рядовых зрителей, и выявили возможность применения известных статистических методов при обработке материала по изучению зрителя. Но нет нужды продолжать их собирать. Этот этап пройден, надо идти дальше»⁵.

С 1926 г. в Третьяковской галерее стало выборочно использоваться индивидуальное анкетирование. Так, например, в порядке эксперимента анкету заполнили 62 студента Коммунистического университета имени Я. М. Свердлова — высшего учебного заведения ЦИК СССР и ВКП (б), готовившего кадры для советской и партийной администрации. Они по собственному желанию по воскресным дням посещали цикл экскурсий по галерее, и анкета, состоявшая из 7 вопросов, ставила целью, во-первых, выявить первоначальный

3 Мойзес А. Е. Экскурсионная жизнь Третьяковской галереи (по данным групповой анкеты за 1925 г.) // Изучение музейного зрителя. С. 42

4 Штейн Е. М. Типы экскурсионных групп (по данным групповой анкеты за 1926 г.) // Изучение музейного зрителя. С. 43.

5 Розенталь Л. В. Как вести изучение музейного зрителя // Советский музей. 1931. № 2. С. 22.

уровень их знаний об искусстве, и, во-вторых, понять, что они ожидали от занятий. Анализ анкет показал, что респондентами были в основном мужчины в возрасте 20–30 лет, преимущественно рабочие (70 %) и крестьяне (15 %), почти все (90 %) — с низшим образованием, почти все ответили: «в искусстве ничего не понимаю» или «понимаю только наружный вид». Им были ближе всего картины исторического или революционного содержания, для них был характерен «интерес к сюжету и в значительной мере классовый подход к картине, пристрастие к реальному содержанию и “естественной” форме».

По мнению сотрудников галереи, исследование анкет «дало возможность охарактеризовать ярко выраженный тип нового музейного зрителя. Это — молодые студенты Комвуза, в прошлом — рабочие и крестьяне. Их эстетический опыт <...> очень небогат. Тот художественный материал, который <...> у них запечатлелся, являет собой крайне пеструю картину, в которой значительное место занимает революционная тема и в которой, наряду с любовью к близкому, отображающему жизнь сюжету, можно отметить пристрастие к “значительному” — драматическому и романтическому. Их подход к изучению искусства в музее несколько сбивчив, но вместе с тем очень требователен и рационалистичен»⁶.

Методисты Третьяковской галереи понимают, что для изучения процесса восприятия музейного материала одного только анкетного опроса зрителей недостаточно, что его должны дополнять так называемые объективные методы, в частности, метод наблюдения. По мнению Л. В. Розенталя, его простейшей формой является наблюдение за перемещением, или циркуляцией одиночных посетителей по музейной экспозиции с тем, чтобы установить, какие разделы, в каком порядке, как долго и как часто посещаются публикой, сколько времени тратится на осмотр всего музея и его отделов, какие экспонаты, в каком порядке и как долго осматривают посетители, каких именно посетителей привлекают эти экспонаты. Для изучения процесса восприятия экспозиции экскурсантами специальные наблюдатели фиксировали в протоколах реплики руководителя груп-

пы и зрителей, внешние проявления их реакции на предметы и на объяснения⁷.

Осенью 1926 г. и весной 1927 г. на протяжении шести дней с открытия и до закрытия Третьяковской галереи особые наблюдатели беспрепятственно учитывали передвижения посетителей по экспозиционным залам. Подсчеты показали, что в среднем на осмотр 23 залов галереи, где экспонируется полторы тысячи картин (без рисунков и скульптуры), зрители затрачивают около полутора часов, уделяя около 40% своего времени художникам-передвижникам⁸. Среднестатистический зритель блуждает по залам, поэтому каждый раздел экспозиции посещает дважды, что, с одной стороны, свидетельствует о проблемах с музейной навигацией, с другой стороны, о неумении публики ориентироваться в экспозиционном пространстве.

Изучение музейного зрителя в Третьяковской галерее в 1925–1927 гг. стало полноценным социологическим исследованием, на каждом этапе которого совершенствовался методический инструментарий. Его результаты и конкретные выводы учитывались при разработке приемов показа произведений искусства на протяжении последующих десятилетий, а публикация материалов исследования и методических рекомендаций по их проведению получила широкий резонанс в музейном мире.

В начале 1930-х гг. изучение посетителей музеев проводилось уже в новых исторических реалиях. Первый Всероссийский музейный съезд, проходивший в декабре 1930 г. в Москве, поставил перед музеями задачу коренной перестройки экспозиций на марксистской основе, причем так, чтобы они не только показывали явления, но и подводили к их оценке. Главной опасностью признали «вещизм», т. е. безыдейный показ музейных предметов. Однако конкретных рекомендаций относительно того, как можно показать предметами явления, отношения и понятия, делегаты съезда сформулировать не смогли. Предлагалось проверить выдвинутые съездом положения экспериментальным путем в новых экспозициях, а затем подвести итоги и приступить

6 Герценберг В. Р. Характеристика типа музейного зрителя (Студенты Коммунистического Университета имени Я. Свердлова) // Изучение музейного зрителя. С. 54, 55, 61.

7 Розенталь Л. В. Как вести изучение музейного зрителя. С. 23

8 Розенталь Л. В. Циркуляция публики по галерее // Изучение музейного зрителя. С. 74–75.

к распространению передового опыта. Поскольку музейная экспозиция должна была стать не только партийной, но и понятной широким массам, социологические исследования музейной аудитории приобрели особую актуальность.

Так, например, в 1931–1932 гг. научные сотрудники Музея революции СССР изучали одиночных посетителей методом объективного наблюдения, чтобы понять, какие экспозиционные залы и разделы обновленной экспозиции, экспонаты и экспозиционные комплексы привлекают наибольшее или наименьшее внимание музейных зрителей, как они реагируют на представленный материал. Велось наблюдение за направлением их движения, чтобы выяснить, воспринимают ли они логику экспозиционного рассказа. Результаты наблюдения предполагалось использовать для внесения изменений в экспозиционный показ с целью его улучшения⁹.

Надо сказать, что для изучения музейного посетителя метод наблюдения имеет особое значение, поскольку он может дать такой материал, который невозможно получить, используя так называемые субъективные методы — анкетирование, опрос, интервью. Преимущество этого метода в том, что исследователь не оказывает давления на процесс получения искомой информации, а объект наблюдения не стремится подстроиться под кажущийся ему целесообразным ответ. Поэтому в социологических исследованиях этот метод относится к разряду объективных методов. При правильной постановке процедуры исследования он позволяет выявить, как посетитель воспринимает информацию, заложенную экспозиционерами, поскольку дает возможность фиксировать реакции человека — зрительные, речевые, моторные. Безусловно, целостное восприятие музейной экспозиции — это сложный социально-психологический процесс, и непосредственному наблюдению он не доступен, поскольку внутренние эмоции и ассоциации, возникающие в ходе осмотра экспозиции, как правило, выпадают из поля зрения наблюдателей. Однако внешние проявления процесса знакомства с экспозиционным

материалом — реплики, жесты, записи, степень внимания к экспонатам и различным элементам экспозиции — наблюдатель может фиксировать. Анализ внешних реакций в сопоставлении со сведениями из анкет и интервью может дать достаточно объективный материал о восприятии посетителями конкретной экспозиции.

На рубеже 1920–1930-х гг. методика проведения наблюдения в основном сложилась; она предполагала фиксацию времени осмотра экспозиции, соблюдения маршрута, степени внимания к экспонатам и экспозиционным комплексам, речевых и моторных реакций посетителя. Эта методика требовала привлечения значительного числа сотрудников, причем не только для проведения самого наблюдения, но и для обработки полученных данных. Поэтому только отдельные центральные музеи предприняли попытку использовать этот метод тем или иным способом для изучения музейной аудитории. Наиболее представительным и законченным стало исследование музейных посетителей методом объективного наблюдения в Государственном историческом музее в 1930–1931 гг. Результаты этого исследования легли в основу очень обстоятельной и интересной работы научного сотрудника музея Е. И. Дракохруст¹⁰.

Весной 1930 г. музей приступил к реэкспозиции основных залов на принципах марксистской методологии. Поскольку восприятие экскурсантов определялось в известной степени экскурсоводом, социологическое исследование было ориентировано, главным образом, на одиночных посетителей, самостоятельно знакомящихся с музеем. Наблюдения проводились 1–2 раза в пятидневку на протяжении 3 месяцев. Процесс наблюдения за посетителем фиксировался в специальной таблице (сетке), в которую заносились данные о времени входа и выхода зрителя, его маршруте и процессе осмотра. Фиксировались внешние проявления интереса к выставленному материалу, а в примечание заносились отдельные реплики. Социально-демографические параметры зрителя (рабочий, красноармеец, женщина и т.д.) обозначались на основе внешних признаков.

Анализ данных о передвижении по залам около двух тысяч посетителей выявил «бессилие ориентировочных плакатов повернуть волну

9 См.: Глаголев В. П. Изучение музейного зрителя на историко-революционном материале (опыт работы по применению метода объективного наблюдения к изучению одиночек в Музее революции СССР в 1931–1932 гг.) // Музей революции Союза ССР: сб. статей. Вып. 5. М., 1933. С. 109–126.

10 Дракохруст Е. И. Опыт изучения музейного зрителя // Советский музей. 1931. № 5. С.31–40.

движения по спирали или попятно». Между тем, отмечала Е. И. Дракохруст, «для марксистской экспозиции, где музей показывает не вещи, а процессы и отношения, чрезвычайно важно, чтобы осмотр совершался по линии логического развертывания темы. Переработка новой экспозиции в этом направлении уже дала хорошие результаты в смысле соответствия циркуляции посетителей экспозиционному заданию»¹¹.

Анализ статистического материала о степени внимания зрителей к различным видам экспозиционных материалов и количестве их речевых реакций, например, на выставке «Принудительный труд на Урале (XVIII–первая половина XIX в.)» позволил сделать следующие интересные и важные выводы. «Массовый посетитель предпочитает трехмерный экспонат плоскостному, а внутри этой категории — эмоционально-выразительной, классово-говорящий экспонат (снаряжение шахтера, орудия наказания) — бытовому (утварь). Степень интереса к макету близка к интересу к подлиннику. Большую четкую карту изредка замечают (карта Горного Урала), отсеивается совершенно диаграмма, чертеж; массовому зрителю интересен и нужен этикетаж: 1) ведущий, из классиков марксизма, крупный по шрифту, 2) короткий по раскрытию содержания экспоната»¹².

При этом исследователи отмечали, что процесс восприятия экспозиции носит поверхностный характер, поскольку научно-вспомогательный материал (карты, схемы, диаграммы), призванный продемонстрировать взаимосвязанность явлений, интереса у посетителя не вызывает и потому «не прочитывается». В качестве одного из способов решения этой проблемы они предложили использовать возможности художественного оформления карт и диаграмм с целью привлечения к ним внимания посетителя.

Уже в 1920-е гг. исследователи пришли к выводу о том, что при анализе музейной аудитории необходимо сочетать метод наблюдения с анкетированием, опросом или интервью, поскольку принцип сопоставления результатов, полученных при помощи объективных и субъективных методов сбора информации, является важным условием надежности данных. Эту точку зрения разделяли и сотрудники ГИМа, поэтому мас-

штабное изучение музейных зрителей методом объективных наблюдений сопровождалось анкетированием одиночных посетителей. Его проводили в I квартале 1931 г. в течение 3-х дней. Посетители получили 1149 анкет, 763 анкеты (66,5 %) были возвращены заполненными. Они дали возможность получить представление о социально-демографическом составе посетителей, о повторности посещений, о порядке осмотра музея. Наибольшие сложности с ответом вызвал вопрос «Помог ли вам музей понять прошлое по-марксистски?». 15,5% респондентов отказались от ответа. О трудности вопроса свидетельствовали и некоторые ответы: «Марксизма не читал» (крестьянин 49 лет), «Раньше про Маркса не слышал, только Горький» (рабочий), «Не пойму вопроса» (рабочий). Редакция этого вопроса была признана неудачной, но в целом, по мнению организаторов опроса, «массовый зритель в большинстве признал, что получил помощь от музея»¹³.

С проблемами воспитания подрастающего поколения были связаны исследования детской аудитории музеев, проводившиеся в 1930-е гг. К числу наиболее интересных относятся экспериментальные разработки, созданные в 1934–1935 гг. Центральной детской экскурсионно-туристической станцией (ЦДЭТС) совместно с Государственным историческим музеем. Исследованием руководила А. М. Кобылина; разработанная ею методика апробировалась в Политехническом музее, Музее революции СССР, Музее детской книги, Музее изобразительных искусств. В 1935 г. с целью распространения накопленного опыта ЦДЭТС и Музейный отдел Наркомпроса проводили полуторамесячный семинар по методике изучения юного посетителя музея¹⁴.

Разрабатывая программу исследования, А. М. Кобылина определила задачи, решение которых позволило бы оптимизировать экспозиционный показ для отдельных возрастных групп школьников. В частности, в ходе экспериментального исследования нужно было проанализировать зависимость восприятия музейного материала от характера экспонатов, от их количества,

11 Там же. С. 35–36.

12 Там же С. 38.

13 Закалинская Е. Индивидуальная анкета как метод массового обследования музейного зрителя // Советский музей. 1933. № 1. С.42

14 См.: Кобылина А. М. Итоги семинара по методике изучения юного посетителя музея // Советский музей. 1935. № 4. С. 83–84.

расположения по маршруту, приемов работы экскурсовода и пр.

К опытным группам предъявлялись требования однородности их состава по возрасту учащихся и уровню подготовки. Поэтому к работе по изучению юных посетителей привлекалась школа, сообщавшая сведения о возрасте, успеваемости и социальном положении родителей.

В исследовании юных экскурсантов А. М. Кобылина использовала метод объективного наблюдения, чтобы выяснить объем используемого материала, экскурсионные приемы и реакцию на них школьников. В отличие от других исследователей, сочетавших объективное наблюдение с анкетированием, она использовала метод письменного опроса, называя его «объективным учетом». Экскурсанты самостоятельно отвечали на контрольные вопросы по содержанию экскурсии, а подсчет количества верных и неверных ответов позволял дать объективные оценки восприятия музейного материала и выявить наиболее эффективные формы его подачи с учетом возрастных особенностей учащихся¹⁵.

Таким образом, в первые послеоктябрьские десятилетия в России шел достаточно активный процесс накопления опыта по организации и проведению социологических исследований музейной аудитории, при этом их главной задачей было выяснение доступности экспозиций и экскурсий новому массовому посетителю музеев. Формирование эмпирической базы сопровождалось методологической рефлексией. Если на первых порах анкетирование было единственным методом исследования, то уже на рубеже 1920-х–1930-х гг. инструментарий пополняется методом наблюдения, получившим широкое распространение в силу тех возможностей, которые он открывает для изучения процесса восприятия экспозиции.

Музейно-социологические исследования только начинали развиваться, и вполне естественно, что изучение посетителей имело определенные просчеты и недостатки. В частности, отсутствовала предварительная разработка программы исследования, не применялась выборка респондентов, что снижало репрезентативность полученных данных, невысоким был уровень обработки собранной ин-

формации, анализ эмпирического материала часто сводился к простому описанию.

Во второй половине 1930-х гг. изучение музейной аудитории приостанавливается, поскольку социологию в СССР объявили буржуазной лженаукой, не совместимой с марксизмом и даже враждебной ему, а фундаментальные и прикладные исследования в области социологического знания фактически прекратились. Музейно-социологические исследования возобновились лишь в 1960-е гг., а особый размах стали приобретать спустя десятилетие. Опыт изучения музейных посетителей, накопленный в первые десятилетия советской власти, оказался полезен современным исследователям, поскольку позволил не только использовать достигнутые результаты, но и избежать повторения ошибок.

Список литературы

1. Винклер Р. Л., Голенкова З. Т., Гридчин Ю. В. Становление и развитие марксистско-ленинской социологии в СССР в 20–30-е гг. // История становления советской социологической науки в 20-е–30-е годы: сб. статей. М.: Изд-во Ин-та социологии, 1989. С. 8–42.
2. Глаголев В. П. Изучение музейного зрителя на историко-революционном материале (опыт работы по применению метода объективного наблюдения к изучению одиночек в Музее революции СССР в 1931–1932 гг.) // Музей революции Союза ССР: сб. статей. Вып. 5. М.: Издание Музея революции СССР, 1933. С. 109–126.
3. Глаголев В. П. Об изучении музейного зрителя (На основании опыта Музея Революции за 1931–1933 гг.) // Методика музейной работы: Труды Музея революции СССР. Сб. 7. М., 1935. С. 86–106.
4. Дракохруст Е. И. Опыт изучения музейного зрителя // Советский музей. 1931. № 5. С. 31–40.
5. Закалинская Е. Индивидуальная анкета как метод массового обследования музейного зрителя. Из опыта работы Государственного Исторического музея // Советский музей. 1933. № 1. С. 41–45.
6. Иванова К. Опыт изучения экскурсионной работы со школьниками // Советский музей. 1935. № 4. С. 85–94.
7. Изучение музейного зрителя: Сборник Методическо-просветительного отдела / Под ред. Л. В. Розенталя. М.: Госуд. Третьяковская галерея, 1928. – 117 с.
8. Кобылина А. М. К методике изучения юного зрителя музея // Советский музей. 1935. № 1. С. 64–69.

15 См.: Кобылина А. М. К методике изучения юного зрителя музея // Советский музей. 1935. № 1. С. 64–69.

9. Кобылина А. М. Итоги семинара по методике изучения юного посетителя музея // Советский музей. 1935. № 4. С. 83–84.

10. Петрунина Л.Я. Из истории социологических исследований в Третьяковской галерее. Телескоп // 2013. № 4 (100) С. 30–36.

11. Рафиенко Л. С. Из истории изучения посетителей музеев в 1920–1930-х годах // Вопросы

экскурсионной работы: Труды НИИ культуры. Т. 10. М., 1973. С. 193–211.

12. Розенталь Л. В. Как вести изучение музейного зрителя // Советский музей. 1931. № 2. С. 19–26.

13. Розенталь Л. В. Учет состава музейных зрителей // Советский музей. 1931. № 4. С. 81–83.

STUDYING MUSEUM AUDIENCE: SOCIOLOGICAL RESEARCHES 1920s – 1930s

Yureneva Tamara Yuryevna,

DSc in History,

Chief Researcher – Head of the Museum Policy Center,

Russian Institute of Cultural and Natural Heritage

by named D. S. Likhachev (Heritage Institute),

Bersenevskaya nab. 18-20-22, 119072 Moscow, Russian Federation

E-mail: iureneva@mail.ru

Abstract

The article examines the experience of sociological researches of Russian museum visitors, analyzes the main directions and methods of studying the museum audience in the 1920s – 1930s.

Keywords

Museum audience, museum visitor, museum, museum sociology, history of Russian sociology.

RAR
УДК 069.01
ББК 79.1
10.34685/НН.2020.31.4.007

КЛАССИФИКАЦИЯ ИНТЕРАКТИВНЫХ МУЛЬТИМЕДИЙНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЭКСПОЗИЦИОННО-ВЫСТАВОЧНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ

Пустовойт Юлия Владимировна,
кандидат философских наук, старший научный сотрудник,
сектор экспозиционно-выставочной деятельности музеев,
Институт Наследия,
ул. Космонавтов, д. 2, г. Москва, Россия, 129366
e-mail: pustovoit_yu@rambler.ru

Аннотация

В данной статье представлен второй из авторских подходов к классифицированию мультимедийных (цифровых) технологий, применяемых в экспозициях и выставках современного музея¹. Предлагаемая классификация разработана на основании формата интерактивности мультимедийных технологий.

Ключевые слова

Музей, музейная выставка, музейная экспозиция, цифровизация, электронные технологии, мультимедийные (цифровые) технологии, классификация, визуализация, интерактивность.

Одной из главных примет жизнедеятельности музея в последние десятилетия стал «отказ от статичности экспозиций в пользу их интерактивности»*, видоизменивший формы

коммуникации музеев. В эпоху цифровизации технологии, обеспечивающие возможность активного участия посетителей в освоении музейного пространства, носят по преимуществу информационный характер и реализуют диалогическое взаимодействие «человек — машина»².

Интерактивность музейных мультимедийных технологий основывается на трех «китах»:

1 Пилко И.С., Савкина С.В. Электронные выставки музеев: специфические особенности, видовая классификация // Вестник КемГУКИ. 2014. № 29. С.207-216 // [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.ru/61609772-Udk-069-i-s-pilko-s-v-savkina.html> (Дата обращения: 10.11.2020).

2 Слово «интерактивность» от англ. interaction — «взаимодействие».

* Авторская классификация мультимедийных технологий на основании способов визуализации музейных экспонатов опубликована здесь: Пустовойт Ю.В. Классифицирование мультимедийных технологий в экспозиционно-выставочном пространстве современного музея // Культурное наследие России. 2019. № 1. С. 62-67.

во-первых, на гипертексте³, технологии системного построения документов, связанных гиперссылками, во-вторых, на 3D-технологии (в музейной практике применяются по преимуществу 3D-печать копий редких музейных предметов и 3D-сканер, делающий статичное изображение объемным), в-третьих, на гипермедиа, сочетании различных видов информации при создании витрины-образа: вербального текста, видеоряда, аудиоряда (музыкальный аккомпанемент, вербальные комментарии, редкие аудиозаписи), анимации, различных визуальных эффектов (например, Simulation), запахов и т.д.

В настоящей статье представлена классификация мультимедийных (цифровых) средств, используемых при создании экспозиционно-выставочного пространства музея XXI столетия. В классификации на основании способов и форматов интерактивности выделены следующие разновидности мультимедийных технологий с подвидами, применяемых в музеях РФ.

1. Сенсорные экраны, сенсорные панели

Эта технология основана на применении инфракрасных камер, распределенных под поверхностью интерактивных дисплеев. Камеры позволяют отслеживать прикосновения пальцев, 2D маркеров, реальных объектов и инфракрасных ручек. Интерактивные дисплеи могут быть разных размеров и всевозможных форматов: киоски (пюпитры), витрины, панели и столы; технология MultiTaction дает возможность строить модульные конструкции любых размеров и конфигураций, соединять несколько дисплеев в виде стола, видеостены, встраивать экраны в мебель, например, в шкаф. Так, существуют ин-

терактивные практически бесшовные стены размером до 24 экранов⁴.

Пример: интерактивная панель, содержащая информацию о поделочных и полудрагоценных камнях, и позволяющая посетителю увидеть интерьеры и элементы внешнего оформления соборов, где они использовались (Музей художественного камня, Санкт-Петербург).

Особое внимание обратим на три формата сенсорных дисплеев, неизменно пользующихся большим успехом у посетителей маленьких и взрослых.

— Интерактивная витрина — используется как обычная витрина для демонстрации экспоната, где одна из стенок является экраном, на который можно выводить различную инфографику и дополнительную информацию об экспонате.

Пример: сенсорная панель «Инструменты художника» знакомящая с предметами, необходимыми художнику-импрессионисту в работе, и обучающая работе с ними. Так, прикосновением к каждому из них посетитель активирует прозрачный экран, за которым размещены кисти, холст, мастихин, минерал, из которого делают краски. Затем на экран непосредственно перед экспонатами выводится информация об истории и предназначении главных рабочих инструментов импрессионистов. Демонстрация структуры холста и смешивания минерала со связующим происходит при помощи реалистичной 3D-графики. (Музей русского импрессионизма, Москва).

— Интерактивная книга — сенсорный информационный киоск, выполненный в виде развернутой книги, электронные страницы которой легко перелистываются движением руки. Книга предоставляет большие объемы информации: коллекции, каталоги, альбомы; тексты и статичные изображения, видеофрагменты и аудиофайлы. Возможна детальное изучение представленных материалов через масштабирование.

Пример: интерактивная мультимедийная книга с «оживающими» страницами истории города (Музей истории, Екатеринбург).

3 Определение «гипертекста» Г. Рябова достаточно полно очерчивает семантические границы понятия: «Гипертекст - способ организации текста (и вид текста), появившийся с внедрением в жизнь компьютерных технологий обучения. Дает возможность читателю, работающему с одним текстом, мгновенно получить на экране другой (чаще всего, поясняющий, раскрывающий смысл некоторого понятия глубже, чем текст первоначальный). А затем вернуться обратно и продолжить чтение основного текста. ... Связь текстов между собой организуется с помощью гиперссылок (линков)». Рябов Г. Сете- или -тура? Псевдонаучное псевдоисследование // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.netslova.ru/ryabov/setetura.html> (Дата обращения 15.11.2020).

4 Сайт Центра проекционных технологий «Викинг» // [Электронный ресурс]. URL: <https://viking.ru/catalogue/videostena/multitaction/> (Дата обращения: 21.11.2020).

— Скан-шкаф — большого размера сенсорный экран продолговатой формы, похожий на раздвижную дверь шкафа-купе, который посетитель может перемещать вдоль всей экспозиции и, при наведении на предметы витрины узнавать подробнее о каждом из них.

Пример: витрина - скан-шкаф с вещами, производимыми русским народом в эвакуации (Музей Победы на Поклонной горе, Москва).

2. Бесконтактные интерактивные системы

Бесконтактная интерактивная система позволяет организовать управление элементами экспозиции с помощью жестов рук. Например, на большой монитор (ЖК или плазменную панель) выводится альбом с фотографиями, и посетитель жестом руки, не притрагиваясь к поверхности монитора, может листать этот альбом в любую сторону. С помощью другого жеста фотографию можно увеличить, и т.п.

Пример: созданный российским изобретателем Львом Терменом терменвокс, бесконтактный электромузыкальный инструмент (Музей русского изобретательства, Пенза).

3. Интерактивные симуляторы

Интерактивные симуляторы — это электронные программные и аппаратные средства, имитирующие реальные условия, ситуации в определенном времени и пространстве. В музейных экспозициях симуляторы позволяют создать эффект погружения, эффект реального присутствия и часто используются в обучающих целях и имеют мощный воспитательный потенциал. Приведем примеры симуляторов разных видов.

Пример 1: «интерактивная песочница», созданная на основе сочетания песка и проекционных технологий, позволяет наглядно показать формирование гор и водоёмов (Музей занимательной науки, Томск).

Пример 2: симулятор автомобиля ГАЗ-АА «Полуторка» выполнен в виде кабины грузового автомобиля, оборудован трехступенной системой подвижности, реальными органами управления и панорамным экраном: в симуляторе посетитель занимает место водителя «Полуторки» и отправляется в рейс по льду Ладожского озера по «дороге жизни», по пути преодолевая опасности — полыньи, обстрел вражескими самолетами, поломки машины и т.д. (Филиал Центрального военно-морского музея «Дорога Жизни», Санкт-Петербург).

4. Электронный этикетаж с применением QR-кода

Электронный этикетаж с QR-кодом⁵ обладает как минимум одним существенным отличием от классического этикетажа, помещенного на карточках: электронные аннотации к экспонатам предоставляют информацию о нем в расширенном контексте, причем информация может быть представлена как в формате гипертекста, так и гипермедиа. Считывается данная информация, расположенная на соответствующем сайте в интернете, с помощью QR-кода на этикетке музейного предмета и производящей сканирующее действие программы QR-reader на любом гаджете.

Пример: этикетаж в QR-кодах, сканирование которого позволяет получить эксклюзивную информацию почти о двух сотнях экспонатов действующей экспозиции (Музей-панорама «Бородинская битва», Московская область).

5. Виртуальная реальность (VR⁶-формат)

Трехмерная компьютерная среда, именуемая «виртуальной реальностью», посредством воздействия технических средств на органы чувств переносит посетителя в искусственно созданный на основе экспоната мир, в который можно войти, осмотреться в нем, ощутить настроение и проникнуть в его смысл. VR-формат имеет разновидности: бывает стационарный и мобильный, в том числе используются необычные гаджеты вроде очков с зеркалами. Шлем, надеваемый на голову пользователем, подключается к компьютеру или ноутбуку, а очки рассчитаны на работу в комбинации со смартфоном. Очевидно, максимальный эффект погружения ощущается в VR-шлеме, блокирующем большую часть сигналов извне.

Пример: VR-фильм о бывшем лагере Днепропровский, демонстрируемый в шлеме VR и созданный по итогам экспедиции в один из бывших сталинских лагерей на Колыме лагерь Днепропровский и позволяющий в деталях рассмотреть остатки лагерной инфраструктуры (Государственный музей истории ГУЛАГа, Москва). Или еще один показательный пример применения VR-шлема: серия экскурсий в фантастические миры,

5 QR-код (англ. quickresponse – быстрый отклик) – миниатюрный носитель данных в виде матричного кода (двумерного штрихкода).

6 VR от английского «virtual reality» в значении «искусственная реальность».

эпоху динозавров и т.д. (Кемеровский областной краеведческий музей, Кузбасс).

Пример: рассказ о современной Казани с 3D панорамой и анимированной инфографикой, демонстрируемый через VR-очки (Музей «Городская панорама» (Казань)).

6. Дополненная реальность (AR⁷-формат)

Дополненная реальность вписывает экспонат в реальность, окружающую зрителя, т.е. название технологии оправдывается вполне — реальность «дополняется» новыми образами. Это происходит за счет создания среды с прямым или косвенным дополнением физического мира цифровыми данными в режиме реального времени при помощи компьютерных устройств⁸. Технология дополненной реальности, применяемая в музее, действует параллельно с технологией QR-кодов для шифрования ссылки и размещения метки в экспозиции.

Пример: AR-технология в интерактивном комплексе «Живое сообщество», демонстрирующая принцип пищевой цепочки животных: так, при поднесении к экрану карточки с QR-кодом в отражении на ладони появляются животные (лиса, заяц, беркут или мышь). Если же положить две карточки рядом, можно увидеть маленькую историю про то, как животные взаимодействуют друг с другом, например, лиса подпрыгивает, бросается к зайцу и уносит его (Государственный Дарвиновский музей, Москва).

7. Жестовые и сенсорные игры

Тенденция геймификации в музейном пространстве на протяжении последних пяти лет становится всё более ощутимой на примере музеев РФ.

Пример: викторины и сенсорные игры на сенсорной панели в зале Фойе-театра интерактивной экспозиции «Подвиг народа» (Музей Победы, Москва).

8. Интерактивный мультимедийный макет

Интерактивный мультимедийный макет предполагает совмещение объемного физического макета с любым мультимедийным контентом, который запускаться на плазменные экраны, видеостены, также работает на основе проек-

ции или при помощи дополненной реальности. Управление мультимедиа макетом производится при помощи сенсорных экранов или интерфейсов бесконтактного управления контентом. Интерактивный макет — это технологичный и зрелищный способ презентации, бытующий динамично, поскольку позволяет посетителю в любой момент подгрузить новый контент.

Пример: интерактивная карта истории развития железных дорог России, позволяющая посетителю выбрать на сенсорном мультимедийном круге определенные года и увидеть на огромном экране железные дороги того времени (Музей РЖД, Санкт-Петербург).

В целом, в мире мультимедиа технологий, задействованных в экспозиционно-выставочном пространстве музея XXI века, ясно обозначилась тенденция к гибридности: популярными в последнее время становятся выделенные музейные пространства под так называемые интерактивные комплексы, создаваемые различными мультимедиа технологиями. Показательным примером интерактивного комплекса является размещенный в экспозиции зала «Зоогеография» московского Дарвиновского музея комплекс «Путешествие с животными — дополненная реальность». «С первого взгляда, экспозиция музея осталась прежней — всё так же взрослых и детей встречают обитатели саванн и тропических лесов, островов и материков. Но стоит встать на заветный круг («волшебную кнопку»), и мир вокруг преобразуется — на огромном экране прямо на Ваших глазах животные в витринах неожиданно оживают и стремглав бросаются к посетителям. Знакомство происходит в онлайн режиме, не оставляя сомнений в реальности происходящего»⁹. С вышедшими из витрин «ожившими» животными гости музея имеют возможность сфотографироваться, записать видео, поделиться ими с друзьями в социальных сетях или отправить по электронной почте.

Итак, к мультимедиа средствам в экспозиционно-выставочном пространстве музея, реализующим принцип интерактивности, относятся следующие: сенсорные экраны/панели, бесконтактные интерактивные системы, интерактивные

7 AR — это аббревиатура английского словосочетания «augmented reality», что и переводится как «дополненная реальность».

8 К ним относятся планшеты, смартфоны и инновационные гаджеты, программное обеспечение.

9 Официальный сайт Государственного Дарвиновского музея // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.darwinmuseum.ru/projects/separate-exp/dopolnennaya-real-nost> (Дата обращения: 18.10.2020).

симуляторы, электронный этикетаж с применением QR-кода, виртуальная реальность (VR - формат), дополненная реальность (AR - формат), жестовые и сенсорные игры, интерактивный мультимедийный макет. При грамотном применении интерактивных технологий в современном музее достигается эффект иммерсивности, максимальное погружение посетителя в создаваемую среду, что вполне соответствует запросам настоящего времени и изменяющимся форматам просветительской коммуникации музеев.

Список литературы

1. Официальный сайт Государственного Дарвиновского музея // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.darwinmuseum.ru/> (Дата обращения: 18.10.2020).
2. Официальный сайт Государственного музея истории ГУЛАГа // [Электронный ресурс]. URL: <https://gmig.ru/> (Дата обращения: 15.10.2020).
3. Официальный сайт Музея «Городская панорама» // [Электронный ресурс]. URL: <https://kazan-panorama.ru/> (Дата обращения: 17.10.2020).
4. Официальный сайт Музея русского импрессионизма // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rusimp.su/> (Дата обращения: 15.10.2020).
5. Пилко И.С, Савкина С.В. Электронные выставки музеев: специфические особенности, видовая классификация // Вестник КемГУКИ. 2014. № 29. С.207-216 // [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.ru/61609772-Udk-069-i-s-pilko-s-v-savkina.html> (Дата обращения: 10.11.2020).
6. Поляков Т.П. Музейная экспозиция: методы и технологии актуализации культурного наследия. М.: Институт Наследия, 2018. 588 с.
7. Пустовойт Ю.В. Классифицирование мультимедийных технологий в экспозиционно-выставочном пространстве современного музея // Культурное наследие России. 2019. № 1. С. 62-67.
8. Рябов Г. Сете- или -тура? Псевдонаучное псевдоисследование // [Электронный ресурс]. URL: <https://www.netslova.ru/ryabov/setetura.html> (Дата обращения 15.11.2020).
9. Сайт Центра проекционных технологий «Викинг» // [Электронный ресурс]. URL: <http://www.viking.ru/> (Дата обращения: 21.11.2020).

CLASSIFICATION OF INTERACTIVE MULTIMEDIA TECHNOLOGIES USED IN THE EXHIBITION SPACE OF A MODERN MUSEUM

Pustovoit Yulia Vladimirovna,
PhD, Senior Research Scientist,
Sector of Exposition and Exhibition Activities of Museums,
Institute Of Heritage,
Kosmonavtov str., 2, Moscow, Russia, 129366
e-mail: pustovoit_yu@rambler.ru

Abstract

This article presents the second of the author's approaches to the classification of multimedia (digital) technologies used in expositions and exhibitions of a modern museum. The proposed classification is based on the format of interactivity of multimedia technologies.

Keywords

Museum, exhibition, exposition, digitalization, electronic technology, digital (multimedia) technologies, classification, visualization, interactivity.

RAR
УДК 069.01
ББК 79
10.34685/НН.2020.31.4.008

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЦЕННОСТНОГО ПОТЕНЦИАЛА МУЗЕЙНОГО ПРЕДМЕТА В УСЛОВИЯХ ИНТЕРНЕТА

Саркисова Елена Геннадьевна,
юрисконсульт, Краснодарский краевой
художественный музея имени Ф. А. Коваленко
Краснодар, Российская Федерация
e-mail: gorlik93@mail.ru

Аннотация

Статья содержит теоретическое исследование феномена музейного предмета и трансформации его ценностного потенциала в условиях Интернета. Рассмотрены свойства, функции, ценности музейного предмета. Представлена содержательная трактовка понятия «ценностный потенциал музейного предмета» в контексте положений музейной аксиологии. Разработана иерархия ценностей музейного предмета. Определено место в ней информационной ценности. Показаны направления трансформации ценности музейных предметов, выставляемых в информационных ресурсах Интернета.

Ключевые слова

Музееведение, Интернет, музейный предмет, музейная аксиология, ценностный потенциал, динамика ценностного отношения, информационная ценность.

Начиная со второй половины XX века, музееведение начинает уделяться серьезное внимание изучению и теоретическому осмыслению феномена музейного предмета. Активно ведутся дискуссии о его сущности, свойствах и функциях. В теоретических исследованиях авторов-музеевдов он рассматривается не только как основной элемент системы музейной экспозиции, но как источник особого вида познания, как специфический многосоставной и многоуровневый феномен, выполняющий множество функций и обладающий совокупным ценностным потенциалом. Делаются попытки дать ему полноценное определение, выявить и описать все выполняемые им функции¹.

И если проблема с выявлением функций музейного предмета особых противоречий в себе не содержит и решается довольно просто — добавлением к перечню уже выявленных других, ранее не позиционировавших себя в качестве таковых, то характеристика ценностного потенциала музейного предмета пока не завершена и нуждается в более глубоком исследовании. Тем более, что

Матер. Всерос. науч.-практ.конфер. Ч.1. Музеология и культурное наследие / Под ред. Э.И.Черняка. Том: Изд-во Томского ун-та, 2007. С.117-121; Функции музейного предмета: моделирование действительности, коммуникативная и научно-информационная. // Искусствовед. ру – сетевой ресурс об искусстве и культуре : [сайт]. 2018. – URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/19/funkcii-muzejnogo-predmeta-modeliro/> (дата обращения: 30.10.2020)

1 Кижнер Е.Д. Музейный предмет: статус, особенности, информационный потенциал / Этюды культуры - 2007:

в настоящее время экспозиции музейных предметов все более активно перетекают в сеть Интернета, что, с одной стороны, способствует их популяризации, а, с другой, — в какой-то степени нивелирует их уникальность.

Этим обстоятельством, порожденным необходимостью пристального внимания к вопросам трансформации ценностного потенциала музейного предмета в условиях Интернета, обусловлена цель настоящей работы, которая может быть сформулирована так: выявление направлений и характера трансформации ценностного потенциала музейного предмета в условиях Интернета. Она достигается посредством решения следующих задач:

— теоретическим осмыслением проблемы взаимосвязи особенностей, функций и ценности музейного предмета;

— разработкой содержательной трактовки понятия «ценностный потенциал музейного предмета» в контексте положений музейной аксиологии;

— анализом разных видов ценностей, присущих музейному предмету, и построением их иерархии;

— выявлением факторов и степени влияния сетевых условий на ценностное восприятие музейного предмета.

Особый научный интерес вызывает сам феномен музейного предмета. Это гносеологически сложный и неоднозначный объект для теоретического исследования, с множеством аспектов, рассмотрение которых возможно на разных уровнях глубины его постижения. Такая сложность и объемность требуют привлечения соответствующих методологических подходов. Наиболее значимыми в решении этой исследовательской задачи выступают так называемые субстратный и структурно-функциональный подходы. Субстратность (или - вещьность) заключается в том, что рассматриваемые предметы берутся как таковые, сами по себе, а не как функция или знак других процессов, в отличие от структурно-функционального подхода, который, наоборот, рассматривает предмет с позиции выполняемых им функций.

С позиции структурно-функционального подхода функции любого предмета весьма подвижны, не всегда вытекают из его сущности и не гарантированы наличием в нем соответствующих свойств. Они «навязываются» всей структурной организацией системы, куда рассматриваемый

предмет входит на правах элемента. Причем, ими его наделяет субъект, который актуализируя скрытые свойства, включает его в некую систему отношений, предопределяет ему место и ожидает соответствия ему. Субстратное видение предмета, таким образом, заменяется функциональным, в свете которого предметы в системе предстают как совокупность по-разному организованных отношений. А их ценность сильно зависит от контекста пребывания.

Структурно-функциональное рассмотрение не может претендовать на постижение сущности рассматриваемого предмета, ограничиваясь изучением проявления его функционирования. Но в то же время его достоинством является возможность объяснить наличие функциональных звеньев исследуемого объекта, моментов его становления, причины, их вызывающие и т.д.

Таким образом, музейный предмет может быть ценен сам по себе, как субстрат, но одновременно он несет в себе функциональную предзаданность, обогащается функционально, участвуя в различных социальных процессах. Среда пребывания наделяет его определенными функциональными значениями в зависимости, во-первых, от ее собственных внутренних потребностей, острого дефицита таких вот функциональных элементов, а во-вторых, от того, какими свойствами этот предмет обладает, от его структурной гибкости, подвижности, информационной наполненности, способности эту задачу выполнить.

Это свидетельствует о том, что музейный предмет не может рассматриваться в отрыве от среды, из которой вышел. В музееведении это принято называть генетически исходной функцией (ценностью) музейного предмета. Но важно и то, что впоследствии он включается в другие микросреды (например, в состав музейной экспозиции, коллекции или используется просто в качестве элемента интерьера). В зависимости от того, в какой контекст он помещен, каждый раз неявными взаимосвязями на него возлагаются специфические функции и он наделяется значением, предопределяющим обретение им разных видов ценности. Поэтому современное музееведение рассматривает музейный предмет на пересечении материальной и духовной сфер: с одной стороны, учитывает, что он как рукотворный предмет является результатом материального производства, а, с другой, постулирует последующее обретение им иного значения в социуме.

Но не каждое рукотворное изделие достойно того, чтобы считаться музейным предметом. Чтобы стать таковым, оно должно быть уникальным, т.е. не иметь аналогов, либо превосходить существующие по каким-либо параметрам; удивлять технологической сложностью и мастерством изготовления, которые иногда бывает невозможно повторить; быть эстетически значимым, вызывать эмоциональный отклик, восхищать, заставлять задуматься; оно должно быть вписано в свою эпоху, стать ее опознавательным маркером, выражать ее типические стороны, либо предвосхищать ее, задав импульс дальнейшему развитию; должно иметь определенную историю, быть вписанным в историческую канву событий, более того, играть существенную роль в развитии этих событий. В нем должна содержаться та внутренняя информативность, которая предполагает не исчерпанность скрытых потенциалов постижения, прочтения смысла, его возможных трансформаций. Музейные предметы, отвечающие указанным требованиям, становятся центрами притяжения внимания посетителей, информация о них выходит за пределы музея и завоевывает все большую аудиторию желающих с ним ознакомиться, т.е. они обретают высокий ценностный потенциал.

Факт обретения ценности музейным предметом предопределяет необходимость применения аксиологического подхода к рассмотрению этого феномена. Аксиология, как раздел философии, изучает вопросы, связанные с природой различных ценностей, поиском причин их возникновения и формированием ценностной картины мира, т.е. связи различных ценностей между собой, а также с социальными и культурными факторами, их обусловившими. Аксиология весьма тесно переплетается с культурологией, образуя смежное направление аксиологии культуры (П. С. Гуревич, Я. Щепаньский, Г. Риккет), в рамках которой развивается и музейная аксиология (Е. Н. Мастеница², А. К. Филякова³).

В рамках аксиологии сложилось несколько школ и течений, по-разному рассматривающих природу ценностей, источник их возникновения: натуралистического психологизма, культурно-исторического релятивизма, социологизма, структурно-функционального анализа и др., позиционирующих ценности в предельно обобщенном виде, на уровне высокой абстракции. В музееведении же каждое из направлений аксиологического подхода позволяет увидеть в музейном предмете разные аспекты ценностей.

Так, с позиции школы натуралистического психологизма шкала его ценностей опирается на индивидуальное субъективное восприятие музейных предметов посетителями музея. Школа культурно-исторического релятивизма обосновывает ценность музейного предмета встроенностью его в канву исторической эпохи. Социологический подход объясняет ценность музейного предмета закономерностями массовой культуры и массовой психологии. Структурно-функциональный анализ позволяет обосновать тесную взаимосвязь ценности музейного предмета с его местом в структуре общественных отношений и выполняемыми функциями. Таким образом, в фокусе научного интереса оказываются разные аспекты процесса обретения ценности музейным предметом. Их учет позволяет нам представить целостную картину формирования ценностного потенциала музейного предмета.

В музейной аксиологии принято рассматривать несколько видов ценностей, которыми может обладать музейный предмет, либо по отдельности, либо будучи в составе музейной коллекции. Это такие ценности, как генетически исходная, утилитарная, научная, историко-культурная (т.е., связанная с исторической эпохой и/или персоной), эстетическая, технологическая и другие. Каждая из них опирается на свои критерии. Они общеизвестны, детально прописаны в инструкциях и сводятся к критериям происхождения, содержания, внешних особенностей музейных предметов для включения их в состав Государственного музейного фонда Российской Федерации, содержащего особо ценные музейные предметы, имеющие непреходящую культурно-историческую и научную ценность, особую важность для общества и государства, невозможные при утрате с точки зрения их значения и/или автографичности.

2 Мастеница Е.Н. Аксиология музейного предмета // Ценности и оценка: Проблемы философии и науки: Сб. науч. ст. (Вып.3) Смоленск : Универсум, 2007. С.69-74.

3 Филякова А.К. Аксиология музейного предмета в техническом музее (на примере музея городского электрического транспорта г. Санкт-Петербург// <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologiya-muzeynogo-predmeta-v-tehnicheskoy-muzee-na-primere-muzeya-gorodskogo-elektricheskogo-transporta-g-sankt-peterburga> (Дата обращения 17.11.2020)

Относительно музейного предмета с позиции аксиологического подхода выстраивается некоторая иерархия его ценностных значений. Базовую основу этой иерархии составляют утилитарные ценности, определяющие полезность, нужность предмета, причем, как в прошлом его функционировании (генетически исходная ценность), так и в настоящем в составе музейной коллекции. Это хорошо подчеркивает Е. Н.Мастеница. Она пишет: «В сфере бытования ценность музейного предмета, как правило, прямо пропорциональна его функциональной значимости, способности выполнять определенные функции». И далее: «С утратой функциональной значимости предмет, казалось бы, обесценивается. Вместе с тем, любой предмет — порождение и частица той действительности, в которой он создан. Он аккумулирует в себе ее определенные черты и характеристики»⁴.

С утилитарными ценностями тесно переплетается научная ценность как результат исследования его внутренней структуры, технологии изготовления, изучения его жизненного пути. Историко-культурная ценность может быть рассмотрена как разновидность научной ценности, предполагая рассмотрение его места в общественных отношениях, степени включенности в исторические события и оказываемого влияния на них.

В процессе функционирования музейного предмета в составе экспозиции образуется еще один вид ценности - информационная. Она является следствием новизны музейного предмета, демонстрации таких его сторон, с которыми ранее субъект не сталкивался. Образуется она в условиях большого интереса к музейному предмету при одновременном дефиците сведений он нем, что вызывает определенное стремление к их получению. Конечно же, в самом музейном предмете для того, чтобы он обрел эту информационную ценность, должно быть заложено множество смыслов, он должен демонстрировать насыщенную внутреннюю информативность.

Информационная ценность музейного предмета может быть субъективной и объективной. В первом варианте субъект оказывается в ситуации отсутствия опыта общения с чем-либо по-

добным, что позволяет этому музейному предмету информационно реализовать возникший интерес. Поэтому субъективная информационная ценность со временем убывает, а объективная — возрастает. Объективно же признаками информационной ценности музейного предмета можно назвать:

— повышенную функциональную нагрузку, которая возлагается на него в музейной экспозиции;

— наличие множественных связей с другими музейными предметами, в результате чего он интегрируется в музейную коллекцию в качестве незаменимого элемента;

— частоту упоминаний и ссылок в различных информационных источниках.

Более высокие места в иерархии ценностных значений музейного предмета определяются его символическим значением. Чтобы разобраться с ней, необходимо вернуться к основным положениям школы натуралистического психологизма и социологической школы, объясняющей истоки формирования ценностей закономерностями массовой культуры и массовой психологии.

Аксиологическое направление натуралистического психологизма постулирует: предметы, окружающие человека, не имеют ценности априори, они возникают лишь в ситуациях ценностных отношений. Эти ситуации предполагают наличие трех необходимых компонентов: субъекта (в данном случае оценивающего), объекта (оцениваемого) и некоторого отношения между ними (акта оценивания). А произведенная оценка изначально предполагает какую-либо степень знакомства субъекта с другими подобными предметами, чтобы он мог произвести это сравнение.

Это действие не сводится только к созерцанию музейного предмета, его информационному освоению и выявлению в нем каких-либо особенностей. Это сложное психическое состояние, апеллирующее к ассоциативным структурам мышления, к эмоциональной сфере, включающий акт узнавания, сопоставления, сопереживания, получения эстетического удовольствия при информационном ответе на возникающие вопросы.

В ценностной ситуации сравнительная оценка занимает одно из главных мест. Но сама по себе возможность сравнения относится в большей мере к субъекту, к его опыту, образованию, аналитическим способностям и т.д. Если визуальный образ музейного предмета лежит на его

44 Мастеница Е.Н. Аксиология музейного предмета // Ценности и оценка: Проблемы философии и науки: Сб. науч. ст. (Вып.3) Смоленск : Универсум, 2007. С.69-74.

поверхности, посетитель музея его видит, то семантическое значение, контексты, в которых он незримо пребывает, неявны, скрыты, должны им «домысливаться». В результате осмотра музейного предмета разными посетителями у каждого складывается некое личностное знание, отражающее глубину его постижения. И формируемые в результате оценки не могут быть идентичны, поскольку индивидуальные ценности образуются в результате субъективных переживаний, эмоционального к ним отношения. Посетитель «видит» лишь то, что соответствует его потребностям, культурно-образовательному уровню, индивидуальным психическим характеристикам, установкам, настроению.

Но, с другой стороны, наделенным особым ценностным потенциалом музейный предмет становится таковым лишь в результате акта оценивания множеством субъектов на протяжении длительного времени, на чем настаивает апологеты социологического направления аксиологии. Возникший интерес, неожиданные ассоциации, пережитые эмоции, возникающие в результате осмотра музейных предметов, посетители музея транслируют своим знакомым, родственникам, ученикам, коллегам, о своем впечатлении многочисленные авторы пишут в книгах и статьях, чем способствуют его информационному продвижению в обществе. Таким образом музейный предмет обретает притягательность, наделяется особым значением - символическим. Иногда оно переоценено, иногда – недооценено. Общественное сознание может приходить в движение по поводу одного музейного предмета и игнорировать другие. Поэтому символизм музейного предмета всегда внутренне конфликтен, вызывает многочисленные споры и дискуссии.

Конечно, не все музейные предметы достигают высоких уровней обретения значимости и весомого ценностного потенциала. Рисунок движения по уровням иерархии ценностного потенциала музейного предмета неровный. Как любое гуманитарное знание, музейная сфера подвижна и изменчива. А сами ценности подвержены не только восхождению к высотам символического значения, но и угасанию, которое происходит по-разному, в зависимости от характера самой ценности.

Среди всех ценностей только историко-культурная и эстетическая виды подвержены угасанию в меньшей мере. Тем не менее, они также могут

уходить на периферию общественных интересов. А возвратный интерес музейным предметам – носителям такой ценности не носит линейного характера, имеет сложный рисунок, обусловленный доминированием в данный конкретный момент определенных общественных настроений, вызывающих интерес к тому или иному историческому событию. Кроме того, эстетическая ценность музейного предмета сильно зависит от вкусовых пристрастий людей, моды на то или иное течение, направление, на авторов творений.

Научная ценность музейного предмета может также снижаться по мере появления новых открытий, ставящих под сомнение его оригинальность, уникальность и значимость в контексте исторических событий. Но она может и возрастать по мере появления новых концепций, научных открытий, при смене научных парадигм. Утилитарная ценность, с одной стороны, угасает в условиях трансформации общества, кардинально меняющей технологии. И музейный предмет продолжает свою историю лишь как шаг на пути к более сложным формам. Но при этом она также может возрастать, поскольку свидетельства прошлых достижений можно использовать сегодня, например, в учебном процессе, в научных исследованиях, в публикациях СМИ, в воспитательной работе, в досуговых мероприятиях.

Сложный волнообразный характер присущ угасанию символической ценности музейного предмета. Он обусловлен самой природой символа как специфического выразительного средства. Предмет-носитель символа на первом этапе его введения в социальный оборот еще не является символом в полной мере. Признанию его таковым способствует повышенный общественный интерес и получаемая вместе с ним возможность концентрировать в себе эмоции и побудительные потенции масс. Массовое сознание в силу новизны «свежего образа» наделяет такой музейный предмет более высоким ценностным значением. Но он способен волновать чувства людей лишь до определенных границ, когда он не выходит за его границы. Частое и избыточное воспроизведение, его тиражирование в общественном сознании приводит к снижению общественного интереса и переводу его в статус «истершийся штамп».

Но даже это угасание символической ценности не окончательное, а временное. Символическая ценность как бы уходит на задний план, пропуская вперед другие ценности. Возвратный

рисунок устаревания предполагает, что нечто ушедшее и, казалось бы, безнадежно устаревшее, возвращается вновь, переосмысливается и заново вводится в социальный оборот.

Сегодня музейные предметы и коллекции активно позиционируют себя в сети Интернет в составе совокупных информационных ресурсов. Их развитие идет в направлении сбора и систематизации всевозможных источников информации, представляющих научную, художественную, историческую ценность, сведений об объектах исторического и культурного наследия, в их числе музейные коллекции.

Музейные коллекции — это достояние всего общества и они призваны реализовать важнейшие идеологические, воспитательные, образовательные функции. Среди задач информационных ресурсов в музейной сфере большое значение сегодня имеет, во-первых, паспортизация и инвентаризация музейных предметов для проведения как можно более полного их учета. Во-вторых, привлечение к ним внимания общественности для обеспечения их сохранности. В-третьих, их широкая популяризация в образовательных и воспитательных целях.

Достоинства представленности музейных предметов в составе информационных ресурсов в электронной форме многообразны. Их основная особенность — синкретизм — позволяет обеспечивать взаимодействие и обогащение функциональных возможностей. Связанность гипертекстовыми ссылками позволяет переходить от одного ресурса к другому, чем достигать больших поисковых результатов и большей целостности представления проблемы. Элементы интерактивности обеспечивают обратную связь с пользователями, привлекают их к работе по уточнению, пополнению и совершенствованию ресурсов. Перевод в Интернет расширяет аудиторию массовых пользователей и дает в руки музеевдов инструмент, позволяющий более эффективно вести работу по трансляции этих ценностей.

Но одновременно накапливание музейных ресурсов в сети Интернет кроме весомых достоинств провоцирует и новые проблемы. И прежде всего это касается трансформации ценностного потенциала музейных предметов и их коллекций. Теоретический анализ проблемы позволяет предполагать: в результате выставления музейных экспозиций в сети Интернет одни ценности остаются неизменными, другие утрачивают свое

доминирующее значение, а третьи, наоборот, — приобретают больший вес.

Можно с уверенностью констатировать, что в условиях Интернет значительно повышается роль научная ценность музейных предметов. Сетевые технологии позволяют эффективнее связать удаленные коллекции и разрозненные экспонаты, удаленно анализировать, сопоставлять по разным критериям, что способствует продуцированию новых знаний. Кроме того, в сети соседствуют разнокачественные источники, имеющие разные научные, художественные, дидактические и иные достоинства, разную степень достоверности. Ввиду количественного наращивания, усложнения выставляемые информационные ресурсы нуждаются в селекции, сами источники — в постоянной коррекции и отборе. И научный подход, традиционно реализующий музеями в формировании коллекций, в отборе музейных предметов, их описании, систематизации, экспонировании, будет служить высоким эталоном качества, образцом для других ресурсов.

В условиях Интернет трансформировались информационные ценности музейных предметов. Устранив информационный дефицит — эту первопричину образования этого вида ценности, сеть обрушила на пользователей мощный поток самой разнообразной информации, ввела в оборот множество источников, позволяющих самостоятельно информационно осваивать мир музейных раритетов. Одновременно набирают силу и утилитарные ценности. Музейные предметы благодаря их тиражированию в сети становятся более доступными, можно их активнее использовать в педагогических, воспитательных, пропагандистских, досуговых целях.

Но при этом компьютерная среда не универсальна. Если какой-либо текстовый материал может быть растиражирован в ней без ущерба качества и без изменения каких-либо его свойств, то, что касается музейного предмета, — потери значительны. Плоскостное воспроизведение музейного предмета средствами фотографии, конечно, может быть компенсировано панорамной видеосъемкой, но все равно контекст, атмосфера присутствия, дух эпохи, воссоздаваемый множеством специфических музейных приемов, в какой-то степени теряется.

В досетевую эпоху музейный предмет, особенно редкий и уникальный, всегда находился в некоторой точке пространства, для знакомства

с которым нужно было попасть в соответствующий населенный пункт, конкретное учреждение-фондодержатель. Интернет снял эту проблему, связал отдаленные точки пространства, сделал музейные предметы более доступными для удаленного обзора, но тем самым «сломал» традиционные методы трансляции музейных ценностей. Возможность получения информации о музейных предметах в режиме «здесь и сейчас» уменьшает их символическую ценность. Ведь массовое тиражирование чего-либо не способствует удержанию его ценности на прежнем уровне. Ценно лишь то, что редко, элитарно, эксклюзивно, способствует повышению статуса пользователя.

Кроме того, технологии Интернета «сжимают» время. Если в предыдущие эпохи обретение символической ценности длилось довольно долго, нужны были десятилетия, чтобы массовое сознание признало за тем или иным музейным предметом этот статус, то сегодня скорость информационного освоения окружающих нас объектов значительно повысилась. Все фазы взлета и такого же стремительного угасания символической ценности, перехода ее в обыденность укладываются в весьма сжатые сроки. Временной промежуток от «свежего образа» до «истершегося штампа» значительно сократился.

Эти качели массового сознания выступают сегодня характерной чертой всего современного информационного пространства, свидетельствуют о разорванности информационного поля, способствуют возникновению и развитию когнитивных и ментальных диссонансов.

Список литературы

1. Мастеница Е.Н. Аксиология музейного предмета // Ценности и оценка: Проблемы философии и науки: Сб. науч. ст. (Вып.3). Смоленск: Универсум, 2007. С.69–74.
2. Кижнер Е.Д. Музейный предмет: статус, особенности, информационный потенциал./ Этюды культуры — 2007: Матер.Всерос. науч.-практ. конфер. Ч.1. Музеология и культурное наследие/ Под ред. Э.И.Черняка. Томск, Изд-во Томского ун-та, 2007. С.117-121.
3. Учкин В.А. Социальная значимость и востребованность информационных технологий в современном техническом музее. // История техники и музейное дело: матер. V науч.-практ. Конф. 12-13 дек. 2006г. М.: Политехнический музей, 2007. С.165-170.
4. Филякова А.К. Аксиология музейного предмета в техническом музее (на примере музея городского электрического транспорта г. Санкт-Петербурга// <https://cyberleninka.ru/article/n/aksiologiya-muzeynogo-predmeta-v-tehnicheskom-muzee-na-primere-muzeya-gorodskogo-elektricheskogo-transporta-g-sankt-peterburga> (Дата обращения 17.11.2020)
5. Функции музейного предмета: моделирование действительности, коммуникативная и научно-информационная. // Искусствовед.ру — сетевой ресурс об искусстве и культуре : [сайт]. — 2018. — URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/19/funkcii-muzejnogo-predmeta-modeliro/> (дата обращения: 30.10.2020) — Текст : электронный.

TRANSFORMING THE VALUE POTENTIAL OF A MUSEUM ITEM IN THE INTERNET

Sarkisova Elena Gennadievna,
Legal Adviser, Kovalenko Krasnodar
Regional Art Museum,
Krasnodar, Russian Federation,
e-mail: gorlik93@mail.ru

Abstract

The Article contains a theoretical study of the phenomenon of a Museum object and the transformation of its value potential in the context of the Internet. The properties, functions, and values of a Museum object are considered. The article presents a meaningful interpretation of the concept of "value potential of a Museum object" in the context of the provisions of Museum axiology. The hierarchy of values of a Museum object is developed. The place of information value in it is determined. The article shows the directions of transformation of the value of Museum items displayed in Internet information resources.

Keywords

Museology, Museum subject, Museum axiology, value potential, dynamics of value relations, information value.

КУЛЬТУРА РЕГИОНОВ

RAR
УДК 7.45
ББК 85.7
10.34685/НН.2020.31.4.009

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ВЫШИВКА: СИМВОЛИКА И ЯЗЫК ЦВЕТА

Михеева Людмила Николаевна,

доктор филологических наук, профессор кафедры гуманитарных наук
Российской государственной специализированной академии искусств
ул. Резервный проезд, дом 12 г. Москва, Россия, 121165
e-mail: lira19lm@gmail.com

Джичоная Магда Алексеевна,

кандидат культурологии, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Московского государственного университета пищевых производств
ул. Волоколамское шоссе, 11 г. Москва, Россия, 125080
e-mail: magdalena-27@mail.ru

Аннотация

В статье содержится информация об особенностях народной вышивки, различных ее модификациях, структуре. Это находит свое отражение в региональных особенностях русской народной вышивки. В статье рассматриваются символические значения цвета и своеобразие языка костюма.

Ключевые слова

Символика цвета, лексика костюма, народная вышивка, ее региональные особенности.

Одним из древнейших видов русского народного творчества является вышивка. Она существовала для украшения и в крестьянской избе, и в народном костюме. Наиболее часто вышивка встречалась как украшение полотенца. Полотенца всегда являлись традиционным подарком. Девочки примерно с семи лет начинали готовить полотенца в качестве подарков

для будущих родственников жениха, потому что свадьбы совершались в раннем возрасте т. е. с пятнадцати-шестнадцати лет. Полотенца дарили также на крестинах и различных семейных праздниках.

Вышивку использовали и для украшения головных уборов девушек и замужних женщин, для украшения рубах, сарафанов.



Типы отделки полотенец, подолов сарафанов, рукавов¹.

Это были украшения на шелке, кумаче, холсте, льняных тканях. Особенно нарядно смотрелась вышивка из золотых нитей, жемчуга, перламутра, а также нитей из шерсти и шелка.



Украшенный женский головной убор — «сорочка».

Существует несколько групп вышивок. Например, те, которые связаны со структурой тка-



Женская праздничная одежда.

ней. Они бывают ажурными или сквозными и так называемыми «верхшвами». Ажурные — это прежде всего мережки. Для их изготовления из тканей выдергивали несколько нитей из основы тканей, получалось пространство, и свободные нити собирались в пучки, которые располагались столбиком наклонно по диагонали. Получались так называемые «жучки», «копеечки», воздушные петли. Это были простейшие узоры. Более сложные получались тогда, когда эти узоры соединялись в звездочки, розетки. В Вологодской, Костромской, Новгородской областях мережки были белыми, а в Рязанской и Тверской — цветными. Более сложные узоры получались тогда, когда мастерицы выдергивали не только горизонтальные, но и вертикальные нити. Получалась сетка, которую заполняли различным способом: «штопка», «рогожка», «настил». Иногда образовывалась так называемая стлань. В Рязанской области в нее вводили цветные нитки, и получался очень красивый узор на ажурном фоне.

В Рязанской и Владимирской губерниях разновидностью мережек были вырезы. Так называ-

¹ Здесь и далее источник иллюстраций: Захаров В.М. Поэтика русского танца. В 5-и тт. Научн. ред. Михеева Л.Н. Т. 2. М., 2004.



Женская праздничная одежда с блёстками, бисером и тесьмой (начало XX века).



Женская праздничная одежда (вторая половина XIX века)

лись перевитые плотные нити столбиков, их использовали для создания геометрических узоров и сюжетных вышивок. Различают белую строчку и цветную. Для цветной использовали малиновые, лиловые, красные и розовые цвета. Для более четкого их выделения использовали зеленые, золотистые и голубые тона.

Разновидностью вышивок была строчка по вырезу (“шов по письму”) и “тамбур по сетке”. Для красоты узора использовали гладь. Гладьевые вышивки назывались атласниками. Узоры были с растительными мотивами, а также более сложные - бытовые сцены на фоне дворцов и парков. Разновидностью такой вышивки владели мастерицы Новгородской губернии. Они использовали комбинацию вышивки по крупной сетке – “сновки”. Для узора удаляли ткань в виде квадрата или прямоугольника. Края закрепляли и потом свободное пространство заполняли различными узорами, в результате которого появлялся гипюр. Его называли “рогожкой” и “паучком”. Особенно сложный узор назывался “крестецкой сеткой”.

Получались узоры, где чередовались плотные и ажурные квадраты.

Самой сложной и трудоемкой вышивкой было так называемое “вологдское стекло”. Получались большие квадратные просветы в ткани. Их края соединялись вертикальными столбиками, которые перекрещивались диагональными. Они закреплялись воздушными петлями. В Горьковской области известна традиционная вышивка, которая называется “горьковский гипюр”. Общее название узоров — “цветки”. Орнамент из цветов и листьев располагается на сетке, которая представляет собой штопку.

Разновидностью ажурных вышивок являются “стяги”. Они получаются тогда, когда выдернутые нити из основы ткани стягиваются в различные узоры, при этом используют белую гладь. Но это возможно только на тонких, прозрачных тканях (батист, маркизет). Получается тончайшее кружево. Иногда к белому цвету присоединяется красный узор. Вышивают рубахи, полотенца, подзоры (в основном в северных областях:

Архангельской, Тверской, Вологодской). Рисунки были геометрические или растительные, встречаются и более сложные — птицы, звери, всадники. Узор мог быть очень плотным, он назывался набор. Иногда это была счетная гладь. Она употреблялась в вышивках на белой или цветной ткани.

Особый тип вышивки — “тамбур” или “владимирская гладь”. Она очень сложна по технике исполнения, потому что длинные цветные стежки идут только по лицевой стороне, а с изнанки — мелкие, по контуру. Обычно это растительный орнамент — цветы и листья, выполненные толстой красной нитью с добавлением синих, желтых и зеленых ниток. Такие рисунки украшали плотные ткани, а на тонких вышивали белой гладью. Мастерицы добивались выпуклого узора. Так, шов “белой глади” имел различные разновидности: “стебельчатый шов”, “валик”, “узелок”, “пышечка”, “листик”, “лапочка”. Все это очень украшало вышивку, придавало вместе с ажурностью рельефность и выпуклость.

В народной вышивке широко использовали “тамбур”. Им вышивали в основном кумачи. Тамбур располагался в виде цепочки, вышивали иглой или крючком. Такие вышивки были распространены в Олонецкой и Тверской губерниях.

Помимо вышивки цветными нитками, использовали шитье золотом и серебром, применяли в основном для украшения головных уборов и праздничных нарядов. На тонких тканях золотую и серебряную нить пропускали сквозь ткань, на плотных — поверх ткани и прикрепляли сверху тоненькой ниточкой. Получалось рельефное шитье. Иногда весь контур шитья окаймляли золотым шнурком. Для головных уборов при этом использовали перламутр, жемчуг.

Достижения народных мастериц сейчас применяют на современных фабриках по производству строчевышитых изделий. Используют швы “косичка”, “восьмерка”, “валик”. С 30-х-50-х годов XX века на фабриках работают вышивальные машины, на которых используют узоры типа ришелье.

Интересно остановиться на рязанской вышивке. (Имеется в виду вышивка городов Михайлова, Кадома Рязанской области). Мы уже упоминали о таких видах народной вышивки, как белая и счетная гладь, косая стежка, филейная вышивка. Цветная яркая вышивка использовалась с плетеным кружевом. Считается, что кружева, плетенные на коклюшках, — самые древние.

Плетение таких кружев было очень трудоемким делом. Мастерицы запоминали узоры, переплетения нитей, считали узоры “про себя”, по памяти. Такое кружево называлось “счетным” или “численным”. Невзирая на трудоемкость процесса плетения, это кружево было широко распространено в северных и центральных губерниях России. Преобладающим было сочетание красного и белого цветов. Однако в Вятке мастерицы любили и синие цвета. Женщины почти повсеместно плели себе кружева и вместе с вышивкой украшали свои костюмы. Кружевоплетением славились Михайловский и Скопинский районы Рязанской области. Цветные кружева украшали нарядную одежду. Особенное внимание уделялось краям кружев. Это были различные зубцы (“кирпичики”, “сухарики”, “мысы”, “бубенцы”, “павлинки”). Края кружев обычно были красного цвета, плотной фактуры. Иногда края кружев были не только с зубцами, но имели и полукруглую форму (красный с черным, красный с синим цвета). Края были похожи по форме на балалайку, они так и назывались. Это было легкое, изящное кружево. В сочетании с вышивкой все это придавало одежде особую праздничность.

Вышивка всегда сочетается с использованием определенных украшений, которые по форме, силуэту, цвету выполняют определенные знаковые, символические функции. Народный костюм и украшения выражают менталитет народа, философские, этические и эстетические идеалы. Поэтому народный костюм можно назвать знаковой системой. В традиционном костюме можно найти то, что соответствует “четырем стихиям”: огонь, вода, воздух, земля. Используются четыре цвета, которые являются основными и находятся в гармонии. Это красный, белый, синий, желтый. При их смешивании получают различные оттенки и другие цвета. Например, синий и желтый дают зеленый. В гармоническом сочетании цвета получают взаимную выразительность и помогают органичному вписыванию в окружающую человека среду. Цвета традиционной одежды всегда созвучны многообразию природы и различных времен года. “Понятия о цвете были выработаны еще в мифологическую эпоху. Информация, поступающая в мозг человека при помощи зрения, воспринимается не только в виде предметов, но и в виде цвета. Ощущения цвета субъективны и отражают реальную жизнь <...> эмоциональное восприятие людьми цветовой гаммы очень



Рубаха и передник праздничной женской одежды.



Праздничная женская одежда (конец XIX в.).

разнообразно и зависит также от возраста, пола, настроения, состояния здоровья, национальных традиций»².

Издавна существовал особый язык цветовых символов. Так, красный цвет был символом тепла, огня, крови. В восприятии людей он символизировал защиту человека от злых сил и располагался по краям одежды: у ворота, на концах рукавов, по низу рубахи, сарафана. Пояса тоже были преимущественно красного цвета. Они являли собой также круг, который защищал человека «от глаза». Вышивка всегда выполнялась красными нитками по белой ткани. Это был естественный символ сочетания тепла и крови с цветом молока и семени, т.е. бело-красное, как мужское и женское — гармония жизни. Эти символы были обязательны в костюме жениха и невесты. Был и еще один аспект, связанный с тем, что в народе отдавали предпочтение серебру, имеющему белый оттенок. В этом видели божественное происхождение, а золото — «презренный металл», носитель

дьявольского зла.

Желтый цвет — это символ солнца, богатства осени. Но к этому цвету было двойственное отношение, т.к. солнце может высушивать, выжигать землю, нести не только добро, но и зло. Желтый цвет — это и огонь пожара.

Синий цвет — цвет неба, воды; это таинственный, неземной цвет. Он вызывает ассоциации с подводным миром. К нему тоже было двойственное отношение: небо и вода — это прекрасно, но подводный мир непредсказуем. В природе, в камнях он встречался нечасто, поэтому был цветом мечты. Итак, красный, белый, желтый и синий наиболее часто встречаемые в народном костюме. Черный — это цвет мрака, несчастья, но он же был и как фон на яркой вышивке.

Смешение синего и желтого давал зеленый цвет, который был благоприятен для организма человека. Это цвет весны, пробуждающейся природы. Что касается украшений вышивки, то народные мастера всегда имели в виду то, что ярко-зеленый цвет больше подходит светловолосым или рыжеволосым людям с белой кожей, а темно-синий — тем, у кого смуглая кожа и темные волосы.

² Захаров В.М. Поэтика русского танца 5-тт. Т. 2, М., 2004. С. 13.

Народные лекари, знахари использовали цвета и в лечебных целях. Например, при кори и краснухе надевали на больных красную одежду, поскольку она соответствовала красному цвету кожных высыпаний при этих болезнях, при желтухе надевали желтую рубашку.

Природные краски добывали, используя различные минералы, растения. Например, охра давала желтый цвет. А при обжиге он становился красным. Использовали листья березы, корни дуба, ольховые шишки, травы. Например, шерсть красили в бежевый цвет, используя крапиву, листья березы - для получения оранжевого цвета. Отвар из стеблей и листьев пырея давал желтый цвет, а когда брали корни пырея, то получалась краска синего цвета. Плоды ореха лесного, его коры и листьев окрашивали ткани в темно-зеленый цвет.

Народные мастера знали символику цвета и использовали естественные красители, но во второй половине XIX века химики сделали открытия, связанные с получением химических красителей, которые придавали тканям яркие, пронзительные цвета. Народные мастера взяли эти открытия на вооружение. В XX веке синтетические красители стали очень доступными, и цвета костюмов перестали выполнять функцию носителей информации. В одежде массового производства произошла “десакрализация” цветов. Получила распространение одежда монохромная, серая, черная. В современном костюме символика цвета не совпадает с тем, что было в народном. Цвета утратили возможность идентификации человека. Таким образом, произошла эволюция эстетики костюма, связанная с эволюцией человека.

Желтый цвет — это символ солнца, богатства осени. Но к этому цвету было двойственное отношение, т.к. солнце может высушивать, выжигать землю, нести не только добро, но и зло. Желтый цвет — это и огонь пожара.

Синий цвет — цвет неба, воды; это таинственный, неземной цвет. Он вызывает ассоциации с подводным миром. К нему тоже было двойственное отношение: небо и вода — это прекрасно, но подводный мир непредсказуем. В природе, в камнях он встречался нечасто, поэтому был цветом мечты. Итак, красный, белый, желтый и синий наиболее часто встречаемые в народном костюме. Черный — это цвет мрака, несчастья, но он же был и как фон на яркой вышивке.

Смешение синего и желтого давал зеленый цвет, который был благоприятен для организ-

ма человека. Это цвет весны, пробуждающейся природы. Что касается украшений вышивки, то народные мастера всегда имели в виду то, что ярко-зеленый цвет больше подходит светловолосым или рыжеволосым людям с белой кожей, а темно-синий — тем, у кого смуглая кожа и темные волосы.

Народные лекари, знахари использовали цвета и в лечебных целях. Например, при кори и краснухе надевали на больных красную одежду, поскольку она соответствовала красному цвету кожных высыпаний при этих болезнях, при желтухе надевали желтую рубашку.

Природные краски добывали, используя различные минералы, растения. Например, охра давала желтый цвет. А при обжиге он становился красным. Использовали листья березы, корни дуба, ольховые шишки, травы. Например, шерсть красили в бежевый цвет, используя крапиву, листья березы — для получения оранжевого цвета. Отвар из стеблей и листьев пырея давал желтый цвет, а когда брали корни пырея, то получалась краска синего цвета. Плоды ореха лесного, его коры и листьев окрашивали ткани в темно-зеленый цвет.

Народные мастера знали символику цвета и использовали естественные красители, но во второй половине XIX века химики сделали открытия, связанные с получением химических красителей, которые придавали тканям яркие, пронзительные цвета. Народные мастера взяли эти открытия на вооружение. В XX веке синтетические красители стали очень доступными, и цвета костюмов перестали выполнять функцию носителей информации. В одежде массового производства произошла “десакрализация” цветов. Получила распространение одежда монохромная, серая, черная. В современном костюме символика цвета не совпадает с тем, что было в народном. Цвета утратили возможность идентификации человека. Таким образом, произошла эволюция эстетики костюма, связанная с эволюцией человека.

Список литературы:

1. Ванслов В.В. В мире искусства (эстетическое и художественно-критические эссе). М., 2003.
2. Захаров В.М. “Поэтика русского танца” в 5-ти тт. М., 2004.
3. Лебедева А.А. Значение пояса и полотенца в русских семейно-бытовых обычаях и обрядах

XIX-XX вв. // Русские: семейный и общественный быт. М., 1989.

4. Лебедева Н.И. Материалы по народному костюму Рязанской губ//Тр. О-ва исследователей рязанского края. Вып. 18. Рязань, 1929.

5. Работников И.П. Русская народная одежда. М., 1967.

6. Русский народный костюм/ Государственный ист. музей/ Авт.-ист. Л. Ефимова. М., 1989.

RUSSIAN FOLK EMBROIDERY: SYMBOLISM AND LANGUAGE OF COLOR

Mikheeva Lyudmila Nikolaevna,

DSc, Professor of the Department of Humanities of the Russian State Specialized Academy of Arts,
Reserve Passage, House 12 Moscow, Russia, 121165
e-mail: lira19lm@gmail.com

Jikchonaya Magda Alekseevna,

PhD, Associate Professor of Social and Humanitarian Studies at Moscow State University of Food Productions, Volokolam Highway, 11 Moscow, Russia, 125080
e-mail: magdalena-27@mail.ru

Abstract

Information about the features of folk embroidery, its various modifications, structure. This is reflected in the regional features of Russian folk embroidery. Symbolic meanings of color and originality of the costume language are considered.

Keywords

Symbolism of color, costume vocabulary, folk embroidery.

RAR

УДК: 069.01

ББК: 79.19

10.34685/Н1.2020.31.4.010

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПОЯВЛЕНИЯ ИКОН ЛОРЕТСКОЙ БОГОМАТЕРИ НА СЛОБОЖАНЩИНЕ

Краснова Ирина Владимировна,
соискатель,

Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева (Институт Наследия),
ул. Космонавтов, д. 2, г. Москва, Россия, 129366
e-mail: krasnova_i@mail.ru

Аннотация

Рассматриваются исторические предпосылки и пути появления в XVII в. на территории Слобожанщины иконы Лоретской (Лорецкой) Богоматери. Икона является высокопочтимой как для католиков, так и для православных, проживающих на Слобожанщине. Такое отношение к Лоретской Богоматери можно объяснить связью легенды о святом Доме, где родилась, жила, и получила Благовещение Богоматерь и историей формирования Слобожанщины.

Ключевые слова

Лоретская икона Богоматери, Дом Лорето, Слобожанщина, католичество, православие.

Большая часть обширного иконописного наследия Слобожанщины¹ была уничтожена в период революции, борьбы с религиозной идеологией, во время Великой Отечественной войны. Одной из сохранившихся икон является икона Лоретской (Лорецкой) Богоматери. В настоящее время известно шесть списков этой иконы: один находится в Чугуевском художественно-мемориальном музее им. И. Е. Репина, два в Пархомовском историко-художественном музее (илл. 1) по одному списку — в частной коллекции, в Троицком

соборе г. Суджа (Курская обл. РФ) и в Троицком храме пос. Котельва (ныне Полтавская обл.).

На интернет-аукционах периодически появляются сведения о продаже подобных икон, но они, к сожалению, недоступны для изучения. Несмотря на то, что сегодня эта икона является редкостью на Слобожанщине, в XVII–XIX вв. она была распространена и почитаема.

Лоретская икона Богоматери является одной из самых загадочных и наименее изученных, несмотря на существование множества легенд о ее происхождении и связанных с ее появлением событий. Свои исследования ей посвятили: гуманист Дж.-Б. Мантовано, автор фундаментальной «Истории о перенесении Святого Дома», написанной в 1489 году, А. А. Титов, Н. П. Кондаков, А. И. Кирпичников, М. Б. Плеханова, В. В. Шулика,

1 Слобожанщина — историческая область, вошедшая в состав Российского государства с XVI века (территория современной Харьковской, частей Сумской, Донецкой, Луганской областей Украины, Белгородской, Курской и Воронежской областей России).



Илл. 1. Лоретская икона Богородицы, конец XVIII в., ПХМ.

Е.А. Лукьянов, А.А. Трофимов², С.Н. Гукова³, даже врач-психотерапевт В.В. Гаврилов⁴.

Основой всех легенд является первое письменное повествование о чуде перенесения небесными ангелами в XIII веке домика Богоматери (размерами 9 на 4 м.) из Назарета, созданное в конце 60-х — начале 70-х гг. XV в. управителем Лорето, ответственным за дела церкви Пьетро ди Джоржо Таломеи, известного под именем Терамано. До сих пор не утихают споры о том, кто и когда совершил этот перенос⁵, а в остальном пересказ легенды отличается только деталями.

- 2 Трофимов А.А. Икона Божией Матери «Прибавление ума». Акафист. М. : Паломник, 2001.
- 3 Гукова С.Н. Икона «Богоматерь Прибавление Ума» и Лоретская Мадонна // Искусство христианского мира. Вып. 5. М.: Изд-во ПСТБИ. 2001. С. 94-110.
- 4 Гаврилов В.В. Духовное и душевное здоровье на Руси: икона «Богоматерь Прибавление Ума» — URL: http://www.medpsy.ru/mprj/archiv_global/2013_5_22/nomer/pomer16.php (дата обращения: 01.09.2020).
- 5 Плюханова М.Б. Новый Иерусалим в «Италийской пустыни»: Сказания о перенесении Дома Богородицы в Лорето — URL: http://hierotopy.ru/contents/NewJeruselems_

Суть ее сводится к тому, что после окончания земного пути Богородицы ее каменный дом, апостолы бережно хранили, превратив в церковь. В 70 году н.э. римляне разграбили и опустошили Святую Землю, не тронув при этом Святой Дом. В IV веке по указаниям равноапостольной царицы Елены над жилищем Божией Матери возвели базилику. В конце XIII века, когда сарадины напали на Святую Землю, согласно одной из легенд, Святой Дом был вывезен крестоносцами из Палестины в Далмацию (Хорватия), а после, в разобранном виде, был перевезен сначала в итальянский город-порт Реканати близ Анконы, а затем в 1294 году в Лорето⁶. По другой версии — Дом и написанный на доске образ Пресвятой Богородицы являлись свадебными подарками деспота Никифора Ангела своей дочери Тамаре на свадьбу с Филиппом I Тарентским, сыном Карла II⁷.

Надо отметить, что культ Лореткой Богоматери сложился в католической Европе благодаря своей легенде и массовому паломничеству в Лорето, и к XV столетию уже имел большое значение, как один из величайших христианских культов. В XVI веке складывается его обрядовая составляющая и определяется дата его празднования. Начиная с XVII столетия, Культ Лорето обогащается мистериальными спектаклями, а Святой Дом превращается в жилое помещение с соответствующими домашними принадлежностями, о чем говорит Б.П. Шереметев⁸.

18_Pliukhanova_MotherOfGodHouseInLoreto_2009_RusEng.pdf (дата обращения: 10.09.2020).

- 6 Гусева Н. Лорето. Святой Дом Богородицы — URL: <http://alchevskpravoslavniy.ru/ikony/loreto-svyatoj-dom-bogorodicy.html> (дата обращения: 02.09.2020).
- 7 Свадьба состоялась 12 июля 1294 года. Надо отметить, что род Ангелов связан родственными связями с династией правителей Византии более позднего периода — Палеологами, из которых происходит царевна Зоя (Софья) Палеолог, ставшая супругой русского Царя Ивана III в 1472 году.
- 8 Б.П. Шереметев в конце XVII в., путешествовал по Италии и Святой Земле, был в Лорето, и нашел там «и суды, чашечка и блюдечко, из которых сама Пресвятая Богородица и Сын и Бог ее питались, глиняные, — в том доме окно, где было Благовещение, и когет или труба, где Пресвятая Богородицы огонь клала и варила ястие». Путешествие по Европе баярина Б. П. Шереметева: 1697–1699 / . Изд. подготовили Л.А. Ольшевская, А.А. Решетова, С.Н. Травников. Отв. ред. А.С. Демин. М. : Наука, 2013.

Такая трактовка событий вызывала много сомнений, которые еще в конце XV в. высказал францисканец Ф. Суриано⁹. Ю. Н. Бузыкина¹⁰ отмечает, что паломник и исследователь Василий Барский, побывавший в Лорето в 1724 г. и в Назарете в 1729 г., сравнивает материалы, из которых были построены дом Лорето и его остатки в Назарете и приходит к выводу, что это два разных дома¹¹. Версия того, что Дом был перенесен ангелами по небу была подвергнута сомнению историком, руководителем Паломнического центра апостола Фомы в Европе Тимофеем Китниса¹². Он говорит о том, что в XIII веке в связи с завоеванием Святой Земли Саладином, Дом Божией Матери из Назарета был перевезен в 1291 году в Далмацию, а затем, 10 декабря 1294 года, в Лорето. Перевозкой занимались греки по фамилии Ангелос, влиятельные и богатые люди из Эпира.

Историк и археолог А. И. Кирпичников (1845-1903 гг.), издавший «Повесть о храме Святыни Богородицы», проследил путь дома Богородицы из святой земли на новое место и связанные с этим важные исторические события.¹³ Епископ Порфирий (Успенский) при посещении базилики Благовещения в 1844 году, в своей книге «Святыни земли италийской» отметил, что в Назарете сохранилась только пещера, без пристроенного к ней дома¹⁴. Он дал описание чуда перенесения дома Лорето представителями

семьи Ангелов, как исторический эпизод, повергая сомнению версию перенесения Дома небесными ангелами.

Изучая описания, оставленные паломниками, посетившими Палестину до 1291 г., каноник Шевалье в своей работе «Нотр-Дам де Лоретт» пишет, что они посещали естественную пещеру в скале, в которой жила Пресвятая Дева. В этом документе дом не упоминается, как и его исчезновение. Есть версия, что церковь, посвящённая Пресвятой Богородице, существовала в Лорето ещё в XII в., то есть до времени предполагаемого переноса Святого Дома¹⁵.

Несмотря на то, что исследователи вообще подвергают сомнению чудо перемещения Дома Богородицы на новое место и опровергают саму возможность такого действия, Лорето оставалось величайшим богородичным святилищем Европы. Культ Лорето является средоточием мистического, исторического, культурного опыта, накапливавшегося длительные периоды. Именно в Лорето Дом обрастает базовой модификацией легенды¹⁶.

Во всех версиях легенд «летающего» Дома, будь то Далмация, Реканати или Лорето, присутствует специфическое место его появления — безлюдное, пустынное. В Лорето от этого дома образовалась всего лишь одна улица, на которой стали селиться ремесленники, производящие предметы религиозного культа и сувениры, приобретаемые паломникам, которые во множестве расходились по миру. М. Б. Плюханова рассматривает это как отражение местных коррумпированных интересов, при которых выручка от творимыми Богородице чудесных исцелений, поступает в руки «обладателей и хранителей» Дома-Церкви¹⁷.

9 Scaraffia L. Loreto. Cap. 3: Il mito tra fede e ragione. Bologna 1998.

10 Бузыкина Ю.Н. Критикуя святыню. Василий Барский — первый русский исследователь христианского Востока // Российский журнал истории Церкви. Протвино : Силлиця-Полиграф, 2020. № 1(1). С. 13–21.

11 В Лорето использовался кирпич, а в Назарете белый камень.

12 Китнис Т. Дом Божией Матери в Лорето. А были ли ангелы? — URL: <https://foma.ru/dom-bozhiey-materi-v-loreto.html> (дата обращения: 08.09.2020).

13 Кирпичников А.И. (ред.) Русское сказание о Лоретской Богородице // ЧОИДР. 1896. Кн. 3. Отд. 2.

14 «На самом месте дивного события построена великолепная церковь. Лишь только войдешь в нее, прямо взору представится та священная пещера, в которой Архангел благовестил Смиренной о воплощении в Ней Сына Божия. Эта пещера была внутри дома и, вероятно, составляла нижний этаж одного». Успенский Л.А. Божество иконы Православной Церкви. М., 1998.

15 Santa Casa di Loreto // Catholic Encyclopedia / Herbermann, Charles. — New York: Robert Appleton, 1913.

16 Плюханова М.Б. Новый Иерусалим в «италийской Пустыни»: Сказания о перенесении Дома Богородицы в Лорето — URL: http://hierotopy.ru/contents/NewJerusalem_18_Pliukhanova_MotherOfGodHouseInLoreto_2009_RusEng.pdf (дата обращения: 07.09.2020).

17 Плюханова М.Б. «Кипящие свѣта»: Русские Одиотрии в литургической поэзии и в истории. СПб.: Пушкинский Дом, 2016.



Илл. 2. Герб Праги, исторического предместья Варшавы (Польша). 1648г.

Дж. Кракко¹⁸ также рассматривает текст Терамано¹⁹ о легенде Дома, как о местных личных интересах, считая «Рекаанти — новым Назаретом». Л. Скараффия в своих исследованиях культа Лорето говорит об имитации многих святых мест, таких как Назаретская церковь, храм Гроба Господня и других святилищ, близкие по географии к Лорето, как о распространенной модели перемещения святых пространств, в контексте гибели Византии и утраты связи со Святой Землей. Культ Лорето в данном случае исследовательница считает, как очень умело использованный коммерческий ход папским престолом²⁰.

Благодаря «ордену Иисуса» по всей Европе возникают храмы, монастыри²¹, посвященные

18 Cracco G. Alle origini dei santuari mariani: il caso di Loreto // Loreto crocevia religioso tra Italia, Europa e Oriente. Brescia, 1997, p. 97–164.

19 Grimaldi Fl. Il libro lauretano (secoli XV–XVIII). Loreto, 1994. Здесь представлено описание дошедших до наших дней ранних печатных изданий и рукописных списков легенды Лорето, включающих обзор ее разных версий.

20 Scaraffia L. Loreto. Cap. 3: Il mito tra fede e ragione. Bologna 1998.

21 В Варшаве (в районе Прага) в 1628–1638 гг. возводятся костел (со скульптурой Богородицы) и монастырь, в Братиславе (Словакия) – во 2 пол XVII в. – костел,

Лоретской Богородицы. Интересен факт, что гербом Праги, исторического предместья Варшавы (Польша), с 1648 года является изображение Лоретской иконы в перелетающем домике, поддерживаемым ангелами, и символическими изображениями атрибутов папской власти — ключей, тирарой, заключенными в лавровый венок²². (Илл. 2).

Со временем, миф о перенесении Святого Дома небесными ангелами был развенчан, но многочисленные изображения этого сюжета с летящим домиком Богородицы до сих пор продолжают тиражироваться. (Илл. 3).



Илл. 3 Гравюра с изображением перенесения Домика Лорето.

Вероятнее всего, в судьбе Домика Богородицы приняла участие семья Ангелов потому, что у нее была связь с епископом города Реканти —

В Праге (Чехия) - монастырь, построенный в 1723 году. По всей Чехии было построено более 50 Домиков Лоретской Богородицы.

22 Этот герб был подарен королем Владиславом IV Вазой.

викарием Папы и, находясь в городе Лорето, дом автоматически попадал под Папский амофор²³. Строительство базилики (илл.4) началось по инициативе епископа Реканати Николо делле Асте²⁴ в 1468²⁵ или 1469 году²⁶. Подтверждения подлинности Святого Дома дали Папа Сикст IV в 1491г. и его приемник Папа Юлий II в 1507г., издав соответствующие буллы.



Илл. 4. Храм Святого Дома или базилика Санта-Каза (итал. Basilica della Santa Casa). Лорето. Италия.

Следует отдельно остановиться на некоторых исторических фактах, которые проясняют обстоятельства путешествия образа Святого Дома Богородицы через католическую Европу в православную Русь.

Все крестовые походы на Византию, начиная с 1096 года, осуществлялись под патронажем Папы Римского, который рассчитывал решить сразу несколько проблем: восстановить единство христианской церкви и контролировать Святую землю; тем самым повысить свой авторитет. Во время этих походов многие христианские святыни были перенесены с Востока в Западную и Центральную Европу, в том числе Италию²⁷. Реликвии во все времена являлись предметом престижа и дохода. Поэтому каждая церковь и каждое государство пыталась приобрести важные реликвии, ради собственного величия и значимости, чтобы привлечь паломников а, следовательно, и деньги, а в Константинополе находились важнейшие христианские реликвии²⁸.

В 1472 по ходатайству посла кардинала Виссариона Никейского²⁹ Папа Сикст IV сосватал племянницу последнего византийского императора Зою Полеолог овдовевшему Великому князю московскому Ивану III. Еще его предшественник, Папа Павел II этим браком рассчитывал усилить католическое влияние на Руси, восстановить флорентийскую Унию³⁰, подчинив православное духовенство Папе Римскому. Однако Иван III не желал присоединяться к Флорентийской унии, но знатное происхождение невесты открывало перед ним новые возможности. Зоя (Софья) привезла с собой из Ватикана не только атрибуты византийской власти, но и библиотеку с книгами на латыни, греческом и еврейских языках, многочисленные эстампы графических образов из западноевропейских

23 Китнис Т. Дом Божией Матери в Лорето. А были ли ангелы? – URL: <https://foma.ru/dom-bozhiey-materi-v-loreto.html> (дата обращения: 08.09.2020)

24 Сантарелли Д. Лорето в истории и искусстве – URL: https://www.academia.edu/33359758/Джузеппе_Сантарелли_Лорето_в_истории_и_искусстве_пер_и_дополнения_М_Талалая_Анкона_Edizioni_Anibaldi_2010 (дата обращения: 15.09.2020).

25 Loreto. Britannica. – URL: <https://www.britannica.com/place/Loreto-Italy> (дата обращения: 15.09.2020).

26 Сантарелли Д. Лорето в истории и искусстве – URL: https://www.academia.edu/33359758/Джузеппе_Сантарелли_Лорето_в_истории_и_искусстве_пер_и_дополнения_М_Талалая_Анкона_Edizioni_Anibaldi_2010 (дата обращения: 15.09.2020).

27 Так, были перенесены в Бари мощи св. Николая Мирликийского, в Венецию – апостола Марка.

28 Scaraffia L. Loreto. Cap. 3: Il mito tra fede e ragione. Bologna 1998.

29 Виссарион Никейский являлся опекуном Софьи Полеолог.

30 Кузенков П. Византийская прививка русскому древу. Что значил для Руси брак Иоанна III с Софией Палеолог — URL: <http://www.pravoslavie.ru/88077.html> (дата обращения: 04.09.2020).

гравюр, несколько икон³¹. Возможно, распространению западного предания о Лоретском образе связано с приездом Софьи Палеолог, а также с послами Василия III, посетившими в 1469 году Дом Богородицы в Лорето³².

О путях проникновения Образа на Русь с XVII в. говорит академик Н.П. Кондаков, установивший, что прототипом русской иконы Божией Матери «Прибавление ума» послужила статуя Богоматери из города Лорето в Италии. Первый исследователь этой иконы А.А. Титов относит появление изображения этой иконы на Руси к XVI веку, указывая на ее западное происхождение, только на «московский манер»³³. (Илл. 5).



Илл. 5. Изображение Богоматери «Прибавление Ума» из книги А.А. Титова. Титов А.А. Икона Божией Матери «Прибавление Ума». Акафист : Паломник. М. : 2006.



Илл. 6. Литография Богоматери Лорето. Западная Европа.

В своем исследовании искусствовед и византист Сания Гукова отмечает, что, начиная с XVII столетия, в России широко циркулируют западные образки в форме эстампов, которые тиражировались здесь местными иконописцами: «иконографическая схема часто воспроизводилась на народных картинках, на конвертах с пылью из Святого Дома, на литографиях, предназначенных для паломников, в большом количестве посещавших Лорето. С изобретением печатного станка эта иконографическая схема, широко распространенная в Западной Европе, по всей вероятности, попадает в Россию»³⁴. (Илл. 6).

Лоретскую икону упоминает и протоиерей Иоанн Бухарев³⁵, говоря о том, что «Явление ее было в 1291 году». Ту же дату указывает

31 Софья Палеолог — наследница византийских императоров на Руси. Часть 1 — URL: <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post326695128> (дата обращения: 14.09.2020).

32 Лукьянов Е.А. Образ Пресвятой Богородицы "Прибавление ума" // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. М., 2003. № 9.

33 Титов А.А. Образ Пресвятыя Богородицы «Прибавление Ума». М., 1909.

34 Гукова С.Н. Развитие космографических идей в Византии: Проблема источниковедения. Дисс. канд. ист. наук. Ленинград, 1985.

35 Русский православный духовный писатель и педагог (1836–1912).

и София Снессорева³⁶. Е. Н. Поселянин дает такое свидетельство о Лоретской иконе: «Она явилась в XI веке, но точно год ее явления по одним известиям относится к 1063 году, а по другим — к 1069 году. Находится она в итальянском монастыре города Лорето. По внешнему виду и особенностям своей живописи она походит на Черниговскую-Ильинскую, Феодотьевскую, Сокольскую и на некоторые другие русские иконы... Список с этой иконы находится в селе Песочине, в двенадцати верстах от города Харькова»³⁷.

В «Настольной книге для священно-церковнослужителей» преподаватель Харьковской Духовной семинарии С.В. Булгаков³⁸ пишет: «Лорецкая, или Лоретская, святая икона, явившаяся в XI веке, находится в монастыре города Лорето, в Италии... Список с этой чудотворной иконы находится в приходском храме села Песочина, в 12 верстах от Харькова». О селе Песочино мы находим сведения у Филарета: «...населилось при полковнике Донце, и первый песочинский храм во имя Св. Василия вел. построен около 1670 г... В 1823г. на пожертвование доброхотных дателей, заботливостью священника Симеона Теленговского построен каменный храм во имя вселенского Учителя»³⁹ и ничего о том, когда в нем появилась икона. Но в его записях есть ценное указание на то, что «в селе Песочине... поселились вольные люди Черкасы», то есть переселенцы с западной части нынешней территории Украины, находящейся длительное время под властью Речи Посполитой и бежавших от католического гнета на территорию православной России.

Есть интересные сведения о высокочтимой польской Пряжевской (Лорецкой) иконе (илл. 7), описанной Е.Н. Поселяниным в его книге «Бого-

матерь. Полное описание Ее земной жизни и посвященных Ее имени чудотворных икон. (1914)». Е.Н. Поселянин говорит о достаточно запутанной истории ее появления, неопределенно называя дату — не то конца XVII, не то начале XVIII столетия. Названа икона по месту ее обретения — в церкви села Пряжева⁴⁰.



Илл. 7. Пряжевская икона Богородицы. XVIII в.

Нынешняя территория Слобожанщины, долгое время подвергавшаяся постоянным набегам и опустошению со стороны различных кочевых племен, в том числе крымских татар и ногайцев, получила название Дикое поле. Эти пустующие места в XVI–XVII вв. активно заселяются переселенцами⁴¹, среди которых люди разных религио-

36 Снессорева С.И. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православной церковью, на основании Священного Писания и церковных преданий. С изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери. Издание второе, значительно дополненное. СПб. : Издание книгопродавца И.Л. Тузова, 1898.

37 Поселянин Е.Н. Сказания о чудотворных иконах Богородицы. Сентябрь — URL: <https://sedmitza.ru/lib/text/440305/> (дата обращения: 08.09.2020).

38 Сергей Васильевич Булгаков (1 октября 1859 – 1932) – русский духовный писатель.

39 Святитель Филарет (Гумилевский Д.Г.) Истор.-статистическое описание Харьковской епархии: моногр. Т.1. Х.: Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011.

40 В 6 км к югу от города Житомир.

41 Слобожанщина в XVII веке заселялась как великороссами, так православными переселенцами из Русского, Брацлавского и Киевского воеводств Речи Посполитой. Население Слобожанщины с самого начала было многонациональным; кроме черкас — переселенцев, значительную часть населения составляли русские — местные жители и служилые люди, присылаемые Москвой для помощи переселенцам и защиты границ от набегов.

ных конфессий и вероисповеданий. Вместе с ними сюда приходят иезуиты и католические священники, которые обосновываются на новых территориях – строят свои церкви и проводят службы. С другой стороны, на вновь присоединенные к России земли возвращается православие⁴². Первые церкви строились из дерева и первоначально были очень бедными. Бедность Успенской церкви Харькова вызвала в московском воеводе Офросимове, привыкшем к пышности храмов, огромное возмущение, которое описал в своем донесении царю: «А образов местных и деисусов нет — черкасы молятся бумажным листам, своему литовскому письму и стенам, а книг и заводу никаких нет»⁴³. В 1799г. учреждается Слободско-Украинская и Харьковская епархия Русской православной церкви Московского патриархата.

В XVII веке земли слобожанских казачьих полков в духовном отношении входили в патриаршую область, а с 1667 года стали подчиняться Белгородским владыкам. В составе Белгородской епархии Харьков делается важным духовным и образовательным центром — в 1726 году при активном участии Белгородского епископа Епифания (Тихорского) был открыт Харьковский коллегиум⁴⁴, а в 1840 году организована Духовная семинария. С ростом города и развитием экономики края росло не только количество, но и благосостояние церквей, которые на пожертвования прихожан богато украшались и расписывались. Если в 1799 году в епархии было 673 церкви, то через 100 лет их насчитывалось более 1000⁴⁵.

42 До 1667 года Слободжанщина входила в состав Патриаршей области; с 1667 по 1799 год территория входила в состав новоучрежденной Белгородской епархии, а с 1799 году образована Слободско-Украинская и Харьковская епархия Московского патриархата.

43 Багалій Д.І. Історія Слобідської України. Харків : Основа, 1990. – 258 с.

44 Самое значительное после Киево-Могилянської академії учебное заведение в южно-русских землях того времени.

45 В начале XX века на Харьковщине было около 800 церковно-приходских школ и около 20 монастырей. Всего на Харьковщине на 1904 год насчитывалось 950 церквей, 10 монастырей, 1360 священников и диаконов. В самом городе насчитывались 42 церкви. В 1912 году в Епархии было 952 церкви, 75 часовен; 13 монастырей (8 мужских и 5 женских), 1 женская община; духовная семинария, 3 духовных училища, епархиальное женское училище, 816 церковных школ; 777 библиотек при церквях; 7 больниц и 27 богаделен.

С одной стороны, на население сильное влияние оказывала западноевропейская культура, проникавшая вместе с многочисленными переселенцами⁴⁶, а, с другой стороны, происходит ассимиляция приезжих, которые проникаются духом православия и встраиваются в культурную и экономическую жизнь Российской Империи. На этой территории западноевропейские иконографические образцы приобретают новые черты, наполняются совершенно другим духовным смыслом. Это хорошо прослеживается на иконографии образа Лоретской Богоматери.

Можно предположить, что католический образ Лоретской скульптуры (илл. 8) и ее духовное содержание были восприняты на Слободжанщине, где для многих людей, переносивших свой дом на новое место в Дикое поле, эта икона была особенно близка.



Илл. 8. Скульптура Богоматери Лорето.

Образ Лоретской Богоматери, имеющий западные корни, на территорию Слободжанщины, возможно, попал как со стороны Руси, уже переосмысленный на «московский манер», так и с западной стороны, вместе с переселенцами — католиками. Однако, католический исходный Образ на этой территории, входящей в сферу влияния Русской Православной Церкви, пересматривался и воспринимался по-новому. Этот процесс — длительный, связанный с развитием местных обрядов, а также формирования местной иконографической манеры письма. Все эти

46 Краснова И.В. Истоки формирования Слободжанщины как части геокультурного пространства России XVI — первой половины XVII вв. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-formirovaniya-slobozhanshchiny-kak-chasti-geokulturnogo-prostranstva-rossii-xvi-pervoy-pолоviny-hvii-vv> (дата обращения: 15.09.2020).

факторы привели к появлению своеобразной слобожанской иконы Лоретской Богоматери.

Особое отношение к данному образу на Слобожанщине можно объяснить, вероятно, созвучностью легенды перенесения Святого Дома и настроениям переселенцев, закинутых волей Судьбы в Дикое поле.

Чудотворная икона, как важнейшая часть религиозной жизни, неотделима от духовного состояния и культуры. Поэтому очень важно исследовать обстоятельства, при которых подобные изображения трансформировались и укоренились в духовной жизни народа. Иконы Лоретской Богоматери несомненно представляют собой культурное, историческое и духовное достояние Слобожанщины, как части геокультурного пространства России.

Список литературы

1. Багалій Д.І. Історія Слобідської України. Харків : Основа, 1990. 258 с.
2. Белоброва О. А. Русские посольские и паломнические отклики на святыни Лорето // Очерки русской художественной культуры XVI–XX веков.: Сб. Статей. М.: Индрик, 2005. С. 348-355.
3. Бузыкина Ю.Н. Критикуя святыню. Василий Барский — первый русский исследователь христианского Востока // Российский журнал истории Церкви. Протвино : Силица-Полиграф, 2020. № 1(1). С. 13–21.
4. Гукова С.Н. Икона «Богоматерь Прибавление Ума» и Лоретская Мадонна // Искусство христианского мира. Вып. 5. М.: ПСТБИ, 2001. С. 94–110.
5. Гукова С.Н. Развитие космографических идей в Византии: Проблема источниковедения: дисс. к. ист. наук. Л., 1985.
6. Журнал путешествия на остров Мальту боярина Бориса Петровича Шереметева в 1697-1699 годах // Памятники дипломатических сношений Руси державами иностранными. СПб., 1871. С. 1630–1631.
7. Заборов М.А. Папство и крестовые походы. М. : Издательство Академии Наук СССР, 1960. 262 с.
8. Кирпичников А.И. (ред.) Русское сказание о Лоретской Богоматери // ЧОИДР. 1896. Кн. 3. Отд. 2.
9. Краснова И.В. Истоки формирования Слобожанщины как части геокультурного пространства России XVI — первой половины XVII вв. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-formirovaniya-slobozhanschiny-kak-chasti-geokulturnogo-prostranstva-rossii-xvi-pervoy-pолоviny-hvii-vv> (дата обращения: 15.09.2020).
10. Лукьянов Е.А. Образ Пресвятой Богородицы "Прибавление ума" // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. М., 2003. № 9.
11. Плюханова М.Б. «Кипѣние свѣта»: Русские Одигитрии в литургической поэзии и в истории. СПб. : Пушкинский Дом, 2016.
12. Сантарелли Д. Лорето в истории и искусстве — URL: https://www.academia.edu/33359758/Джузеппе_Сантарелли_Лорето_в_истории_и_искусстве_пер_и_дополнения_М_Талалая_Анкона_Edizioni_Anibaldi_2010 (дата обращения: 15.09.2020).
13. Святитель Филарет (Гумилевский Д. Г.) Историко-статистическое описание Харьковской епархии: моногр. Х. : Харьковский частный музей городской усадьбы, 2011. Т.1.416 с.
14. Снегорева С.И. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православной церковью, на основании Священного Писания и церковных преданий. С изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери. Издание второе, значительно дополненное. СПб.: Издание книгопродавца И.Л. Тузова, 1898.
15. Scaraffia L. Loreto. Cap. 3: Il mito tra fede e ragione. Bologna, 1998.

HISTORICAL AND CULTURAL BACKGROUND OF THE APPEARANCE OF THE ICONS OF THE LORETIAN MOTHER OF GOD IN SLOBOZHANCHINA

Krasnova Irina Vladimirovna,

Doctoral student,

Russian Research Institute of Cultural and Natural Heritage named after

D.S. Likhachev (Institute of Heritage),

Kosmonavtov st., 2, Moscow, Russia, 129366

e-mail: krasnova_i@mail.ru

Abstract

The article examines the historical background and ways of appearance in the 17th century on the territory of Slobozhanshchina icons of the Loretskaya (Loretskaya) Mother of God. This icon is highly read by both Catholics and Orthodox Christians living in Slobozhanshchina. One can try to explain such an attitude to the Loret Mother of God by the connection of the legend about the Holy House, where the Mother of God was born, lived, and received the Annunciation and the history of the formation of Slobozhanshchina.

Keywords

Our Lady of Loreto, House of Loreto, Slobozhanshchina, Catholicism, Orthodoxy.

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

RAR
УДК 930
ББК 71
10.34685/НИ.2020.31.4.011

СЕМЕЙНЫЕ ИСТОРИИ В ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ТРАДИЦИОННЫЕ ЦЕННОСТИ И ЧАСТНЫЕ ИНТЕРЕСЫ

Величко Мария Юрьевна,
магистрант кафедры русского языка как иностранного,
Дальневосточный федеральный университет
10, поселок Аякс, остров Русский, Приморский край, Россия, 690922
e-mail: Zinoveva.Maria@yandex.ru

Помникова Анна Юрьевна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры русского языка как иностранного,
Дальневосточный федеральный университет,
10, поселок Аякс, остров Русский, Приморский край, Россия, 690922
e-mail: pomnikova_a@mail.ru

Аннотация

Политический дискурс является неотъемлемой частью культуры нашей страны. То, как представляют свою семейную историю политические деятели, выступает эталонным отражением национальных ориентиров нашего времени. При этом именно в политическом дискурсе семейная история тщательно контролируется, мифологизируется, «обеляется» и демонстрируется исключительно в своих положительных проявлениях.

Ключевые слова

Семейные истории, история семьи, политический дискурс, политическая коммуникация, культурные ценности.

Последние десятилетия характеризуются возрождением интереса наших сограждан к истории своих семей, одной из основных форм бытования которой являются семейные истории. Эти истории — как о настоящем семьи и её субъектов, так и об их прошлом — пронизывают наше коммуникативное пространство, какой бы деятельностью мы ни занимались. При этом семейные истории настолько органично вплетены в нашу коммуникативную повседневность, что мы даже не осознаем, насколько широко они представлены в самых разнообразных сферах нашего общения. Семейные истории функционируют не только в кругу семьи, но также в различных типах дискурса. Активно используют семейную историю и политики, стремящиеся достичь своих политических целей всеми возможными способами.

Цель настоящей статьи заключалась в выявлении характерных черт семейных историй в политическом дискурсе, анализе их тематического разнообразия и определении того, какое отражение находят в них культурные ценности нашего народа.

Материалом для исследования послужили 130 семейных историй русских политических деятелей: президента РФ, депутатов Государственной Думы, Совета Федерации, губернаторов регионов, мэров городов. Источниками выступили публикации в интернете, официальные сайты политиков, интернет-издания российской прессы, личные страницы социальных сетей. Мы рассматривали только те семейные истории, адресантом которых выступили собственно политики. В настоящем исследовании под семейными историями понимается любая информация о членах семьи, событиях в личной жизни, семейных традициях, родных местах, которую политические деятели сами рассказывают общественности. При этом предметом анализа выступали не истории «сами по себе», а тексты, «взятые в событийном аспекте», то есть «в совокупности с экстралингвистическими: прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами», а также «речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей и механизмах их сознания»¹.

1 Сиркия Н.П. Политический дискурс vs политический интернет-дискурс: сходства и различия (когнитивный аспект) // Историческая и социально-образовательная мысль. 2018. Т. 10. № 2-2. С. 165.

Основные методы включали метод наблюдения за коммуникативным поведением, метод изучения форм и видов представления зафиксированных семейных историй в дискурсивном пространстве, метод анализа полученного материала и метод обобщения при выведении общих принципов и закономерностей.

Как указывает Н. П. Сиркия, политическая коммуникация «затрагивает все важные сферы человеческой жизни, оказывает влияние на судьбы, интересы и целевые установки людей»². Субъектами политической коммуникации выступают как политические лидеры и политические деятели, так и политические партии и объединения, «социальные группы и общество в целом»³. Но выразителями взглядов любых сообществ всегда выступают конкретные индивиды, а у каждого конкретного индивида есть семья. Определяющим в политическом дискурсе является тот факт, что общение происходит между «представителями социальных институтов», что «навязывает субъектам определённые стратегии общения, при которых адресант является более активным и посредством дискурсивных практик внушает адресату политические реалии, оценки и установки, а адресат... является более пассивным объектом воздействия»⁴.

Поскольку политические понятия по большей части абстрактны и сложны, политики апеллируют к субъективному опыту реципиентов. А что может быть понятнее и вызывать больший отклик у потенциальных избирателей, чем семейная история?! Поэтому мы не только читаем о «традициях крепкой семьи» и «недопустимости «беспардонного вмешательства» в семейную жизнь»⁵, о «ценности семьи» и её «ключевой роли в воспитании личности ребенка»⁶, но и узнаем семейные истории самих политиков. Это, пожалуй, самый действенный способ для них представить себя не абстрактным «политическим деятелем», а реальным, «близким к народу» человеком, пропагандирующим самые значимые в обществе ценности — семейные.

2 Там же С. 164

3 Там же С. 166

4 Там же

5 <https://tass.ru/obschestvo/4765705>

6 <https://tass.ru/obschestvo/4867786>

Рассмотрев работы Н. Д. Арутюновой⁷, Е. С. Кубряковой⁸, В. В. Красных⁹, В. И. Карасика¹⁰ и О. Ф. Русаковой¹¹, посвященные дискурсу, мы выработали следующее рабочее определение данного понятия: дискурс – сложное коммуникативное явление, включающее в себя языковые и неязыковые факторы, представляющее собой единство процесса и результата. Собственно политическому дискурсу посвящено немало работ: его специфику и основные характеристики активно исследуют В. В. Михалева, А. П. Чудинов, В. Е. Чернявская, Д. В. Шапочкин, Е. И. Шейгал, Е. Ю. Алешина, Т. А. ван Дейк. Бесспорным является выделение исследователями главной цели политического дискурса — борьбы за власть, под которой понимают «овладение, сохранение, осуществление политической власти»¹². Широкий подход к определению подразумевает наличие и других целей: информирование, утверждение собственных взглядов и привлечение внимания¹³.

Политический дискурс имеет ряд специфических особенностей, среди которых — его манипулятивный характер, асимметричность ролей отправителя и адресата¹⁴, массовость, т.е. неопределенность границ коммуникантов, полемичность и театральность.

Поскольку основной целью политического дискурса является борьба за власть, данный дис-

курс отличается сильнейшей степенью речевого воздействием на адресата, которое призвано склонить его к принятию определенных высказываний за истинные без учёта всех аргументов, на что указывают, например, О. Л. Михалева, Д. Р. Аكوпова, О. Н. Мищук и В. Е. Чернявская.

Тема семейных историй в политическом дискурсе не является приоритетной, некоторые политики считают ее закрытой для обсуждения. Однако на различных форумах и пресс-конференциях, а также с появлением социальных сетей политические деятели раскрывают отдельные аспекты своих семейных историй, преследуя определенные цели. Ведь знание истории семьи человека позволяет прогнозировать его будущие действия, понять, какими качествами он обладает. Неудивительно, что журналисты, участники проектов и конференций хотят узнать как можно больше о семье представителей власти.

Отобрав и проанализировав 130 семейных историй политиков, мы выделили в них 9 основных тематических блоков: родственники, происхождение (родительская семья), образование, война, обыденность, география, семейные традиции, увлечения, поворотные события.

Рассказывая семейные истории, политические деятели характеризуют членов своих семей исключительно с позитивной стороны. Политики отмечают положительные качества и черты характера своих родственников: трудолюбие, честность, решительность, самостоятельность, ответственность. Александр Гусев¹⁵ о своей маме: «Она у меня человек самостоятельный и решительный. Но разумный компромисс — это не мягкость, а наоборот, решительность, которой, собственно, меня во многом и научила мама» (<https://msk.kp.ru> Александр Гусев: «У нас с женой пример настоящего служебного романа». Интервью от 2.08.2013). Олег Кувшинников¹⁶: «Родители всегда были для нас примером, как нужно жить и трудиться, отдавая себя любимому делу, и брать ответственность за свои решения» (пост в Инстаграм от 21.03.2020). Именно родителей политики упоминают чаще других

7 Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энцикл., 1998. С. 136-137.

8 Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. М., 2000. С. 16.

9 Красных В. В. Основы психолингвистики и теории коммуникации. М, 2001. С. 200.

10 Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002. С. 233-234.

11 Русакова О. Ф. Основные теоретико-методологические подходы к интерпретации дискурса // Антиномии. 2007. С. 14.

12 Шапочкин Д. В. Политический дискурс: когнитивный аспект. Тюмень, 2012. С. 58.

13 Равочкин Н. Н. Особенности политического дискурса // Вестник КГУ. Сер. Языкознание. 2018. № 3.

14 Сагайдачная Е. Н. Манипуляция в политическом дискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. С. 121.

15 Александр Гусев - российский политический деятель, губернатор Воронежской области. Источник: <https://www.vrn.kp.ru/daily/26114/3009368/>

16 Олег Кувшинников — российский политик, губернатор Вологодской области. Источник: https://www.instagram.com/p/B9_IqEyoNQE/

членов семьи (61 раз в наших материалах). Представители власти ссылаются на них, чтобы показать, какие качества они унаследовали, какие достойные люди их воспитали.

Интересным выглядит повествование политиков о своих детях (48 упоминаний). С одной стороны, политические деятели неохотно отвечают на вопросы о детях, с другой стороны, на страницах социальных сетей они по собственной инициативе делятся краткими замечаниями о них. На прямые вопросы журналистов о работе, занятиях детей они или уходят от ответа, или ограничиваются общими высказываниями об их жизни, роде деятельности, месте нахождения. При этом политические деятели акцентируют внимание на том, что их дети живут обычной жизнью, получили образование, работают и живут в России, в том регионе, где работают их родители. Именно это призвано продемонстрировать их патриотизм и приверженность своей Родине.

Про дедушек (35 упоминаний) политики говорят, освящая тему войны, а бабушек (10 упоминаний) упоминают, вспоминая их теплоту, заботу, любовь, летние каникулы, проведенные у них. Политики также рассказывают о своих женах в семейных историях (26 упоминаний), представляя их любящими, заботливыми и преданными. Мужская отвага и женская мягкость и заботливость — эти традиционные ценности находят отражения в подобных семейных историях.

Но о ком бы из членов семьи политики ни говорили, они позиционируются исключительно с положительной стороны, подчеркиваются только их позитивные качества. Создавая благоприятный образ своих родственников, политики выставляют и себя в положительном свете, стремятся выглядеть достойно в глазах электората.

Говоря о своем происхождении, представители власти подчеркивают его простоту. Политические деятели находятся в непрерывной борьбе за власть, они заинтересованы в том, чтобы их деятельность поддерживали простые люди, рядовые граждане. С целью подчеркнуть, что они такие же, как все, у них обычные семьи или их родители — рядовые труженики, политики в интервью и на личных страницах социальных сетей говорят о простоте отношений в семье, об общности трудностей, о понимании проблем обыч-

ных людей. Так, Наталья Поклонская¹⁷ утверждает: «Я выросла в обычной семье. Да, я продавала пирожки, не боялась работы. С 9-го класса я научилась зарабатывать собственным трудом. Родители жили в 90-е годы очень тяжело» (кр.ру «Наталья Поклонская: О первой встрече с мужем, жестокой любви и Николае Втором». Интервью от 27.05.2019). Олег Кувшинников¹⁸: «Мои родители — из крестьянских семей» (okuvshinnikov.ru. Официальный сайт губернатора Вологодской области).

Политические деятели освещают и тему образования. Являясь представителями своих избирателей, они обращаются к данной теме, чтобы подчеркнуть образованность — свою и своих родственников.

Тема войны также очень популярна среди политиков. Великая Отечественная война коснулась каждой семьи. Практически в каждом доме кто-то или воевал, или трудился на предприятиях во имя общей победы. Тема войны близка и актуальна почти для всех жителей России. Политические деятели в интервью и социальных сетях рассказывают о мужестве и героизме своих родителей, прадедов, которые участвовали в различных войнах. Политики говорят об участии родственников в Великой Отечественной войне, подчеркивая причастность своей семьи к военным действиям, освещая жестокость войны, рассказывая о трудностях и героизме членов семьи — защитников родной земли. Александр Беглов¹⁹: «В моей семье воевали все мужчины. С фронта не вернулись 22 человека. Вернулись только мой отец и его двоюродный брат» (пост в ВКонтакте от 9.05.2019).

Некоторые политики с гордостью рассказывают об участии предков в Первой Мировой, пропагандируя интерес к истории, к родословной. Наталья Поклонская²⁰: «Мой прадед погиб в 1915 году в городе Белостоке под Польшей.

17 Наталья Поклонская — российский политический деятель, депутат Государственной думы Федерального Собрания. Источник: <https://www.dv.kp.ru/daily/26981.7/4040209/>

18 Источник: https://okuvshinnikov.ru/persona/o_sebe/

19 Александр Беглов - российский политический деятель. Губернатор Санкт-Петербурга. Источник: https://vk.com/a_beglov

20 Источник: <https://www.instagram.com/p/B0oBNzwI3-9/>

Он воевал за Веру, Царя и Отечество! Я горжусь и чту заветы своих предков» (пост в Инстаграм от 2.08.2019).

Тематический блок «обыденность» также находит отражение в семейных историях политических деятелей. В частности, политики апеллируют к теме «еда». Политические деятели говорят об употреблении простых, традиционно русских блюд: щи, каша, пирожки, котлеты, блины. Иван Белозерцев²¹: «Вечером чай с домашним вареньем из собранных супругой ягод» (пост в Инстаграм от 10.03.2020). Обращение к простой национальной пище призвано демонстрировать простоту, приближенность к электорату, а также традиционные ценности русского народа. Сюда же можно отнести и упоминания своих простых и скромных жилищных условий. Геннадий Зюганов²²: «Здесь, в Москве, у нас четыре комнаты. А в Орле мы с женой намыкались. И когда нам дали рабочее общежитие за городом, это было сказочное жилье! Восемнадцать метров комната, с общим коридором, с коммунальной кухней» (<https://kprf.ru> «Г.А. Зюганов: О себе. О семье. О жизни». Интервью от 04.08.2008).

Тематический блок «география» является актуальным среди политиков, которые охотно рассказывают о месте своего рождения и детства. О своей малой родине неоднократно говорит президент, родившийся в Петербурге. К данной теме обращаются и те политики, которые хотят подчеркнуть свою провинциальность. Представители власти используют факт своего нестоличного происхождения, дабы заручиться поддержкой избирателей со всей страны, они акцентируют внимание на том, что являются выходцами из деревень, что им знакома жизнь простых людей. Василий Голубев²³: «До института жил и учился я в поселке Шолоховском, родители там работали на шахте. Но все выходные, каникулы, лето проводил в станице Ермаковской, у бабушки.

И родился я в Ермаковской» (<https://rostov.kp.ru> Василий Голубев: «Крепкая семья – это основа общества и государства». Интервью от 13.07.2011). Игорь Артамонов²⁴: «Я разве не похож на сельского парня? Я попал не в Кремлёвский полк, а на пограничную заставу. Родившихся с серебряной ложечкой во рту не посылают в Хабаровск» (<https://vesti-lipetsk.ru> «Игорь Артамонов рассказал о своей семье». Интервью от 17.01.2019).

Тематический блок «семейные традиции» политики освещают, чтобы показать сплоченность, единство своей семьи. Ведь сплоченная семья — это не только традиции и ценности нашего народа, это и сплоченная, единая страна. Совместный прием пищи по выходным, новогодние традиции призваны продемонстрировать теплоту отношений в кругу семьи, привить традиционные семейные ценности, пропагандируемые нравственные качества.

Раскрывая тематический блок «увлечения», политики рассказывают о совместном отдыхе, занятиях спортом. Игорь Артамонов²⁵: «Сегодня в Липецке отличная погода. И хорошо, когда в семье общие увлечения. Для нас это спорт» (пост в Инстаграм от 14.07.2019). Олег Кувшинников²⁶: «Я очень благодарен отцу, что он приобщил меня к занятиям спортом. Он имел спортивные разряды по футболу, лыжам и легкой атлетике. В пять лет отец поставил меня на коньки, а в шесть отвел в хоккейную школу» (okuvshinnikov.ru. Официальный сайт губернатора Вологодской области). Спорт — тоже одна из ценностей современного российского общества.

В семейных историях политических деятелей находит отражение тематический блок «поворотные события», когда политики рассказывают, например, о знакомстве с женой, свадьбе, рождении детей, переезде. Владимир Жириновский²⁷:

21 Иван Белозерцев - российский политик, губернатор Пензенской области. Источник: <https://www.instagram.com/p/B9hPXq4H79u/>

22 Геннадий Зюганов - советский и российский политический деятель, председатель Совета Союза компартий – КПСС. Источник: https://kprf.ru/party_live/58855.html

23 Василий Голубев - российский политик, губернатор Ростовской области. Источник: <https://nationmagazine.ru/people/governator-vasiliy-golubev-rasskazyvaet-odetstve-i-seme/>

24 Игорь Артемонов - российский политик, глава администрации Липецкой области. Источник: <https://vesti-lipetsk.ru/novosti/politika/igor-artamonov-rasskazal-o-svoej-sem-e/>

25 Источник: <https://www.instagram.com/p/Bz5eOH-hQnU/>

26 Источник: https://okuvshinnikov.ru/persona/o_sebe/

27 Владимир Жириновский - советский и российский политический деятель, депутат Государственной Думы Федерального собрания Российской Федерации всех созывов, руководитель фракции ЛДПР. Источник: <https://obzor.city/news/83968>

«И там мой отец познакомился с моей матерью Александрой Павловной Жириновской, а его брат с другой беженкой — Бэллой, она была из Ленинграда. И вскоре они там поженились. Они прожили там пять лет, в период войны» (<https://newsru.com> «Жириновский, плача, рассказал об отце: он был не юрист, а коммерсант-агроном». Интервью от 20.06.2006). Евгений Корж²⁸: «Самое главное событие в этом году — рождение сына. Когда тебе 47, а ребенку полтора месяца — непередаваемые ощущения» (<https://ussurmedia.ru> «Каким спортом занимается Евгений Корж и где живут его дети: интервью с главой Уссурийска». Интервью от 26.12.2019). Освещение каждому знакомых переломных событий приближает личность политика к электорату, так как каждый имеет представление и хранит в памяти подобные события. Апеллирование к данной теме вызывает положительный эмоциональный отклик у адресатов.

Таким образом, транслируя вовне свои семейные истории, политические деятели затрагивают различные темы, но все они характеризуют адресантов исключительно с положительной стороны. Политики создают своими рассказами образ крепкой, дружной и счастливой семьи и тем самым формируют представление о себе как о надежном, достойном субъекте, образ которого полностью отвечает традиционным ценностям России.

Политический дискурс является неотъемлемой частью культуры нашей страны. Те ценности, которые пропагандируют политические деятели, отражают общие тенденции. То, как они представляют свою семейную историю, выступает в какой-то степени эталонным отражением национальных ориентиров нашего времени. А способы презентации этой истории — есть основные способы трансляции этих ориентиров широкой общественности. Трансформируются старые и появляются новые каналы передачи информации, но суть передаваемого посыла остается «традиционной» — сохранение и трансляция будущим поколениям семейных ценностей, патриотических чувств, принятого в нашем обществе «распределения ролей», определенных нравственных качеств и чувства гордости за свою семью и своих родных.

При этом любой рассказ о семье в своей интенции нацелен на успех в политической карьере: сформировать максимально положительное представление о себе, пропагандировать семейные ценности и чувство патриотизма. Поэтому основной целью семейных историй в политическом дискурсе мы считаем манипулятивную. Семейная история неизбежно проникает в политический дискурс, но именно в нём она тщательно контролируется, мифологизируется, «обеляется» и демонстрируется исключительно в своих положительных проявлениях.

Список литературы

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1998. С. 136-137.
2. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
3. Красных В.В. Основы психолингвистики и теории коммуникации: Курс лекций. М.: Гнозис, 2001. 270 с.
4. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. М., 2000. С. 7-25.
5. Равочкин Н.Н. Особенности политического дискурса // Вестник КГУ. Сер. Языкознание. 2018. № 3. С. 244-150
6. Романов А.А. Политический дискурс в системе социально-институциональной практики // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. 2007. № 9. С. 8-13.
7. Русакова О.Ф. Основные теоретико-методологические подходы к интерпретации дискурса // Антиномии. 2007. С. 5-34.
8. Сагайдачная Е.Н. Манипуляция в политическом дискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. С. 121-126.
9. Сиркия Н.П. Политический дискурс vs политический интернет-дискурс: сходства и различия (когнитивный аспект) // Историческая и социально-образовательная мысль. 2018. Т. 10. № 2-2. С. 164-170.
10. Шапочкин Д.В. Политический дискурс: когнитивный аспект / Д. В. Шапочкин. Издательство Тюменского государственного университета, 2012. 260 с.

28 Евгений Корж — глава администрации Уссурийского городского округа. Источник: <https://ussurmedia.ru/news/892405/>

FAMILY STORIES IN POLITICAL DISCOURSE: TRADITIONAL VALUES AND PRIVATE INTERESTS

Velichko Maria Jurjevna,

Master's Degree student,

Department of Russian as a foreign language

Far Eastern Federal University,

10 Ajax Bay, Russky Island, Vladivostok, Russia, 690922

e-mail: Zinoveva.Maria@yandex.ru

Pomnikova Anna Yurievna,

PhD in Linguistics,

Associate Professor, Department of Russian as a foreign language

Far Eastern Federal University,

10 Ajax Bay, Russky Island, Vladivostok, Russia, 690922

e-mail: pomnikova_a@mail.ru

Abstract

Political discourse is a part of our national culture. The way politicians present their family histories reflects nowadays' national benchmarks, and therefore our cultural values. At the same time, it is in political discourse that family history is carefully controlled, mythologized, "whitewashed" and demonstrated exclusively in its positive manifestations.

Keywords

Family history, family stories, political discourse, political communication, cultural values.

RAR
УДК 7.03
ББК 85.7
10.34685/НИ.2020.31.4.012

ЭСТЕТИКА ЖИВОПОДОБИЯ В «ПОСЛАНИИ К СИМОНУ» ИОСИФА ВЛАДИМИРОВА И ЦЕРКОВНАЯ ТРАДИЦИЯ

Луковцев Илья Николаевич,

научный сотрудник, Кинешемский художественно-историческом музей,
ул. М. Горького, д. 104, г. Кинешма, Россия, 155800,
e-mail: lukovtsev@inbox.ru

Аннотация

В статье рассмотрен вопрос о ключевых идеях живоподобной иконописной эстетики в трактате XVII века «Послание к Симону» Иосифа Владимиров. К исследованию привлечены сочинения византийских богословов и образцы церковного иконописного искусства, чтобы отследить основные иконописные традиции как в теории, так и на практике, определить отношение к ним русского живоподобия.

Ключевые слова

Иконописное искусство, Иосиф Владимиров, живоподобие, спиритуализм, исихазм.

Трактат иконописца Иосифа Владимиров «Послание к Симону»¹, написанный между 1656 и 1658 г.², является ключевым документом, где излагается теория «живоподобия» — иконописного стиля XVII век³. Поскольку основная проблема статьи — соотношение эстетических принципов трактата и традиций православного богословия, лучше начать с изложения последних.

«Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят», — эти слова Христа хорошо известны. Но как «узреть Бога», которого «никто никогда не видел»? В результате попыток найти ответ на этот непростой вопрос возникло несколько богословско-эстетических концепций.

Первая из них была сформулирована на Вселенских Соборах. Обозначим её как концепцию телесного гносиса.

«Итак, следуя святым отцам, все согласно поучаем исповедовать одного и того же Сына, Господа нашего Иисуса Христа, совершенного в божестве и совершенного в человечестве, истинно Бога и истинно человека, того же из души разумной и тела, единосущного Отцу по божеству, и того же единосущного нам по человечеству... в двух естествах неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно познаваемого так что соединением несколько не нарушается различие двух естеств, но тем более сохраняется

- 1 Иосиф Владимиров. «Послание некоего изюграфа иосифа к цареву изюграфу и мудрейшему живописцу симону федоровичу» // Овчинникова Е. С. Древнерусское искусство. 17 век. Т.2. М.: Наука, 1964.
- 2 Салтыков А. А. Эстетические взгляды Иосифа Владимиров. // ТОДРЛ. М.- Л., 1974. Т. 28. С. 272-274.
- 3 Автором термина «живоподобие» является Владимиров. Это ключевое понятие для понимания новой иконописной эстетики 17 в. Общий семантический смысл отсылает к реалистическому искусству, где модель и её изображение максимально похожи друг на друга.

свойство каждого естества и соединяется в одно лице и одну Ипостась»⁴.

Из этого важнейшего догматического текста (т.н. ороса) следует, прежде всего, что Христос познаётся полноценно, то есть, включая и созерцательное, эстетическое познание. Причастие *ὑψιζωσεων* (познаваемый) имеет чаще всего смысл знакомства, а любое знакомство подразумевает, прежде всего, зрительное восприятие, а не умственное. Например, когда речь идёт о знакомстве одного человека с другим, имеется в виду визуальный контакт — либо следуют уточняющие слова: по телефону, переписке и.т.п. Однако в оросе Христос предлагает нам знакомство без оговорок, то есть знакомство зрительное.

Далее, Христос познаётся по своей человеческой природе нераздельно от божества в единой ипостаси, или личности. Это значит, что Его тело с индивидуальными чертами никуда не исчезает при эстетическом познании, и более того, нельзя проводить никакой границы между ним и божеством.

Тут возникает важный вопрос: что означает телесность Христа? В соборных актах есть, по крайней мере, три места, которые дают на него ответ. Во-первых, в оросе Четвертого Вселенского Собора говорится, что Христос был единосущен нам по человечеству, то есть можно предположить, что Он принял тело со всеми его физическими свойствами: объёмом, плотностью, весом, цветом и.т.п. И соединился Он с этим телом неразлучно, то есть навсегда. В Актах V Собора говорится о том же:

«Кто говорит или думает, что тела человеческая в воскресении возстанут шарообразными, а не исповедует, что мы возстанем в правильном виде, — да будет анафема»⁵.

Христианский писатель Ориген, против которого направлена данная анафема, считал, что материальные тела даны людям в наказание и потому в вечности они исчезнут, а вместо них будут тела призрачные, из эфира. Отсюда и шарообразная форма тел, как наиболее соответствующая их тонкой духовности. Отцы V Собора были об этом прекрасно осведомле-

ны⁶. Следовательно, их анафема подразумевает восстановление не только правильного вида воскресших тел, но и прочих свойства, исключаемых при эфирности: плотности, объёма, органов чувственного познания.

Наконец, VII Собор прямо говорит о том, что под сущностью тела понимается в т.ч. её биологический компонент:

«И не только души не имеет портрет, но и самой сущности тела, то есть, плоти, мускулов, нервов, костей и других элементов, то есть, крови, флегмы, влаги и желчи»⁷.

Конечно, тело Христа преобразилось, но преобразование это означает усовершенствование существенных свойств, а не их уничтожение. Например, воскресший Христос был осязаем и в то же время проходил сквозь стены.

Итак, можно констатировать 4 ключевых пункта, вытекающих из ороса IV Собора:

1. Благодаря вочеловечению ипостаси (личности) Сына Божия божественная природа Троицы соединилась с человеческой и стала доступна для созерцания — нераздельно от человечества Христа.

2. Преображённая человеческая природа созерцается в конкретной ипостаси Христа, т. е. в её человеческих индивидуальных свойствах.

3. Человеческая природа Христа состоит из полноценной души и тела.

4. Созерцание 2-х природ Христа неразлучно и непреложно, то есть оно никогда не прекратиться, как никогда не будет поглощения или растворения одной из природ.

Седьмой Собор утвердил ещё один образ Бога, неживой и рукотворный — икону.

«Определяем, чтобы святые и честные иконы предлагались для поклонения...будут ли это иконы Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа, или непорочной Владычицы нашей святой Богородицы, или честных ангелов и всех святых и праведных мужей...потому что честь, воздаваемая иконе, относится к её перво-

4 Четвертый Вселенский Собор. Деяние 5. /Деяния Вселенских Соборов: В 4-х т. СПб. : Свято-Троицкая Сергиева Лавра // Воскресение, 2008. Т.3. С. 48.

5 V Вселенский Собор. Собрание 7 / Деяния Вселенских Соборов. Т.3. С. 537.

6 На собрании Собора, осудившем Оригена, цитировались отрывки из его сочинений, среди которых был и следующий: «Когда покорённое Христу покорится наконец и Богу (1 Кор/15), тогда все отложат тела; и я думаю, что тогда они превратятся в ничтожество». Там же. С. 535.

7 VII Вселенский Собор. Деяние 6 / Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. С. 529.

образу и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображённого на ней»⁸.

Икона оказывается вторым по статусу материальным образом Бога, чей оригинал, прежде всего, ипостась Христа. Ипостаси святых в полноценно-телесных обликах также являются первообразами икон, поскольку после Второго Пришествия их тела прославятся (1 Кор. 15/44). Наконец, на иконах изображаются ипостаси ангелов, принимающих человеческий вид.⁹ Все эти ипостаси являются живыми телесными образами Бога, в отличие от своих изображений на иконах (у ангелов, правда, телесность искусственна, они её принимают, чтобы являться людям). Однако иконы тоже призваны наглядно и по возможности полно являть Бога:

«Мы познали Христа, состоящего из двух естеств, и при том нераздельно из двух естеств, то есть из божеского и человеческого. Итак в одном и том же Христе созерцается и неопишемое и описанное»¹⁰.

Это пишут отцы VII Собора об изображении Христа. Чтобы достичь таких высот, иконописец должен стараться написать образ, максимально подобный оригиналу как в телесном, так и в духовном плане, то есть явить в красках преображённую ипостась в её духовно-телесной целостности. Можно согласиться с В. В. Бычковым, который пишет о требованиях иконной фотографичности, вытекающих из богословия VII Собора¹¹.

Назовём эту манеру «высоким реализмом». Суть её в том, что тело изображается объёмно, с естественным цветом, правильными пропорциями. Но в то же время даётся понять, что перед нами не обычная плоть, но преображённая Богом. В Византии это достигалось за счёт некоторой идеализации внешности и душевного состояния (т.е. нельзя изображать внешние деформации и настроения, не соответствующие радости пребывания с Богом, например, святых с хмурыми лицами и т.п.). Применялись и другие приёмы: непрямая перспектива (очень осторожно, чтобы не перевести весь образ в двухмерное, нереальное изме-



Илл.1. Благовещение. Византия. Ватопед. XII в.

рение), условный фон, отсутствие отбрасываемой тени. Словом, икона являла не просто анатомически достоверный портрет или фотографию человека, но образ человека, преображённого и душой, и телом, пребывающего в тесном общении с Богом. Можно сказать, что античное искусство высокой классики отчасти могло быть образцом для такого рода икон.

Но в то же время не забывали и об ипостаси, личности, которая в христианстве имела большее значение, чем в античности. Поэтому стало важным сходство индивидуальных черт лица с оригиналом (понятно, что не всегда можно их точно установить, особенно если святой жил давно), а также историческое соответствие одежд, поскольку в этом тоже проявляется неповторимость человека (Христос — в хитоне и гиматии, а не в архиерейских облачениях, и т.п.). И, конечно же, при высоком реализме иконописец старался избегать обилия символических деталей (зеркала и послухи ангелов, храм в руке святого — не говоря уже о несурзацах позднего времени, как изображение Богоматери внутри фонтана и прочие визуализации словесных метафор): все они ставят под сомнение «фотографичность» образа, а значит, и его подлинность¹². Таких икон в Византии было немного (илл.1)

8 VII Вселенский Собор. Деяние 7 / Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. С. 590-591.

9 Там же. С. 602.

10 Там же. С. 529.

11 Бычков В. В. Византийская эстетика. Исторический ракурс. М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 467.

12 В «Опровержении» есть и прямое требование к детальному историческому подобию: «икона подобна первообразу не по существу, а только по напоминанию и по положению изображённых членов». VII Вселенский Собор. Деяние 6 / Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. С. 529. В Оросе: «так как это согласно с историею евангельской проповеди». Деяние 7.С. 590.

в силу большей популярности спиритуалистических эстетик, о которых речь впереди.

Правда, в Актах VII Собора есть свидетельство о восторге отцов перед иконой, написанной в манере сугубо реалистической, где «живописец так хорошо изобразил капли крови, что можно подумать, что оне в самом деле текут из уст девицы, и невозможно смотреть на оныя без слёз»¹³. Эту позицию сложно напрямую согласовать с оросом, где одни и те же первообразы икон достойны и портретного изображения, и поклонения. Но как можно поклоняться, то есть общаться со святым, ангелом или самим Христом, представляя их в несовершенном, а то и мёртвом, виде? Всё равно надо будет возноситься мыслью к более совершенному живому первообразу. В результате у иконы возникнет два первообраза, сугубо исторический и актуальный. Однако речь в оросе идёт, очевидно, об одном.

Скорей всего орос повествует о двух видах икон. Одни должны писаться в духе высокого реализма, поскольку являют преображённую личность. А другие — в более натуралистическом, поскольку показывают личность лишь в какой-то момент её становления, и их задача скорей назидательного, чем молитвенного плана. Они могут быть выполнены и в форме «клейм», небольших сюжетных сцен по полям иконы. Это менее важные иконы, поскольку главный догматический текст Собора, резюме его научно-богословских рассуждений — это орос, а не сами рассуждения.

Сказанное о важности сходства и основанного на нём зрительного впечатления не отменяет, конечно, символического аспекта, т.е. сугубо умственного представления о первообразе. Однако в данной концепции этот аспект не открывает зрителю принципиально другой реальности, речь идёт о том же самом Христе, в котором божество как бы мерцает за завесой плоти, или отражается в ней как в зеркале¹⁴. И здесь уже нельзя согласиться с В. В. Бычковым, что отцы

VII Собора смотрели на иконы в духе Псевдо-Дионисия¹⁵. Последний, как известно, предполагал конечной целью анагогии (восхождения) — созерцание бестелесного абсолютного Божества, «пресветлый мрак»¹⁶. В соборных документах мы не найдём подобных выражений. Есть лишь первообразы, т. е. сам Христос, и святые во плоти. Если и говорится о них, как о духовных сущностях, к которым возводит нас чувственное восприятие иконы, то это лишь констатация того факта, что на данный момент первообразы в полной мере недоступны для наших органов чувств и потому их можно представлять ещё и умом в более идеализированном виде, но по-прежнему полноценно-телесном. Иначе говоря, нематериален в данном случае лишь способ познания, но не его объект¹⁷.

Такова вкратце концепция телесного гносиса, или полноценного телесного образа, где лишь при участии преображённого и одновременно не призрачного тела можно созерцать Божественную природу — как на иконах, так и при непосредственной встрече с личностью Христа или святого¹⁸.

Были в древней Церкви и другие эстетические концепции, не просто отличные от эстетики телесного гносиса, но и противоречащие ей в той или иной степени.

Начнём их изложение с концепции умеренного спиритуализма.

13 VII Вселенский Собор. Деяние 3 / Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. С. 422-424.

14 «Христос есть имя, обозначающее два естества, одно видимое, а другое невидимое. Но чрез эту завесу, то есть через плоть, люди зрели самого Христа». VII Вселенский Собор. Деяние 6 / Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. С. 574.

15 Бычков В. В. Ук. соч. С. 464.

16 Дионисий Ареопагит. О мистическом богословии. // Антология восточно-христианской богословской мысли. В 2-х т. М.-СПб.: Никея - РХГА, 2009. Т.1. С. 31.

17 «Будучи чувственными, как иначе стали бы мы устремляться к духовному, если не посредством чувственных символов – письменной передачи и иконных изображений, которые служат напоминанием о первообразах и возводят к ним». Цит. по кн.: Бычков В. В. Ук. соч. С. 464 (сноска 1).

18 Аналогично мыслили и некоторые ранние отцы Церкви, напр., св. Игнатий Богоносец: «Есть как бы две монеты, одна Божья, другая мирская, и каждая из них имеет на себе собственный образ, неверующие – образ мира сего, а верующие в любви – образ Бога Отца чрез Иисуса Христа». Игнатий Богоносец. Послание к магнезийцам. Гл. 5. // Раннехристианские отцы Церкви. Антология. Брюссель.: Изд-во «Жизнь с Богом». 1978, С. 112-113. Сравнение Христа с изображением на монете очевидно отсылает к его плотскому виду, чрез который можно видеть и Бога Отца.

Первым из отцов Церкви, в чьих трудах её контуры прослеживаются достаточно чётко, был свт. Григорий Нисский (IV в.):

«А так как...ум украшается подобием красоты первообраза, формируясь чертами того, что явлено ему, как будто отражение в зеркале, то, согласно той же самой аналогии с зеркалом, мы приходим к выводу, что и управляемая умом природа связана с умом и сама украшается красотой прилегающего к ней, делаясь как бы зеркалом зеркала»¹⁹.

Налицо сходство с предыдущей концепцией, где через плоть видится духовная сторона. Однако, вот что пишет свт. Григорий в других местах: «как относительно солнечных лучей, кто не видел света от первого дня рождения, для того бесполезно толковать на словах о свете, потому что сияние лучей нельзя ощутить посредством слуха, — так и в отношении истинного и умного света каждый должен иметь свои глаза, чтобы созерцать эту красоту...как слово может изобразить пред нашими взорами то, первообразная красота чего недоступна постижению, что описать нет никакой возможности, ибо невозможно сказать ни о цвете, ни о форме, ни о величине, ни о внешнем благообразии, ни о каких других мелочах такого рода? Ведь то, что совершенно безвидно, не имеет образа, чуждо всякой количественности и водружено вдали от всего, что созерцается телесно и чувственно»²⁰.

Итак, непостижимая для катафатического (из положительных утверждений) познания, первообразная красота созерцается очами души вдали от всего телесного — под видом света. Это и есть высшее созерцание. Получается, что тело (в т.ч. и Христа) хотя и зеркало божества, но в перспективе вечной жизни оно вторично. Телесный гносис — не конечная цель, а только переходный этап к более полному видению Бога.

Преп. Иоанн Дамаскин (VII—VIII вв.) развил эту концепцию, включив в неё иконы: «И плоть воспринята Словом, не потерявши того, что она есть, лучше же сказать — будучи тождественною со Словом по ипостаси. Поэтому смело изобра-

жаю Бога невидимого, ради нас ставшего причастным и плоти и крови»²¹.

Плоть Христа объявляется тождественной со Словом, т.е. божеством Христа, в Его единой личности (преп. Иоанн здесь фактически цитирует преп. Максима Исповедника (VII в.))²². И далее предполагается возможность для изображения этого таинственного единства на иконе — а значит, и возможность его созерцания на земле. Казалось бы, что ещё надо для эстетического идеала? Однако оказывается, что «и закон, и всё, сообразное с ним, и всё служение, имеющее у нас место, суть рукотворённая святая, приводящая нас к невещественному Богу при посредстве вещества. И закон, и всё, сообразное с законом, было некоторым оттенением будущего образа, т.е. имеющего у нас место служения; а имеющее у нас место служение — образ будущих благ; самые же вещи — вышний Иерусалим, нематериальный и нерукотворённый»²³.

Итак, в концепции умеренного спиритуализма на первом месте в череде образов стоит образ духовный: невещественный свет, нематериальный Иерусалим, в котором и созерцается Бог. А ниже обретаются уже телесные образы Христа, святых и их изображения. Назовём их телесными символическими образами, поскольку, с одной стороны, они являют Божество достаточно полно, как в зеркале, а, с другой, в них довлеет анагогический аспект. Главное — представить умом (а впоследствии и прямо созерцать) принципиально новую реальность — Бога вне плоти.

Можно предположить, что полноценные тела святых и Христа в данной теории должны в конце концов или раствориться в невещественном свете, или отойти в сторону, чтобы его не заслонять. И в процессе своего утончения они становятся тонко-телесными символическими образами.

Иконописная традиция Византии подхватила это дробление образов Бога гораздо охотней,

19 Св. Григорий Нисский. Об устройении человека. СПб.: Аксиома, 1995. С.36.

20 Св. Григорий Нисский. О девстве / Св. Григорий Нисский. Аскетические сочинения и письма. М.: Изд. Совет РПЦ, 2007. С. 95-97.

21 Преп. Иоанн Дамаскин. Слово 3. / Преп. Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту икон. М.: ТСЛ. 1993. С. 91. (слова «тождественною со словом по ипостаси» взяты из примеч. 33 в. как более соответствующие подлиннику, но которые переводчик А. Бронзов не поставил в основной текст).

22 Преп. Максим Исповедник. Письмо 15 / Преп. Максим Исповедник. Письма. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2015. С.222.

23 Он же. Слово 2. / Три слова. С. 61-62.

чем «материалистическую» линию. Особенно часто изображали образы тонко-телесные — с искажением пропорций, тяготением к двухмерности и тёмным неестественным цветом кожи (благодаря санкирной технике). Вохрения света на ликах, символизирующие Божество, резко контрастируют с плотью и воспринимаются как нечто чуждое ей. Но плоть при этом не только указывает на грядущее торжество духовного света, но и показывает его в какой-то мере уже сейчас. Реализм измождённой красоты — так можно назвать эту иконописную манеру (илл. 2).



Илл. 2. Благовещение. Византия. Ватопед. XIV в.

Символические образы могли иметь и полноценно-телесный вид, но с обязательным добавлением антиисторических деталей. Например, священнические поручи и царский трон у Богоматери (в поствизантийскую эпоху к ним добавится и корона). Иконописец как бы говорит: преображённое тело Приснодевы не способно явить в полной мере высоту духовного единства души с Богом. Поэтому смотрите на символы и представляйте прежде всего умом, как высоки отношения Богоматери с Богом в нематериальном Иерусалиме.

Ещё больший отход от эстетики Вселенских Соборов находим в концепции классического спиритуализма. Вот что пишет один из её основоположников, брат свт. Григория Нисского, свт. Василий Великий: «не в стройности членов и не в благообразной доброцветности, чрез что-либо приятное для телесного чувства, но единою мыслию до преизбытка очищенною, и только в Божием естестве познаётся собственно прекрасное»²⁴.

Материя с самого начала понимается не как зеркало божества, а как преграда, которая загрязняет чистое мысленное ведение. И эта преграда прямо ассоциируется с телом Христа — в конце времён, в духовном Царстве Отца, ему уже не будет места:

«Ибо, когда познаем Бога не в зеркалах и не через что-либо постороннее, а приступим к нему как к одному и единому, тогда познаем и последний конец, Христово царство, которое, как говорит, есть всякое вещественное ведение; а царство Бога и Отца — ведение невещественное и, как сказал бы иной, созерцание самого Божества»²⁵.

Правда, души праведников будут способны отражать в себе божественный свет, так что нельзя говорить о полном устранении всего тварного в познании Бога²⁶. Много здесь, конечно, навеяно Оригеном, которого свт. Василий высоко ценил.

Преп. Феодор Студит (IX в.) был одним из главных продолжателей этой линии, перенеся разрыв духовного и телесного на иконы:

«Ни одно свойство души не отражается во внешности изображения. Да и как бы это может быть, коль скоро душа невидима? Так и в отношении ко Христу»²⁷.

Итак, икона может отражать лишь плоть Христа, а не Его божество, поскольку последнее не видимо, даже если бы мы смотрели на сам

24 Св. Василий Великий. Толкование на пророка Исаию. / Св. Василий Великий. Творения Василия Великого в 4-х т. Т. 2. М. : Паломник, 1993. С.192.

25 Св. Василий Великий. Письмо 8./ Св. Василий Великий. Письма. Минск : Белорусский Экзархат, 2014.С. 24.

26 Св. Василий Великий. К Амфилохию о Св. Духе. / Св. Василий Великий. Творения. Т. 3 С. 266.

27 Преподобный Феодор Студит. Опровержение 3. / Преподобный Феодор Студит. Творения в 3-х т. Т.2. М. : Сибирская Благовонница, 2011. С. 301.

Первообраз. Икона становится преимущественно символом — видима только плоть, а божество умопредставляется: «видимое говорило о нём как о человеке, а умопредставляемое — как о Боге»²⁸.

Впрочем, как и св. Василий, преп. Феодор допускал в будущем возможность созерцать божество в тонко-духовной оболочке, а не только представлять. Пример такого созерцания: явление Гавриила Богоматери — в его ангельском естестве она узрела и свою и божественную духовную красоту: «явил Ей свою неизъяснимую красоту и вид светлейших самых лучей солнечных и через то незаметно открыл Непорочной чистейшее свойство Её собственного образа. И Она узрела вид, являющийся отображением малого и невидимого истечения Божия, узрела красоту, которая выше самой превосходной красоты»²⁹.

Эта духовная красота, однако, совершенно неизобразима. Тем самым в концепции классического спиритуализма иконописные изображения и их телесные первообразы характеризуются ещё большим дуализмом материального и духовного начал, так что их лучше обозначить как наглядные символы. Умственное познание в отношении этих символов полностью доминирует над телесным созерцанием, которое оказывается ограниченным одной телесностью. Плоть окончательно перестаёт быть зеркалом Бога и воспринимается только как преграда. Соответственно иконописная манера должна подчёркивать умаление тела, тогда как изображать его прекрасным — даже в измождённом состоянии — очень опасно: зритель может подумать, что видит в теле отблеск божественной красоты, и забыть о духовном познании. Можно назвать эту манеру «высокий примитив». Ей свойственны все художественные приёмы реализма измождённой красоты — от искажения пропорций до антиисторических символов, — но при этом в гораздо большей мере, чтобы красота была минимально связана с телесностью и зрительным впечатлением (илл.3).

Наконец, в XIV веке в Византии св. Григорий Палама сформулировал доктрину крайнего спиритуализма, или исихазма. Ключевой пункт исихастской эстетики — возможность созерцать



Илл. 3. Св. Мина и Христос. Египет. VI в.

Бога в «чистом» виде, как целиком нетварный свет³⁰. Никто из предыдущих отцов Церкви так однозначно не утверждал. Если Бог у них и созерцается вне материи, то всё-таки через какой-то тонко-духовный образ: свет, душу, ангела. Нельзя сказать, что это целиком нетварный образ, то есть чистый Бог, лишённый каких-либо оболочек. Как отмечает исследователь исихазма А. Г. Дунаев, эпитет «нетварный» не применялся до св. Григория к образам богоявления³¹.

Наиболее резко этот пункт противоречит эстетике телесного гносиса, согласно которой нельзя созерцать божество отдельно от человечества. На это первым указал учёный монах Григорий Акиндин, один из главных оппонентов св. Григория Паламы, записанный в еретики на поместных константинопольских соборах. Для него фаворский свет был тварно-нетварным, как продолжение

28 Прп. Феодор Студит. Слово в Навечерие праздника Светов / Преподобный Феодор Студит. Творения. Т.2 С. 374.

29 Преподобный Феодор Студит. Указ. соч. С. 399.

30 «И видящие сокрытый в плотской оболочке блеск сущностного Христова благолепия какой блеск, потвоему, видят? Не чувственный же свет есть сущностное Божие благолепие. И как чувственный свет всевышней Троицы тварен?» Св. Григорий Палама. Триады в защиту священо-безмолвствующих. М. : Рипол-классик, 2018. С. 346.

31 Дунаев А. Г. Представления о природе фаворского света в период паламитских споров. <https://gloria.tv/post/X4fgftRwTcmZ12EsuAaivH4Je> (доступно 04.10.2020)

тайны боговоплощения³². Необычно и утверждение св. Григория Паламы о том, что Бог познаётся только в своих энергиях. Энергии, и в первую очередь нетварный свет, являются естественным образом Бога — но при этом сущность Божия остаётся целиком невидимой³³.

Если у некоторых отцов Церкви и можно найти аналогичные высказывания, то орос 4 Собора однозначно говорит о познании божественной природы, что на языке тогдашнего богословия подразумевало как божественные энергии и свойства, так и сущность, к которой они относятся.

Можно сказать, что оба пункта эстетики исихазма были дальнейшим развитием спиритуалистической линии христианского богословия на отделение божественной природы от всего материального и дробление божественных проявлений в мире (влияние гностицизма и неоплатонизма).

Икона исихастской эстетики соотносится в первую очередь с манерами высокого примитива и реализма измождённой красоты. Её ключевой особенностью является акцент на изображении света в схематичном виде, что делает его символом невидимого Бога (илл.4).

Хорошо прокомментировал эту знаковую для исихазма миниатюру И. Дрпич: «Чтобы показать невидимое видимыми средствами, художник прибегает к сподручным диаграмматическим изображениям. Божественный свет, сияющий из тела Христа, он заключает в синюю мандорлу с геометрическими формами, окружённую короной сияющих лучей. Не имея аналогов в визан-



Илл. 4. Преображение. Византия, Константинополь. 1470-1475 гг.

тийском искусстве того времени, эта чрезвычайно пафосная конфигурация распространяет своё ослепительное сияние на весь художественный план³⁴... Свет становится действующей силой... он буквально сшибает трёх учеников с обрывистой кручи»³⁵.

Можно только добавить, что изображённый в такой манере Фаворский свет сильно отвлекает внимание зрителя от изображений Христа и святых, что противоречит иконографии телесного гносиса.

Что касается Древней Руси, то здесь до XVII века доминировала спиритуалистическая эстетика. О теоретических её особенностях

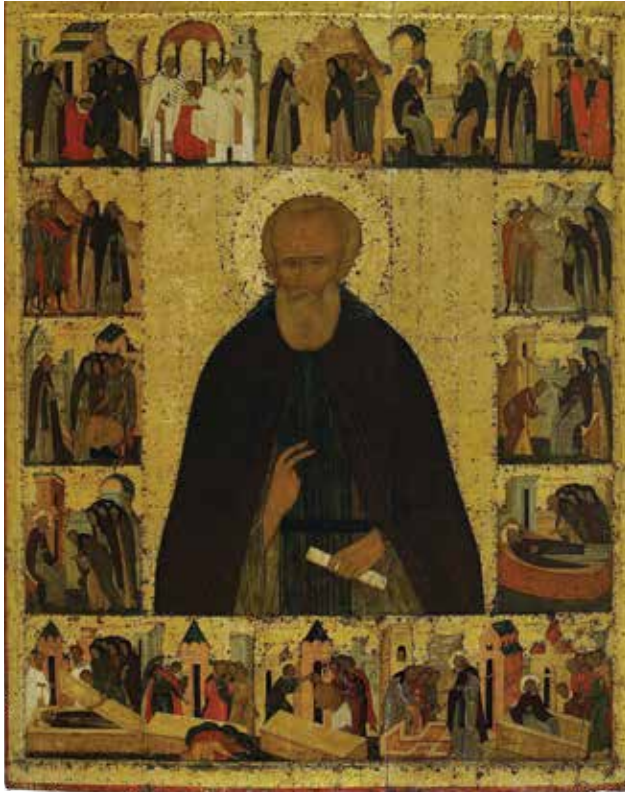
32 «Он спросил о божественном свете на горе Фавор, когда Христос явился преображённым: считаем ли мы его тварным или нетварным. Мы же отвечали, что знаем Христа с двух сторон, божественной и человеческой, соединённых в одну ипостась, и потому считаем тварным в Нём всё человеческое и действующее по подчинённости, а Его божество и всесовершающее действие – нетварным». Gregory Akindynos. «Ἐπιστολή 62», in Hero A. C. (1983) *Letters of Gregory Akindynos*, p. 252. Wash., D. C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

33 «Но сам себя превосходит не только ангельский, а и человеческий ум, когда становится подобен ангелам бесстрашием; значит, он тоже может прикоснуться к Божьему свету и удостоиться сверхприродного богоявления, сущности Божией конечно не видя». Св. Григорий Палама. Триады. С. 70.

34 Ivan Drpic. *Art, Hesychasm, And Visual Exegesis*. In *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 62(2008), p. 240.

35 Idid, p. 229.

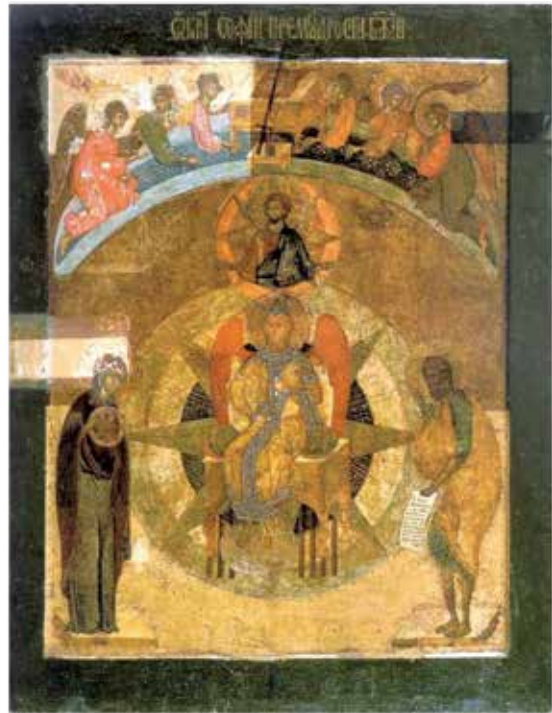
в древнерусском богословии не будем останавливаться: достаточно взглянуть на иконы, чтобы понять, насколько глубоко она проникла в русское средневековое сознание (илл. 5).



Илл. 5. Преп. Дмитрий Прилуцкий. Нач. XVI в. Московская школа. Мастерская Дионисия.

Особую популярность на Руси приобрели символические изображения Божества под видом Ветхозаветной и Новозаветной Троицы, отдельно Бога Отца, Софии-Премудрости и др. (илл. 6).

По сути такого рода символические иконы запрещены VII Собором. Из приведённых соборных цитат напрашивается вывод, что Христос изобразим только в своём воплощённом теле, а не в каком-либо другом виде — даже если это вид одного из 3-х ангелов, явившихся Аврааму. Бог Отец вообще никак не может изображаться — он просто отсутствует в перечне первообразов икон. То же касается и Духа Святого, а если Его и изображают в виде голубя на Крещение, то это всё-таки не центральный, молебельный образ иконы. И совсем вразрез с ярко выраженным личностным началом эстетики ороса идут изображения отвлечённых свойств Бога (напр., Софии).



Илл. 6. София - Премудрость Божия. Новгород. XV в.

Однако, если взять за основу образ Бога, который познаётся на конечном, высшем уровне в отрыве от всего материального, можно оправдать и целиком символические изображения. Индивидуальная человеческая плоть теряет свою эксклюзивность, и потому её можно заменить на другой, временный образ или символ Бога. Русская средневековая икона наглядно продемонстрировала, какие выводы напрашиваются из предпосылок византийского аскетического богословия. Впоследствии эта символика развивалась в церковной эстетике вплоть до абстрактных форм, не имеющих ничего общего даже с ветхозаветными теофаниями (напр., треугольник как символ Троицы). Рискну предположить, что и чёрный квадрат Малевича в какой-то мере отвечал христианским спиритуалистическим представлениям о Боге как «пресветлом мраке», духовном Абсолюте. Может быть, и не случайно, что крайний абстракционизм возник именно в России, с её склонностью к духовно-символическому мышлению.

В XVII веке в России набирает ход процесс культурной переориентации с монашеско-аскетического идеала к более светскому варианту православия, где важна и материальная жизнь с её насущными проблемами. Как раз в это время

и появляется «Послание к Симону», поставившее под сомнение эстетику спиритуализма. В центре «Послания» не Бог как абстрактный Абсолют, а вочеловечившийся Сын Божий, Христос.

Автор «Послания» Иосиф Владимиров резко отрицательно относится к изображению измождённых и тёмных фигур святых и Христа, которые нравятся сербу Плешковичу, апеллируя к факту их прославления в Царстве Божиим. Это прославление состоит из преобразования самой плоти, так что она становится светлой, являя в этой светлости и нераздельно от неё красоту Бога:

«Тёмность и очадение на одинаго диаволя возложил Бог, а не на образы святых. О образех же не токмо праведным обеща светоподаяние, но и до грешных пришед рече: «аще греси ваши будут оброшени, яко снег, убелю вы... аз есмь свет истинный, ходяй по мне не имат ходити во тьме»³⁶.

Этот тезис ключевой и в соборной эстетике, и потому стоит остановиться подробнее на трактовке его у Владимирова. В приведённом отрывке свет тел праведников и Христа ассоциируется прежде всего с цветом самой кожи, поскольку противопоставляется тёмному цвету кожи на образах плохих икон. Значит, это не тот нетварный или невещественный (как у умеренных спиритуалистов) свет, в сиянии которого меркнет всё тварное и который как бы отделён от плоти. В то же время этот свет не является исключительно тварным, в нём присутствует также божественная сторона, «свет истинный».

Другой важный отрывок: «рече Бог: сотворим человека по образу нашему и по подобию. Егда тако создан первый человек, нося образ божии в себе и наречен в душу живу, то по что ты ныне зазираешь благообразным и живоподобным персонам святых и завидуешь богодарованней красоте их»³⁷.

Образ Божий распространяется тем самым и на внешность человека, следовательно, в этой внешности проступают черты божественной красоты.

Наконец, приведём описание чудесного явления лика Христа: «Анания же, тщательно творя повеление господина своего, во Июдею достиже, и Христа обретает учаща, не ясне и не яве хотя, но тай помышляв описати неописаннаго. Но невоз-

можно постищи непостижимаго, аще не бы сам Христос сын божии образ плотцакого своего таинства показал, умыв святое лице и лентиом отрече»³⁸.

В логике византийских богословов утверждение о неопикуемости человеческого вида Христа, строго говоря, не верно. Но здесь тот случай, когда автор, как кажется, ищет новые слова для выражения тайны вочеловечивания Бога. Анания не смог запечатлеть вид преображённой плоти Христа: его глаза не вынесли присутствия в ней неопикуемого божества (может быть, в силу личной неготовности). Тогда Христос это сделал сам, приложив плат к своему лику. Значит, Он всё-таки опикуем и Его боготелесный лик можно всем созерцать теперь на убрусе, первой иконе Спасителя.

Здесь, как правильно отметил А. А. Салтыков, повторяются отголоски паламитских споров³⁹. Только позиция Владимирова точнее соотносится не с Варлаамом, а с Акиндином, учившем о двусоставной природе фаворского света.

Собственно, икона должна быть максимально подобна своим первообразам: не зря Владимиров ставит в пример образ Нерукотворного Спаса. Такого рода подобие, очевидно, включает в себя как индивидуальный аспект, так и более типологический — передачу красоты преображённой плоти, нераздельной красоты двух природ Христа. Поэтому в ссылках на опыт западных живописцев не стоит видеть слепое подражание манере грубого натурализма⁴⁰ (не все иностранцы и писали в такой манере). Владимиров всегда помнит о высоком статусе преображённой плоти.

В то же время нельзя не отметить настойчивых призывов к анатомическому сходству с прототипом⁴¹ — сходству, которое лишь подразумевалось в Актах VII Собора.

«Икона новая светло и румяно, тенно и живоподобне воображается»⁴².

При таком подходе икона должна стоять в одном шаге от сугубо земного реализма, в котором уже не просматривается «небесность» плоти. Как пример такой иконы «на грани» — Богоматерь конца XIX века (илл. 7).

36 Иосиф Владимиров. Указ. соч. С. 24.

37 Там же. С. 59.

38 Там же. С. 47.

39 Салтыков А. А. Ук. соч. с. 285.

40 Там же. Л. 48. С. 50.

41 Там же. Л. 75. С. 60-61.

42 Там же. С. 52



Илл. 7. Богоматерь Иерусалимская. Иерусалим. Конец XIX в.

На преображённое состояние указывает только идеализированность черт лица, еле уловимое сглаживание естественных угловатостей и общее выражение величественной ласки. Почти отсутствуют асимметрия и непрямая перспектива — приёмы, которые, хотя и умеренно, использовались в византийских иконах «высокого реализма».

Владимиров отстаивает и право на написание икон в сугубо историческом ключе — в т. ч. и сизмождённым тёмным видом (очевидно, при сохранении правдоподобных пропорций и объёма)⁴³. Здесь, видимо, речь о сугубо исторической иконе, т. е. иконе вторичного, назидательного статуса — как у отцов VII Вселенского Собора.

Символический аспект присутствует весьма умеренно. Умопредставлять можно только лик воплощённого Христа (видимо, аналогично и святым):

«Яко любочествовав телесне покланяем-ся подобописанному образу Христову, умом же первообразный лица его зрак внимаем»⁴⁴.

43 Там же. Л. 68. С. 58.

44 Там же. С. 30.

При этом никаких отсылок к умопредставлениям и созерцаниям бестелесного божества, кроме одного места: «Его ж образ любочествовав телесне, покланяем себе пред ним, но духом, рече, невидимому божеству, истинною ж сыну божию Христу человеческую плоть восприемшему»⁴⁵.

Слова о поклонении духом невидимому божеству не оставляют впечатления непопозволенного разделения Христа: невидимое божество покланяемо наряду с воплощённым Христом, не выпячиваясь на первый план.

Пожалуй, единственное серьёзное расхождение с соборной линией — допущение иконы ветхозаветной Троицы. Это, видимо, дань древнерусской традиции (изображать Троицу в виде ангелов разрешалось на поместных Соборах 1551 г. и 1666-7 гг.). Однако, в отличие от «Послания к иконописцу» (XVI век), где икона Троицы стоит на 1-м месте⁴⁶, в «Послании к Симону» она занимает последнее — после икон Христа, Богоматери, святых и ангелов, и упоминается лишь однажды⁴⁷.

В духе соборной эстетики избегает Владимир и паламитского разделения Бога на непознаваемую сущность — и познаваемые нетварные энергии. Хотя он признаёт, что «Божия бо существа невозможно видети ни ангелом, ни человеком»⁴⁸, это скорее невозможность условного характера — если человек пытается увидеть Бога в отрыве от плоти. Ни о каких энергиях, познаваемых отдельно от сущности, речи не идёт.

Таковы основные идеи «живоподобия». Очевидно, что они близки наиболее консервативной эстетике христианства — телесному гносису, предполагающему в написании икон манеру «высокого реализма». Даже терминологически они совпадают: в орсе VII Собора использован термин «отпечаток иконного живописания» (εἰκονικῆς ἀναζωγραφῆσεως ἐκτύπωσις)⁴⁹.

45 Там же. Л. 37. С. 43.

46 Преп. Иосиф Волоцкий. Послание к иконописцу. М.: Изобр. искусство, 1994. С. 64-65.

47 Послание к Симону. Л. 16. С. 31-32.

48 Там же. С. 54.

49 Болотов В. В. Лекции по истории древней церкви. В 2-х т. Минск, 2008. Т. 2, кн. 4. С. 715.

Сложно поэтому согласиться с мнениями Л. А. Успенского⁵⁰ и А. А. Салтыкова⁵¹, полагающих, что Владимиров расходится именно с догматической церковной позицией по причине своего излишнего натурализма как следствие подражания западному искусству. Позиция В. В. Бычкова кажется более верной: он подметил сходство живоподобия с «идеализированно-реалистическим изображением» в патристической эстетике периода иконоборческих споров, не уточнив, однако, что лишь богословие Вселенских Соборов даёт надёжное основание для такого рода реализма⁵².

Нельзя сказать, что иконы XVII в. и позднего времени последовательно воплотили идеи живоподобия. По большей части они оказывались либо слишком натуралистичными, либо пытались подражать аскетическому письму средневековой эстетики, что выглядело иногда пародийно. Однако в XIX веке встречаются и неплохие образцы (илл. 7). И в настоящее время в неовизантийской иконе присутствуют идеи, на которых акцентировал особое внимание Владимиров (илл. 8).

Святой выглядит моложе возраста своей смерти, его внешность не несёт никакого намёка на лишения, которые он претерпел в земной жизни (см. в «Послании»: «аще и умерщвлены уды имели зде, но анамо о животворении и просвещении явишася душами и телесы»⁵³).

Рассмотренные спиритуалистические концепции христианства не так уж безобидны для идентичности самого христианства. На труды христианских аскетов часто ссылаются сторонники мистического экуменизма⁵⁴. В самом деле, если Бог познаётся в конечном счёте вне плоти Христа, то размывается принципиальная разница между христианством и суфизмом, буддизмом, каббалой и даже оккультными практиками. Поэтому так важно помнить, что



Илл. 8. Св. прав. Иоанн Русский. Москва. 2020. Работа выполнена иконописцем Дарьей Олейник.

соборное одобрение Церкви получил именно телесный гносис, чей идеал — преображённая личность Христа в духовно-телесной целостности. И выразить этот опыт в современной иконе — прямой долг и задача православной Церкви, сохранившей древнее Предание более ясно по сравнению с другими христианскими деноминациями.

Сложно сказать, будет ли данная парадигма востребована на цивилизационном уровне, учитывая существование множества религиозных течений и тот факт, что все они формально отделены от российского государства. Однако, нельзя полностью исключать подобный вариант. Россия всегда была страной крайностей и одновременно напряжённого духовного поиска, так что, возможно, наступило время для неё встать на стезю среднего, «царского» пути.

Список литературы

1. Drpic. I. Art, Hesychasm, And Visual Exegesis. In *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 62(2008), pp. 217-247.

50 Успенский Л. А. Богословие иконы русской православной церкви. М.: Свято-Троицкий Ново-Голутвин монастырь, 2008. С.406-408.

51 Салтыков А. А. Указ. соч. с. 280-284.

52 Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. М.: Мысль, 1995. С. 612.

53 Послание к Симону. Л. 6. С. 26.

54 См., напр.: Е. А. Торчинов. Религии мира: опыт за пределами. СПб.: Петербургское востоковедение, 1998.

2. Hero A. C. (1983) *Letters of Gregory Akindynos*, Wash., D. C: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
3. Антология восточно-христианской богословской мысли. В 2-х т. М. — СПб.: Никея — РХГА, 2009.
4. Болотов В. В. Лекции по истории древней церкви. В 2-х т. Минск, 2008.
5. Бычков В. В. Византийская эстетика. Исторический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017
6. Бычков В. В. Русская средневековая эстетика. М.: Мысль, 1995
7. Деяния Вселенских Соборов: В 4-х т. СПб.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра — Воскресение, 2008.
8. Дунаев А. Г. Представления о природе фаворского света в период паламитских споров. <https://gloria.tv/post/X4fgftRwTcmZ12EsuAaivH4Je> (доступно 04.10.2020)
9. Иосиф Владимиров. «Послание некоего изуграфа иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу симону федоровичу» / Овчинникова Е.С. Древнерусское искусство. 17 век. Т.2. М.: Наука, 1964.
10. Преп. Иоанн Дамаскин. Три слова в защиту икон. М.: ТСЛ. 1993.
11. Преп. Иосиф Волоцкий. Послание к иконописцу. М., Изобразительное искусство, 1994.
12. Преп. Максим Исповедник. Письма. СПб.: «Издательство Олега Абышко», 2015. С.222.
13. Преп. Феодор Студит. Творения в 3-х т. Т.2. М.: Сибирская Благовонница, 2011.
14. Раннехристианские отцы Церкви. Антология. Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1978.
15. Салтыков А. А. Эстетические взгляды Иосифа Владимирова. / ТОДРЛ. М. — Л., 1974. Т. 28.
16. Св. Василий Великий. Творения Василия Великого в 4-х т. М.: Паломник, 1993.
17. Св. Григорий Нисский. Аскетические сочинения и письма. М.: Изд. Совет РПЦ, 2007.
18. Св. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих. М.: Рипол-классик, 2018.
19. Успенский Л. А. Богословие иконы русской православной церкви. М.: Свято-Троицкий Ново-Голутвин мон-рь, 2008

AESTHETICS OF LIFE-LIKENESS IN THE "EPISTLE TO SIMON" BY JOSEPH VLADIMIROV AND THE CHURCH TRADITION

Lukovtsev Ilya Nikolaevich,
research associate at the Kineshma Art and History Museum,
104 M. Gorky street, Kineshma, Russia, 155800,
e-mail: lukovtsev@inbox.ru

Abstract

The article discusses the issue of the key ideas of an icon-painting aesthetics in the 17th century treatise "Epistle to Simon" by Joseph Vladimirov. The study is also based on the works of Byzantine theologians and samples of church icon painting to trace the main icon painting traditions both in theory and in practice, and to determine which of them follows the Russian life-like tradition

Keywords

Icon-painting art, Joseph Vladimirov, Life-likeness, spiritualism, ishihasm.

ПУБЛИКАЦИЯ В НАУЧНО-ИНФОРМАЦИОННОМ ЖУРНАЛЕ «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

Основные рубрики: «Методология и методы исследования культурных процессов»; «Искусство, образование, наука»; «Духовное наследие и культура»; «Культура регионов»; «Культура повседневности»; «Этнокультуры в прошлом и настоящем»; «Имена и события прошлого»; «Культурное наследие мира»; «Музееведение и охрана культурного наследия» и др.

С 1 декабря 2015 г. журнал входит в перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидатов и докторов наук.

Требования к статьям, присылаемым в журнал «Культурное наследие России»

- К рассмотрению принимаются не опубликованные ранее статьи общим объёмом до 10—12 страниц (не более 0,5 п. л. — 20 000 знаков).
- Публикация безгонорарная, автору высылается электронная версия журнала.
- Авторы несут ответственность за содержание статей и за сам факт публикации. Рукописи не возвращаются и не рецензируются.
- Автор представляет рукопись по электронной почте: knaros@yandex.ru.
- Формат текстовых файлов — DOC, DOCX.
- Все элементы статьи выполняются шрифтом Times New Roman, размер (кегель) — 14 пт (основной текст), 11 пт (сноски); расстояние между строк (межстрочный интервал) — 1,5; абзацный отступ — 1 см., шрифт — обычный; выравнивание — по ширине (кроме указанного особо).
- Формат страницы — А4. Поля — 2 см.

Статья должна быть оформлена строго в соответствии с изложенными ниже требованиями и включать все перечисленные пункты:

1. 1. Тип статьи (выбрать из списка на следующей странице).
2. 2. УДК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
3. 3. ББК (определить самостоятельно в соответствии с темой статьи).
4. 4. Название статьи — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
5. 5. ФИО автора полностью — выравнивание по правому краю.
6. 6. Сведения об авторе: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
7. 7. Аннотация на русском языке (5–8 строк).
8. 8. Ключевые слова на русском языке (8–10).
9. 9. Основной текст: шрифт — Times New Roman, кегель — 14 пт., междустрочный интервал — 1,5, абзацный отступ — 1 см.; выравнивание текста по ширине. Сноски — постраничные (внизу страницы).
10. 10. Список использованной литературы.
11. 11. Название статьи на английском языке — выравнивание по центру, жирный шрифт, прописные буквы.
12. 12. ФИО автора полностью на английском языке — выравнивание по правому краю.
13. 13. Сведения об авторе на английском языке: ученая степень, звание; почетные звания; должность и место работы; контактный телефон; адрес электронной почты — выравнивание по правому краю.
14. 14. Аннотация на английском языке (5–8 строк).
15. 15. Ключевые слова на английском языке (8–10).

Иллюстрации представляются отдельными файлами с указанием названия иллюстрации и места ее вставки в тексте. Формат файлов — TIFF, JPG, JPEG.

Редакция может не разделять мнения авторов и не несёт ответственности за недостоверность публикуемых данных.

Редакция журнала не несёт ответственности перед авторами и / или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией статьи.

ОБРАЗЕЦ ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЬИ ДЛЯ ЖУРНАЛА «КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ»

RAR
УДК 008
ББК 63.3

СУБЪЕКТ, ЛИЧНОСТЬ, ДУХ И ДУХОВНОЕ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Иванов Иван Иванович,
доктор философских наук,
профессор кафедры гуманитарных наук,
Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма,
ул. 5-я Магистральная, д. 5, г. Москва, Россия, 123007,
e-mail: ivanov@yandex.ru

Аннотация

Постмодернизм изменяет существующее в науке понятие личности. С позиций постмодернизма личность — это мозаика множественных идентичностей, социальных ролей, масок, которые человек волен выбирать и изобретать по своему желанию.

Ключевые слова

Субъект, личность, индивид, дух, духовное, фрагментация.

Как замечает М. Мамардашвили, мировые религии «отличаются от этнических религий прежде всего тем, что они обращены к личности и предполагают наличие в самом человеке начала и корня, который задан в нём как некоторый внутренний образ, или голос. <...> Он поможет только идущему»¹.

.....

Когда цитируют слова Фуко о том, что «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»², то обычно это высказывание трактуют буквально...

-
- 1 Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
 - 2 Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 404.

Список литературы

1. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013. С. 199.
2. Там же стр. 89.....
3. Мамардашвили М. К. Философия и религия // Человек. 1997. № 4. С. 81.
4.

.....

SUBJECT, PERSONALITY, SPIRIT AND SPIRITUALITY IN THE POSTMODERN ERA

Ivanov Ivan Ivanovich,
DSc in Philosophy,
Professor of the Department of Humanities,
Academy of Retraining Arts, Culture and Tourism,
5-ia Magistralnaia Str. 5, 123007 Moscow, Russia,
ivanov@yandex.ru

Abstract

Postmodernism modifies an existing concept in the science of personality. From the standpoint of postmodern identity — a mosaic of multiple identities, social roles, masks that man is free to choose and invent as you wish.

Keywords

Subject, person, individual, spirit, spiritual, schizoid fragmentation.

Тип статьи:

RAR — научная статья;
EDI — редакционная заметка;
BRV- рецензия;
CNF — материалы конференции;

SCO — краткое сообщение;
REV- обзорная статья;
ABS- аннотация;
REP- научный отчет;

COR- переписка;
PER — персоналии;
MIS — разное;
UNK — неопределен.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Регистрационное свидетельство ПИ № ФС 77–69550 от 02.05.2017 г.

Подписной индекс в каталоге «Пресса России»: Э93581.
Издатель: МОО «Русский культурный центр».

Подписано в печать: 26.11.2020. Формат 60x90 1/8. Тираж 500 экз.
Адрес редакции: 117321, г. Москва, ул. Профсоюзная, д. 136, корп. 1, кв. 309.
Сайт: <http://www.kultnasledie.ru/>
<http://ркцентр.рф/> / культурное-наследие-россии /
E-mail: knaros@yandex.ru