

На правах рукописи

**Самохин Александр Вячеславович**

**ОБРАЗ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XIX –  
НАЧАЛА XX ВЕКА**

17.00.04 – изобразительное и  
декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание**  
**ученой степени кандидата искусствоведения**

**Москва – 2008**

Работа выполнена на кафедре Истории отечественного искусства Исторического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения,  
профессор Алленов Михаил Михайлович

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения,  
профессор Корнилова Анна Владимировна  
кандидат искусствоведения  
Уварова Наталья Ивановна

Ведущая организация: Государственный институт искусствознания

Защита состоится «\_\_» \_\_\_\_\_ 2008 г. в \_\_\_\_\_ на заседании Диссертационного Совета Д.501.001.81 в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова по адресу: Москва, 119192, Ломоносовский проспект, 27-а, Исторический факультет, аудитория \_\_\_\_\_.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале научной библиотеки 1-ого корпуса гуманитарных факультетов МГУ имени М.В.Ломоносова

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2008 г.

Ученый секретарь  
Диссертационного Совета,  
доктор искусствоведения

С.С.Ванеян

В диссертации рассматривается использование сюжетов, мотивов, художественных форм или каких-либо стилистических примет, в эстетической рефлексии XIX – начала XX века соединяющихся с представлением о средневековье. Предмет анализа предусматривает обращение к одной из важных проблем гуманитарного знания – взаимоотношению культур и цивилизаций, к проблеме осмысления сменяющимися поколениями своего исторического прошлого и, соответственно, к тому, как устроена и настраивается «пользователями» художественная память.

Хронологические рамки охватывают большой и вполне цельный период в истории русского искусства. Он открывается вместе с началом XIX века и заканчивается приблизительно 1915-1920 годами. С точки зрения стилевой эволюции – это промежуток времени от становления «александровского» классицизма до кульминации авангардных течений первой половины XX века. Творчество мастеров этого столетия, работавших в рассматриваемое время или позднее в стилистике авангарда, при этом не затрагивается.

Восприятию средневековья и средневекового искусства на протяжении XIX века отводится немало места в трудах по истории изобразительного искусства и архитектуры, однако обобщающей работы, посвященной всем видам пластических искусств на хронологическом отрезке более чем в столетие, не существует. Интерес к данной теме проявился еще у художественных критиков XIX века. В.В.Стасов дал оценку исторической живописи на древнерусский сюжет в творчестве своих современников, проанализировал скульптуры М.М.Антокольского, изображающие деятелей Древней Руси. Уже тогда обсуждалась историческая достоверность воспроизведенных сцен, психологическая специфика того или иного типажа, отношение таких произведений искусства к национальной идее. Оценки Стасова коренным образом пересмотрел А.Н.Бенуа, отвергавший эстетические постулаты предшествующего реализма и его идейные корни. Освоение стиля средневекового зодчества отражено в ряде статей из журнала «Зодчий», «Архитектурный вестник», «Неделя строителя» и др.

В дальнейшем изучение «образа средневековья» протекало в нескольких руслах. Историческая живопись на средневековый, особенно древнерусский, сюжет была проанализирована в монографии Н.Н.Коваленской «Русский классицизм» (М., 1964, написана в 1930-е гг.), книгах А.Г.Верещагиной «Художник. Время. История» (Л., 1973) и «Историческая картина в русской живописи. Шестидесятые годы XIX века» (М., 1990), М.М.Раковой – «Русская историческая живопись середины XIX века» (М., 1979). Много информации содержится в монографиях об отдельных мастерах изобразительного искусства – Александре Иванове, Брюллове, Репине, Сурикове, В. и А. Васнецовых, Рябушкине, Врубеле, Рерихе, Билибине и многих других.

Изучение т.н. «исторических стилей» началось, по существу, с 1970-х годов, когда появились первые работы Е.А.Борисовой, Е.И.Кириченко, Б.М.Кирикова, В.Г.Лисовского и других историков архитектуры. Исследование историзма (эkleктики) затрагивало вопросы, связанные со «средневековыми» стилизациями – неоготикой, русско-византийским стилем. До середины 1980-х годов работа мысли в этом направлении блокировалась априоризмом идеологической оценочности. Например, была исключена возможность привлекать в качестве контекстуально значимых те мотивации творческого поведения в прошлом, которые были заведомо дискредитированы факторами того же идеологического порядка в настоящем, поскольку в этом настоящем они расценивались как обретающиеся в чуждой и даже враждебной сфере консервативно-монархической и религиозной идеологии.

Сложение и эволюцию «русского стиля» проследил В.Г.Лисовский в книге «Национальный стиль» в архитектуре России» (М., 2000). Е.И.Кириченко рассматривает и памятники зодчества, и произведения изобразительного искусства на страницах монографии «Русский стиль» (М., 1997). В последние годы вышли в свет крупные работы, касающиеся византийского стиля в зодчестве и отчасти в других видах искусства: книга Ю.Р.Савельева «Византийский стиль» в архитектуре России» (СПб., 2005) и Е.М.Кишкиновой «Византийское возрождение» в архитектуре России» (СПб., 2006). Ценный

материал содержится в каталогах выставок, организованных ГЭ и ГИМ и посвященных декоративно-прикладному искусству «исторических стилей».

Изучение изобразительного материала и письменных источников заставляет сделать вывод, что обращение к «средневековым» мотивам занимало в искусстве XIX – начала XX века более важное место, чем на протяжении любого другого столетия в рамках Нового времени. Между тем, несмотря на множество исследований по частным вопросам, не существует работ, где «образ средневековья» описывался бы как интегральное целое. Само это понятие еще нигде не предлагалось для употребления в научном обиходе.

По мнению автора диссертации, такие разнообразные явления, как популярность сюжетов из истории средних веков, изучение средневекового искусства, постижение его эстетической и гуманистической ценности, распространение соответствующих стилизаций имеют общий корень, одно и то же происхождение. Повышенный интерес ко всему, что представляет эпоху средневековья, не менее ярко проявился в зарубежных странах Европы и Северной Америки, оказал влияние практически на все сферы художественного творчества, определил некоторые приоритеты гуманитарных наук. Попытка найти единство побудительных мотивов в многообразии конкретных творческих проявлений определяет в глазах автора актуальность диссертационной работы, цель которой – отыскать эти побудительные мотивы и описать различные формы, в каких воплощался «образ средневековья» на протяжении XIX – начала XX века.

В связи с такой постановкой вопроса основными задачами диссертации является: 1) проанализировать сюжеты из средневековой истории в изобразительном искусстве и 2) проследить особенности применения отдельных форм, приемов или канонических правил средневекового искусства; выяснить значение подобной стилизации в индивидуальной творческой практике отдельных мастеров. Указанные задачи и характер художественных памятников, относящихся либо к светской, либо к церковной ветви искусства, обусловили структуру работы. Диссертация состоит из введения, трех глав,

заклучения и библиографии. Первая глава посвящена сюжетам из средневековой истории (древнерусской и западноевропейской) в отечественном изобразительном искусстве, а также изображению отдельных персонажей из истории средних веков. Во второй главе внимание уделено формальному аспекту обращения к «образу средневековья», т.е. анализируются опыты по стилизации средневекового искусства, выработка на подобной основе оригинальных художественных решений. В этой главе речь идет только о произведениях светского характера. Памятники церковного и религиозного искусства рассматриваются в третьей главе, где обсуждаются, по существу, те же две основные проблемы: во-первых, изображение «средневековых» событий и персонажей, во-вторых, вопросы стилизации. Две последние главы, в отличие от первой, включают обзор не только изобразительного искусства, но и декоративно-прикладного, а также архитектуры.

Научная новизна диссертации заключается, главным образом, в панорамном охвате разнородного материала, который никогда ранее не объединялся в рамках общего труда и не рассматривался как продукт увлечения эпохой средневековья в целом, как функция и аргумент в процедурах осмысления исторического процесса. Такой подход позволил проследить взаимосвязи между отдельными видами искусства, а главное, обосновать тесную связь всех этих видов с единым комплексом идей, касающихся «образа средневековья». В ряде случаев удалось уточнить стилевую эволюцию исторического жанра (на примерах, отвечающих теме диссертации) при переходе от классицизма к романтизму, от романтизма к реализму. Практически впервые круг сюжетов из эпохи средневековья рассмотрен специально на материале книжной графики. Обращение к мифо-поэтической образности интерпретировано как важный инструмент преодоления стереотипов реализма. Выделены критерии, в соответствии с которыми можно разграничить русско-византийский, русский, византийский и неорусский архитектурные стилевые направления. Предложена классификация «средневековых» стилевых направлений в зодчестве начала XX века. В церковной живописи выделены условно названные автором

диссертации «гагаринский», «васнецовский» и «последовательно архаизирующий» стилевые варианты.

Примененный метод основан на комплексном изучении самих художественных памятников и письменных источников, таких, как теоретические сочинения XIX – начала XX века по истории, философии и искусству, публицистические статьи, письма, мемуары, публикации в периодических изданиях избранного периода. При реконструкции происходившего в архитектуре неизбежно было обращение к изобразительным, в особенности, графическим источникам. Классический формально-стилистический метод анализа произведений искусства был дополнен иконографическим методом и историко-культурным, в тех случаях, где исследуется происхождение, выбор и бытование тех или иных сюжетов, тем, мотивов.

Практическая ценность. Материалы диссертации могут использоваться в музейно-выставочной практике, а также при построении учебных курсов. Классификационные схемы и фактические выводы, содержащиеся в работе, имеют определенное методическое значение и могут учитываться при составлении общих трудов по русскому искусству и справочных изданий.

Апробация. В научных журналах опубликованы статьи, содержащие основные положения диссертации. Некоторые частные вопросы, имеющие отношение к теме диссертации, были отражены в докладе на конференции в Московском государственном университете М.В. Ломоносова.

Введение содержит, помимо историографического обзора, ряд предварительных замечаний о методике и объекте исследования. Прослеживается история понятия «средние века» и нравственных оценок того, что происходило в этот исторический период. Значительное место уделяется особенностям идеологии, окружавшей создаваемый средствами искусства «образ средневековья». Разъясняется смысл заглавия диссертации, определяются основные задачи исследования, обосновывается структура текста.

**Глава 1 – Сюжет из средневековой истории в изобразительном искусстве** – наиболее крупная по объему и традиционная по способу изложения материала. Ее основное содержание составляет анализ произведений исторического жанра.

Изображение событий и лиц из времен Древней Руси встречается среди памятников отечественного изобразительного искусства еще во второй половине XVIII века. В начале XIX века всплеск интереса к своему национальному прошлому во многих европейских странах оказался вызван начавшимися наполеоновскими войнами. Они совпали с утверждением культуры романтизма, любившей всякого рода «преданья старины глубокой», сюжеты из эпоса, фольклора, средневековых летописей-хроник.

Внедрение древнерусской тематики в академическую живопись усложнялось тем, что классицизм, признававший художественной нормой лишь античную классику, не находил в приметах средневекового быта ожидаемого изящества. На протяжении первой четверти XIX в. изображения из истории Древней Руси включали немало элементов, более подходящих для греко-римской тематики. Воспроизводить сюжеты из отечественной старины рекомендовалось в дополнительных статьях к Уставу Академии художеств 1802 года. Конкретные варианты предлагали в своих сочинениях Н.М. Карамзин («О случаях и характерах в Российской истории...») и А.А.Писарев. Несмотря на инерцию господствующих художественных стереотипов, мастера нередко стремились представить «средневековые» эпизоды принципиально иначе, нежели «античные». Начало было положено в памятнике Минину и Пожарскому И.П.Мартоса, где отчетливо ощущаются христианские обертоны, характеристика Пожарского обогащается чертами, несвойственными античным героям: это борьба с собственным малодушием и преодоление телесной немощи с молитвенным обращением к небесам.

Средневековому герою позволено быть слабым, терзаться сомнениями, полагаться не на собственные силы, а лишь на Провидение. Яркий пример – иконография Дмитрия Донского первой четверти XIX века, получившая



широкое распространение после успеха трагедии В.А.Озерова «Дмитрий Донской» (О.А.Кипренский, В.К.Сазонов, И.В.Ческий). У Ческого и Сазонова проявляются художественные стереотипы «северного романтизма»: сумрачный лесной пейзаж, задумчивость всех действующих лиц, включая неизменных суровых витязей.

Образ средневековья» заявляет о себе также в воссоздании событий домонгольского периода как своего рода «отечественной античности», следовательно, в формах, присущих живописи на античный сюжет (произведения Андрея И. Иванова). В первой четверти XIX века русский витязь занимает достойное место среди типизированных персонажей классицизма, его облик встречается в живописи, монументальной скульптуре, медальерном искусстве (Ф.П.Толстой). В иллюстрациях к балладам В.А.Жуковского Ф.Толстой первым из отечественных мастеров затронул тему западного средневековья.

До середины XIX в. сюжеты из истории средних веков вполне отчетливо подразделяются на «государственные» и церковно-религиозные. Третью группу составляют драматические эпизоды с гражданственным или сентиментальным подтекстом. Прообразом многочисленных позднейших произведений, где «образ средневековья» обслуживает официальную идеологию, явился памятник Ивану Сусанину В.И.Демут-Малиновского, настоящая «парсуна в скульптуре». На примере книжной иллюстрации легко проследить сложение художественных стереотипов «северного романтизма», воспринятого преимущественного у литературы. В подобные композиции включаются сумрачные виды дикой природы и персонажи, чье внутреннее состояние предполагается созвучным такому пейзажу.

Во второй четверти XIX в. наблюдается расцвет исторической тематики в литературе и искусстве, однако падает значение «государственного мифа» и все чаще средневековая история предстает в качестве автономного мира романтического воображения. Романтизм принес несвойственную недавнему классицизму динамику и усложненность композиции, экспрессивность свето-

цветовых контрастов. Сюжеты во второй четверти столетия, как правило, остаются «верноподданническими», но их круг заметно расширяется, используются результаты новых исторических исследований. Успехи научной фактологии позволяют точнее передавать предметную обстановку прошлых веков. В отдельных картинах (у В.Е.Раева, Ф.А.Моллера) можно предполагать легкую стилизацию антиклассических изобразительных принципов, что связывается с первыми проблесками интереса к средневековому искусству. В творчестве Г.Г.Гагарина и Ф.Г.Солнцева закладываются основы «русско-византийского» стиля. Сюжеты из западноевропейского средневековья получают воплощение в живописи К.П.Брюллова и Н.Ф.Ломтева. Брюллов также долгое время искал тему, относящуюся к русской истории, но здесь его, по существу, ожидала неудача. Ранние замыслы остались лишь в эскизах («Олег, прибывающий щит к воротам Константинополя», «Минин, спасающий Россию»), а картина «Осада Пскова» (1839-1841) осталась неоконченной и была трактована натуралистически, почти так, как это будет в эпоху реализма.

Кардинальные изменения произошли на рубеже 1850-60-х годов. Сложение реализма как стилистического направления и либерализация общественной жизни отразились, в частности, на произведениях, посвященных средним векам. Ослабела официозность «древнерусских» сюжетов, появилась некоторая неоднозначность в том, что касается дидактического смысла изображения. Многие персонажи подверглись т.н. «дегероизации», их иконография обогатилась нетрадиционными вариантами. Показательна судьба образа Ивана Грозного, превратившегося у мастеров реализма в олицетворение несправедливой, тиранической власти. Так искусство, согласно выражению Н.Г.Чернышевского, «вынесло приговор» правителю Древней Руси, подразумевая при этом и определенные современные параллели.

Для исторических сюжетов в живописи 1860-90-х годов характерна приземленность, «жанровая» простота трактовки, внимание к приметам старинного быта. Все это послужило предпосылкой сложения «историко-бытовой» картины, изображающей не какой-либо ключевой эпизод

политической истории, а типичную сцену из повседневной жизни. Наиболее ярким художником, изображавшим Древнюю Русь в 1860-е годы, был В.Г.Шварц. В первой половине его недолгого творческого пути излюбленным героем мастера являлся Иван Грозный, затем художник обратился к фигуре царя Алексея Михайловича. В подобной эволюции прослеживается переход от «обличительных» идей к концепции бесконфликтной историко-бытовой картины. Кроме этого, Шварц ввел в русское искусство такую жанровую разновидность, как исторический портрет-тип. В дальнейшем исторические портреты будут создавать А.Д.Литовченко, Н.С.Неврев, К.Е.Маковский, П.П.Чистяков, И.Е.Репин.

Древнерусская тематика в искусстве 80-х годов XIX века представлена, в первую очередь, выдающимися работами В.И.Сурикова и И.Е.Репина. Используя тот или иной частный сюжет, эпизод, эти мастера разворачивают панораму целого исторического периода. По словам Репина, в своих многофигурных картинах он воплощал «всеобщую жизнь» и «ассоциации», т.е. большие людские массы, связанные единым происхождением и образом мышления. Исчезает однозначность характеристик у главных героев, бескомпромиссное противопоставление добра и зла, правоты и роковой вины. Истинным героем картин этого времени становится сама история, проявляющая себя через отдельные типические лица, в отдельных симптоматичных эпизодах. Требование «археологической» точности в изображении предметной обстановки превращается в архаизм. Отныне художественную правдивость видят в верном воспроизведении национальной и эпохальной характерности представленных персонажей. Более того, в исторический жанр проникает элегическая тоска по минувшему, которое противопоставляется прозе современности. Существует закономерность, что с появлением такой трактовки пробуждается интерес к мифо-поэтической образности (более всего – у В.М.Васнецова).

Сюжеты из западноевропейского средневековья никогда не были широко распространены в русском искусстве, но во второй половине XIX века они

встречаются несколько чаще. Для произведений на эту тему характерен критический или саркастический тон разоблачения всевозможных пороков, царящих в «латинском» мире. Возможно, здесь скрывался намек на несовершенство российской действительности, возможно, сказался и традиционный культурный разрыв между странами. К зарубежной истории средних веков обращались В.Г.Шварц, Н.Н.Ге, К.Ф.Гун, Н.С.Неврев, В.Д.Поленов.

«Образ средневековья» в графике второй половины XIX века вариативен и неустойчив. В отличие от западноевропейской книжной иллюстрации, средневековые мотивы в отечественной графике не способствовали выработке новаторских стилистических решений. Напротив, для русских мастеров-графиков тема средневековья подчас оказывалась невыгодной, ибо не вписывалась в художественные стереотипы реализма. Стремление к рафинированности линии и миниатюрности деталей, способное напомнить творческие решения английских иллюстраторов, проявилось в графике Шварца, однако в дальнейшем возобладала импульсивная манера работы крупными пятнами и массивным силуэтом (Суриков, Репин, В.Васнецов). При этом художники нередко превышают долю эмоциональности, допустимую для изображения отдаленной исторической эпохи. В.Васнецов, иллюстрируя «Песнь о вещем Олеге» А.С.Пушкина, способствовал выходу в свет одного из первых русских изданий, все части которого (шрифт, форма разворота, иллюстрации, заставки, концовки, буквицы) были эстетически значимы.

Из скульптуры второй половины XIX века в диссертации отмечены несколько городских монументов, а также статуи М.М.Антокольского. Проанализирован состав персонажей из истории Древней Руси, изображенных на памятнике тысячелетию России в Великом Новгороде (1862, М.О.Микешин и др.) Монумент задумывался как «народный», отвечающий национальным и конфессиональным традициям – отсюда очертания колокола или часовни, которые приданы памятнику, антиклассический характер пластики, обилие фигур, представляющих деятелей церкви. Типичный скульптурный монумент

второй половины XIX века, проникнутый натурализмом и бравурной дидактикой, – это памятник Богдану Хмельницкому в Киеве (1888, М.О. Микешин и др.) От этого образа существенно отличается самоуглубленность Ивана Федорова, запечатленного С.М.Волнухиным (1909, памятник в Москве). Здесь вновь возвращается восходящее к романтизму чувство исторической дистанции.

Работы М.М.Антокольского свидетельствуют о намерении сочетать психологическую глубину и тщательную разработку исторически документальных деталей. Персонажи скульптора близки типу философа-интеллектуала, так что даже «обличаемый» Иван Грозный приобретает черты трагического величия. В начале XX века Д.С.Стеллецкий создает несколько скульптур на древнерусскую тему, следуя в русле примитивизма.

В произведениях Сурикова, В.Васнецова и отчасти Репина 1890-х годов заметны существенные изменения стилистики и содержания. Исчезает эффект воочию увиденной сцены, нарастают черты своеобразной «ненатуральности», которая характерна для образов фольклора и одновременно предвосхищает художественный язык символизма. Ермак и Степан Разин у Сурикова, Иван Грозный В.Васнецова, запорожцы Репина – эпические герои, живущие по законам мифо-поэтического творчества. В то же время уплощается картинное пространство, появляется самодовлеющий линейный ритм, фигуры персонажей оказываются словно бы стиснутыми, искусственно сбитыми в большие массы. Для этих полотен характерна приглушенная гамма глубоких, насыщенных цветов. У некоторых художников следующего поколения, таких, как А.П.Рябушкин и С.В.Иванов, по-прежнему насыщенный колорит приобретет звонкую светоносность. Напротив, А.М.Васнецов останется верен типичному для 1890-х годов цветовому строю.

Иллюзия узнаваемой достоверности обстоятельств в сочетании с психологической точностью – требования, постулируемые искусством второй половины XIX века – на рубеже веков утеряли свою категоричность. Один из художников, открывающих искусство XX столетия, Рябушкин, создает

театрализованный художественный мир, сконструированный в соответствии с вполне хрестоматийными представлениями о старине. Вместе с тем, живописец глубоко изучал подлинные исторические памятники, а также народный быт, на основе которого преимущественно и творил образы своих средневековых персонажей. С точки зрения жанра это разработанная в более ранний период историко-бытовая картина.

Рябушкин эволюционировал в сторону более драматических, конфликтных сцен, тогда как творчество С.Иванова обладало обратным вектором. Поначалу мастер, не теряя «шестидесятнического» критического пафоса, подчеркивал в сюжетах «из древнерусской жизни» духовную скудость людей того времени и нагнетал тревожную атмосферу. В дальнейшем он перешел к бесконфликтной, лаконичной по формальному решению историко-бытовой картине, мирно обосновавшись в стилистике символистической эпохи.

А.Васнецов известен, прежде всего, как автор исторических пейзажей, изображающих древнюю Москву. Эти картины кажется вполне уместным анализировать в контексте сюжетных произведений, так как человеческие фигуры у А.Васнецова одухотворяют архитектурную композицию и сообщают ей нечто вроде эмоциональной интриги. Художника интересует поэзия повседневности, сочетание природного и культурно обусловленного. Интересно проследить за тем, как, на профессиональном уровне изучив историю и археологию Москвы, А.Васнецов все же писал картины как правдоподобные, а не документально точные реконструкции, многое оставляя на долю воображения.

В рассматриваемый период активизировалась академическая и салонная живопись, также нередко включавшая в свой репертуар сюжеты из истории средних веков. В 1894 году было создано Общество художников исторической живописи, но из его членов широкую известность получил лишь Рябушкин. Обращение к древнерусской теме среди академистов, как правило, свидетельствовало о желании выдержать позу светской вежливости по отношению к официальной идеологии и концепту национальной идеи в целом.

С таким «государственным» значением подобных картин могла сосуществовать развлекательность и вызванная особенностями массового вкуса приверженность к внешнему богатству изображаемой обстановки – примером служат произведения К.Е.Маковского. Сохранялась «обличительная» линия (К.Б.Вениг), появлялись подражания исторической живописи передвижников (С.Д.Милорадович), прослеживается фольклоризация и романтизация образного строя (К.В.Лебедев). Сюжетам из византийской истории посвятил ряд своих работ академик В.С.Смирнов.

Определенные затруднения возникают при анализе произведений изобразительного искусства, причастных поэтике символизма, в силу своей чуждости пафосу исторического позитивизма создававшего образы, не локализованные определенно во времени и пространстве. Более того, затуманена граница между земным, реальным и потусторонним, вымышленным, так что отдельные персонажи и сцены не только «означают самих себя», но и символизируют абстрактно понятые сущности, знакомые культуре различных народов.

Именно таковы Гамлет и Офелия, принцесса Грёза и рыцарь Жоффруа, Фауст и Мефистофель в трактовке М.А.Врубеля. Серебряный век ознаменовался интересом к полузабытой неоготике и сюжетам из западноевропейского средневековья. Однако среди исторических мотивов в искусстве символизма бывает трудно выделить собственно «средневековые». Пример тому – картины Н.К.Рериха, воплощающие некий вселенский мифологический этап жизни человечества, через который, по мнению мастера, прошли все существующие народы. В диссертации отмечается, что, несмотря на обилие стилизаций средневекового (и шире – неклассического) искусства, период первых десятилетий XX века не добавили изобразительному искусству заметного ряда произведений на сюжет из средневековой истории. Этому, видимо, как раз препятствовала характерная для символизма склонность переносить действие в своего рода «пространство воображения», где нет ясных примет места и времени.

Начало XX века, как известно, отмечено подъемом в искусстве графики. Исторические и легендарные сюжеты из эпохи средневековья заняли достойное место в книжной иллюстрации, стилистика которой сообразовывалась с многообразно декларируемой свободой индивидуального самопроявления в искусстве. И.Я.Билибин стремился реформировать графический язык модерна для воплощения национальной, в частности древнерусской, тематики.

Тогда же вышли в свет «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси» Н.И.Кутепова и «Картины по русской истории» С.А.Князькова. Первый том «Царской охоты», посвященный Древней Руси, еще натуралистичен по оформлению, но уже представляет собой художественное целое, призванное воплотить образ «доброй старины». «Картины по русской истории» («древнерусская» часть издания принадлежит Рериху, А.Васнецову, Кустодиеву и др.) интересны как пример лишенного предвзятой тенденциозности отношения к прошлому, при том, что собственно пластические качества выполненных композиций весьма впечатляют.

**Вторая глава диссертации «Образ средневековья и образ стиля в искусстве XIX – начала XX века»** посвящена тому, как в избранный период происходило осмысление средневекового художественного наследия в формально-стилистическом аспекте.

Псевдоготика («готический вкус») XVIII века играл роль иррациональной антитезы рациональному классицизму. В александровское время готические реминисценции стали рассматривать как национальные, воплощающие образ русской старины. Так неоготика (неоготикой в диссертации именуется «готический вкус» XIX века, в отличие от стиля предшествующего столетия) превратилась в зримое воплощение официальной государственной идеологии. Неоготические гражданские здания и храмы возводятся поблизости от подлинных древнерусских памятников, нередко даже, к сожалению, возникают на месте обветшавших и разрушенных построек. Сравнительно с вариантами XVIII века, неоготика ампирического периода сухо «археологична» и, как правило, обладает грузными очертаниями.



Утверждение историзма как стиля в 30-е годы по всей Европе и Северной Америке открыло весьма большие возможности для стилизации средневековой архитектуры и (вероятно, в меньшей степени) изобразительного искусства. В то время менялось отношение к средневековью в целом: для Н.В.Гоголя или П.Я.Чаадаева это отнюдь не эпоха варварства и невежества, а период высшего расцвета религиозно-мистических переживаний. Средневековое искусство было признано воплощением душевной чистоты его создателей, их «порыва к небу и его блаженству» (П.Я.Чаадаев). На Западе распространились идеи «gothic revival», в большом количестве строились неоготические здания. В России увлечение этим стилевым вариантом быстро сменилось обращением к русским народным, древнерусским и византийским мотивам. В царствование Николая I при государственной поддержке сформировался русско-византийский стиль.

Утрата монополии классицизмом с локализацией художественного внимания на античных прообразах и прецедентах, совпала с пробуждением пристрастного интереса к памятникам других стран и народов и, особенно, – произведений средневекового периода. Тем самым были созданы предпосылки для становления истории искусств как научной дисциплины, а применительно к художественной практике – научало правильно воспринимать различные принципы формообразования и грамотно стилизовать их. Во второй четверти XIX века большее внимание уделялось правдоподобию внешнего облика, тогда как во второй половине столетия стали тщательно исследоваться инженерно-технические вопросы архитектуры, старинная технология строительства.

Неоготика николаевского времени осталась по преимуществу придворным стилем. Сам император отдавал ей предпочтение наряду со стилем «неогрек» и русско-византийским. Ее памятники, как правило, мощные и тяжеловесные, у них подчеркнут тяжелый шаг архитектурных осей и выступающие пилоны. Вместе с тем, здания эпохи историзма, в том числе неоготические, позволяют прочесть конструктивную сетку вертикалей и горизонталей, которая получает соответствующее осмысление посредством декора. Идеология николаевской

неоготики – это рыцарская преданность сеньору, в роли которого чаще всего выступает российский император, и патриархальная простота нравов почти в духе руссоизма. Тот же стиль был избран для проектирования вокзала в Новом Петергофе (арх. Н.Л.Бенуа): «исторический» стиль скрывал и в какой-то мере истолковывал особенность внутренней конструкции – современные ажурные металлические фермы. В области неоготики иногда работал О.Монферран. Применяемые им формы ажурны и обладают подчеркнутым вертикализмом. М.Д.Быковский перестроил в том же стиле усадьбу Марфино под Москвой, переосмыслив принцип субординации с соподчинением всех композиционных акцентов единой доминанте, каковой прежде мыслилось здание помещичьего дома.

Хотя неоготические здания строились на протяжении всего царствования Николая I, со второй половины 1830-х годов основным «средневековым» стилевым вариантом стал русско-византийский, обязанный своим возникновением художнику Ф.Г.Солнцеву и архитектору К.А.Тону. С 1835 по 1837 год реконструировались Терема в Московском Кремле, интерьеры которых воссоздавались таким образом, чтобы создать иллюзию сохранившегося ансамбля XVII века. С 1838 года начались грандиозные работы по возведению Большого Кремлевского дворца и Оружейной палаты в русско-византийском стиле по проекту Тона. Как случилось и прежде, стилизованное здание соседствовало с подлинными древними памятниками, которые частично были для этого разрушены. Архитектор решил важную градостроительную задачу: южный фасад Кремля заняла нерегулярная композиция, которая вторит изгибу реки и в то же время с определенных точек зрения выглядит регулярно-симметричной. Национальные мотивы вплелись в конструктивную схему итальянского палаццо.

Интерьер русско-византийского «тоновского» стиля существовал в узкой сфере государственного заказа. Напротив, «готический вкус» получил значительное распространение среди столичной аристократии, считаясь признаком достатка, дендизма или англomanии. Неоготика теперь играла едва

ли не решающую роль в переориентации эстетических пристрастий с образов классики на иные формы и формулы. Вошли в моду насыщенные светонесущие цвета, острый силуэт, арабесковые узоры. Предметы, наполняющие готический интерьер, как правило, обладали символично-аллегорическим значением.

Пристрастный интерес к подлинным древним предметам и деталям старинного быта, пробудившийся во второй трети XIX столетия, удовлетворялся, в частности, многочисленными рисунками Ф.Г.Солнцева. С ним успешно сотрудничал вице-президент Академии художеств А.Н.Оленин, автор нескольких трудов по археологии, дополнивший академический музей своим собранием оружия и «скарба диких народов». Солнцев иллюстрировал фиксационными рисунками сочинения Оленина «Рязанские русские древности» и «Опыт об одежде... словян». Около 500 рисунков Солнцева воспроизводились в крупнейшем издании «Древности Государства Российского», ставшем одним из источников собственно русского стиля в области орнамента и книжного оформления.

В диссертации уделено внимание увлечениям императорского двора рыцарской стариной, анализируются рисунки архитекторов на средневековые темы, мотивы «северного романтизма» в оформлении издания «Дум» К.Ф.Рыльева, а также костюмированные портреты, изображающие Джульетту Титтони в образе Жанны д'Арк (К.П.Брюллов) и З.А.Волконскую в роли Танкреда (Ф.А.Бруни).

В 1860-е годы сформировался собственно русский стиль в зодчестве и прикладном искусстве. Заимствовав некоторые черты русско-византийского варианта, он все же представлял собой самостоятельное явление. Можно условно выделить в рамках русского стиля «фольклоризированное» и «историзированное» направление, однако для современников такого разделения не существовало. Русский стиль являлся сплавом древнерусских и русских народных элементов, причем и те, и другие трактовались с большой долей вымысла, что не противоречило позитивистским настроениям века, так как русский стиль проходил по ведомству фольклорно-сказочному, где как раз,

согласно тем же позитивистским умозаключениям, допускалась свобода вымысла. Более того, современное крестьянское искусство воспринималось создателями русского стиля как продолжение древнерусского, хранящее древние традиции в неизменном виде. Для потребностей национально ориентированной идеологии было существенно, что русскому стилю предназначалась миссия преодолеть произошедший в петровскую эпоху культурный разрыв между верхами и низами.

Поначалу этот стиль отличался камерными, измельченными формами, недостаточно представительными для сооружений государственной важности, однако в течение 70-80-х годов XIX века он проник в сферу крупных государственных ансамблей. Гражданское зодчество русского стиля лучше всего прижилось в Москве, где стало символом древней столицы вообще. Так в самом центре города появились здания Политехнического и Исторического музея, а также Верхние и Средние торговые ряды на Красной площади. Сооружения, символизирующие современность и прогресс, в те годы нередко строились в русском стиле – тем самым образ будущего легитимизировался присутствием зримых знаков прошлого.

Сделавшись монументальными, памятники русского стиля потеряли ореол романтического фольклоризма. Он успешнее сохранялся в типологии жилого дома, который мог получить выражено «национальный», эклектически-византийский или даже неоготический облик. Прекрасный пример особняка в русском стиле, интерьеры которого выдержаны и в «национальном», и в классическом стиле, – дом купца Игумнова (арх. Н.И.Поздеев), предвосхищающий идеи «органической архитектуры» модерна. Интерьер русского стиля встречается по большей части в среде музея или реконструированного средневекового жилища. В таком случае он создавался на строгой научной основе и служил познавательным целям, что, однако, не исключало появление фантастических, хотя и правдоподобных, деталей и орнаментов. Жилой интерьер в русском стиле, сравнительно далекий от принципа достоверности, создан в нескольких помещениях особняка Игумнова.

Стилизация под древнерусские формы затронула производство золотой и серебряной посуды, набойных тканей, майолики. Эскизы подобных изделий особенно часто сочинялись в Строгановском училище художественного рисования. Распространился травный узор в подражание XVII веку, изображение правителей Древней Руси, гербов, мифических животных. Высокого качества церковную утварь и предметы светского назначения в русском стиле выпускала ювелирная фирма П.А.Овчинникова.

В начале XX века сложился новый вариант – неорусский стиль. Выполненные в нем гражданские сооружения отличаются многосоставностью композиции и живописной асимметрией масс, отсылающей к нерегулярности средневекового зодчества. Образ древнерусского «града», восточные мотивы и идеология «скифства» – все это слилось в облике здания Казанского вокзала в Москве (арх. А.В.Щусев). Кроме того, это пример использования барочных черт, встречающихся в русской архитектуре XVII века. Этим периодом интересовался и В.А.Покровский, впрочем, чаще обращавшийся к лапидарной и лишенной цвета архитектуре Новгорода и Пскова. Покровский – автор проектов грандиозных архитектурных комплексов, вызывающих ассоциации с монастырями или древнерусскими палатами. В диссертации отмечается влияние официальной идеологии на строительство в неорусском стиле.

Интерес к почти забытой неоготике в Москве возродил Ф.И.Шехтель. Начиная работать еще в русле эклектики, архитектор стал ведущим мастером модерна, хотя следы «исторических стилей» в его творчестве не исчезли. Неоготика Шехтеля связана с декадентством рубежа XIX – XX веков, проникнутого идеями синкретизма различных культур, мыслью о конце гуманистического периода европейской истории. Именно в шехтелевский интерьер вписывались скульптурные группы М.А.Врубеля «Роберт и Бертрам», «Роберт и монахини». Очередной всплеск моды на готику оказался непродолжительным, но важно отметить, что стилизация начала XX века оказалась более точной, чем ранее, хотя скоро уступила место подражаниям Ренессансу и барокко.

Стилизация средневекового художественного языка в изобразительном искусстве XIX – начала XX века достигалась медленно, поэтапно. В эпоху реализма существовал разрыв между постоянными стилизаторскими опытами в архитектуре и равнодушием к проблемам формы в живописи, скульптуре, графике. Поэтому в изобразительном искусстве того времени не сложились «историзированные» стилистические варианты, известные по памятникам архитектурных искусств. Тем не менее, в живописи можно найти параллели русскому стилю, необарокко, неоренессансу и т.д.

Можно предположительно указать следующие причины, сделавшие возможными «средневековые» стилизации в изобразительном искусстве. Во-первых, это изучение народных промыслов и контакты с мастерами, прошедшими цеховую, а не академическую художественную подготовку. Во-вторых, это повышение роли архитектурных искусств, творческие проблемы которых (т.е. собственно проблемы формы) были перенесены на другие его виды. Получила окончательное оформление идея о синтезе искусств. Немалое значение имело и продолжавшееся исследование средневекового, в том числе древнерусского, искусства.

Освоение художественной формы поначалу происходило через фиксацию деталей исторической предметной обстановки (напр. рисунки Солнцева). «Готический» светоносный колорит, напоминающий о витражах, появляется в картине О.Верне «Царскосельская карусель». К приемам русского стиля близка живопись Литовченко. В.Васнецов и Суриков стали применять глубокие, насыщенные тона, что явилось первым шагом к становлению колористической стилизации в живописи. Усиление роли орнамента, «завоевание плоскости» отмечается в картинах В.Васнецова на фольклорный сюжет. Художник оказался среди тех, кто решился осваивать методы «монументализма», под которым тогда подразумевали приемы народной росписи и резьбы на прикладных предметах. Звонкие цвета, родственные иконописным, восходящая к тому же источнику компоновка фигур в единую людскую массу свойственны творчеству А.П.Рябушкина.

Для художников начала XX века многие черты средневекового искусства уже не казались архаизмом и неумелостью, а явились подлинным откровением. Это, в частности, несоблюдение единства места и времени, совмещение событий, происходящих на земле и на небе, несоответствие масштаба соседних фигур, условный цвет предметов. Освоение таких приемов служило потребностям изобразительного искусства XX века и вдохновляло на художественные решения, нестандартные для реалистического мышления предшествующего столетия.

И.Я.Билибин адаптировал уроки западноевропейского модерна для воплощения национальных мотивов, используя среди отечественного материала русский лубок, гравюру XVII–XVIII веков, набойные ткани, каменную резьбу. Билибину удается вжиться в образ древнего или средневекового мастера, который мыслит заученными каноническими формулами, но каждый раз индивидуально их претворяет. Нередко национальная специфика произведений Билибина уступает место применению разнообразных приемов неклассического искусства, источники которых трудно локализовать. В этом можно видеть влияние идей В.С.Соловьева о «всеединстве» и евразийских концепций начала XX в.

Графика Г.И.Нарбута демонстрирует, как приемы канонического искусства способствуют сложению индивидуальности мастера Нового времени. При этом важную роль сыграло копирование подлинных образцов, которым с юности увлекался Нарбут. Характер ряда его работ определяется сочетанием художественных мотивов, принадлежащих к тому или иному столетию и национальной культуре. Так, в иллюстрациях к сказке В.А.Жуковского «Как мыши кота хоронили» борьба между котом Мурлыкой и мышиним царем Иринархом предстает как военный конфликт между восточным правителем и королем европейского облика. Тем самым, Нарбут домысливает первоначальное содержание сказки, помещая повествование в конкретно-исторический контекст. Символично-аллегорическими композициями художник откликнулся на разрушение готических соборов в Реймсе и Лувене.

Д.С.Стеллецкий ушел от фольклорных изобразительных источников к собственно древнерусским, создав экспрессивные и драматические произведения. Несмотря на то, что мастер скрупулезно переносил в них пластические мотивы, присущие иконописи, эффект целого получался иным. Все творчество Стеллецкого проникнуто мрачноватым пафосом, «маньеристической» резкостью и импульсивностью.

Тонкие методы стилизации, вернее сказать, «вживания» в ушедшую культуру оказались характерны для К.С.Петрова-Водкина, в равной мере почитавшего искусство Древней Руси и Раннего Возрождения, а также охотно воспринявшего уроки символизма и авангарда. Иконопись помогла мастеру выработать собственное «планетарное мироощущение», выражавшееся в причастности любого изображения или его детали к превосходящему всякую отдельность целому, по существу, ко всему мирозданию. Воздействие традиционной иконописной школы заметно в трактовке Петровым-Водкиным человеческих лиц, а нередко и фигур. Объемность и округлость форм тела в творчестве Петрова-Водкина никогда не внушает ощущения «плоти и крови», в чем также можно усмотреть знак приобщенности к средневековой и раннеренессансной живописи. Картина «Полдень» (1917, ГРМ), по мнению автора диссертации, являет пример «новой иконы», которую художник стремился создать на основе синтеза науки, религии и искусства.

**Глава 3 «Образ средневековья и церковное искусство XIX – начала XX века»** состоит (это подсказывает специфика материала) из двух частей. В первой говорится об иконографии нескольких наиболее почитаемых русских святых – князя Владимира, Александра Невского, преподобного Сергия Радонежского. Остальная часть третьей главы по содержанию продолжает анализ отношения к средневековью в аспекте формально-стилистическом, на материале храмовой архитектуры и церковного искусства.

Обзор иконографии перечисленных русских святых во многом основывается на существующих в литературе наблюдениях и носит обобщающий характер. Смену стилей и связанных с ними эмоциональных предпочтений иллюстрирует



иконография св. Александра Невского, весьма обогатившаяся в XIX веке. Дух былинной старины живет в различных изображениях равноапостольного князя Владимира, культ и иконография которого широко распространились в середине-второй половине XIX века.

Сергию Радонежскому были посвящены многочисленные литографии, выполнявшиеся в Троице-Сергиевой лавре для паломников. Целые серии таких листов, изображающих реликвии, связанные с этим святым, или сцены из его жития, создавались с 1840-х по 1900-е годы и испытали на себе воздействие сменявших друг друга стилей. Иконографию основателя Лавры пополнил В.М.Васнецов, написав в своей индивидуальной манере икону для абрамцевской церкви. М.В.Нестеров разрабатывал образ Сергия уже за пределами церковного искусства. Цикл картин, посвященных преподобному (выполнен в 1889–1897 годы), не входит в категорию моленных образов, хотя строго следует каноническому житию и господствующим религиозным представлениям. Иконографический тип Сергия-старца, видимо, по мнению Нестерова, лучше всего отвечал аскетическим идеалам, так что был повторен мастером на картине «Святая Русь» (1901-1905, ГРМ).

Во второй части главы анализируются проблемы стилистического порядка. Прослеживается история того, как происходило «припоминание» средневековых художественных форм в церковном искусстве (прежде всего, зодчестве) и сочетание этих форм с приметами современности XIX – начала XX века.

Церкви, построенные на рубеже XVIII – XIX веков в «готическом вкусе», судя по всему, не вызвали отрицательной реакции у духовенства. Напротив, на ранней, интегрированной стадии готических стилизаций они представлялись воплощением русской национальной специфики, лишь подчеркивающей православную принадлежность храма. Русско-византийский стиль зародился, когда из единого конгломерата неклассических форм стали выделяться элементы, имеющие четкую «национальную локализацию». Стилизацию именно древнерусских храмов осуществил В.П.Стасов, спроектировавший

церковь в Александровке близ Потсдама (1826-1830) и новую Десятинную церковь (1828-1842) на месте развалин старой. Одновременно возникли единичные примеры точного подражания западноевропейской готике в храмостроении – капеллы в Петергофе (Александрии) и Царском Селе.

Преобладание русско-византийского «национального» стиля над неоготикой, символизировавшей латинский мир, оказалось предрешенным. Нашлись и талантливые мастера, способные придать зримые формы абстрактным социальным идеям. Вице-президент Академии художеств Г.Г.Гагарин вошел в историю как автор нескольких теоретических трудов, таких, как «Строителям русских церквей» (СПб., 1892), как реформатор церковной живописи и даже архитектор, спроектировавший несколько русско-византийских храмов на Кавказе. Он выработал своеобразный стиль церковной росписи, ставший первым в эволюционном движении к наивозможно более точному повторению византийских и древнерусских образцов («последовательно архаизирующему» стилю). Особенности «гагаринского» стиля таковы: заимствование отдельных иконографических деталей, а не целых композиций, лаконично трактованный пейзажный фон, серые и насыщенные голубые цвета, суховатые, схематизированные черты ликов и складки одежд. Византийские впечатления здесь переплетаются с приверженностью к живописи Раннего Возрождения, которая также считалась средневековой и, как правило, оказывалась доступнее для изучения.

Следы этих «взаимопересечений» очевидны в эскизах А.А. Иванова к запрестольному образу, изображающему Воскресение Христово. Такие примеры свидетельствуют о том, что академическая храмовая живопись начала девальвироваться, а эстетическая переоценка средневекового искусства еще была далека от завершения. Ф.Г.Солнцев иллюстрировал рукописный молитвенник княгини М.П.Волконской, создавал «образцы» для святцев-миней, переписывал фрески Софийского собора в Киеве: его, как и Гагарина, интересовала традиционность иконографических деталей, а не стилистическая приближенность композиции к древнерусским прототипам. В 1856 году в

Академии художеств был учрежден класс православного иконописания во главе с Т.А.Неффом.

Русско-византийский стиль был инспирирован Николаем I и его политическими идеологами, а разработан на практике, в первую очередь, К.А.Тоном. Переходный характер (от «готического вкуса» к позитивистски точным имитациям) этого стиля обусловил его большую вариативность. В проекте церкви св. Екатерины в Коломне (Петербург) Тон утвердил типологию православного храма, наиболее отвечающую, как полагал мастер, национальной традиции. Это крестово-купольный четырехстолпный пятиглавый храм, имеющий форму куба, дополненного ризалитами и притвором до очертаний креста в плане. Иконографически-знаковыми элементами древнерусской архитектуры для Тона являлись килевидные закомары и кокошники, перспективные порталы, аркатурные пояса. Позднее Тон стал трансформировать эту схему: спроектировал храм Христа Спасителя в Москве, где наос освободился от подкупольных столбов, строил богато декорированные, крытые шатрами церкви, предвосхищающие черты будущего русского стиля.

Храмостроение эпохи Николая I носило романтизированный облик, церковные здания ценились за свой экзотический вид, непохожий на отвергаемую ампирическую архитектуру позднего классицизма. Живописно выглядели в хаотической застройке Москвы соборы и колокольни М.Д.Быковского. Петербургский архитектор А.М.Горностаев, проектируя церкви, подчеркивал тяжесть каменной массы, что позволяет называть его творческую манеру «русско-романской». Соборы по типовым проектам Тона возводились в провинции вплоть до начала XX века, когда отмечался некоторый подъем русско-византийского стиля, оставившего памятники в Москве, Варшаве, на острове Валаам.

Византийский стиль был не столько наследником «тоновского» русско-византийского, сколько продуктом критики последнего. Зодчие эпохи, принесшей позитивистские идеи и стереотипы реализма, стремились к

документальной точности подражания оригиналу, отвергали компромисс с архитектурным мышлением классицизма. Такая точность стала достижимой, поскольку появились обмеры памятников, научные данные о технических характеристиках, материалах, традиционных строительных приемах. Считалось, что византийское зодчество, остановленное в своем развитии турецким вторжением, можно «продолжить» с того момента, когда оно временно угасло. Образно выражаясь, для современников византийский стиль не имел приставок «нео» и «псевдо». Лишь самые ранние храмы этого стиля напоминали подлинные средневековые памятники; в дальнейшем же русские архитекторы перешли к ротондальным, перетекающим массивным объемам, обилию тяжелого, плотного декора. Такое «утяжеление» внешнего вида храмов автором диссертации ставится в связь с решением градостроительных задач в эпоху, когда городская застройка стала более монотонной и повысилась ее этажность.

Церкви русского стиля тяготеют к камерности и «предпочитают» обосновываться в архитектурно нейтральной, безэффектной среде. Первые из них строились по придворному заказу (церковь в Михайловке на Петергофской дороге, Д.И.Гримм, 1861-1864; проекты по тому же заказу Г.А.Боссе), затем подобные им появились в дворянских усадьбах и среди городских кварталов. Как раз в купеческих и простонародных районах, в захолустных монастырях и у различных «скорбных мест» (кладбищ, больниц, приютов) церкви в русском стиле возводились чаще всего. Однако его применили и при строительстве крупного петербургского собора Воскресения «на крови» (1883), соединившего в себе живописную композицию, напоминающую собор Василия Блаженного, и план классического крестовокупольного храма. После появления этой постройки русский стиль начал быстро распространяться в столицах и провинции, так что наибольшее число таких церквей возвели в 1890-1900-е годы. Наиболее известными мастерами позднего русского и византийского стиля являются В.А.Косяков и Н.Н.Никонов.

Автор диссертации предлагает выделять «гагаринский», «васнецовский» и «последовательно архаизирующий» стиль храмовой росписи как три этапа перехода от академизма к восстановлению в правах византийско-древнерусских изобразительных традиций церковного искусства. В отличие от «гагаринского», «васнецовский» стиль обращается к немудреным понятиям простого народа, эмоционален и гиперболизирован. Характерны мощные, приземистые фигуры с напряженным выражением лица, жесткий рисунок, обилие орнамента, сочетающего средневековые и русские народные черты. В границах «васнецовского» стиля формируется художественный язык модерна, применительно к церковному искусству.

«Васнецовскому» стилю много подражали, так что он перерос рамки имитации одного эталонного памятника – росписи Владимирского собора в Киеве – и стал авторитетным художественным направлением. В той же традиции работал по церковным заказам М.В.Нестеров, а также мастера, выполнявшие мозаики храма Воскресения «на крови». К «архаизирующему» стилю наиболее близко подошел М.А.Врубель, дополнивший роспись Кирилловской церкви в Киеве (1884-1885).

Центрального памятника среди росписей архаизирующего стиля не существует. Он сложился из непрерывной традиции консервативного (простонародного, часто старообрядческого) церковного искусства и потребностей эволюции «ученого» искусства, постепенно отходившего от реалистического мимесиса и трехмерного построения композиции. Сыграла свою роль идеология царствования Александра III, в связи с которой общество обратило внимание на мастеров-традиционалистов. Архаизирующий стиль сложился еще до того, как мыслители «религиозного возрождения» заговорили о древнерусской живописи как об идеале, к которому стоит стремиться, однако такие выступления оправдали и закрепили архаизирующий стиль, преобладающий и в наши дни. Открытие эстетической ценности русской иконы, произошедшее на выставках 1911-1912 и 1913 годов, окончательно отвело на второй план академическую церковную живопись. В архаизирующем

стиле выполнял свои церковные работы Н.К.Рерих, впрочем, смешивая иконописные черты с восточными, готизирующими и неопределенно-архаическими элементами.

Обзор декоративно-прикладного церковного искусства сравнительно краток. Описаны основные типы предметов, подвергавшихся «средневековой» стилизации, а также применявшиеся пластические и орнаментальные мотивы. Обычно иконостас являлся самым «византийским» элементом убранства: одно- или двухъярусный, он по возможности выполнялся из мрамора с резьбой, мозаикой и каменными инкрустациями. Заменить высокий иконостас низкой алтарной преградой, не заслоняющей росписи в апсиде, предложил в середине XIX века Г.Г.Гагарин. Оклады икон, напротив, тяготели к русскому стилю.

В диссертации выделены несколько стилистических групп среди церковных построек начала XX века. Подчеркивается, что неорусский стиль, наиболее симптоматичный для этого периода, не занимал монопольного положения.

Неорусский стиль зародился вместе с постройкой церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцево по проекту В.М.Васнецова и В.Д.Поленова (1881-1882). Вместо памятников XVI – XVII веков мастера обратились в качестве оригинала к лапидарным храмам Новгорода и Пскова. Гладкая поверхность стены белого цвета оказалось основным выразительным средством, пропорции здания приземистые, силуэт огрубленный, примитивизированный. Значительное распространение неорусского стиля отстало от появления этой первой церкви приблизительно на два десятилетия: он получил признание уже в годы становления модерна.

Хронологические рамки, в которые практически укладывается неорусский стиль – это 1906-1914 годы, однако строительная активность в ту пору была необычайно велика. Строятся и крупные соборы по государственным заказам (Федоровский собор в Царском Селе, 1910-12, арх. В.А.Покровский; «Спас на водах», 1910-11, арх. М.М.Перетяткович), и камерные церкви, часто отличающиеся неординарностью своего облика (Троицкая церковь в Бёхово, 1906, проект – В.Д.Поленов; церковь Спаса Нерукотворного в поселке Клязьма,

1908-09, арх. С.И.Вашков). Крупные храмы обычно характеризуются успокоенным силуэтом, гармоничными пропорциями, относительной близостью к подлинным древнерусским памятникам.

В ряде других церковных построек, как правило небольшого размера, обнаруживается резкая трансформация исторических образцов, с помощью которой достигается динамика, гиперболизация или контрастность композиции. Этому могло служить нагнетание приземистых объемов, создающих впечатление инертности (церковь в Бёхове), но чаще применялось противопоставление центральной вертикали и плавно ниспадающих по ее сторонам линий. Появились столпообразные храмы обтекаемых форм, свидетельствующие о своей принадлежности к эпохе модерна – церковь Спаса Нерукотворного в поселке Клязьма (1908-09, арх. С.И.Вашков), храм-памятник в Лейпциге (1911-13, арх. В.А.Покровский) и др. Старообрядческий зодчий И.Е.Бондаренко придерживался индивидуальной манеры, которую вскоре переняли и другие мастера: он работал гранеными объемами, прорисовывая на поверхности стен сухие ломаные линии и фасетки. В те же годы практиковалось и такая точность в подражании древним памятникам, которая сродни обманке, мистификации («Спас на водах», 1910-11, арх. М.М.Перетяткович).

Изменения произошли и в значительно более консервативном византийском стиле. На него оказал воздействие модерн, хотя ни одну подобную постройку невозможно считать непосредственно произведением «ар нуво». Что касается «исторических» предпочтений, то в рамках византийского стиля возникает интерес к раннехристианскому искусству. Архитектурные планы становятся проще, композиция более цельной, декор – пластичнее и уже не подавляет объемно-пространственное решение. Встречаются геометрические четкие, граненые объемы или же, наоборот, постройки скульптурно-пластичного облика, приближающиеся к ротонде. Зодчие применяют контраст масштабов, обтекаемые очертания, напряженный рисунок архивольтов. В этот период был

создан шедевр и вообще последний выдающийся образец византийского стиля – Никольский морской собор в Кронштадте (1901-13, арх. В.А.Косяков).

В **Заключении** период XIX – начала XX в. охарактеризован как важнейшая веха в изучении и творческом освоении художественного наследия средневековья. В относящихся к нему памятниках впервые отыскивали эстетическую ценность. Кроме того, это период повышенного интереса к средневековой истории, особенно к событиям, происходившим в Древней Руси. В кругах, близких к «ученому» искусству, впервые стали серьезно обсуждаться неклассические, внеакадемические способы изображения, свойственные народному и средневековому творчеству.

Отмечен ряд функций, которые выполнял «образ средневековья», и цели, к которым стремились приблизиться с его помощью. Прежде всего, он оказывался востребованным для поддержания «государственного мифа». Из истории средних веков заимствовались примеры любви к Отечеству, гражданской доблести и религиозного подвижничества. При этом обычно подчеркивалась неповторимость русской культуры, сформировавшейся именно в этот ранний, средневековый период. В западных странах средневековье также воспринималось как эпоха становления национальной специфики и противопоставлялось общеевропейской «космополитической» античности.

Но одновременно зародилась и другая тенденция – отыскивать в средневековье то, что не вписывалось в положительную этическую программу (первоначально – классицистическую). Во второй половине XVIII века появляется «готический роман» и небольшое количество связанных с ним изобразительных памятников, становится популярной поэзия псевдо-Оссиана и подражания «в Оссиановом духе». Хотя образ мрачных, демонических средних веков остался, главным образом, в пределах первой четверти XIX века, он не исчез полностью, проявляясь и в эпоху реализма, и при сложении культуры декаданса и символизма.

Третья причина обращения к наследию средневековья – это размышления о статусе мастера-творца и желание реформировать систему специального



образования, представленную Академией художеств. После знакомства с цеховой традицией обучения профессиональным навыкам многие теоретики искусства уверились, что такой тип организации способствует сохранению национальной самобытности в искусстве и естественному развитию индивидуальных способностей. Кроме того, в средних веках привлекало отсутствие конкуренции со стороны фабричного, серийного производства. Обучение в художественных мастерских Абрамцева и Талашкина приближалось к системе цеховой подготовки средневековых мастеров.

В диссертации указывается, что зодчие XIX века видели в сохранившихся памятниках не только отзвук доброй старины, но, главным образом, заготовки для будущего творчества. Это стало особенно характерно в те годы, когда распространился реализм и архитектура эклектики. Авторы того времени, описывая средневековые постройки, постоянно отмечают их функциональность, а также рациональность конструктивно-технических решений. Зодчими нередко двигало желание воскресить старые формы и придать им новые функции, вписать в несвойственный ранее контекст, своеобразно «освятить» современность присутствием старины. Впрочем, для культуры романтизма и символизма более типично подчеркивание исторической дистанции, чем уравнивание ретроспективных и современных элементов в облике индустриального города.

Представленный в диссертации материал позволяет сделать вывод, что ни для какого другого исторического этапа «образ средневековья» не играл такой существенной роли в искусстве, как для периода, охватывающего XIX – начало XX века. Этот образ в изобразительном искусстве был многосоставным и полифункциональным, резонируя воздействиям со стороны других областей культуры (историческая наука, философия и общественная мысль, литература, зрелищные виды искусства), однако и сам влиял на общество, его предпочтения, вкусы, интересы, даже на этические убеждения. «Образ средневековья» является по-разному обнаруживавшим себя, но целостным

феноменом, охватывавшим гуманитарное знание, искусство, литературу, а также сферу идеологии и политики.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Мотив смерти праведника и «Причащение умирающей» А.Г.Венецианова // Искусствознание. 2006. № 1. С. 264 – 282.

**2. Образ средневековья в русской архитектуре второй половины XIX века: историзм как стиль и как принцип // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 5. С. 272 – 275.**

**3. Образ средневековья в русском искусстве XIX – начала XX века // Вестник Московского государственного университета. Серия «История». 2008. № 4. С. 105 – 110.**