

**Международная научная конференция  
Институт Философии и Мировой  
Культуры**

# **«Мышление и Эстетика»**



**№ 2  
27 марта 2026  
Санкт-Петербург**

Коллектив авторов

Сборник научных статей по итогам работы  
**Международной научной  
конференции  
«Мышление и Эстетика»**

Санкт-Петербург, 2026

УДК 18:7  
ББК 85.03  
Ф56

Ф56            Институт Философии и Мировой Культуры. Материалы международной научной конференции: «Мышление и эстетика» (27 марта 2026 г.) / Отв. редакторы: К. В. Никулушкин, Е. А. Башмакова. — Санкт-Петербург: ИФИМК, 2026. — 67 с.

Сборник составлен по итогам работы Международной научной конференции «Мышление и эстетика», которая состоялась 27 марта 2026 года в Санкт-Петербурге. Материалы конференции включают статьи и доклады исследователей, рассматривающих актуальные вопросы в области философии, искусства и мировой культуры. Целью конференции является установление идейно-теоретического диалога с рассмотрением практических вопросов, формирующихся в области современных научных взглядов на пространство культурного существования человека. Содержание сборника определено исследовательским значением для широкого круга представителей в сфере образовательной и научной деятельности.

Полные тексты статей в открытом доступе размещены в Научной электронной библиотеке Elibrary.ru в соответствии с Договором № 88-02/2026К от 05.02.2026 г.

УДК 18:7  
ББК 85.03

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>РАЗДЕЛ I. ИСКУССТВОЗНАНИЕ .....</b>	<b>4</b>
<b>ИДЕЙНОЕ ОСНОВАНИЕ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В ЖИВОПИСИ К. А. КОРОВИНА ....</b>	<b>4</b>
<i>Башмакова Елизавета Альбертовна</i>	
<b>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ИДЕИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ Б. М. КУСТОДИЕВА И Г. М. КОРЖЕВА (НА ПРЕДМЕТНОМ ОСНОВАНИИ КАРТИН «БОЛЬШЕВИК» И «ПОДНИМАЮЩИЙ ЗНАМЯ»).....</b>	<b>12</b>
<i>Широкова Анна Алексеевна</i>	
<b>ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАРТИНЫ РОГИРА ВАН ДЕР ВЕЙДЕНА «СВЯТОЙ ЛУКА, РИСУЮЩИЙ МАДОННУ» .....</b>	<b>30</b>
<i>Широкова Анна Алексеевна</i>	
<b>РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ.....</b>	<b>40</b>
<b>ПОЛИТИЧЕСКАЯ ВОЛЯ ПЕТРА ВЕЛИКОГО В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ИСТОРИИ .....</b>	<b>41</b>
<i>Никулушкин Константин Владимирович</i>	
<b>РАЗДЕЛ III. ФИЛОСОФИЯ.....</b>	<b>51</b>
<b>ИДЕЙНАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЭСТЕТИКИ В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ ПЕТРА ВЕЛИКОГО .....</b>	<b>51</b>
<i>Никулушкин Константин Владимирович</i>	
<b>РАЗДЕЛ IV. ФИЛОЛОГИЯ.....</b>	<b>62</b>
<b>ФОНЕТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СТИХОТВОРЕНИЯ Ф. И. ТЮТЧЕВА «ГЛЯДЕЛ Я, СТОЯ НАД НЕВОЙ» .....</b>	<b>62</b>
<i>Башмакова Елизавета Альбертовна</i>	

## РАЗДЕЛ I. ИСКУССТВОЗНАНИЕ

**Башмакова Елизавета Альбертовна**

Российская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского  
Россия, Санкт-Петербург

### **Идейное основание образа человека в живописи К. А. Коровина**

#### **Аннотация**

В статье рассматривается выразительность образа человека в живописи К. А. Коровина на предметном основании избранных произведений. Целью исследования является раскрытие художественной идеи, формирующей эстетическую выразительность образа в композиционных границах сюжета. В стилистических положениях направления импрессионизма совершается развитие интерпретации произведений К. А. Коровина, где уровень семантики полагается в сфере цветового соотношения изображенных предметов.

#### **Ключевые слова**

Образ человека, портрет, психология, колористическая выразительность, импрессионизм.

### **The semantic basis of the image of a person in the painting of K. A. Korovin**

#### **Annotation**

The article examines the expressiveness of the eikon of a person in the paintings of K. A. Korovin using the example of certain paintings. The purpose of the study is to determine the semantic basis in the eikon of a person. Referring to the impressionism stylistic aesthetics, the possibilities of interpreting Korovin's works, in which the level of semantics is considered in the sphere of the color correlation, are considered.

#### **Keywords**

Eikon of a person, portrait, psychology, coloristic expressiveness, impressionism.

Характерная манера живописи импрессионизма определена идейным развитием художественного текста произведения в области построения колористического ритма, нивелирующего эстетикой цвета психологический уровень композиционного выражения. В причинном истоке импрессионизма полагается факт впечатления – чувственной «печати», отраженной в визуальной плоскости холста с обретением своего невесомого контура через характер авторского взгляда на световоздушную среду окружающей действительности. Запечатление эмпирической цветовой сущности предметов, взаимодействия света с поверхностью материи обуславливает особую фактуру художественного пространства, в котором эстетическая значимость преобладает над символической содержательностью. Известно, что работы К. А. Коровина отличаются лучистой радостью жизни, свободной от

литературных, библейских, философских и психологических сюжетов [2, с. 9]. Появляется закономерный вопрос: какое значение обретает на полотнах образ человека, когда живопись К. А. Коровина не предполагает обращения к семиотическому аспекту культурной памяти, где совершается развитие сюжета к факту философского смысла?

Колористический ритм в живописи К. А. Коровина представляется самодовлеющим сюжетным основанием, в котором человек обретает определенную театральную-сценическую «роль» в создании архитектуры полотна. Достаточно распространенное, наблюдаемое на картинах пересечение различных жанровых планов: портрета, пейзажа и натюрморта, – напоминает структуру антуража театрального действия, где чувственная атмосфера выражается через множество декоративных элементов, – например, известный натюрморт с портретом В. В. Перцевой (1916 г.), где яркие охристые тона комнаты и вазы искусно сочетаются с зимним пейзажем, и возле окна, словно некое дуновение, «плывет» женская фигура в светлом платье. Важно заметить, что женский образ, который развивает в художественной выразительности на полотнах Коровина, обретает почти бестелесную воздушность, что больше соотносится с идеей духа или поэтической музыки, преображающей своим присутствием запечатленное пространство. Так, на картине «Девушка с гитарой» (1916 г.) (Рис. 1) чувствуется некоторая призрачность, иллюзорность, исходящая от нечеткого контура в изображении фигуры. Через мотив игры на гитаре сюжетный план картины наделяется идеей бестелесного звука, который формирует визуальное представление о мелодии в качестве своеобразной «материи» запечатленного пространства. Следует добавить, что связь живописи и музыки часто подчеркивалась Коровиным: «Красота сочетаний красок, их подбор, вкус, ритм — это и есть радость аккорда, взятого звучно. Это есть их суть». [3, с. 79].



*Рисунок 1. Коровин К. А. Девушка с гитарой. 1916. Холст, масло. 67x89.  
Вологодская областная картинная галерея.*

Интересным идейным значением раскрывается образ человека в жанре портрета. Импрессионистическая легкость письма, едва не переходящая в контурную схематичность, позволяет определить в смысловом центре творчества Коровина основополагающую роль живописной «стилистики», эстетики в зрительной передаче образа. Подобный стилистический акцент наблюдается на портрете Т. С. Любатович (1880-е гг.) (Рис. 2), где ярко выделяется стремление художника к передаче водопадного блеска листвы, розоватых оттенков платья, драпировки материи.



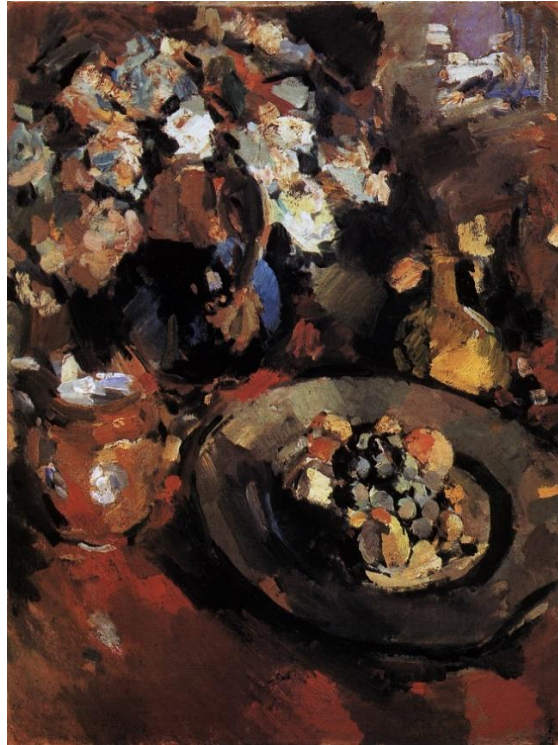
*Рисунок 2. Коровин К. А. Портрет артистки Т. С. Любатович. 1880-е. Х., м. 160x84. Государственный Русский музей.*

Запечатленный прямой взгляд словно отражает некоторую будущую неподдельную эмоциональную глубину театральной роли, которая проявится на подмостках сцены (Татьяна Любатович была актрисой в театре Мамонтова). Схожая колористическая согласованность присутствует на картине «Осенью. Девушка в саду» (1891 г.), где лицо девушки свободно от портретных очертаний в изображении особых зрительных линий «темперамента» и

сочетается с лирической мелодией осеннего сада; на светящейся ткани платья жемчужными оттенками отражается цветовая палитра пейзажа.

Важно заметить, что на некоторых картинах К. А. Коровина через образ человека словно раскрывается повторяющаяся, иногда с оттенком «выученности», улыбка (напр. картина «Хозяйка», где улыбка, напоминающая светящийся полумесяц, более связана с воплощением цветовой ритмичности – беловатыми оттенками пламени от свечи и белой материей в одежде, – чем с действительной, непритворной эмоцией). Улыбка как элемент цветовой гармонии наблюдается, например, на портрете дочерей Ф. И. Шаляпина («У открытого окна. Портрет дочерей Ф. И. Шаляпина»), где замысел картины не основывается на запечатлении портретных сходств. Факт личности с особым психологическим рисунком душевного опыта становится «мимолетным виденьем», промелькнувшим в калейдоскопическом мире цветосветовых эффектов с отражением на полотне в виде обобщенного лирического образа.

Так, смысловой центр живописи К. А. Коровина наблюдается в самом характере авторской стилистики – стиль будто «закрывается» на себе, становясь одновременно и способом выражения художественной формы, и сюжетом. Проницательность художника полагается в области цвета, обретающего через мастерское движение кисти самостоятельную осязательность в умозрении наблюдателя. Яркий пример возможно привести из жанровой сферы натюрморта, где Коровиным создаются жизненно-насыщенные, пастозно-рельефные образы, которые устремляются за пределы зримого контура натуры. В натюрморте с фруктами и бутылкой (1930-е гг.) (Рис. 3) хаотичное экспрессивное движение кисти, ярко отражающее цветовую «фактуру» предметов и стирающее границы видимой формы, приближается к «высвобождению» самой живописи от очертаний изображаемого объекта, что приближается к выразительной манере абстракционизма. В левой части полотна сконцентрированы белые пятна, изображающие цветы и создающие контраст темному цвету в центре полотна, который наделяет пространство глубиной. Закругленные линии эллипса в очертаниях блюда, бутылки, фруктов и кувшина с белыми цветами определяют в цветовой хаотичности некоторое геометрическое основание, удерживающее внутренний ритм полотна, где в правом верхнем углу уже виднеются «вихревые» потоки.



*Рисунок 3. Коровин К. А. Натюрморт с фруктами и бутылкой. 1930-е. Холст на фанере, масло. 66.5x82. Астраханская государственная картинная галерея им. П.М.Догодина.*

Колористическое движение на картинах Коровина стремится к преодолению фотографической четкости, образуя эффект незавершенности. Эмоциональное отношение автора к фотографии определяется в записи К. А. Коровина о современных художественных работах: «<...> Да разве это не есть большая раскрашенная фотография, разве тут много пульса художника?..» [3, с. 86]. Возможно, некоторое противостояние живописи предметности фотографии, могло определить постепенно укрепляющееся стремление к творческому эксперименту. Важно заметить, что подобное стремление к «эксперименту» наблюдается не только в предметной сфере живописи или искусства в целом (ср. с появившимися новыми направлениями в сфере поэтической выразительности) – своеобразное забвение канонов обнаруживается в историческом течении XX века. Однако характер забвения определен положением отчуждения, которое совершенно несоизмеримо с творческими путями искусства, полагающего через принцип созидательности красоту философско-духовного смысла.

Яркой импрессионистической выразительностью наделена картина Коровина «Ручей» (1902 г.) (Рис. 4), в которой с очевидностью раскрывается аллюзия к работе В. М. Васнецова «Алёнушка» (1881 г.) (Рис. 5). На картине Коровина отражается пространство цветовой симфонии листвы, согласующейся с темной гладью воды, в контрасте с которой выделяется сидящая фигура в белом платье.



*Рисунок 4. Коровин К. А. Ручей. 1902. Х., м. 63x45. Государственная Третьяковская галерея.*



*Рисунок 5. Васнецов В. М. Алёнушка. 1881. Х., м. 178x121. Государственная Третьяковская галерея.*

Линия берега на картине «Ручей» определена нечетким контуром, проходящим по диагонали, разделяя полотно на два композиционно значимых цветовых пространства: пространство правой части холста выполнено в светлых тонах краски, которые через короткий стремительный мазок создают эффект поступательного к зрителю движения по вертикали; пространство за линией берега принадлежит более темному колористическому ритму, утверждающему в центре полотна статичное основание в виде изображения водной глади.

Экспрессивные мазки, которыми создается диагональная граница берега, противоположны характеру прорисовки водной поверхности. В данном подчеркивании статики и динамики возможно заметить стилистическую инверсию: образ ручья, изначально предполагающий факт водного течения, выражается на картине в виде застывшего пространства, в то время как граница берега предстает в колористически стремительном развитии световых бликов, свойственных струящейся воде (ср. с «Белая ночь в Северной Норвегии» 1890-е, «Париж. Сена» 1902 г., «Венеция» 1891 г...). Так, семантика движения, которой наделяется береговая линия с изображением сидящей девушки, противопоставляется цветовой приглушенности с превалирующей семантикой статичности в образе застывших вод ручья. Подобная несоразмерность колористического и стилистического движения, согласно которому образ девушки занимает определенный идейно нетождественный застывшей воде топос, противоположна психологической выразительности картины В. М. Васнецова «Алёнушка».

В сюжетном пространстве картины Васнецова совершается семантическое уравнивание образов застывшей фигуры с неподвижными неестественно открытыми глазами и тихой мрачной водной глади, создающей ощущение настораживающей глубины. Выбранный ракурс определяет важность эмоциональной выразительности образа девушки в развитии смысла, в то время как на полотне Коровина факт человеческой фигуры согласуется с идеей визуальной экспрессии. Предметный характер смыслового центра подчеркивается через название картин: произведение живописи «Алёнушка» раскрывается в пространстве мира психологической выразительности человеческого образа в единстве с эстетикой фольклорного текста; название «Ручей» характерно подчеркивает импрессионистическую направленность в изображении пейзажа, в котором человеческая фигура становится частью авторского *imago mundi*, вмещающего идею природного (самодовлеющего) бытия и чувственно-подвижного существования человека. Следует добавить, что интерес К. А. Коровина к жанру пейзажа начал формироваться еще в детстве, когда в работах юного художника стал развиваться талант колориста [4, с. 4].

Восхищение Коровиным пространством природы, в котором художник обретал чувственный взгляд собственной души, выражается в хорошо узнаваемых на полотнах пейзажных красках русской земли [1, с. 34]. Важно

заметить, что в ранних работах художника, выполненных в жанре пейзажа, выделяется отсутствие человеческих фигур (например, «Лето» 1900, «Пейзаж с избами» 1894, «Весна» 1915, «Пруд» 1910-е, «Село на севере России» сер. 1890-х...), в то время как период 1930-х годов характеризуется изображением жизни русской деревни с повторяющимся мотивом саней, запряженных лошадьми – данный образ предстает неким значимым для автора символом, словно переносящим душу художника в пределы родной земли («Россия. Ностальгия» нач. 1930-х, «Россия. Праздничное гулянье» 1930-х, «Зимний пейзаж» 1930-х).

Таким образом, К. А. Коровин, сформулировав новую импрессионистическую выразительность художественной формы в русской живописи, утверждал в своих полотнах эстетическое основание через глубину колористических эффектов, где образ человека наделялся значением структурного элемента, согласованного с цветовой гармоничностью настроения картины. Смысловый центр в живописи Коровина определяется в области стилистики, где характер нанесения краски – экспрессия мазка – наделяется собственной семантикой, создающей развитие сюжетного движения в умозрении наблюдателя. В раскрытии на картинах 1930-х годов пейзажных видов русской земли повторяется мотив саней, который обретает символическую значимость при обращении к биографии художника, создававшего данные работы в эмиграции.

### **Список источников литературы**

1. Громова Е. В. Коровин. / Галерея гениев. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. 127 с.
2. Гусарева А. П. Константин Коровин. / Путь художника. Художник и время. М.: Советский художник, 1990. 239 с.
3. Зильберштейн И. С., Самков В.А. Константин Коровин вспоминает. М.: Изобразительное искусство, 1990. 608 с.
4. Мамонова В. Константин Алексеевич Коровин, 1861-1939. / Великие художники. М.: Директ-Медиа, Комсомольская правда, 2010. 48 с.

© Башмакова Е.А.

---

**Широкова Анна Алексеевна**

Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина

Россия, Санкт-Петербург

**Художественная выразительность революционной идеи в произведениях живописи Б. М. Кустодиева и Г. М. Коржева (на предметном основании картин «Большевик» и «Поднимающий знамя»)**

**Аннотация**

Статья посвящена сопоставительному анализу произведений Б. М. Кустодиева «Большевик» и Г. М. Коржева «Поднимающий знамя». Картины объединяет тема революции 1917 г. Данная тема присутствует во многих живописных работах советской эпохи, однако именно эти произведения наиболее интересно соединяют в себе дух времени и эмоциональное высказывание художника, также они являются одними из самых известных и тиражируемых работ советского периода. Целью работы является художественно-стилистический анализ двух произведений в компаративной интерпретации внешней выразительности сюжета. В достижении поставленной цели был изучен исторический и художественный контекст, выявлены характерные сюжеты и образы, проанализированы пластические, изобразительные и художественные приемы.

**Ключевые слова**

Композиционный строй, контрастное сопоставление, колористическое решение, революционная борьба, сюжет, соцреализм, художественный образ, цветовая схема.

**Artistic expressiveness of the revolutionary idea in the works of painting by B. M. Kustodiev and G. M. Korzhev (on the subject basis of the paintings «Bolshevik" and "Raising the Banner»)**

**Abstract**

The article is devoted to a comparative analysis of the works of B. M. Kustodiev "Bolshevik" and G. M. Korzhev "Raising the Banner." The paintings are united by the theme of the 1917 revolution. This theme is present in many paintings of the Soviet era, however, it is these works that most interestingly combine the spirit of the times and the emotional statement of the artist, they are also one of the most famous and replicated works of the Soviet period. The purpose of the work is an artistic and stylistic analysis of two works in a comparative interpretation of the external expressiveness of the plot. In achieving this goal, the historical and artistic context was studied, characteristic plots and images were identified, plastic, visual and artistic techniques were analyzed.

**Keywords**

Artistic image, compositional system, contrasting comparison, coloristic solution, color scheme, plot, revolutionary struggle, socialist realism.

## **Введение**

Картина Б. М. Кустодиева была написана в 1920 г., однако впервые экспонировалась в 1923 г. на IV выставке Ассоциации художников революционной России (АХРР). Была опубликована в журналах «Красная кровь» и «Всемирная иллюстрация». В 1924 г. под названием «Триумфатор» экспонировалась на выставке в Венеции. После смерти художника неоднократно присутствовала на выставках, организованных русским музеем и Третьяковской галереей, а также репродуцировалась в альбомах по искусству, воспроизводилась на плакатах и почтовых марках. В настоящее время картина находится в коллекции Государственной Третьяковской галереи в Москве. Работе «Большевик» и творчеству Б. М. Кустодиева посвящено достаточно много исследований. Для изучения обстоятельств создания картины «Большевик» особенно ценными стали воспоминания Всеволода Воинова и архивные материалы, представленные в книге Аркадия Кудри [8]. Не менее важной является литература, описывающая весь творческий путь Бориса Михайловича Кустодиева, а также подробности личной биографии, представленные в книгах: Т. А. Савицкой «Б. М. Кустодиев» [13], В. Е. Лебедевой «Борис Михайлович Кустодиев» [10] и А. М. Туркова «Борис Михайлович Кустодиев» [14]. Примечательна работа Э. П. Гомберг-Вержбинской «Русское искусство и революция 1905 г. Живопись и Графика» [5], где подробно рассматривается рисунок Кустодиева «Вступление».

Интересно, что несмотря на явную противоречивость картины Кустодиева, она одновременно и тревожна и празднична, критики и искусствоведы пишут о ней сдержанно, придерживаясь мнения, что работа восхваляет Октябрьскую революцию: «В полотне дан символический образ победы Октября» – пишет Т. А. Савицкая [13, с. 109], «Звонкие краски, открытый и звучный красный цвет – все это придает полотну мажорное звучание» – пишет В. Е. Лебедева [10, с. 44], А. М. Турков говорит об условности и обобщенности сюжета, хотя и упоминает грозный образ «человека-гиганта» [14, с. 114].

Триптих «Коммунисты» Гелия Михайловича Коржева, центральная часть которого – картина «Поднимающий знамя», в 1960 г. был экспонирован на выставке «Советская Россия». Произведение вошло не только в золотой фонд советского искусства, но и открыло новый этап в развитии живописи, так называемый «суровый стиль». За триптих в 1961 г. Коржев был награжден золотой медалью Академии художеств СССР, в 1963 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Коллеги ценили честность и порядочность Коржева, и он был единогласно избран секретарем правления Союза художников РСФСР, а позже и его председателем. Картина находится в Русском музее в Санкт-Петербурге [9, с. 23]. Творчеству Гелия Михайловича

Коржева посвящено множество исследований, также сохранились видеоматериалы его работы в мастерской и интервью. Обращаясь к литературе, возможно указать на следующие источники: книга Т. В. Ильиной «История искусств. Русское и советское искусство» [6] и А. И. Морозова «Поколения молодых» [12], в литературном пространстве которых содержатся общие сведения о развитии искусства, что важно для понимания стилистики Коржева, определившего новое идейное развитие образа в искусстве и создавшего уникальные работы для своего времени. В очерке Тамары Кружковой «Гелий Коржев. Художник» [7] и книге В. П. Лапшина «Гелий Михайлович Коржев» [9] описан творческий путь и подробности биографии художника. А. Я. Басыров посвящает триптиху «Коммунисты» отдельную книгу [2], где представлены репродукции эскизов к работе «Поднимающий знамя».

Работа «Поднимающий знамя» Коржева, как и картина Б. М. Кустодиева «Большевик», обладает достаточно однообразной интерпретацией. А. И. Морозов пишет о «революционном подвиге» [12, с. 31], А. Я. Басыров отмечает во взгляде выдавшегося вперед человека непреклонную волю к победе, трактует красное полотнище, как символ Революции и «священной крови» [2, с. 5]. В. П. Лапшин цитирует советского поэта Тихонова: «Гвозди б делать из этих людей: крепче не было бы в мире гвоздей» и заключает: «Триптих “Коммунисты” воскрешает перед нами бессмертные дни героического прошлого нашей страны. Произведения Коржева рассказывают о мужестве и стойкости...» [9, с. 28]. Тамара Кружкова описывает героя триптиха, как «творца из толпы, вдохновляющего каждого примером созидания и преобразования мира вокруг» [7, с. 7].

Анализируя выбранные работы, невозможно обойтись без таких аспектов, как композиция, колорит и деталь. Для анализа композиции и колорита были выбраны книги Н. Н. Волкова «Композиция в живописи» [3] и «Цвет в живописи» [4], а о значении детали подробно пишет Даниэль Арсс в книге «Деталь в живописи» [1]. Также в процессе исследования были привлечены литературные источники, содержащие общую информацию о художественном и историческом контексте эпохи.

### **Специфика трактовки сюжета**

Произведения Б. М. Кустодиева и Г. М. Коржева объединяет один сюжет. Художники изображают революционные события 1917 г.: Б. М. Кустодиев события февраля 1917 г. (Рис. 1), а Г. М. Коржев, предположительно, события октября (Рис. 2).



*Рисунок 1. Б. М. Кустодиев. Большевик. 1920г. 101x141см. холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.*



*Рисунок 2. Г. М. Коржев. триптих Коммунисты. 1960г. холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.*

В центре двух картин изображение борца революции с красным знаменем в крепкой хватке рук. Тем не менее, несмотря на схожесть сюжетов, произведения резонируют и оставляют различный эмоционально-чувственный отпечаток. Подобную разницу обусловил контекст создания работ. Кустодиев поддерживал революционные события февраля 1917 г., он ими был вдохновлен, как обещанием Свободы, Равенства и Братства. В письме к В. В. Лужскому художник пишет: «Целую Вас и поздравляю с великой радостью... Было жутко и радостно все время. Глаза видели (я, конечно, мало видел, только то, что у меня на площади под окнами), а ум еще не воспринимал. Как будто все во сне и так же, как во сне, или, лучше, в старинной “феерии”, все провалилось куда-то старое, вчерашнее, на что боялись смотреть, оказалось не только не страшным, а просто испарилось “яко дым”!!! ... Ведь это дело показало, что много силы в

нашем народе и на многое он способен, надо только его до предела довести. А уж, кажется, он “доведен” был, особенно нашими “охранителями” ...Здесь все еще кипит, все еще улицы полны народом, хотя порядок образцовый. Никогда так не сетовал на свою жизнь, которая не позволяет мне выйти на улицу – ведь “такой” улицы надо столетиями дожидаться!» [8, с. 176]. Но уже весной 1918 г. радость от революционных событий сменяется тревожным настроением, страхом за судьбу страны «Здесь же всюду дерутся... Жена хотела бы отправиться хотя бы в деревню, но я ее не пускаю. Нашу соседку помещицу только что посадили в тюрьму и требуют 10 тысяч р. выкупа! И вот она сидит сейчас в Кинешме (жена профессора университета!) в камере в обществе “воровки и двух проституток”, как она пишет в письме на днях из тюрьмы... Вот во что выродились наши долгожданные свободы... Правда, мы так привыкли ко всяческим не только трагическим случаям, но и сверхтрагическим, особенно в наше милое время пролетарско-крестьянского коммунистического рая...» [8, с. 5-7]. Из писем Кустодиева можно узнать о его переживаниях в это непростое время. Все эти смешанные чувства радости, а затем тревоги нашли выражение в картине «Большевик».

Советские критики и искусствоведы интерпретировали картину исключительно как прославление революционных событий. В период СССР работа «Большевик» широко тиражировалась в открытках и марках. Была опубликована в журналах «Красная новь» и «Всемирная иллюстрация». Т. А. Савицкая пишет: «Кустодиев находит нужное решение этой темы» (примечательно, что Савицкая использует именно слово «нужное», а не «удачное», или какое-нибудь другое). Главного героя картины Савицкая описывает как рабочего, в котором есть что-то и от крестьянина «своим обликом он убеждает, что борьба его справедлива» [13, с. 109]. В. Е. Лебедева также отмечает революционную радость, которая исходит от картины: «трепещет алый... стяг, подобный пламени колоссального радостного пожара. Звонкие краски, открытый... красный цвет... придают полотну мажорное звучание» [10, с. 44]. Также и А. А. Черняк заключает: «мажорный колорит, солнечный свет, общая праздничность... толпы делают это произведение оптимистическим» [15, с. 14].

Художник умело жонглирует чувствами зрителей – первое впечатление от картины – радость, ощущение праздника и победы, то, что сам испытал художник в 1917 г., пестрота увлекает, и отдаляет внимание, от того, что колосс никак не «фантастически-условен» [там же], а вполне реален и идет по головам «...непреклонно скалистый – влил в миллионы тыщи. Встал горой мускулистой... Мы знаем кого – мети! Ноги знают, чьими трупами им идти» [11, с. 233] пишет Маяковский в том же 1920 г., когда Кустодиев пишет свою картину «Большевик». И только колосс видит горизонт событий, куда ведет толпу и лишь ему художник присваивает лицо, толпа же абсолютна безлика. Но когда зритель всматривается в подробности сюжета, его одолевает та же

тревога и страх, что постепенно подкрадывались к художнику в последующие месяцы и годы, после революции.

Картина Г. М. Коржева «Поднимающий знамя» с первого взгляда вызывает чувства страха и волнения. В работе нет ни праздничного настроения, ни гула толпы, ни радости от свершающихся исторических событий. Она совершенно не согласуется со стилем позднего соцреализма, в ней чувствуется внутренняя свобода художника. В интервью с К. Бохоровым Г. М. Коржев говорит: «...я принадлежу к послевоенному поколению... Мы уже не принадлежали к тому соцреализму. Нас потом назвали “суровым стилем”. Может в этом была какая-то правда. Ребята, пришедшие с фронтов, с которыми мы учились, это были не те безгласные, это были другие уже люди. Страна, которая прошла войну и вышла победительницей, она породила новый тип человека и некое новое время. Художников, с которыми я начинал, с которыми продолжалась наша жизнь, таких покладистых, точно отвечающих на заданную тему, на то, что, так сказать, нужно, было очень мало. Наоборот. Мы довольно свободно искали, хотя это было довольно трудно» [Интервью с Художником Гелием Коржевным «А будет у нас коммунистический реализм?»].

В центре полотна изображен персонаж революционных дней, которого сложно отнести к каким-то конкретным историческим событиям, в его образе раскрывается общая тема борьбы рабочего класса за Советскую власть. В картине Коржева сюжет не так подробно разворачивается, как в картине Кустодиева. Всего один действующий персонаж, и совершенно не видно откуда и куда он идет. Художник концентрирует все внимание зрителя на положении его поднимающейся с колена фигуре. Изображенный образ на картине представляет собой напряженный нерв; в его притупленном, из-под бровей, взгляде застыла ярость. И этот взгляд направлен на зрителя. Художник ставит смотрящего лицом к лицу с человеком, одержимым идеей.

Критики восторженно восприняли триптих «Коммунисты», и, в частности, центральную работу «Поднимающий знамя». В. П. Лапшин, пишет: «именно о них, о коммунистах, изображенных художником Коржевным, хочется сказать словами Н. Тихонова: гвозди б делать из этих людей, крепче не было б мире гвоздей» [9, с. 28]. Именно такой человек «гвоздь», представлен на картине Коржева. Если в работе Кустодиева есть двойственность, обусловленная временем создания работы; в ней чувствуется «брожение» мысли, неопределенность, тревога перед будущим, то в работе Коржева будто бы вынесен приговор идеям революции. В картине нет ни неба, ни пейзажа, лишь каменная брусчатка, монолитным фоном, будто надгробная плита, и канализационный люк, именно на него опирается ногой главный герой картины, чтобы сделать следующий шаг. Таким образом, и Г. М. Коржев и Б. М. Кустодиев создают «правильные» для своего времени картины. Их сюжет отвечает запросам руководящей партии. Однако через нюансы, сюжетные детали, и Коржев и Кустодиев проявляют свободу мысли и вызывают зрителя к размышлениям.

### Особенности композиционного строя

Н. Н. Волков в книге «Композиция в живописи» пишет: «Композицией картины мы называем построение сюжета на плоскости в границах “рамы”. Целью... композиции картины является, однако, не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет функцию подачи смысла» [3, с. 73]. Кустодиев и Коржев мастерски выстраивают композицию своих работ, выбирают разные приемы для ее построения, но в обоих полотнах доминантой и смысловым центром является человек с красным знаменем.

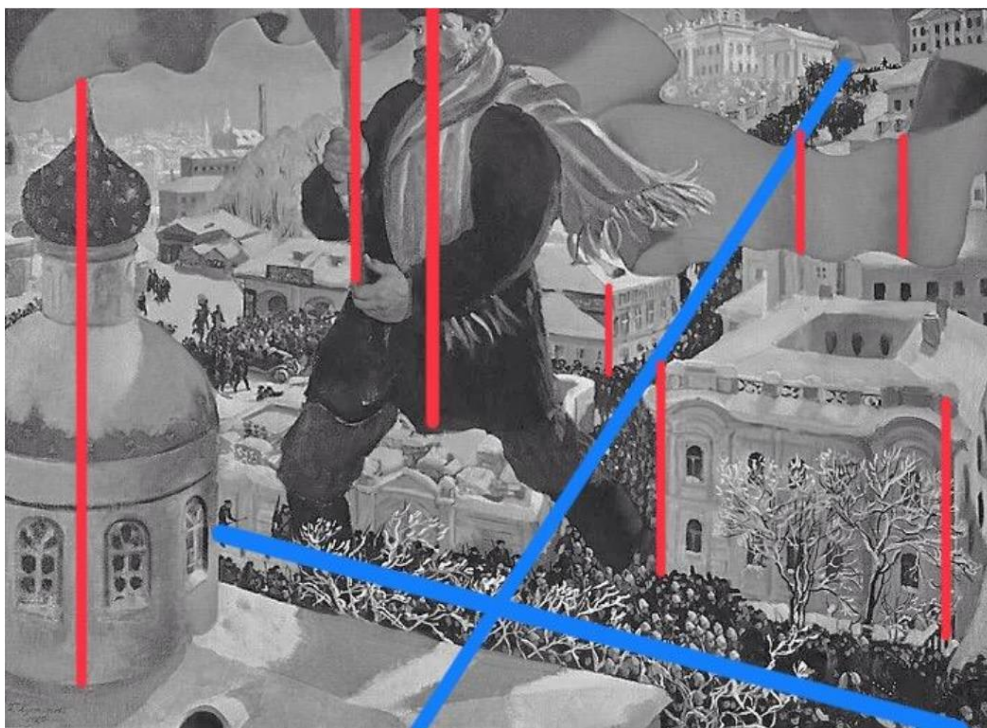
Кустодиев, в основе картины «Большевик», использует свою акварель 1905 г. «Вступление» (Рис. 3), которая была опубликована во втором номере сатирического журнала «Жупел», и представляла собой аллегорию: один из эпизодов «Пляски смерти».



Рисунок 3. Б. М. Кустодиев. Вступление. 1905. акварель, тушь, 26x26. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Скелет-колосс – руки ноги в крови, с пустыми глазницами и огромной оскаленной челюстью, меряет Москву тяжелыми шагами. Его образ демонстрирует зловещее торжество. За спиной тянутся баррикады. Мелькают красные знамена. Море убитых. Однако эти сходства работ, в советский период предпочитали игнорировать, либо не признавать сходства. «Если сравнивать обе вещи, то мы увидим существенные различия», пишет Т. А. Савицкая [13, с. 110]. Одной из композиционных доминант и единственной величиной,

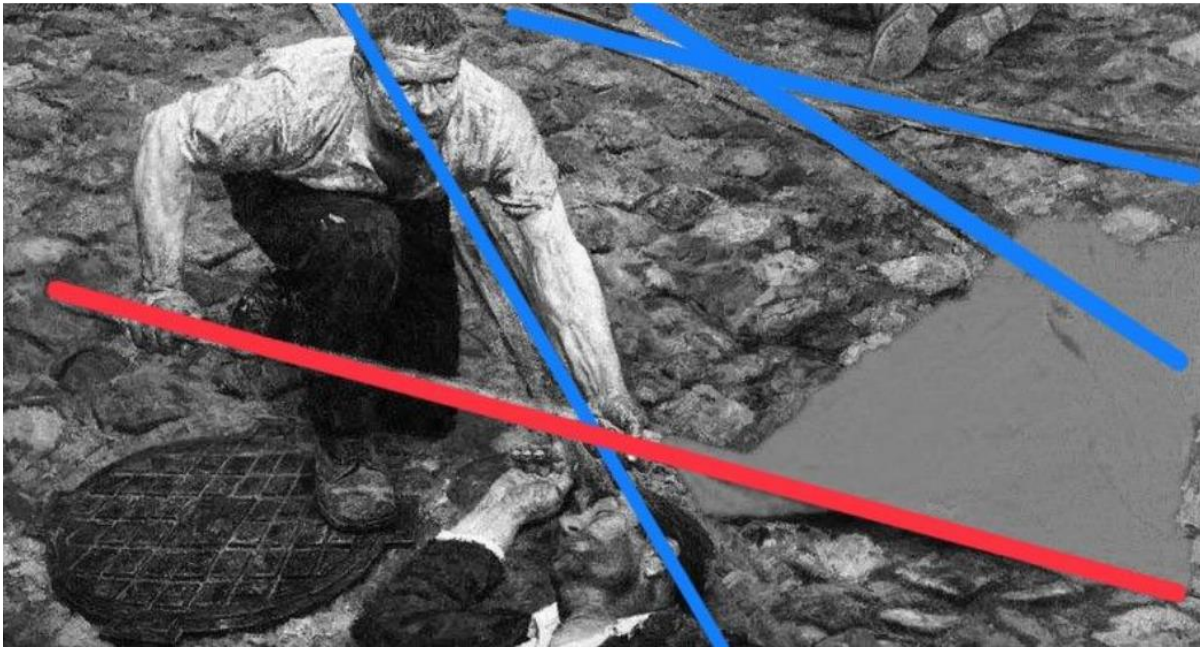
соразмерной колоссу является церковь, стоящая на его пути. «Церковь на моей картине – моя подпись» – объяснял Кустодиев [8, с. 227]. Пророчески ложится тень от большевика на скат крыши церкви, флаг застилает крест, завершающий купол (Если в 1914 г. на территории России было 75 тысяч приходов, то в 1939 г. их осталось всего около сотни. Многие здания церквей переделывались в клубы, зернохранилища, фабрики). В апреле 1919 г. в Царицыне устраивались лекции-концерты на тему «Церковь и советская власть». Духовенство при этом характеризовалось как «черная зловещая язва на теле рабочих и крестьян». Народ призывали освободиться от религиозного дурмана. Кустодиев хотел изобразить за колокольной прячущихся попа и дьякона. Однако эта идея не получила воплощения. Жена художника Ю. Е. Прошинская считала, что это будет слишком грубо. Впоследствии Борис Михайлович жалел, что не написал так, потому что тогда «картина была бы совсем пророческая». Кустодиев мастерски использует такие композиционные приемы, как динамика и ритм. Динамика создается за счет пересечения линий движения толпы, а также считывается в развивающихся витиеватых складках красного знамени. Поток людей пересекают множественные вертикали, создающие ритм: древко флага, тени на знамени, преломляющиеся грани зданий (Рис. 4). Эти приемы создают эмоциональное напряжение картины.



*Рисунок 4. Б. М. Кустодиев. Большевик. Композиционная схема №1*

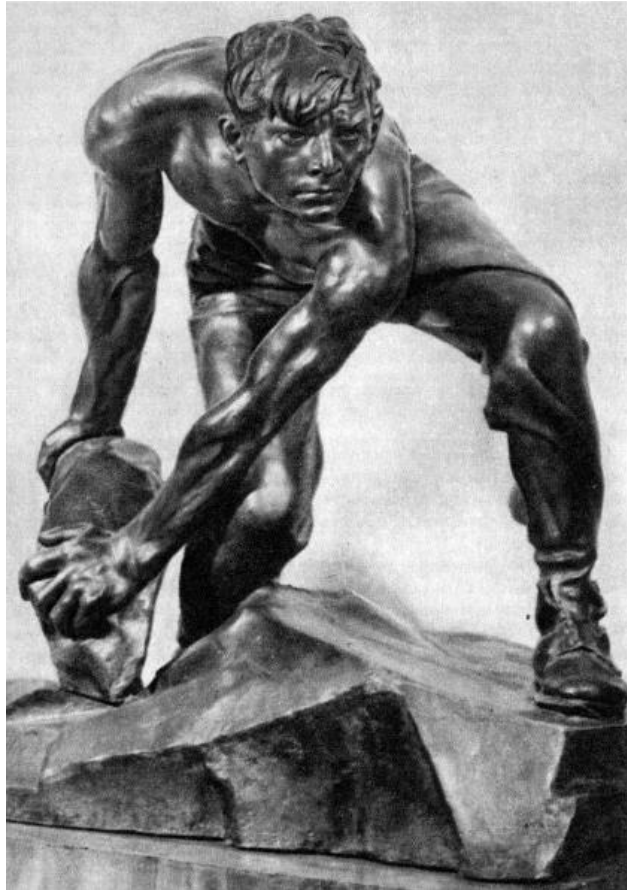
Композиция полотна Кустодиева насыщена фигурами, зданиями, предметами и другими объектами. Переполненность пространства картины рождает ощущение нехватки воздуха и свободного пространства. Куда бы зритель не взглянул, его взгляд в центре событий, в вихре революционного

времени. При этом зритель не становится участником событий, он лишь наблюдатель. Коржев, в отличие от Кустодиева, обращает зрителя не в наблюдателя, а в участника действий, художник захватывает амбразуру взгляда, используя прямоугольный вытянутый холст (156 x 290 см.). Смелыми, четко выверенными композиционными решениями Коржев добивается как эмоциональной, так и смысловой остроты. В работе отсутствует горизонт, плоскость развернута на зрителя в аксонометрии. Нет абсолютно ничего лишнего. Ни одного постороннего, не наделенного смысловой нагрузкой объекта. Линии, по которым строится композиция, динамично восходят к голове героя, сталкивая зрителя со взглядом мужчины на картине. Эта динамика настолько сильна, что буквально не дает отвести глаз. Основная линия, которая проходит через голову, затем руку мужчины к голове погибшего демонстранта, будто бы двойным подчеркиванием выделяет трамвайная рельса. Эту линию пересекает древко знамени. В месте пересечения линий, обмякшая рука одного и сцепленная железной хваткой рука другого (Рис. 5).



*Рисунок 5. Г. М. Коржев. Поднимающий знамя. Композиционная схема №2*

В результате возникают два композиционных узла – лицо мужчины и перехват знамени. Коржев, используя приемы композиции, буквально режиссирует картину, захватывает все внимание зрителя, все его чувства и эмоции. Каждый элемент, наделен и смысловой и композиционной нагрузкой. Так, трамвайные рельсы становятся не только основой динамики композиции, но и символом времени, движения. Не случайна и поза мужчины. Она во многом повторяет скульптуру И. Д. Шадра «Бульжник – оружие пролетариата» (Рис. 6).



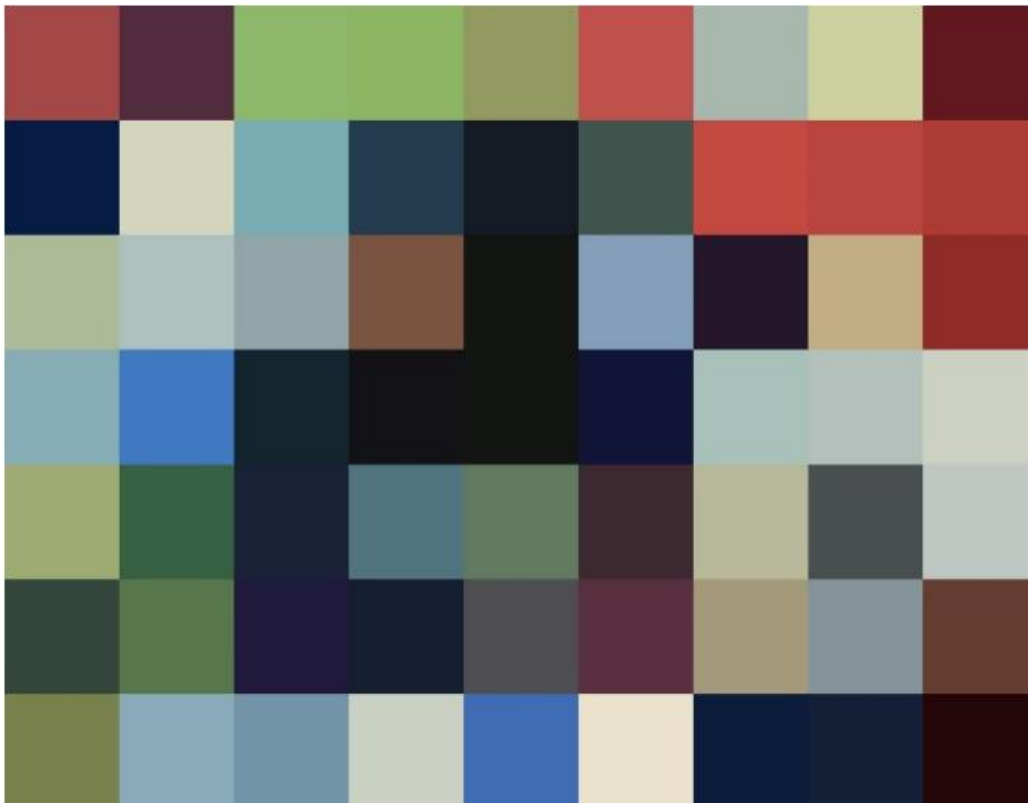
*Рисунок 6. И. Д. Шадр. Булыжник – оружие пролетариата. 1927. гипс, бронза.  
Государственная Третьяковская галерея, Москва.*

Коржев заимствует для своего героя тот же диковатый яростный взгляд, позу, которая напоминает зверя перед прыжком. В результате чего, герой картины лишен каких-либо индивидуальных черт, художник, обращаясь уже к признанному архетипу, создает обобщенный, собирательный образ. Он воплощает собой действие, действие без раздумий, действие на уровне животного инстинкта.

### **Особенности колористического решения**

Цвет является одним из основных средств выразительности в живописи. Художники используют способность цвета активно воздействовать на сознание и эмоции человека, волновать и успокаивать, передавать то или иное настроение. Н. Н. Волков указывал в отношении цвета, что «Метафора живого, “непосредственное” воплощение жизни на холсте путем нервно, эмоционально положенной красочной массы – важная заслуга и генеральная линия русской и европейской живописи» [4, с. 257]. В основе цветового и тонального решения картины Кустодиева лежит контраст. Основным цветовым контрастом, противопоставлением, является красный стяг и синий купол церкви. Сильны и тональные контрасты. Черная масса толпы выделяется на фоне белого снега, а темная фигура большевика вырисовывается ярким силуэтом. В работе

присутствуют и теплые и холодные оттенки (Рис. 7), фигуры и здания изображены объемно.



*Рисунок 7. Б. М. Кустодиев. Большевик. цветовая схема №4*

Контрастны, как собственные тени, так и падающие. Все это создает пестроту и рябь, ощущение солнечного дня, буйства народной стихии. Даже колорит картины вторит идее и времени ее создания, той радикальности взглядов, которые присутствовали в то время, либо за, либо против, либо с нами, либо против нас, либо черное, либо белое. Необходимо отметить техническое исполнение картины. В таких работах, как «Купчиха за чаем» (1918 г.) (Рис. 8), «Портрет Ф. И. Шаляпина» (1922 г.) (Рис. 9), «Масленица» (1919 г.) (Рис. 10) художник бережно выписывает детали, красочный слой тонкий, проработанный, видно, что художник использовал лессировки. Лицо, кожа в портретах изображена изумительно гладкой, бархатной, дышащей.



*Рисунок 8. Б. М. Кустодиев. Купчиха за чаем. 1918. Холст, масло. 120x120. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.*



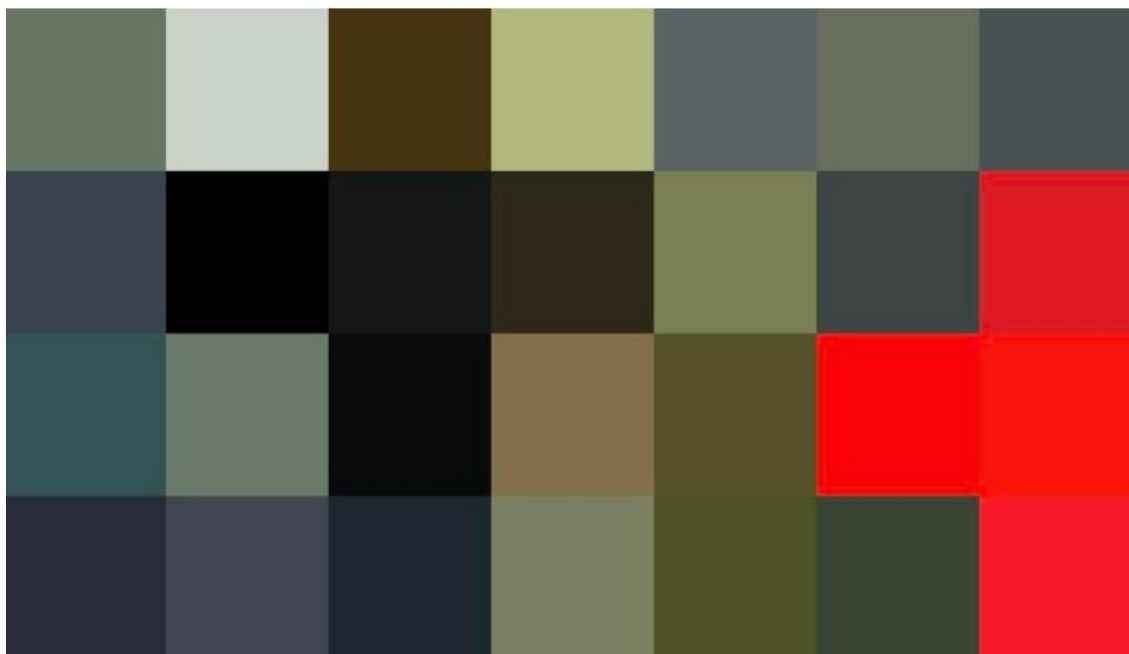
*Рисунок 9. Б. М. Кустодиев. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1922. Холст, масло. 99,5x81. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.*



*Рисунок 10. Б. М. Кустодиев. Масленица. 1919. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.*

В картине же «Большевик» присутствует отличающаяся от остальных работ, живописная манера. Красочный слой неравномерный, кое-где просвечивает холст, где-то наоборот, краска положена толстым слоем. Мазок не сглаженный, он лежит нервно и грубо. Особенно это заметно в фигуре большевика. Его шарф написан резкими динамичными движениями, по линиям можно проследить движение кисти, удар по холсту. В лице Большевика отсутствует всякое любование художника, он пишет грубо, четко, плоскостно кладет тени, будто высекает лицо из камня. В таком живописном порыве, в текстурном, подвижном мазке чувствуются переживания художника, он создает картину не для любования, не для приятной ностальгии по солнечным зимним дням, это картина переживания, картина, созданная для размышления, над судьбой народа, над вихрем истории который так, закручивает судьбу, что кисть вновь и вновь бьет по холсту, впечатывая эмоции в красочный слой.

В работе Коржева колористический ритм построен по-другому. Единственным цветовым акцентом, написанным открытым красным цветом, выступает знамя. Все остальное, приглушенных, серовато-зеленых оттенков (Рис. 11).



*Рисунок 11. Г. М. Коржев. Поднимающий знамя. Цветовая схема №5*

Тональный контраст тоже скуп, выделяется лишь рубашка, белые руки и манжеты. Почти незаметны падающие и собственные тени. Подобное колористическое решение подчеркивает драматизм происходящего, лишает сюжет торжественной красочности, праздности, пафоса. Рубашка демонстранта, его брюки, ботинки, лицо испачканы в городской пыли и грязи, руки покраснели. Коржев исключает всякую романтизацию образа, приближая его к реалиям жизни. Напоминая зрителю, что всякая революция, не щадит, прибавляет к брусчаткам мостовых, не оставляет вариантов, выйти из этого котла, в чистой рубашке. Техническое исполнение работы остается в характерной для художника манере – это толстый «мясистый» слой масляной краски. Поверхность работы фактурна, абсолютно невидна текстуры холста. Реалистичность работы, количество оттенков, заставляет зрителя погрузиться в холст, поверить в реальность, присутствие изображаемого. Также мелкая рябь масляных сгустков ассоциируется с рябью киноплёнки, перед взглядом возникает не то реальность, не то документальный кадр.

### **Значение деталей**

В Работы Кустодиева и Коржева много примечательных деталей как живописных, так и композиционных. Они играют важную роль для раскрытия художественного образа, как установил в исследовании Д. Араасс: «Деталь является акцентом внутри картины, который создаёт событие, задерживает взгляд, нарушая последовательность его движения» [1, с. 28]. Работа Кустодиева изобилует деталями, в прямом значении данного слова (от фр. détail – подробность, частность). Художник рисует всякую подробность, ничего не упускает из виду. Подробно изображены дома, пейзаж, толпа людей. Но что на счет таких деталей, о которых писал Даниэль Араасс, те, которые задерживают

взгляд, нарушая последовательность его движения? Такой деталью становится срезанная рамой холста голова большевика. Эта очень интересная подробность. Подобное художественное решение ранее у Кустодиева не встречается. Ему не свойственно таким образом компоновать фигуру. Композиционную схожесть можно отметить в работе «Русская Венера» (Рис. 12), однако при всем масштабе фигуры, художник бережно склоняет голову модели, таким образом, все тело гармонично вписывается в рамки холста.

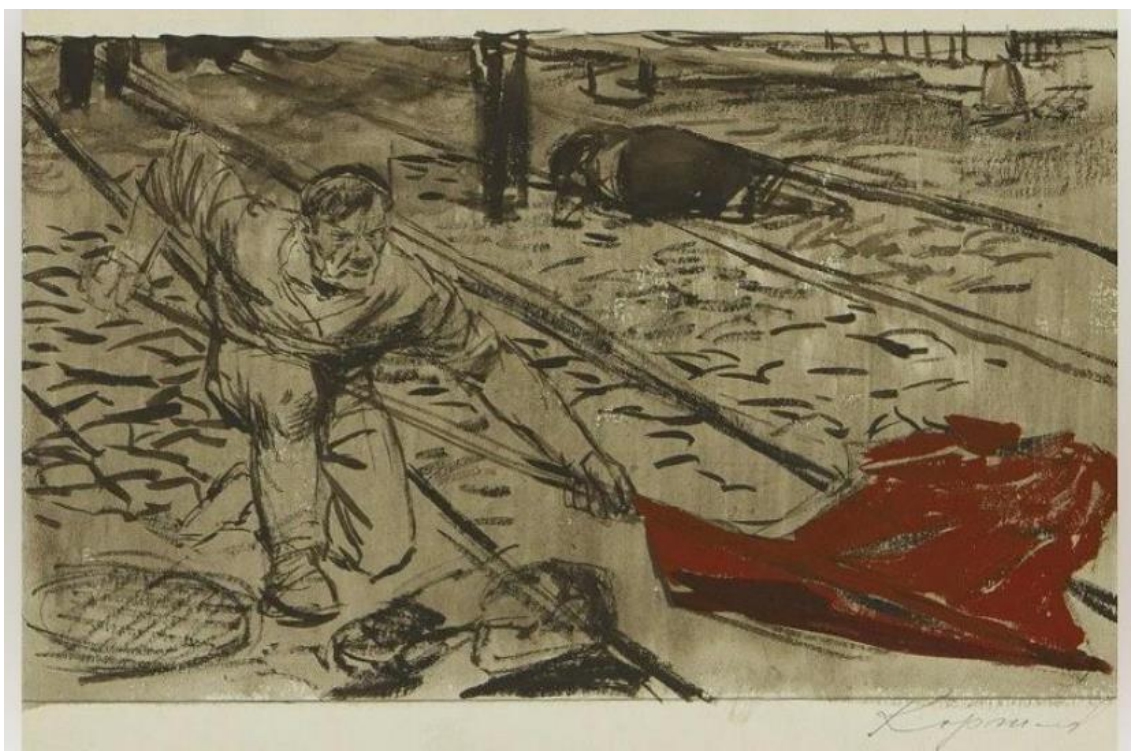


*Рисунок 12. Б. М. Кустодиев. Русская Венера. 1926. Холст, масло. 200x175. Нижегородский государственный художественный музей, Нижний Новгород.*

Что нельзя сказать о фигуре большевика. Главный герой картины, олицетворение нового мира, борьбы, идеологии и вдруг – без головы. Художник использует очень смелый прием, подобное расположение фигуры могло вызвать осуждение и споры со стороны приверженцев академического искусства. Стоит отметить и такую важную деталь, как глаза колоса. Они

прописаны несмотря на то, что находятся в тени. Художник опять же нарушает законы академической живописи, вырисовывая их настолько подробно и ярко, ведь все что в тени, зачастую «списывается», эти же глаза буквально загораются и прожигают взглядом. Это отчетливо можно увидеть, если перевести работу в тон. Белки глаз даже светлее чем освещенная солнцем сторона лица колосса. Они не выражают ни злость, ни ярость, они раскрыты в напряжении, расфокусированы и заключают в себе пустоту.

Работа Гелия Михайловича Коржева не изобилует деталями, ее композиция «вычищена». Однако благодаря именно такой композиции художник создает выверенный образ, а также сцену действия. В подготовительных эскизах видно, что художник думает над позой героя, его окружением, перспективой (Рис. 13, 14).



*Рисунок 13. Г. М. Коржев. Поднимающий знамя. Эскиз.*



*Рисунок 14. Г. М. Коржев. Поднимающий знамя. Эскиз*

При этом, помимо революционера, держащего знамя, а также рельс, остается один элемент, появляющийся в каждом эскизе – люк. Таким образом, становится ясно, что для художника, это не просто часть городской среды или тональное пятно, объединяющее композицию, а смысловая деталь. Ведь на месте канализационного люка могла быть и лужа, и брошенное пальто. Художник изображает именно современный ему люк, чтобы деталь была «читаема» для зрителя. Еще более интересно то, что композиционно люк является поддержкой знамени, они схожи по объему и расположены в противоположных углах. Это хорошо заметно, если его убрать из композиции.

### **Заключение**

В своих работах Б. М. Кустодиев и Г. М. Коржев, филигранно используя простой плакатный сюжет – герой-борец революции, с помощью деталей, композиции, колорита насыщают работы символами и смыслами. Погружаясь в исторический контекст создания картин, внимательно всматриваясь в художественно-изобразительные приемы, можно приблизиться к замыслу автора. Как истинные произведения искусства, эти работы допускают к себе

зрителя настолько, насколько сам зритель готов их воспринимать. Возможно задать вопрос к художественным текстам двух произведений: как изменился герой за 40 лет в проекции идей Кустодиева и Коржева? Оказывается, что герой не изменился, его борьба продолжается, лишь его взгляд впитал еще больше ярости. Изменилась улица, изменилось окружение. Праздничная, пестрая, полная демонстрантов, она превратилась в пустынную мостовую, история взяла свое. Данные работы имеют столько же сходства сколько и различий, но самое важное, что их объединяет – это изображение силы идеи, то, как идея может на десятки лет захватить разум человека, как она меняет людей, как меняет мир, подчиняет сознание.

### **Список источников литературы**

1. Араасс Д. Деталь в живописи / пер. с фр. Г. А. Соловьевой; науч. ред. и лит. обраб. текста С. Ф. Кудриковой. СПб: Азбука-классика, 2010. 462 с.
2. Басыров А. Я. Г. М. Коржев Триптих «Коммунисты». Л.: Художник РСФСР, 1988. 30 с.
3. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977. 263 с.
4. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Изд-во В. Шевчук, 2014. 359 с.
5. Гомберг-Вержбинская Э. П. Русское искусство и революция 1905г.: Графика. Живопись. Л.: Изд-во. ун-та, 1960. 176 с.
6. Ильина Т. В. История искусств: Рус. и сов. Искусство. М.: Высш. школа, 1989. 399 с.
7. Кружкова Т. С. Гелий Коржев. Художник. Гос. Третьяковская галерея. М: Государственная Третьяковская галерея, 2016. 45 с.
8. Кудря А. И. Кустодиев. М.: Молодая гвардия, 2006. 321 с.
9. Лапшин В. П. Гелий Михайлович Коржев. Л.: Художник РСФСР, 1962. 43 с.
10. Лебедева В. Е. Борис Михайлович Кустодиев: Живопись. Рисунок. Театр. Книга. Эстамп. М.: Наука, 1966. 243 с.
11. Маяковский В. В. Владимир Ильич Ленин / Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957. С. 231-310.
12. Морозов А. И. Поколения Молодых: Живопись сов. художников 1960-х 1980-х гг. М.: Сов. художник, 1989. 252 с.
13. Савицкая Т. А. Б. М. Кустодиев. М.: Искусство, 1966. 147 с.
14. Турков А. М. Борис Михайлович Кустодиев. М.: Искусство, 1986. 159 с.
15. Черняк А. А. Тема Октябрьской революции в советском изобразительном искусстве. Пермь: Б.и., 1986. 23 с.

© Широкова А. А.

**Широкова Анна Алексеевна**  
Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина  
Россия, Санкт-Петербург

**Художественно-стилистический анализ картины Рогира ван дер Вейдена  
«Святой Лука, рисующий Мадонну»**

**Аннотация**

В статье проводится художественно-стилистический анализ картины Рогира ван дер Вейдена «Святой Лука, рисующий Мадонну». Нидерландский мастер живописи Рогир ван дер Вейден создавал художественные образы в сильном эмоциональном ракурсе психологического выражения человеческой личности, утверждая роль и значение картины в качестве модели чувственной созерцательности. Представления художника об окружающем культурном пространстве воплощались на полотне выразительной идеей, раскрывавшейся структурой композиционного замысла и сюжетным повествованием. Цель работы – провести исследование произведения живописи Рогира ван дер Вейдена на предмет композиционного и сюжетного построения.

**Ключевые слова**

Авторский взгляд, изобразительная модель, нидерландская живопись, прием живописи, религиозный мотив, религиозные атрибуты, стиль письма, художественный образ.

**Artistic and stylistic analysis of Rogier van der Weyden's painting «Saint Luke painting Madonna»**

**Abstract**

The article provides an artistic and stylistic analysis of Rogier van der Weyden's painting «Saint Luke Painting the Madonna». The Dutch master of painting Rogier van der Weyden created artistic images in a strong emotional perspective of the psychological expression of the human personality, affirming the role and significance of the picture as a model of sensual contemplation. The artist's ideas about the surrounding cultural space were embodied on the canvas by an expressive idea, which revealed the structure of the compositional plan and the plot narrative. The purpose of the work is to conduct a study of the work of painting by Rogier van der Weyden for compositional and plot construction.

**Keywords**

Author's view, visual model, Dutch painting, painting technique, religious motive, religious attributes, writing style, artistic image.

Художник Рогир ван дер Вейден был мастером нидерландской живописи XV века, который в своем искусстве опирался на приемы, которые уже были открыты Яном ван Эйком и Робером Кампенем. В первую очередь это передача

трехмерных объемных форм, фактуры предметов, глубинного пространства. Во многом Рогир ван дер Вейден наследует технику и стиль живописи Яна ван Эйка, однако внутреннее содержание произведений становится иным. Рогиру была несвойственна склонность к всеобъемлющему охвату жизни во всей ее множественности. Его интересовало изображение частного человека его внутренней жизни, индивидуальности. Таким образом, он определил новый этап в развитии портретного искусства Нидерландов.

Рогир ван дер Вейден родился в Турне и в 1427 году был принят в мастерскую Кампена, а через пять лет вступил в гильдию художников города Турне. В 1432 году Рогир переехал в Брюссель, почти сразу по прибытии получил должность ведущего живописца города. В Брюсселе художник проживет всю жизнь и там же напишет практически все свои произведения. Фрагментарность и недостаточная точность сведений о Рогире ван дер Вейдене в значительной мере способствовали спорам по поводу его раннего творчества. Ранние работы художника практически неотличимы от произведений Кампена, они также говорят о его связи с пластикой. Однако с ростом мастерства они начинают приобретать индивидуальный стиль. Он начинал как скульптор, прежде чем стать живописцем. Сочетание этих профессий характерно для Нидерландов начала XV века. Самым знаменитым его творением считали серию картин для Брюссельской ратуши со сценами правосудия императора Траяна. Публика была восхищена не только мастерством живописи, но и жестокостью изображенного.

Рогир ван дер Вейден не подписывал и не датировал свои произведения. Поэтому границы его наследия и творческая эволюция определены лишь приблизительно, на основании сравнительного анализа картин. Главный интерес для художника представляла передача эмоционального состояния человека. Духовная сторона человеческой личности явственно оценивалась им как важнейшая, и физический облик персонажей его картин в значительной мере определялся особенностями их психических свойств. Психологизм изображения лиц и рук становился основным выразителем чувств и переживаний.

Когда Ян ван Эйк писал «Мадонну канцлера Ролена» (Рис. 1), цеховой мастер Рогир ван дер Вейден трудился над картиной прославлявшей ремесло живописи – «Святой Лука, рисующий Мадонну» (Рис. 2).



Рисунок 1. Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. 1435. Дерево, масло. 66x62. Лувр.



Рисунок 2. Рогир ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну. Начало XV века. Холст, масло, темпера. Переведена с дерева. 102,5x 108,5. см. Россия, Санкт-Петербург, Эрмитаж.

Картина Рогира практически повторяет работу Яна ван Эйка. Главные персонажи обеих картин – Мадонна с Младенцем и благоговейный созерцатель. В основу сюжета положен эпизод старинной апокрифической легенды об одном из учеников Христа – Святом Луке. Согласно легенде, Лука был образованным человеком, занимался различными науками, а также искусством. Как повествует легенда, Лука пожелал написать Мадонну с Младенцем, но никак не мог справиться с этой задачей. Во время одной из попыток Луки осуществить свое намерение Мадонна сама явилась художнику, в результате чего получился портрет. Эта легенда восходит к VIII веку и имеет греческое происхождение [9]. Окончательно она сформировалась в западноевропейских странах, где широко распространилась в последней четверти XII века. Святому Луке приписывали многие изображения Христа и в особенности Богоматери, хранившиеся в Византии и Италии. Нередко такие изображения считались чудотворными.

Образ самого Луки был очень популярен в средневековом искусстве. Его часто изображали живописцы разных стран. Долгое время Лука интересовал художников, главным образом как апостол, как автор одного из канонических вероучений. В XIV-XV веках начинают подчеркивать деятельность Луки именно как художника. Предположительно это связано с общими изменениями в культуре и обществе. Рост идей индивидуализма вызвал появление новых форм и канонов в изображении святых. Подчеркивались их индивидуальные особенности и черты. Возрос интерес к святым, связанным с частной жизнью людей. В XIV-XV веках в городах Западной Европы, в частности итальянских и нидерландских, возникают церковные организации живописцев, так называемые гильдии. Гильдии живописцев объявляли его своим покровителем и помещали изображения Святого Луки в своих капеллах. Предположительно, так как не сохранилось ни документов, ни записей, а также подписи художника и других атрибуций, Рогир ван дер Вейден написал «Святого Луку, рисующего Мадонну» по заказу брюссельской гильдии живописцев для их капеллы в соборе Святого Гудулы [10, р. 5]. Сюжет «Святой Лука, рисующий Мадонну», был популярен вплоть до XVIII века, когда художники реже стали обращаться к этому мотиву из-за повсеместного распада гильдий.

Судьба эрмитажной картины «Святой Лука, рисующий Мадонну», уникальна и трагична. До 1813 года картина находилась в испанском монастыре, где была распилена на две основные части: Мадонна и Лука, также сверху было отделено 35 сантиметров, снизу 3,5 сантиметров, 1 сантиметр справа и 2 сантиметра слева. Первоначально картина была деревянной и состояла из четырех досок, склеенных вертикально [6]. В настоящее время в мире известно четыре варианта этого произведения. По мнению исследователей, первичная версия находится в Музее изящных искусств в Бостоне, остальные в Старой Пинакотеке в Мюнхене, в музее Гронинге в Брюгге и в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге (Рис. 2) [11, р. 102].

Также существуют многочисленные копии фрагментов произведения. Судя по числу повторений, картина брюссельского мастера была воспринята его современниками как откровение: впервые темой в живописи стала сама живопись как акт божественного провидения, вдохновения. Сюжет, который изобразил Рогир ван дер Вейден, утратил популярность лишь в XVIII веке с распадом гильдии Луки.

Картина появилась в Эрмитаже разделенной на две части, каждая из частей была куплена в разное время, с перерывом в тридцать четыре года. Правая часть картины, с изображением Святого Луки, находилась в коллекции Виллема II, короля Нидерландов, женатого на дочери Павла I, Анне Павловне. Левая была приобретена у парижского антиквара Антуана Бера и происходила из распроданной в 1881 году в Париже коллекции барона Бернонвилля, а еще раньше входила в состав собрания Изабеллы II, королевы Испании. Из каталога, изданного К. Ж. Ньювенхёйсом в 1843 году, известен ряд ценных сведений. Например, что картина происходит из Испании, откуда недавно была привезена. Важнейшим является свидетельство, что к началу XIX века картина была единой, являясь частью алтаря в одном из испанских монастырей, пострадавших в ходе военной компании 1813 года, где была разделена на части [1]. В Эрмитаж обе части произведения поступили на деревянной основе. Первая серьезная реставрация «Святого Луки» состоялась в Эрмитаже в 1843 году. Реставратором механической части выступал Федор Табунцов. Он предложил ее паркетировать, то есть усилить основы картины с тыльной стороны, что будет препятствовать деформации. В 1867 году «Святого Луку» было решено перевести на холст. Реставрацию провел Александр Сидоров. После приобретения «Мадонны с Младенцем» ее также перевели с дерева на холст, а после соединили со «Святым Лукой». Работа была поручена Александру Сидорову. При соединении двух картин Сидоров допустил неточность, увеличив на несколько миллиметров размер шва между ними. Это заметно по изменившимся пропорциям деталей и растянувшемуся геометрическому рисунку пола. В настоящее время эрмитажную картину принято считать повторением первого (бостонского) варианта [7, с. 19]. Однако из-за утраченной в ходе реставрации деревянной основы, на которой находился авторский грунт, сложно установить была ли это копия руки Рогир ван дер Вейдена или же его ученика.

В результате реставраций XIX века, появились изменения в оригинальной композиции произведения. После реставрации картина приобрела размеры 102,5 на 108,5 сантиметров. Существенная разница между картиной из Эрмитажа и тремя другими вариантами заключается в том, что она утратила фрагменты сверху, снизу, слева и справа. А результатом того, что две основные отдельные части картины находились долгое время в разных условиях хранения, явилось их различное состояние. Имеющийся иллюстративный материал в виде других вариантов картин значительно помог в ходе современной реставрации 2013 года. Во время реставрации был раскрыт

оригинальный красочный слой, были обнаружены интереснейшие авторские детали, например шляпки от гвоздей на деревянном полу в правой части картины. Оригинальное изображение голубой воды было закрыто плотной, однородной записью зеленого цвета. После ее удаления открылись многочисленные детали в виде мелких волн [7, с. 24].

Поскольку обе части картины существовали в разных условиях и реставрировались по-разному, то при современной реставрации надо было выбрать степень возможной расчистки, при которой обе части будут выглядеть идентично. После раскрытия картины тональная разница, которая прежде была явной, была устранена, а лак максимально утончен и выровнен. В 2015 году на реставрационных приставках XIX века и на утратах авторского красочного слоя была проведена реконструкция живописи. А в 2016 году картина снова заняла свое место в экспозиции нидерландского искусства.

### **Композиция**

Композиция картины Рогира ван дер Вейдена созвучна с картиной Яна ван Эйка «Мадонна канцлера Ролена» – это было подчеркнуто многими исследователями (Фридрихом Хорстем Винклером, Рихардом Шульберт-Зольдерном и др.) [3, с. 203]. Исследователь Жак Фоль-Рибас отрицал зависимость произведения Рогира от его современника. Эрвин Панофский считал предшественницей самой композиции ван Эйка миниатюру мастерской Мастера Брусико, в то время как Колин Эйслер в 1963-м году выдвинул гипотезу о возможном влиянии на ван Эйка картины «Св. Лука, рисующий Мадонну» Фламандского мастера [4, с. 251]. Картина Фламандского мастера не сохранилась, но известна по поздней копии, выполненной Колленом де Котером, хранящейся в церкви в Вире. Таким образом, предположительно, Рогир ван дер Вейден вдохновлялся композицией ван Эйка, зависящей в свою очередь, от произведений Фламандского мастера.

Анализируя композицию в картине Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена стоит отметить, что принципы расположения фигур, изображение архитектуры, пейзаж почти что зеркально повторяют друг друга. Однако картины Яна ван Эйка и Рогира ван дер Вейдена отличаются в манере изображения, что формирует совершенно разное впечатление от произведений. Работа Рогира ван дер Вейдена выглядит гораздо архаичнее, чем картина Яна ван Эйка, это проявляется, например: в изображении фигур (у Рогира они более удлиненные и застывшие), построении пространства (оно условно, Рогир пользуется искаженной перспективой, точки схода у предметов рознятся), почти полным отсутствием контрастной, светотеневой моделировки. В свою очередь, произведение Яна ван Эйка весьма реалистично, легко узнаются современные тому времени архитектурные формы; пейзаж; в изображении фигур нет условностей, они написаны детально, их пластика статична, но не лишена жизнеподобия, интерьер наполнен ярким светом, обилием разных узоров. В результате чего картина предстает торжественным величественным

зрелищем. У Рогира ван дер Вейдена сцена лишена пышности, роскоши, она приобретает лирический мотив, отличается сдержанностью.

Для композиции картины Рогира ван дер Вейдена присуща типичная для его времени двойственность и многоплановость. Основных планов три: это первый план, с изображённой на нем лоджией, в которой находятся фигуры Святого Луки и Мадонны; второй план, с изображением садика, двух фигур и зубчатого парапета; третий план – пейзаж. Средняя линия композиции делит картину ровно пополам, она не касается значимых элементов. Для симметричной двухфигурной композиции характерно наличие двух композиционных центров. Такой прием позволяет изобразить диалог героев, ориентированный на зрителя. Лука смотрит на Мадонну. Фигура Мадонны развернута к зрителю, а младенец обращается в сторону Луки. Так, движение глаз переходит от одного к другому. Геометрический центр находится точно между фигурами на дальнем плане, который своим масштабом подчеркивает глубину картины и продолжает движение глаз еще дальше, к горизонту. Оптический же центр расположен чуть выше геометрического, в окружении волнистых берегов реки, по ступенькам которых мы зрительно поднимаемся к горизонту, небу и круглому окну. Окно схоже по площади с пространством оптического центра и этот модуль повторяется на полу и площади крыльца. Логический центр композиции – это младенец Христос. С точки зрения тонально-цветового решения – это самая контрастная по яркости и форме фигура в композиции, к которой направлены взгляды. Это область наибольшей детализации. Также он находится на пересечении перспективных линий архитектурных элементов, образуя с Мадонной активный композиционный узел. Смысловой центр находится в руках Святого. Серебряный карандаш – инструмент художника того времени.

### **Образы персонажей картины**

Образы Мадонны, младенца и Луки детально проработаны. Каждая деталь не случайна, она формирует уникальный образ, дает представление о состоянии и настроении персонажа. Мадонна на картине Рогира предстает в облике красивой молодой женщины, ее одежды соответствуют состоятельным дамам того времени: ярко-синий плащ, золотые узоры. Нижний край одежды Мадонны украшен драгоценными камнями, каждый из них светится по-своему. В фигуре Мадонны проявляется характерный стиль художника – угловатость. Длинные складки одежд, собирающиеся в различные геометрические формы у ног, не подчеркивают очертаний тела, но обращают внимание на мягкий овал лица Мадонны и ее пластичные руки. Лицо Мадонны лишено каких-либо портретных черт, оно обладает правильными, совершенными очертаниями и пропорциями: высокий лоб, полумесяцы приоткрытых глаз – все это отражает представление художника об идеальном женском образе. Мадонна предстает на картине без традиционных религиозных атрибутов, которые подчеркивают ареол ее божественной власти. Она является в образе нежной, заботливой

матери. Ее наклон головы, взгляд, обращенный к младенцу, движение рук – все исполнено глубочайшим материнским чувством любви. Ее фигура не скована традиционной сдержанностью, смирением, строгостью, она по-земному нежна и прекрасна в своей тихой радости. Также по-земному изображен младенец Христос. Он ничуть не идеализирован, в его изображении нет ореола божественности. У него длинное туловище, пухлый животик, большие уши, забавно распушенные волосы на голове, личико с прелестной детской улыбкой. Рогир написал младенца с невероятной детальной точностью. Художник изобразил такие характерные для младенцев нюансы, как: растопыренные пальчики на ногах и руках. После реставрации стала хорошо заметна капелька молока, проступившая на груди, скрытая ранее темным лаком. Этот нюанс позволяет увидеть в этой картине образ мадонны Млекопитательницы. Спустя столетие после создания произведения, в середине XVI века, Триденский собор запретил такие изображения, и в структуре западноевропейской традиции они получили завершение.

Лука, как и Мадонна изображен в современной художнику одежде. На нем розовато-красный плащ с меховыми отворотами рукавов и воротника, на поясе у него висит чернильница. На голове коричневая шапочка. Есть предположение, что это костюм врача, так, например его трактует Никулин [6, с. 11-16]. Однако по современным исследованиям принято видеть в нем мантию и шапочку, связанную с католической традицией, возможно это аббатские или кардинальские одежды [9, 10, 11]. У Святого Луки, как и у персонажей других картин Рогера, особенно выразительно изображены голова и руки. Его лицо, по мнению некоторых исследователей является автопортретом художника, точных подтверждений этому предположению нет, однако в образе Луки несомненно воплотились портретные черты конкретного человека. Это выражается в характерной форме носа, линии рта, разрезе глаз. Также в образе Луки интересно как сдержанно, но при этом подробно Рогир ван дер Вейден изобразил душевные переживания святого. В его напряженном, сосредоточенном взгляде, собравшихся морщинах на лбу, нахмуренных бровях читается волнение художника, увидевшего тот образ, который так долго и мучительно искал. Под внешней сдержанностью скрываются глубочайшие переживания, проявившиеся в морщинах, положении пальцев рук, позе, застывшей будто бы на вдохе. Пред нами возникает образ Художника, охваченного вдохновением, Художника, в чьей жизни наступил кульминационный момент творчества – рождение шедевра. Стоит отдельно подчеркнуть, как изображены руки художника. Тонкие худые пальцы держат серебряный стержень, он не касается бумаги, он ждет повеления руки, сделать очередной меткий и точный штрих, штрих, который станет частью важнейшей работы Художника, венцом его искусства.

## **Интерьер**

Сцена Явления Мадонны Святому Луке происходит в парадном помещении. Темно-серые узорчатые колонны из мрамора поддерживают свод. Пол выложен фигурной плиткой с геометрическим узором. Мадонна восседает на троне, покрытым золотой порчей с вышивкой и зеленой каймой. За спиной Луки, сквозь полуоткрытую дверь, виднеется келья. Скромное жилище святого заполнено книгами, свитками. Одна из книг раскрыта на столе, возможно это Евангелие. Ветер, проникший через полуоткрытую форточку, колышет ее страницы. Интересно, что при раскрытии состарившегося и потемневшего слоя лака, а также поздних записей красочного слоя, открылось множество интереснейших деталей интерьера. Заметно, как живописец тщательно и любовно запечатлел каждый нюанс. Например, в келье, на дощатом полу, изображены шляпки от гвоздей, которыми прибили доски. На книгах заметны металлические застёжки и переплет, на стенах, выщербленные края кирпичной кладки, а на парапете трава, выросшая на стыках плит. Рогир ван дер Вейден воспользовался всеми возможностями масляной живописи, изображая различные текстуры: отполированное дерево, шероховатость порчи, полупрозрачное стекло, матовую поверхность плитки. Следуя традиции средневекового искусства, Рогир ван дер Вейден придал многим деталям и предметам своей картины символический смысл. За спиной Мадонны виден резной деревянный трон – символ божественной власти. Деревянная резная группа фигур на подлокотнике трона, изображает Адама и Еву. За спиной Святого изображен бык, животное, которое всегда сопутствует образу Луки. Символы воплощены в форму обычных предметов и явлений [12, р. 64].

## **Пейзаж**

В центре картины, на втором ее плане виднеется сад с разнообразными растениями, каждое из которых впоследствии было определено известным бельгийским ботаником. Сад огражден кирпичной стеной с зубцами. Около стены, спиной к зрителю стоят две маленькие фигурки. Они навеяны аналогичными изображениями в «Мадонне канцлера Ролена» Яна ван Эйка. Но тут Рогир превзошел Яна ван Эйка. Несмотря на то, что фигуры миниатюрны по своему размеру, их лица отвернуты от зрителя, мы все равно можем считать их настроение. Мужчина указывает на город, его взгляд устремлен к горизонту. Он настолько увлечен, что даже приподнялся на носках, от чего на одной из ног свалилась туфля. Женщина, наклонившись, прислушивается к тому, что говорит ее спутник, это проявляется в характерном склоне головы, она приближает ухо к говорящему. Некоторые исследователи полагают, что это Иоахим и Анна – родители Марии. Однако их роль противоречива, они выполняют не столько сюжетную, сколько композиционную роль, привлекая внимание к пейзажу.

Пейзаж, отнесенный на дальний план картины, можно обозначить как картину в картине. Так как он имеет собственное построение, множество

деталей и нюансов, а также сюжет. Пейзаж противоположен основному действию. Лука и Мадонна далеки от шума и суеты города. В движениях Марии покой и тихая радость, в движениях Луки сосредоточенность и задумчивость. А за зубцами стены, за лентой, уходящей к горизонту реки, где ветер волнует паруса корабликов, поднимаются острова, изображен город. Мы видим, как проезжает всадник по центральной площади, как по ступенькам, на площадь, поднимается женщина с ведрами, как какой-то горожанин беседует у входа в лавку. В отдалении, на правом берегу реки, скачут всадники. Невероятно, как на таком небольшом, прямо сказать, малюсеньком пространстве, художник смог изобразить легкость фигур, естественность их движений.

Таким образом, сцена явления Мадонны святому Луке передана художником Рогиром ван дер Вейденом с достоверностью факта, со всеми нюансами и деталями повседневной жизни. Мадонна лишена Божественного величия, облику Луки приданы черты конкретного человека. При этом Рогиру удалось сохранить ощущение исключительности события, его уникальности, как чуда. Этот удивительный синтез Божественного и будничного вызывает чувство восторга и упоения. Интерьер картины становится ювелирной огранкой для сюжета, изображенного на картине Рогира. Все будто бы застыло в поэтическом очаровании момента, художник зафиксировал каждую деталь, все подчеркивает возвышенность и серьезность момента. Взгляд, движущийся по картине, все время находится в напряжении, улавливая все нюансы и подробности. Пейзажный фон играет важную роль в произведении художника. Он контрастирует по настроению с основным сюжетом, подчеркивая его торжественное спокойствие. А также благодаря подробному изображению пейзажа, создается ощущение действительности, чувствуется атмосфера средневекового города.

### **Список источников литературы**

1. Гершензон-Чегодаева Н. М. Нидерландский портрет XV века: Его судьбы и итоги.-М.: Искусство, 1972. 260 с.
2. Даниэль С. М. Нидерландская живопись: две ветви одной кроны. СПб.: Аврора, 2001. 287 с.
3. Камчатова А. В. Нидерланды. Фландрия. Голландия XV-XIX века. СПб.: Азбука-классика, 2008. 526 с.
4. Никулин Н. Н. Нидерландская живопись XV-XVI веков в Эрмитаже. Л.: Аврора, 1972. 335 с.
5. Никулин Н. Н. Золотой век Нидерландской живописи. XV век. М.: Изобразит. искусство, 1981. 398 с.
6. Никулин Н. Рогир ван дер Вейден. Лука, рисующий Мадонну. М.-Л.: Сов. художник, 1964. 36 с.

7. Рогир ван дер Вейден. Святой Лука, рисующий Мадонну. К завершению реставрации: [каталог выставки] / Государственный Эрмитаж. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2016. 164 с.
8. Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-классика, 2009. 636 с.
9. Ainsworth M. In: From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art. New York: Metropolitan Museum, 1998. 452 p.
10. Bauman G. Early Flemish Portraits 1425–1525. New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Volume 43, No. 4, Spring, 1986. 64 p.
11. Harbison C. The Art of the Northern Renaissance. London: Laurence King Publishing, 1995. 176 p.
12. Ishikawa C. Rogier van der Weyden's Saint Luke Drawing the Virgin Reexamined // Journal of the Museum of Fine Arts, Volume 2, 1990. Pp. 49-64.

© Широкова А.А.

---

## **РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ**

**Никулушкин Константин Владимирович**  
Институт Философии и Мировой Культуры  
Россия, Санкт-Петербург

### **Политическая воля Петра Великого в культурном контексте русской истории**

#### **Аннотация**

В статье рассматривается исторический характер проявления воли Петра I в дискурсе философского рассуждения о культурных реформах начала XVIII столетия. Структура воли получает развитие при условии осознанных мыслимых операций в общем тексте культурного сознания, когда значение поставленной цели обретает дополнительное качество символа, наделяющего пространство действия в достижении цели множеством смыслов. Период правления Петра Великого, получивший название «европеизма», раскрывает подобную культурно-выразительную характеристику. Целью статьи является определение идейных положений в системе западноевропейских заимствований на основании воли первого российского императора. Исторический и герменевтический методы, применяемые в процессе исследования, обусловлены идейным достижением поставленной цели.

#### **Ключевые слова**

Культурное миропонимание, национальная культура, народное единство, политическая воля, философское мышление, царская власть, эстетика.

### **The political will of Peter the Great in the cultural context of Russian history**

#### **Abstract**

The article examines the historical nature of the manifestation of the will of Peter I in the discourse of philosophical reasoning about cultural reforms at the beginning of the 18th century. The structure of will is developed under the condition of conscious conceivable operations in the general text of cultural consciousness, when the meaning of the goal takes on the additional quality of a symbol that endows the space of action in achieving the goal with many meanings. The period of the reign of Peter the Great, called «Europeanism», reveals a similar cultural and expressive characteristic. The purpose of the article is to determine the ideological provisions in the system of Western European borrowings based on the will of the first Russian emperor. The historical and hermeneutic methods used in the research process are due to the ideological achievement of the set goal.

#### **Keywords**

Aesthetics, cultural worldview, national culture, national unity, political will, philosophical thinking, royal power.

Положение воли в структуре философского мышления раскрывалось в истории интеллектуальной культуры различными идейными сюжетами от религиозных, обосновывающих характер свободы человека в отношении промысла Господа (Аврелий Августин, Фома Аквинский, Эразм Роттердамский...), до институциональных, определяющих волю в качестве главной структурной характеристики миропонимания (Артур Шопенгауэр, Фридрих Ницше...). Определение воли в ракурсе психологии человека утверждается способностью осуществлять осознанный и целенаправленный выбор деятельности, направленной к достижению поставленной цели [8, с. 153].

Подобная культурная экспонента воли в значении институционального объекта философии с предметной выразительностью в сфере психологии обусловлена особым интересом в проявлении характера исторической личности, управляющей событийными процессами в области национально-культурного существования.

Каждый представитель государственного управления (князь, царь, император или президент) обладает принадлежностью к культурно-политическому контексту исторического времени, в котором он формирует идейное направление государственного развития на основании проявления собственной воли. Внешнее безволие, пассивность главного представителя народа, страны или отсутствие сильного исторического лидера ведут к масштабным государственным катастрофам, например, в виде дробления Древнерусского государства на княжеские уделы с последующим завоеванием и подчинением в период монгольского нашествия хана Батыея на Русь (1237–1240 гг.) или недолгого периода царствования Петра III, вернувшего врагу России – прусскому королю Фридриху II все земли, омытые кровью русского солдата в период Семилетней войны (1756–1763 гг.); также чрезмерная жесткость и самовластие (например, периода опричнины в царствование Ивана IV) приводят к разрушению внутренней позитивной структуры государственного управления, в которой «лучшими людом» становятся не решительные, мудрые и храбрые (соответственно приведенному историческому периоду: А. Ф. Адашев, А. Б. Горбатый-Шуйский, М. И. Воротынский...), а угодливые и согласные (например, Малюта Скуратов, Василий Грязной, Федор Басманов...), утверждающие личные корыстные интересы в искаженных идеях русского царя, обремененного болезненным выражением собственной воли.

Культурное и политическое величие государства всегда определено устойчивым, идейно выразительным и духовно истинным «историческим основанием», от значений которого выстраивается архитектура национального сознания. Подобный исторический «фундамент» всегда утверждается при участии сильной воли с характерным движением к идейному единству народов, проживающих на территории страны. Стремление к идейному объединению на основании воли приводит к коренным изменениям в виде реформ, сопровождающихся психологическим переходом в сфере общего культурного

сознания от прежней системы традиционных взглядов на практическую реальность собственного существования к новой структуре идейных значений, где свое социальное место (равно как и значение) с необходимостью придется аргументировано (собственными действиями) доказать. В истории России период подобных по качественной выразительности реформ, направленных к утверждению новой идеи политического единства, определен временем царствования Петра Великого, утвердившего заглавным положением не внешнее величие образа царской власти в государстве, а выразительный духовный смысл блага Отечества. Проявление исторического единства через характер политической власти, в начале княжеской, обусловленной границами собственного земельного удела (вотчины), а в последствии государевой и царской, утвержденной на всем территориальном пространстве России, обретает при Петре I новый политический смысл, в котором пограничные рубежи государства наделяются идейной перспективой всеобщих национальных интересов.

Возможно было бы задать характерный вопрос, – а где в эпоху Петра I движение к единству, когда многие представители боярской знати и столичного дворянства совершенно не воспринимали идею Петра Великого о новом облике России или в постановке данного вопроса в другом идейном ракурсе: неужели в допетровский период данного единства не существовало? Ответ обусловлен типологическим определением понятия «единства» в структуре государственно-политических значений:

1. *Условное единство* может утверждаться внешними территориальными границами без дополнительных культурно-духовных положений в национальном самосознании. Например, существование языка культуры в государстве без предметного понимания величия национальной литературы, представление об отечественной истории в координатах временных дат без содержательного значения событий для национальной идеи или любое проявление собственных устремлений исключительно с целью личной выгоды, определяющей позицию общественного договора на любых возможных основаниях как либеральных, так и монархических. Подобное единство предстает достаточно слабой конструкцией, главной политической характеристикой которой является возможность осуществлять манипуляции с народным сознанием на основании древнего плебейского мотива «хлеба и зрелищ», установленного за пределами морально-нравственных значений любой цивилизации.

2. *Идейное единство* раскрывается пониманием не только территориальных границ пространственного положения государства в качестве общей ценности, но в большей степени осознанием культурных символов, которые становятся основанием для мышления в системе национального мировоззрения. Мышление утверждается в сознании исключительно на правах собственной воли, его невозможно заставить «действовать» при условии актов внешнего воздействия по приказу; мышление получает развитие на основании

понятийной аналитики, для которой требуется категориальный тезаурус в определении суждений и выводе умозаключений (особенно в культурно-политическом контексте).

Подобный характер мышления был невозможен в качестве самостоятельного акта для большинства дворянского сословия в рассматриваемом историческом периоде без участия внешней воли русского «царя-демиурга» Петра Великого, который утвердил не только новую парадигму российского образования, но и определил становление и будущее развитие российской науки. Проект Академии наук, учрежденной согласно именному указу Петра I от 28 января 1724 г., включал два уровня: структуру Университета, направленного на обучение наукам студентов, и структуру Академии, сформированной из ученых представителей для проведения различных профильных исследований и экспериментов [10, Т.7, с. 220-225].

В. О. Ключевский указывает на общее условие царской воли в реализации многих реформ Петра Великого: «Вся преобразовательная его деятельность направлялась мыслью о необходимости и всемогуществе властного принуждения: он надеялся только силой навязать народу недостающие ему блага и, следовательно, верил в возможность своротить народную жизнь с ее исторического русла и вогнать в новые берега» [3, с. 47]. Характер государевой «силы» первый российский император унаследовал по исторической традиции политических предшественников, занимавших царский трон в положении неделимой власти. Важный факт новой культурной выразительности в политическом содержании царской воли заключается беспокойством о народном благе, возникающем в сознании русского царя на основании этической и эстетической парадигмы, существенно отличающейся от общепринятых исторических традиций как в художественных значениях внешнего образа (западноевропейский облик одежды, архитектуры, развитие жанровых видов в искусстве...), так и внутренних методах социальной коммуникации (создание ассамблей, издание кодекса культурного поведения «Юности честное зеркало», право свободного брака от родительской опеки ...). Необходимо отметить, что Петр I не устанавливал «веру в возможность» изменения «исторических берегов» русской культуры, согласно приведенному мнению В. О. Ключевского; русский царь своей решительностью и личными действиями непосредственно менял идейное представление о «новых берегах», которые по факту должны были не повторять Западные границы их культурного русла, а превосходить в своем дальнейшем развитии. Только ранняя смерть российского императора обрекла на период забвения как культурные проекты, связанные с развитием Академии наук, открывшейся после смерти Петра I снаряжением экспедиций по исследованию и освоению Русского Севера и Дальнего Востока, так и позитивный процесс демократизации государственного управления на основании высоких государственных полномочий Правительствующего Сената, мнение

представителей которого иногда ограничивали решение самого императора Петра I.

Следует также указать, что русский историк В. О. Ключевский издавал лекции о Петре Великом в составе сборника из четырех томов в начале XX столетия, когда критика царской власти и императорского своеволия (особенно после Первой русской революции 1904–1905 гг.) была общепринятой интеллектуальной полемикой времени.

Допетровская эпоха была определена двумя главными значениями, утверждавшими духовно-политические скрепы народа: 1. Религиозное положение идей Православия (например, оказывавшего влияние на политические отношения между Литовским и Московским княжеством в борьбе за объединение русских земель до момента принятия Литвой и Польшей Кревской унии в 1385 г., которая установила католическую веру в качестве обязательной для литовских земель и разрушила возможность духовного единства народов Литвы и Руси) и 2. Княжеская, царская власть, утверждавшая единую волю князя над всем населением в пространстве удела или в пределах единого государства.

Представления о политическом величии Руси среди подданных не возникало по причине отсутствия понятия государства как самостоятельной категориальной единицы в структуре рассуждения. Царь являлся олицетворением русской земли в дипломатических отношениях с другими странами: гордость за царя равнялась славе и величию России, а содержательное представление подобной гордости было определено по большей части национальным воспитанием, а не условием формирования реальных позитивных действий царской власти, раскрывающей уважение к последствиям ее проявления. Воля царя для народа допетровской эпохи обладала эстетической выразительностью «прекрасного повеления» независимо от обстоятельств, отражавших как ее разрушительный характер, так и созидательный. Например, воля Ивана IV о разделении государства на опричнину и земщину в 1565 г., согласно летописи: «И потом, по грехом Руския всея земли, восташа мятеж велик и ненависть во всех людях, и междоусобная брань и беда велика, и государя на гнев подвигли, и за великую измену царь учиниша опричнину» [9, с. 113] (курсив мой – Н.К.) – по своему культурному пониманию для народа не уступала по силе выразительности воле Алексея Михайловича, утвердившего на Земском соборе «принять под свою государскую высокую руку» [11, с. 458] гетмана Богдана Хмельницкого с войском запорожским, городами и землями. Последствия для Руси двух приведенных исторических событий обладают совершенно различной политической аксиологией, но восприятие народом царской воли в качестве законодательного института, тождественного понятию государство, воплощалось в культурном сознании на равных понятийных основаниях.

Ближайший круг боярской знати мог иметь сомнения в верности царских решений, но при важном условии, что «боярская мнительность» останется на

уровне интеллектуальных, умозрительных построений, поскольку в случае длительных полемических диалогов с русским царем по государственным вопросам – боярин мог стать опальным с «порухой всему роду» (т.е. каждый в последующем поколении рода по вине одного представителя становился политическим изгоем на государевой службе). Формула единовластного политического решения «государь указал, а бояре приговорили», которая скрепляла текст царского указа, была неизменяемой длительный период в российской истории, включая ранние этапы правления Петра I.

Необходимо отметить, что представление у народа о беспрекословной силе подчинения царской власти существенно изменилось после периода Смутного времени, когда произошла утрата традиций наследования престола и цари стали избираться на Земском соборе (Борис Годунов, Василий Шуйский), появились престольные самозванцы (плеяда Лжедмитриев), а также был проведен первый договор (присяга) русского царя с подданными (Крестоцеловальная запись Василия Шуйского). Подобное расшатывание авторитета царской воли в культурном сознании народа сопровождалось польско-литовской интервенцией с запада и шведской военной экспансией с севера, которые опустошительным воздействием на экономическое существование народа и уничтожением порядка законной власти – разрушали веру в символическое единство образа царя и государства. Именно подобный факт в данный исторический период привел к возможности боярского призыва на российский трон польского королевича Владислава, которому по существу указанных положений предлагалось принять только одно важное и главное решение – отречься от католической веры с крещением в Православие.

Царствование фамильного дома Романовых на престоле с 1613 г. до момента начала самостоятельного правления Петра I (1689 г.) привело в народном сознании представление о значении царской воли в состоянии прежнего «властного равновесия», обусловленного общепризнанной народной покорностью с некоторым значительным усилением роли русского царя в пространстве Боярской думы, ставшей для государя практически полностью послушным инструментом в политической жизни. Тем не менее, период Смутного времени отдавался долгим эхом противоречий между народом и властью в виде стихийных народных бунтов, когда беспрекословная воля царя и его ближайших подвижников нарушала жизненный ритм подданных при решении практических вопросов: Соляной бунт (1648 г.), Хлебный бунт (1650 г.), Медный бунт (1662 г.) или Восстание Степана Разина (1670–1671 гг.), как апогей Бунташного века.

Воля Петра I утверждалась в движении к образу культурного мира, идею которого он обрел в Немецкой слободе периода юности, а фактическую иллюстрацию идеи приобрел во время политического путешествия Великого посольства (1697–1698 гг.), в состав которого русский царь входил инкогнито под именем Петра Михайлова – урядника Преображенского полка.

Петр Великий, переживший в десятилетнем возрасте политический заговор старшей сестры Софьи с характерным кровавым выражением стрелецкого бунта (1682 г.), устанавливает в культурно-политическом контексте собственного правления духовный образ Отечества в качестве символа государства, принадлежащего государю, но не совпадающего с ним по величии идейного содержания.

Петр I увидел в период стрелецкого мятежа 1682 г. собственными испуганными детскими глазами, что царский трон обладает значением намного большим, чем непосредственная личность царя. Печальный опыт перешел в осознанное практическое решение утвердить значение престола через образ государственного блага с последующим требованием достойного претендента на основании волевых качеств личности, беспрекословно принадлежащей идее достижения культурно-политического величия России. Подобное суждение о достойном преемнике на российский императорский престол получило свое законодательное закрепление в документе «Устав. О наследии престола», который был издан 5 февраля 1722 г., где российский император оставлял за собой право самостоятельно избирать себе наследника: «Кольми же паче должны Мы иметь попечение о целости всего Нашего Государства, которое с помощью Божьего, ныне паче распространено <...> Мы сей устав учинить, дабы сие было всегда в воле Правительствующего Государя, кому Оной хочет, тому и определить наследство <...> кто сему будет противен, или инако как толковать станет: тот за изменника почтен, смертной казни и церковной клятве подлежать будет» [10, Т. 6, с. 497]. Завершался Устав «формой клятвенного обещания», в котором Петр Великий на основании собственной воли устанавливал для себя «во всем повиноваться <...> за оного стоять, с положением живота своего <...> против тех, которые сему противно поступать будут» [там же].

Соответственно, сложно согласиться с И. В. Кондаковым, утверждающим о волевом стремлении Петра к власти: «Волевой порыв Петра к власти, обуздание им аморфности российского бытия, насильственная организация социума, революционное обновление русской культуры за счет “прививки” к ней европеизма, рукотворная секуляризация православного Царства, создание мощной бюрократической иерархии, декретивное преобразование Царства в Империю – все это, казалось, в совокупности означало преодоление хаоса, централизацию российской жизни на всех ее уровнях и во всех проявлениях, конец “бунташного века” русской истории» [4, с. 15-18]. Положение «бунташный век» является терминологическим определением периода русской истории XVII столетия, невозможно сказать про реальное отсутствие народных восстаний и бунтов после преподнесения Сенатом императорского титула Петру I в 1721 году с образованием Российской империи – событийная граница русской истории за весь период XVIII столетия утверждает совершенно обратное; равно как не существовало в допетровской эпохе никакой «аморфности» русской культуры – существовала собственная государственно-

политическая стратегия, обусловленная традициями русской жизни, при которой реализация внешней и внутренней политики с необходимостью должна была совпасть с действительным потенциалом настоящих возможностей.

Реальность частичной и постепенной «европеизации» русской культуры осуществлялась практически весь XVII век (несмотря на более ранние факты проводимых заимствований). Петр I явился русским царем, который не захотел полагаться на исходные условия «постепенности» государственного развития, устанавливая в новой динамике культурных реформ немыслимый ранее принцип в проявлении царской власти: «делай и поступай, как российский государь». Собственная воля Петра I (но не «волевой порыв Петра к власти») раскрывала новые границы для понимания отношения подданного к государству в условиях политической жизни страны, включая все социальные категории (в том числе и крестьянство, которое с одной стороны, получило наибольшее увеличение различных повинностей, но с другой стороны, получило доступ к лифту социальной мобильности в виде армейской службы). Характер «подражания» укореняется в служилом сословии, от которого требуется перенимать новые знания вместе с российским царем, и, самое главное, воплощать приобретенные знания на практике – философское мудрствование без «достаточного основания» еще не обрело свою выразительность в общем тексте русской культуры (возможно, особый принцип практичности русской философии, направленной на понимание пути развития национального духа, утвердился именно в период Петра Великого).

События отечественной истории также формируются в единство национального текста только при Петре Великом, когда утверждается правда русской культуры в структуре сопоставления с западноевропейской историей. Петр I требует издательства исторических переводов в виде литературных источников для прочтения и рассуждения, Петр I лично пишет «Историю Шведской войны», отражающей не только победные реляции, но и тяжесть военных будней, которые легли на плечи всего народа. Первый российский император определяет основание для развития интереса к историческому пути национальной культуры и политических истин русской государственности.

Возможная идейно-философская дихотомия по основанию взглядов «западников» и «славянофилов», рассуждавших об историческом значении реформ Петра I, не приносит проницательных значений в понимании исторической реальности петровской эпохи. Например, М. П. Погодин указывает на особенности русского Средневековья, в котором «у нас не было <...> западного безземельного рабства, не было пролетариев, не было ненависти, не было гордости, не было инквизиции, не было феодального тиранства, зато были значительное самоуправление, патриархальная свобода, было семейное равенство, было общее владение, была мирская сходка: одним словом, в среднем веке было у нас то, о чем так старался Запад уже в новом, не успел еще в новейшем, и едва ли может успеть в будущем» [7, с. 263] (Курсив – Н.К.). Возможно поспорить с некоторыми положениями М. П. Погодина о

характере средневекового времени в исторических границах России, например, с «патриархальной свободой» или «семейным равенством» – наличие как реального смыслового выражения, так и содержательного закрепления данных понятий в культурной жизни народа обрело свое выражение только в социальном контексте конца XIX – начала XX вв.; также как и очевидного института «инквизиции» не существовало, но положения «ереси жидовствующих» в XV в. или более позднее движение «раскольников» в XVII в. среди народа карались не менее жестоким образом, чем в системе мер по искоренению ереси Западной церковью. Важным моментом в суждении Погодина является мысль, что гордость за Отечество возникает при условии обретения народного единства, скрепленного идейным символом государственного величия. Отсутствие в народном сознании понимания принципов государственного существования приводит к отсутствию гордости за страну, которая становится в подобном ракурсе социального взгляда исключительно территорией (комфортного или некомфортного) проживания.

Таким образом, положение царской воли Петра Великого в событийном пространстве русской истории определило существенные изменения в развитии национального символического и семиотического текста политического и культурного бытия. Россия утвердилась значительным масштабом внешнеполитического величия в Западной Европе после победы в Северной войне, а образ Отечества при Петре I обрел идейную выразительность общего служения в единстве с российским царем, получившим от собственных подданных в лице представителей Сената новый титул: «Петр Великий, Отец Отечества, Император Всероссийский!». Проявление царской воли Петра I в содержательной структуре проводимых реформ отражает новый принцип государственного управления, при котором власть императора должна обладать созидательным характером в формировании достойного культурно-национального облика страны в общем пространстве международной дипломатии. Символическое значение императорской воли, установившей новый уровень понимания политической культуры в сознании народа, после смерти Петра I получило историческое дополнение, при котором положение монарха оставалось беспрекословно повелевающим, но все же ограниченным интересами служилого дворянства. Сила гвардейских дворянских полков, принимавших участие в «дворцовых переворотах» с правовой опорой на «Устав о наследии престола», стала трансляцией воли Петра Великого на весь период XVIII столетия.

### **Список источников литературы**

1. Айдунова Т. Ю. Петр I в русской общественно-исторической мысли середины XIX – начала XX в. Ростов-на-Дону; Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2020. 150 с.

2. Гобозов И. А. Философско-историческое осмысление реформ Петра I и их последствий // *Философия и общество*. 2019. № 2 (91). С. 40-61.
3. Ключевский В. О. Сочинения. В 9 Т. Т. 4. Курс русской истории. М.: Мысль, 1989. 398 с.
4. Кондаков И. В. «Порядок» VS «хаос»: Петр I в интеллектуальной истории России / Петр Великий; сост. и ред. Е. В. Анисимов. М.: ОГИ, 2007. С. 9-33.
5. Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры. В 3-х ч. Ч. 1. СПб.: Типография Скороходова, 1896. 223 с.
6. Нефедов С. А. Петр I: Блеск и нищета модернизации // *Историческая психология и социология истории*. 2011. Т. 4. № 1. С. 47-73.
7. Погодин М. П. Петр Первый и национальное органическое развитие / Петр Великий: Pro et contra / Предисл. Д. К. Бурлаки и др. СПб.: РХГИ, 2003. С. 248-271.
8. Психологический словарь / под ред. П.С. Гуревича. М.: ОЛМА Медиа Групп, ОЛМА ПРЕСС Образование, 2007. 800 с.
9. Полное собрание русских летописей. Т. 5, Вып. 1: Псковские летописи. М.: Языки русской культуры, 2003. 147 с.
10. Полное собрание законов Российской Империи (ПСЗРИ). В 45 т. СПб.: Типография II Отделения собственной императорской канцелярии, 1830.
11. Решение Земского собора о воссоединении Украины с Россией 1 октября 1653 г. // *Российское законодательство X-XX вв.*: в 9 Т. Т.3. Акты Земских соборов. Отв. ред. А.Г. Маньков. М.: Юридическая литература, 1985. С. 458.
12. Соловьев С. М. История России с древнейших времен до наших дней / Петр Великий: Pro et contra / Предисл. Д. К. Бурлаки и др. СПб.: РХГИ, 2003. С. 213-226.

© Никулушкин К.В.

---

### **РАЗДЕЛ III. ФИЛОСОФИЯ**

**Никулушкин Константин Владимирович**  
Институт Философии и Мировой Культуры  
Россия, Санкт-Петербург

#### **Идейная выразительность эстетики в русской философской культуре эпохи Петра Великого**

##### **Аннотация**

В статье рассматривается философский характер развития эстетического мышления в историческую эпоху царствования Петра I. Характер проводимых русским царем культурных и политических реформ в государстве создавал условие существенных системных изменений как в общественной жизни народа, так и в интеллектуальной сфере философского-эстетического сознания. Данный этап в отечественной истории получил название «культурного переворота», который повлиял на дальнейшее развитие национального художественно-эстетического пространства. Цель статьи – определить структуру эстетических взглядов в русском мышлении периода западноевропейских заимствований художественной формы начала XVIII столетия. Достижение цели исследования обусловлено применением компаративного анализа, а также исторического и герменевтического методов.

##### **Ключевые слова**

Духовный образ, западноевропейское заимствование, культурная форма, национальные традиции, философское мышление, христианская идея, художественное выражение, эстетика.

#### **The ideological expressiveness of aesthetics in the Russian philosophical culture of the era of Peter the Great**

##### **Abstract**

The article examines the philosophical nature of the development of aesthetic thinking in the historical era of the reign of Peter I. The nature of the cultural and political reforms carried out by the Russian tsar in the state created a condition for significant systemic changes both in the public life of the people and in the intellectual sphere of philosophical and aesthetic consciousness. This stage in Russian history was called the "cultural coup", which influenced the further development of the national artistic and aesthetic space. The purpose of the article is to determine the structure of aesthetic views in Russian thinking of the period of Western European borrowing of the art form of the beginning of the XVIII century. The achievement of the research goal is due to the use of comparative analysis, as well as historical and hermeneutic methods.

**Keywords**

Aesthetics, artistic expression, Christian idea, cultural form, national traditions, philosophical thinking, spiritual image, Western European borrowing.

Начало XVIII столетия в русской культуре определено стремительным характером петровских реформ, радикально меняющих не только существующую внутривластную систему государственного управления, военную организацию и внешний облик национальных традиций в эстетике художественного выражения, но и структуру народного сознания, в понятийно-образном пространстве которого возникло новое летоисчисление от Рождества Христова, гражданский шрифт в области литературы и положение светского взгляда на область русского искусства.

Сознание есть источник и уровень мышления, созидющего интеллектуальную и духовную жизнь народа. Развитие философского взгляда формулируется при условии нового способа вопрошания окружающей действительности, где главным исходным началом в постижении бытия является обладание культурным сознанием, способным разделять мир природных явлений от сферы искусственной предметности человеческого общества. Подобный дуализм определен развитием лингвистического аппарата, закрепляющего новые значения слов в лексическом составе языка, который становится инструментом интеллектуальных построений в области умопознания. Первые размышления над характером природных явлений в образной форме с установлением персонифицированного имени божественной сущности приводит к созданию религиозно-мифологических представлений, которые требуют не философского вопрошания с целью познания истины, а обрядового «договора» с ритуалом и жертвоприношением для достижения целей, направленных на материальное жизнеобеспечение общества. Развитие социальных отношений с формированием государственности и установлением постоянного материально-предметного совершенства культурных форм в структуре цивилизации определяет новые вопросы в области сознания, для которого мотив подчинения природного пространства своей собственной цели становится важнее условного «договора» о единстве совместного существования с «природными силами». Возникают первые системные решения о составных элементах мироздания, которым возможно управлять по своему замыслу, если познаешь его структурные части в «правильном» сопоставлении.

Духовные истины в русских философских традициях допетровской эпохи определены на религиозно-христианских основаниях, обусловленных при Крещении Руси в 988 г. (6496 г. от Сотворения Мира) преемственностью и развитием идей Православия с византийской эстетикой. Форма религиозной философии по преимуществу идеи единого Господа не является аналитической (проводящей дистрибуцию окружающего пространства на предметные области), поскольку в данном мышлении не имеет значения количество

элементов, представленных в действительном мире, замысел которого заключается в Творце-создателе – «появ единое – поймешь многое». Соответственно, принцип русского философского мышления от своего духовного основания обусловлен стремлением к постижению единства культурной жизни народа, в бытии которого возникают вопросы о судьбе, истине, религиозной вере в неразрывной взаимосвязи с представлением об Отечестве.

Особый этнический способ восприятия окружающей действительности связан не с чувственной организацией субъекта (физиологически она имманентна роду *homo sapiens* с общим положением пяти органов чувств), а с культурным обретением объекта в языковом сознании, в котором при помощи наличной (существующей) категориально-понятийной структуры формируется картина мира и эстетика его художественной выразительности. Соответственно, вслед за Вышеславцевым, логично предположить, что русское философско-эстетическое мышление определено единством культурно-языковых и духовных традиций, формирующих онтологическую глубину вопросов и эпистемологическую перспективу идейных взглядов в отечественной философии: «Не существует никакой специально русской философии. Но существует русский подход к мировым философским проблемам, *русский способ их переживания и обсуждения*. Разные нации замечают и ценят различные мысли и чувства в том богатстве содержания, которое дается каждым великим философом <...> Национализм в философии невозможен, как и в науке; но возможен преимущественный интерес к различным мировым проблемам и различным традициям мысли у различных наций» [3, с. 7] (курсив мой. – Н. К.).

Русская философия допетровской эпохи не стремилась к решению «мировых философских проблем», которые не соотносились с христианским миропониманием и языком церковнославянской письменности. Положения абстрактных понятий рассудка, устанавливающих в процессе познания знак культурного и религиозного равенства в общем тексте западноевропейской цивилизации XVI-XVII вв., были не приемлемы для православного государства, развивающего созидательно-христианскую идею «Москва – Третий Рим», сформулированную в начале XVI в. Характер мышления определялся эстетическим и философским единством, обусловленным красотой духовных помыслов в интеллектуально-религиозной жизни народа. Исследователь русской философии Архимандрит Гавриил в середине XIX в. указывает на общий синкретичный тип художественного и идейно-теоретического рассуждения в ранних формах словесного творчества: «Каждый народ имеет свой особенный характер, отличающий его от прочих народов и свою философию, более или менее наукообразную, или по крайней мере рассеянную в преданиях, повестях, нравоучениях, стихотворениях и религии. Провидение излило богатство даров своих в различной мере, в разнообразных, неисчисленных степенях по всем местам, по всем существам, наполняющим

вселенную» [1, с. 3]. Тем не менее, особый религиозно-духовный уровень категориально-понятийной системы эстетического мышления в русской культуре, определенной историческими границами Средневековья, не означал алогичного оформления национального философского текста. В. В. Колесов обращает внимание на данный факт: «Способность мыслить логически с помощью понятий – вполне реальная возможность в средневековой Руси, даже если вместо понятий в его распоряжении были их подобию – образы и представления» [7, с. 87]. Эстетическое и философское пространство, созидаемое отечественной мыслью, имело свою собственную форму, материю и логику исторического развития. Соответственно, нельзя утвердительно согласиться вместе с Б. В. Яковенко, что русская философия не имеет никаких оснований вплоть до XVIII в.: «Не может быть и речи о каком-либо самостоятельном философствовании в России до XVIII в. Но и он дал в этой сфере очень немного заслуживающего внимания. Мысль российского Севера спала глубоким сном, пока не раздался громкий глас Петра Великого: – За работу!» [13, с. 26]. Положение «самостоятельной философии» определено персонифицированным стремлением к истине научного познания, которого избегали в допетровской Руси на основании соборного текста духовных традиций. Любые идейно-культурные изменения, совершаемые в общем знаковом пространстве философского мышления на основании внешнего заимствования, всегда проходили тщательную богословскую проверку прежде, чем новое значение вплести в ткань отечественного любомудрия. Эпоха культурных изменений конца XVII – первой трети XVIII вв. не разрушила сложившийся принцип заимствования идейных представлений в практике русского мышления, избегавшего пустого копирования. А. Ф. Замалеев приводит данное положение в рассуждении о философии петровского времени: «XVIII век русской истории проходит под знаком петровского западничества, или европеизма, состоявшего в признании России европейской державой <...> В результате европеизм все более упрочивается в качестве основного культурно-идеологического концепта российской политической мысли <...> И хотя на первых порах возобладала повальная подражательность, тем не менее *двигательной силой этой подражательности была не простая «перекачка» европейских образцов, но «глубокое увлечение знанием»* [5, с. 79-81] (– Н. К.).

В начале XVIII в. эстетическое пространство русской культуры при содействии личной воли русского царя дополняет христианско-религиозную идею политической, которая корректирует сюжетную иерархию культурных образов с установлением нового отсчета в развитии философско-эстетической парадигмы. Ю. М. Лотман указывает на данный характерный идейно-политический факт в период царствования Петра Великого: «Идеологии петровской эпохи было свойственно представлять переживаемое Россией в начале XVIII в. время как некий исходный пункт, точку отсчета. Все предшествующее объявлялось как бы несуществующим или по крайней мере не имеющим исторического бытия, временем невежества и хаоса. Допетровская

Русь получала в их сознании признаки энтропии <...> когда Петр из русского царя становится русским императором, это означает не столько расширение власти, сколько именно культурную переориентацию» [9, с. 236-237]. Новый идейный политический взгляд на наследие духовных традиций не являлся самодовлеющим символом петровской эпохи и не перерастал в направленное действие (движение) к пустому пространству исторического нигилизма (например, как во времена Великой французской революции (1789 г.) или Октябрьской революции (1917 г.), когда предпринимались попытки более радикального отказа от исторического наследия в национальной культуре). Общая идейная позиция просветительского взгляда Петра Великого была обусловлена развитием новых форм и методов государственного управления с утверждением нового характера политического отношения подданных к Отечеству, служение которому обретало единство значения и для императора, и для народа. Просветительские установки времени не стремились к разрушению эстетически сложившегося пространства в русской духовной культуре, но старались сформулировать новые общезначимые для российской политической жизни вопросы, подвергнуть критике рационально обоснованные положения религиозного догматизма, мешающего поступательному движению философской мысли (например, с разделяющим принципом отрицания культуры «латинствующих» или суровым гонением «староверцев»).

Особый характер психологии личности в сочетании с относительно свободным воспитанием русского царя Петра I, получившего в молодости большинство своих практических и теоретических знаний на основании знакомства с представителями Немецкой слободы, иногда приводил к внешнему разрушительному давлению на чувства и патриархальный уклад народной жизни через содействие вульгарных форм выражения, например, создание Всешутейшего, всепьянейшего и сумасброднейшего собора, в составе которого Петр I вместе со своими соратниками уничтожал образ христианского клира непристойным подражанием церковных служб с массовыми попойками. В. О. Ключевский указывает в идейно-культурных положениях эпохи на общие основания подобных действий русского царя: «Наружные особенности, отличавшие древнерусского человека от западного европейца <...> не мешали реформе; но очень мешали ей чувства и убеждения, ими прикрывавшиеся: это были признаки оппозиции, символы протеста. Став на сторону нововведений, Петр горячо ополчился против этих мелочей, которыми прикрывались дорогие для русского человека предания старины» [8, с. 199-200]. Возможно, «чувства и убеждения», имеющие отношение к духовной жизни народа, не являются «мелочами», которые требуют уничтожения безобразным театральным подражанием в поведении русского царя, но факт подавления протеста с изменением в культурном сознании народа символических и семиотических положений действительно стал необходим для проведения коренных реформ, получивших общее историческое название «европеизма». Эстетическое пространство в начале русского Просвещения складывается не только из

«наружной особенности», т. е. внешне выразительных значений изобразительно-предметных форм культуры, но и дескриптивных элементов, фиксирующих эти формы в сознании единым смысловым, эстетическим концептом. Концепт подразумевает понятийно-категориальный аппарат, характеризующий способы рационального восприятия окружающей действительности: чем сильнее сформирована система категорий и понятий, тем существеннее постижение онтологии культуры в масштабе мышления.

Эстетика начала XVIII в. полагается на идее политического развития государства, утверждающего новый облик российского художественно-изобразительного пространства: национальная духовная культура с внешней выразительностью форм западноевропейской цивилизации. Согласно мнению П. М. Бицилли термины «культура» и «цивилизация» раскрываются в контексте исторического времени философской диалектикой границ внутреннего и внешнего развития, ведущего к философскому познанию: «То, что Россия отстала от Европы в своем развитии и потом должна была наспех догонять Европу, было величайшим несчастьем, поскольку дело идет о Цивилизации; поскольку же дело идет о Культуре, – это было величайшим даром судьбы: и у культуры есть свой прогресс, особого рода, – без закономерности, без прямолинейности, без необходимости осуществления сознательно поставленных целей, – состоящий в накоплении результатов духовного опыта, в обогащении запаса духовных стимулов и творческих возможностей» [2, с. 361]. Подобное определение «культуры» по П. М. Бицилли является близкой по философскому мировоззрению допетровской эпохе, поскольку характер отсутствия земных исторических закономерностей в сочетании с беспредметностью (бесплотностью) цели познания развивает исключительно религиозный сюжет рассуждений, отражающий духовную красоту божественного блага.

Общий идейно-выразительный характер отношения религии к русской философии прекрасно отразил Б. П. Вышеславцев в словах: «Следует еще сказать об отношении русской философии к религии и теологии. Она постоянно привлекает ее к решению философских проблем. И это потому, что сама религия и теология была первой формой философии и переполнена философским мышлением» [3, с. 12]. В. Зеньковский указывает на более радикальное влияние религии не только на философское мировоззрение, но и на всю светскую культуру, в сердце которой всегда пульсирует мистический, религиозный дух: «Светская» культура и в Западной Европе, и в России есть явление распада предшествовавшей ей церковной культуры. Это происхождение светской культуры из религиозного корня дает себя знать в том, что в светской культуре – особенно по мере ее дифференциации – есть всегда своя религиозная стихия, если угодно – свой (внецерковный) мистицизм» [6, с. 81].

Духовное наследие Византии обрело в русской культуре существование в формах, скорректированных национальным эстетическим сознанием, а

интеллектуальные воззрения раскрывались через христианскую эстетику и удостоверялись религиозным опытом, теоретическое основание которого располагалось в текстах византийской патристики. Оригинальность философского рассуждения в культуре отечественной мысли утверждалось аксиологией Православия, на великий духовный замысел которого указал Н. О. Лосский: «Люди, признающие религиозный опыт, не станут оспаривать того факта, что православие в его русской форме содержит исключительно высокие ценности. Эти достоинства нетрудно обнаружить в эстетической стороне культа русской православной церкви. Было бы странно, если бы такая высокая культура не породила ничего оригинального в области философии» [10, с. 4-5].

Традиции русской философии до начала XVIII в. не полагались в области безотносительной свободы разума, они были связаны с культовой религиозной системой, определяющей мировоззрение, содержательность значений которого в допетровской эпохе определил В. М. Живов: «Сфера церковных обрядов менее всего предоставляла свободу для инноваций. Вместе с тем она не могла остаться незатронутой, поскольку именно в этой сфере наиболее четко закреплялись традиционные культурные ценности и утверждались основные представления о нравственных нормах и социальном порядке. В допетровской Руси богослужение оставалось основой мировоззрения, существенные инновации в нем воспринимались как богоборчество, так что реформаторская деятельность Петра в этой сфере была крайне стеснена» [4, с. 532-533]. Тем не менее, «стеснение» Петра Великого в религиозной сфере не говорит об отсутствии конструктивных изменений в философских взглядах нового исторического времени, обусловленного великим масштабом российских реформ. Представление о красоте художественного образа в данный период имело непосредственное отношение к факту его мышления в новых заимствованных представлениях и понятиях, выведенных за пределы национального религиозного содержания в светскую область культуры. Ю. В. Стенник приводит интересную мысль в отношении положения эстетики петровской эпохи: «Развитие эстетической мысли в России XVIII в. невозможно понять вне учета тех перемен, которые произошли в стране в результате реформаторской деятельности Петра I <...> Изменения в расстановке социальных сил, наметившиеся в результате петровских реформ, привели к качественному переосмыслению всего кодекса идеологических ценностей, какими жила средневековая Русь» [12, с. 37]. Возможно, что в действительности подобного переосмысления всей средневековой аксиологии в петровскую эпоху не произошло по причине отсутствия подобной необходимости. Главной идейной линией Петра I в новом развитии России было не «расшатать» духовные скрепы русского народа, а утвердить новый политический ракурс на величие государства, в национальном пространстве которого каждый «служилый» должен обладать гордостью и достоинством перед представителями западноевропейских стран. Положение российской

державной чести, основанной на личных заслугах подданных перед Отечеством, появилось исключительно при содействии Петра Великого, формировавшего выразительность идеи государственного служения России собственным примером.

Соответственно, к началу XVIII столетия философское мышление, сочетавшее в идейных взглядах традиции русского богословия и христианской герменевтики, принимало созидательные взгляды русского царя в положении блага Отечества без необходимого переосмысления духовных ценностей, но заимствование новых художественных взглядов, не связанных с религиозными формами и канонами, полагало в русском духовном пространстве эстетический ракурс, отличный от традиционного. Примирить новую эстетику с русской философией, обосновывающей внешний образ в несвойственной для западной культуры интерпретационной модели, было достаточно сложно. Главной причиной стала скорость перенимаемых эстетических взглядов, которые опережали их теоретическое обоснование в русском национальном сознании. Возникал философско-эстетический диссонанс на основании положения заимствованной новой формы и ее утверждения в значении русской мысли, не обладавшей характерным новым научно-литературным языком описания. Ю. В. Стенник раскрывает подобную проблему в теоретической и практической области русской культуры петровской эпохи: «Ускоренность темпов культурного развития зачастую приводила к несоответствию между уровнями теоретического осмысления эстетических проблем и непосредственно художественной практикой. Нередко осознание потребности в овладении новыми принципами художественного мировосприятия обгоняло возможности их практического осуществления» [12, с. 39]. Подобная ускоренная динамика культурных заимствований в некоторых случаях превышала значения необходимых потребностей в построении нового культурного пространства российского государства, что может создавать иллюзию хаотического внешнего вмешательства в русскую культуру без установленной цели. Например, В. М. Живов формулирует интересную мысль о сущности Западной культурной трансляции в период царствования Петра I: «Европеизация носила прежде всего семиотический характер (анатомический театр был важен явно не с прагматической, а с символической точки зрения). Петр требовал от своих подданных преодолеть себя, демонстративно отступить от обычаев отцов и дедов и принять европейские установления как обряды новой веры» [4, с. 532]. Семиотическое прочтение новых форм как знаков, конституирующих онтологию западной культуры, совершенно не требовало отречения от национальных традиций; скорее более существенным был вопрос о культурно-политическом причастии и формировании основы нового мировоззрения, нежели о новой вере. Философская рефлексия в эпоху реформ стремилась не приблизиться к осуществлению обрядового положения веры, а утвердиться в новом гносеологическом сюжете, который мог обладать характерным отличием от духовных воззрений русских любомудров

допетровского периода. Подобная возможность обретала право на существование при условии развития просветительского философского тезауруса, о котором упоминает А. В. Малинов: «наиболее актуальной для русской философии XVIII в. была выработка философской терминологии, адекватной западным образцам. Философский язык (впрочем, как и литературный) в то время еще окончательно не сложился. Это придает русским философским сочинениям известную прелесть, скрывающуюся за отчасти неразвившимися языковыми возможностями, за несколько наивным лепетанием мысли, ищущей удачного выражения» [11, с. 8-89]. Действительно, вопрос новых философских понятий в период петровских реформ являлся важным по общему согласованию с характером многочисленных заимствований, которые обладали культурным «шлейфом» западноевропейского лингвистического пространства; но в реальности происходящих реформ характерных философско-эстетических вопросов по существу мышления нового художественного пространства еще не возникало. Ю. В. Стенник отмечает данную просветительскую тенденцию в художественной культуре рассматриваемой эпохи: «Вопросы эстетики рассматривались деятелями русской культуры первой половины XVIII в. чаще всего в контексте решения насущных задач культурного строительства. Основной круг проблем, которые можно было бы обозначить в качестве эстетических, в условиях тогдашней России сводился к обоснованию места искусства в общественной жизни» [12, с. 40]. Практическая необходимость утверждения (закрепления) иностранного слова за предметом, перешедшим с функциональной определенностью в жизнь российского общества, становилась важной частью «европеизации», при которой была необходима осознанная коррекция понятийно-терминологической рецепции с программным единством русского языка. Положение в отечественной философской культуре «лепетания мысли, ищущей удачного выражения», согласно выражению Малинова, никогда не происходило, поскольку факт философского размышления утверждается исключительно ясным и очевидным пониманием сущности вопроса с последующим на него ответом, в другом случае, результат мышления не будет полагаться отношением к философскому дискурсу. Необходимо также указать, что В. В. Колесов видел в прочтении духовных текстов древнерусской культуры важный феномен: «с XII в. разумь не соотносится уже с чувственным представлением о цельности вещи, но сосредоточен на восприятии объема понятия, а это и есть смысл слова, взятого в его отношении к мыслимой вещи» [7, с. 127]. Соответственно, формирование в русской письменной культуре понятийного аппарата, способного совершать операции с абстрактными единицами в философском суждении, исторически зафиксировано временем издания Повести временных лет.

Таким образом, характер эстетических взглядов в русской философской культуре периода реформ Петра Великого обусловлен взаимодействием двух

направлений: духовных традиций в области религиозного умознания и западноевропейских заимствований в сфере творческого воплощения. Каждое из данных культурных пространств в подчинении философскому единству устанавливало собственные границы возможных интеллектуальных операций для мышления: исторический путь русского любомудрия отрицал возможность изменения художественного текста в области Православной идеи, любое покушение на духовно-исторические символы отзывалось отказом в рассуждениях о красоте и возвышенности предлагаемых заимствованных положений; а движение западноевропейских культурных форм в российскую прагматическую действительность отказывалось «подчиняться» русскому языку, требуя собственного обозначения из узуса заимствованной лингвистической культуры. Характер сложного идейного сочетания двух религиозно-противоречивых пространств – Восточного византийского и Западного римского, оказавших диалектическое воздействие на российское мышление, приводил в эпоху Петра I к формированию в русской философии сложной эстетической модели, в которой облик внешней выразительности определялся художественными идеями зарубежного искусства, а психологическая сущность образа устанавливалась причастием к русским традициям духовного миропонимания.

#### **Список источников литературы**

1. Архимандрит Гавриил. История философии в VI ч., ч. VI Русская философия. Казань: Университетская типография, 1840. 158 с.
2. Бицилли П. М. Трагедия русской культуры / сост. и вступ. ст. М. Васильевой. М.: Русский путь, 2000. 608 с.
3. Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии. Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1955. 296 с.
4. Живов В. М. Культурные реформы в системе преобразований Петра I / Из истории русской культуры, т 3. (XVII – начало XVIII века). М.: языки русской культуры, 1996. С. 532-533.
5. Замалеев А. Ф. Идеино-философская специфика русского европеизма / История русской философии / Под общ. ред. проф. А. Ф. Замалеева. СПб.: Изд-во филос. ф-та СПбГУ, 2012. С. 79-81.
6. Зеньковский В. История русской философии. М.: Академический Проект, Раритет, 2001. 894 с.
7. Колесов В. В. Древняя Русь: наследие в слове. В 5 кн. Кн. 4. Мудрость слова. СПб.: фил. Фак СПбГУ; Нестор-История, 2011. 480 с.
8. Ключевский В. О. Курс русской истории. Соч. в 9 т. Т. 4 / Под ред. В. Л. Янина. М.: Мысль, 1988. 398 с.
9. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в

- культуре барокко) / Художественный язык средневековья. Отв. Ред. В. А. Карпушин. М.: Наука, 1982. С. 236-249.
10. Лосский Н. О. История русской философии. М.: Советский писатель, 1991. 559 с.
  11. Малинов А. В. Очерки по философии истории в России в 2 т. Т. 1. СПб.: Интерсоцис, 2013. 494 с.
  12. Стенник Ю. В. Эстетическая мысль в России XVIII в. / XVIII век Сборник 15, Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. Л.: Наука, 1986. С. 37-51.
  13. Яковенко Б. В. История русской философии: Пер. с чеш. / Общ.ред. и послесл. Ю. Н. Солодухина. М.: Республика, 2003. 510 с.

© Никулушкин К.В.

---

## РАЗДЕЛ IV. ФИЛОЛОГИЯ

**Башмакова Елизавета Альбертовна**

Российская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского  
Россия, Санкт-Петербург

### **Фонетическая структура стихотворения Ф. И. Тютчева «Глядел я, стоя над Невой»**

#### **Аннотация**

В статье исследуется фонетическая выразительность и семантическая структура стихотворения Ф. И. Тютчева «Глядел я, стоя над Невой». Цель исследования – раскрыть систему лингвостилистических переплетений, обуславливающих факт поэтико-эстетического единства. Лексико-семантические и фонетические компоненты текста рассматриваются через определение в поэтическом пространстве смыслового центра, конструирующего сюжетный план стихотворения.

#### **Ключевые слова**

Фонетическая выразительность, семантика, смысловой центр, структура поэтического текста.

### **The phonetic structure of F. I. Tyutchev's poem «Глядел я, стоя над Невой»**

#### **Annotation**

The article explores the phonetic expressiveness and semantic structure of F. I. Tyutchev's poem. The purpose of the study is to reveal a system of linguostylistic interweaving that determines the fact of poetic and aesthetic unity. The lexical, semantic and phonetic components of the text are considered through the definition in the poetic space of the semantic center that constructs the plot plan of the poem.

#### **Keywords**

Phonetic expressiveness, semantics, semantic center, structure of poetic text.

Пространство поэтического произведения характеризуется сложной структурой, в которой лингвостилистические элементы и конструктивные компоненты текста (рифма, деление на строфы, название...) обретают семантическую значимость. Многосложная природа поэтического слова, полагающаяся вне сферы однозначной прагматики языка, определяется взаимосвязью лексического, грамматического, фонетического уровней текста, которые составляют эстетическое и семантическое единство произведения.

Идейным основанием данного исследования представляется понимание поэтического языка как системы смысловых переплетений, где каждый элемент становится «говорящим», и следовательно – неслучайным, в общей мозаике текста. Допущение в тексте «случайности» уводит от возможности искусства

как состоявшейся мысли, которая через интерпретацию способна вновь обнаруживать ранее непроявленную выразительность. Рассматривая поэтический текст вне категории «случайности», следовательно, воспринимая каждый элемент в виде определенного дейксиса (указателя), становится видимой имманентная структура произведения, которая проявляется в большей степени через семантические связи, образующие конкретное поэтическое пространство, чем через одноплановую/очевидную поверхность лексического содержания.

Так, поэтическое произведение может полагаться системой, конструирующей собственную содержательную выразительность через свойства знаковых элементов, что раскрывает идея Ю. М. Лотмана: «в словесном художественном тексте не только границы знаков иные, но иное и само понятие знака. <...> Знак моделирует свое содержание. Понятно, что в этих условиях в художественном тексте происходит семантизация внесемантических (синтаксических) элементов естественного языка. Вместо четкой разграниченности семантических элементов происходит сложное переплетение: синтагматическое на одном уровне иерархии художественного текста оказывается семантическим на другом...» [2, с. 31]. Следовательно, при перенесении данной идеи в предметные границы поэтического произведения, возможно определить грамматический и фонетический планы текста в качестве полноценных смыслообразующих компонентов. В данной статье обратимся к фонетической выразительности в стихотворения Ф. И. Тютчева «Глядел я, стоя над Невой...» 21 ноября 1844 г.

Стихотворение «Глядел я, стоя над Невой» раскрывается пятью катренами с кольцевой рифмой. На сюжетном уровне произведения выделяются два смысловых центра: «север» и «юг», которые в лексическо-семантическом содержании текста характеризуются как «ночь» и «день», составляющие бинарную основу поэтического мира Ф. И. Тютчева [3, с. 18], [1, с. 23]. На связь образа «севера» с образом «ночи» указывает слово «мгла», которое, как замечает Л. В. Пумпянский: «на точном, нерасплывчатом языке поэзии 20-х годов означал (эпитет «мглистый» – Б. Е.) «темный», и притом по ночному темный» [3, с. 6]. Подобное единство «ночи» и «севера» раскрывает стилистика текста – расположение в одной строке двух взаимодополняемых прилагательных «зимний» и «ночной»:

Всходили робко облака  
На небо *зимнее* *ночное*,  
Бѣлѣла въ мертвенномъ покоѣ  
Оледенѣлая рѣка [здесь и далее курсив наш. – Б. Е.]

Следовательно, семы снега, холода, неподвижности будут соответствовать идейному плану «ночи», оттенок которой присутствует в лексеме «туман», где выделяется значение «непроглядности», усиливаемой «мглой». Изначальная противопоставленность «севера» и «юга» создает условие для семантического уравнивания «юга» и «дня» на основании

знакового образа «солнца». Данное единство «севера» - «ночи» и «юга» - «дня» указывает на негеографический характер лексем, определяющих два смысловых центра стихотворения. Так, возможно выделить основные смысловые лексемы, принадлежащие поэтическому пространству «севера» и «юга» в виде таблицы (Табл. 1):

Таблица 1

<i>Север</i>	<i>Юг</i>
Над Невой	Солнце
Во мгле (x2)	Греет
Морозного	На солнце
Тумана	Пламенеет
Зимнее	Генуи
Ночное	Залив
Белела	Теплый
Мертвенном	Юг
Покое	
Оледенелая	
О север	
Север-чародей	
Околдован	
Прикован	
Гранитной	
Полосе	

В данных словах, разделенных на две семантические группы, выделяются значимые «дополнительные» смысловые оттенки, которые согласуются с поэтическим тезаурусом произведений Ф. И. Тютчева, например, восклицание «север-чародей» – важно заметить, что существительное «чародей» обладает более проявленным образно-экспрессивным воздействием, чем, например, эпитет «чарующий» или глагол «очаровать». Противопоставление лексем по художественному воздействию на читателя возможно выделить в стихотворении «Сон на море», где «волшебнo-немой [сон – Б. Е.]» стилистически слабее словосочетания «волшебника вой», где присутствует усиливающая экспрессию аллитерация, что напоминает рассматриваемое сочетание «север-чародей» («волшебнo-немой» и «волшебника вой» образуют единую рифму, которая указывает на постепенную метаморфозу, взаимопереходность двух коннотативно разнонаправленных образов).

В строке:

О, сѣверъ, сѣверъ-чародѣй!

проявляется тройной звук [р], который определен единым фонетико-семантическим звучанием с лексемами: «морозного», «мертвенном», «прикован», «гранитной» (где в первых двух лексемах фонема «р» выделяется

через положение между двумя гласными – «морозный», и через сочетание согласных «тв», усиливающих твердость звука [р] – «мертвенный»; лексемы «прикован» и «гранитной» сосредоточены в одном катрене, что подчеркивает факт аллитерации). Данная фонетическая характеристика «севера» противопоставляется звуковому содержанию «юга», где преобладают плавные согласные «пл» – «теплый», «пламенеет», – и «лн» – «солнце», «на солнце». Важно добавить, что лексеме «полосе», где виднеются схожие для «юга» фонемы ([п], [л]), предшествует «северное» «гр» («гранитной»). Важно добавить, что словосочетание «гранитной полосе» звучит наподобие – «гранитном полюсе» (существительное «полюс» – le rôle – встречается в стихотворении Ф. И. Тютчева 1848 г. [5, с. 227], созданном на французском языке и раскрывающем схожие семантические образы).

В поэтической характеристике «юга» лексема «греет» пролагает важную семантическую параллель с лексемой «светился», которая принадлежит смысловому центру «севера». Рассмотрим подробнее данные глаголы, принадлежащие двум антагонистским поэтическим образам.

Начало стихотворения характеризуется глаголом «глядел», что определяет ориентированность дальнейшей лексики в катрене на раскрытие совершающегося внешнего действия, с которым связывается глагол «светился». Третий катрен начинается с глагола «вспомнил», который определяет сюжетное действие в сфере памяти, где образы обретают чувственную тональность, что обуславливает появление глагола «греет», принадлежащего области чувственного воздействия/ощущения, в отличие от «светился», только называющего факт предметного действия.

Так, глагол «светился» не образует семантического единства с значениями «греть», «согреть»; в словосочетании «солнце греет» для лексемы «солнце» полагается дополнение в виде соответствующего глагола, противопоставляющего данный образ золотому светящемуся куполу Исаакиевского собора.

Следовательно, пространство «севера» определено негреющим «солнцем», светящимся в ночном тумане. Данный факт «зимнего ночного солнца» (золотой купол обретает синонимию с образом солнца), сравниваемого с светилом юга, подчеркивает безвременность пространства, где «солнце» не является указателем суточного движения, равно как и север-юг не являются предметными областями на карте. В идее «севера» и «юга» интересно выделить факт вертикальной оси, на которой располагаются данные смысловые центры, – данная «нисходящая» вертикаль появляется в идее направления взгляда, охватывающего сначала небо и затем реку:

Всходили робко облака  
На небо зимнее ночное,  
Бѣлѣла въ мертвенномъ покоѣ  
Оледенѣлая рѣка.

Важно добавить, что сочетание «я вспомнил» становится началом перехода в сферу грезы, наделяющую образы экспрессивной и коннотативной яркостью:

Теперь на солнцѣ *пламенѣетъ*  
*Роскошный* Генуи заливъ....

Интересно выделить некоторое фонетическое созвучие, присутствующее в названиях «Нева» и «Генуя», точнее, ориентируясь на грамматическую форму в тексте, – «Невой» и «Генуи», – где звуки [н], [е] и [j] в окончании образуют инвариант, к которому присоединяется или фонема [в] или [г] соответственно, указывая на лексемы «север» и «юг» с данными звуковыми единицами. Важно заметить, что лексемы «Генуи» и «юг» уравниваются на фонетическом, и следовательно, на смысловом уровне: [генуји] и [jyг].

Структура заключительной строфы раскрывается двойными повторами:

О, еслибъ мимолетный духъ,  
 Во мглѣ вечерней тихо вѣя,  
 Меня унесъ *скорѣй, скорѣе*  
*Туда, туда*, на теплый югъ.

Присутствие в повторе «скорей, скорее» звука [р], принадлежащего фонетическо-смысловому полю «севера», создает момент внутренней динамики сюжета, перехода от «севера» к «югу», в звучании которого превалирует фонема [у], наблюдаемая в повторе «туда, туда». Таким образом, повтор «туда, туда» звучит подобно эху «юга, юга» и «скорей, скорее» – эху «север, север».

Структура заключительного катрена определена повторением лексем не только в границах строфы. Словосочетание «во мгле», с которого начинается вторая строка пятого катрена, присутствует в первом катрене в начале третьей строки:

1-й катрен

Во мглѣ морознаго тумана

5-й катрен

Во мглѣ вечерней тихо вѣя.

Во втором варианте выделяется лексема «вечерней». Фонетическая запись данного слова позволяет выделить звуковые параллели с лексемами «север», «чародей»: [ве-чер-ней] и [се-вер], [ча-ро-дей], однако смысловая экспрессия прилагательного «вечерней» слабее, чем в словосочетании «север-чародей». Следовательно, возможно определить данную лексему («вечерней») как принадлежащую смысловому пространству «севера» с уже обозначившимся переходом к «югу», являющимся заключительным словом в стихотворении. Интересно заметить, что прилагательное «вечерней» объединяется аллитерацией с деепричастием «вея», которое на семантическом уровне связано с образом духа, лексически рифмующимся с «югом». Заключительная строфа представлена неполными рифмами, которые не наблюдаются в других катренах. Так, рифмуются: «дух – юг», «вея – скорее». Рифма «дух – юг» создает на фонетическом уровне в образе «духа» начало становления

смыслообраза «юга», следовательно, лексико-грамматическое содержание пятого катрена, где сослагательное наклонение с оттенком восклицания раскрывает еще не состоявшееся действие, дополняется фонетическим планом, в котором данное действие совершается через переход недостаточно «устойчивого», щелевого «х» в твердозвучащий «г» ([дух] – [jyɣ]).

Таким образом, фонетическая структура стихотворения «Глядел я, стоя над Невой» определена семантическим единством с двумя смысловыми центрами в образах «севера» и «юга», которые при обращении к поэтическому «словарю» Ф. И. Тютчева обретают единство с образами «ночи» и «дня». Фонетическая выразительность текста раскрывает в лексемах семантическую тональность определенного сюжетного центра (севера или юга) и позволяет определить звуковые инварианты, к которым добавляется соответствующая смысловая фонема.

### Список источников литературы

1. Лотман Ю. М. Поэтический мир Ф. И. Тютчева. // Ф. И. Тютчев: pro et contra / Сост., вступ. статья и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2005. С. 824-862.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с.
3. Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. // Ф. И. Тютчев: pro et contra / Сост., вступ. статья и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2005. С. 434-475.
4. Стихотворения Ф. Тютчева. Современник 1854. Томъ XLIV, № 3. СПб.: типографія Эдуарда Праца, 1854. 58 с.
5. Тютчев Ф. И. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Правда, 1980. 382 с.

© Башмакова Е.А.

---