

Чжи Лун

## **РОЛЬ КАЛЛИГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ГОХУА XIX-XX ВЕКОВ**

Цель настоящей статьи - проследить на примере китайской живописи гохуа, каким образом менялась роль каллиграфической надписи в свитках жанра хуаняо (цветы и птицы), рассмотреть ее место в живописном пространстве в период от Средневековья до XIX-XX веков. Актуальность темы заключается в том, что поступательное развитие каллиграфической составляющей свитков жанра хуаняо не становилось еще предметом отдельного исследования.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/55.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/55.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. II. С. 200-205. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/12-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## MODELS OF RELIGIOUS WORLD PERCEPTION AS A FACTOR OF PEOPLE'S SOCIAL-LEGAL MODE OF LIFE AND SELF-CONSCIOUSNESS

**Tsigvintseva Galina Leont'evna**, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
Perm National Research Polytechnic University (Branch) in Chaikovsky  
cigvinceva@yandex.ru

The article conducts the comparison of the eastern, western and Russian models of religious world perception. The peculiarities of the interrelations of spiritual and secular authorities are shown. The idea is substantiated that each model of religious world perception not only forms the multi-aspect sides of people's spiritual self-consciousness, but also influences the social-legal mode of life. The models of religious world perception reflect the specificity of the formation and evolution of human communities, indicate directions in the development of stable social connections and the orienting points of spiritual existence.

*Key words and phrases:* religion; heathenism; Christianity; world outlook; Orthodoxy; Catholicism; Protestantism; Confucianism; Islam; state; Church.

УДК 7.75.03

### Искусствоведение

*Цель настоящей статьи – проследить на примере китайской живописи гохуа, каким образом менялась роль каллиграфической надписи в свитках жанра хуаняо (цветы и птицы), рассмотреть ее место в живописном пространстве в период от Средневековья до XIX-XX веков. Актуальность темы заключается в том, что поступательное развитие каллиграфической составляющей свитков жанра хуаняо не становилось еще предметом отдельного исследования.*

*Ключевые слова и фразы:* искусство Китая; живопись гохуа; жанр хуаняо; каллиграфия; Ци Байши (1863-1957); Сюй Гу (1823-1896); Ли Жуйцин (1867-1920).

### Чжи Лун

Санкт-Петербургский государственный академический институт  
живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина  
ivkuralla@mail.ru

## РОЛЬ КАЛЛИГРАФИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ГОХУА XIX-XX ВЕКОВ<sup>©</sup>

Мы обращаемся именно к позднему периоду развития китайской живописи, когда пейзаж уже перестал быть ведущим жанром в живописи гохуа, а жанр хуаняо приобрел новое прочтение и смысл. Стремление художников к более яркому выражению своей творческой личности привело к изменению смыслового и композиционного значения каллиграфии. В живописи гохуа появляется более конкретная символика с элементами детального отображения конкретной природы. Более яркое и органичное соединение живописи, каллиграфии и поэзии характерно для свитков XIX века, который можно назвать «веком каллиграфии». В пространство живописи этого периода вводятся более обширные, чем ранее, каллиграфические надписи, которые придают произведениям особую лиричность. Вместе с тем, иероглифический комментарий, идея, образ продолжают органично сочетаться с живописью.

Безусловно, специфика настоящего исследования связана с четким представлением о разделении исторических эпох – Древность, Средневековье, Новое время. В настоящей статье автор предполагает ограничиться Новым временем (XIX-XX вв.), хотя понимает, что обращаясь к этой проблеме невозможно не затронуть Древность и Средневековье, которое длилось в Китае с VII в., поскольку именно в эти периоды закладывались корни своеобразия культуры. Условность термина «Средневековье» по отношению к восточным культурам в настоящее время не вызывает сомнения, хотя «этимологически и исторически слово “средневековье” относится к кругу сугубо европейских понятий» [7, с. 7]. Постепенно он стал универсальным, хотя и не потерял некоей условности. С понятием «Древность» по отношению к Китаю все проще, так же, как и во всех традиционных культурах, этот термин обозначает нечто особо почитаемое и непреходящее, с которым соотносятся все новшества [Там же, с. 8].

Существует еще ряд терминов, самым распространенным из которых является «классика» по отношению к искусству Востока. Этимология этого слова восходит к пониманию чего-то высокого – класса, высшего эталона. «Именно в этом смысле слово “классика” (“классический”) и употребляется в общих европейских трудах по искусству восточных стран» [Там же, с. 31].

Прежде чем говорить о роли каллиграфической надписи, необходимо напомнить об основных принципах, заложенных в китайской живописи. Во-первых, речь идет об искусстве синтетического характера, которое соединяет «в себе эстетические качества каллиграфии, поэзии и даже музыки» [6, с. 4]. В. В. Малявин

очень точно передает впечатление от знакомства с китайской живописью, говоря о том, что оно «правдиво и обманчиво» [Там же, с. 5]. Правдиво оно по своему эмоциональному посылу, а обманчиво потому, что китайская живопись никогда не воспроизводила внешние образы.

Особая роль в культуре Китая принадлежит живописной традиции, выработавшей очень устойчивые, узнаваемые правила живописного изображения. Природа, «горы и воды», ценны не только сами по себе, но и потому, что когда-то они были объектами созерцания древних. «...Китайцы не считали странным, что живописец может узреть внутренним оком пейзаж, которого никто после древних мудрецов не видел» [Там же, с. 33]. Художественный объект (природа), являя собой некую абсолютную среду, а это относит нас к природе Дао и к истокам жизненного опыта человека. В. В. Малявин рассматривает китайскую картину не как копию предметов материального или идеального мира, а как некое активное, энергетическое символическое пространство [Там же, с. 39].

Вопросы, связанные с традицией в живописи Китая, остаются сложными, для их решения автор, как непосредственный носитель китайской культуры, обратился к китайским источникам. Прежде всего, это были тексты китайских классических трактатов, собранные в изданиях: «Хуаши Цуншу» – «Антология трактатов по истории живописи Китая», составитель Юй Аньлань [1]. Существует еще один важный аспект – это то, что «китайские художники ставили интуицию и воображение выше разума и эмпирического знания» [9, с. 45].

Таким образом, китайские художники отличались удивительной психологической интуицией, вероятно, по этой причине они отказывались от приемов натурализма в изображении. Разнообразие форм и явлений, которое мы наблюдаем в природной среде, в китайских пейзажах выразилось в особой, скрытой форме. Художник выделял какой-то элемент из природного контекста, и фокусировал внимание зрителя на нем. Таким образом, художник пытался раскрыть макрокосм через микрокосм, все многообразие жизни в одной ее частице. Традиция непрерывна, она как бы перетекает из века в век, ее ранние принципы не уничтожаются, а перерабатываются «в соответствии с возникавшими позднее художественными потребностями» [6, с. 136]. В XIX-XX вв. древние идеи линейных контуров переосмысливались в соответствии с новыми потребностями и продолжали жить. В западной традиции принципы и формы мировосприятия отмирали, уничтожались при переходе к новой эпохе. В Китае же «познание природы и открытие новых принципов искусства не влекли за собой разрыва с прошлым» [9, с. 46].

Возможно поэтому процессы модернизации традиционной китайской живописи совершались крайне медленно, хотя и начались рано. Способ восприятия мира художником не изменился, не коснулась изменения и сущность живописной техники. Трактовка увиденного художником остается традиционно отвлеченной. Но, появляется одно новое качество – изображается то, что считается главным, оно становится выделенным. Фоном служит пространство листа, ничем не заполненное. Как и прежде, каллиграфические надписи играют огромную роль, но теперь даже более значимую, чем прежде. Художники нового времени создают нечто новое, но на основании своей собственной интуиции и всего того, что было создано их предшественниками, представителями направления «вэньжэньхуа» и группы так называемых «отшельников», которых, как и «Восьмерку из Гуанчжоу» считают предтечами модернизации. Всех их отличает «смелое, оригинальное создание форм и композиции при помощи красок» [8, с. 30]. Цветовое пятно начинает играть ведущую роль, особенно в творчестве Ци Байши (1863-1957). Нам становится ясно, что подобное смешение эпох, но, в то же время, следование непрерывности традиции и явилось одним из главных достижений китайских художников. Ци Байши – подлинный новатор, однако его живопись – традиционна.

Невозможно не упомянуть о символике. Сложение первых представлений о гармонии и природе вызвало к жизни целую систему знаков и символов. Это был путь познания мира [3, с. 8]. Сложился и культ благожеланий – счастья, богатства, долголетия и обилия сыновей и внуков. «Идеал сань-до («три много» – много богатств, лет и сыновей) издревле считался первым и основным благопожеланием» [2, с. 423]. Символикой полны свитки в жанре хуаняо великих мастеров живописи Китая. Сложились определенные комбинации из отдельных видов птиц и цветов, которые должны были соответствовать одному из сезонов года. Зиме соответствовал воробей на заснеженном бамбуке. Весне – сорока на цветущей сливе. Лету – цапля и лотос, а осени – хризантема и феникс [Там же, с. 428].

Таким образом, жанр «цветы и птицы» представляет собой символическую, в чем-то выборочную запись окружающей действительности, обращенной к воображению воспринимающего. Тематика жанра расширилась и уже не цапля, лотос и хризантема, а мышка, ворона и кролики стали темой жанра хуаняо.

Изменились роль и место каллиграфии на свитке, теперь она могла занимать половину или большую его часть. Причины проявления различного отношения к каллиграфии, а также ее роль для воплощения и интерпретации образов природы можно понять, зная окружение, исторический, религиозный фон. К сожалению, в рамках настоящей статьи мы не можем подробно останавливаться на этих вопросах.

Еще один аспект, который мы не можем пропустить – это существование в Китае сложной религиозно-этической системы, которая всегда оказывала огромное влияние на развитие литературы и искусства. Неоконфуцианство окончательно сформировало то, что принято называть «духовной культурой традиционного Китая» [5, с. 5].

На рубеже XIX-XX вв. в искусстве проявились ростки новых идей, которые носят демократический характер. Если ранее не было размежевания в живописи, то теперь появились новые термины – «гохуа» («национальная живопись») и «син-хуа» или «ю-хуа» («западная живопись»). Гохуа подразумевает технические приемы и традиционный метод воспроизведения действительности. Само введение этого понятия – «национальная живопись», наталкивает на мысль о расколе в системе китайской живописи и о влиянии западного искусства. Позднее появились и две линии в живописи гохуа, которые вплоть до наших дней сохранились как стилистические направления, отражающие два противоположных потока философской и эстетической мысли (интуитивность

и прагматизм). Одна из них – *гун-би* (тщательная кисть) – воплощает графическую, линейную четкость, детальность. А другая – *се-и* (живопись идеи) – основана на живописной трактовке образа, сочетании линии и пятна, намека и недосказанности. Обе эти линии образуют два противоположных полюса в живописи, именуемых «северным, академическим» и «южным, независимым» [3, с. 57]. Они взаимодополняют друг друга и сосуществуют до сих пор, раскрывая внутреннюю сущность живописно-каллиграфического языка.

Итак, каллиграфия (шу, уфа, яп, сёдо) [10, с. 177] для китайской живописи всегда была важным эстетическим параметром. Привнесение иероглифической надписи в структуру живописи создавало неповторимое художественное пространство, которое представляло единое целое между сюжетно-композиционными элементами живописи и иероглифической надписью. Восприятие каллиграфии требовало определенного интеллектуального и духовного уровня от воспринимающего, необходимо было понять не только что было написано, но и почувствовать, как написано. Художник и зритель должны были быть максимально сосредоточены на восприятии живописи и каллиграфии.

Роль каллиграфии очень велика для живописи Китая, она определяет ее художественную выразительность, присутствует практически в каждом живописном произведении в виде надписи или авторской подписи, предвосхищающей характер печати художника [4, с. 37]. Кроме того, каллиграфия весьма символична по своему духу, в то же время, она лаконична по своему языку. Иероглифическая письменность – трудоемкая техника, требующая мастерства владения кистью и тушью, верности идее, ясности ее выражения. Все эти критерии складывались на протяжении многих веков, основы каллиграфии закладывались в древнейшие времена, еще до нашей эры. Необходимо обратиться к первым сохранившимся образцам каллиграфии – это древний стиль письма на гадательных костях и панцирях черепах и бычьих лопатках «*цзягувэнь и гувэнь* – древнее письмо» [Там же, с. 38]. В конце III в. до н.э., при императоре Цинь Ши-хунди, был установлен официальный стиль письма *сяочжунь* для государственных документов. В период Хань на основе этого письма сформировался официальный стиль – *лишу*. Позднее вырабатываются еще три стиля китайской каллиграфии: *кайшу* – регулярное письмо, *синшу* – рабочее, обычное, деловое письмо и *цаошу* – травянистый стиль – скоропись, «дух подчинения “поток и ветер”» получил в этом скорописном стиле каллиграфии самое сильное выражение.

Интересно, что именно археология XIX в. дала возможность для возрождения древних каллиграфических стилей. Каллиграфические шрифты, заново открытые в XIX и XX вв., стали дарами прошлого, положившими начало величайшему возрождению каллиграфии в истории Китая, и вновь подтвердили, что она является первостепенной формой китайского искусства.

Это важный процесс, поскольку каллиграфия для китайской культуры выступает как зеркало душевного состояния человека: «Настроение (*цин*) радости, гнева, печали или умиротворенности (*си, ну, ай, лэ*) определяет настрой душевный (*ци*)... и отражается на духе иероглифа, который соответственно оказывается либо спокойным (*шу*), либо тревожным (*сянь*)» [10, с. 178]. Каллиграфия не может выглядеть нейтрально, она несет в себе смысл, заложенный в ней автором, и влечет ассоциации зрителя.

Обратимся к работам Ци Байши, поскольку именно он, как подлинный новатор в области гохуа, расширил горизонты китайской живописи. Видимо, секрет его новаций в том, что его произведения были обращены к широкому кругу людей. Новые социальные темы и поиски выражения жизненно важных проблем занимали мастера. Ему удалось гармонично воплотить тему утверждения личности человека через мир природы. Выбор тем, кистей, чернил, бумаги волновал мастера, он часто использовал оберточную бумагу, что придавало свиткам эффект старины. Но, главное – каллиграфический стиль надписи, ее содержание, количество места, которое она занимает на свитке или альбомном листе. Ци Байши создал свой собственный каллиграфический стиль на основе цинского стиля письма.

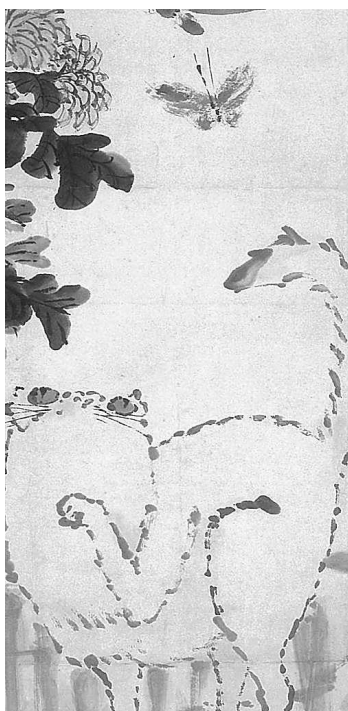
Стихотворные надписи дополняли живопись мастера. Иногда созданная им каллиграфическая надпись становилась более важной, чем сама живопись. Многие картины Ци Байши не могут быть полностью осознаны без понимания содержания каллиграфической надписи. Она дополняет живопись и раскрывает ее истинный смысл. В некоторых случаях каллиграфические надписи отражают отношение художника или лекционера к живописи. Совершенно очевидно, что на картинах XX в. каллиграфия стала неотъемлемой частью композиции, добавляя не только дополнительный смысл, но и уравновешивая ее.

Яркие колористические решения Ци как бы соперничали с каллиграфической надписью. Художник не следовал в стихах традициям изящной поэзии периодов Тан и Сун, напротив, его слог был прост, самобытен, сердечен. Например, в 70 лет он написал на одном из свитков: «Я знаю только то, что не умею рисовать, а люди начали хвалить мою скромность» [12, р. 24].

Но, Ци Байши, все же не был первопроходцем, начало было положено в творчестве двух других его предшественников, таких как Сюй Гу (1823-1896) и Ли Жуйцина (1867-1920). Преобладание яркого оранжевого, синего и зеленого в их свитках подготовило смену колористической схемы живописи. Особенно интересен свиток Ли Жуйцина «Амитаюс».

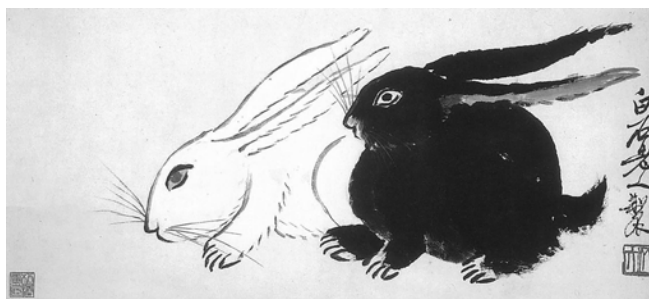
Яркие тона скал и камней окружают фигуру Будды Амиды, сидящего в пещере. Абстрактное сочетание различных текстур скал, присутствие пустоты в композиции, большие площади смело окрашенных поверхностей, облака, опускающиеся с небес – все придает свитку необычайную одухотворенность, пронизывающую живопись и каллиграфию. Каллиграфическая надпись над фигурой Будды Амиды гласит: «В пятый день, пятого месяца 1917 года, Цин Тао-жэн (так подписывался художник после 1911 г.) написал этого Амитаюс с воодушевлением. Я надеюсь возродиться на земле Западного рая. Все люди желают такой счастливой судьбы» (перевод автора статьи – Ч. Л.) [Ibidem, p. 113].

Второй художник – Сюй Гу (1823-1896) является одной из самых загадочных фигур конца XIX в. Известно, что он творил в Янчжоу и Шанхае и был военным чиновником Императорской армии во время тайпинского восстания. Глубоко разочаровавшись в происходящем – дезертировал, укрывшись в монастыре. Его картины отличаются высоким уровнем владения каллиграфией. Кроме того, он один из первых объединил контурную и бесконтурную – прерывистую линии в своих картинах, например, как в свитке «Кот и бабочка» (Рис. 1).



**Рис. 1.** Сюй Гу (1823-1896). Кот и бабочка.  
Свиток на бумаге, цветная тушь. 133,39×65,43 (фрагмент)

Свиток поражает оригинальностью и вдохновением. Листья бамбука в правой части композиции написаны очень современно, даже по-европейски, они очерчены контуром и заполнены сине-оранжевой сердцевидной. Рисуя кота, художник применил прерывистую черную линию, которая контрастирует с фоном. Свиток демонстрирует зрелый, но при этом не лишенный жизни стиль [11, с. 217]. Видимо, Ци Байши был знаком с их творчеством, поскольку в конце 1930-х гг. применял похожие приемы в своей живописи. Например, в свитке «Два кролика» (Рис. 2).



**Рис. 2.** Ци Байши (1863-1957). Два кролика.  
Свиток на бумаге, цветная тушь. 21,76×46,53

Позже Ци Байши будет развивать до совершенства этот метод, заполняя пространство предметами, написанными в диаметрально противоположных стилях и текстурах, а также, совершенствуя мастерство сочетания двух разных приемов – *сеи* и *гунби*.

Поиски новых приемов письма велись многими художниками, они подрезали кисти под прямым углом, для достижения их большей жесткости, писали не только ногтем и пальцем, но и всей ладонью, или при помощи мятых тряпок и других предметов. Хороший пример смелого применения этих поисков можно видеть в свитке Ци Байши «Буйвол под ивой», где он второй фалангой указательного пальца мастерски, одним безотрывным движением выписал круп животного, а отпечатками сустава пальца обозначил задние ноги буйвола. Ива и другие растения были написаны с помощью кисти. Ногтем Ци обрисовал голову, рога, хвост, и веревку, которой буйвол привязан к дереву (Рис. 3).



Рис. 3. Ци Байши (1863-1957). Буйвол под ивой. 87,18×27,95

Многие художники, как и прежде, обращались к творчеству мастеров цинского периода. Так, Цзэн Си (1861-1930) писал сухой кистью, используя ее для пейзажа и для каллиграфии, вслед за цинскими мастерами Чэн Суй (1605-1691) и Дай Бэньсяо (1621-1693). Однако цветовая гамма цинских художников была менее интенсивна.

Итак, попытаемся суммировать некоторые изменения, которые коснулись жанра хуаняо и обозначить место каллиграфической надписи в них. Во-первых, расширилась тематика жанра, она стала более демократичной. Если ранее изображались только «благородные» цветы и птицы, то теперь, в XX в., на свитках можно увидеть лягушек, червей, головастиков, мышек и т.д. Особенно это касается творчества Ци Байши. Более того, в центре внимания обычные предметы, такие как швабры, удочки, деревянные счеты, напрашивается ассоциация с призывом классических художников Китая «бежать красоты», поскольку ложь всегда привлекательна, в отличие от правды. Красоту можно узреть и в непривлекательном.

Во-вторых, появилась яркая колористическая гамма, более отчетливым стало сочетание двух приемов письма – *сеи* и *гунби*, появилась контурность, ее раньше не было. И, что особенно важно, более значимую роль стала играть каллиграфическая надпись. Она теперь отражала простые эмоции и чувства мастера. Она стала более понятной и доступной для широкого круга, а значит – более демократичной. Таким образом, в искусстве каллиграфии происходит сближение и синтезирование «культуры-знака» и «культуры-личности» каллиграфа.

Но, несмотря на открытие и освоение новых принципов, поздняя китайская живопись не утратила свои отличительные черты, она осталась чуждой реалистической достоверности. Свиток по-прежнему нес в себе словесный, иероглифический комментарий, гармонично выстраивая (вместе с печатью) композиционную структуру. Живопись и каллиграфия в сознании китайского художника были единым целым, поскольку все в Китае связано своими корнями с глубоким прошлым.

Многие важные аспекты исследования остались за рамками настоящей статьи. Более подробного рассмотрения требуют вопросы нового видения традиции в XIX-XX вв.; вопросы синтеза живописи и каллиграфии на печатях, которые также были непременным условием живописного свитка; вопросы понимания великой «гармонии человека и природы» («тянь-жэнь хэй»).

К сожалению, в российском искусствознании, как и в китайском, тема почти не разработана. Отдельной монографии, в которой бы рассматривался поступательный ход развития каллиграфии, ее роль и место в структуре и пространстве свитка, ни на русском, ни на китайском языке, пока не существует, что дает основание говорить об актуальности темы диссертационного исследования.

#### Список литературы

1. Антология трактатов по истории живописи Китая / на кит. яз. Шанхай: Хуанши цуншу, 1963. 445 с.
2. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М.: Наука, 1970. 428 с.
3. Виноградова Н. А. Китай, Корея, Япония. Образ мира в искусстве: сборник науч. статей. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 288 с.
4. Завадская Е. В. Ци Бай-ши. М.: Искусство, 1982. 288 с.
5. Кобзев А. И. Философия китайского неоконфуцианства. М.: Вост. литер., 2002. 605 с.
6. Малявин В. В. Китайское искусство. Принципы. Школы. Мастера. М.: Астрель; АСТ; Люкс, 2004. 430 с.
7. Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV-VIII вв. в общем пространстве «классической» скульптуры античного типа. М.: URSS; КомКнига, 2005. 497 с.
8. Пал М. Ци Байши 1862-1957 / пер. с венг. Е. Габор. Будапешт: Корвина, 1963. 96 с.
9. Роули Дж. Принципы китайской живописи. М.: Наука, 1989. 158 с.
10. Соколов-Ремизов С. Н. Литература, каллиграфия, живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. М.: Наука, 1985. 312 с.
11. Чжан Аньчжи. История китайской живописи / пер. с англ. С. Дёмина. Ростов н/Д: Феникс; Краснодар: Неоглори, 2008. 350 с.
12. Ellsworth R. Later Chinese Painting and Calligraphy 1800-1950. N. Y.: Random House, 1987. Vol. I. 398 p.

**ROLE OF CALLIGRAPHIC TRADITION IN CHINESE INK WASH PAINTING OF THE XIX-XX CENTURIES****Zhi Long***St. Petersburg State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I. E. Repin  
ivkuralla@mail.ru*

The purpose of the article is to trace by the example of Chinese ink wash painting, how the role of calligraphic inscription in the scrolls of bird-and-flower painting was changing, and to consider its place in pictorial space in the period from the Middle Ages to the XIX-XX centuries. The relevance of the topic lies in the fact that the progressive development of the calligraphic component of the scrolls of bird-and-flower painting has not been a subject of a separate research.

*Key words and phrases:* art of China; ink wash painting; bird-and-flower painting; calligraphy; Qi Baishi (1863-1957); Xu Gu (1823-1896); Li Juiching (1867-1920).

УДК 75.03(09)(47):281.9

**Культурология**

*В статье представлено происходившее в начале XX века изменение отношения к христианской тематике в русском изобразительном искусстве. Выявляются способствующие и препятствующие условия для развития религиозных идей. Анализируются особенности их трансформации, в частности влияние иконографического канона. В связи с усиливающимся интересом к православному искусству предлагается обращение к творчеству художников-авангардистов для понимания дальнейшего развития современного христианского искусства.*

*Ключевые слова и фразы:* иконографический канон; религиозные идеи; русское изобразительное искусство; трансформация; христианская тематика.

**Шахова Илона Валерьевна***Рязанский государственный университет имени С. А. Есенина  
i.shakhova@rsu.edu.ru***ТРАНСФОРМАЦИЯ ХРИСТИАНСКИХ ИДЕЙ  
В РУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА<sup>©</sup>**

В начале XXI остро встал вопрос о пути развития современного искусства, в частности искусства христианского. Религиозная составляющая в русском изобразительном искусстве всегда являлась одной из основополагающих. На сегодняшний день появилось много спорных нововведений как в церковном искусстве, так и в искусстве светском на христианскую тематику.

Так что для решения трудноразрешимых вопросов уместно обратиться к прошлому, к ситуации, сложившейся в России в начале XX века, когда русская интеллектуальная и художественная элита, как и сейчас, была занята вопросом национального характера. Представители русской религиозной философии именно в православной церкви видели надежду на обретение почвы, на основе которой могли бы объединиться сословия. И в наши дни также многие видят в православии опору и способ решения многих проблем. В художественной сфере происходили поиски объединения народной и, так скажем, европеизированной русской культуры, которая на тот момент уже утратила ряд исконных православных идей. Данное обстоятельство носило препятствующий характер для развития религиозных идей.

Однако открытие в Москве выставки древнерусского искусства в 1913 г. сыграло впоследствии огромную роль для решения поставленной проблемы и для русского искусства в целом. До 1900-1910-х гг. о художественных достоинствах иконы мало кто знал. Так что это событие сильно повлияло на трансформацию христианских образов в отечественном изобразительном искусстве. Например, многие художники стали обращаться к иконографическому канону. Подобного рода изменения в русском изобразительном искусстве привели к появлению на полотнах художников-авангардистов с одной стороны понятных, а с другой стороны – далеких от следования православным канонам образов.

В частности, традиции древнерусского искусства сыграли значимую роль в творчестве В. В. Кандинского. Икона оказала на него сильное влияние и в художественном, и в религиозном плане. Трактовка христианских образов была очень далека от канона. По мнению Д. В. Сарабьянова, «нередко тем образам, которые возникали под воздействием канонических образцов, Кандинский придавал характер некоего знака, тоже возведенного на уровень канона, – но уже своего, не зависящего от христианской иконографии, а как бы параллельного ей» [4, с. 48]. Созданные художником произведения трудно назвать иллюстрациями к Библии, хотя, по мнению О. А. Тарасенко, можно выделить ряд часто используемых мотивов, которые отсылают нас к библейским темам. К примеру, в «Композиции № VI» (1913) и «Композиции № VII» (1913) встречаются образы горы, радуги, лодки с гребцами, дракона, героя-змееборца, ангельских труб, башни [4]. Есть у В. В. Кандинского и вполне традиционные решения христианских тем: обращение к образу Георгия Победоносца, в целом к образам святых («Все святые», 1910, 1911), интерес к сюжету Потопа («Композиция VI», 1913; «Импровизация. Овраг», 1914) и изображениям храмов («Импровизация 9», 1910; «Маленькие радости», 1913). Ряд исследователей связывают последнее