

Волошина Л.А., кандидат философских наук, заведующая библиотекой Высшей школы народных искусств (академии)», 191186, Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, д. 2., лит. А, e-mail: voluta@yandex.ru

Voloshina L.A., candidate of philosophical sciences, head of the library of Higher school of folk arts (Academy), , 191186, St. Petersburg, Griboyedov canal embankment, 2., lit. A, e-mail: voluta@yandex.ru

**Творческая индивидуальность и традиционное русское искусство
The creative individuality and Russian folk art**

Аннотация. Проблема творческой индивидуальности актуальна для традиционного искусства. Это проблема как русской эстетики в целом, так и народного искусства в частности. В русской истории художественной культуры был период, когда традиционное искусство явилось не только источником вдохновения, но и основой для новой эстетики. Анализ этой художественной ситуации конца XIX – начала XX вв. посвящена данная статья.

Ключевые слова: Народное искусство, индивидуальность, традиция, символ, русская эстетика, авангардизм, русская икона.

Abstract. The issue of a creative personality is relevant for a traditional art. This is a problem of Russian aesthetics in general and folk art in particular. There was a period when the traditional art was not only a source of inspiration, but also a basis for a new aesthetics in the history of Russian art. It was happening from the late 19th century to the early 20th century. The article focuses on analysis of this phenomenon.

Key words: folk art, individuality, tradition, symbol, Russian aesthetics. avant-garde, russian icon.

Индивидуальность «проявляет себя как человеческая сущность, наделенная творческой энергией, устремленная к возвышенному, вечному, родовому» [1, с. 393]. Творческая индивидуальность в народном искусстве рассматривается неразрывно со школой, которой она принадлежит. Художник, сохраняя традицию, является выразителем данного искусства. Вся сущность народного искусства – в коллективном. Коллективное понимается как историко-культурный опыт, накопленный и проверенный веками, соединивший в себе не только художественные приемы и мастерство, но и духовное содержание. Эта духовность дает индивидуальности свободу самопроявления. Она – та среда, где индивидуальность ощущает себя причастной миру традиционной русской культуры, как нескончаемому источнику вдохновения.

В данной статье рассматриваются взаимоотношения творческой индивидуальности с традиционным искусством в период конца XIX – начала

XX века. Данный анализ является подтверждением того, что индивидуальность художника может обращаться к традиционному искусству не только как источнику вдохновения, но использовать его как фундамент для создания новой эстетики.

Начало XX века – время поисков не только новых сюжетов, методов, техник в искусстве, но, прежде всего, поиски, которые творческая индивидуальность осуществляла внутри себя, вернее, поиски самого себя. Как осознать себя в совершенно новом мире, новом времени, как выразить эти ощущения нового себя в искусстве? Для многих художников привлекательной в традиционном искусстве оказалась духовность, гармония, задушевность, которая, казалось, сохранена в патриархальной жизни с ее прочными устоями. Сюжеты, которыми наполнена историческая живопись начала XX века, были выбраны неслучайно, они оказались созвучными мироощущению художников и получили новое осмысление и интерпретацию.

М.В. Нестеров, один из представителей исторической живописи, интерес к древнерусскому искусству у которого объяснялся, прежде всего, морально-философскими воззрениями. В его работах отразилось стремление возродить поэтику религиозного чувства в художественных формах. Композиции его картин созвучны настроению художника, в них чувствуется грусть народных напевов: «лирическая нота, звучащая в созданных народом песнях, легендах или сказаниях, в ощущении народом своей неразрывной связи с природой, очень сильна» [5, с. 276].

Однако связь его с древнерусским наследием отчасти синкретична: это одновременно и увлечение Возрождением и прерафаэлитами. Особое воздействие на него оказали византийские мозаики. Национальное выразилось в его творчестве в стремлении к лирико-поэтическому осмыслению традиционно русских религиозных образов. Индивидуальность художника обрела себя в синтезе традиционного и современного. Лиричность, песенность, задушевность образов и индивидуальная художественная манера письма – все это сочеталось с настроениями модного в то время стиля – модерн.

Та же лирическая задушевность, поэтичность, позитивное мировосприятие, были сродни и другому художнику начала века – А.П. Рябушкину. Русская история привлекала его своей романтической мечтой о Золотом веке, о Москве – Третьем Риме. Это сюжеты, обращенные к допетровской эпохе. Это и представление о Москве того времени, как о сказочном граде: «Зимнее утро», «Сидение царя Михаила Федоровича с боярами...». Яркие краски, сказочность, декоративизм, эмоциональный позитивный настрой, – все это напоминание о традиционном русском искусстве, которое А.П. Рябушкин изучал и которым, несомненно, наслаждался. Его работа «Семья купца в XVII веке» – напоминание о парсуне и даже лубке. Сами персонажи чем-то похожи на народных кукол. В работах художника мы видим соседство традиционного и современного.

Традиционное русское искусство оказалось наиболее близким живописцу по своему духу, оно вдохновило его, дало импульс его творчеству.

Художникам конца XIX – начала XX века был близок символизм древнерусского искусства. Нередко прибегали они и к сюжетам Священного Писания, соотнося их с сегодняшним днем, придавая им новые очертания и углубляя смыслы. Это требовало прекрасного знания не только самого Писания, но и древнерусской живописи. Интересно и своеобразно происходило это обращение у Н.С. Гончаровой. В поисках декоративности, монументальности она обращается к евангельским персонажам. Ее образы евангелистов, Богородицы сохраняют от иконописной традиции немногое. Здесь мы видим сознательно огрубленные, стилизованные иконописные образы. Евангелисты с грубоватыми лицами и большими ступнями, плотно стоящими на земле, напоминают всем своим обликом простых мужиков.

Эта огрубленность примитивного искусства, которую художник использовала как логически подобранный прием для сообщения монументальности, внутренней значимости образов. Подобные переработки опыта древних иконописцев встречаются и в работах В.Е. Татлина, в которых он исходит из принципа внутренней конструкции изображения, через «иконность» лика, который художник выбрал как выразительное средство для передачи значительности человеческого образа.

Неисчерпаемым источником вдохновения древнерусское искусство было и для М.А. Врубеля. Творческая индивидуальность художника вместила в себя огромный мир древнерусского церковного искусства, с тем, чтобы на его основании создать нечто новое, глубоко осмысленное и обогащенное собственным видением. М.А. Врубель серьезно изучал иконопись во время реставрационных работ в 1880 году. Для художника каждый библейский персонаж представлял собой яркую личность. Зеркало личности – глаза. Врубелевские глаза смотрят на нас с икон Моисея, древних пророков, апостолов, которые больше напоминают философов. Подобный тип лица с огромными глазами использован и при создании иконы Богоматери. «В Богоматери Врубеля ощущается нечто, идущее от народных представлений: недаром при взгляде на ее фигуру, воздвигнутую над всеми, вспоминается Богоматерь “Нерушимая стена” из Софийского собора в Киеве» [5, с. 282].

Все храмовые росписи при внешнем сходстве с византийскими прототипами несут на себе черты индивидуальной манеры художника. И это не просто какие-то особенности письма, это выношенное и глубоко прочувствованное представление образа. В триптихе Владимирского собора «Воскресение» М.А. Врубель соединил все то, что ему было бесконечно дорого, и что, по его мнению, должно было соединиться для создания качественно нового, глубоко осмысленного и вместе с тем каноничного произведения. Византийская традиция – в изображении самого Христа и ангелов, обращение к древнерусским образцам – в плоскостном характере изображений, обобщении и близости к примитиву.

Это стремление к синтезу с целью сообщения произведению внутренней силы и выразительности – отличительная черта художественных исканий конца XIX – начала XX века. В творчестве М.А. Врубеля соединились влияния разных и, одновременно, прекрасно сочетающихся влияний. Наряду с интересом к византийскому и древнерусскому искусству, это, конечно же, увлечение Ренессансом и модернистские влияния. Индивидуальность художника открывается нам как, ищущая смысла бытия и стремящаяся к целостности, сущность.

Мастер аналитического искусства П.Н. Филонов тоже использовал в своих работах евангельские сюжеты. Они даны у него в соотношении с современностью и напоминают иконописные образцы только композиционно. Художник соединил современность и вечность в своих произведениях. Его образы – персонажи древнего мифа. Одновременно Филонов сам создает новый миф, прибегая к анализу образа. Разлагая мир на составные элементы, он создает новые образы мира, наполненные трагизмом и символикой. Тайна первообраза на его полотнах разворачивается на наших глазах.

Символизм древнерусского искусства открывался для художников не только через образы и сюжеты, глубоко символичными были цвет и свет. К.С. Петров-Водкин строит новую живописную систему, обращаясь к древнерусской иконописной традиции в поисках новых живописных решений. Серьезная работа с натурой, которая предшествовала созданию той или иной картины включала в себя и изучение традиционной русской живописи. Художник акцентировал свое внимание на поиске интенсивной цветовой гаммы, на обобщенности линий, обращаясь к самым древним иконописным образцам. Его интересовали цвет и форма – в их взаимодополняемости, в их согласованности.

Мы видим в его работах эту яркость, это эстетическое любование цветом во всей его полноте. И яркие локальные цвета, и плоскостность, и завершенность композиции – все напоминает древнерусскую икону. В таких его работах как «Мать», «Петроградская мадонна», «Купание красного коня» это влияние иконы ощутимо непосредственно. К этому ощущению надо прибавить особое чувство, которое роднит эти произведения художника с иконой – чувство молчания, отрешенности. Особенно это ощущение усиливается в лицах персонажей К.С. Петрова-Водкина, взор которых обращен внутрь себя. Индивидуальность художника в поисках вдохновения и нового художественного языка, обращаясь к традиционному искусству, стремится обогатить им свою живопись, придать современным сюжетам глубину и наполнить новым содержанием.

Н.К. Рерих считал, что именно русская икона с ее звучными красками, обобщенностью образов, декоративностью очень созвучна современному искусству, эстетике начала XX века. Росписи древнерусских храмов вызывали в нем это восхищение эстетикой цвета, света, орнаментики. Н.К. Рериха увлекала декоративность церковного искусства в синтезе с монументальностью, что нашло отражение в созданных им фресках и

мозаиках. Здесь проявилось его глубокое знание принципов композиционного построения икон. Однако в поисках синтеза, отвечающего исканиям Н.К. Рериха как художника и как индивидуальности, он прибегал к использованию определенной символики, близкой по духу средневековой. Часто в иконописных работах художник побеждал философа, так увлекали его колористические задачи. Декоративность возобладала над каноничностью в его работах на религиозную тематику.

Индивидуальность Н.К. Рериха – это индивидуальность исследователя, философа, который анализирует без пристрастия в поиске нужного стиля, соединяя во имя поставленной задачи и русское, и византийское, и европейское, а в целом все разнообразие средневековья. Эти особенности сказались и в его исторических полотнах.

Не только древнерусская икона была источником вдохновения для многих художников рубежа XIX – XX веков, но и народное искусство. Оно было привлекательно своими формами, колоритом, декоративностью и конечно же той свободой, которой не было в искусстве профессиональном. Это свобода композиционных решений в передаче масштабов и планов. В этом искусстве есть возможность остановить время в его течении, показав одновременно разные временные масштабы, как в житийной иконе, например. Это искусство, которое не сковано правилами перспективы, исходит из концепции всего мироздания, которое в миниатюре отражено на плоскости картины. Эта свобода от условностей, это настроение сказки, декоративизм – все было привлекательным для художников в поисках новых неакадемических форм в искусстве.

Им был интересен примитив как эстетическая форма. Примитив с его метафоричностью, брутальностью, сказочностью, мифологизмом, гротескностью становится источником новой эстетики в начале XX века. «Примитив дал авангарду выход в целостность эстетического сознания, живописно-пластическую ценность, способ противостояния натурализму и эстетству» [4, с. 254]. Примитив сыграл важную роль в творчестве М.З. Шагала, Н.С. Гончаровой, И.И. Машкова, П.П. Кончаловского. М.Ф. Ларионов определял культуру примитива как лубок в широком смысле слова.

Искусство напоминало увлекательную игру. Игра – это ощущение детства, когда она привлекательна своей естественностью, свободой самовыражения. Это, конечно, и сказочность, которая так ощутима в творчестве А.В. Лентулова. Для него самоопределение художника было связано с насыщением своих произведений национальным духом. Его интересом была русская архитектура, которую он толковал в новой кубофутуристической манере. С русским традиционным искусством его сблизило индивидуальное восприятие мира «исключительно через цвет и свет» [4, с. 26]. Экспрессивность письма соответствует самому характеру художника. Работы А.В. Лентулова – это поиск, в котором нашли отражение различные влияния, переосмысленные, обусловленные личным интересом. Художник соединил в них «кубизацию формы с декоративно-насыщенной

цветностью, впитавшей в себя и красочное буйство фовизма и экспрессионизма 1910-х годов, и полихромии русского народного искусства» [4, с. 80].

Критика того времени отмечала стиль «бубновалетовцев» как низкий, где откровенно демонстрировалось тяготение художников к лубку, уличным вывескам. Обращение к традиционному искусству, это, прежде всего, жажда свободы, которой всегда ищет творческая индивидуальность, свободы от условностей и канонов. В то же время есть что-то схожее между кубизмом и примитивом в их декоративно-цветовой системе, условности, нарочитой грубости форм.

Завершением творческих исканий А.В. Лентулова стали работы «Москва» и «Василий Блаженный», представленные на выставке 1914 года. Здесь художник ориентируется на национальный допетровский фольклор и лубок. Архитектура для него – образ мироздания. Происходит рождение нового образа, как бы удвоение его, добавление новых образных ассоциаций. У Лентулова «происходит географическое и историческое расширение границ материала, воспринимающегося в качестве традиционной почвы на которой строится новая образность» [4, с.106]. Песенность и сказочность народного искусства, содержатся в композиции самого произведения. В картине «Звон» композиция построена в виде полукружий цветных волн, подобно звуковым волнам. «Небосвод», «Башни Ново-Иерусалимского монастыря» словно волшебная сказка, возникшая из цвето-световых построений. Вдохновляли художника и древнерусские иконы XVII века и фрески своей праздничной нарядностью.

Эстетизм, декоративизм традиционного искусства отражал эстетические воззрения художников авангарда. Эта несовершенство, грубость формы, локальность цвета, плоскостность – все эти элементы народного искусства удачно использовались ими в своих работах. Творческая индивидуальность художника, несомненно, ощущала дух традиции, его мощную, эмоциональную красоту, поэтику. Но был ли этот процесс познания традиционного искусства настолько глубок, чтобы понять истинный смысл народного творчества, душу народа, заключенную в этих предметах их жизненной и одновременно эстетической среды? Понять, что, прежде всего, это искусство, отличительной чертой которого является его гармоничность, естественность, целостность. Народный художник, создавая свое незамысловатое произведение, выражал в нем самого себя, как частицу Единства. Это Единство было миром вокруг, живым, дышащим, полным тайн и мифов. Каждая форма, завиток орнамента, цветовое решение – все было подчинено единой гармонии, все вытекало из этой взаимной связи человека и природы, человека и веры. Это не было искусством ради искусства, а была среда обитания, которая только спустя годы и века станет искусством.

Эстетическое обобщение, экспрессия линии и цвета, плоскостность композиции были открыты художниками начала XX века как новые живописные средства. Это были удачно найденные приемы, которые потом

использовались для задач современного искусства. Творческая индивидуальность, несомненно, ощущала этот дух традиции, его мощную эмоциональную красоту, его поэтику и вдохновлялась ими. Она в поисках совершенства интуитивно находила лучшее, качественное, то, что не подвластно времени. Это лучшее было найдено в традиционном искусстве.

Художники «Бубнового валета» или «Голубой розы» не ставили перед собой задачи постижения всей глубины традиционного русского искусства. Их исследования шли в направлении поиска новых художественных форм, новой эстетики. Начало XX века было временем небывалого эмоционального подъема. Это было время, когда интерес к традиционному русскому искусству охватил все культурные сферы: театр, живопись, графику, архитектуру. Создавались целые исторические комплексы, воссоздающие картину быта старой Руси. Этой увлеченностью стариной были заражены и молодые художники.

Этот чисто художественный подход заметен, например, в обращении к иконописному наследию. Икона могла быть интересна своей декоративностью, своим содержанием, цветовыми решениями или настроением. Но эти, взятые отдельно качества, не могли в полной мере отражать ее истинный дух – потусторонности, аскетичности, молчания. Это был интерес не к самой русской иконе как явлению, феномену. Поэтому, наверное, так легко трактовались ее сюжеты, соединялись с современностью, даже претерпевали внешние изменения неканонического характера. И это понятно, творческая индивидуальность художника начала XX века, отличалась от индивидуальности иконописца XV века. Поэтому мы видим даже в иконописных работах таких художников, как М.А. Врубель, М.В. Нестеров, Н.К. Рерих, серьезно изучавших древнерусское искусство, отход от традиционной иконы, а, точнее сказать, отражение своего внутреннего понимания образа.

То же самое можно сказать и об отношении к народному искусству, когда художник любовался этой старинной вещью, ее эстетикой, но не воспринимал ее, конечно же, как средневековый мастер. Это отношение к традиционному искусству не было исследованием в полном смысле этого слова, не было наукой. Художники начала XX века не ставили перед собой целей, которые позднее будут поставлены теоретиками русского традиционного искусства. Но начало этим исследованиям положили именно живописцы, многие из которых серьезно занимались изучением традиционной русской культуры, среди них были и первые коллекционеры (И.Я. Билибин, А.Н. Бенуа). Продолжателями этого дела станут уже ученые – основоположники науки о русском народном искусстве: В.С. Воронов, А.В. Бакушинский, В.М. Василенко. Это будет второй этап изучения традиционного искусства.

Однако можно с уверенностью сказать, что авангард начала XX века – это не только свидетельство творческого подъема, поисков путей совершенствования индивидуальности художников. Это свидетельство их

мастерства, неиссякаемого трудолюбия, вплоть до самоотверженности. Их исследования русского искусства были серьезны, осмысленны. Иначе не было бы того вдохновенного плодотворного процесса, результатом которого стали их многочисленные работы. Это было обретение нового знания, которое помогло взглянуть на свое назначение, как художника. В.В. Кандинский в своей книге «Ступени» так писал об одной своей поездке в Вологодскую губернию: «В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном» [2, с. 13].

Творческая индивидуальность художника обрела в обращении к традиционному искусству новый синтез, который отвечал ее внутренним исканиям. Этот синтез для мастеров Серебряного века соединил в себе интерес к древнерусской иконе и традиционному прикладному искусству, к идеалам Ренессанса и Средневековым образам. В то же время это был интерес ко всем тем новациям в изобразительном искусстве, которые совершались в это время не только в России, но и в Европе. Кубизм, импрессионизм, модерн с их новой эстетикой, оказались недостаточными для того, чтобы творческая индивидуальность русского художника смогла выразить свои искания. Им не хватало своего, исконного, соборного, чтобы оживить свои полотна, а именно – русского духа. Этой духовностью наполнились произведения К.С. Петрова-Водкина, Б.М. Кустодиева, А.П. Рябушкина, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова, М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой, В.Е. Татлина, В.Е. Кандинского, А.В. Лентулова и других.

Литература

1. Волошина Л.А. Индивидуальность и традиция в народном искусстве // «Традиционное прикладное искусство и образование: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития»: материалы XVII Международной научно-практической конференции, 2-3 ноября 2011 года. – СПб., 2011. – С. 393-397.
2. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – М.: Издательство АСТ, 2018. – 384 с.
3. Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. – Минск: Экономпресс, 2008. – 416 с.
4. Мурина Е.Б., Джафарова С.Г. Аристарх Лентулов. – М.: Совет. Худож., 1990. – 272 с.
5. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.

References

1. Voloshina L.A. Individual'nost' i tradiciya v narodnom iskusstve // «Tradicionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie: istoricheskij opyt, sovremennye problemy, perspektivy razvitiya»: materialy XVII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, 2-3 noyabrya 2011 goda. – SPb., 2011. – S. 393-397.
2. Kandinskij V.V. O duhovnom v iskusstve. Stupeni. Tekst hudozhnika. Tochka i liniya na ploskosti / V. Kandinskij. – M.: Izdatel'stvo AST, 2018. – 384 s.
3. Kotovich T.V. Enciklopediya russkogo avangarda. – Minsk: Ekonompress, 2008. – 416 s.
4. Murina E.B., Dzhafarova S.G. Aristarh Lentulov. – M.: Sovet. Hudozh., 1990. – 272 s.
5. Neklyudova, M.G. Tradicii i novatorstvo v russkom iskusstve konca XIX – nachala XX veka. – M.: Iskusstvo, 1991. – 396 s.