

Е.А. АНТОНОВА
(Волгоград)

НОВЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ СТИЛЬ В РУССКОМ МОДЕРНЕ

Описывается эволюция нового национального стиля в отечественном искусстве рубежа XIX–XX вв., в частности процесс возникновения национально-романтического направления в стиле модерн.



Ключевые слова: *новый национальный стиль, неорусский стиль, модерн, славянофилы, декоративно-прикладное искусство, Абрамцевский кружок, Таишино, артистические колонии.*

Одной из наиболее характерных тенденций в отечественной культуре конца XIX в. стал отказ от «европеизма» как сознательно выбранного Россией в XVIII в. пути развития в пользу «новой национальной идеи», которая стала соотноситься с государственной в годы правления Николая I и превратилась в важнейшую часть государственной политики. «Народное», «национальное» (в России термин «народное» часто употребляется в значении «национальное») перестало рассматриваться как второстепенное по отношению к общечеловеческому [6, с. 255 – 256]. «Национальное» оказалось единственно возможной формой общечеловеческого. Новая Россия стала мыслить себя не в противопоставлении Древней Руси, а как ее прямое продолжение. Сложилась новая историософия, сформировался новый взгляд на место и миссию России в современном мире.

На рубеже столетий в отечественной культуре происходили переосмысление исторического прошлого и адаптация его к условиям современного общества; этот процесс во многом был инициирован передовыми деятелями искусства, ставшими своего рода «творцами прошлого», создателями традиций, в основе которых лежит глубокое знание истории и национальной культуры. Феномен «изобретения традиции», несомненно, способствовал национальной самоидентификации.

Первостепенное значение формированию национального стиля в отечественной культуре придавали представители различных философских школ. Идеальный лидер славянофилов А.С. Хомяков в статье «О возможности русской художественной школы» в 1847 г. писал: «Художник не творит собственно сво-

ей силою: духовная сила народа творит в художнике. Поэтому, очевидно, всякое искусство должно быть и не может не быть народным. Оно есть цвет духа живого, восходящего до сознания. <...> Народ, способный к искусствам, не может лишиться иначе их развития, как утратив целость и здравие своей жизни». Не менее категоричен в оценке значимости национальных традиций В.В. Стасов: «... искусство, не исходящее из корней народной жизни, если не всегда бесполезно и ничтожно, то уж, по крайней мере, всегда бессильно. <...> Для того чтобы порождать плоды здоровые и прочные, искусство, подобно растениям, нуждается только в соках своей родной почвы» [4, с. 508 – 509]. Проблема национального стиля (в широком смысле слова) была одной из центральных в эстетико-центричной философии К.Н. Леонтьева, мыслителя, очень тонко чувствовавшего связь содержания народной жизни и его пластического выражения.

Результатом такого «воскрешения» национального самосознания стало возникновение «неорусского», или нового национального, стиля, эволюция которого восходит к так называемому «византийскому стилю». Исследования А.М. и И.М. Горностаевых, а также фундаментальный труд Ф. Солнцева «Древности Российского государства» ускорили процесс формирования нового стиля, подкрепив творческие поиски научными знаниями. При Академии художеств открыли класс православного иконописания и музей древнерусского искусства, составивший в последствии основу коллекции Русского музея. Таким образом, поиски национальной идеи, занимавшие умы наших соотечественников, привели к возникновению в культуре России научно обоснованного и, несомненно, пробуждающего национально-патриотические чувства явления, которое вряд ли походило на еще один «модный вкус» в контексте ретроспективизма.

Интерес ко «всему русскому», возникший в обществе, активно поддерживался официальной властью. Постепенное формирование идеализированного образа патриархальной Руси началось еще при Николае I. По распоряжению императора в окрестностях Петергофа строились «образцовые» русские деревни с традиционными русскими избами. Крестьян в этих деревнях одевали в «русскую одежду». В 1834 г. специальным указом при императорском дворе был утвержден новый покрой женского парадного платья в «русском духе». Наряд дополнялся кокошником с вуалью (для

замужних дам) или головной повязкой с вуалью (для девиц). Новый тип парадного платья сохранился вплоть до 1917 г., меняясь лишь в деталях.

В мужском костюме «русский стиль» представлен рубахой-косовороткой. Этот вид мужской рубахи был возрожден в русской армии в годы Крымской войны (1853 – 1856 гг.): косоворотки малинового цвета с суконным кушаком стали частью униформы солдат и офицеров стрелкового полка. В начале XX в. косоворотки были популярным видом одежды в среде творческой интеллигенции. Косоворотку носил Л.Н. Толстой, поэтому этот вид рубахи стали называть «толстовкой».

При императоре Николае II в моду вошли костюмированные балы, где все гости были одеты в костюмы времен депетровской Руси. На грандиозном праздничном торжестве, состоявшемся в феврале 1903 г. в Зимнем дворце, все гости, включая императора Николая II с императрицей Александрой Федоровной, были одеты в костюмы эпохи царя Алексея Михайловича: дамы – в сарафаны и кокошники, а кавалеры – в костюмы стрельцов и сокольничих. В танцевальную программу бала помимо привычных вальсов, мазурок, кадрили вошли «русский» танец, хоровод и плясовая.

Наследие древнерусского и народного искусства трансформировалось в средство обновления художественного языка всех видов искусства. В «русском духе» оформляли интерьеры, делали мебель и посуду, шили костюмы [3, с. 133]. Стилизованные изображения расписных теремов, былинных богатырей, крестьянских детей, русских красавиц в сарафанах и кокошниках размещали на афишах, рекламных плакатах, театральных программах, меню торжественных обедов, торговых упаковках. Необычайно популярными стали мотивы традиционной деревянной резьбы, кружева, росписи и вышивки, различные «плетенки». Начало поисков нового национального стиля было положено архитектурными проектами В.А. Гартмана, И.А. Монигетти, И.П. Ропета, а также разработками других видных художников для различных видов прикладного искусства.

Стремление к синтетическому состоянию различных видов искусства, характерное для русской культуры второй половины XIX в., отвечало неконформистскому настрою крупнейших фабрикантов, которые для улучшения качества выпускаемой продукции и удовлетворения все возрастающего спроса, обусловленного потребностью общества в нацио-

нальных формах искусства, постоянно искали новые разработки в области формы и орнаментики. Необходимость соответствия последним «модным» течениям и патриотический настрой стимулировали заинтересованность русских фабрикантов в развитии нового национального стиля. В русском прикладном искусстве конца XIX – начала XX в. сложилась уникальная ситуация, когда несколько фирм совместно разрабатывали декор и формы нового национального стиля, подспудно способствуя формированию единого образа, визуального ряда, ассоциирующегося у потребителя с этим понятием. С ювелирными и мебельными фирмами сотрудничали крупнейшие мастера отечественного искусства. Так, на фирму П.Ф. Сазикова работали М.Д. Быковский, И.П. Витали, П.К. Клодт; на И.С. Губкина – академик Борников; на П.А. Овчинникова – Е.А. Лансере, А.Л. Обер, М.О. Микешин, Д.Н. Чичагов; на П.И. Оловянишникова – С.И. Вашков.

Заинтересованные в высоком профессионализме работающих у них мастеров русские фабриканты не жалели средств на их обучение. Свидетельством этому явились специальные школы для мастеров, в которых преподавали такие метры, как Е.А. Лансере, П.К. Клодт, Д.Н. Чичагов и др. Развитие нового национального стиля предполагало возврат к древнейшим русским техникам обработки металла. Вторая половина XIX – начало XX в. – период нового расцвета русской эмали, скани, черни. При этом в процессе возрождения приемов старых мастеров ювелиры XIX в. открыли новые возможности, казалось, досконально изученных техник.

Важнейшая заслуга крупнейших ювелирных фирм П.Ф. Сазикова и И.П. Хлебникова состоит в том, что в их изделиях появляются совершенно новые сюжеты в духе нового национального стиля, нередко патриотического звучания, иллюстрирующие страницы русской истории. Например, фирмой П.Ф. Сазикова для Лондонской выставки 1851 г. был выполнен канделябр «Дмитрий Донской, раненный на Куликовом поле». Этот грандиозный светильник высотой 2 м и весом 130 кг отличаются реалистическая манера и полное соответствие поискам нового декора в области нового национального стиля. В той же стилистике выполнена выставленная на выставке скульптурная группа «Медведь-плясун с поводырем». Высокие художественные качества канделябра объясняет также участие в его создании скульптора П.К. Клодта и академика Ф. Солнцева, знатока русской истории, авто-

ра богато иллюстрированного труда «Древности Российского государства», который, по мнению В.В. Стасова, «...принес нашему Отечеству такую громадную пользу, которую не оценишь ни в какие деньги» [4, с. 508 – 509].

Таким образом, на Лондонской выставке 1851 г. новый национальный стиль достаточно ярко заявил о себе, вызвав широкий отклик общественности. Кабинетная скульптура, выполненная русскими серебряниками по эскизам В.М. Васнецова, П.К. Клодта на сюжеты из древней истории России, или патриотические сувениры, изображающие российских воинов различных родов войск, получили широкое распространение. К 1852 г. относится скульптурная группа «Всадник в дозоре» работы фирмы П.Ф. Сазикова – фигура русского воина в кольчуге и шлеме, обнимающего за шею коня, напоминает богатырей В.М. Васнецова [5, с. 22].

Во второй половине XIX – начале XX в. необычайно популярными стали выполненные «в русском вкусе» эмалированные и черневые изделия. Этот период характеризуется сложением, прежде всего в Москве, совершенно новой самобытной культуры, основывавшейся на изучении древнерусского искусства, традиционных приемов обработки металла, много взявшей от народного искусства, активно заимствовавшей орнаментальные мотивы резьбы по дереву, лаковой миниатюры, вышивки и ткачества.

Лучшие эмальеры работали на фирмах П.А. Овчинникова, И.П. Хлебникова, О.Ф. Курлюкова в Москве и братьев М.Г. и С.Г. Грачевых в Санкт-Петербурге. Такое приращение к эмалевым техникам вполне объяснимо. Эмаль оказалась исключительно благодарной техникой, как нельзя лучше воплощавшей идеи народности, фольклорности, национального своеобразия. Поистине золотым веком русской эмали, возродившейся во всей полноте своих возможностей, стали 1850 – 1890-е гг. Русские мастера изготавливали как традиционно русские предметы – ковши, солонки, ложки, братины, стаканы, так и новые формы – монетницы, табакерки, портсигары. Эти изделия приобрели всемирную известность. Активно насаждалась традиция награждения за различные заслуги дарственными ковшами и братинами.

Второе рождение переживали в этот период центры русского черневого дела, промыслы в Вологде и Великом Устюге. Вологодские мастера Иван Зуев и Скаредон Скрипицын прославили «русскую чернь» далеко за пределами России. В черневой гравюре по серебру появи-

лись новые сюжеты, нередко патриотического звучания – события Отечественной войны 1812 г., виды старейших русских городов, иногда даже снабженные статистическими таблицами. Большой популярностью пользовались сюжеты из крестьянской жизни, изображения русских троек, виды Москвы (Кремль, московские соборы) [5, с. 22]. Эти вещи возродили традицию так называемых патриотических сувениров в отечественной культуре, возникшую еще в XVIII в. во славу побед русского оружия. Велика заслуга русских мастеров черневого дела в возрождении традиционных русских орнаментов.

Дальнейшее развитие идеи нового национального стиля связано с деятельностью двух крупнейших художественных центров мамонтовского кружка в имении Абрамцево и кустарных мастерских М.К. Тенишевой в с. Талашкине. Именно здесь зарождался «неорусский» вариант стиля модерн. Несомненно, Абрамцево и Талашкино представляли собой своего рода загородные артистические колонии, столь характерные для Европы рубежа XVIII – XX вв. Однако главное отличие «... заключалось в том, что корпоративное сознание членов мамонтовского кружка было неотделимо от целеустремленных поисков национальной почвы искусства – проблема в самостоятельном виде не волновавшая ни Моне, ни Ренуара, ни их коллег» [1, с. 25].

Абрамцево стояло у самых истоков неорусского модерна. Талашкинский стиль представляет собой особую, совершенно самостоятельную и устойчивую разновидность этого направления с вполне сложившимися формальными признаками. Соединение пользы и красоты представлялось членам этих содружеств общественным долгом художественной интеллигенции и одновременно стойким органическим свойством крестьянского искусства, которое воспринималось как воплощение народного идеала. Художники предприняли попытку приспособить к современным им утилитарным целям наследие народного творчества, которое, по их мнению, стояло над исторически и общественно меняющимися вкусами, выступая проявлением универсальной красоты.

Для более полного и достоверного представления о народном искусстве в Абрамцево, а затем и в Талашкине собирали элементы декора крестьянских изб, прялки, посуду, одежду, гончарные изделия, которые не воспринимались как образцы для копирования, но позволяли художникам создавать удивительно тонкие и точные стилизации. Русский стиль

в прикладном искусстве М.К. Тенишева понимала как эмоциональное восприятие народного искусства. От художника требовалось не копирование форм и мотивов, а творческое отношение к традиции. Постепенно в Абрамцеве и Талашкине сформировались уникальные музейные собрания.

Большой заслугой Абрамцевского кружка и М.К. Тенишевой явилось открытие художественных мастерских. Здесь под руководством крупных художников изготавливались различные предметы быта, которые должны были украсить повседневную жизнь. Значительные коллекции народного искусства позволяли каждому творцу в абрамцевских и талашкинских кустарных мастерских, возрождая традиции народного творчества, трансформировать их в новую пластическую систему. Все произведения художественных мастерских несли на себе отпечаток господствующего в это время модерна, особенно ярко это проявилось в творчестве Е.Д. Поленовой, В.М. Васнецова, С.В. Малютина, М.А. Врубеля, Н.К. Рериха [2, с. 246].

С.В. Малютин руководил мастерскими с 1900 г. Мастерские в Талашкине организаторы называли художественно-промышленным отделом, сам же Малютин именовал их «столярной художественной индустрией». Талашкино было столь многообразно в своих художественных проявлениях, что всем, кто сюда приезжал, находилось занятие по душе. В столярной, керамической и вышивальной мастерских под руководством С.В. Малютина ученики изготавливали всевозможные предметы быта, детские игрушки, вышитые полотенца, салфетки, портьеры, мебельные гарнитуры. Лучшие изделия экспонировались на выставках в Смоленске, Петербурге, Париже, Лондоне. В Москве специально для продажи продукции талашкинских мастерских был открыт магазин «Родник». Изделия талашкинских мастерских пользовались большим спросом.

Кустарно-промышленное дело, организованное княгиней М.К. Тенишевой в ее смоленском имении Талашкино, было поставлено гораздо шире абрамцевского, с затратой больших средств, значительным личным участием в деле. Продукция талашкинских мастерских благодаря этому очень скоро проникла на внешний рынок. Интересный эксперимент талашкинцев в разработке «нового русского стиля» в прикладном искусстве вызвал интерес журналистов и критиков. В 1901 г. талашкинские изделия были показаны на выставке журнала «Мир искусства» и удостоены золотой медали.

С.В. Малютин принимал участие в разработке проекта Теремка, построенного в Талашкине в 1901 г. и Фленовской церкви Святого Духа, строительство которой было начато в 1902 г. Пребывание в Талашкине много дало художнику. Декоративные эскизы способствовали формированию его творческих взглядов. Самой знаменитой постройкой в Москве по эскизам Малютина стал Дом Перцова (1905 – 1907 гг.), где хорошо прослеживаются элементы талашкинской архитектуры.

После отъезда Малютина из Талашкина в 1903 г. сюда для руководства мастерскими были приглашены молодые художники А.П. Зиновьев и В.В. Бекетов, выпускники Московского Строгановского училища. В Талашкине они плодотворно разрабатывали элементы оформления русского дома. М.К. Тенишева и сама внесла весомый вклад в развитие отечественного декоративно-прикладного искусства. Хорошо известны ее изделия с резьбой и росписью, вышивки, керамика. Однако наиболее интересными работами, несомненно, являются эмали. Трудно переоценить вклад Тенишевой в воссоздание техники выемчатой эмали. В 1916 г. в Московском археологическом институте М.К. Тенишева защитила диссертацию на тему «Эмаль и инкрустация», которая в 1930 г. была издана в Праге отдельной книгой. Работы М.К. Тенишевой получили европейскую известность и экспонировались на выставках в Париже, Лондоне, Праге. Выступив инициатором и организатором многих выставок в России и за границей, в 1911 г. она была избрана почетным членом первого съезда художников России.

Уже в начале XX в. апологеты «русского стиля» и приверженцы нового синтетического искусства, склонявшиеся к западничеству, сошлись во мнении, что узость понимания национального ведет к «порабощению мысли». Следовательно, бесцельно искать некий «истинный национальный стиль», т.к. его не может быть, ведь истина в том, что нет единого стиля, а есть множество стилей и стилистических течений в едином непрерывном развитии, обогащающее национальные формы. Новый национальный стиль вписал в историю русской художественной культуры необычайно яркую главу, аналогию которой трудно найти. Неожиданность поисков, тонкие стилизации и глубокое изучение первоисточника, необычайно смелые технические инновации в совокупности с виртуозностью мастеров подарили миру неисчерпаемое богатство произведений искусства, столь точно отразивших веяния времени.

Литература

1. Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990.
2. Власов В.Г. Стили в искусстве: словарь. СПб., 1995. Т. 1.
3. Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М., 1982.
4. Стасов В.В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша архитектура: избр. соч. М., 1952. Т. 2.
5. Гилодо А.А. Русское серебро второй половины XIX – начала XX в. М., 1994.
6. Кириченко Е.И. Идеи духовного возрождения в градостроительстве России XIX – начала XX в. // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. М., 1997. Кн. 1.

New national style in the context of Russian modern style

There is described the evolution of the new national style in the Russian art at the turn of the XIX – XX centuries, in particular the formation process of the national and romantic tendency in the modern style.

Key words: *new national style, new Russian style, modern style, Slavofiles, decorative and applied arts, Abramtsevo circle, Talashkino, artistic colonies.*

***И.В. АРАНОВСКАЯ, Е. Ю. ЮЛПАТОВА
(Волгоград)*****ДИАЛОГ В ПРОБЛЕМНОМ ПОЛЕ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**

Рассматривается диалогическая природа художественной образности в контексте диалогического пространства культурного бытия человечества. Подход к искусству как средству понимания культуры, «коду культуры» позволяет рассмотреть художественный диалог в качестве ведущего измерения в универсуме понимания.

Ключевые слова: *диалогическая модель мира, знаковые системы диалогического типа, художественный образ, «квазисубъект», кодирование и декодирование.*

Диалог как способ личностного соучастия в поисках истины означает, что духовная ценность не может быть дана извне, она возникает

и вместе с каждым участником диалога. Искусство является таким феноменом, духовная ценность которого не только дана как условие, но и задана как проблема, решаемая благодаря диалогической интенции искусства. Именно поэтому освоение величайших достижений человечества в области искусства требует от воспринимающего позиции, отличной от позиции наблюдателя и исследователя в естественных науках, а точнее, позиции «внезаходимости» (определение М.М. Бахтина). Эта позиция позволяет воспринимающему не только охватывать «диалогическую партитуру» произведений искусства, но и принимать на себя роль любого из участников диалога. Таким образом, диалогическая модель мира, создаваемая на основе искусства, представляет собой тесное переплетение и взаимодействие смыслов, значений и контекстов, не исчезающих, а постоянно возрождающихся, функционирующих и видоизменяющихся в различные культурно-исторические эпохи.

Вместе с тем искусство как «деятельность с культурой», духовно-практическая рефлексия над ней, неизбежно выходит в своих основаниях за ее сущностные пределы. Так, вводя познавательное содержание в контекст человеческого опыта и затем объективируя этот опыт в качестве особой реальности, образы искусства как бы воссоздают бытийный аспект знания, прослеживают способ его существования в мире человеческих отношений и ценностей. В отличие от формально-логического знания, искусство дает синтезированное знание, обладающее собственным критерием истины, основа которого – не та или иная сторона человеческой практики (например, логически осмысленная, как в науке), а вся эта практика в единстве.

Искусство, рассматриваемое лишь как инструмент получения и трансляции объективного знания, в способах своей деятельности и в ее продуктах демонстрирует целый ряд «несовершенств», обусловленных присутствием субъективно-эмоционального элемента, который постоянно элиминируется из состава теоретического познания и его результатов. Так, способы знаковой репрезентации знания, создаваемые в искусстве в виде художественных форм, как правило, не обеспечивают достижимой в других областях однозначности, оставляя в своем «смысловом поле» достаточное пространство для проявления многообразных вкусов и оценок. Это свидетельствует не об ограниченности познавательных возмож-