

Кирилл Светляков

РУССКОЕ ИСКУССТВО

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ

УДК 75(470)
ББК 85.143(2)
С24

Светляков, Кирилл Александрович.

С24 Русское искусство. Культурные коды / Кирилл Светляков. — Москва : Эксмо, 2025. — 320 с.

ISBN 978-5-04-202002-5

Что делает нас такими, какие мы есть? Книга «Русское искусство. Культурные коды» — это попытка ответить на этот вопрос с помощью живописи. На примере знаковых шедевров — от «Боярыни Морозовой» до «Бурлаков на Волге» — искусствовед Кирилл Светляков раскрывает глубинные черты русского характера и мировосприятия. Богато иллюстрированное издание на мелованной бумаге станет не только эстетическим удовольствием, но и поводом для вдумчивого разговора о культуре, истории и нашей связи с Родиной.

УДК 75(470)
ББК 85.143(2)

ISBN 978-5-04-202002-5

© Светляков К., текст, 2025
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	5
ГЛАВА 1. Религиозный раскол второй половины XVII века и его влияние на последующие культурные процессы	19
ГЛАВА 2. Концепция образа в русской культуре	85
ГЛАВА 3. Тело и телесность в русском искусстве.....	125
ГЛАВА 4. «Две России» — господская и крестьянская — и их отражение в русском искусстве XIX и начала XX века.....	183
ГЛАВА 5. Историческая живопись. Понимание истории и Россия, «беременная революцией»	253





ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга — собрание очерков по истории русской и советской культуры, и сложилось оно как итог моего лекционного курса с таким же названием. Читать лекции, опираясь на слайды, конечно, проще, потому что наглядность в сочетании с быстротой и общей эмоциональностью изложения позволяют не следить за словами, а книга требует более точных формулировок.

Я осознаю, что взялся за непростую тему. Выражение «культурные коды» в настоящее время так часто используется в политической риторике, что теряет смысл и может ассоциироваться с традиционными ценностями или национальным характером. Искусствоведы XIX-го и начала XX-го веков, воспитанные в рамках идеологии национальных государств, гораздо легче рассуждали, например, о немецком или французском чувстве формы и делали выводы о характере того или иного народа. После окончания Второй мировой войны подобные рассуждения уже не выдерживали критики как сугубо идеологические. И они не корректны по отношению, например, к средневековой культуре, в которой не было наций и которая складывалась из множества локальных центров. Конечно, существовали

самые влиятельные центры это могли быть большие торговые города, которые притягивали художников из разных регионов, носителей разных культур и стилей. Впоследствии те или иные территории приобретали новые политические границы. Италия и Германия объединились только в XIX веке, и тогда же интеллектуалы заговорили об итальянском, а не флорентийском или венецианском искусстве, или искали в локальных школах проявления некоего общего «германского духа». Королевство Бельгия объединило фламандские и французские земли. Но можно ли считать фламандскую живопись XVII века частью «бельгийского духа»? Швейцарская конфедерация включила в себя немецкий, французский, итальянский кантоны, и сложился ли из них общий «швейцарский дух»? Приведу более радикальный пример: республика Египет располагается на территории, когда-то принадлежавшей Древнему Египту, и в таком случае можно ли говорить о единой культурной традиции, ведь повсеместно школьники изучают истории своих стран «с древнейших времен»? И нет, и да.

Современный Египет, безусловно, принадлежит культуре

арабского мира, но древние пирамиды и храмы прочно вошли в сознание жителей, повлияли на идентичность и стали частью культурного кода. Швейцарская конфедерация вместе с общей историей породила общую культуру, такую же влиятельную для XX века, как швейцарские банки. Между фламандцем Рубенсом и бельгийцем Рене Магриттом нет ничего общего кроме иронии, и эта «национальная» ирония проявилась в романе «Легенда о Тиле Уленшпигеле...» Шарля де Костера, который написал его на французском языке по мотивам немецких народных сказаний. С начала XX века в пространство Бельгии, как и некоторых других стран, проникает культура колониальной Африки, изменившая европейский код.

А сколько влияний испытала английская культура, прежде чем появились такие общеизвестные понятия как «английский пейзажный парк», «английский портрет» или «денди». Решающее влияние на образ денди оказали портреты фламандского живописца Антониса ван Дейка, он работал в Англии некоторое время.

Любая традиция исключительна, потому что те или иные образцы могут повторяться и заим-

ствоваться, но не повторяются истории, как не повторяются человеческие жизни, и все они участвуют в формировании коллективного культурного опыта. Здесь я имею в виду не только создание материальных и духовных ценностей, но и опыт чувствования. Овладевая языком, постигая произведения искусства и литературы, мы наследуем ментальность, эмоции и переживания. В попытке прояснить коды нельзя ограничиваться эпитетами и общими характеристиками, иначе мы рискуем ничего не понять и вызовем недоумение или усмешку со стороны носителей других культур, таких же «духовных» и «глубоко самобытных».

В эпоху глобализации и деглобализации вопрос культурной идентичности — это во многом вопрос индивидуального выбора, тем более что большинство жителей планеты Земля потребляют индустриальную массовую культуру и сами являются ее продуктом. Сейчас масскульт жестко унифицирован и порождает одинаково отформатированных людей.

Индустрия повсеместно вытесняет традиции, которые были связаны с аграрным способом производства. И если в 1960-е годы

советские этнографы и лингвисты могли совершать поездки в дальние уголки страны в поисках фольклора, то уже в 1990-е такие поездки редко были плодотворными. Начало 1960-х — это время, когда количество городского населения в России впервые за всю ее историю сравнялось с количеством сельского, и в дальнейшем наблюдался необратимый отток из села в город. Художники и писатели болезненно отреагировали на гибель русской деревни и потянулись в обратном направлении, сезонно проживая в деревнях. Так возник феномен «деревенской прозы» и новая волна примитивизма в живописи с опорой на фольклорные мотивы.

В 1967 году журналист Юрий Бычков в газете «Советская культура» опубликовал серию очерков «Золотое кольцо России», посвященных древним русским городам, и эти очерки стали отправной точкой для создания одноименного туристического маршрута. На рубеже 1960–1970-х годов стартовали масштабные программы по реставрации исторических памятников и возрождению ремесел. Профессиональные художники с академическим образованием начинали использовать в своем

творчестве мотивы, формы и технические приемы традиционного искусства. Тогда же происходила адаптация народных музыкальных инструментов под концертные условия. Некоторые образцы таких инструментов можно видеть в экспозиции Российского национального музея музыки. Фольклорные элементы проникли в дизайн одежды, а стандартные квартиры горожан наполнились коллекционными вещами, старинными или под старину, что привозились из дальних поездок. В новых условиях они полностью утрачивали свои функции и смысл и превращались в предмет коллекционирования. Тотальная стандартизация жизни провоцировала массовый запрос на экзотику, древность, аутентичность, и этот запрос удовлетворялся туристической индустрией, которая перемалывала последние остатки традиций. Деревенские жители тоже втягивались в индустрию в качестве изготовителей сувениров, исполнителей песен и т.п. Если туристы хотели поучаствовать в шаманском ритуале, они получали шамана, и в большинстве случаев это был артист-импровизатор.

Можно ли в данном случае говорить о возрождении традиций? Конечно нет, потому что воз-

можно реконструировать и пересобрать отдельные элементы, но невозможно вернуться и повторить жизнь. И потому современная индустриальная культура использует традиционное наследие в качестве ресурса и вместо фольклора воспроизводит квазифольклорные формы с новым содержанием. В некотором смысле это подделка или симулякр в терминах постмодернистской философии, но такую подделку не стоит обесценивать хотя бы потому, что мы ничего не можем предложить взамен, как не можем увидеть древние памятники в аутентичном окружении и глазами их современников.

Когда участники речных круизов подплывают к Калязинской колокольне на островке Угличского водохранилища, они стоят завороченные или делают фотографии непрерывно и неизвестно зачем. Происходит момент залипания, короткого впадения в транс. Я помню, как эта затопленная колокольня на страницах перестроечных журналов превращалась в символ «России, которую мы потеряли», страны, которая стала жертвой индустриализации и коммунистического проекта в целом. Я также помню публикацию «Дорога к храму» с видами на церковь

Покрова на Нерли и ведущую к ней дорогу из каменных плит. Тогда мало кто задумывался, что каменные плиты были уложены в советское время, когда церковь стала объектом туристического паломничества. И кто бы обратил внимание на Калязинскую колокольню, если бы не строительство водохранилища с искусственным островом, на котором она стоит? Именно благодаря своему новому окружению постройка приобретает исключительный статус и заставляет вспомнить легенду о невидимом граде Китеже.

Так проявляется культурный код. Сказание о мифическом граде, который не покорился монголам и вместе со своими жителями ушел под воду озера Светлояр, получило широкую известность благодаря текстам старообрядцев, которые в период гонений ассоциировали свою исконную веру и свои общины с незримым городом. На рубеже XIX–XX веков легенда о Китеже вошла в литературную традицию, вдохновляла многих художников и утвердилась в массовой культуре. Мой первый поход в Большой театр случился еще в детстве, это была опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Николая

Римского-Корсакова, тогда дирижировал Евгений Светланов. А кто-то видел замечательный мультфильм «Сеча при Керженце» Ивана Иванова-Вано и Юрия Норштейна, сделанный в стилистике древнерусских икон, фресок и миниатюр. В советское время образ Китежа окончательно оторвался от старообрядческого контекста, шестидесятники проецировали его на всю Россию, которая должна сохранить свое культурное ядро, независимо от политических потрясений и связанной с ними неизбежной модернизации. И здесь возникает очень трудный вопрос о вере, поскольку в большинстве случаев традиционные ценности в сознании современных россиян ассоциируются с православием.

В моем перестроечном детстве было сделано много фильмов, которые заканчивались видами на храм или на золотые купола, что возникали независимо от тематики фильма. Воцерковление, приобщение к вере тогда воспринимались как единственно возможные способы заполнить духовную пустоту после крушения коммунистической идеи. В перестройку сформировалась альтернативная идеология реставрации, она предполагала возвращение к истокам и восстановление не-

коего «естественного» хода истории, прерванного советским проектом. Фильм «Россия, которую мы потеряли» (1992) Станислава Говорухина аккумулировал в себе общественные настроения того времени и показал идеализированный образ страны, которая существовала только в фантазиях его создателей: сильная, благополучная и благочестивая. Но в таком случае почему большевики смогли увлечь за собой широкие массы пропагандой научного мировоззрения и атеизма? Потому что задолго до Октябрьской революции авторитет церкви был серьезно подорван, и отпадение имело место в среде не только образованных, но даже простых людей. И духовные поиски Николая Гоголя, Федора Достоевского или Льва Толстого осуществлялись на фоне общего нигилизма, и даже картина Александра Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857, Государственная Третьяковская галерея, Москва), обращенная к современникам, звучала как призыв к вере и духовному очищению, и это был глас вопиющего в пустыне. Богоискательство Льва Толстого и вовсе привело к отлучению от церкви, поскольку писатель не признавал ни обрядов, ни догм и мыслил христианскую идею вне церковного учения, что впоследствии

позволило некоторым публицистам и философам ассоциировать православное христианство с коммунизмом как возможностью построить Царство Божие на земле. Это очень спорные ассоциации, но в любом случае идеи Карла Маркса в России попали на подготовленную почву, и сработал некий культурный код, который я постараюсь раскрыть.

Конечно, религиозное мировоззрение не может соответствовать научному, хотя наука может стать формой религии при отсутствии критической рефлексии, как это произошло с марксизмом-ленинизмом в эпоху застоя, когда мыслительная деятельность заменилась цитированием классиков и бездумным отправлением политических ритуалов. Приборов для измерения глубины веры или убеждений, конечно, не существует, но всегда нужно учитывать, что в зависимости от того или иного исторического периода мы имеем дело с разным пониманием религиозного учения и разными проявлениями религиозного чувства. И не стоит думать, что обращение к вере после долгого пути заблуждений обязательно решит все проблемы как в случае Достоевского и его героев. Кто-то придет к религии,

а иные займутся искусством или выберут науку как способ познания, и всегда найдутся те, которые будут искать смыслы в общении с другими людьми.

Выражение «проблемные зоны» часто употребляется в области фитнеса, но привлекает меня потому, что я склонен представлять культуру как единый организм на разных стадиях развития. Он может быть молодым и здоровым, страдающим и подверженным умиранию. Со студенческих лет меня раздражали безмятежно описательные книги по «истории искусства», в которых есть красивые картинки, интересная фактология, и материал изложен даже выразительно, не сухо, но отсутствует проблематизация, как будто бы разговор об искусстве — это волшебная сказка на ночь. В таких книгах мне всегда не хватало самого главного. По своему опыту экскурсий и лекций я знаю, что некоторые любители искусства воспринимают его как средство отвлечения и не хотят, что называется, проблем на свою голову. Я не против отвлечений, но лично мне нравится искать смыслы.

Мое профессиональное становление пришлось на 1990-е и начало 2000-х годов, когда мне не-

однократно приходилось слышать от коллег, что русское искусство за редкими исключениями в целом вторично и постоянно пребывает в роли принимающей стороны: от Византии в средневековый период и от Западной Европы в Новое и Новейшее время. Относительно оригинальный феномен — это русская икона, традиции которой окончательно сложились в XV веке после падения Византии. Всемирную известность получил русский авангард, и примечательно, что возник он в тот же самый период, когда происходило открытие русских икон. Сейчас под влиянием политической конъюнктуры разные ангажированные кураторы пытаются вычленивать из русского авангарда украинский, еврейский, туркестанский, польский. Конечно, никто не станет отрицать польско-украинское происхождение Казимира Малевича, но вопрос культурной идентичности — это не вопрос крови. Как художник он сформировался в пространстве российской культуры между двумя ее столицами — Санкт-Петербургом и Москвой. Малевич писал на русском языке и делал это очень выразительно, потому что активно употреблял украинские и польские слова. В своей супрематической системе он окончательно отка-

зался от жанров, следы которых еще имели место в композициях французских кубистов, и ушел в область отвлеченного конструирования. Параллельными поисками занимались голландские художники из группы Де Стейл, но супрематизм Малевича как формальная система во многом инспирирован русской иконой.

Сложнее обстоит дело с Василием Кандинским, который учился в России и Германии, а работал в основном в Германии и Франции. Свою первую книгу «О духовном в искусстве» (1910) он написал под влиянием искусствоведа Вильгельма Воррингера и немецких философов-идеалистов. Что касается самого искусства, Кандинский быстро усваивает яркую экзальтированную манеру письма, принятую в немецком экспрессионизме, но упрощает изображения до уровня абстрактных символов или каракуль, как в детском рисунке. Таким образом он получает возможность не привязываться к отдельным мотивам и выстраивать масштабную картину всего мира. Немецкие художники, при всех амбициях, преследовали более конкретные цели.

Отталкиваясь от направлений европейского модернизма, русский авангард довел их до пре-

дела и предложил радикальные решения, которые легли в основу современной индустриальной культуры. Но далеко не все россияне радуются тому, что самым известным в мире произведением русского искусства является «Черный супрематический квадрат» Малевича, и готовы бесконечно спорить о его ценности. Здесь следует отметить, что в массе своей российская публика до сих пор очень требовательна к произведениям искусства и зачастую не принимает тех художников, которые позволяют себе иронию по отношению к своей деятельности. А в картине Малевича, где не показано *ничего* кроме черного квадрата, есть пафос отрицания самой картины как изобразительного поля. Этот нигилизм раздражает даже современных зрителей, и в ответ они позволяют себе словесное обесценивание: «Это не искусство!», «Это чушь!», «Это обман!» и т.д. Никакие ссылки на историческую значимость и рекорды аукционных продаж не срабатывают.

Приходя в музей, зрители хотят увидеть нечто «потрясающее», способное пронять до дрожи и

тронуть до глубины души, способное изменить если не всю жизнь, то хотя бы сегодняшний вечер. И я думаю, что на этот запрос влияет традиция иконопочитания, отношение к предмету искусства как к предмету сакральному, что не зависит от времени и не имеет цены. Само по себе это не хорошо, и не плохо, но такого рода пиетет порождает высокомерие, пренебрежение к другим предметам, лишенным сакрального статуса, и в конечном итоге — пренебрежение к труду, о котором писал еще Федор Достоевский в романе «Игрок» (1866)¹. Здесь можно возразить, что в СССР существовал целый культ человека труда, но уже в 1970-е годы с улучшением жизни граждане начали играть в аристократов² и увлеченно занялись обесцениваем советского наследия. И потому меня уже не удивляют рассуждения о вторичности русского изобразительного искусства, как будто у него нет своей онтологии. Почитание оборачивается нигилизмом, а самовозвеличивание заканчивается самоуничижением.

Приведу позитивный пример с искусством США, которое

¹ В главе XVII мистер Астлей выговаривает Алексею Ивановичу, который окончательно превратился в игрока: «Не первый вы не понимаете, что такое труд (я не о народе вашем говорю)».

² Феномен массового аристократизма я рассмотрю во втором томе книги.

в XVIII–XIX века было очевидно провинциальным по сравнению с любой европейской традицией. Но американские историки не постеснялись поместить его в большой контекст, и в 1994 году группа авторов выпустила книгу «Искусство XIX века: критическая история»¹. Она выдержала множество изданий и даже стала учебным пособием. Под критикой авторы подразумевали освещение художественных событий с точки зрения политики, науки, социологии, психологии и пр. Этот подход позволил рассказать захватывающую историю бытования искусства в североамериканских штатах, включая образы Дикого Запада, ландшафты, увиденные глазами переселенцев, жителей пограничья, а также произведения, созданные чернокожими художниками. Европейских влияний, иногда запоздалых, никто из авторов не отрицает, но и не педалирует, они очевидны и не нуждаются в подробном описании. Американские главы книги чередуются с французскими, немецкими, английскими и общетематическими, в которых также упоминаются и русские художники, в частности, Илья Репин. Из тем:

«Кризис классицизма: от Гро-ро Делакруа», «Природа и история в английском романтическом пейзаже», «Упадок исторической картины». Каждая глава посвящена отдельной и как будто бы специальной теме, но все вместе они раскрывают панораму художественной культуры XIX века, терзаемой противоречиями между религией и наукой, индустрией и ремеслом, фантазией и наблюдением, элитарным и массовым вкусом.

Признаюсь, что мои «проблемные зоны» — тоже опыт критической истории. Я не ограничиваюсь XIX столетием, хотя надеюсь, что рано или поздно все-таки появится книга аналогичная той, что сделали американцы, и это будет не менее захватывающая история русского искусства, которая пока еще не написана.

В книге, предлагаемой вашему вниманию, мне было важно обозначить несколько проблем, принципиальных для русской культуры в целом. Я уже отметил выше, что традиция почитания икон повлияла на восприятие произведений искусства. Российские зрители до сих пор

¹ Eisenman, S.F. Nineteenth century art: A critical history. / Eisenman Stephen F. — N.-Y. : Thames & Hudson, 2007.

очень требовательны: они ожидают увидеть в произведении нечто «потрясающее», т.е. способное пронять до дрожи и тронуть до глубины души, и зачастую теряют интерес, если художник позволит себе пошутить или поиграть. С иконопочитанием связан еще один феномен: ограниченность телесных проявлений в художественном творчестве. Европейская живопись переполнена образами обнаженного женского тела, но кто из зрителей сможет сразу вспомнить какой-нибудь русский образец? Они, конечно, существуют, например, в наследии Генриха Семирадского (выходца из католической Польши) или в виде исключения — у Бориса Кустодиева, но не доминируют в культуре. Это означает другое, нежели в Европе, представление о прекрасном, не сопряженное с чувственными удовольствиями. Эстетика не отделяется от этики. Мне неоднократно приходилось слышать сожаления о том, что в России не было эпохи Возрождения, и, значит, порывы к индивидуализации произошли гораздо позже. Существует и противоположное мнение о «русском Ренессансе» эпохи Андрея Рублева и Дионисия. Мне кажется некорректной сама постановка вопроса, поскольку мы имеем дело с культу-

рами разного происхождения — римского на Западе и греческого на Востоке — и, соответственно, с разными проявлениями телесности и субъектности. В то время, когда европейские мастера максимально индивидуализируют образы, русские движутся в сторону абстрагирования, но это сознательный выбор и результат дискуссий, зачастую непримиримых, правда, о них очень трудно судить по иконам и фрескам, которые иногда кажутся безмятежными по сравнению с ренессансными картинами.

Степень индивидуализации в культуре — это еще одна проблема. Читателю этой книги наверняка приходилось сталкиваться с расхожим мнением, что в русских развит коллективизм, общинное сознание или соборность. Все это объяснялось влиянием коммунистической идеологии, крестьянской общины или православной религии. Тем не менее нынешний россиянин — это в большинстве своем атомизированный индивид и продукт массовой культуры, как, впрочем, и все остальные представители современной цивилизации, которым очень непросто найти способы единения с остальными такими же разобщенными людьми. На этом пути важнейшим инстру-