10. Тулиганова И. В. Социокультурное пространство современного города: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Саратов, 2009. – 25 с.
11. Урсул А. Д. Обеспечение национальной безопасности через приоритеты устойчивого развития // NB: Национальная безопасность. – 2013. – № 1. – С. 1–61.
12. Ясвин В. А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию. – М.: Смысл, 2001. – 112 с.

References

1. Berdyaev N.A. *Novoe religioznoe soznanie i obshchestvennost' [The New Religious Consciousness and Society]*. Moscow, Kanon+ Publ., 1999. 6 p. (In Russ.).
2. Breskaya O.Yu. Izuchenie religioznosti: k neobkhodimosti integral'nogo podkhoda [Religiousness studying: to need of integral approach]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological researches]*, 2011, no. 12, pp. 77-87. (In Russ.).
3. Burmistrov S.L. Spetsifika religioznogo soznaniya: indiyskiy i zapadnyy podkhody [Specificity of religious consciousness: Indian and western approaches]. *KhORA [CHORUS]*, 2009, no. 1 (7), pp. 11-23. (In Russ.).
4. Doklad V.M. Vasnetsova. Elektrichestvo v khramakh [V. M. Vasnetsov's report. Electricity in temples]. *Deyaniya Svyashchennogo sobora Pravoslavnoy rossiyskoy tserkvi [Acts of the Sacred Cathedral of Orthodox Russian church]*. Petrograd, 1918, Book 5, pp. 39-56. (In Russ.).
5. Lebedev S.D. Paradoksy religioznosti v mire pozdnego moderna [Paradoxes of religiousness in the world of a late modernist style]. *Sotsiologicheskie issledovaniya [Sociological researches]*, 2010, no. 12, pp. 85-94. (In Russ.).
6. Mangasaryan V.N. Koevolyutsionnaya paradigma vzaimodeystviya obshchestva i prirody [Koevolyution paradigm of interaction of society and nature] *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and jurisprudence, cultural science and art criticism. Questions of the theory and practice]*, 2011, no. 3(9), 115 p. (In Russ.).
7. Moiseev N.N. Koevolyutsiya prirody i obshchestva. Puti noosferogeneza [Koevolyution of the nature and society. Ways of a noospherogenesis]. *Ekologiya i zhizn' [Ecology and life]*, 1997, no. 1. (In Russ.). Available at: http://www.ecolife.ru/jornal/echo/1997-2-1.shtml (accessed 21.04.2017).
8. Moskalenko D.A. *Fenomen svobody v sotsiokul'turnom prostranstve transformiruyushchegosya obshchestva: avtoref. dis. kand. filos. nauk [Fenomen of freedom in sociocultural space of the transformed society. Author's abstract of diss. PhD in philosophy]*. Stavropol', 2014. 26 p. (In Russ.).
9. Prutskova E. Operatsionalizatsiya ponyatiya religioznost' v empiricheskikh issledovaniyakh [Operatsionalization of concept religiousness in empirical researches]. *Gosudarstvo, religiya i tserkov' [State, religion and church]*, 2012, no. 2(30), pp. 268-292. (In Russ.).
10. Tuliganova I.V. *Sotsiokul'turnoe prostranstvo sovremennogo goroda: dis. kand. filos. nauk [Sociocultural space of the modern city. Author's abstract of diss. PhD in philosophy]*. Saratov, 2009. 25 p. (In Russ.).
11. Ursul A.D. Obespechenie natsional'noy bezopasnosti cherez prioritety ustoychivogo razvitiya [Ensuring national security through priorities of a sustainable development]. *NB: Natsional'naya bezopasnost' [NB: National security]*, 2013, no. 1, pp. 1-61. (In Russ.).
12. Yasvin V.A. *Obrazovatel'naya sreda: ot modelirovaniya k proektirovaniyu [Educational environment: from modeling to design]*. Moscow, Smysl Publ., 2001. 112 p. (In Russ.).

УДК 008

БОГОСЛОВСТВОВАНИЕ ОБРАЗАМИ: ИКОНЫ И КАРТИНЫ НА СЮЖЕТЫ «БЛАГОВЕЩЕНИЯ» И «РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА»[1]

Касаткина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, заведующая отделом теории литературы, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (г. Москва, РФ). E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

[1] Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432) / This scientific investigation was carried out in the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 17-18-01432).

При создании икон и картин христианские богословские идеи не иллюстрируются выдающимися иконописцами и живописцами так, словно они следуют за предваряющими деятельность художника словесными формулами, но впервые воплощаются ими средствами их собственного искусства, позволяющими мощно, ярко и концентрированно выразить в образе то, что почти невыразимо с такой смелостью, очевидностью и лаконичностью в слове. Анализируются два начальных эпизода христианской истории спасения: Благовещение и Рождество, показывается, как одни и те же фундаментальные идеи выражаются иконописцами и живописцами разными средствами в диапазоне от символического реализма (когда символически углубляются ключевые для сцены, взятой в историческом плане, элементы) до аллегоризма (когда центральная мысль изображается посредством случайной и сторонней для сцены детали). Показано, как в сюжете Благовещения на первый план и в иконе, и в картине выходит идея деятельной свободы твари по отношению к Творцу, а сюжет «Рождества» оказывается неразрывно связан с сюжетом «Положения во гроб», «Мертвого Христа». Принимая во внимание эту связь, оказывается возможным прочитать главную мысль картины Андреа Мантеньи «Мертвый Христос» совсем иначе, чем она традиционно прочитывалась в отечественном искусствоведении.

Ключевые слова: икона, картина, богословствование образами, Благовещение, Рождество, Положение во гроб, Мантенья «Мертвый Христос».

THEOLOGY OF IMAGES: “ANNUNCIATION” AND “CHRISTMAS” AS SUBJECTS OF ICONS AND PICTURES

Kasatkina Tatyana Aleksandrovna, Dr of Philological Sciences, Head of Department of Theory of Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Outstanding icon painters and European painters, when creating the icons and paintings, don’t illustrate Christian theological ideas, following the verbal formulas that precede the artist’s activity, but for the first time incarnate them with the means of their own art, which enable them to express in a powerful, bright and concentrated way, in the image system the ideas which are almost ineffable in the word with such boldness, obviousness and laconicism. The article deals with two initial episodes of the Christian history of salvation: Annunciation and Christmas, and it is shown in it, how the same fundamental ideas are expressed by icon painters and painters by using various means, which spreading from the symbolic realism (when the elements, a key to a given scene, are taken historically and infinitely deepened) to allegory (when the central thought is depicted by using of an accidental and third-party detail for the scene). It is shown how the idea of the active freedom of the creature in relation to the Creator emerges to the forefront in the story of the Annunciation as in the icon so as in the picture, and how the “Christmas” story turns out to be inextricably linked with the iconic plot of putting the Christ in the coffin, and with the plot of many European pictures “The Dead Christ in the Tomb.” Taking into account this connection, it is possible to understand the main idea of the painting “Lamentation over the Dead Christ” by Andrea Mantegna in a completely different way than it was traditionally explained in the Russian art history investigations.

Keywords: icon, painting, theological images, Annunciation, Christmas, the iconic plot of putting the Christ in the coffin, Mantegna “Lamentation over the Dead Christ”.

В статье пойдет речь о некоторых богословских идеях, отчетливо представленных в иконописи и живописи. Но не об иллюстрациях к богословским рассуждениям – а о мгновенно, мощно и концентрированно выраженных в образах сложных смыслах, которые, возможно, так лаконично

и емко доступно выразить только художнику, а никак не тому, кто богословствует словесно.

Логично начать подобное рассмотрение богословствования образами с сюжета Благовещения – с того эпизода, который полагает начало и становится во главе нашего спасения. Недаром именно Благовещение изображается на алтарных вратах – оно само – ключ, который отпирает эти врата, а, вернее сказать, оно – то событие, которое вновь *создает врата* на месте долгое время *непроходимой преграды*.

Благовещение – ключевой момент нашего спасения потому, что тварь в нем дает согласие принять в себя Бога, Того, который всегда искал и готовил для себя человека – но искал и готовил не как безгласный сосуд, не как место присутствия – но как активного, деятельного сотрудника и соработника.

Посмотрим на Благовещение Устюжское, знаменитую новгородскую икону XII века, находящуюся в Третьяковской галерее (Приложение, рис. 1).

Некоторые элементы образа утрачены; так из небесного сегмента должен был исходить луч, шедший «к плечу» (как пишет Барская [1, с. 60]) – то есть к уху или сердцу Богоматери. Христос отобразился в сердце Богоматери – а не во чреве ее[2] – Он, таким образом, становится не только носимым ею Ребенком, но и внутренним образом Ее самой, Богом, вселившимся в комнату Ее сердца – и это действие может и должно быть повторено любым христианином[3].

По преданию в момент появления ангела Богоматерь ткала одну из полос для завесы Иерусалимского храма. Ей досталась порфира – кровавокрасная полоса. Занавесь в Иерусалимском храме служила для того, чтобы скрывать Святое Святых, место, где присутствовал Неведомый и Невидимый. И в тот момент, когда ангел ей благовествует, что Она станет Той, через Которую Господь войдет в мир, и Она соглашается – в Ее сердце изображается образ Бога – и она начинает ткать Его плоть – как прежде ткала завесу[4].

Она ткала завесу, чтобы *скрыть* Его от людских очей. Именно это действие *сокрытия* преображается в иконе на наших глазах в свою противоположность (там запечатлен именно сам момент смены сокрытия на явление: действительно, ключевой момент в истории спасения) – и Богоматерь начинает ткать плоть Того, кто открыто *явит* лик Божества.

Иконописец изображает Богоматерь не пассивно принимающей образ – но деятельно и активно участвующей в его воплощении, его проработке. Она изображена не как «сосуд», в котором происходят процессы, этому сосуду неведомые, не пассивной утробой, в которой растет плод, – но как Ткачиха, как творец и создательница, сотрудница Богу в формировании Его здешнего тела.

Интересно, что Благовествование – двойное – Оно исходит из небесного сегмента, и его слышит сердцем Богородица; но оно обозначено и рукой ангела, пальцы которого сложены в жесте благословения, образующего начертание Имени Господня. Оно как бы одновременно воспринимается – и удостоверяется – всеми чувствами: прежде всего – зрением, слухом – но и обонянием – и недаром ангел в диаконском облачении, а в руке его, судя по всему, была изображена кадильница (в западноевропейских картинах для выражения того же смысла изображалась лилия) – но и сверх чувств принимается прямо сердцем.

Жест ангела, изображающий Имя, становящееся источником воплощения, как бы возвраща-

---

[2] Н. В. Покровский относит его к типу «благовещения **с Младенцем, начертанным во чреве Богоматери**» [4, с. 118]. Русский иконописный подлинник более точен: «а Сын в *персех* у Пречистыя вообразися и мало знати, аки в стекле» [4, с. 118]. В цитатах выделение полужирным шрифтом принадлежит цитируемому автору, выделение курсивом мне – *Т. К.*

[3] Таким образом, получается, что когда икона отображает *событие, вошедшее в вечность*, она отображает тем самым событие, на историческом слое уникальное, а на анагогическом уровне истолкования – воспроизводимое в любой человеческой жизни. Икона, таким образом, есть не только *воспоминание как присутствие*, но и *напоминание как задача*: напоминание человеку о скрытом в нем истинном образе (и конкретном его аспекте), который он должен проявить.

[4] «И через эту указующую кисть перекинута алая нить пряжи; кудель Мария держит в левой руке – как таинственное “прядение” из материнской крови плоти младенца перетолковывалось то прядение ею пурпура, о котором говорит предание» [1, с. 60].

ет нас к началу времен, когда всякая вещь этого мира творилась именем. И здесь Бог зримо подчиняется Своему закону, Сотворивший все, творится на другом плане бытия Своим именем: созданная Им тварь созидает Творца.

Главное в сюжете Благовещения – *свободная воля* Богоматери. Если бы Она не ответила на Его призыв словом первоначального творения, не произнесла бы Свое: «Да будет!» – ничего бы не произошло. Богу так и не на что было бы поставить ногу, для того чтобы войти в мироздание, чтобы быть впущенным в тот мир, из которого в свое время в результате грехопадения Он был исторгнут, изгнан свободной (или точнее было бы сказать – плененной в этот миг, впавшей в ошибку, то есть – *промахнувшейся*, согрешившей[5]) человеческой волей. В мир, который без Него существовал по «механическим» законам, по законам необходимости и нехватки – в чем и состояла суть грехопадения, разрушившего связь мироздания с Источником его преизобилующего бытия, впустившего в мир смерть. Таким образом, ключ к исправлению, к исцелению мира, к вновь Богоприсутствию в нем – воля человека, вновь ставшая свободной.

Эта свободная воля на иконе выражена тем, что Тот, что находится в Богоматери, – *ткется* Ею: Он проявляется в Ней лишь в результате Ее активного встречного действия.

Но главенство свободной воли в этом сюжете могло выражаться самыми разными способами, особенно если речь пойдет о западноевропейской живописи.

Давайте посмотрим на фреску, находящуюся на стене флорентийского госпиталя «Santa Maria Nuova» (основанному Фолко Портинари, отцом той, которую считают Дантовой Беатриче) (Приложение, рис. 2). Между Марией и ангелом, благовествующим Богоматери о том, что она станет Той, что примет Бога на земле, расположен стул, на котором лежит спящая кошка.

Казалось бы, абсолютно непонятная деталь в сцене, которая посвящена спасению мира. Началу, источнику, непременному условию спасения мира. Причем, это не деталь где-то на периферии фрески, где мы могли бы ее отнести на счет безобидной прихоти художника, любящего кошек, нет – это самый центр нижнего плана изображения, самый центр события, во всяком случае, той его части, что разворачивается здесь, на земле.

Мы не можем проигнорировать эту деталь, мы должны понять, что именно посредством нее говорит художник. И ведь, на самом деле, его послание абсолютно прозрачно. Кошка – это самое свободолюбивое из всех обитающих с человеком существ; кошка – это единственное существо в доме человека, которое всегда поступает по своей воле, которое абсолютно невозможно принудить что-то сделать против ее воли. Поэтому художник помещает в центр сцены Благовещения между ангелом и Марией как бы разделяющую их кошку – самовольное существо – для того чтобы подчеркнуть: то, что здесь сейчас произойдет – произойдет исключительно в силу того, что Богоматерь вольно, свободно и осознанно пойдет навстречу Тому, что ее окликнуло.

Второй сюжет, о котором мы поговорим – это сюжет Рождества Христова. Рождество Христово в нашем представлении – прежде всего и по преимуществу – *прекрасный и светлый* праздник, праздник пришествия Бога, восхваления Той, что сделала это пришествие возможным, радости о том, что Господь становится нашим братом, что мы становимся братьями и сестрами Господа.

Между тем, икона и картина отображали этот праздник не только с точки зрения радости тех, к кому пришел Господь, но и с точки зрения начавшегося умаления Господня, начавшегося вмещения Невместимого – желающего быть *все во всем* – в маленькое, ограниченное, плотное, отдельное и уединенное тело человека. То есть – Рождество – великий праздник и радость – одновременно – момент угнетения, утеснения, кенозиса – начало того схождения, низшая точка которого будет ад – место отсутствия Бога, место максимальной плотности, замкнутости, сосредоточенности только на себе, место, где всякий становится своей собственной стеной – и ничем более.

[5] Напомню на всякий случай, что грех по-гречески – ‘αμαρτία – от ‘αμαρτάνω – *ошибаться*, *промахиваться*, не попадать (в цель).

И вот этот момент начавшегося умирания Божества в Рождестве по-разному, но согласно изображался как иконой, так и картиной.

Одна из икон Новгородского музея (Приложение, рис. 3) показывает нам основные моменты Рождества именно с этой точки зрения. Во-первых, мы видим, что Младенец рождается не только из чрева Богоматери – но и во чреве земли. Младенец здесь не только в пещере – но и в колодце – ибо именно так выглядят здесь ясли, что вообще-то довольно точно воспроизводит, если вдуматься, структуру женской матки, в которую сверху из небесного сегмента изливается свет, минуя колодец, знаменуя бессеменное зачатие.

Но глядя на это изображение, мы вспоминаем и о том, что Христос будет находиться во чреве земли дважды: в момент Своего рождества и в момент Своей смерти. Мы видим здесь спеленатого Младенца, но в таких же пеленах будет и Лазарь, которого вызовет из гроба Христос, и те же пелены останутся в глубине пещеры по воскресении Христовом (Приложение, рис. 4)[6].

Христос будет как бы личинкой новой жизни – и в воскресении он наконец вылетит из этой оболочки куколки, из этих пелен, маркирующих начало и конец Его жизни. И это обстоятельство неимоверно сближает рождение и смерть, показывая рождение как смерть и смерть как рождение. В сущности, Христос будет дважды рождаться и дважды умирать.

Не могу не отметить еще одного обстоятельства – Христос оказывается в этих яслях-колодце, к которому тянутся вол и осел, как единственная пища для них: пища-личинка, съев которую, все мироздание принимает в себя личинку новой жизни, радикально перерабатывающую и претворяющую принявшую ее в себя плоть.

Западноевропейская картина покажет связанность моментов рождения и смерти Христа своими средствами не менее отчетливо, чем икона.

Например, Брамантино, «Поклонение Младенцу» (Приложение, рис. 5).

Мы видим Младенца с закрытыми глазами, и – как бы уже умершего. На бледном теле отчетливо видны зеленоватые блики, оставляющие явственное ощущение того, что перед нами – мертвец. Позы и лица окружающих, «поклоняющихся», с очевидностью указывают не на радость о рожденном, а на скорбь об умершем.

Таким образом, в рождении мы сталкиваемся с первой смертью Бога, Бога, входящего в ограниченное человеческое тело; умирающего, по сути, как Бог, для того чтобы пребывать с нами как человек, для того чтобы выстроить мост от Божества к человеку, и одновременно на иконе – заключающего в смертное тело как в облатку – целительный и преобразующий эликсир Своего Божества.

Во всех западноевропейских храмах, на фасадах и/или внутри храмового пространства друг напротив друга или друг рядом с другом будут располагаться сцены Рождества и Распятия/Погребения/Оплакивания Христова, Мадонна с Младенцем отразится в Пьета, словом, Рождество и Погребение будут неизменно, хоть и технически по-разному, сближаться почти до неразличения.

Если в Рождестве художники видят грядущее погребение, то в их изображении погребения мы обнаруживаем рождественский мотив, привкус нового рождения.

Знаменитый «Мертвый Христос» Мантеньи (Приложение, рис. 6) многократно описан, особенно российскими искусствоведами, как попытка изобразить Христа без воскресения, как

[6] Это сходство Новорожденного и Погребенного отметит и Павел Евдокимов, опирающийся в своих анализах икон на тексты православных богослужений: «Действительно, пелены Младенца в точности таковы же, как погребальные пелены, изображаемые на иконе Воскресения, и странная неподвижность Вифлеемского Агнца заставляет вспомнить слова из утрени Великой Субботы <…>. Конечную цель этого покоя указывают и рождественские песнопения: “Пленицы греховныя разрешаяй пеленами”, “пеленами повивается, разрешает же многоплетенные пленицы прегрешений”; пелены, то ли младенческие, то ли погребальные, пророчествуют о попрании смерти через смерть» [2, с. 290].

Опираясь на исследования Евдокимова, стоит отметить еще один важный смысл изображаемого на иконе Рождества. Он пишет: «Но пастухи сразу напоминают нам и образ Пастыря-Мессии» [2, с. 292]. Однако все стекающиеся на иконе с трех сторон посетители Младенца явственно изображены, как аспекты Его существа, проявляющие это существо для созерцающих икону: пастухи являют аспект Пастыря, ангелы – аспект Духа, волхвы – аспект Мудреца и Чудотворца.

некоторым образом антихристианство[7]. Но на самом деле художник отчетливейшим и очевиднейшим образом изображает нечто прямо противоположное.

Тот странный и непонятный ракурс, в котором художник изображает Христа, объясним только одним: в таком ракурсе тело взрослого человека начинает выглядеть детским, начинает походить по пропорциям на тело младенца: резко укорачиваются ноги, резко увеличивается голова; то есть взрослый человек в таком ракурсе – и, заметим, *ни в каком больше* – начинает выглядеть, как новорожденный. Этим, кстати, вполне удовлетворительно объясняется и уменьшение размера стоп Христа, давно отмеченное искусствоведами (см., например, [3, с. 58]), но довольно странно и невнятно объясненное[8]. Между тем, Мантенья довольно очевидно воспроизводит пропорции между головой и стопами, свойственные младенцу.

Таким образом, Мантенья изображает вовсе не смерть без воскресения – а младенчество, новорожденность, которые проявились в смерти, становящейся зримым и очевидным моментом нового и истинного рождения (что подчеркивается и начинающим проступать на картине нимбом вокруг головы Христа, незаметным беглому взгляду). Причем, художник делает это, оставаясь почти всецело в параметрах этого мира – до такой степени, что ему согласно и долго умудряются приписывать прямо противоположные художественные намерения и мировоззренческие интенции.

При таком взгляде на картину проясняется и роль двух фигур у тела Христова, традиционно опознаваемых, как Богоматерь и Иоанн, но порой принимаемых и за «двух старушек»[9], с тщательно написанными каплями слез. Они – аллюзия на двух повитух, омывающих Младенца, как о том передает предание и изображают иконы «Рождества». Они слезами омывают Рождающегося в вечную жизнь.

В православной иконе мы видим, как по смерти Христос наконец вырывается из пелен, вылупляется из личинки, оставляя пустую оболочку на гробном камне, мы видим его во вновь обретенном многомерном теле – ибо изображение Христа в славе, Христа в силах, как мы помним, есть всегда изображение многомерного Бога, многоличностного, сияющего лицами в глубине мандорлы (Приложение, рис. 7).

Таким образом, в изображениях Рождества зримо начинается схождение Бога в тварный мир, в мир оков и ограничений, в мир разделения и жестких законов, и это, конечно, есть начало умирания Бога.

В христианстве все оказывается связано, начало и конец неразделимы – и Младенец, в Рождестве явившийся как овеществление луча все проницающего света, как ограничение безмерности, должен будет вновь попасть в чрево земли в таких же пеленах, для того чтобы вернуться вверх по тому же лучу, для того чтобы мост, соединивший с Его пришествием здешнее с иным, начал работать в обе стороны. Икона отчетливо показывает как уже в момент рождения возникает то, что станет сначала смертью – а потом новым торжеством и воскресением. Можно сказать, что Рождество – это начало смертного крестного пути Бога, а смерть – второе пребывание в теле земли, в такой же, как когда-то Рождественская, пещере – это начало Божественного пути человека.

---

[7] См. например: «У Мантеньи не “оплакивание”. У него – “Мертвый Христос”. Безжизненное тело бессильно распластано на некоем подобии грубого ложа. Избранный художником неожиданный ракурс – со стороны ступней ног, почти на уровне глаз – усиливает это впечатление распластанности. Склоненная набок голова с разметанными волосами, с не бородатым, но и не бритым, скорее, заросшим лицом, закрытыми глазами и полуоткрытым ртом, выражает беспредельную усталость. Обвисшие, словно выпавшие из суставов плечи и руки довершают впечатление полного изнеможения и окончательного бессилия» [5, с. 266].

[8] «Внимательный зритель заметит, что ступни Христа явно уменьшены, а голова, напротив, увеличена. Художник сделал это намеренно, поскольку передача правильного ракурса помешала бы восприятию главного. Это доказывает, что для мастеров итальянского Возрождения перспектива была не только методом построения рационального пространства, но и способом выражения художественных задач» [6].

[9] «Он мертв, мертв безнадежно и безнадежно одинок. Правда, слева, в уголке картины, видны лица двух (только двух!) плачущих старушек, но они не скрадывают, а лишь подчеркивают одиночество Христа» [5, с. 268–269].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок 1. Благовещение Устюжское, XII век. Москва, Третьяковская галерея

Рисунок 2. Благовещение, внешняя фреска больницы «Санта Мария Нуова», Флоренция

Рисунок 3. Рождество. Из праздничного чина Софийского собора. Ок. 1341. Новгород, Новгородский музей-заповедник

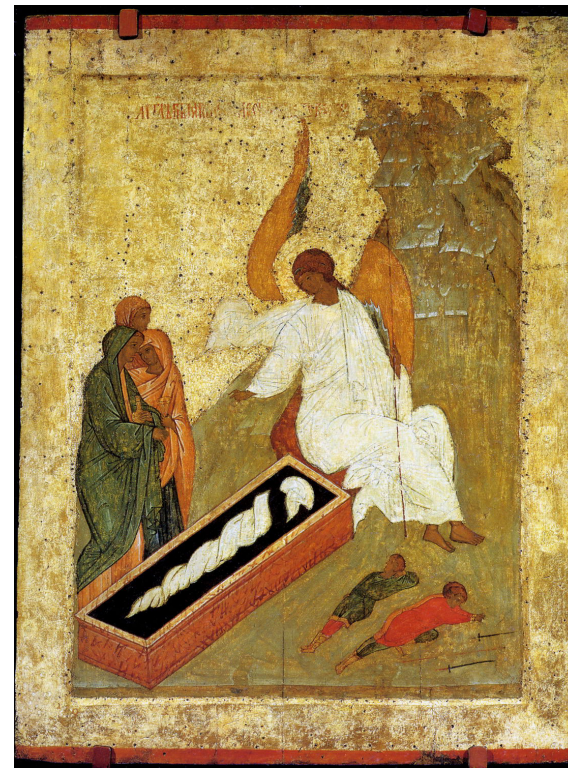

Рисунок 4. Мироносицы у гроба Господня, 1479. Санкт-Петербург, Русский музей

Рисунок 5. Брамантино, «Поклонение Младенцу», 1485. Милан, Пинакотека Амброзиана

Рисунок 6. Андрея Мантенья, «Оплакивание мертвого Христа», конец XV века. Милан, Пинакотека Брера

Рисунок 7. Андрей Рублев. Спас в силах. 1408/1410. Москва, Третьяковская галерея

Литература

1. Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М.: Просвещение, 1993. – 223 с.
2. Евдокимов П. Искусство иконы / пер. с фр. иеромонаха Димитрия (Захорова) и Е. Л. Майданович. – Клин: Христианская жизнь, 2007. – 383 с.
3. Мосин И. И. Всё о живописи. Самые знаменитые шедевры. – Вильнюс; СПб.: Bestiary: СЗКЭО, 2014. – 112 с.
4. Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. – М., 2001. – 564 с.
5. Стам С. М. Корифеи Возрождения. Искусство и идеи гуманистического свободомыслия. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1991. – Кн. 1. – 383 с.
6. Шедевры европейских художников [Электронный ресурс] / текст и сост. О. В. Морозовой. – URL: https://www.litmir.me/br/?b=230189&p=2 (дата обращения: 24.02.2018).

References

1. Barskaya N.A. *Syuzhety i obrazy drevnerusskoy zhivopisi [Plots and images of ancient Russian painting]*. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1993. 223 p. (In Russ.).
2. Evdokimov P. *Iskusstvo ikony [Art of the icon]*. Trans. from French by eromonakh Dimitrii (Zakhorov) and E.L. Maydanovich. Klin, Khristianskaya zhizn Publ., 2007. 383 p. (In Russ.).
3. Mosin I.I. *Vse o zhivopisi. Samyye znamenitye shedevry [All about painting. The most famous masterpieces]*. Vil'nyus; St. Petersburg, Bestiary Publ., SZKEO Publ., 2014. 112 p. (In Russ.).
4. Pokrovskiy N.V. *Evangelie v pamyatnikakh ikonografii preimushchestvenno vizantiyskikh i russkikh [The Gospel in the monuments of iconography, mostly Byzantine and Russian]*. Moscow, 2001. 564 p. (In Russ.).
5. Stam S.M. *Korifei Vozrozhdeniya. Iskusstvo i idei gumanisticheskogo svo-bodomysliya. Kniga pervaya [Coryphaeus of the Renaissance. Art and ideas of humanistic freedom. The first book]*. Saratov, Saratov University Publ., 1991. 383 p. (In Russ.).
6. *Shedevry evropeyskikh khudozhnikov [Masterpieces of European artists]*. Text and composition by O.V. Morozova. (In Russ.). Available at: https://www.litmir.me/br/?b=230189&p=2 (accessed 24.02.2018).

УДК 74.01/.09

ГОРОДСКАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ ТЕНДЕНЦИЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Шугуров Павел Евгеньевич, аспирант, Дальневосточный Федеральный университет (г. Владивосток, РФ). E-mail: p-shugurov@yandex.ru

В данной статье автор анализирует отличия городского искусства от других родов пластических искусств, приходя к выводу, что оно является частью массовой культуры и, соответственно, требует иных критериев оценки. Обозначить эти особенности крайне важно во время активной трансформации смыслов городского искусства от назидательных к интерактивным, смены масштабов его форм от монументальных, подавляющих к соразмерным человеку.

Автор выделяет следующие отличительные черты. Тиражность – необходимость увеличения количества копий в случае успеха произведения и возможность легко экспортировать его для других аудиторий. Автор указывает на типовые формы произведений, годные для тиражирования. Следующая черта массового искусства – «слепое копирование», то есть производство копий с извращённым или утраченным первоначальным смыслом. Такие манипуляции возможны, утверждается в статье, потому что авторство в произведениях городского искусства, как и других явлениях массовой культуры, вторично. Произведения эти создаются коллективным трудом, либо растворяя имя первоначального автора