

ОБРАЗ КОЛОКОЛА В ЖИВОПИСИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ. МЕТОДИКА РАБОТЫ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ВИЗУАЛЬНОЙ И ЗВУКОВОЙ МОДЕЛИ МИРА, КАК СПОСОБ РАСШИРЕНИЯ АНАЛИТИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ. ЧАСТЬ I

THE IMAGE OF THE BELL IN THE PAINTING OF DOMESTIC ARTISTS. METHODOLOGY OF WORKING AT THE INTERSECTION OF THE VISUAL AND SOUND MODEL OF THE WORLD AS A WAY TO EXPAND STUDENTS' ANALYTICAL ABILITIES. PART I

Медкова Елена Стояновна
MEDKOVA ELENA STOYANOVNA

кандидат педагогических наук, искусствовед, доцент кафедры социально-гуманитарных и естественных дисциплин Института традиционного прикладного искусства Высшей школы народного искусства (Москва)
candidate of pedagogical sciences, art critic, associate professor of the department of social, humanitarian and natural disciplines of the Institute of traditional applied arts of the Higher school of folk art (Moscow)

Ключевые слова: колокол, колокольня, звук, икона, русский национальный пейзаж, модель мира, бинарные оппозиции, семантика.

Keywords: bell, bell tower, sound, icon, Russian national landscape, world model, binary oppositions, semantics.

Аннотация. В статье представлена попытка комплексного анализа образности колокола в русской национальной живописи. Анализ литературы по данной проблематике охватывает работы по философии, семантике, лингвистике, фольклористике. Предложен аналитический аппарат анализа образности колокола в живописи. Аппарат включает в себя три уровня: структуру кодовых оппозиций с включением не только звуковых, но и пространственных кодов; смысловые блоки, предполагающие расширительный подход к образности колокола с включением изображения колокола/колокольни, пейзажа с колокольней, символического обозначения звука колокола христианских ритуалов, колоколообразной композиционной формы; семантические аспекты, в том числе мифологические, христианские, социальные, национальные. Дан анализ эволюции образности колокола в иконописи, живописи XVIII–XIX веков. Сделаны выводы о постепенном вхождении образа колокола/колокольни в сакральную зону иконы, о соотношении данного смыслового блока с символикой Града Небесного в моделях классицизма и романтизма, его вхождения в русский национальный реалистический пейзаж как символа русской духовности в связке с образом русской деревни.

Annotation. The article presents an attempt at a comprehensive analysis of the imagery of the bell in Russian national painting. The analysis of the literature on this issue covers works on philosophy, semantics, linguistics, and folklore. An analytical apparatus for analyzing the imagery of a bell in painting is proposed. The apparatus includes three levels: the structure of code oppositions with the inclusion of not only sound, but also spatial codes; semantic blocks, suggesting an expanded approach to the imagery of the bell with the inclusion of the image of a bell/bell tower, a landscape with a bell tower, a symbolic designation of the sound of a bell of Christian rituals, a bell-shaped compositional form; semantic aspects, including mythological, Christian, social, national. An analysis of the evolution of the imagery of the bell in icon painting and painting of the 18th–19th centuries is given. Conclusions are drawn about the gradual entry of the image of the bell / bell tower into the sacred zone of the icon, about the correlation of this semantic block with the symbolism of the City of Heaven in the models of classicism and romanticism, its entry into the Russian national realistic landscape as a symbol of Russian spirituality in conjunction with the image of the Russian village.

© Медкова Е. С., 2022

Литературы по проблематике феномена бытования колокола и колокольного искусства в отечественной культурной традиции достаточно много, но в основном она затрагивает вопросы истории появления колоколов на Руси, их типологии, технологии и промышленного производства колокольного литья, видов колокольного звона и его роли в церковной практике и жизни русского общества, фольклорной традиции образности колокола. Отдельный пласт представляют музыкаведческие исследования колокольного звона как самостоятельного музыкального искусства, а также музыкального пласта в профессиональной музыке. По интересующей нас проблеме, лежащей на пересечении образности колокола как единства визуальной и звуковой модели мира крайне мало. Зачастую в работах исследователей раздел об изобразительной традиции сводится к перечислению работ художников (Т. А. Никитина) [11]. В случае более развернутого анализа авторы идут по пути простой фиксации наличия изображения колокола/колокольни с приведением параллельных литературных или поэтических текстов (Большакова Н. П.) [4].

Для раскрытия избранной нами темы большое значение имеют результаты сопредельных исследований в области философии, фольклористики и литературоведения. На общепhilософском уровне проблема существования феномена колокола в русской культуре разработана в диссертационном исследовании Н. С. Каровской. В этом исследовании для нас особенно важно базовый вывод автора о том, что колокол является «феноменом русской культуры, воплотившим интеграцию веры, искусства и быта, а потому может рассматриваться в качестве одного из важнейших символов, олицетворяющих **духовный мир нации**» [6].

Коллективное исследование «Мир звучащий и мир молчащий: Семантика звука и речи в традиционной культуре славян» важно для нас с методологической позиции структурирования исследовательского аппарата. В нашем случае актуальны три уровня исследования: формальная категоризация **звуковых кодов**, связанных с колоколом (звук/тишина, земной мир/потусторонний мир); функциональные аспекты выделения **смысловых блоков**, связанных с колоколом и их вхождения в контекстные связи; **семантические аспекты** предметности колокола в свете сути и цели изучаемого сообщения [10]. В статьях Т. А. Агапкиной и Т. В. Цивьян в данном сборнике конкретизируется функция звука колокола в Модели мира как **означение пространственно-временного континуума**. Определены

параметры звуковой пространственной мифологической Модели мира (ММ): вертикаль и бинарные оппозиции верх/низ, (высь/глубина), близкое/далекое (ширь/даль), центр/периферия, внутреннее/внешнее [2]. Означена также **временная функция** колокольного звона: «Колокол принадлежит к сфере сакрального, являясь звуковым воплощением-репликой верхнего, божественного мира на земле. С другой стороны, в этом своем качестве посредника-медиатора он принадлежит и микрокосмосу ... является временным регламентатором жизни человека: он звучит в отмеченных точках мифо-ритуального сценария (рождение — свадьба — смерть)»... [13]. Дано системное представление об основных понятиях «**колокольной мифологии**» в русской народной культуре. В том числе: о связи колокола и колокольного звона с представлениями о сакральной зоне рая (Китеж, Беловодье, «Ореховая земля», «Опоньское царство»), лежащей за морем, или оплоте святости (Китеж); о магии колокольного звона как метафоры славы («звенит слава в Киеве», «Слово о полку Игореве»), вести (благовест) или смерти; о чудотворных особенностях колокола (антропоморфность, способность к волеизлиянию в выборе места, уходе под землю/воду, самозвон) [1].

В статьях Э. Лассан на основе анализа эволюции языковых формул, связанных с колоколом, показаны базовые для русской культуры XIX—XX вв. социальные **оппозиции символики колокола**: благовест/набат; благоденствие/бедствие, тревога, бунт; мир/война или ее угроза; гармония/хаос, гражданская и конфессиональная идентичность (славянофилы) — символ свободолобивого прошлого (западники) [7, 8].

Суммируя опыт вышеперечисленных источников, можно сконструировать примерный исследовательский аппарат, с помощью которого в дальнейшем будет проанализирована история образности колокола в живописи отечественных художников.

При выборе базовых **КОДОВЫХ ОППОЗИЦИЙ** мы исходим из первичной оппозиции **небытие/творение и хаос/космос** мифа о творении, в котором главным актором является Богиня-мать, неразрывно связанная с колоколом как ее геометрическим абстрактным образом, соединяющим форму и звук творения [9]. Далее следуют пространственно-временные коды: **верх/низ (высь/глубина), вертикаль/горизонталь, близкое/далекое (ширь/даль), центр/периферия, внутреннее/внешнее, сакральное/профанное время**. И в заключении — конкретные звуковые оппозиции: **тишина/звук, потусторонний мир/земной мир**.

При определении СМЫСЛОВЫХ БЛОКОВ можно подойти чисто формальным путем и учитывать только наличие изображения колокола в живописном произведении. Однако при вышеозначенном расширенном подходе к образности колокола знаком его присутствия может стать также:

— изображение сакрального пространства, освященного звуком колокола и соответственно изображение колокольни, пейзажа с церковью и колокольней и пр.;

— символическое обозначение звука колокола, связанного с христианскими ритуалами и праздниками, молитвой, набатом и прочими функциями колокольного звона;

— изображение мастера колокольного звона и его действий, мастера по изготовлению колоколов и пр.;

— отсутствием колокола и звука — акцентирование тишины;

— архетипическая композиционная форма подобная колоколу.

В определении семантических аспектов предметности колокола возможные разные варианты в зависимости от дискурса живописного сообщения. Семантика колокол может присутствовать в свете:

— языческих верований — мифа о творении, образности архетипа Богини-матери;

— христианской культуры, ее символики и ритуалов (связь с представлениями о сакральной зоне рая, ареале святости, о магии колокольного звона как знака вечности, начала или конца мира, славы, вести, смерти);

— традиций сращивания христианской образности с мифологической картиной мира, фольклоризации образности колокола (антропоморфность, способность к волеизлиянию в выборе места, уходе под землю/воду, самозвон);

— социальных аспектов образности колокола (гражданская и конфессиональная идентичность у славянофилов, символ свободолобивого прошлого у западников, принятие или оппозиционность советской власти, социальные

аспекты оппозиции благовеста/набата как символа благоденствия или бедствия/бунта/войны);

— идей национальной идентичности русского самосознания и духовного мира нации.

Анализ образности колокола в отечественной живописи в историческом аспекте

Средние века. Статус сакрального символа в иконописи колокол/колокольня получили значительно позже, чем изображение храма, горы, пещеры и другие атрибуты священной христианской истории в силу того, что традиция колокольного звона отсутствовала в византийском ритуале и соответственно в архитектуре и иконописи. Так что на иконах домонгольского периода мотивы колокола или колокольни отсутствуют. В большом объеме они появляются, начиная с XVI века, в миниатюрах, иллюстрирующих летописи и жития святых. Как летописцы, так и миниатюристы, уделяли внимание событиям, связанным с «житием» колоколов — их отливки, падения, ремонта, установки на колокольни, «наказания», «пленения», отправки в ссылку (рис. 1, 2, 3).

В иконописи одно из наиболее ранних изображений колокольни с колоколами относится к концу XV века. На клейме «Чудо об умершем младенце»



О колоколе большо. Протогуба поше
Легне великаго дьявола и величави
Етих митиго самодержца вселуши
Дн колоко большо брго в етнннннн
дане в пдр. лнннннннннннннннн
нннннннннннннннннннннннннннн
нонннннннннннннннннннннннннннн
фторгольтаде
нннннннннннннннннннннннннннн
нннннннннннннннннннннннннннн

Рис. 1. Миниатюра «Литье колокола в Твери. 1403 год». Лицевой летописный свод. 1570-е годы.

Рис. 2. Миниатюра «Литье пяти колоколов Борисом Римлянином в Москве». Лицевой летописный свод. 1570-е годы.

Рис. 3. О колоколе большом Николая Фрязина. Лицевой летописный свод Ивана IV Грозного. 7041–7042 (1541–1542).

иконы «Алексий митрополит с житием», приписываемой Дионисию, присутствует весьма условное изображение колокольни на античных колоннах (рис. 4).

В XVI веке в иконописи и росписях соборов Ярославля появляются уже узнаваемые изображения шатровых и иных колоколен. В росписях Спасо-Преображенского собора (Спаский монастырь, Ярославль, 60-е годы XVI в.) они присутствуют не в канонических евангельских сюжетах, а в «исторических» изображениях заседаний вселенских соборов, расположенных в нижних ярусах стен (рис. 6). Исключением является композиция «Покрова Богородицы», сюжет которой имеет более высокий статус, чем исторические события, но не входит в историю жизни Христа (рис. 5).

На иконе «Святые князя Василий и Константин Ярославские, с житием» 1640-х годов на одном из клейм перед нами разворачивается целая звуковая симфония колокольного звона множества самых разнообразных по конструкции колоколен. Исходя из сакрального статуса иконы, можно предположить, в данном случае колокольный звон связан с несением «благой вести».

В иконописи XVIII века архитектура колоколен обретает конкретику. На иконе «Преподобный Иосиф Волоколамский, с видом монастыря» изображен Иосифо-Волоколамский монастырь (рис. 10). На иконах «Василий Блаженный» из собрания Покровского собора на рву (рис. 8) и «Василий Блаженный и царевич Димитрий Московский» (рис. 9) изображен комплекс колоколен Московского Кремля — ко-

локольня Ивана Великого и Успенская звонница. При этом на иконе из Покровского собора можно распознать такие знаменитые колокола Москвы, как Большой, Успенский, Реут, Воскресный и Семисотный. Кроме конкретики, новым в изображении колокола/колокольни становится изменение их местоположения в иконе и перемещение с периферии



Рис. 4. Дионисий. Алексий митрополит с житием. Конец XV века.
Клеймо: Чудо об умершем младенце.
Рис. 5. Покров Богородицы. Фреска Спасо-Преображенского собора
Спаского монастыря в Ярославле, XVI век.



Рис. 6. Росписи Спасо-Преображенского собора Спаского монастыря,
Ярославль, 60-е годы XVI века.



Рис. 7. Святые князя Василий и Константин Ярославские, с житием.
1640-е годы (общий вид и клеймо). Ярославский музей-заповедник,
Успенский собор.

клейма в срединную сакральную зону. При этом во всех трех случаях столпообразные колокольни фиксируют центр иконного пространства, что свидетельствует о повышении сакрального статуса колокола/колокольни до своеобразного столпа сакрального мира.

Особое место занимает икона «Благоверный царевич Димитрий. Житие» (рис. 11), в которой изображен набатный колокольный звон в связи с трагическими событиями гибели царевича, что свидетельствует о появлении социальных конкретно-исторических мотивов в семантике колокола. Колокольня в данном случае отесняется на периферию иконного пространства, что свидетельствует о ее пребывании в земной профанной зоне.

Вывод: Начиная с конца XV века по XVIII век в иконе формируется семантика сакрального статуса колокола в целом, и колокольни как вертикали мироздания христианской ойкумены в частности. Складывается смысловой блок колокол/колокольня. Столп колокольни органически вписывается в храмовые и монастырские комплексы, соотносимые в христианской традиции с образностью Града Небесного или Нового преосуществленного Иерусалима. В конце XVIII века появляется новый дискурс, согласно которому колокольня может стать знаком земного бытия в оппозициях благовест/набат, гражданское (историческое)/сакральное.

XVIII — начало XIX вев. Классицизм. Становление русского национального пейзажа в парадигме европейской живописной традиции в XVIII веке идет внахлест с иконописью, которая в свою очередь осваивает десакрализованный язык картины. В

результате в изображении колокола/колокольни наблюдается определенная общность житийных икон и классицистического пейзажа. В многочисленных акварельных зарисовках Москвы и подмосковных монастырей Ф. Я. Алексеева мы видим тот же принцип группировки строений вокруг центрального столпа-колокольни, задающего центральную вертикаль композиции (рис. 12, 13). Для такой образной

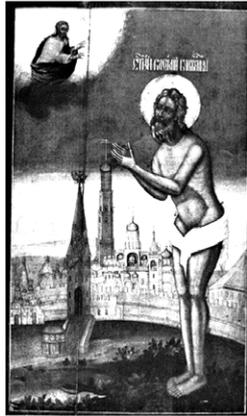


Рис. 8. Василий Блаженный. Собрание Покровского собора на рву. Первая половина XVIII века.

Рис. 9. Василий Блаженный и царевич Димитрий Московский. Москва. Последняя четверть XVIII века.

Рис. 10. Преподобный Иосиф Волоколамский, с видом монастыря. Московский Вознесенский женский монастырь. 1843 год.



Рис. 11. Благоверный царевич Димитрий. Житие. 1606 год. Москва, конец XVIII века. Калужский областной художественный музей.



Рис. 12. Алексеев Ф. Я. Новый Иерусалим. Начало XIX века. Акварель.

Рис. 13. Алексеев Ф. Я. Ивановская площадь, Кремль. Начало XIX века. Акварель.

и структурной близости имеется идейная подоснова. Гармония иконописного Града Небесного соотносится с базовой для классицизма идеей реализации в земном бытии гармонии устойчивого, рационально простроенного, центрированного мироустройства. На языке живописи дополнительно это означало четкую организацию пространственных планов на основе центральной симметрии, ясность и логичность композиции, выбор в пользу ровного дневного освещения, а в отношении сезона — лета.

В своих живописных работах Москвы Ф. Я. Алексеев дополняет образность картин изображением людей и тем самым переносит акценты с сакральных на социальные аспекты. В картине «Соборная площадь в Московском Кремле» (рис. 14) художник связывает столп Ивана Великого с обществом в целом, а в работе «Иллюминация на Соборной площади в честь коронации императора Александра I 1801» (рис. 15) — с государственным праздником коронации. Тем самым, следуя парадигме «государственной религии» Петра I, Ф. Я. Алексеев придет образу колокола/колокольни знаковость незыблемого сакрального стопа российского государства.

Традиции Ф. Я. Алексеева в осмыслении колокольни с позиций символа единения религии, государства и гражданского общества в первой половине XIX века продолжил Г. Г. Чернецов. Его картины «Парад в Кремле в 1839 году» (рис. 16) и «Село» (рис. 17) отражают аспекты связи сакрального и идей защиты державы в первом случае и благоденствия народа под сенью христианского символа, во втором.

Первая половина XIX века. Романтизм. В парадигме «двоемирия» модели мира романтизма комплекс колокольни вкупе с образом

Града Небесного постепенно утрачивает связь с реальностью и превращается в недостижимое видение. Ансамбль Кремля с вертикальной доминантой Ивана Великого в работах М. Н. Воробьева «Вид московского Кремля (со стороны Каменного моста)» и «Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста», перемещается на дальний третий план, где тает в светлой дымке небес (рис. 18, 19).

В пейзажах Г. В. Сороки «Вид в имении Спасское Тамбовской губернии» (рис. 20) и «Рыбаки. Вид в Спасском» (рис. 21) колокольня вкупе с храмом также размещается на третьем дальнем плане, однако особенности формирования мировидения



Рис. 14. Алексеев Ф. Я. Соборная площадь в Московском Кремле. 1800 год. Третьяковская галерея.

Рис. 15. Алексеев Ф. Я. Иллюминация на Соборной площади в честь коронации императора Александра I. 1801 год.



Рис. 16. Чернецов Г. Г. Парад в Кремле в 1839 году.

Рис. 17. Чернецов Г. Г. Село. 1858 год. Владимиро-Суздальский заповедник.

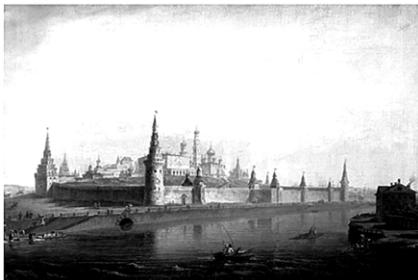


Рис. 18. Воробьев М. Н. Кремль. Вид московского Кремля (со стороны Каменного моста). 1819 год. Третьяковская галерея.

Рис. 19. Воробьев М. Н. Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста. 1818 год. Третьяковская галерея.

ученика А. Г. Венецианова, соединившего в себе черты классицизма, сентиментализма и романтизма, позволили в романтической в целом концепции мечты об идеальном бытии сделать акцент на возможности земной реализации идей гармонии мироздания. Именно на этом делает акцент М. М. Алленов, характеризую работы венециановской школы в целом: «Здесь ничто не теряется в бесконечности или в глубине, никогда нет мглы и ночи, в крайнем случае — северные светлые сумерки, сумерки белых ночей... Эти пейзажи олицетворяют простор, ширь, волю, но никогда дорогу, уводящую за горизонт. Не тоска по неизведанному составляет эмоциональную атмосферу этих пейзажей, а радость узнавания знакомого, того, что привычно, что образует в собственном смысле бытовой уклад, то есть лад, склад, ладное и складное бытие, довольное собой и не предполагающее какого-либо иного» [3, с. 179–180].

Созерцательный настрой бездействия, гладь застывших вод и ясная гармония форм работ Г. В. Сороки способствуют созданию особой атмосферы тишины, таящей в себе неизъяснимость беззвучной гармонии сокрытых созвучий. Сакральные смыслы этой тишины чутко уловил Д. В. Сарабьянов: «Искусство Венецианова и мастеров его круга являет собою прекрасный случай для того, чтобы через головы десятилетий восходить мысленно к гармонии иконного образа» [12, с. 86].

Выводы: Для периода XVIII — первой половины XIX веков характерно формирование смыслового блока колокол/колокольня как стержня ансамбля Московского Кремля или монастырского строения, чья семантика увязывается в духе христианской парадигмы с образом Града Небесного. Одноре-

менно формируется социальная парадигма слияния гражданской и конфессиональной идентичности под знаком гармонии классицизма или недостижимого идеала романтизма. В связке с храмом колокольня становится знаком сакральной осененности земного бытия. На базе романтизма впервые смысловый блок колокол/колокольня увязывается с семантикой дали, которая, согласно Г. Д. Гачеву, «по святости занимает то же место, что и высь у других народов» [5, с. 20]. Формируется смысловый блок, связанный со звуковыми кодами: колокольня/храм — воды — тишина.



Рис. 20. Сорока Г. В. Вид в имени Спасское Тамбовской губернии. Тверская областная картинная галерея. 1840-е годы.

Рис. 21. Сорока Г. В. Рыбаки. Вид в Спасском. Государственный Русский музей. 1840-е годы.



Рис. 22. Перов В. Г. Утопленница. 1867 год.



Рис. 23. Саврасов А. К. Грачи прилетели. 1871 год.

Рис. 24. Саврасов А. К. Вид на Московский Кремль. Весна. 1873 год.

Вторая половина XIX века. Аналитический реализм. Отказ от средневековой культуры и культурного наследия XVIII века, отрицание принципа идеализации и символизации, сосредоточение на земном вкупе с критическим настроем в отношении современной социальной жизни представителей «аналитического реализма» 60–70-х гг XIX века привел к тому, что сакральные образы колокола/колокольни почти исчезают из отечественной пейзажной живописи или меняют социальный дискурс. Первое относится к творчеству таких художников как Ф. А. Васильев и М. К. Клодт. Ф. А. Васильев — передвижник, М. К. Клодт — представитель академической школы, но в пейзажах, посвященных русской природе и деревенскому быту и того и другого мотивы церковных сооружений отсутствуют.

Смена дискурса особенно показательна на примере В. Г. Перова в бытовом жанре и А. К. Саврасова в пейзаже. В жанровой картина В. Г. Перова «Утопленица» (рис. 22), пейзажный фон играет большую роль в обозначении обостренной оппозиционности двух миров. В золотой дымке пребывает вечность Града Небесного, воплощенного в ансамбле Московского Кремля, а в земном мире бытия людей царит смерть. В творчестве А. К. Саврасова оппозиционность не столь резкая, но глубинные изменения в модели мировидения более значительны. В его пейзажах начала 70-х гг. «Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода» (рис. 25) и «Вид на Московский Кремль. Весна» (рис. 24) комплекс колокольня/Кремль и колокольня/монастырь, воспринятый от пейзажистов предыдущего периода, присутствует в полной мере.

Вид Московского Кремля и Печерского монастыря

на горизонте специально высветлены и смотрятся как видение. Однако это небесное видение у А. К. Саврасова соотносится уже не с каменной вечностью стольного города, не с идиллией дворянской усадьбы, а с образом русской деревни. Это совершенно новая смысловая социальная ситуация. Отныне колокол/колокольня освящают не государственную вертикаль власти, а необозримые просторы крестьянского земного мира. Идеи гражданской и национальной идентичности оказываются увязанными не с сакральностью Града Небесного, а с земной юдолью профанного народного бытия.

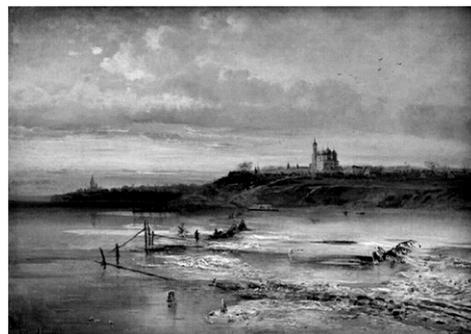


Рис. 25. Саврасов А. К. Печерский монастырь близ Нижнего Новгорода. 1871 год.

Рис. 26. Саврасов А. К. Отпетель. Ярославль. 1874 год.



Рис. 27. Саврасов А. К. Ранняя весна. Отпетель. 1880 год.

Рис. 28. Саврасов А. К. Сельское кладбище в лунную ночь. 1887 год.



Рис. 29. Саврасов А. К. Отпетель. 1887 год.

Рис. 30. Саврасов А. К. Зимний пейзаж (Отпетель). 1890-е годы.

Принадлежность русской деревни к праху земному подчеркивает нарочитая бедность палитры картин художника (как у А. Блока «мне избы серые твои»). Пребывание русской деревни под знаком преходящего и все разрушающего земного времени подчеркнуто недолговечностью ее древесного естества. Особенно в этом отношении показательно вынесение на первый план картины «Вид на Московский Кремль. Весна» полуразрушенного сарая, в котором признаки разрушительного времени особенно остро смотрятся на фоне незыблемости белоснежно-золотого Кремля (рис. 24). Признаки деструкции на картинах А. К. Саврасова постепенно захватывают и каменные сакральные строения, примером чего является программная работа А. К. Саврасова «Грачи прилетели» (рис. 23), на которой именно стены колокольни подвержены разрушению.

Во временном плане идея преходящести означена также выбором переходных неустойчивых состояний оттепели (рис. 23, 26, 27, 29, 30) или зимы как сезонной смерти природы (рис. 28, 29). В пейзаже «Сельское кладбище в лунную ночь» (рис. 28) идея тотальности стихии разрушения реализована художником в полной мере — зима, ночь, гигантские тени крестов, полуразрушенное кладбище — все детали указывают на связь образности колокола/колокольни с поминальной обрядностью. Данный пример можно считать самой нижней точкой проявления хаотизации земного мира под сенью колокола/колокольни в отечественной пейзажной живописи.

Уже в последующих работах художника конца 80-х — начала 90-х годов, качнувшийся мир восстанавливает равновесие. В зимних пейзажах (рис. 29, 30) мы вновь видим обжитое пространство деревни, в котором сакральность белого снега воссоединяет целостность русских просторов, крестьянского бытия и белых стен колоколен.

Выводы: Время 60–70-х годов XIX века в национальной пейзажной живописи можно считать кризисным. Об этом свидетельствуют изменение модели мира — акцентуация на земной профанной зоне мира, существующей во власти разрушительного времени и хаотизации. Парадокс в том, что именно в этом контексте комплекс колокол/колокольня становятся символом духовности русского народа в реалистическом национальном пейзаже.

(Продолжение в следующем номере)

Список литературы:

1. Агапкина Т. А. Вещь, образ, символ: колокола и колокольный звон в культуре славян. // Мир звучащий и мир молчащий: Семантика звука и речи в традиционной культуре славян. / отв. ред С. М. Толстая. — М.: Индрик, 1999. — 336 с. (Библиотека института славяноведения РАН 11). — С. 210–283.
2. Агапкина Т. А. Звуковой образ времени и ритуала (на материале весенней обрядности славян). // Мир звучащий и мир молчащий: Семантика звука и речи в традиционной культуре славян. / отв. ред С. М. Толстая. — М.: Индрик, 1999. — 336 с. (Библиотека института славяноведения РАН 11). — С. 17–51.
3. Алленов М. М. Русское искусство XVIII — начала XX века. — М.: Трилистник, 2000. — 314 с.
4. Большакова Н. П. Колокольный перезвон. Колокола в литературе, музыке и живописи. — Мурманск: ОПИ-МАХ, 2011. — 488 с.
5. Гачев Г. Русский эрос («роман» Мысли с Жизнью). — М., 2004. — 640 с.
6. Каровская Н. С. Феномен колокола в русской культуре. Автореферат по защите ученой степени кандидата культурологических наук по специальности 24.00.02, Ярославль, 2000 г. // Диссертации по гуманитарным наукам. URL: <http://cheloveknauka.com/fenomen-kolokola-v-russkoy-kulture#ixzz71QljxuNU>.
7. Лассан Э. Р. Благовест сменяется набатом (дискурс колокола в русской культуре). // Вестник РУДН, серия Лингвистика, 2014, № 3. — С. 28–41.
8. Лассан Э. Колокол как политический символ русской культуры: (на материале русского поэтического дискурса). / Э. Лассан // Политическая лингвистика. — 2014. — № 2 (48). — С. 62–71. Уральский государственный педагогический университет. URL: <http://elar.uspu.ru/handle/uspu/770>.
9. Медкова Е. С. Звук беззвучной формы: колокол как пластическая архетипическая матрица формы отечественного национального самосознания. // Учитель музыки — 2021, № 2 (53). — С. 10–18.
10. Мир звучащий и мир молчащий: Семантика звука и речи в традиционной культуре славян. / отв. ред С. М. Толстая. — М.: Индрик, 1999. — 336 с.
11. Никитина Т. А. Колокола в русском искусстве: от символа до изображения. // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). Научный журнал, № 2 (16), 2018. — С. 234–237.
12. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. — М., 1980. — 260 с.
13. Цивьян Т. В. Отражение звукового пейзажа в языке и в тексте (на материале русской загадки // Мир звучащий и мир молчащий: Семантика звука и речи в традиционной культуре славян. / отв. ред С. М. Толстая. — М.: Индрик, 1999. — 336 с. (Библиотека института славяноведения РАН 11). — С. 158–159.