

ISSN 2307-1966

НООСФЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ЭЛЕКТРОННОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ



2022

4

ТЕМА НОМЕРА

ВСЕЛЕННАЯ ПАЛЕХА И ФЕНОМЕН ХОДОВА

НООСФЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Российский научный журнал (основан в 2003 году)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

как электронное периодическое издание

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-78954 от 07 августа 2020 г.

2022**Электронное периодическое издание****Вып. 4****Учредитель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»****Редколлегия:***Д. Г. Смирнов*, д-р филос. наук

(главный редактор)

(Россия, Иваново)

М. В. Жульков, канд. филос. наук

(ответственный секретарь)

(Россия, Иваново)

М. А. Меликян, канд. филос. наук

(технический секретарь)

(Россия, Иваново)

Г. П. Аксенов, канд. геогр. наук

(Россия, Москва)

П. А. Белоусов, канд. филос. наук

(Россия, Владимир)

А. Г. Гачева, д-р филол. наук

(Россия, Москва)

Н. Н. Лещина, д-р культурологии

(Россия, Ярославль)

Т. Н. Соснина, д-р филос. наук

(Россия, Самара)

Редсовет:*О. А. Базалук*, д-р филос. наук

(Украина, Киев)

А. В. Брагин, д-р филос. наук

(Россия, Иваново)

О. А. Габриелян, д-р филос. наук

(Россия, Симферополь)

В. А. Грачев, д-р техн. наук

(Россия, Москва)

Т. С. Злотникова, д-р искусствоведения

(Россия, Ярославль)

Н. Н. Кожевников, д-р филос. наук

(Россия, Якутск)

Сильвия Минева, д-р филос. наук

(Болгария, София)

В. В. Мантатов, д-р филос. наук

(Россия, Улан-Удэ)

Зоран Милошевич, д-р полит. наук

(Сербия, Белград)

С. В. Орлов, д-р филос. наук

(Россия, Санкт-Петербург)

Г. С. Смирнов, д-р филос. наук

(Россия, Иваново)

В. С. Фунтусов, канд. филос. наук

(Россия, Владивосток)

Адрес редакции:

153025 Ивановская обл., г. Иваново,

ул. Тимирязева, 5, к. 209

Тел. (4932) 30-02-16

E-mail: pocnoos@ivanovo.ac.ru

Электронная копия выпуска доступна

на сайте: <http://glonoos.com>www.ivanovo.ac.ru, www.elibrary.ru<https://cyberleninka.ru>**СОДЕРЖАНИЕ****РЕДАКЦИОННАЯ КОЛОНКА**

Феномен Ходова и Вселенная Палеха 3

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СТРАНИЧКА

Ходов Валентин Михайлович 5

РЕТРО*Шумков В.* «Палех — связующее звено между прошлыми столетиями и современностью...» 6*Братчикова Е. К.* Слово о мастере: жизнь и творчество палехского художника Валентина Ходова 10**ИНТЕРВЬЮ**

Линия жизни во Вселенной палехского искусства 20

ОТКРЫТЫМ ТЕКСТОМ*Ходов В. М.* Палех и искусствоведение 50**КРАЕВЕДЧЕСКИЙ ФОРМАТ***Субботина О. С.* «Законы народного искусства»: обзор искусствоведческого наследия Заслуженного художника РСФСР В. М. Ходова 55**СУДЬБЫ ОТЕЧЕСТВА В КРАСКАХ ПАЛЕХА***Брагин А. В.* Архетипические фреймы палехской живописи: образы и средства выражения 67*Лавров Д. Е.* Исторические этапы развития СССР в произведениях русской лаковой миниатюры XX века 72*Колесова О. А.* Особенности воплощения образов былинных богатырей в искусстве Палеха. Влияние исторических и личностных факторов 81*Бокарева М. М.* Революционное прошлое ивановского края в творчестве В. М. Ходова 101*Бехтенова Е. Ф., Дружинина Ю. В.* Организация познавательной деятельности школьников с палехской миниатюрой на уроках истории при изучении отечественной истории 1930-х гг. 114**ПОСТСКРИПТУМ***Смирнов Г. С.* Народный художник Валентин Ходов 124**NOUS: ЖУРНАЛ В ЖУРНАЛЕ***Вансяцкая Е. А.* Язык и коммуникация в онтогенезе (на материале научного наследия А. Н. Портнова) 128*Пирожкова С. В.* Метаморфозы гуманистического мировоззрения: трансгуманизм как антипод гуманизма и его форма 134**Информация для авторов** 147

Точка зрения авторов публикаций может не совпадать с мнением редколлегии и редсовета.

Перепечатка без разрешения редакции журнала «Ноосферные исследования» не допускается

NOOSPHERIC STUDIES

Russian scientific journal (founded in 2003)

The journal is registered in the Federal Agency for the Oversight in the Sphere of Communication,
Information Technology and Mass Communications (Roskomnadzor)
as an electronic periodical edition

Registration certificate ЭЛ № ФС77-78954 of August 07, 2020

2022**Electronic periodical edition****Vol. 4****Founder Ivanovo State University****Editorial Board:***D. G. Smirnov*, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Chief Editor)*

(Russia, Ivanovo)

M. V. Zhulkov, Cand. of Sc. (Philosophy)*(executive secretary)*

(Russia, Ivanovo)

M. A. Melikyan, Cand. of Sc. (Philosophy)*(technical secretary)*

(Russia, Ivanovo)

G. P. Aksenov, Cand. of Sc. (Geography)

(Russia, Moscow)

P. A. Belousov, Cand. of Sc. (Philosophy)

(Russia, Vladimir)

A. G. Gacheva, Dr. of Sc. (Philology)

(Russia, Moscow)

N. N. Letina, Dr. of Sc. (Culturology)

(Russia, Yaroslavl)

T. N. Sosnina, Dr. of Sc. (Philosophy)

(Russia, Samara)

Editorial Council:*O. A. Bazaluk*, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Ukraine, Kiev)**A. V. Bragin*, Dr. of Sc. (Philosophy)

(Russia, Ivanovo)

O. A. Gabrielyan, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Russia, Simferopol)**V. A. Grachev*, Dr. of Sc. (Technology)*(Russia, Moscow)**T. S. Zlotnikova*, Dr. of Sc. (Art history)*(Russia, Yaroslavl)**N. N. Kozhevnikov*, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Russia, Yakutsk)**Sylvia Mineva*, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Bulgaria, Sofia)**V. V. Mantatov*, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Russia, Ulan-Ude)**Zoran Milosevic*, Dr. of Sc. (Politology)*(Serbia, Belgrade)**S. V. Orlov*, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Russia, Saint-Petersburg)**G. S. Smirnov*, Dr. of Sc. (Philosophy)*(Russia, Ivanovo)**V. S. Funtusov*, Cand. of Sc. (Philosophy)*(Russia, Vladivostok)***Editorial address:**

153025 Ivanovo region, Ivanovo,

Timiryazev str., 5, of. 209

Phone. (4932) 30-02-16

E-mail: nocnoos@ivanovo.ac.ru

Electronic copy of articles posted on sites:

<http://gloonoos.com>www.ivanovo.ac.ru, www.elibrary.ru<https://cyberleninka.ru>**CONTENT****EDITORIAL COLUMN**

Khodov phenomenon and Palekh universe 3

BIOGRAPHY PAGE

Valentin Khodov 5

RETRO*Shumkov V.* Palekh — a link between the past centuries and the present 6*Bratchikova E.* Word about master: life and creativity of Palekh painter Valentin Khodov 10**INTERVIEW**

Lifeline in the Universe of Palekh Art 20

PLAIN TEXT*Khodov V. M.* Palekh and art history 50**LOCAL HISTORY DISCOURSE***Subbotina O. S.* "Laws of folk art": a review of the art heritage of V. M. Khodov 55**THE FATE OF THE MOTHERLAND IN PALEKH PAINTS***Bragin A. V.* Frames archetypical painting of Palekh: images and facility of the expression 67*Lavrov D. E.* Historical Stages of the Development of the USSR in the Works of Russian Lacquer Miniatures of the 20th Century ... 72*Kolesova O. A.* Features of the epic heroes images embodiment in the art of Palekh (the influence of historical and personal factors) 81*Bokareva M. M.* The revolutionary past of the Ivanovo region in the work of V. M. Khodov 101*Bekhtenova E. F., Druzhinina J. V.* Organisation of cognitive activity of schoolchildren with palekh miniature in history lessons in the study of national history 1930s. 114**POSTSCRIPTUM***Smirnov G. S.* People's painter Valentin Khodov 124**NOUS: JOURNAL IN JOURNAL***Vansyatskaya E. A.* Language and communication in ontogenesis (based on the scientific heritage of A. N. Portnov) 128*Pirozhkova S. V.* Metamorphosis of the humanistic worldview: transhumanism as the antipode of humanism and its form 134**Information for the authors** 147

The author's point of view may not coincide with the opinion of the editorial board and editorial council.

Any reprints without editorial office permission are not allowed

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛОНКА

ФЕНОМЕН ХОДОВА И ВСЕЛЕННАЯ ПАЛЕХА

Палех — огромная Вселенная народного искусства и бесценное достояние России. Село-академия всегда жило напряженной духовной жизнью, которая была связана не только с творческим освоением многообразия мировой культуры, но с созданием непреходящих образцов общенационального искусства, отражающего глубинные архетипы русской и российской истории.

Принято разделять понятия «народное искусство» и «искусство народа», но важно видеть и нераздельность этих феноменов и этих реальностей. Этнонациональный разум народа создается конкретными людьми, мастерами, творцами, сознание которых рождается из жизненной повседневности, имеющей на первый взгляд только личностное значение, но при глубинном рассмотрении оказывается, что каждый человек живёт в открытом для понимания и творчества Универсуме культуры, и таким образом включен незримо нитями в коллективное сознание «города и мира». Палех — пример того, как народное искусство в своей вековой эволюции дорастает до академического уровня, делается достоянием не только обыденного сознания, но и обретает всечеловеческое значение.

Год народного искусства совпал с 80-летним юбилеем мастера лаковой миниатюры — заслуженного художника РСФСР Валентина Михайловича Ходова (1942—1988). Этот номер журнала посвящен «феномену Ходова» — одному из представителей яркой плеяды художников послевоенного поколения, которое еще не так известно, как первое — послереволюционное — поколение «старых мастеров». Ходовская энциклопедия палехского бытия и сознания заслуживает внимания уже только по той причине, что он оригинально, по-своему, связал разорванные войной художественные исторические связи, словно бы воплотил собой «палехское всеединство», обычно внешне распадающееся на академические школы и наследственные династии.

В 2007 году прошли Первые Ходовские чтения, совпавшие по времени с созданием музейной экспозиции «Палех — земля иконописцев», отражавшей общую тенденцию на создание в Палехе краеведческого музея. Вторые Ходовские чтения прошли в 2017 году. В рамках III Ходовских чтений в Государственном музее палехского искусства (ГМПИ) прошли выставка, посвященная юбилею художника, и научная конференция «Судьбы Отечества в красках Палеха» (Иваново—Палех, 22—23 ноября 2022 г.). Тематика конференции не случайно связана с творчеством В. М. Ходова: он не только считался одним из

лучших местных краеведов, но и в своих работах представил оригинальную художественную модель исторического сознания художников советского послевоенного периода. Выставка «Жизнь губернии в красках Палеха»¹ дала возможность широко посмотреть на нашу региональную историю, и, одновременно, позволила сделать следующий шаг — расширить историческую проблематику до масштабов всей страны.

Участники конференции в рамках дазайн-сессии «Феномен Палеха: история и современность» и заседаний «Судьбы отечества и история палехского искусства» и «Палехское искусство на перекрестках истории» осмысливали современные проблемы развития «науки о Палехе», своего рода современного палеховедения.

В номере представлены материалы, которые могли бы органично войти в «ходовскую экспозицию» палехского краеведческого музея. Особое внимание уделено материалам альбома, подготовленного как издание Товарищества «Палех»², и приуроченного к 50-летию со дня рождения В. М. Ходова. Авторские статьи В. Шумкова и Е. Братчиковой, открывающие этот альбом, не только впервые познакомили с последним интервью В. М. Ходова (записанным в 1988 году), но и дали профессиональную искусствоведческую оценку творческого наследия художника. Особый интерес представляет собой публикация текста упомянутого выше интервью, которое В. М. Ходов дал В. Е. Сидорову и В. М. Шумкову, работавшим в то время в журнале «Юный художник».

Председатель Палехского отделения Ивановского областного краеведческого общества О. С. Субботина, работавшая вместе с художником в Палехских художественных мастерских, рассказывает об искусствоведческих взглядах В. М. Ходова. Научный сотрудник ГМПИ М. М. Бокарева, инициировавшая проведение Ходовских чтений и разработавшая концепцию выставки «В его душе жила Россия» (ГМПИ, ноябрь—декабрь 2022 г.), посвященной 80-летию художника, представила материалы о революционном прошлом Ивановского края в творчестве В. М. Ходова.

Будем надеяться на то, что уже сложившаяся в своих существенных частях «Большая палехская энциклопедия» пополнится еще одним разделом, который станет важным ориентиром для создающегося палехского краеведческого музея, а «феномен Палеха» предстанет не только образами палехского искусства, но и обогатится художественными ликами его человеческого послевоенного воплощения.

Материалы конференции «Судьбы Отечества в красках Палеха» фиксируют сильный синтез «феномена Ходова» и «феномена Палеха». Собственно научный дискурс номера журнала раскрывает семиосферу Палеха через призму дополнительности истории (краеведения), философии, эстетики, культурологии, искусствоведения.

Г. С. Смирнов

¹ Жизнь губернии в красках Палеха: Каталог выставки к 100-летию Иваново-Вознесенской губернии. Палех, 2018. 121 с.

² Валентин Ходов: альбом-каталог / сост. Е. К. Братчикова. М.: Молодая гвардия, 1992. 80 с.

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СТРАНИЧКА

ХОДОВ ВАЛЕНТИН МИХАЙЛОВИЧ¹

1942 — родился в г. Юже Ивановской области. 1957—1962 — учился в Палехском художественном училище. 1962 — начал работать художником в Палехских художественно-производственных мастерских. 1962—1966 — служба на Северном флоте. С 1968 — участник зональных, республиканских, всесоюзных выставок. Грамоты и дипломы Совета Министров, Министерства культуры, Союза художников РСФСР, Академии художеств и Союза художников СССР. 1971 — вступил в Союз художников СССР. 1970—1971 — участие в оформлении Русского отделения концертной программы Ленинградской балетной труппы «Хореографические миниатюры» под руководством Л. Якобсона. 1971—1972 — участие в создании монументальной росписи на темы сказок А. С. Пушкина в фойе кинотеатра «Руслан» в городе Пушкин. 1974 — участие в создании монументальной росписи «Праздник ситцев» в фойе Дворца культуры и техники текстильщиков города Иваново. 1974 — серебряная медаль Академии художеств СССР. 1978 — премия Ленинского комсомола. С 1978 — член редколлегии журнала «Юный художник». 1979—1981 — участие в создании монументальных лаковых панно для Московского государственного детского музыкального театра. 1985 — звание «Заслуженный художник РСФСР». С 1986 — председатель правления Палехской организации Союза художников РСФСР. 1988 — умер в поселке Палех Ивановской области.

VALENTIN KHODOV²

1942 — born in the city of Yuzha, Ivanovo district. 1957—1962 — Palekh Artistic School. 1962 — jointed Palekh Artistic-Industrial Workshops as a painter. 1962—1966 — a sailor, Northern Navy. From 1968 — participant of regional, republican and all-Union exhibitions; diplomas of the Council of Ministers, Ministry of Culture and Union of Artists of the Russian Federation, Academy of Fine Arts and Union of Artists of the USSR. 1971 — jointed Union of Artists of the USSR. 1970—1971 — a scene-painter in the concert programme «Choreographic Miniatures» of L. Yacobson's Leningrad Ballet Company. 1971—1972 — wall-painting «Pushkin's Fairy-Tales» in «Ruslan» cinema-hall in the city of Pushkin. 1974 — wall-painting «Calico Festival» in the Palace of Textile Workers in the Ivanovo city. 1974 — Silver Medal of the Academy of Fine Arts of the USSR. 1978 — «Lenin Comsomol's» award. From 1978 — member of «Yuny Khudozhnik» magazine editorial board. 1979—1981 — monumental lacquer panel for Moskow State Children Musical Theatre. 1985 — honorary title «Merited Artist of the Russian Federation». From 1986 — Chairman of the Palekh branch of the Union of Artists of the Russian Federation. 1988 — passed away in the village of Palekh, Ivanovo district.

¹ Валентин Ходов: альбом-каталог / сост. Е. К. Братчикова. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 4.

² Там же.

РЕТРО

Публицистическая статья
УДК 745.513(091)(470.315)
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.6-9

В. Шумков

«ПАЛЕХ — СВЯЗУЮЩЕЕ ЗВЕНО МЕЖДУ ПРОШЛЫМИ СТОЛЕТИЯМИ И СОВРЕМЕННОСТЬЮ...»¹

Аннотация. В статье представлен личный взгляд на образ «истинно русского человека» — палехского художника Валентина Михайловича Ходова. На основе интервью, данного художником в 1988 году, автор фиксирует основные биографические точки отчета, рассказывает о жизненном пути мастера, показывает переломные моменты его художественной эволюции. Отмечается, что главной чертой художника является стремление к народному идеалу, ладу — соединению возвышенного и вместе с тем человеческого. Размышляя о художественных работах Ходова, автор убеждается в том, что «во всем, что бы он ни делал, выражен дух любви к Отечеству».

Ключевые слова: В. М. Ходов, предназначение художника, революционная история, традиция палехского искусства, Палехская организация Союза художников РСФСР.

Ссылка для цитирования: Шумков В. «Палех — связующее звено между прошлыми столетиями и современностью...» // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 6—9.

Original article

V. Shumkov

«PALEKH — A LINK BETWEEN THE PAST CENTURIES AND PRESENT...»

Abstract. The article presents a personal view of the image of the "truly Russian man" — the Palekh painter Valentin Mikhailovich Khodov. Based on an interview given by Khodov in 1988, the author shows the main biographical reference points, talks about the life path of the master, shows the turning points of his artistic evolution. It is noted that the main feature of the painter is the desire for a national ideal, harmony — a combination of the sublime and at the same time human. Reflecting on the artistic works of Khodov, the author is convinced that "in everything that he does, the spirit of love for the Fatherland is expressed".

Keywords: V. M. Khodov, mission of the artist, revolutionary history, tradition of Palekh art, Palekh organization of the Union of Artists.

Citation Link: Shumkov, V. (2022) «Palekh — svyazuyushcheye zveno mezhdru proshlymi stoletiyami i sovremennost'yu...» [Palekh — a link between the past centuries and the present...], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 6—9.

© Шумков В., 1992

¹ Повторная публикация выполняется по изданию: Шумков В. Он остался в нашей памяти... // Валентин Ходов: альбом-каталог / сост. Е. К. Братчикова. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 5—7.

Он остался в нашей памяти ясноглазым, добрым и красивым — истинно русским человеком и художником.

Поразительно быстрым и вдохновенным было познание Валентином Михайловичем Ходовым сущности палехского искусства. Уже первые самостоятельные работы обратили на себя внимание: никто из однокурников-выпускников не начинал так успешно. Он вырос в мастера, чьи произведения покоряли подлинной художественностью, жизнелюбием, народностью.

Но значение Ходова не ограничивается только искусством. Этот человек мог увлечь, повести за собой, ориентируя на непреходящие духовные ценности. Подлинный лидер людей разных, но объединенных желанием сохранить Палех. Долгие годы, не занимая никакого поста, он постоянно находился в центре художественной жизни, вокруг него всегда была молодежь. Лучшие качества — гражданственность, принципиальность в решении любых вопросов, умение сплотить коллектив, единомышленников — проявились и в его деятельности на посту руководителя Палехской организации Союза художников РСФСР.

Ходов родился в 1942 году на окраине Южи — городка текстильщиков в Ивановской области.

— Отец у меня из крестьян, — рассказывал Валентин. — Мать почтальонствовала, а когда перебрались в Южу — работала нянькой в родильном доме. По отцовской линии досталось мне упрямство невероятное. А от матери, насколько могу судить, восприимчивость к прекрасному.

В школе он увлекся рисованием. А началось все из-за старшей сестры, у которой была склонность к этому занятию (она даже собиралась поступать в Палехское училище). Часами мог наблюдать за тем, как появлялись на листе бумаги диковинные букеты, плоды и злаки, гроздья винограда. И самому не терпелось попробовать: начал копировать акварелью разные картинки.

Рисовать приходилось чем попало. Кисти — большая редкость. Из положения выходили так: от березового веника отрезали черенок, один кончик его мелко-намелко расщепляли ножиком и вот таким «помазком» писали акварелью — других красок тогда тоже не было. Позже отец все же купил ему кисточку — «нулевку», которой Валентину хватило чуть ли не до поступления в училище. Потом из какого-то популярного пособия Валентин почерпнул первые знания по рисунку и живописи, узнал — как он сам говорил, — что, «оказывается, надо работать с натуры».

От Южи до Палеха — рукой подать. Решил поступать в тамошнее училище. Принес свои рисунки, сдал их девушке-секретарю. Проходил мимо старичок такой благообразный, взглянул через плечо: ну, говорит, этот поступит. Вдохновился Валентин необыкновенно — не иначе, подумал, профессор какой-нибудь. А когда поступил и начались занятия, оказалось, что это училищный завхоз...

В училище Ходов неожиданно увлекся спортом — время учебы запомнилось азартными волейбольными баталиями. Он даже подумывал — не перейти ли в физкультурный техникум. Но на четвертом курсе пришла, наверное, пора взросления. Он даже не уловил этого момента: как будто что-то открылось в искусстве, его поэтической форме. Без конца пропадал в музее, проводил там все выходные. Стало вдруг ясно: он должен работать в Палехе, искусство это его, оно уже вошло в душу и сердце.

Даже годы службы на флоте пошли на пользу. Служил он в Северодвинске, ходил на подводной лодке в Заполярье, но большую часть времени

находился в учебном отряде. Не расставался с кистью, постоянно оформлял стенды, стенгазету. Замполит не мог нарадоваться своим помощником. Еще в училище начал Валентин собирать книги по искусству. И тратил на них все свое денежное довольствие старшины 1-й статьи.

Вернувшись домой, привез эскиз, выполненный гуашью. Правда, как потом понял, палехского там ничего не осталось. Но была идея: он изобразил пахаря, воина и зодчего и назвал триптих «Русичи». Композиция казалась ему образным воплощением Руси. На художественном совете тему одобрили. Триптих стал первым его произведением, приобретенным Ивановским художественным музеем. В 1968 году Ходов сделал еще две работы — «Мы Красная кавалерия» и «Дюк Степанович и Чурило Пленкович», которые попали на всесоюзную выставку.

Успехи не вскружили голову. Ходов с огромной взыскательностью относился к творчеству — своему и чужому. «Ты собственные вещи ни во что не ставишь, не умеешь ценить и работы других», — упрекали его друзья. А Валентин был убежден, что палешанин — это традиция еще от иконописцев не имеет права сделать плохо. Только хорошо. И для этого надо трудиться осознанно, видеть и понимать все тонкости своего ремесла.

Чтобы сам он какой-то работой гордился — такого не было. Но было признание зрителей, высокая оценка его творчества специалистами. В бескорыстном и честном служении Палеху видел он свое предназначение художника. Не в том — что Палех даст ему, а чем он сможет поддержать стариков, которые и новую жизнь в древнее искусство вдохнули, и дали образец высочайшего мастерства на будущее.

Ходов не придумывал темы. Они как бы сами собой рождались в воображении — вызревали, пока не виделись вдруг ярко и живо. И именно попалехски. Так было, например, с новгородским циклом. Естественно и зримо через литературу, икону (кстати, икона служила ему мерилom в творчестве, была, как он признавался, каждодневной потребой), былины — сложился у него образ вольного города, населенного умными, удалыми, умелыми людьми. Вот фрагменты ларца «Вечевая республика». Посмотрите, как живописно передано состояние города, в котором кипит жизнь, бушуют страсти. Пластически выразительны образы трудового люда и воинов, знатных новгородцев и заморских гостей. Мастерски выверен городской пейзаж — по цветовым пятнам, сочетанию масс. Продуманна и гармонична композиция: многочисленные фигуры скомпонованы так, что не заслоняют друг друга, ясно читаются, даны в выгодных ракурсах. Не только в этом — во всех практически произведениях Ходова чувствуется необыкновенный лад, нечто возвышенное и вместе с тем человеческое.

Ему казалось интересным проявление человека, как он говорил, «в разных разностях». Поэтичностью и выразительностью характера привлекают созданные им образы деревенского парнишки, очарованного красотой окружающего мира (декоративная тарелка «Жаворонок»), и разудалого молодца (ларец «Василий Буслаев»), добродушных скоморохов и потешников (у него множество вещей на эту тему, он и сам был человеком веселым, острословом и балагуром), персонажей басен Крылова, народных песен и сказок.

Особое место в творчестве Ходова занимают работы, посвященные революционной истории города Иванова. Эта тема притягивала его постоянно. «Я трудился над ней с совершенной любовью», — говаривал он. Есть что-то

романтическое в созданном воображении мастера городе и его фабриках (он был просто неравнодушен к фабричной архитектуре Иванова, Кохмы, Шуи, ставил её намного выше той, что окружает нас сегодня), образах рабочих-ткачей, женщин, активное участие которых, как считал художник, окрашивало ивановские события в особый цвет. Отсюда необычная искренность этих работ. Отсюда и выбор фона, многократно усиливающего композиционное звучание, и названия вещей. «Красные косынки», «Время красных зорь» — в этих произведениях отражена героическая летопись первого в России Совета — с многочисленными митингами и стачками, заседаниями большевистских ячеек, занятиями рабочего университета, печатанием листовок.

Интересны и обширны были творческие планы художника. Он собирался создать цикл о Москве, подобно новгородскому, вынашивал идею работы по мотивам романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский», думал над наилучшим использованием возможностей палехского искусства в монументальной росписи (им выполнено несколько больших панно, например, в фойе кинотеатра «Руслан» в г. Пушкине — в соавторстве с А. А. Котухиной, в здании Московского детского музыкального театра — на тему лесковского «Левши») и книжной иллюстрации.

Палех, считал он, это связующее звено между прошлыми столетиями и современностью. Именно в этом — в устойчивости взглядов и традиций — видел он силу Палеха, который, быть может, поэтому и являл миру такие таланты русской художественной культуры, как Голиков и Баканов, Котухин и Маркичев. В этом ряду можно смело назвать имя талантливого мастера и замечательного человека Валентина Михайловича Ходова — личности в искусстве и жизни. В его трудах, во всем, что бы он ни делал, выражен дух любви к Отечеству. И хотя жизнь подчас была для него чередой забот и испытаний, он умел переносить невзгоды мужественно, терпеть и побеждать.

Публицистическая статья
 УДК 745.513(091)(470.315)
 DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.10-19

Е. Братчикова

СЛОВО О МАСТЕРЕ: ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ПАЛЕХСКОГО ХУДОЖНИКА ВАЛЕНТИНА ХОДОВА¹

Аннотация. В статье рассказывается о творческом пути палехского художника Валентина Михайловича Ходова. Прослеживается эволюция художественного сознания яркого представителя послевоенного поколения палехских мастеров. Автор осмысливает 1960—80 годы — двадцатилетие, отмеченное сложными преобразованиями в искусстве лаковой миниатюры. Показано, что для В. М. Ходова характерно следование палехской художественной традиции, которая берет свое начало в работе артели старых мастеров. Автор делает вывод о том, что глубоко внутри лучших палехских работ сохраняются и иконописные традиции, и архетипические идеи народной культуры, и опыты личностного дерзания и творческого порыва мастера.

Ключевые слова: В. М. Ходов, палехское искусство, Палех, лаковая миниатюра, миссия художника, эволюция палехского художественного сознания

Ссылка для цитирования: Братчикова Е. Слово о мастере: жизнь и творчество палехского художника Валентина Ходова // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 10—19.

Original article

Е. Bratchikova

WORD ABOUT MASTER: LIFE AND CREATIVITY OF PALEKH PAINTER VALENTIN KHODOV

Abstract. The article tells about the creative path of the Palekh painter Valentin Khodov. The evolution of the artistic consciousness of a prominent representative of the post-war generation of Palekh masters is traced. The author comprehends the years 1960—80, marked by complex transformations in the art of lacquer miniatures. It is shown that V. Khodov is characterized by following the Palekh artistic tradition, which originates in the work of the artel of old masters. The author concludes that deep inside the best Palekh works, icon-painting traditions, archetypal ideas of folk culture, and experiences of personal daring and creative impulse of the master are preserved.

Keywords: V. M. Khodov, mission of the artist, revolutionary history, tradition of Palekh art, Palekh organization of the Union of Artists

Citation Link: Bratchikova, E. (2022) Slovo o mastere: zhizn' i tvorchestvo palekhskogo khudozhnika Valentina Khodova [Word about master: life and creativity of Palekh painter Valentin Khodov], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 10—19.

© Братчикова Е., 1992

¹ Повторная публикация выполняется по изданию: Братчикова Е. Мастер этот... // Валентин Ходов. альбом-каталог / сост. Е. К. Братчикова. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 8—17.

Мастер этот — наиболее заметная личность современного палехского искусства. Его непродолжительное по времени, но исчерпывающее по глубине творчество дает яркое представление о художественном развитии Палеха в 1960—1980-е годы — двадцатилетие, отмеченное сложными преобразованиями в искусстве лаковой миниатюры, связанными с освобождением от наслоений станковой живописи 1940—1950-х годов, возвращением к исконно палехскому стилю, основанному на традициях древнерусской культуры.

Государственный музей палехского искусства обладает самой обширной коллекцией работ Валентина Михайловича Ходова: 26 из них — лаковая миниатюра, четыре — графика. Коллекция складывалась на протяжении двух десятилетий, каждый год пополняясь новыми произведениями. Чаще всего работы закупались в Палехских художественно-производственных мастерских (с 1989 года — товарищество «Палех») или непосредственно у автора; несколько вещей передано музею Дирекцией художественных выставок, Росизопробандой, Министерством культуры РСФСР.

Произведения В. Ходова находятся также в Государственном Русском музее и Всероссийском музее А. С. Пушкина в Санкт-Петербурге, Государственном Историческом музее и Всесоюзном музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве, Ивановском областном художественном музее, Плесском государственном музее-заповеднике, других художественных собраниях страны.

Первой из приобретенных музеем в Палехе работ В. Ходова был ларчик «Дюк Степанович и Чурило Пленкович», созданный в 1968 году. В этом произведении ясно проявились черты, характерные для всего последующего творчества мастера. И в дальнейшем художник часто обращался к форме ларца, позволяющей развернуто изложить содержание, дать объемное видение вещи (композиции размещаются на крышке и боковых сторонах). Художественное оформление ларчика свидетельствует о том, что в конце 1960-х годов В. Ходов увлечен искусством П. Д. Баженова — первого ученика палехской «Артели древней живописи», известной оригинальностью художественной манеры: мотивы одноименного произведения этого автора угадываются в композиционном и образном строе живописи.

1970-е годы были для В. Ходова наиболее плодотворными. Он много работал в разных сферах художественной деятельности, путешествовал, знакомился с памятниками мирового искусства, увлекся историей, открыл для себя новые темы, нашел собственный стиль, безошибочно узнаваемый в многоцветье палехской живописи. В течение этого десятилетия музей приобрел 22 произведения мастера.

В классических традициях палехского искусства оформлена шкатулка «Палех», роспись которой тематически продолжает линию И. И. Зубкова, И. М. Баканова — потомственных иконописцев, ведущих мастеров лаковой миниатюры. Правда, картину сельского пейзажа, с характерной для него архитектурой, стройными ансамблями Крестовоздвиженского и Ильинского храмов, с фигурками пахарей и пастухов, жниц и рыбаков, В. Ходов дополнил символами, пришедшими из народной поэзии, литературы. Орнаментально заполнив плоскость клеймами с изображениями жар-птицы, ковра-самолета, конька-горбунка, персонажами произведений А. С. Пушкина, художник создал свой мир сказочного Палеха.

Коробочка «По грибы» — самая миниатюрная в ходовской коллекции. Незатейливый мотив, несложное построение дали автору возможность отработать приемы «мелочного» письма.

В оформлении ларчика «Басни Крылова» заметно стремление к предельному лаконизму. Кубическая форма вещи, разреженность композиции, замена растительного узора орнаментом в виде точек стилистически роднят эту вещь с произведениями лукутинских художественных лаков (Федоскино).

Работы 1974 года имеют определенную тематическую направленность, связанную с формированием героико-эпической линии в творчестве художника. Роспись шкатулки «Василий Буслаев» обращает нас к былинному прошлому Древней Руси. Действие основано на противоборстве двух сил: со стороны Святой Софии сплоченно движутся недовольные ушкуйниками новгородцы, навстречу им выступает дружина Василия Буслаева. Фигура главного героя, олицетворяющего собой новгородскую вольницу, полна динамизма и удали.

Напряженность образа еще более усиливается в росписи ларца на ту же тему. Красный фон драматизирует происходящее, предвещая трагический исход событий. В этой работе В. Ходов заявил о себе как о мастере многофигурных композиций. Архитектурные и пейзажные мотивы вводятся лишь как элементы, организующие пластическое развитие сцен.

Во многом художник вполне самостоятелен, им уже сделаны повторы удачно найденных решений, разгаданы сложнейшие живописные секреты, и все же процесс изучения стилистических особенностей творчества предшественников не закончен. В очерке фигур, трактовке формы отчетливо просматриваются влияния, сказавшиеся на искусстве многих палехских мастеров.

Уже с 1970-х годов значительное место в творчестве В. Ходова занимает историческая тема. Интерес к событиям прошлого России, Иваново-Вознесенских земель, Палеха глубок и профессионален. Не случайно в среде художников своего поколения он считался одним из лучших краеведов.

Истории художественного Палеха посвящена пластина «Семь цветов радуги». Изображение располагается в три яруса, выстроенных на плоскости по зигзагообразной линии. Клейма нижнего регистра «рассказывают» о жизни иконописных мастерских; в эпизодах центральной части запечатлены революционные события села; наконец, вверху, в ореоле радужного сияния, представлены мастера, талантом которых в советское время был создан новый вид искусства — лаковая миниатюра Палеха.

5 декабря 1924 года семь бывших иконописцев организовали «Артель древней живописи» по росписи изделий из папье-маше. Духовный наставник нового искусства — писатель Ефим Вихрев — назвал это объединение «соцветием Иванов», потому как входили в него Ивановы да Ивановичи. В упомянутой выше живописной композиции вокруг родоначальника палехской миниатюры И. И. Голикова изображены И. М. Баканов, И. И. и А. И. Зубковы, И. В. Маркичев, А. В. и В. В. Котухины, И. П. Вакуров, Н. М. Зиновьев, А. А. Дыдыкин, А. И. Ватагин, Д. Н. Буторин, П. Д. Баженов — блистательные мастера, творчеству которых В. Ходов поклонялся до конца своих дней.

И в том же 1974 году появилась работа иного характера. Роспись на тему народной песни «Семеро зятьев» украшает декоративную тарелку, поэтому и основана на круговом движении. Входящие в композицию авторские надписи воспроизводят строчки текста и помогают почувствовать ритм шуточной мелодии.

Вещи круглой и овальной формы художник расписывал достаточно часто. В их оформлении он, вероятно, искал ту идеальную завершенность, гармонию, которую в конце концов постиг и воплотил в композициях на самых разнообразных предметах.

На сюжет игровой народной песни выполнена роспись тарелки «Во деревне то было, во Ольховке». В композиции много текста, золотые надписи вместе с искусно выполненным орнаментом служат богатой оправой для живописи.

Рассматривая одну за другой работы художника, представляешь — в какой последовательности решались им творческие задачи. Декоративное убранство тарелки орнаментально заполняет плоскость, однако пластики внутри живописного пятна пока недостаточно: непропорционально соотношение между центральным и боковыми клеймами, масштабно несоразмерны фигуры. Цветовая гамма ярка и контрастна, художник преодолел колористическую монотонность, имевшую место в его предыдущих вещах, но не избежал пестроты. Возвратившись к этой теме в 1977 году и повторив композицию на шкатулке, автор исправил неточности первого варианта.

Наряду с предметами крупных размеров, в ходовской коллекции есть вещи достаточно изящных форм. Палехские художники исстари славились как мастера миниатюрного письма. Достаточно вспомнить отделанные с ювелирной тонкостью крошечные коробочки И. И. Голикова, и станет ясно, что в росписи бисерницы «Вниз по матушке, по Волге» В. Ходов продолжал этот «драгоценный» стиль палехского письма.

Шкатулка «Красные косынки» посвящена историческому прошлому Ивановского края. В основу многофигурной композиции положено конкретное событие — забастовка на текстильной фабрике. В толпе работниц беспокойство, порывисты жесты, оживлены лица. Главным выразительным средством является цвет. Кирпично-красные тона архитектуры (характерные для промышленных построек этих мест), алые одежды, кумачовые косынки создают эмоционально напряженный образ, полный стихии революционной борьбы.

И вновь перед нами картина русской старины. Композиция «Новгородские ушкуйники» — свободное переложение былинных мотивов, известных по предыдущим работам художника. Это произведение — следующий шаг в познании законов живописи на предмете. Композиционное пространство состоит из трех расположенных друг над другом планов. Вынесенные на плоскость, они подчеркивают незыблемость лаковой поверхности. Композиция «списана» к краям, в силу чего создается впечатление, будто живопись «загорается» из глубины черного фона. Стиль росписи графичный, несколько жесткий. С точностью новгородского иконописца XIV века чеканит В. Ходов линию своего рисунка. Колорит построен на сочетании трех основных цветов: киноварь, кобальт и белый располагаются на плоскости в определенной последовательности, подчиняясь правилам симметрии и равновесия. Дополнительные тона гаммы образуют богатство «плавей», роспись золотом и серебром.

Творческие работы конца 1970-х годов не связаны с каким-либо литературным источником, лишены иллюстративности. Каждая создана под впечатлением, несет в себе определенный художественный образ.

Композиция «Грустное лето» заполняет плоскость декоративной тарелки. Тихий хоровод, завороченный звуком гармонии, мягко ступает в предвечернем

покое. Кончается лето, и с ним уходят летние забавы. Нежный холодок посеребрил деревья и луг, светлой печалью отозвался в девичьей песне.

Тонкий лирический образ создал художник в композиции «Жаворонок», в центре которой — фигура юноши, воплощающего молодость и природную силу. Раскрывая красоты русского пейзажа, автор с упоением работает цветом, причем черный включается в общее колористическое развитие как один из существенных компонентов. Постепенно заполняя поверхность тарелки, тонко, так, чтобы сквозь стебли просвечивал фон, написаны колокольчики, ромашки, одуванчики; их сменяют густые сочные травы и налитая спелостью рожь; за линией горизонта сияет солнце, над ним в заоблачной выси трепещет маленький жаворонок: во всем поднебесье слышна его песня. Холодная чистая зелень — основной тон радужной гаммы, а вплавленная в цвет серебряная роспись подобна утренней росе, в прозрачных каплях которой отражаются все краски спектра.

Несколько выпадает из общего строя работ этого периода роспись баула «Гармонист», но композиция «Лето» вновь возвращает нас в прежнее русло. «Лето» вписано в квадратный формат, сцена дана без орнаментального обрамления (растительный узор украшает только кузовок), красный цвет фона «перетекает» с крышки на дно, и вся шкатулка «горит», как жаркий августовский день.

В 1978 году В. Ходов побывал в Италии, по впечатлениям поездки появилась шкатулка «Воспоминание о Венеции» — едва ли не единственный в палехском искусстве архитектурный пейзаж. Поистине прекрасен город, в облике которого причудливо переплелись природа и история, сказка и реальность. Дивные каналы, мосты и набережные, великолепные соборы и дворцы, синие воды с серебристыми завитками волн — все это сродни тем необыкновенным образам, которые рождает фантазия палехского художника. Не случайно именно в этой композиции В. Ходов, следуя традиции мастеров эпохи Возрождения, помещает собственный портрет.

«Песня» — одна из лучших работ живописца. Мысли о прошлом и настоящем, о творчестве и преемственности традиций соединились в раздольном звучании, породили образ глубокий и емкий. На берегу речки Палешки, в сосновом бору встретились несколько поколений художников. Душа компании, конечно же, И. И. Голиков. По правую руку расположились его сподвижники: И. М. Баканов, И. В. Маркичев, А. В. Котухин, И. И. Зубков, Д. Н. Буторин; по левую — миниатюристы ходовской поры: Г. М. Мельников, Н. И. Голиков, Б. М. Ермолаев, В. Ф. Морокин, А. Н. Клипов.

Созидательные настроения витали тогда в воздухе Палеха. Неудивительно, что и в росписи художник искал единения. Его композиция предстает подобно увиденной из космоса цветущей планете, все в ней поет и дышит. Удачно примиряет автор задачи декоративной живописи и реалистического видения. Стройные, зубковской формы сосны, пронизывающие пространство от земли и до солнца, переплетаются с березками, осинками, елями, написанными по впечатлениям натуральных наблюдений. В этой композиции В. Ходов выступает не только как блестящий пейзажист, но и как мастер натюрморта.

В 1971 году художник пробует силы в области театрального искусства. Им были созданы декорации к Русскому отделению концертной программы Ленинградской балетной труппы «Хореографические миниатюры» под руководством Л. Якобсона. В Музее палехского искусства хранятся три эскиза декораций к этому спектаклю.

Композиция «Русские народные игры и танцы» написана по черному фону: калейдоскопическое движение цветных пятен, плоскостное решение пространства создают декоративный образ, характерный для балаганного представления. Традиции палехского искусства нашли отражение и в композиции «Жар-птица», а роспись «Снегурочка» выполнена иначе — в виде орнамента из серебряных звезд и листьев, вытканых на светло-кобальтовом фоне.

1980-е годы — период творческой зрелости художника. Работы этого времени отличаются стилистическим единством, безупречным чувством меры, высоким мастерством исполнения.

Круглая коробочка «Пир на острове» оформлена необыкновенно изяшно. Большое значение в декоративном убранстве отводится орнаментам. Разнообразные по мотивам (стилизованные растительные, «веревочка», точечные), написанные творческим золотом и серебром, они выявляют архитектуру вещи, делают ее по-настоящему драгоценной.

Живописная композиция, в основе которой фрагмент «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина, вобрала в себя все лучшее, что создано художественным Палехом. В характере заполнения плоскости и тщательности проработки деталей, изысканности форм и выразительности силуэтов, в «переливчатости» цвета и тонкости нюансировки сказываются традиции палехского иконописания и в первую очередь великолепного «Акафиста» в честь Николая Чудотворца. Год спустя эта композиция была повторена на предмете овальной формы: во втором варианте меньше артистической импровизации и контраста, больше рассудочности. Художник ищет золотую середину между чувством и знанием, стремится создать идеальное во всех отношениях произведение. Его внимание привлекает работа А. И. Ватагина «Боярская свадьба», которая и послужила образцом для сцены «Пира на острове» 1981 года.

«Земля-кормилица» — так называется роспись, украшающая коробочку сферической формы. До уровня символа поднимает художник образ русской женщины, олицетворяющей плодородную и хлебосольную Россию. Напоенную солнцем живопись, в которой преобладают насыщенные, благородные тона, дополняет золото орнамента, роскошной гирляндой опоясывающего предмет.

В росписи ларца «Время красных зорь» все средства художественной выразительности подчинены одной идее — созданию образа-символа: символическая тема, название, цвет. Сцена на крышке, в которой без труда узнаются отголоски известного произведения И. И. Зубкова, «шумит» многолюдной толпой. И нужна организующая сила (ею стала фигура трибуна), чтобы сплотить народ в едином порыве. словно кадры документального фильма, ритмично сменяются сцены «Заседания Совета рабочих депутатов», «Печатания и распространения листовок», «Забастовки на текстильной фабрике», «Маевки на Талке». И каждая из них исторически достоверна, несет определенный эмоциональный заряд.

* * *

В творчестве большого мастера непременно есть произведение, к созданию которого он стремится всю жизнь. Для В. Ходова такой работой стал ларец «Сказ о Петре и Февронии», выполненный в 1984 году. Работа начиналась в Доме творчества «Челюскинская» под Москвой. Судя по всему, замысел сложился быстро, сам собой, так как набросков и тщательных карандашных рисунков, от которых обычно не отказывались начинающие и многоопытные палехские

мастера, в том числе и сам В. Ходов, на сей раз не было. На одном дыхании появилось пять сюжетов (на крышке и боковых сторонах ларца), выполненных сразу на материале. Белильная подготовка (следующий после рисунка этап палехской росписи) привела в восторг друзей художника. Советовали даже не расписывать ларец красками, а оставить на стадии подмалевка как образец идеально выверенной композиции. К счастью, работа была доведена до конца.

Художник обратился к одному из лучших произведений древнерусской литературы — «Повести о Петре и Февронии», написанной Ермолаем Еразмом в середине XVI столетия. Предполагают, что рассказ о героях «Повести» бытовал на Руси еще и в XV веке. Хотя этот памятник принято считать житием, содержание его явно выходит за рамки житийной тематики. Лишь в последней из вошедших в него новелл рассказывается о религиозном подвиге святых, в других же — воспевается земная любовь крестьянской девушки и муромского князя. «Повесть» написана простым красивым языком и по манере изложения напоминает сказку. Вероятно, именно по этим причинам произведению была уготована особенная судьба. Несмотря на то, что в 1547 году Петр и Феврония официально признаны общерусскими святыми (день памяти их — в иночестве Давида и Ефросинии — 25 июня), «Повесть» не была включена в свод Великих Четий-Миней, куда вошли жития всех «новых чудотворцев», канонизированных на Московских соборах. Знал ли В. Ходов изыскания специалистов или, читая «Повесть», доверился собственным чувствам, но и он взял за основу только светские новеллы источника.

Многоклеймовые композиции, расположенные на боковых сторонах ларца, даны без обрамления: действие переходит с одной плоскости на другую, таким образом, последовательно «прочитывается» текст. Следуя взглядом за кистью художника, узнаем о княгине, к которой прилетел змей в облике ее мужа — князя Павла; видим мальчика, ведущего Петра (брата Павла) в храм, где хранится Агриков меч, которым Петр должен убить змея; наконец, наблюдаем за поединком Петра со змеем.

Змей повержен, но от крови его на теле Петра появляются струпы. И вот уже его, больного, везут в Рязанскую землю, издавна славившуюся своими врачами. В одном из домов застаем сидящую за ткацким станком девушку, перед нею весело скачет заяц. Это — Феврония. Она-то и вызвалась вылечить князя: велела попарить в баньке, а язвы смазать хлебной закваской.

Исцелившись от недуга, убедившись в мудрости и доброте девушки, князь берет ее в жены. Следующая сцена представляет совершенно восхитительную картину: Петр и Феврония едут по расцветшим травам, их повозку сопровождают звери, над головой невесты радостно кружатся птицы.

Но муромские бояре не приняли княгиню-крестьянку, поэтому Петр и Феврония покидают город. Сев на суда, они целый день плывут по Оке, а на ночлег устраиваются на берегу. Здесь Феврония совершает еще одно чудо: благословляет обрубленные поваром деревья, и наутро они расцветают. Тем временем в Муроме начинаются раздоры, немало вельмож погибло тогда от меча. Бояре просят Петра вернуться на княжеский стол, вместе с ним признают и призывают Февронию.

Венчает роспись многоклеймовая композиция на крышке ларца, которую, без преувеличения, можно назвать гимном во славу дольного мира. Неутомим бег земного колеса, вслед за солнцем восходит луна, без устали сменяются

времена года, жизнь течет, не всегда она безоблачна ... но Петр и Феврония любили друг друга, жили счастливо и умерли в один день. Здесь художник уходит от текста и создает обобщенный, символический образ. Княжеская чета показана на фоне муромского храма Рождества Богородицы, с которым связана вся их жизнь: в нем Петр и Феврония венчались, погребены по кончине.

Нетрудно объяснить значение и других символов композиции. Еще в античном искусстве складывается традиция изображения двенадцати месяцев в образе человека, выполняющего те или иные сезонные работы. Март, например, обозначала фигурка пахаря, апрель — пастуха, июнь — косца, июль — жнеца и так далее. Эти вечные символы переходят затем в средневековое искусство Западной Европы и Византии, позднее получают распространение в древнерусской живописи и, наконец, утверждаются в палехской миниатюре. Достаточно вспомнить всего несколько композиций, скажем, «Жнитво» (1925, 1933) И. Маркичева, «Палех» (1934) И. Баканова, «Встреча» (1925) И. Зубкова, чтобы представить, как глубинные корни, питающие древо нового палехского искусства.

Задумав столь серьезное произведение, В. Ходов, конечно же, познакомился с работами предшественников. Ему пришлось изучить достаточно обширный материал, включающий в себя образцы монументальной живописи, иконописи, лицевого шитья и книжной миниатюры. Вероятно, художнику были известны разные иконографические типы изображения святых: Петр и Феврония в схиме, в позе предстоящих или в молении, но он остановил выбор на жанровых сценах, входящих в состав житийных икон и иллюстраций рукописных книг.

В этом отношении наибольший интерес представляет икона «Петр и Феврония в житии», выполненная в конце XVI — начале XVII века. Оригинально композиционное решение произведения: доска вытянута не по вертикали, как это делалось обычно в житийных иконах, а по горизонтали. Среди икон, посвященных Петру и Февронии, у этой есть особое название: икона с архитектурным средником. Действительно, вместо традиционного образа святых в центре композиции дано развернутое изображение Муромского кремля. Текст «Повести» подробно проиллюстрирован в клеймах. Предполагают, что при составлении житийных сцен иконописец использовал прориси книжных миниатюр, композиции которых были составлены еще в середине XVI столетия.

Как видно, содержание иконы достаточно многообразно, неудивительно, что именно это произведение дало импульсы при работе над росписью ларца. Сцены на боковых сторонах организованы по образцу иконных клейм, а изображение на крышке композиционно напоминает средник.

Однако икона никогда не рассматривалась В. Ходовым как предмет формальных исканий. К чему бы ни обращался художник, ему хотелось дойти до сути, познать явление во всей полноте.

Роспись ларца «Сказ о Петре и Февронии» вобрала в себя множество впечатлений. В ней можно найти реминисценции живописи Рублева и Дионисия, отголоски знаменитых палехских «Акафистов», отсветы мастерства художников лаковой миниатюры. Но это не влияния и тем более не подражания. Давно позади этап изучения различных художественных направлений и школ, когда определенно можно сказать, кем из предшественников увлечен в данный момент художник. Теперь искусство В. Ходова вполне самостоятельно, его стиль неповторим и самобытен. А достичь этого не просто. В искусстве, основанном на результатах коллективного творчества, развивающемся по строгим канонам,

оставаться традиционным и быть непохожим на других удается не каждому. В. Ходову эту удавалось.

Созданный им ларец, еще не покрытый патиной времени, уже несет в себе энергию, подобную той, которую излучают древние иконы, рукописные книги в дорогих окладах, драгоценные предметы прикладного искусства. И вместе с тем, вещь современна. Стиль росписи, в котором явно выражено желание достичь идеала, «поверить алгеброй гармонию», говорит за то, что перед нами работа художника 1980-х годов, а изысканность манеры и высочайший профессионализм указывают на авторство В. Ходова. Присущий ему тонкий художественный вкус позволяет безошибочно угадать пространственное соотношение живописи и фона. И вот уже красочная композиция, свободно выплеснутая в черноту бездны, воспринимается не просто как бытовая сценка, а как действие вселенского звучания.

Организирующим началом произведения выступает рисунок. Метрически слаженно идет его развитие. Гибкая, всепроникающая линия неспешно выстраивает внешний силуэт композиции и уточняет подробности внутренних контуров. Причем каждый мотив несет в себе новые нюансы. Тихие струящиеся линии, береженные художником для главных героев, незаметно сменяются упругими и круглящимися, выбранными для характеристики жниц, постепенно заостряются в движениях жестикулирующих бояр и вдруг обретают прямо-таки звенящую ясность в очерке архитектуры.

В решении колорита художник одержим идеей гармонизации холодных и теплых тонов. Палитра В. Ходова неяркая, но удивительно чистая и лучезарная. Горение киновари, лазури и охры умиротворяет прозрачность плавей розового, фиолетового, дымчатого. Особый оттенок несет в себе движение белого. Ритмично включаясь в композицию, он придает росписи торжественность и наполняет ее светом. Но это не единственный источник света. Тонко прописав «доличное» (пейзаж, одежды, утварь) творёным золотом и серебром (вместо последнего палешане применяют алюминий), художник «зажигает» цвета, объединяет их в единую колористическую гамму.

Анализируя роспись, ловишь себя на мысли, что постоянно обращаешься к словам из музыкального лексикона: композицию хочется назвать полифоничной, рисунок — мелодичным, цвет — звучащим. Музыка росписи свежа и воздушна. Есть краткий миг утра, когда чувствуешь, как пробуждается природа. И вот, будто тронутые легким дуновением, склоняются друг к другу тонкие деревца; повторяя их мягкий изгиб, тянутся навстречу свету горки, нежно трепещут усыпанные росой травы; но вдруг появляется солнце, и лучи его, «словно золотые иглы ассиста», пронизывают весь мир.

«Сказ о Петре и Февронии» появился в неповторимые минуты творческого вдохновения. Обретен, наконец, душевный покой, счастье в семье, понимание в искусстве; еще не заявил о себе смертельный недуг, но уже знаешь, как жить, с кем ты и в ком твоя опора. Тихой радостью, просветленным колокольным перезвоном наполнена работа. И создана она в похвалу родной земле, мудрости и всепобеждающей любви.

В последних работах В. Ходов особенно внимателен к художественному наследию прошлого. Он понимает, что развитие традиций заключается не столько в изучении формы, сколько содержания. В творчестве художника заметно

возрастает интерес к литературным сюжетам, в частности к произведениям любимого палешанами А. С. Пушкина.

Роспись по мотивам поэмы «Руслан и Людмила» оформляет ларец сложной конструкции: предмет приподнят на невысоких ножках, его объемное тулово венчает высокая в форме трапеции крышка, каждая композиция помещена в «ковчег». Вещь восхищает богатством орнаментов. Узорные сплетения из золота и серебра, словно ажурная скань, густо застилают блестящую поверхность, заключая каждую сценку в драгоценную раму. В сюжетных композициях, напротив, эффекты черного фона сохраняются достаточно бережно. Пространство решается свободно и просто, подобно тому, как это умел делать только И. В. Маркичев.

Разнообразна колористическая гамма произведения: сдержанная, с преобладанием глубоких (зеленых, красных) тонов спелой брусники и разбелённой бирюзы — в сцене «Свадебного пира»; таинственно-перламутровая с тончайшими переходами одного цвета в другой — в эпизоде «Похищения Людмилы»; экзотическая, звучащая на контрасте яркой киновари и малахита — в «Садах Черномора».

Значительно обогащает ходовскую живопись безупречное владение приемами росписи твореным металлом (золотом и алюминием). Пробел инокопью и краской, «в перо» (чаще других используется мастером) и «в щетинку», прозрачными «заливками» и скоплением «точек» выявляет форму, усиливает декоративный строй произведения.

Шкатулка «Край партизанский» — последнее приобретение палехского музея. Работа посвящена событиям Великой Отечественной войны, но боевые действия здесь не главное. В центре замысла — люди, их умение преодолевать трудности, готовность жертвовать собой. Реальный облик мира, как это было и раньше, В. Ходов ищет и находит в пейзаже. Картина русской природы, написанная вдохновенно и тонко, становится символом Родины, которую защищал отец, которую отстаивали его соотечественники.

Талантливый художник талантлив во всем. Валентин Михайлович Ходов доказал это своей жизнью. Он был умным и честным. Превыше всего ценил искусство. Искренне любил Палех, почитал предшественников, следовал их заветам, серьезно относился к творчеству. Стремился, чтобы лучшие из созданных им вещей оставались здесь — на его второй родине.

«Если дерево стоит на земле и солнце озаряет его и в это время окажется, что дерево то начнут срубить., то эфир солнечный, заключенный в нем, из него не исчезнет, тем более не погибнет с деревом ...». Эти строки из старинной «Повести о Петре и Февронии» могли бы послужить эпиграфом земного пути палешанина Валентина Ходова, человека, которому было свыше предназначено стать художником.

ИНТЕРВЬЮ

Интервью
УДК 745.513(091)(470.315)
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.20-49

ЛИНИЯ ЖИЗНИ ВО ВСЕЛЕННОЙ ПАЛЕХСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Предлагаемый читателю текст представляет собой расшифровку беседы с палехским художником миниатюристом Валентином Михайловичем Ходовым, записанную советским и российским журналистом Владимиром Евгеньевичем Сидоровым. Представлены наиболее значимые биографические сюжеты жизни художника. Особый интерес представляют собой размышления художника о своем творческом пути, выборе тематики будущих художественных работ, сборе материала для разработки композиции, трудностях концептуального поиска. Фактически интервью представляет собой краткую автобиографию с личностными оценками и особым дискурсом, раскрывающим тайны и особенности личностного художественного мышления.

Ключевые слова: В. М. Ходов, палехская лаковая миниатюра, творческое художественное мышление, история народной жизни, палехская культурная традиция

Ссылка для цитирования: Линия жизни во Вселенной палехского искусства [интервью с палехским художником Валентином Ходовым] // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 20—49.

Interview

LIFE LINE IN THE UNIVERSE OF PALEKH ART

Abstract. The text offered to the reader is a transcript of a conversation with the Palekh miniaturist artist Valentin Mikhailovich Khodov, recorded by the Soviet and Russian journalist Vladimir Evgenievich Sidorov. The most significant biographical plots of the artist's life are presented. Of particular interest are the artist's reflections on his creative path, the choice of subjects for future artworks, the collection of material for the development of a composition, and the difficulties of a conceptual search. In fact, the interview is a short autobiography with personal assessments and a special discourse that reveals the secrets and features of personal artistic thinking.

Keywords: V. M. Khodov, Palekh lacquer miniature, creative artistic thinking, history of folk life, Palekh cultural tradition

Citation Link: Liniya zhizni vo Vselennoy palekhskogo iskusstva [Lifeline in the Universe of Palekh Art], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 20—49.

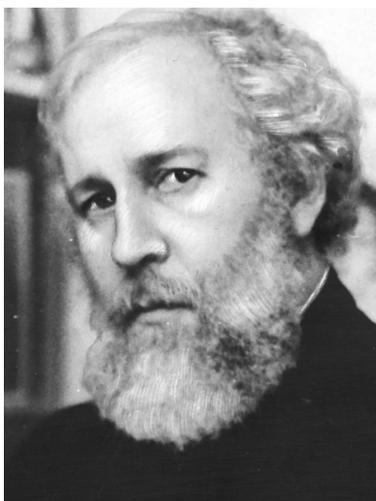
© Ходов В. М., Сидоров В. Е., 1987

© Смирнов Г. С., предисловие, 2022

• Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 20—49

Языковые миры села-академии Палех: краткое предисловие к публикации интервью

Сидоров Владимир Евгеньевич (1948—1993) — русский журналист, поэт, автор-исполнитель, священник Русской православной церкви. В 1978—1989 годах он трудился в журнале «Юный художник», где освещал темы, связанные с русской иконописью и зодчеством. Там, в редакции журнала, очевидно, и произошла встреча В. Е. Сидорова с В. М. Ходовым, сотрудничавшим с журналом. Особенности интервью¹ в значительной степени определяются мировоззренческим созвучием двух этих русских интеллигентов.



Редакция при подготовке интервью столкнулась с серьезной проблемой: «Нужно ли (и можно ли) публиковать такого рода "задушевные и откровенные" тексты в научном журнале, не возникнет ли у читателя когнитивный диссонанс в восприятии такого рода дискурсивного действия? Ходовский язык — свидетель по-настоящему народного сознания: художник сам себя иногда перебивает, по-деревенски «шуткует» над собой, иногда обрывает сам себя на полуслове, что-то не договаривает, а затем вновь возвращается к словно бы отложенной мысли, иногда «не выбирает» слова для выражения своих нахлынувших эмоций. Такой текст подобен музыкальным синкопам (сейчас бы наши современники назвали такой стиль выражения мысли «а ля репер»). В нём бушует «поток сознания», заставляет включиться в «дружескую пирушку», откровенную, миролюбивую, искреннюю, но с абсолютно полным присутствием огромного человеческого достоинства².

Так душевно про Палех рассказывал, может быть, писатель Ефим Вихрев (но он элитно-шуйский), более верно было бы сказать, что так говорил другой Вихрев — страстный любитель русской поэзии (Николай Федорович Вихрев). Но у Ходова иной — народно-южский — дух, и потому другой «интеллектуальный говор». Культура палехского говорения, к сожалению, огромный пласт культуры, который уже не подлежит восстановлению, ибо все это «языковое богатство» ушло под землю. Оно и не рассматривалось никогда как феноменальное наследие «села-академии»: мы не знаем, как говорили

¹ Самое начало беседы, как и завершающая часть, не сохранились. Имена, упоминаемых друзей, даны произвольными буквами (например, И.), чтобы не нарушить ни чьи интересы. В квадратных скобках сделаны вставки по смыслу авторских мыслей. Многоточиями обозначены «неразобранные» места магнитофонной записи. Редакцией также сделаны некоторые сокращения текста.

² Когда внимательно слушаешь/читаешь этот текст, то становится понятным, почему Ходову стала доступна «баснословная» тарелка «Песня», в которой выражена не только русская душа вообще, но и особенная «палехская душа», в частности. До такого уровня изображения великой простоты свободной человеческой русской и российской жизни, очевидно, не поднимался ни один из представителей «советского лакового художественного мышления»).

И. И. Голиков, И. П. Вакуров, Н. М. Зиновьев. Время не сохранило записи, которые сейчас можно было бы перевести в цифровой формат, но думается, что великость этой культуры не вызывает сомнения (достаточно для этого послушать магнитофонные записи чтения стихов уже упомянутым Н. Ф. Вихревым). По этой причине разговорный язык Ходова, воплощенный в тексты, — одна из исторических репрезентаций когнитивного устройства естественного разума художника. Культура становится близкой и понятной тогда, когда она воплощается в личностное знание, самостоятельное мышление и персоналистическое сознание. Будем надеяться, что, несмотря на все недостатки, возникшие в результате редакционной работы с текстом, знакомство с «жизненным миром» палехского художника В. М. Ходова поможет глубже понять жизненную логику и вселенские интуиции палехской художественной Вселенной.

Г. С. Смирнов

* * *

— [Какая из работ помогла в становлении художника Ходова как палехского художника?]

— Наверное, она [пластина «Ветры революции»], потому что о ней сразу забухтели, в «Правде» написал Сокольников, везде хвалить её начали и всё такое прочее. Я, признаться, не ожидал, что она так загремит... Я хотел от неё то... [что] родилось самым неожиданным образом. Я вообще до известного времени был страстный почитатель, да и сейчас до сих пор во многом остаюсь, правда, немного, быть может, охладевший, в отношении Маяковского. Как ни странно, хотя тут никаких связей нет, но вот поэма «Хорошо» его — она дала толчок этой работе. То есть за этим мне прочиталось... название, может быть, сыграло роль таким образом, что там у него строки есть такие — «дул, как всегда, октябрь ветрами...» сначала при капитализме, а потом при социализме, они как-то перекликаются, эти строки.



А, в общем, идея у меня родилась такая, что как бы делает народ шаг — шаг, понимаешь. И это вроде и обозначилось зрительно там: они там широкий шаг делают. От этого — до этого. Значит, там [возникают] параллели сразу же. Она очень построена схематично в этом смысле, что от, допустим, крестьянских восстаний каких-то до первых колхозов, до новой деревни, до тракторов. От забастовок рабочих до коммунистических субботников, то есть до нового сознания, [хотя эти] явления полярные вроде. В общем, она схематически элементарно сделана. От помиранья в окопах империалистической войны, солдату не нужной, до защиты своей земли, своего Отечества, своих завоеваний. Вот в таком плане. Она и выразилась таким вот образом: крупные фигуры — три

основных, и какая-то вроде расшифровка, что ли идёт некоторая. Нашёл этих трёх не я. Я, кстати говоря, видел картину [Латышские красные стрелки] Зариня — там три фигуры, бегут со знаменем. В какой-то степени толчок дала она. Хотя там бегут на зрителя эти три фигуры. Отчасти как-то она навела решение центра [пластины]. Правда, я долго не мог остановиться [на том] — какие основные куски взять из этих из мелких, [а] что должно быть здесь основным. И вот выбрал эти три. Мне показалось самые важные. То есть опять же, как и в том триптихе, это, значит, рабочий, пахарь и воин. Волей-неволей получилось. Концепция не новая, не моя лично. Это [готовилось] к выставке, которая должна была быть в Смоленске, зональная выставка в 1969 году. И сделал я туда ещё работу такую, она немножко под сурдиночку прошла, это вот «Палех». Я хотел дать [идею] — в современном селе Палехе, с современными его постройками, в нём эти сказки живут. Но у меня это не очень состоялось, получилось как раз то, чего не надо бы, чтобы получилось. То есть всё расслоилось, Палех современный сам по себе стал, в этом [смысле] не очень удачная работа. Но сама по себе идея хорошая. Я всё думал, что может опять к ней вернуться в более умелом, так сказать, качестве. Но почему-то так и не возвращаюсь.

Ну, а этим мужикам толчок дал Маяковский, большей частью Маяковский, его эти поэмы. Я вообще считаю, поэмы о революции, о строительстве нового общества, что ли, мне казалось невероятно сильно выражено. Для меня [было ясно] — рядом с этими вещами Маяковского я ничего не мог поставить, с этими поэмами.

— *А работа эта палехская, ты считаешь, целиком?*

— Нет, не очень. Я думаю, что она не очень палехская. И она неудачная по рисунку, в частности каких-то. Просто я тогда сделал, как я тогда умел. И как тогда видел. Сейчас [я вижу, что] в ней масса недостатков, хотя мне говорят, что она подкупает, якобы, вот... ну в ней искренность есть, якобы. Я не знаю, мне это не очень чувствуется. Я всегда склонен, когда я её нарисую, для меня уже перестаёт существовать достоинство вещи. Я не могу остановиться и взвесить — сколько недостатков. Если я вижу недостатки этой вещи своей, а их всегда видишь, то для меня совершенно не важными становятся её достоинства и не интересно. Меня страшная досада разбирает, что я не сумел нарисовать, что я там не сумел положить цвет и так далее. То есть, рабочие моменты, которые у меня кроме раздражения и горечи ничего не вызывают. Я не могу судить о работе, надо чтоб прошло время. А к этой тем более...

А потом меня страшно угнетает то, что, например, я знаю по сведениям, по каталогам, по документам Академии художеств, за такие работы давались серебряные медали — Йокубонису за «Пирчюпис» дали, Коржеву дали за триптих «Коммунисты». Я удивляюсь — за такие вещи давали серебряную медаль. Я к этому отношусь без особых восторгов. Конечно, тешит это самолюбие. Но чтоб переоценивать эти вещи — я не...

«Красные косынки» — она до сих пор... Все события ивановские и сам город, и его фабрики — во всём этом что-то такое необычайное. Я не знаю. Помню, когда ещё был студентом, я никогда не подозревал, думал в Иванове вокзал как и есть вокзал. Ведь тогда была [разница] между старым вокзалом и новым — там домишки стояли, заборы, и я даже не подозревал, что существует ещё один вокзал. Когда я узнал, что девчонку эту Генкину растерзали

черносотенцы, эта история на меня сильное впечатление произвела. Она не ивановская, она, по-моему, москвичка была. К пятому году начались погромы черносотенные и так далее, рабочих били. Она привезла оружие из Москвы. Её выследили и около здания вокзала...

— *Как её фамилия?*

— Генкина, Ольга Генкина. Но тогда... я мальчишка был, юноша и вдруг однажды как-то пешком пошёл туда, залез по этим путям трамвайным и вдруг вышел на эту — тут буквально за забором — на эту маленькую площадь вокзальную. И я с таким потрясением обнаружил, что оказывается — вот эта площадь маленькая... Потому что памятник ей, обелиск маленький стоит у нового вокзала, в скверике у нового вокзала в загородочке. А убита она была у старого вокзала на площади — там такой круг трамвайный есть. И булыжник тогда ещё был, сейчас всё заасфальтировано уже, всё изменилось. А тогда, в том почти виде как оно было, так и стояло.

И как-то на меня производит сильное впечатление, когда я вижу те места... часто бывает такое. Вот похожее было в Пушкинских горах. Я совершенно в какой-то прострации был, когда ходил я там, и вот элегия эта о соснах пушкинская... что-то невероятное, всё разрывалось вот здесь... Как-то и раньше она мне нравилась, не знаю, кажется лучшего у Пушкина и нет — «Вновь я посетил...» Ну, я раньше не сказал бы, что она для меня самая лучшая, раньше бы не сказал. А сейчас, после того, как я побывал там — хотя, казалось бы, я побывал там обычным туристом, ничего в этом особенного нет уже, всё такое захоженное, всё такое. Но дело в том, не знаю... может воображение сыграло роль, вдруг вот эта элегия стала... ну, [кто] его знает, стала душераздирающим чем-то. Представляешь его в сумерках идущим... эти три сосны. Так вот и тут: бывают какие-то моменты в жизни у меня, их может вообще единицы были, когда вот какой-то...

— *Это, наверное, не удивительно для художника?*

— Наверное, может быть... Уже совершенно как живое становится, как будто это произошло только что. И эти фабрики Ивановские — они до сих пор у меня, как увижу красный кирпич и эти фабричные окна... я до сих пор не могу... Вот Кохму проезжаешь, всё время я люблюсь этими корпусами фабричными. То есть вот в это движение ивановское, мне думается, в отличие от... оно имело смысл всё же какой-то такой очень интересный. И потом вот именно женщины... Я сейчас не выделяю эти работы, хотя они там и отмечены и так далее — чисто официально, а просто хочу сказать, что если бы мне ещё может быть удалось сделать работу — но тогда делать работу совершенно такую, чтоб выдохнуться, чтоб больше не возвращаться к этой теме. А, может, и нет. В отличие от многих тем, эта тема всё время меня тянет, не знаю почему...

Вот делали диораму эти мужики в музее [Первого Совета]. Ну, диорама и диорама, сделали несколько с налётом, но добросовестно выполнили. Кстати говоря, у них не так много материалов было. Добросовестно сделали. Музей такой кондовый у нас сделали. Он очень официальный музей, мне кажется, в краеведческом много теплее было всё. А тут всё официально оформлено, сделано, экспозиция. Вот, я ходил по нему... револьверчики, всё это в каких-то там заклёпках, мне они [понравились] (наплевать на обстановку, как это всё показано), а вот в каких-то маленьких штучках, подробностях вдруг, знаешь, за этим для меня, наверное, воображение просто играет, для меня видится вот

время этих событий — как, да что, да как это делается. Ну и не знаю, наверное, не очень мне это удалось, насколько мне хватило искренности, что ли, сделать. Первый вариант получился несколько наспех он в музее вот здесь сейчас, а в музее нашем [ГМПИ] второй вариант. Второй вариант более выверенный, но там есть куски досадные. Я бы полностью был почти ей доволен, этой работой, если бы я не писал её белилами цинковыми, из-за которых она сейчас потеряла цвет. Она очень белёсая стала. И там один кусочек, который я как-то не сумел, несколько раз переделывал и всё равно он не задался.

Почему женщины? Мне кажется, что ивановские события окрашивались в особый цвет какой-то. Вот из-за женщин, с одной стороны, эти события окрашиваются, можно сказать. Как мне представляется, — женщина вносит элемент лёгкой паники, неуправляемости — по-своему. Потому что они... их понять можно, они очень импульсивны в проявлениях чувств и прежде всего, конечно, их материнские чувства двигали ими: ребятишки — это же самая боль была, зарабатывали не ахти, все заморённые, такие бабёнки, ребятня жрать хочет всё время, — представляешь рабочие как жили. Читаешь там их записки, документы какие-то — жутко становится, тяжело, конечно, одни щи пустые. Документы — что издано, конечно, в архивах я не копался, а так вот собирал кое-что. Этого не так много в общем-то, в краеведческом музее лазил там, в Музее Первого Совета. И вот эта диорама — она вроде довольно так [хорошо] сделана. И то, я её как-то смотрел с интересом, и долго стоял там...

Так вот, с одной стороны, — панический момент. А, с другой, — какая-то... я считаю, что они и мужиков-то зажигали, наверное, и это выступление приобретало необычайную силу искренности. Вот этот парень — я тебе рассказывал, наверное, про химика, они собираются снимать фильм о Палехе, и они ко мне эти два парня заходили. И вот мы разговорились, и он говорит: «Мне нравится Иваново, я люблю приезжать в Иваново, бываю тут достаточно часто, и говорит: «Мне нравится здешний народ». Он москвич сам. Мне было удивительно — чего уж у нас такого, народ хабалистый, хулиганистый, он открытый, конечно, но так уж не поразит, наверное. Он говорит — нет, у меня вот такое чувство, что как раз в Иванове и здесь вообще в этом крае, мне, говорит, кажется, что советская власть во многом сохранилась в таком настоящем виде. И говорит в отношении, видимо, людей, что ли, и в характере людей, делающих эту власть, вот как. У меня, говорит, это чувство не проходит. Он, вероятно, имел в виду, что много инициативы снизу, что ли, настоящей какой-то. Не то, что «по этому самому»,... хотя и этого у нас хватает. А вот именно энтузиазм этот, что ли (если можно выразиться — затёртое слово), тем не менее, он, видимо, как-то проявляется, действительно, искренне совершенно. Мы в этой каше варимся, и нам это как-то не так заметно. Может, оно ещё и на других моментах замешано, или примешаны в ней какие-то моменты людей, просто живущих на этой земле на своей.

Поэтому мне эта тема до сих пор как-то [близка] ...Может, я её наспех как-то решаю, может её где-то прочувствовать, продумать можно поинтереснее как-то — поинтереснее и по цвету подать, как-то сделать.

И вот эта работа теперешняя, я бы, может, её и подождал бы делать — «Время красных зорь». Ну, нашим она не очень понравилась... Мне показалось, что я сладил, но в чём-то они правы, потому что в ней, может быть, особенно в крышке (мне показалось, что я крышку сладил), а потом, действительно,... там

митинг на Талке. Я хотел несколько пособраннее крышку сделать, позамкнутее. А она, наверное, вылилась в несколько расхожий пластический мотив — вот я так догадываюсь. Там заседание Первого Совета, потом на Талке в лесу заседание большевистских ячеек, печатание листовок, и там работницы сзади — уход с фабрики на митинг. Может, я ещё что-то сделаю, но надо повариться, походить там по закоулкам, мне уж очень нравится. Иногда пройдёшь просто задами каких-то фабрик, там не везде можно [пройти], потому что всё заставлено, и так как будто дыхнёт чем-то, хлопком вот этим, знаешь, от чесальных машин, он тоже по-особому пахнет, когда из чесального цеха его отпаривают там и чешут, там паркий воздух такой, и запах своеобразный такой, в Юже есть тоже он. Так что вот, такая штука. Не знаю, как это получается, но я с совершенной любовью делал это дело. Может, и вернусь к этому ещё раз.

— *И вторая линия это то, о чём мы с тобой спорили. Вот у тебя Новгородский цикл есть, и там кроме Васьки Буслаева ещё «Ушкуйники» есть...*

— Ну, «Ушкуйники»... я бы особенно не разговаривал об этой работе, потому что я там ставил какие-то частные задачи. Во-первых, нам пришли новые краски. Она вдруг родилась эта тема, совершенно она не подкреплена особенно ни чем, она так несколько статуарно решена, мысль там очень такая заложена мелкая. Она вся только решена несколько иначе по цвету, потому что я новые краски пробовал и там столкновение синих, зелёных густых и алого...

— *А вот много приходится работать со старым материалом, рассматривать иконы, когда над такими вещами работаешь?*

— У меня, кстати, получился казус. Я когда эту работу делал, компоновал Ваську Буслаева, вот там бой на мосту, я, конечно, очень много смотрел [источники]: есть два варианта «Битвы Суздальцев с Новгородцами» (такие иконы знаменитые). Есть одна потоньше, с красными стенами, другая розоватая, как бы разбелённая. И там совершенно вроде реальный мост есть. И, действительно, он, вероятно, так вписался, что я не заметил, как там его нарисовал точно так же. Поставил так город, и мост между двумя частями города. И вроде бы совершенно даже не срисовывал, казалось бы, настолько сделал так же. А Виталий Тимофеевич Котов (это наш искусствовед палехский), когда со мной беседовал (какое-то там интервью), [спросил]: «Вы использовали икону? Битву новгородцев с суздальцами»? А я говорю: «Нет, нет». — «Да? Странно, какое совпадение [получилось] вроде». А потом [время] прошло, я как-то очухался, думаю: да что же я ему сказал, балда. Ведь я действительно её [использовал], столько я на неё смотрел, что она у меня запечатлелась уже настолько, что я не замечал, а вводил. То есть, практически, я, действительно её использовал, как же не использовал... То есть, я смотрел не [на] неё, и в этой иконе даже увидел какие-то живые моменты новгородские.

И через былины, [через] Ваську [Буслаева], [через] иконы вдруг у меня образ Новгорода так и [сложился]. Вот удивительная штука-то! Новгород так сложился в башке через [уже прочитанную] литературу, [через] всё такое. Я [очень] интересовался, [читал] книги по Древнему Новгороду, где да что [расположено], и когда я поехал в Новгород... (Вот [до этого я посетил] Псков, я там ходил, удивлялся, всё такое прочее [смотрел, и не понимал]). А в Новгород приехал, и такое ощущение (я несколько не удивился), как будто сто лет я здесь жил. И вот я хожу [и доходит до меня]: и вот он такой, как и есть, как я его

представлял. Это единственный город, который вот как я его представлял себе, такой он и есть.

— *А вот новгородская иконопись как-то повлияла?*

— Конечно, конечно. Во-первых, она и подтолкнула на красный фон, это обязательно красный фон. Потом — форма ларца, такая сундуковатая немножко, мне казалось, что она как-то [подходит]: пластический образ города такой, значит мощный, храмы небольшие, вообще такого города знающего себе цену, гордого, но не щеголеватого... в общем он такой осанистый мужик, зря не тратится, но и за копейкой особенно не стоит. И вот форма ларца — я имел, конечно, в виду, весь образ как-то складывался. И особенно фон. Новгородская тема мне очень нравится, потому что это необычайно интересная во всех отношениях страница истории народа, государства нашего.

Не знаю почему, у меня такое настроение — это, наверное, моё только личное, когда я читаю... мне тяжело читать, например, о Батыевом нашествии, тяжело читать. Вот бывает так, когда книга очень тяжёлая, мне тогда и читать не хочется. Например, до сих пор я не могу «Обломова» прочитать! Не могу. Или романы Достоевского, это мне тяжело очень читать. Потому что я настолько привыкаю к этому человеку, значит, и когда он делает не так, как надо бы делать, я испереживаюсь и брошу всё... Вот не могу. Так вот и тут: это чувство, наверное, сродни, когда думаешь, что он [Батый] покорил Русь всю, Новгород представляется какой-то светлой отдушиной, где жизнь была, там сохранилась и Русь, там сохранилась и мощь, там люди умные были... и это какое-то окошечко в этот период на Руси. Вот мне так представляется, так сложилось, не знаю, наверное, с детства.

— *Ну, вот, внутренний характер новгородца, как мы представляем его, вечевика такого, горластого...*

— Не думаю, что очень горластый вообще-то. Мне кажется... не каждый там выступал, наверное. Мне он как раз представляется не очень разговорчивым — такой средний какой-то новгородец. Горластые или, значит, шантрапа такая, которым собственно терять нечего, они и не очень вылезали, потому что их, наверное, не очень и пускали на трибуну. Или же какие-то... ну не то, что провокаторы... Но, это я не беру особенно во внимание. Потому что, я считаю, такие личности появлялись со словом пред народом, наверное, не в самые такие сложные [моменты], которые требовали мобилизации, что ли, когда ум должен был проявляться и сила, и воля, то есть то, что составляет цену народу. А они у нас появляются в период, когда какие-то шебуршения, так сказать, улица на улицу, чего-нибудь в этом роде, я так представляю. А так народ всё-таки..., мне кажется, умные речи говорились. А шебуршения — это не вечевого порядка, «не до вече», это так сказать, силишки могучные от расхлябанности и безнаказанности, всё такое прочее, «что хочу, то и ворочу». Видишь, Горький усматривал там, например, известный революционный момент какой-то, и, главное, что атеистический. Сложное явление, как этого явления колокол... Но там просто интересно, представляешь — пиво варят, толпа, и гуляют — это и в истории так, улицами варили пиво и потом бухали несколько дней.

Буслав как личность меня совершенно не увлекает — он лично Васька. Я бы не сказал, что именно я его воспеваю, это уж, наверное, просто по инерции. Мне скорее [нравится] вот — шебуршение города, состояние города самого.

И, если я сейчас буду делать, мне хочется, чтобы, прежде всего, [был] город, наполненный людьми, где жизнь кипит — буль-буль-буль, знаешь, такие буль-буль...

— Ну, а какую роль в Вашей работе играет древнерусская живопись? Что она для вас сегодня?

— Во-первых, конечно, я считаю... да она не только для нас... Во-первых, это конечно, мерило. Мерило живописное, живописное обязательно... цвет, как это сделано, это существенно. Образную сторону трудно рассматривать, потому что мы, всё-таки, икону смотрим уже теперь по-своему. То есть идеологически мы с ней разорваны. И мы уже её воспринимаем чисто эстетически. Я не спорю, конечно, что Рублёв, Владимирская Богоматерь — что ещё может быть глубже образа. Это я понимаю. Но всё-таки... я имею в виду не такие вышки, а общее, общий такой уровень, хороший. Всё-таки, ведь образностью большой, например, не повеет, как мне кажется, от Строгановских икон, там нечто другое... У меня лично икона подключается совершенно по всем позициям, незримо. Даже видишь — в облике города. Всё можно прочесть по иконе об облике города. Может, я плохо сформулировал это дело, но, тем не менее как-то незримо она что-то делает. Вот даже рисуешь городской пейзаж и всё равно думаешь: нет, что-то не так, что-то я тут намельчил, а как там ясно всё, по пятнам, там очень выверено каждое большое и малое, в сочетании масс, в сочетании пятен каких-то, есть такой свой строй. То, что я говорил — достоинство, ясность ума, силы, богатства даже, если хотите. То есть, этой полнокровности, но полнокровности не бычьей, что ли, а умной, высокой... Наполнение за всем этим — живое, жизненное. Не то, что там чистая игра цвета, нет. Но это не всегда, я не похваляюсь, что это всегда, иногда я просто смотрю на пятна, на линию, как это по ритму, то есть кухня обычная. А вот с Новгородом — там какая-то особая связь. Наше искусство палехское вот для меня есть — былина русская и икона тоже. Это мне кажется такое совершенно неразрывное, то есть они так «заклещаются» в такой замок, что просто вот любо дорого. Думаешь, вот другим бы так. Я думаю... мне хочется, но это только рождается мысль — нечто подобное. Но не знаю, сумею ли подойти... Новгород мне как-то очень видится. Может это в работах не подтверждается, но это от бесталанности, конечно, из-за бестолковости.

— Ну а икона для вас постоянное руководство?

— Практически да, постоянное. Я много не могу найти примеров этого, потому что каждый как-то сам по себе. Например, я вот удивляюсь — Ю. у него лежит [работа]... он делает совершенно какую-то там вроде свободную, охотничью тему, а перед ним лежит, значит, «Симеон Спиридонов Холмогорец» с каким-нибудь архитектурным пейзажем. Какие у него немыслимые возникают там параллели...!? Я не вижу никакой связи, вроде бы, а что-то вот... просто личностное, мне кажется. [Кто] его знает, чего человек находит. Я ему — Ю. а что это у тебя здесь лежит-то, эта штука, убери ты её. А он: «Я не могу её убрать...» Пишет он совершенно другое... многие пишут так: пишет город и город открыт, и это понятно. Там какие-то прямые ходы, варианты разработки зданий и так далее, как вымерены здания по массам, это и подсказывает, и учит, и заставляет. А у него видишь — совершенно каким-то крючком, с другой стороны. То есть, обращаться к этому искусству не только желательно, но и должно. Вот такая штука. И тут каждый по-разному, я не знаю кто и как. Так что

икона... — трудно ответить вразумительно... — потреба, не откроешь что-нибудь другое.

— *Ну, и в училище, наверное, была большая школа копирования?*

— Копирования, к сожалению, иконы не так много. И потом, это даётся на первых курсах, вся беда училища в этом. Я по своему курсу подготовки сужу, сейчас это может по-другому. Мне кажется, самая беда... что тут предпринять можно лучшее, не знаю, (это... как бы это сказать...) то есть, не особенно осознанно к этому относятся. Я помню по себе, приходит, вот фигура, её надо скопировать, ну и скопировал, рисовали, как и любую другую можно рисовать. Это надо понять... то есть эта фигура нарисована в другой изобразительной системе, если уж так говорить. Мы не касаемся там духовных моментов, это даже и не дано объяснить или какие-то связи расшифровать. Мы просто берём пластический момент. В общем-то, с них и начинается — с пластических моментов. То есть, у нас в училище, тем тяжело, что в нём преподаются две изобразительных системы. В нашем училище я сделал вывод такой, заниматься необычайно тяжело. Потому что эти две системы они уничтожают друг друга — академическая, обычная, с трёхмерным, так сказать видением мира и иконная. То есть ты пришёл к живописи с рисунка, где-то там носы в перспективе рисовал и пузы, понимаешь, и приходишь и даёшь фигуру, копируешь в совершенно немыслимой проекции. Какая это проекция? Круговой обзор, там всё видно, чего не должно было бы быть видно. И наоборот, стараешься скомпоновать так, чтобы не заслонять фигуры фигурами, чтобы она так здорово читалась, чтобы избежать невыгодных ракурсов, силуэт побольше, другие совершенно компоненты, разные. Вот это тяжело. Поэтому, конечно, на иконе мы всё время «висим». Она не даёт сбиться, с одной стороны. С другой стороны, для меня лично, я всегда говорю, что это какая-то вот... [тайна]: когда раскрываешь красивые, сильные вещи или перед глазами они всё время — видишь необыкновенный лад, какой-то строй. Я даже не знаю, от чего это. Я не религиозный человек, что ли, человек никак не реагирующий на такого порядка ценности. Я их не отрицаю, не смеюсь, не глумлюсь над ними. Но мне не дано, я так воспитался, что делать. Беда это, несчастье чего там, убожество моё, но так есть. Тем не менее, я вижу в этом такой строй, мимо которого не пройдёшь, вот это лад. Это что-то такое... и достойное, между тем, что это возвышенное, оно очень человеческое и так далее. Вот, всё это как-то... [трогает], что-то такое, что тебя... ну, не то что шапку снять заставляет, а как-то ... художнику это всё-таки не так подвластно, я вроде и сам писал. То есть, при всей рукотворности этих вещей — я далёк от каких-то там мистических представлений, нет, это рукотворные вещи, в этом смысле я человек вроде язычника, я привык видеть человека во всём, во многом, но человека не варвара, а человека умельца. Я поклоняюсь, всю жизнь... чем больше живу, тем больше я уважаю людей, которые хорошо умеют делать то, что они делают. Хорошо. Искренне. Честно. И ответственно. И вот с течением времени больше всего люблю в людях ответственность. Человек ответственный не позволит себе ничего. Даже если он не очень добр по натуре, не очень мягок, то он с мерой ответственности никогда не сделает бяки. Потому что знает своё место среди других. И что он есть. И, кстати говоря, в этом плане мне Фрунзе нравится очень точными высказываниями. «Храбрость, — говорит он, — это до конца осознанная ответственность». Это очень точно. Потому что есть там «о-о-о-о-й перережу»!

Храбрец, а зачем? Сиюминутно. А когда вот понимаешь, когда и не очень-то храбрости набираешь, а надо, потому что за тобой стоят чужие жизни и всё такое. Надо. И это не многим дано. Вот кто-то там «у-р-р-а-а» и на пулемёт — это другой разговор. Это тоже, наверное, так, но это — порыв. А когда по капельке...

— *Древняя Русь тебе через икону всё-таки как-то раскрывается разными своими сторонами?*

— Не скажу, что много, но наверное. Вот как ни странно, когда читаешь исторические вещи, хочется смотреть иллюстрации древнерусские, а не советские, допустим, или не просто русские. А хочется смотреть древнерусские. Как будто они — ну что там, там не поймёшь ни города, ничего. Но что-то вот такое проскальзывает — зачем жили. Куликовские вещи смотришь — ну что там, — татары, русские, этнографически всё вроде. Но вот когда их много смотришь, допустим, что-то такое возникает. И возникает не этнографически, не видишь там этих теремов или чего ли. А что-то даже непонятное возникает, возникает какой-то дух.

— *Ну, а вот ваши молодые, предположим, О, каково его отношение к наследию?*

— Не знаю. По работе старается. Кто вообще так серьёзно работает, тот старается. Вопрос... это как и везде — сколько заложено, чтобы почувствовать. Вот я тут наговорил... но ведь может на самом деле это не много. Другой бы человек, более восприимчивый и более чуткий, более воспитанный, так сказать, как-то к этому делу раньше прислонившийся, он бы, наверное, большее там увидел, почувствовал.

Прежде всего, самое простое, о котором я говорил, всегда говорю ребятишкам, молодым, которые к нам приходят — я считаю так, что ты, как палешанин — это традиция Палеха ещё и от иконописцев — не имеешь права сделать плохо. Пусть это будет тебе не очень выгодно, но ты должен заботиться, ты должен сделать хорошо. Хорошо только не в узком... я не вкладываю сюда только в узко ремесленном плане, ты должен сделать хорошо в самом хорошем смысле этого слова. То есть, постараться не поскользнуться ни в чём. А отсюда все требования. Хорошо — это надо чтобы ты осознанно это делал. А осознанность возникает только от того, когда ты хочешь понять и увидишь сложности этого дела. А раз считаешь, что у нас в Палехе всё можно — это не жди добра.

— *А чего нельзя?*

— Не-е-т, я считаю очень быть внимательным надо. А в этом плане я, прежде всего, злободневность эту ненавижу. Это самый грех — это требование злободневности. У нас это, так или иначе, прежде всего, проявляется. Поскольку у нас искусство такое, что у него ценности не лежат так вот — сгребай их лопатой сверху, то и современность наша не должна быть такой. Я, например, одно только знаю, что даже если бы мы вообще ни гроша — я для себя убеждён в этом, — что даже если бы мы особенно ни гроша не стремились нового сделать, а просто повторяли стариков, чисто в пластическом смысле и то мы бы отличались от них, мы другие люди, человек, так или иначе, в своём искусстве проявляется, его никогда не скроешь. И потом, если перспективно это дело выстроишь, всё будет понятно. Это не только у нас, это вообще в искусстве.

— *То есть, современность должна быть отстоявшейся?*

— Нет, не всегда так жёстко. А вот отстоявшейся в сознании — это другой разговор. И исторически там всё бывает, и так далее, но главное *в образе отстоявшейся*. То есть, когда она в образе, родится образ... образ — это всегда поэтизация, в общем, в известной степени, поэтизация событий — в какой-то степени так, наверное. Тут главное, мне кажется, вот ещё что: тему трудно осознать, когда она не отстоит. Могут, каким образом, как мне представляется в идеале: когда проходит известный срок, то выявляется главное событие... выявленное главное — волей-неволей. Затираются там проходящие моменты и так далее. А когда так близко это происходит, оно немножко не отладилось, не смазались, так сказать, эти самые шероховатости какие-то, не приобрело событие монолитности, то может быть просто... ты в своём восприятии осознания этого события, этого явления, ты можешь разменяться на мелочь и — в результате искажённость. Казалось бы, тебе, современнику, кому как ни тебе знать об этом деле больше, вроде ты его знаешь досконально, а, тем не менее, современник тебя оценить не может, потому что он не в состоянии этого оценить, потому что у него начинается выпирание подробностей в ущерб главному. Это неизбежная совершенно штука всегда. Это — везде — и в истории, где угодно, и в искусстве также. А тем более — в нашем [искусстве]. То есть, есть, конечно, умы, которые, вероятно, и души, которые могут, но это редкое дело, которые могут сейчас оценить это событие во времени и пространстве. А нам, простым смертным для этого требуется время...

— *Ну, а у тебя самого-то есть какие-то работы по современной тематике?*

— По-моему, нет. А, конечно, есть: «Я в Венеции». Эта работа в музее [ГМПИ] лежит. Это я ездил в Венецию, написал Венецию и маленько себя. И пошли разговоры: уж совсем обнаглел, себя пишет.

— *Вот давай меру современности выявим, положим, в какой-нибудь работе, которая тебе нравится. Вот, к примеру, «Песня жаворонка».*

— Ну, о «Жаворонке» можно говорить. Какой-то был такой порыв, у меня была такая струя любования природой, и вот что-то такое грезилося, такое...

— *Ну, а вот скажем «Песня», где там на берегу компания такая, (которую мстеряки хвалили тогда)...*

— Надо бы её ещё раз написать, бутылок только поменьше. У меня, кстати говоря, давнишнее желание написать современные полевые работы и всё такое. Совершенно современное, то есть, с современными комбайнами. Но, опять мне видится... то есть, комбайны они погружены, то есть дело не в работе, а вот в природе. Комбайны они так... что-то делают. Хотя сама по себе конструкция комбайна мне кажется интересной, там какие-то такие штучки всякие, она чисто графически смотрится, можно её и придумать. Я помню, И. ещё в студенчестве нарисовала экскаватор в виде какого-то змея Горыныча с такой пастью. Я говорю: «Ну, надо же, какие люди талантливые, у меня вот ни черта такие мысли в башку мою тупую не приходят». Вот такое дело, Володя. Я тебе ничего новенького не прибавил?

— *Ты ещё про «Скоморохов» не рассказал.*

— А, про «Скоморохов»... Привлекло что: наверное, с одной стороны, то же самое, что и в Ваське Буслаеве, только несколько иного плана. Вероятно, где-то родственные корни есть. Ты говорил: как же так, разрушители хорового

начала, это не свойственно вообще русскому человеку, даже несколько революционно. Я бы никогда не отважился, не то что бы не отважился — мне бы в башку не пришли такие идеи, я тогда этого не имел в виду. Но, даже и сейчас, когда я с этим немножко столкнулся, всё равно, я не склонен отождествлять то, что как я, например, чувствую... Мне, вдруг, кажется интересным проявление человека вот в разностях. Мне всё время думалось и думается сейчас — человек очень неоднороден, неодносложен по характеру, так сказать. Ну, встречается, допустим, много людей, которые все серьёзные, они всё серьёзно понимают и никаких там шуток, очень такие ответственные ребята, и всё такое. А есть люди, которые ну, как сказать... очень разные. Не потому, что они перевёртыши какие-то, так хочется, а... просто это вот две части одного и того же характера. Он и над собой может посмеяться, тогда он может быть серьёзным и умным человеком. Я в этом вижу, с одной стороны, и ребячливость, так сказать, это забава... Я не беру в расчёт людей, которые высмеивают, чтобы унижить и всё такое. Ведь П. то фордыбачился каким образом, невероятно, он умный мужик был, и воспитание, и образование, и умелый... Я вот лично так понимаю: и что вот были люди — ну, один там пофордыбачился, допустим, перебил всю посуду, а потом неделю спокойно работает. У него это, допустим, всплески интенсивности не часты, а у другого это более потреба души, — явственнее и постоянное обнаруживается, что ли. Вот, вероятно, такие может быть и были... [скоморохи]

— Был «Левша».

— Ну, «Левша» это не совсем моя тема, она мне досталась, и всё. Я как старший не хотел выбирать, а мы подбирали людей на темы. И осталась... я-то думал тогда «Три толстяка» делать... Хотя вроде бы эти мужики близкие, вот мне и Т. говорит: «Валя, это твоя тема-то». Может быть. Но я её не очень почувствовал. Опять, знаешь, наверное, из-за чего — вот я не могу абстрагировано как-то воспринимать, я как представляю себе, что он помер, и в таких условиях безобразных, и у меня прямо-таки всё взрывается, и из-за этой горечи [образ] никакой... не возникает...

Вот «Скоморохами» я всё время и маялся, думаю, как мне их решить — исторически, мне это не очень нравится, делать просто феерию — вроде бы это несколько разжигать момент. И вот до сих пор такая штука: мне она и нравится эта работа, и не нравится тем, что она всё-таки буффонная. Хотя там много всего было, но за этим вот карнавализмом всё-таки... Этот ларец называется «Русские потешки». И ещё была маленькая вещичка в 1973 году, но это ерунда.

— А из монументальных у тебя три работы?

— В Ленинграде роспись в фойе кинотеатра «Руслан». Мы там главную стену с А.А. делали, 24 метра — Руслану и Людмиле она посвящена...

— А сейчас вы что делаете?

— ... у Голикова «Хозяйка медной горы», у Саши «Волшебная флейта», а у меня...

Потом мы работали ведь и у Якобсона. Интересная была работа. Это ленинградская балетная труппа «Хореографические миниатюры». Она была только организована, и он готовился к премьерному спектаклю, то есть, был большой концерт этой труппы, где три отделения было, зовут его Леонид Вениаминович, он уже умер, он году в 1974 умер. Он был один из виднейших.

Мы оформляли русское отделение. Мы сделали семь декораций, одежду, сцены и около семидесяти костюмов.

— *Что тебе всё же ближе: монументальная роспись или как говорил — камерная, камерность такая?*

— Трудно сказать, раньше я, когда был молодым, горячо выступал за то, что бы Палех расширял свои границы, трали-вали. Даже у нас был страшный спор — нам предложили спички оформлять. И мы оформляли спички, я с пеной у рта отстаивал, что Палех должен себя популяризировать везде, где только можно. Сейчас всё это я вспоминаю, конечно, с досадой, эти вещи идиотские. Палех должен, конечно, быть камерным. Лаки, я считаю, могут быть в интерьере — такие большие. Для этого, конечно, надо искать форму. И самое главное, они должны быть строго дозированы. Прежде всего, должен решаться интерьер. Поэтому мы должны выступать в жёсткой связке с интерьерщиками, просто в жесточайшей связке. А когда нам на откуп комнату дают — ничего путного не выйдет, кроме выставки этих больших панно — как вот в театре Сац. То есть, панно сами по себе хорошие, допустим, добросовестно сделанные, честно, искренне, удачно или менее удачно, но это выставка панно, это — никак не комната. Вот, весь мой сказ в этом смысле. Я считаю, что Палех имеет своё родство, кровное родство, может быть, на уровне кузенов, но, тем не менее... (Но, хотя, как кузенов, в общем, почти равноценных). Это, значит, с росписью по сухой штукатурке, то есть росписями. Это традиция большая. Просто есть некоторая консервативность в подходе к ним. Это дивизионизм несчастный.

— *А что это такое?*

— Да, мазочками всё это делать. Я думаю, что мы можем делать хорошие, с плотным цветом сильно звучащие вещи, а не разжижать белильцами всё это дело — вроде бы стенопись, в полном смысле стенопись, настоящая. Мы так делаем, чтобы мягко, мы же занимаемся стенописью. И — книжная иллюстрация. Палех может, я считаю, книгу сделать. Но книгу надо делать, вероятно, мне так кажется, где-то идя тоже от древнерусских рисунков. Я считал, что это не кондово заключённая иллюстрация, хотя, может быть, и этот ход может быть. Вот, кондово заключённая иллюстрация — «Хождение за три моря» сделано, там, допустим, каждый лист он в рамке орнаментальной. Это Немтинов с Буториным делали, хорошая книга. Тогда она была издана «Географиздатом», по-моему, и печаталась в Гознаке, это было такое издание шикарное, это где-то в пятидесятом году. Она была здорово издана.

Мне-то как-то представляется, что в Палехе — так и должно быть, должны свободно оперировать листом. То есть, не кондово так, а полагаться очень живо, свободно, очень узорно, монументально. Вот, мне думается так. А не классически там, иллюстрация и всё такое.

— *Тебя какая твоя работа больше всего устраивает?*

— Признаться, нет у меня такой работы. Если и устраивали там некоторые работы, то это были, как правило, какие-то периоды. А так, чтобы я гордился какой-то работой, за неё уж так дрался, больно переживал — не было такой работы. Вот недавно я, кстати, ...но это меня девчонки обвиняли, вот И. как-то сказала сгоряча: «Валя, ты свою работу не ценишь, не умеешь ценить, ты не умеешь ценить и работы других». Мне было так горько, конечно, выслушать это дело. Хотя мне казалось, что... она справедливо говорит. Но потом я просто понял такую штуку: как это ни странно, для меня очень... самый сильный

момент составляет, когда работу я делаю. Вот тут блаженство, разлюли-малина! Не дай Бог! Что-нибудь получается, то я вот как этот Пушкин. Я его очень понимаю, когда он подскакивал, я его очень понимаю, потому что я точно также работал. А когда работа сделана, устаёшь очень, и спадает восторг этой работы. Даже если она очень удачна, то есть видишь уже в ней ошибки, отстранённо смотришь, видишь в ней ошибки и, как правило, когда я вижу ошибки, они для меня всё заслоняют, все достоинства, я не могу оценить... она мне противна, просто становится эта работа ненавистна. Я хочу от неё избавиться поскорее, чтобы её глаза мои не видели. И это почти с каждой работой бывает. Проходит время, проходят даже годы какие-то часто, та работа, которая мне не нравилась, вдруг так... я смотрю на неё, в музее лежит, вроде ничего так сделана, [вот ведь] возьми, вроде я так сейчас и не напишу в каком-то куске — как это мне тогда удалось?! С каких дурацких глаз? И так вот думаешь, начинаешь её вроде уважать. Уважаешь, но не более. Уважать работу. Работа сделана — да, в общем... краснеть за неё может быть и не очень можно. Вот только так. А так, чтобы я сказал — вот, это работа, которую я считаю..., я в ней... нет у меня таких работ. Это я совершенно искренне говорю.

— Ты сам вот о своём характере что думаешь, какой он?

— Он вздорный, прежде всего, я думаю.

— Как в нём уживаются, в общем... и определённая серьёзность, я бы сказал, и определённая вздорность?

— Не знаю... а хрен её знает. Ну, я не думаю, что я уж больно серьёзный человек, ответственности не хватает..., ...ответственности не хватает..., трусоватый...

— Сколько ты просидел ответственным секретарём-то?

— Пять лет, с 72 по 77-ой.

— В это время сам работал?

— Работал, я на выставках на всех участвовал, кроме выставки «По родной стороне» 72 года, я тогда как-то ни чего не успел, я тогда только заступил, и у меня ничего не было. А так, я на всех участвовал. Правда, это мне давалось кровью, я в свободное время делал, использовал отпуска все для работы.

— Ну, и тогда ты, наверное, наиболее чётко себе сформулировал всё понимание?

— Наверное, наверное, да... Потому что эта работа даёт..., с одной стороны, это давалось тем, что я ездил, общался, смотрел что-то, с другими беседовал, на конференциях... как-то это всё оставалось, своя уже идея — уже такая твёрдая насчёт этого дела. Не знаю, уж, она достаточно ли компетентная в смысле подкладки грамоты, но, тем не менее, она как-то отстоялась.

Второй момент: на наше дело глядишь немножко со стороны как бы (на этом месте [секретаря]). То есть, это проходит... [незаметно] несколько, так вот не упираешься в это, а каждый день сам... [что-то делаешь], задачи какие-то такие частные стоят. И смотришь — у других получилось то, что у тебя не получается. А не вообще. Смотри, мол, как написал руку-то, а у меня вот сейчас не выходит, пачкаюсь. Там эта работа даёт [мне] возможность взглянуть..., какие-то сопоставить моменты. Ну, может быть, склонность к этому есть, потому что, мало ли, — люди работали и особых выводов не делали. Может быть, так это всё свалилось в кучу...

— *А как бы ты определил кредо, что ли, своих друзей палехских?...*

— В искусстве или в...

— *Вот вы группой держитесь. Да, прежде всего, для самого Палеха. Потому что в жизни-то вы разные очень люди.*

— Я опять же... это вот исходя из того же, что... я считаю, что... не то, что мне тот друг, а как-то вот интересы сходятся в том, что... в честном и, на мой взгляд, не знаю, уж может быть это очень напыщённо звучит, но мне думается, что... в честном и беззаветном служении Палеху. Хотя это громко, наверное, так звучит. На самом деле это просто бескорыстие в этом, оно не только в искусстве, но и в жизни — люди не гонятся за деньгой. Я это очень уважаю. И не меняются.

— *А вот тогда с Л. А. и с С. мы сидели и ты говорил, что по пальцам можно перечислить...*

— Ну десять человек, может, наберётся.

— *Ну, вот что объединяет этих людей?*

— Я думаю, что всё-таки они художники больше, чем обыватели — вот самое главное. Как ни странно, ведь среди художников полно обывателей... Правда, бывают талантливые, но обыватели. А это всё-таки не обывательщина, вот это очень мне важно. Это скорее, может, чисто человеческие качества, но это в искусстве проявляется также. Они не размениваются по искусству... Наверное так.

— *И всё-таки, наверное, какая-то такая кровная заинтересованность в судьбе Палеха...*

— А я тебе и говорю — честное служение ему, я в это понятие вкладываю — честное ему служение, честное отношение. Не то, что — что мне Палех даст, какие я рубашки буду тут носить, понимаешь. А чем я поддержу стариков, которые там столько надолбали хороших вещей. Неужели, понимаешь, своими драными вещами?! Вот чего... Хотя они мне, может быть, не друзья бы были вот так — при жизни, что они в меня вместили там... и всё такое, но время уже стирает это дело.

— *А я думаю, вот эта ответственность перед искусством... поэтому она тебя вот так всегда и... из-за этого ты всегда кипяتيشся, положим, в Холуе, когда вот мы были...*

— Кипячусь, неверное, правильно говоришь... Ну, конечно, мы не сеем злаки, они, наверное, сеяли, у них были земельные наделы побольше, участки были побольше. Но здесь многое вот отчего зависит: сейчас, конечно, мы оторвёмся во многом, потому что... оторвёмся в каком смысле, в ближайшем будущем, если живы будем, оторвёмся, потому что народ другой пошёл просто-напросто. Народ другой, уже урбанистически воспитанный совершенно. А вот ещё наше поколение — это я так считаю, да, наверное, и из будущего кое-кто есть, но в большинстве всё же народ такой — городской или с налётом городской культуры и городского отношения к жизни. А до нашего поколения и уже наше поколение (здесь очень важный момент) всё-таки играло — где живёшь. В своём доме живёшь деревянном или живёшь в квартире. Квартира многое отсекает. То есть в квартире живёшь, и ты потом поехал на какой-то участок свой за городом — это не связь с землёй. Это так, огороднического типа «на балконе», я считаю. Постольку-поскольку. Вот когда в своём доме живёшь, тут как-то непосредственно... ты ежеминутно выходишь там во двор же

(смеётся) на глинку возле мусора... такая вот штука. Ну и всё время ковыряешься чего-то, всё чего-нибудь у тебя падает, вот-вот упадёт, чего-то надо рыхлить, чего-то надо такое... Потому что, знаешь какая вещь, конечно, можно, допустим, тебе земельный участок отводят под строительство дома и так далее, шесть соток, можно, конечно, — пусть там трин-трава растёт, это можно. Но, вообще, когда человек... как правило приезжает так или иначе к природе, относящейся к ней с любовью или во всяком случае с каким-то таким чувством, он не может видеть землю вот так вот заброшенной, вроде чего-то хочется с ней поковыряться. Какое-то дерево посадить. У меня сосед всё время говорил, что тот не мужик, который не выстроил дома, не родил сына, не посадил дерево. Ну, это разные модуляции этого дела бывают, но тем не менее.

Значит, нынешняя связь она есть, конечно. Потому что многие из тех...

— *Она через чего осуществляется? Она стала более внутренней такой, да?*

— Наверное, да. Конечно, меньше соприкосновения непосредственного. Я думаю, что всё-таки... вот я, например, замечал что: вот эту фразу, «что крестьянин — философ по природе», я осознал неожиданно совершенно просто на собственном опыте, когда вдруг обнаружишь — когда колешь дрова, долгая такая размеренная работа, день за днём там бывает, привезёшь много дров там, и вот их колупаешь, колупаешь. Или копаешь участок, у меня три сотки было, я сажал картошку — я любил под заступ, то есть всё перекапывал. Я его отточу, как и косу там, у нас земля плотная всё же, суглинок, как ни вгонял лопату... а я его так отточил, что он как бритвочка, то есть её не надо ногой запихивать, только вжик-вжик и так три соточки.

— *Тоже поёт, как коса?*

— Тоже поёт, между прочим. А знаешь, как здорово! Когда шанцевый инструмент приличный, то уж и работа, конечно [спорится]... И я обнаружил, что когда этим делом занимаешься, то... и какие-то такие начинаешь вспоминать старые споры, разговоры о нашем деле, об отношении к нему, они невольно всплывают во время вот этой работы и думаешь, и думаешь и находишь вдруг неожиданный ответ на какой-то спорный момент, на который тогда, просто раскрыв рот, не знал чего сказать. И вдруг: вот это нужно было сказать, то есть, всё всплывает, ничего почти не забывается. То есть, когда начинаешь перебирать всё то, чего когда-то не досказал, чего-то не сумел высказать сразу залпом, то вдруг на всё находится какой-то ответ. Может быть он удачный ответ, не удачный, но для тебя в этот момент он... ты вроде его обсосал со всех сторон — за время этой работы.

— *Понятно. Во всяком случае, если бы ритм привычной работы как живописца не нарушался какими-то такими выходами..., это дает возможность...*

— Со стороны как бы взглянуть, как-то суммировать, что ли. Нет, это непосредственно нужно, я, например, железно в этом убеждён, потому что когда сидишь так (у нас говорят: и колотит, и колотит, и колотит, не поднимая головы), то это — всё, это значит мельче, мельче, мельче и тупик. Это обязательно, без этого нельзя: поэтому кто не занимался огородничеством, мужики, конечно, волей-неволей. Мне даже кажется не потому, что они... [что] это им полезно, у них там нервная система расшаталась, а это естественно, мне кажется, естественный выход... его толкает там на рыбалку, на охоту и так далее.

Если Ю. не занимается огородом, он охотник, он в лесу пропадает, он там весь расслабился, распался. С. М. на реке...

— Ну а К. через что?

— К. немножко особого устройства человек, я считаю. Она в ином ряду всё же, в ином ряду.

— Но для неё все эти вещи не чисто литературные, правда?

— Не знаю, на этот вопрос мне как-то даже трудно ответить. Я знаю, что она огородничеством не занимается, она с удовольствием погуляет, побродит. Ведь многие так. К. Г. у нас не очень-то копается в огороде, а ходить гулять по лесам любит.

Хотя может какая-то связь и есть... природа она выпрямляет человека... Но, это всё-таки — плоды воспитания, прежде всего. Плоды воспитания поганого. Человек свой труд не ценит, так сказать не ценит в полном смысле — он делал, может, он ему и не в тягость был, он всё-таки труд отдал и с достоинством относится к этому делу. А он — ни чужой, ни свой труд не уважает. Как бы это точнее посоизмерить, чтобы совесть-то пробуждалась, что я не сделал, а получил. Вот как ни странно, например, такая вещь: у меня сеструха, она тридцать с лишним лет работает медицинской сестрой в детских яслях. Я знаю, какой у неё заработок. И вот когда я получаю свои гроши за свои работы, соизмеряю их с временем затраченным и так далее, мне всё время как-то совестно: я знаю как она работает, с какой отдачей, ну, иногда тряской, потому что ребяташки малые, мало ли что с ними случится, ответственность большая и всё такое, они ведь народ неуправляемый — то наедятся чего, а ведь виноваты всё время садовские и ясельные... руководство.

Вот поэтому у меня два человека, которые как-то в чисто материально плане у меня всё время как мерило, что ли. Может это и не больно хорошо для взрослого человека, нечем тут особенно похвастаться, но тем не менее так уж складывается. Есть у меня приятель, друг со студенчества Володя Крицкий, который в Шуе живёт, он живёт с матерью, неженатый человек. И всю жизнь он довольствовался самым малым, самым малым. Хотя человек необычайно начитанный, и умница, и знает он много, по сравнению с ним я в подошвы не гожусь. И иногда, знаешь как, заработаешься, вроде думаешь: эх бы, да вот бы, да тут бы — то есть где-то просто начинает заедать... деньга. Этого не надо скрывать, то есть иногда вдруг какая-то охотка возникает, начинаешь мельчиться, начинаешь мельчиться, мельчиться, мельчиться и вообще просто засуетишься как-то. И вдруг вспоминаешь Володьку, думаешь — ну к чему эта суетня! Чего это там беготня за какими-то ящиками или ещё за чем-то престижным просто. Зачем это! Мебель там разная и всё такое прочее. Зачем, можно совершенно без этого обойтись. И, в общем-то, всё опять становится на своё место.

— А вот переход из старого дома в новый ты ощущаешь как-то, есть ностальгия или...

— Нет, как ни странно, я не ощущал... А я, хотя его и строил сам... Наверное, просто, мне думается, что это..., во-первых, это не отчий дом, как бы ни жалко было чисто материально, что я там сил угробил много, там связаны [с ним] хорошие годы или работы хорошие, удачные какие-то работы в наше время, люди побывали там у меня, друзья мои...

— А сам ты по происхождению — ты же не сельский человек, а городской?

— Да, относительно, я городской. Мы жили в городе на самой окраине, буквально, чуть ли не самая последняя улица. То есть, следующая улица была крайняя в городе, за озером туда, жил, далеко, к аэродрому. Это по дороге в Рыло туда, если идти, вот как раз дорога в Рыло, то от Б. М. — через аэродром наша улица, уже за Южей почти, когда Южу проедешь вот по этой дороге. То есть, мы жили на окраине. После войны, тогда ведь сложно было. Вот я вспоминаю... посёлок этот текстильный, в домах жили текстильщики, все фабричные. И вот как сейчас помню: огороды голые, кроме картошки там ни чего не сажалось. Я вот вспоминаю — почему так, и вот недавно, мы как-то разговорились, а мне и говорят: ничего удивительного нет, ведь тогда за каждый куст налог брали. И я, действительно, помню, что за каждый крыжовник — налог, и поэтому никто ничего не сажал, ни яблонь, ни чего. Только потом, когда это всё снялось, стали сады, - очень много сажали. Хоть и песчаная почва, но можно было...

— *Мама и папа у тебя кто?*

— Ну, как сказать, они... как бы это суммировать-то... по социальному происхождению [имеют] даже полукулацкое прошлое.

— *Ну и что, и я из кулаков.*

— Отец у меня чистейший крестьянин из ... дед умер, когда отцу было 19 лет, поэтому я-то уж деда совершенно не помню, не помню, и не знаю, и отцовскую линию знаю я плохо. ...Да и материнскую, я [знаю], практически, одно колено, и то не слишком. Оба мои деда умерли задолго до моего появления. Отец крестьянин из шереметьевских крестьян, вот он от Мыта. Говорят, что какие-то были фермы там... это на этой стороне Луха, там есть такое Спас-Шелутино, где вот церковь эта закрылась лет двенадцать назад, вот оттуда они где-то. Они, видимо, из пастухов шереметьевских — якобы, якобы, это мне так рассказывали. Это в сторону Мыта, то есть на этой стороне от Мыта, переедешь Лух, — Мыт, а вправо сюда немножко — Спас-Шелутино, деревня Яковлево — отец вот оттуда. Они чистейшие крестьяне. Дед по матери — он был мужик головастый, умница такой, видно, был: он был главным приказчиком на фабрике Павлова — крупнейшая фабрика была в Шуге, он был главным приказчиком, что-то вроде главного инженера, да? Володя (это он меня спрашивает, значит, С. писал всё это у нас в комнате, в редакции; главный приказчик — это теперь главный инженер, наверное? — Да, наверное. — *В. Шумков*).

— Или заместитель директора по производству. Ну, после революции им там немножко [трудно пришлось] — как мне отец потом смутно рассказывал. Я молодой-то не очень интересовался родом своим, а потом, когда я к этому проявил интерес, было уже поздно проявлять интерес, потому что мать умерла. В общем, я и сам не интересовался и сведений никаких особых не получал, то есть, сведения самые скудные. Видимо, после революции его прижали как-то, так сказать, класс более или менее имущий, и ему предложили уехать в деревню из города. То есть, своего рода городское раскулачивание, видимо, я так догадываюсь. Предложили ему два или три места. И вот среди них Углецы было, это не далеко от Яковлева, через лесок километра четыре сюда ближе. И он вернулся в Углецы и стал хозяйствовать. Ну, знаешь — это 1920-е годы, это нэпманство сельское. Он мужик был, видно, умный, но очень вспыльчивый такой, горячий и, выпивши, был бузотёром. Но умелый. И отец рассказывал, что

он занялся хозяйством, сделал парники какие-то, то есть у него было своё хозяйство домашнее, все эти насаждения, в первокласснейшем состоянии. А потом его видно опять ещё так подраскулачили где-то в 1930-х годах. И даже я не знаю, в каком году он умер, по-моему в 1935-ом году.

— *А как переехали в Южу?*

— В Южу — в 1938-м, там вот как получилось. Отец у меня был, когда вернулся — кадровую отслужил, он пришёл, человек вроде грамотный, здоровый мужик был, рослый.

— *Он живой?*

— Живой сейчас, 77 лет будет в этом году. У него паралич был, инсульт был, а и всё из-за этого дела. У него — что ты! В этом смысле линия просто кошмарная. У меня Ходовская линия — это настолько здоровые, жилистые люди, удивительно. Мне думается, до ста лет можно дожить. Мой отец он столько вина перелопал, это... невероятные цистерны. Я помню в детстве, если он идёт слегка пошатывается, слегка, иногда так неровно ступит, это, значит, он выпил не меньше литра, это уж точно. И всё время самогон такой, и всё такое. Он у меня такой необузданный мужик, он назовёт гостей — и всех напоит до полусмерти. Но ведь люди-то не пьют столько, сколько он может, люди слабее есть, есть люди повздорнее. Вот, значит, надуется какой-нибудь двоюродный брат матери, Л., такой был, он сейчас жив ещё, и начинает «у-а-а-в-а-а-а» всё это самое. Тогда папаша встаёт, пойдём, говорит. Выводит его во двор — бум-бум его, тот весь набитый такой: «Я к тебе больше ни в жисть!...». Мы ему говорим: «Отец, ну что же ты набил рожу гостю». А он говорит: «На то он и гость, приходи, выпивай сколько хочешь, но бузить не надо». Вот здоровый мужик был... Ну и пришёл, кадровую отслужил, вроде грамотный мужик, и так далее, и его односельчане — там колхоз стали организовывать и его председателем колхоза [выбрали].

Ну, хозяйствовал он, видимо — как молодой человек может хозяйствовать в 25 лет — не ахти как, да в Яковлеве, в финансах он плохо разбирался. Это где-то было, наверное, году в 1935-ом или в 1936-ом. Но, видимо, дед ему помогал, иногда он зареется в этих «фунансах» и бежит, значит, к тестю, к материному отцу — уже свой-то у него помер. Павел Ерофеич-то. И вот он, значит, к Ивану Евфимычу бежит, тот ему как-то немножко помогал. Иногда, говорит, я просчитаюсь, растрачиваюсь, и он помогал даже ему финансами, выручал.

А потом у него всё-таки чего-то не сошлись концы с концами, а тогда ведь это дело... это сейчас выплачиваешь, а тогда сразу суд, и загремел он у меня на Дальний Восток на полтора года. И когда приехал уже оттуда, решил видимо покончить — надо перебираться в Южу. Перебрался в Южу, в 1938-ом году они переехали...

— *Ну, этот факт мы укроем.*

— Нет, а чего укрывать, я когда, помню, ездил в Италию, заполнял что-то и там пишется: судились ли родители, так что всё ничего. Судился. Такая штука. Это тогда... теперь-то это вообще не считается.

— *А ты сам с какого года?*

— С 1942-го. А дело в чём: в 1938-ом переехали, он стал работать, там по-моему не в охране ли фабрики, я не помню вот первые-то годы где он работал. Потом — война, он сразу же на Карельский фронт. И он провоевал, по-моему, полтора месяца всего. У него такое сложно ранение было, минами забросали их

финны, и ему осколком перебило шею. И поразительное ранение было: перебита была сонная артерия. И случилось так, что его сразу подобрали, он не успел истечь кровью, его сразу в тыл и сделали операцию. Операцию как сделали: всё подшили там, а сонную артерию завязали узлом — связали два конца и всё. И вот представляешь, какая штука: то есть самого главного сосуда для снабжения мозга не стало, и мозг стал снабжаться периферийными сосудами. Сначала его парализовало, левую часть.

— *Отсюда и инсульт, конечно...*

— Нет, это уже потом. Конечно, это, вероятно, сказывается и потом. Но я считаю, если б он это дело не употреблял подходяще, он очень крепко закладывает всю жизнь. Он не допился до того, что он — алкаш, нет. Но он поднять может капитально. И ему хочется поднять. Хотя всё завязано узлом. И вот, я всё поражался, периферийными сосудами... а потом, он мне рассказывал, сначала у меня не действовала левая часть тела, но жив и всё удивлялись врачи: вот мужик, как ты выкарабкался с такого ранения?! Поразительно! Писали там газеты какие-то даже, не знаю, где-то были ещё в своё время, а потом так уж затерялись. Но потом как-то всё потихоньку расходилось, он был инвалидом второй группы, потом расходился немножко — снизили до третьей даже ему. Но так он инвалидом и был.

Это уже мы жили в Юже. Он вернулся, в результате объявился я, таким образом. Войну-то я не помню, как там колбасились, а после войны-то мужиков в деревне мало, а надо строить, и вот он всё — артель у него, не знаю уж, был бригадиром он или нет — они по колхозам ездили, строили всё, плотничали — он плотник неплохой.

Фермы строили, скотные дворы. Дома, по-моему, не строили они. Ну, где случится, но большей частью — вот это вот. Тем и кормились, потому что они там не деньгами [получали], а им давали там зерном... Припрёт, бывало, мешок ржи, поедет с ним молоть на мельницу, в таком духе.

— *А мама?*

— А мать работала всё время в родильном доме у нас в Юже, в больнице. Почтальонствовала, когда жили в Яковлеве ещё. Причём натерпелась, конечно, страху — это уж мне сеструха рассказывала, что, говорит... страшновато было, почту разносила, а зимой-то день коротенький, не управяется, по деревням-то мотается, мотается и вот, говорит, с собой брала бересту — волки выходили и очень часто. Волков было много, идёшь, говорит, и бересту жжёшь по дороге-то, только тем и спасалась, а то бы, говорит, обглодали. А в Юже вот работала нянкой в родильном доме. А тогда не было этих колясок, всё на руках рожениц носили, она придёт, бывало, заматается вся. И вот что меня удивило, я не мог оценить мальчишкой-то, а потом уехал из дому, я собственно с 14-и лет дома уже не жил. И когда приехал её хоронить, женщины — все её знали, она всех ребятшек принимала, помогала как-то, вся ребятня через её руки прошла. И женщины говорят: «Мужики, мы вам не дадим». А у нас километра три до кладбища нести, там у нас нельзя проехать, дороги-то какие там, лесом-лесом да всё такое, проще — не пролезешь. И бабы несли всё время её на руках сами... Ни одного мужика не подпустили, говорят: «Она нас носила в своё время, теперь мы её потащим».

— *Это же тяжело...*

— Тяжёлое занятие, я знаю, я нашивал многих, я столько у нас перехоронил народу, мы же вот с N. — он здоровый парень, и таскаем...

— *А куда же ты в 14 лет?*

— Ну школу закончил и... получилось так. Ну, я порисовывал. Порисовывал, кстати говоря, рисовать начал из-за сестры. Вот сестра как раз... у меня судьба в этом отношении сложнее, я в известной степени ей обязан — всеми своими благами теперешними только ей: склонность к рисованию у неё была — ну какие тогда краски, после войны. Она хотела поступать в Палех, видимо. Да и надо было поступить, потому что это было бы подспорьем, там был интернат, где всё-таки кормили, после войны голод страшный был, и всё такое. А вся эта родня — бабёшечки собрались — о-о-о-ой Надёнка, что ты, там слепнут сразу вроде как, и всё такое. А у неё прекрасное зрение было. Но она испугалась, знаешь, как с женщинами. Иди уж по медицинской [линии], мать вон работает, кусок хлеба всё время будет. И всё. Вроде художество — художество — это дело, значит, капризное, сегодня есть, завтра нет, никому не надо. Ну, в этом есть своя доля правды, а медики всё время нужны вроде как, тем более такой персонал как медсестра, они вечно нужны. И вот, кончила она шуйское училище. А я видел, как она рисовала. И вот этот запах краски, я всё думал: как же это у неё получается здорово, это было как волшебство. А какое уж там волшебство: кистей не было...

— *А что она рисовала-то?*

— Да всякую ерунду, придумывала всякие там эти букеты цветов, и всё такое, винограды. А кистей не было. Знаешь, как дело было: веник обычный, отрежешь от него череночек, стерженёк берёзовый, череночек такой отломаешь и вот ножичком один кончик — весь прямо так вот расколем до известной, значит, глубины. Получается вроде помазок, и вот им рисовали акварелью, представляешь, какое это было художество? ...И как-то уж само собой получилось, что к седьмому классу...

— *Валь, ну а ты чего рисовал?*

— Да то же самое, срисовывал картинки, естественно, чего я мог нарисовать.

— *Какие картинки?*

— Да, что попадёт, всякие... Уж перед самым поступлением в училище, я помню, долго я возился — сделал копию «Охотники на привале» акварелью — вот такую «масенькую», жуть. Но, понимаешь, как, мне попала где-то года за два до поступления... мне попались, вот эти, вот тогда... пособия это были... Беляев, Белянин, как же это, забыл фамилию-то. Ну, пособия по рисунку и живописи — какие-то такие первоначальные очень. Я так очаровался, что так рисуют вообще, мне казалось это невероятно, что можно так рисовать, просто было для меня несбыточным. Немного было цветных картинок, но всё-таки они передавали впечатление — как акварель класть. Для меня это совершенно был мир такой, который я и не знал что есть. Там рисовали такими кистями большими, видимо. Собственно, что кистями большими рисуют — я в самый последний момент перед поступлением увидел. Я думал, это рисуют — чиркают. У меня были кисточки такие — нулевого размера. Ну, я узнал, что надо работать с натуры, оказывается. Я, бывало, притащу грибов, да ещё чего-нибудь, какие-нибудь банки поставлю... очень мало, я только-только понюхал перед самым поступлением в училище. И как-то весной в 1957-м году отец —

стали мы с ним картошку сажать, он говорит: «Ну чего, Валентин, как ты нынче думаешь? Говорит, дальше учить будешь или может...» А у меня как-то, я не знаю, он как-то не врасплох вроде меня застал этим вопросом, у меня как будто созрело что-то, я вспоминаю то состояние, значит, как будто созрело. Я говорю: «Попробовать надо в Палех». Ну, давай. Поехали в Палех, приехали, он меня оставил...

— *Значит, это какой год-то был?*

— 1957-й, август месяц. Первый раз я выехал из Южи...

— *Правда?*

— Ага... Нет, второй: первый раз я ездил на слёт, на пионерский на областной, в Шуе. Это была единственная до Палеха, так сказать, вылазка из города Южи. Всё остальное время я был в Юже. А приехал в Палех... сначала тринадцатого [июля] был смешной случай, когда, я тебе рассказывал: показал я свои рисунки деду — старичок такой благообразный, он взглянул через плечо — секретарше мы сдавали — посмотрел рисунки и говорит: ну этот поступит. А я думаю — ну!? Я такой вдохновенный, поехал домой вдохновлённый. Думаю, наверное, профессор, не иначе. И когда уж я потом поступил, стал учиться, оказалось это завхоз Иван Яковлевич Касаткин... Очень смешно. Но самое примечательное что было, конечно, что когда я приехал туда, а у отца рядом с Палехом двоюродный брат живёт в четырёх километрах. У меня вокруг Палеха-то много тут родни рассеяно — всякой двоюродной. Двоюродные дяди, бати, тёти — много, в общем, у нас вся родня в Палехском районе, в основном. И он говорит: «Ну, я поеду к Павлухе». Довёл меня до общежития. Приехал я в общежитие — раз... вообще дикий человек был, мне там напекли лепёшек в сумке, всё такое прочее. Я поел этих лепёшек, смотрю — все рисуют: батюшки, один стоит — с него наброски делают, как я уже потом узнал, что это наброски. Мужики такие гривастые, 57-й год, канун фестиваля. Волосы длинные, узкие брюки, правда, тогда всё это только начиналось потихоньку. Волосы длинные — вичужские парни приехали, уже такие волосы — «кок», и всё такое прочее.

Ну, я, значит, в ужас тихий пришёл, думаю, как же это... А когда мы сюда приехали, ещё сдавали заявление, 13 было июля, а с 1 августа экзамены... я посмотрел, думаю, что это выпускники уже так делают, мать ты моя, да я так в жизни не научусь. И просто в уныние пришёл. Но когда мне пришёл вызов, то я воспрянул, думаю, что всё-таки я ещё не из последних. А у меня ничего нет, я ни акварели не взял, ничего. Думаю, чего я буду делать-то, оказалось, что надо и кисти большие иметь. И отец утром пришёл: ну чего? Я говорю: беги быстрее в Южу, привози мне акварель, надо кисти, кисти-то у всех толстые. Батюшки! Он побежал, через Олега Платонова, он нам как дальний-дальний родственник доводится, попросил его, чтобы он нашёл мне кистей. И он действительно привёз мне кисточку 12-го размера, я потом всё училище писал ей почти, все пять лет.

Вот, таким образом. Ну, сдал я, конечно... Живопись неважно сдал, остальное всё так вроде бы более или менее. Конечно, никаких знаний перед этим не имел, я в Юже сходил как-то раза два в кружок, но я очень стеснялся, думаю — ну там все рисуют, постановки такие...

— *Значит, всё-таки природная какая-то одарённость была, как это получилось?*

— А [кто] его знает, не знаю. Во-первых, всякие были... [причины] здесь сыграла свою роль, наверное, политика училища у нас. И я считаю, что политика во многом правильная. У нас всё же при равных каких-то возможностях отдают предпочтение ребятам... ну так сказать, с которых ещё можно лепить — вот так будем говорить, не будем закрываться шапкой стыдливо. Я и сейчас разделяю эту тенденцию, потому что чаще потом этот паренёк — ничего не знающий, он так жадно всё впитывает, такие делает скачки страшные, а тот уже — а-а-а, левой, начинает по этому делу, в общем-то он остаётся на плаву... А самое главное — он никогда не будет искренним, потому что... наверное, всё-таки периферийное училище, то да сё, что-то его не устраивает, он человек сложившийся, и всё такое прочее.

Когда я учился уже на четвёртом курсе, на четвёртый курс перешёл, поступили ребята молодые, и вот мы с одним из них стали работать в колхозе — вичужский паренёк. Он говорит, Валя, с нами сдавал уже такой — в годах парень, ну рисовал, говорит, так не плохо... Но их губит то, что они так броско рисуют, они так пижонски... рисунок чего-нибудь там. А это приёмную комиссию, как правило, не устраивает. Потом они, как правило, все такие люди, они уже давно распростились со школой, учились, видимо, вприглядку, чаще всего по свойствам своего характера... и, как правило, они все резались в общеобразовательных [предметах], потому что не помнят уже ничего от школы. Вот сдавал с нами из Гомеля парень такой — уж 27 лет ему, в два раза старше меня мужик — рисовал, углём намазал, помню, гипс — пальцем натёр, натёр, натёр. Ну и как сейчас я оцениваю зрительно, он, конечно, рисунок лихой, но не очень удачный. И, вероятно, отдавалось предпочтение тем, у кого всё так аккуратненько, так сказать, неумело, робко так всё. Не то, что аккуратненько, а робко, робко так чиркают ребяташки. Явно, что они изо всех сил пыжатыся, но у них ещё пока многого нет. А потом они, как правило, раскроются ярче и как-то... главное искреннее чаще всего.

— *А роль искренности в вашем искусстве, как во всяком?...*

— Как во всяком.

— *... хотя условностей-то много.*

— Нет, да что ты, я считаю, что...

— *Ну, условностей — в каноне там, в каких-то приёмах условностей много...*

— Да, да.

— *Ну, и как сквозь них пробиться к искренности?*

— Мне даже кажется, что у нас эту искренность скрыть тяжелее, чем в станкаческих работах. Иногда... у станкачей такая броская форма, выверенная, то есть вычисленная даже, так придуманная, повороты формы такой, своеобразные изыски — они заслоняют многое. И ахаеть, конечно, удивляешься, очаровываешься и так далее. А у нас канон — есть канон, то есть с одной стороны он вроде бы, значит, что-то затормаживает, что-то скрывает из каких-то своих ходов, вроде бы ты их придумал, а с другой стороны, он как раз тормозит... ради формы, форма найдена уже — тут пой и всё, ни чего тут куролесить-фокусничать. То есть, как начинает человек фокусничать, свои рулады выводить, так это всё сразу видно, вот и вся недолга, если очень так наспех объяснить.

— То есть примерно как и в традиционной песне, где в общем-то варианты известны мелодических ходов, и если кто-то позволит что-нибудь такое оперное подпустить, то он сейчас же...

— Вывалится, да совершенно точно, такая же ситуация.

— Зато тот, кто сумеет внутри этого варианта высказаться полностью, выпеть то, что у него есть, то...

— Он сразу виден. Он, во-первых, держится очень жизненно в рамках канона. Именно жизненно, не догматически, а жизненно, полнокровно. И вещь дышит, сразу видно, что она дышит. Это на совете сразу... вот казалось бы в таких простых вещах и часто неумело сделано, он ещё не очень владеет этими всеми вещами, но сразу видно, что человек дыхнул, ну как-то не скрылся за формой, не скрылся за козелками, за пробелочками.

— Козелки — это что такое?

— Ну, эти лещадочки там на горках такие остренькие, камешки — козелки. За этими штучками-дрючками. Ну что ещё?

Что интересно: первый курс отучился, а тогда у нас дорога с Южей была дурная, и она, например, весной где-то в двух местах раскисала так, что, например, около Медвежья и около Хрулёва, там кругом поля, объезда невозможно сделать, потому, что пашни кругом, они тоже кислые. И дорога закрывалась начисто, там, допустим, на месяц, то есть, никакого автодорожного сообщения нет. И вот я на 1 мая отпросился пораньше, в 12 часов, говорю: «Юрий Викторович, мне бы сегодня домой». — «Ну иди, сейчас вот рисунок закончишь, поезжай, тем более всё равно до 2-х занятия всё равно, ладно, беги пораньше». Я собрал пожитки...

— Валь, там, значит, был интернат с кормёжкой? И даже одежду выдавали?

— Да. Иногда, да. Я износил два костюма интернатовских за время... такие х/б простенькие. Ну, а чего ж делать, всё равно подспорье, носим. А тогда как мы ходили — это просто страшное дело, фуфайки носили, трико. Это — небо и земля то, что сейчас ребята ходят и тогда мы ходили. Но тогда как-то и не смотрели особенно на одежду, может быть, и смотрели всё-таки, было интересно увидеть, допустим, там... кто-то в шляпе, в фетровой, вдруг. Шляпа, в общем, была предметом роскоши — зелёная в особенности. А остальное... челядь наша ходила в штанах таких, в фуфайках. Тем более осени грязные в Палехе были. Но удивительно было. Я вот сейчас вспоминаю — грязь антрацитовая, блестит в редких огнях. Тогда света не было специального в Палехе электрического, был движок. Вот, он фурычит вечер — до 12 ночи. В 12 ночи вжик и всё, отрубается, тишина, и ни одного огонька в Палехе.

— А когда ты служил — уже после окончания?

— После окончания. Я вот не договорил, значит — по дороге. Вот я засел, ждал, ждал — думаю, что же это такое — ни одной машины нет. Засел ждать машину попутную, тогда какие автобусы ещё — только на попутной. А нет и нет, часа четыре прождал. И если бы не шли ребяташки из школы... говорят, что-то парень сидит — туда прошли, я сидел, потом обратно идут, я сижу — что-то парень сидит, машины не ходят, а он сидит. Я услышал этот разговор, и тут машина ездил до Хрулёва, песок возила, какая-то дорожная, я остановил шофёра, спрашиваю: дорога закрыта, наверное? Да, а как же — говорит, езжай в Шую, а оттуда катером на 8-е февраля, там доедешь. А я думаю — у меня рубль

денег, куда я поеду, ... нет, не рубль — пять рублей, 50 копеек теперь. Мне только на машину было. Начало 1958-го года, апрель. Чего делать-то? Думаю, пешком надо идти, а ещё мальчишка 15 лет, 30 километров. Ну, я там в пальто в осеннем, в сапогах резиновых — тяжеловато, наверное, чемоданчик у меня тут кое с чем, с ботинками, по-моему, что ли был. Не знаю, наверное, я бы всё равно пошёл, только волновался — одному надо идти, а уж время четыре часа вечера, апрель — дни не такие ещё длинные. И тут какие-то женщины. Я одну узнал, она училась в нашей школе, молодая такая, студентка, видимо. Ну чего, может идти тогда до Южи? Я говорю, ну пойдёмте, пошли вместе. А тут подвода какая-то, а у них тяжёлые чемоданы, подвода до Хрулёва. Они положили вознице чемоданы и идут. А я всё-таки пошустрее, подвода медленно плетётся — я двинул хорошим ходом и решил: после каждых пяти километров пять минут отдыхаю, десять километров пройду — десять минут отдыхаю. Потом снова пять, потом снова десять, потом снова пять, потом снова десять, таким образом. И я, значит, попылил. Первые десять отмахал железно, усталости ещё не чувствовал. Потом двинул лесом до Преображенского, только прошёл половину пути и хотел отдохнуть. И тётка идёт, ты говорит, милый, беги быстрее в Преображенское-то, там машина ходит за рабочими из Южи — тут уж от Преображенского-то каменка, дорога хорошая была, такая не провалистая, грязи не было. И я как припустил, не отдохнувши, да ещё как отмахал ещё километра четыре минут за двадцать, отпылил. Пришёл — ни какой машины, конечно, я там не нашёл. Попил из ручья, посидел, и уже сумерки, оставшиеся два километра прошёл — начало темнеть. И я километров восемь уже... лес кругом, темнота, никого нет, я тогда мальчонка, значит, топал. И вот уже перед Южей, уже обалдел немножко от такой... иду, смотрю — уже усталость такая, взглянул — в кювете стоит женщина в зелёной фуфайке. Я от испуга так — ха-а-а, и волосы зашевелились. Потом смотрю — а это сосенка, пышной такой формы, как женщина в фуфайке. Вот так. А потом уж велосипедом стали ездить. Ну, и кончилось училище. Я три месяца проработал...

— *Валь, а в училище ничего выдающегося не было?*

— Нет, ничего. Ничего выдающегося не было, какие только там можно моменты отметить...

— *А чем вспоминаются эти годы?*

— Чем — бесшабашной игрой в волейбол. Невероятным просто по количеству проведённого в этом деле времени и азарту, с каким отдавались. Это раз. Во-вторых, конечно, вот этот спорт, которым я увлёкся неожиданно для меня в училище, он до четвёртого курса, фактически, не давал покоя. И у меня даже была всё мысль такая, свербила — не перейти ли мне в физкультурный какой-нибудь техникум. Но меня смущало то, что у меня не было хорошего разряда. Я по лыжам — бегал (так где-то к первому-второму курсу) около первого разряда, но у меня не было его официально. И по второму разряду играл в волейбол. Ну, думаю, куда я так, кто меня возьмёт.

А на четвёртом курсе как-то мозги немножко повернулись. То ли время взрослеть пришло, время уже, наверное, взглянуть на Палех серьёзно. Я к Палеху был довольно... не то, что с прохладцей, я его просто не замечал, когда учился три курса. Как искусство, как форму вот эту такую поэтическую, что ли и так далее. И только на четвёртом курсе вдруг как будто мне кто-то ткнул —

я стал пропадать в музее без конца, там зарисовывать всё. И уже на пятом курсе я сидел там каждый выходной.

— *А что случилось, что раскрылось-то?*

— Да [кто] его знает. Так об этом стыдно говорить, потому что мне... Наверное, это первая любовь, неудачная. Понимаешь, она неудачная была, получилась, так уж будем говорить — не для других ушей. Когда эта неудача осозналась, сразу как-то значит... я кстати говоря в этом смысле девчонке от противного благодарен за то, что я, наверное, так бы счастливо и плыл по течению... в волейболах глушил. А тут вдруг как-то... встряска такая была. Раз... а что же я, значит, из себя представляю? Ни художник, ни спортсмен, не знаю — какое-то неудобоваримое варево, безответственный человек, вообще. Наверное, это отчасти сыграло. И как-то вдруг — я даже не уловил этого момента — только вдруг стало совершенно жёстко ясно: в Палехе я должен работать как палешанин, это искусство моё, и оно уже вошло сюда. Надо работать. И не только в Палехе. Сначала просто уйма этюдов пошла, то есть... начался художник потихоньку, то есть, не художник, а хотя бы школяр — такой искренний школяр. То есть начался период взросления.

— *А чего увидел в самом искусстве-то вдруг?*

— А [кто] его знает, я не могу сказать. Не могу сказать. Я не могу сказать, это сформулировать. У меня не было такого момента, чтобы я там что-то вдруг открыл. Я не знаю почему...

— *То есть целиком как-то...*

— Как-то вот да... это потом уже после армии я пришёл, начал любить одного, потом... другого залюбил, третьего, четвёртого — всех так перебрал вроде. Под кем я был, так это был под Баженовым долго — был под ним. То есть, я следовал... не то, что заимствовал, но я его языком говорил. А потом других перелюбил без этого, без влияния, собственного говоря. Я особенно.. только под Баженовым был какой-то период. Да, под Рожковым ещё был, но это период ерундовый, я потом сам из него выкарабкался, слава Богу. И, наверное, так уж получилось, что я вот такой... по-своему упрямый человек, мне эта не нравится черта — ходовская. Лимоновы были очень деликатные люди, умницы и люди очень тонкие, чувствуется по матери, но очень восприимчивые, мирные и сердечники. И я чувствую, что... может зародыши есть интеллигентные — это всё лимоновское. А здоровье вот такое бычачье и упрямство невероятное — это от Ходовых. Ходовы вздорный народ, но очень крепкий.

— *А какую свою первую работу помнишь?*

— Не знаю, трудно сказать. Я помню, что я пришёл, за три месяца, видимо я начал осваивать неплохо всё, пришёл из мастерских, когда эти три месяца работал до армии, я помню, что они начали мои работы идти уже первым творческим — тогда было, это платили рубль десять за сантиметр — первый творческий у меня прошёл. Я считал, что я невероятные успехи сделал. И я получивши сто рублей перед армией за последний месяц, мне казалось, что я богаче... в общем никто так успешно, как я, не начинал с нашего курса. А потом всё оборвалось, и я служил четыре года, без двадцати дней отбтал.

— *А где служил?*

Под Архангельском, в Северодвинске. Был я, правда, в Заполярье в 1963-м году — там, на стажировке, немного. Прямо на подводной лодке ходил на торпедные стрельбы, полтора суток.

— Подо льдом?

— Нет, под водой был, но подо льдом не бывал. Это единственное моё плавание за все четыре года. А так... вламывал я как лошадь, конечно, в армии — как художник, вламывал. И потом, видимо, моя любовь... я знаешь как, я любил работу, действительно. То есть, любил мазать, у меня была мастерская, я был страшно доволен своей судьбой в этом смысле, что я кисть в руках держу, могу работать. Человек я был, наверное, хваткий и был клад для замполита, честное слово, я без хвастовства говорю и вот почему: я смотрел, как другие парни работают — такие же, как я, художники — в школах в военно-морских. Они все ждут, когда им замполит разработает этот стенд там, распишет им тексты, какие, где, чего, а они уж исполняют. Ведь у меня мой замполит ничего этого не знал, я даже сам ему предлагал: давай сделаем стенд вот на такую-то тему. Он говорит: давай. И я делал его. Значит, я делал всё — и тексты и всё. Я в общем работал, наверное, на 30 % как художник, а на 70% как замполит.

— А тексты что, сам выдумывал?

— Нет. Я не выдумывал, цитаты подбирал. Он только смотрел ага, угу. Правда тексты сначала хрущёвские были, потом другие пошли, а те, где Хрущёв был пришлось замазать.

— Ну хорошо, а как вернулся...

— Вот тут любопытно что, конечно... прежде всего, в армии мне снилось последние месяцы, снилось каждую ночь, что я вот приехал в Палех, что я раскладываю... ну просто было такое нетерпение. Ну и сыграло роль ещё что: когда я эти три месяца работал перед армией, это месяцы были... я потом никогда не испытывал этого, я не мог дождаться, когда кончится ночь, чтобы идти на работу. Настолько я любил эту работу, любил идти в мастерские, работать — это перед армией. А когда приехал, я вдруг этого не ощутил. Вероятно, как сказать, может быть просто там мальчишеское что-то было, что я взрослый человек... я всю жизнь стремился... дома мы не сказать чтобы жили уж, ну мы не бедствовали, конечно, материально, но... жили, во всяком случае, с оглядкой. И признаться, это у меня с детства было желание вырваться из дома — не то, что вырваться, а скорее стать на ноги, чтобы я сам заработал, чтобы я не тянул ни копейки из дома. Это может быть неважное чувство, наверное, но тем не менее оно было. И, наверное, ещё добавлялось, кроме того, что я любил эту работу, добавлялось чувство, что я совершенно самостоятельный человек, ну, я что хочу, то и ворочу. Вот такая штука.

Ну и последние месяцы снилось всё время, что я приезжаю, раскладываю, начинаю краски свои... и тут я просыпаюсь — зло страшное. Но, когда я вернулся, мне целый год снилось, каждую ночь почти что — я опять в армии и заступаю дежурным по учебному корпусу, ну ёлки зелёные, мучительно. Я, значит, испугаюсь...

— А ты был в училище?

— В учебном отряде, где курсантов готовят на флот. Все ведь моряки проходят через учебные отряды, где военные специальности приобретают.

— Ну и дальше как пошло?

— Я раскидывал мозгами так, я долго — четыре года не брал кисть, представляешь. Думаю, это я где-то года два буду только акклиматизироваться. А у меня уже тогда вроде — я начал книжки собирать — последние годы в училище, в армии весь свой заработок на книжки запихивал. У нас там был

в Северодвинске магазинишко хороший, и как ни странно книги по искусству там не очень в ходу были, они приходили и я всё, что мог выколотить — зарплата у меня какая 13 рублей 30 копеек была на последнем году — и я её всю пускал на книжки, буквально. Тогда дешевле было, книги не такие дорогие. Главное, что можно было их купить вот. И... какая-то склонность была к теории. И у меня постепенно окрепла идея, что поскольку я буду эти годы акклиматизироваться, вероятно, я не скоро стану на ноги, захотелось поучиться. Поучиться не просто для того, чтоб применить там как-то свои знания, а просто для того, чтобы знания приобрести. И родилась идея поступить на заочный искусствоведения факультет в Ленинград. Послал я, как приехал, туда запрос, мне прислали программу и всё такое. И я всю зиму первую долбал — конспекты писал, всё это дело зубрил, в общем готовился я к этому.

А в это время назревали какие-то события, как «3-я Советская Россия» 67-го года. У меня, смотрю, работы стали идти на советах нормально, значит, уже аккордные оценки пошли, вроде дело такое. А у меня был старый эскиз гуашью сделанный вот этих «Русичей», у меня был такой триптих — это я в армии ещё делал, гуашью, там от Палеха ничего не осталось. Там были три фигуры: в центре пахарь, воин и зодчий. Русичи. Мне казалось, что это воплощение Руси в таком плане. Эта идея была. Ну, работы идут, идут, к весне, все работают к выставке, выставком у нас работает. Я решил такую штуку сделать: мне уж вроде захотелось поработать тоже. И я неожиданно пришёл к такой мысли, что, думаю, покажу я этот эскиз как идею. Н. — он тогда был председателем — что скажет. Если одобрит, скажет добро, то порешу сразу же с этим искусствоведением, если нет — то, значит, буду и дальше двигаться. Пошёл к Н. Он говорит, ну приноси на выставком. Пришёл на выставком, они говорят: да, конечно, это не палехская, но вообще мысль сама по себе может быть, может работа быть. Там советов кучу надавали все. Я пришёл и все конспекты изорвал в клочки, выбросил всё, сразу же, я это дело зачеркнул.

— *Это что черта характера?*

— Нет, я не резкий человек, надо сказать. Но понимаешь, какая штука у меня бывает так: например, я, если от чего отказался, я, как правило, не возвращаюсь к этому. Не знаю, я может и хотел где-то иной раз умом, но сердцем не могу. Знаешь, бывает какая вещь, так с людьми бывает, бывало так, были такие моменты, что я дружу с кем-то, и потом вдруг... случается так, что человек поступил, как мне кажется, по отношению ко мне не совсем хорошо, я этого не заслуживал. Ну, или, например, мы знакомы трое, хорошо, и вдруг один из наших трёх начинает на другого говорить... мерзость какую-то. И передо мной встаёт [вопрос], начинаем тогда мы объясняться, передо мной встаёт выбор — кого выбирать. То вот в этом смысле — я не умею скандалить, ругаться, у меня не получается это дело, хотя иногда позывает наобзывать и всё такое прочее, но чувствуешь сам — ну что поливать, как базарная баба. Но у меня что-то внутри обрывается, и вроде я не испытываю зла к этому человеку, но я уже не друг ему. Вот такая штука. Так, вероятно, и с этим получилось: я чувствую, что оборвалось, то есть, отсеклось это дело, это уже не нужно.

— *Ну и как с этим триптихом?*

— Я его сделал, только он немножко изменился у меня всё такое. И в эскизе... ещё подкрепилось это тем, что приехала закупочная комиссия, и я показал этот эскиз на закупочной комиссии, и музей со мной заключил договор

на эту работу. Я её сделал, показал на республиканском выставком, но она не прошла у меня выставком — моя самая первая работа. И она сейчас в Ивановском музее, смешная работа, полустанкаческая. Получилось, что она расширилась: средний пахарь там большой с конём — центральная часть, там два строителя таких, и тут три, что ли, воина. Это была пластина белая большая. Вот приедешь, я тебе покажу, у меня где-то одна фотография сохранилась. Смешная была работа. Да, наверное, эскиз где-то есть ещё на бумаге карандашный, очень смешная.

— *Ну а какая из работ первая прошла хорошо?*

— Первая... Как получилось... потом на следующий год...

— *Что ты почувствовал, что тебя ценят.*

— А я этого особенно... не чувствую до сих пор. Потому что мне самое важное — как я к своей работе отношусь, как ни странно. Потому что, когда удалось, я сам чувствую это дело. Правда, не всегда, сначала кажется, что удалось, потом видишь, что не всё больно удалось. Потом в 68-ом году я две работы сделал небольшие, они сразу попали на Всесоюзную выставку. Там такая была: «Мы красная кавалерия» небольшая работка и «Дюк Степанович и Чурило Пленкович» тоже маленький ларчик — безобразный ларчик. В самом деле — безобразный он, он сейчас в музее нашем.

(две страницы утеряны! На этом рукопись обрывается.)

ОТКРЫТЫМ ТЕКСТОМ

Публицистическая статья
УДК 745.513(091)(470.315)
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.50-54

В. М. Ходов

ПАЛЕХ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Аннотация. Публикуемый материал представляет собой расшифровку выступления Валентина Михайловича Ходова на одном из заседаний Палехского отделения Союза художников РСФСР 1984 года. В центре внимания автора проблема дополнительно-сти собственно художественного и искусствоведческого взгляда на палехское искусство. Представлен обзор искусствоведческих работ, посвящённых палехскому искусству. Показана содержательная рядоположенность иконописного дискурса собственно ремеслу лаковой миниатюры. Обозначены риски для палехского ремесла, оказывающиеся следствием отрицания канонов, свободы самовыражения, стилизаторства. Представлены конкретные примеры урона и компрометации палехского искусства в рамках стенной живописи и в работе с книгой. Сделан вывод о эвристичности и необходимости (для художника) искусствоведческой рефлексии для «взгляда со стороны».

Ключевые слова: палехское искусство, лаковая миниатюра, книжные иллюстрации, стенная живопись, художественная картина мира, искусствоведение, феномен Палеха

Ссылка для цитирования: Ходов В. М. Палех и искусствоведение // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 50—54.

Original article

V. M. Khodov

PALEKH AND ART

Abstract. The material is a transcript of the speech of Valentin Khodov at one of the meetings of the Palekh branch of the Union of Painters of Russian Federation in 1984. The focus of the author's attention is the problem of additionality of the artistic and art criticism view of Palekh art. A review of art history works devoted to Palekh art is presented. The meaningful additionality of the icon-painting discourse and lacquer miniature is shown. The risks for the Palekh craft are indicated, which are the result of the denial of the canons, freedom of expression, stylization. Concrete examples of the damage and compromise of Palekh art in the framework of wall painting and in the work with the book are presented. The conclusion is made about the heuristic and the necessity (for the painter) of art criticism for a "side view".

Keywords: Palekh art, lacquer miniature, book illustrations, wall painting, artistic picture of the world, art criticism, Palekh phenomenon

Citation Link: Khodov, V. M. (2022) Palekh i iskusstvovedeniye [Palekh and art history], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 50—54.

© Ходов В. М., 1984
© Субботина О. С., 2022

Поводом для этого выступления послужило высказывание одним из членов делегации палешан на обсуждении выставки в Москве «60 лет искусству советского Палеха» ностальгической мысли о том, что раньше у Палеха были искусствоведы, такие как А. В. Бакушинский, Г. В. Жидков, работавшие непосредственно с мастерами и внёвшие огромный вклад в развитие искусства советского Палеха. Что таких искусствоведов сейчас нет и это не обогащает, естественно, деятельность художников-палешан.

Нужно сказать, что эта мысль высказывалась в последнее время в разных инстанциях разными представителями нашего руководства, поэтому у меня возникло желание попытаться, хотя бы бегло рассмотреть, как сложились дела у палешан с искусствоведением в разные периоды творческой деятельности коллектива.

Подводя итоги 60-летнего пути искусства советского Палеха, невольно приходишь к мысли о счастливом стечении ряда обстоятельств, сыгравших важную, подчас решающую роль в его судьбе. Это и высокая одарённость его первых мастеров, сформировавших твёрдые основы стиля, удачный дебют за рубежом, привлёкший внимание к Палеху как художественному явлению во многих странах мира, это и забота государства о развитии нового вида искусства в молодой стране Советов.

Пожалуй, первым исследованием, поставившим новый Палех в кровное родство с народным искусством, с древними, ещё с языческих времён, культурными традициями, было небольшое исследование А. С. Гущина, выпущенное в 1930 году (за 2 года до первой публикации А. В. Бакушинского) Государственным Русским Музеем и называвшееся «Палехские миниатюры». Автор приезжал в Палех, изучал творчество мастеров Артели и вот что он заключает:

«Откуда же в Палехской миниатюре всё это, так ярко выраженное стремление к сложнейшим линейно-ритмическим построениям, к отвлечённой игре линий рисунка, ибо одними только унаследованными традициями древней иконописи объяснить его, конечно, невозможно. В художественном творчестве палехских мастеров эта склонность к отвлечённо-линейным ритмическим построениям своих композиций явно доминирует над изобразительной стороной миниатюры, оформленной, согласно традиции древнего иконописания. В этой склонности чувствуется сила какой-то другой, более близкой к художественному диапазону мастеров, чем иконописная, традиции, и в её постепенном, с каждым годом все ускоряющемся освобождении от гнёта древних форм, заключается то качественное различие, которое существует между палехской миниатюрой и прежней иконописью, при всей сходности их стилистических приёмов оформления сюжета и живописной техники. Ведь не в изменении же содержания заключается существо миниатюры, не в замене Георгия Победоносца красноармейцем кроется успех художественной продукции палеховцев.

...Если мы оглянемся назад на прошлое и присмотримся к процессу развития классовых взаимоотношений в искусстве древней Руси, то для нас констатирование в творчестве палеховских мастеров какой-то другой, не иконописной традиции, будет не слишком неожиданным. Прежде всего созданы палеховские миниатюры людьми ещё очень тесно связанными с земледельческой крестьянской средой, целый ряд палеховских мастеров до сих пор ещё пашет землю и крестьянствует... А мы знаем, что вся крестьянская живопись в целом построена на принципах изобразительного линейного рисунка, в нём она развёртывает всё

богатство своей ритмической фантазии и подчиняет полностью уподобляемые ему изобразительные формы птиц, зверей, человека и т. п.»

К сожалению, нужно будет много времени и Палеху, да и не только Палеху, для того, чтобы пройти через годы блужданий и потерь к сегодняшнему дню, когда Палех со всей полнотой и очевидностью обретёт своё родство. Но путь этот труден, он проходил и проходит через отрицание канонов, призывы к свободе самовыражения, стилизаторство, непонимание и неприятие закономерной связи палехского искусства с народными основами.

Самым крупным исследователям Палеха последних десятилетий является М. А. Некрасова. Велика её роль в возвращении Палеха к своим первоисточкам, к восполнению того, что было в силу различных причин утрачено в послевоенный период развития. Опираясь на разработанные ещё А. В. Бакушинским положения, касающиеся иконописных истоков палехского искусства, она формулирует взгляд на Палех как на новый вид народного искусства со всеми особенностями его возникновения и развития, с его родовыми признаками. Её книга об искусстве Палеха выдержала три издания и в каждом автор дополняла и уточняла анализ творчества палешан всех поколений, характеристики отдельных мастеров. Много и плодотворно работая в области изучения народного искусства, она опубликовала в 1983 году большой обобщающий труд «Народное искусство как часть культуры», где в главе «Чем ценен Палех?» определяет суть, место и значение Палеха в национальной культуре.

В современном народном искусстве Палех предстаёт как большая культурная ценность, как концентрация этнических, исторических, нравственных и художественных взаимосвязей. Это высокая оценка, но она диктует художникам Палеха повышенную требовательность к своему делу, высокий профессионализм, осознание уровня своих задач и природы Палехского искусства. В работах М. А. Некрасовой дан убедительный анализ отрицательных тенденций в палехском искусстве, основанных на непонимании или извращении его сущности и возможностей. Разработанные ею проблемы взаимоотношений индивидуального и коллективного, канона и творчества, и, особенно, проблема пространства и времени в палехской миниатюре — являются основополагающими в работе палехского художника. Этих разработок мы практически не найдём в работах её предшественников, а без понимания этих проблем невозможна сколько-нибудь успешная работа в Палехе. Палешане могут гордиться, что имеют такого глубокого, принципиального, чуткого и по-настоящему преданного их искусству исследователя. По существу книги М. А. Некрасовой дают наиболее полный ответ на проблемы современного Палеха и в самостоятельной творческой работе, особенно у молодых мастеров, ставят наиболее точные художественные ориентиры.

Так обстоит дело с искусствоведением. А как дела с нашим отношением к искусствоведению, к его весьма заметным результатам, вообще к искусствоведческой позиции, как к таковой?

Здесь приходится констатировать некоторые, на мой взгляд, не вполне украшающие нас явления. *Во-первых*, — основательная неграмотность в нашем искусстве, определённая косность мышления. Прошли десятилетия, стал историей период трудностей и утрат, новые мастера пришли на смену старшим поколениям, появилось много работ о Палехе, да и не только конкретно о нём, а и о других видах искусства, родственных нам по существу, отстоялся взгляд на многие ценности культуры, в Палехе же этот процесс идёт крайне медленно.

Исследовательская мысль давно ушла вперёд, а мы во многом ещё живём в плену искажённых представлений о нашем искусстве. Можно понять, если бы творческую политику в коллективе осуществляли люди, воспитанные на принципах послевоенного Палеха, для которых громадного труда стоит пересмотр собственных позиций. Но её сейчас осуществляют достаточно молодые люди, долженствующие олицетворять собой существо изменений в искусстве Палеха. И, тем не менее, в обсуждениях работ художественным советом, да и не только в них выявляется не просто различный взгляд на ту или иную работу, а разность мышления, разность понимания Палеха вообще. Странным примером такой творческой политики служат разработанные правлением Союза художников категории оценок работ на художественном совете, практически пресекающие ряд художественных процессов, жизненно важных для коллектива. Наше руководство просто не воспринимает слово «народное» применительно к искусству Палеха, считая, видимо, что оно — некий самостоятельный продукт, хотя, как показывает наш практический опыт народные свойства ни разу не скомпрометировали Палеха, ни на йоту не снизили выразительности образов, а вот вольное толкование палехского искусства приводило нас к самым плачевным результатам. *Во-вторых*, у нас весьма заметно стремление прислушиваться к оценкам искусства Палеха, исходящим от людей, не имеющих отношения к научной критике, но в силу административных обстоятельств, так или иначе имеющих широкие возможности влиять на его состояние и развитие. С их лёгкой руки палешане начинают чувствовать в себе «силы несметные в работе с интерьером (даже без архитекторов), строятся планы монументальной живописи Палеха, видятся тиражи книг в оформлении палешан и пр. Всё это осеняется идеей «Палех должен быть доступен советскому зрителю и потребителю. Мы не должны отправлять своё богатство за рубеж!».

Щадя наше общее время, я не берусь оспаривать эту идею. Допустим, что идея благая. Но попробуем прикинуть, как и какими силами, мы её сможем реализовать. Ведь для того, чтобы монументальные работы выполнялись на высоком художественном уровне, нужны мастера, способные их выполнять, нужна своеобразная традиция, опыт, опирающийся, помимо всего прочего, на твёрдые знания законов и существа палехского искусства. Из всего, что было выполнено Палехом в лаковых панно (и выполняли их вроде бы лучшие наши силы!) редкие работы не носят печати простого оформительства. А на этом пути, да ещё при отношении к такой работе, как к выгодному заказу, их ждёт участь всем памятных панно на холстах.

В 1957 году нам предлагался, казалось бы, выгоднейший заказ — лаковое панно для Наградного Зала и Зала приёмов в строящемся тогда новом здании Совета Министров РСФСР. Ощувив задачу, которую перед нами ставили, мы отказались. Палех не в силах бывает выполнить работу не его характера и масштаба, работу не свойственную его существу. Заранее можно сказать, что кроме урона и компрометации это нашему искусству ничего не принесёт. Палех много может, но не всё. Есть, извините за сравнение, куски, которые нам не по зубам.

Сходная ситуация у нас и в работе над книгой. Несмотря на бодрые отзывы и перечисления наград за некоторые книги, здесь мы в большинстве своём имеем, в сущности, репродукции с палехских работ, к тому же страдающих вялостью образного решения и колористической пестротой. Иллюстрация, оформление книги, имеют свои профессиональные законы — мы ими не владеем. Мы

искренне надеемся, что своими техническими ухищрениями и привлекательностью стиля компенсируем невысокую художественную ценность своих творений. Возможно, даже будет кассовый успех, но он не всегда имеет отношение к искусству.

Назревает вопрос: что же, я отрицаю перспективу этих видов в палехском искусстве? Нет, это было бы неправдой. Я считаю, что Палех имеет перспективу и в стенной живописи и в работе с книгой. Сложнее с лаковым панно. Уверен, что без помощи проектировщиков, специалистов по интерьеру многие наши, быть может, сами по себе удачные работы, в целом, как решение интерьера, обречены на неудачу. Пример тому — наша работа в Московском детском музыкальном театре.

Залогом плодотворной работы во всех областях, которых палешане касаются — будь то монументальные работы, интерьер, ювелирное искусство, роспись фарфора — должна быть профессиональная грамотность, глубокое понимание палехского искусства и его возможностей. Нужны силы, нужны мастера, которые без ущерба для Палеха смогли бы выполнить эти работы.

А лозунг «Лицом к нашему трудящемуся человеку и о расширении внутреннего рынка» применительно к Палеху мне представляется, сильно пахнет авантюризмом. Уровень культуры нашего народа и уровень спроса на художественную продукцию пока ещё не позволяют нам стремиться обеспечить палехской шкатулкой каждую душу населения. Опыт отношений с внутренним рынком у нас есть и его нельзя не учитывать. Нас теперь 250 с лишним человек, и мы от внутреннего рынка быстро останемся, что называется в одеждах не по сезону.

И последнее. Во все времена существует определённый антагонизм между художником и искусствоведам. И у нас высказывается мнение, что искусствоведам не нужны, художник сам в состоянии определить свой путь в искусстве. Не буду спорить, кто-то в состоянии. Но парадокс в том, что художник жаждет рассмотрения критиком его творчества. И бывает счастлив, если находит в нём умного, понимающего и строгого специалиста...

...Не просто обрести верную дорогу в искусствоведении, — это стоит времени, сил и способностей. Ещё более трудно идти по этой дороге, не сбиваясь на перепутьях конъюнктуры. Для этого требуется и воля и немалое мужество. Поэтому нужно постараться с уважением отнестись к труду искусствоведа и с пониманием — к его человеческим качествам.

Библиографический список / References

- Бакушинский А. В. Искусство Палеха. М.; Л.: Academia, 1934, 269 с.
(Bakushinsky A. V. *Art of Palekh*, Moscow, Leningrad, 1934, 269 p. — In Russ.)
- Гущин А. С. Палеховские миниатюры. Л.: Гос. тип. им. Ивана Федорова, 1930. 32 с.
(Gushchin A. S. *Palekhovsky's miniatures*, Leningrad, 1930, 32 p. — In Russ.)
- Жидков Г. В. Пушкин в искусстве Палеха. М.; Л.: ОГИЗ (Изогиз), 1937. 168 с.
(Zhidkov G. V. *Pushkin in the art of Palekh*, Moscow, Leningrad, 1937, 168 p. — In Russ.)
- Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. М.: Изобразительное искусство, 1983. 343 с.
(Nekrasova M. A. *Folk art as part of culture: theory and practice*, Moscow, 1983, 343 p. — In Russ.)

КРАЕВЕДЧЕСКИЙ ФОРМАТ

Научная статья

УДК 745.513(091)(470.315)

DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.55-66

О. С. Субботина

«ЗАКОНЫ НАРОДНОГО ИСКУССТВА»: ОБЗОР ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РСФСР В. М. ХОДОВА

Аннотация. В статье обозначены концептуальные идеи осмысления сути и смысла палехского искусства, характерные для Заслуженного художника РСФСР В. М. Ходова. Предложен анализ искусствоведческих докладов художника, озвученных на Съездах Союза художников РСФСР и в выступлениях на художественных советах, а также публикаций в открытой печати и личных документов. Автором обращено внимание на то, что В. М. Ходов стремился сформулировать законы народного искусства, которые делают искусство Палеха живым и вечным, ибо через него совершается выражение сокровенных идей, питающих мир духовных ценностей нашего Отечества.

Ключевые слова: В. М. Ходов, искусствоведение, законы народного искусства, искусство Палеха

Ссылка для цитирования: Субботина О. С. «Законы народного искусства»: обзор искусствоведческого наследия Заслуженного художника РСФСР В. М. Ходова // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 55—66.

Original article

O. S. Subbotina

"LAWS OF FOLK ART": ART HERITAGE OVERVIEW OF V. M. KHODOV

Abstract. The article outlines the conceptual ideas of understanding the essence and meaning of Palekh art, characteristic of the Honored Artist of the RSFSR V. M. Khodov. An analysis of the artist's art criticism reports, voiced at the Congresses of the Union of Artists of the RSFSR and in speeches at art councils, as well as publications in the open press and personal documents, is proposed. The author draws attention to the fact that V. M. Khodov sought to formulate the laws of folk art that make the art of Palekh alive and eternal, because through it the expression of the innermost ideas that feed the world of spiritual values of our Fatherland takes place.

Keywords: V. M. Khodov, art criticism, the laws of folk art, the art of Palekh

Citation Link: Subbotina, O. S. (2022) «Zakony narodnogo iskusstva»: obzor iskusstvedcheskogo naslediya zasluzhennogo khudozhnika RSFSR V. M. Khodova ["Laws of folk art": a review of the art heritage of V. M. Khodov], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 55—66.

© Субботина О. С., 2022

Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 55—66 •

Совсем недавно мы отмечали День Народного Единства. Золотые слова, которые напомнил нам этот праздник — «В Единстве сила». Любовью и Единством спасёмся. Единство пришло к нам с Южской земли, из вотчины князя Д. М. Пожарского, спасителя Отечества в 1612 году.

Художника, которого мы сегодня вспоминаем, тоже подарила нам земля лучших в России сосновых лесов, голубых озёр, бездонного неба — Южская заповедная земля, к сожалению, в настоящее время безжалостно вырубается. Имя В. М. Ходова — имя, объединяющее людей. Всей своей жизнью этот замечательный художник показал нам пример беззаветного служения России, Палеху, народному искусству. В наш век разъединения, индивидуализма, коммерциализации, потери соборности — обращение к этой гармоничной личности, к этой светло прожитой жизни художника-творца, должно многое поправить в наших сердцах. Может быть, этому будет способствовать и знакомство с его искусствоведческими трудами.

Валентин Михайлович Ходов был блестящим оратором, теоретиком народного искусства. Его выступления на съездах художников в Москве, на Союзных собраниях в Художественно-производственных мастерских, его публикации в журналах и газетах, посвящённые юбилеям искусства Палеха и памятным датам художников, его интервью, всегда были лаконичными и глубокими, чётко выверенными. Мысль его «не растекалась по древу». Это было слово лидера, вождя, умевшего убедить в своей правоте и повести за собой.

Выводы, которые он делал, были плодом длительного осмысления, широчайшей эрудиции художника и точного сопоставления фактов исследований учёных, занимавшихся проблемами народного искусства. Большинство рукописей, хранящихся в его архиве, посвящены искусству Палеха, его проблемам, его прошлому, настоящему и будущему.

Главная тема всех выступлений Ходова — анализ, исследование и осмысление законов народного искусства, к которому он относил рождённое в начале XX века искусство палехской лаковой миниатюры.

Цель настоящей работы — попытаться классифицировать искусствоведческое наследие художника, сопоставляя его с фактами биографии и событиями творческой и общественной жизни мастера.

Склонность к теории проявилась у Валентина Михайловича очень рано. После окончания Палехского художественного училища он служил на Северном флоте, в учебном отряде, где готовили курсантов по военным специальностям. Окончил он службу в звании старшины I статьи. Четыре года он не брал палехскую кисть в руки, но уже в то время (в армии в Северодвинске), да и в последние годы — в училище, он весь свой заработок тратил на книги по искусству. В то время у него возникла и окрепла идея, как он сам рассказывает: «Поступить на заочный искусствоведения факультет в Ленинград, поучиться не просто для того, чтоб применить там как-то свои знания, а просто для того, чтобы знания приобрести» [Линия жизни, 2022].

Но успех работы «Ветер революции» на первой же выставке (на выставке «Советская Россия» 1967 года) стал началом большого творческого пути В. М. Ходова как художника, и идея получения искусствоведческого образования была им не реализована.

Несмотря на это, он занимался всю жизнь самообразованием, много читал, общался с интересными творческими людьми, а главное, он, конечно же, был человеком прекрасной памяти и эрудиции, человеком-мыслителем, очень тонко чувствующим истинную красоту в искусстве.

Его личное творчество как художника и живые его мысли и наблюдения о состоянии современного ему народного искусства развивались одновременно, дополняя и обогащая друг друга. В этом видится особое его призвание.

Свой обзор я начну не с 1974 года, когда появились первые выступления и статьи Валентина Михайловича, а с 1987 года, с одной из самых его глубоких статей, звучащей сегодня очень современно, хотя со времени её написания прошло 25 лет.

Это выступление его на конференции в Москве «Художник и время». Написана за год до смерти, и в ней звучит тревога о будущем палехского и народного искусства. Прежде всего, он отмечает, что «раздел народного искусства занимает на выставке довольно «скромное место», несмотря на «неизменный интерес» зрителей и задаётся вопросом: «А как живёт и развивается современное народное искусство России? Какими идеалами вдохновляется, какие проблемы решает? Как воспринимается людьми, какое место отводится ему в современной культуре?».

«Творческие усилия исследователей — пишет В. М. Ходов — в известной мере упорядочили взгляд на народное искусство, научно определили ценностные ориентиры и этим создали серьёзную теоретическую базу для практики работы мастеров народного искусства.

И всё же следует отметить, что народному искусству в русле нашей культурной политики отводится весьма скромная роль. Для многих оно представляется вымирающим ихтиозавром в век атома и электроники, карусели мод, политических кризисов и оглушительных шоу. Мы все сейчас не можем не признать больших, иногда трудно восполнимых потерь в нравственном воспитании наших людей. Всё очевиднее становится огромная роль культурной традиции — как носителя многовекового национального духовного опыта, как средоточия самых высоких идеалов, как исторической памяти народа.

Если бы это всеми было искренне и глубоко осознанно, можно с уверенностью сказать, что коренным образом изменилось бы отношение к народному искусству, поскольку именно оно является живым воплощением этой традиции, именно оно доносит до нас через века идеи красоты, добра, мира и любви, духовно объединявшие в созидательных условиях наших далёких предков, в нём черпали творческие силы поколения художников России. Во все времена это искусство было по-настоящему интернационально, поскольку ему органически чужды разрушительные начала, оно никогда не проповедовало идей зла, насилия, ненависти.

Но самое трудное для понимания природы народного искусства — это осознание его развития по только ему присущим законам.

У традиции и традиционного искусства своя мера времени и своя, трудно воспринимаемая в наше время жизнь. Оно не может с конъюнктурной поспешностью реагировать на сиюминутные идеи и тенденции, так часто сменяющие друг друга. Народное искусство оперирует своими, присущими ему художественными, поэтическими средствами и своим строем образов.

Требовать от него непрременной злостности и новаторства (а если оно этим требованиям не отвечает, то и считать его искусством третьего сорта) — значит обнаруживать свою историческую и культурную глухоту».

«Как неотъемлемая часть культуры, народное искусство нуждается в понимании и заботе. Оно и удивительно жизнестойко и чрезвычайно хрупко. Вмешательство малограмотных доброхотов, чиновничьи амбиции, искусствоведческий авантюризм, способны нанести ему серьёзный урон, поставить на грань вырождения или исчезновения.

Глубокое понимание труда народного мастера, осознание ценности и значения народного искусства в духовной жизни народа, в свою очередь даёт мастерам творческую веру — повышает их художественную ответственность за результаты своего творчества»¹.

Эта небольшая по объёму ходовская статья — является программой в его рукописном наследии и как никогда актуальна в сегодняшнее время. Искусство Палеха, как часть народной культуры, представляется в этом контексте своеобразным «Ноевым Ковчегом», который хранит саму жизнь в бурях и потопах нашего века и плывёт в будущее, ожидая голубя с масличной ветвью. Как только народное искусство утратит свои животворящие корни — корни традиционной культуры — оно исчезнет.

Большая часть рукописей приходится на время, когда Валентин Михайлович работал ответственным секретарём правления Палехской организации Союза Художников РСФСР, совмещая эту работу с участием в выставках. Это время — 1972—1977 года — было очень напряжённым в его жизни, даже все свои отпуска он использовал для работы.

1974 год для В. М. Ходова — это и участие в творческой бригаде художников в создании монументальной росписи «Праздник ситцев» в фойе Дворца Культуры текстильщиков г. Иваново. Во время этой работы Валентин Михайлович пишет как бы небольшой отчёт — анализ замысла росписи, решённой в фольклорно-песенном плане, где преобладают элементы условности и орнаментальности. Несколько листов текста становятся своеобразным искусствоведческим исследованием.

На научно-творческой конференции «50 лет палехского искусства» в 1974 году В. М. Ходов выступил с докладом «О проблемах современного искусства Палеха». В нём он проанализировал творчество палешан за последние семь — десять лет, конец 1960 — начало 1970-х годов, по работам, представляемым на отечественных художественных выставках и на художественном совете. Вопросы преемственности художественного творчества мастеров, сформировавшихся, нашедших свой стиль, и молодых, только что вышедших из стен училища, всегда были в центре внимания В. М. Ходова.

В этом докладе автор посвящает несколько страниц старым мастерам, основателям Артели древней живописи, чей авторитет он считает непререкаемым и непоколебимым, даёт оценку новым видам деятельности палешан — стеной росписи, совместной работе с ювелирами, книжной графике и называется ряд

¹ Выступление на конференции «Художник и время» (Москва, 29 сентября 1987 г.) цитируется по тексту машинной рукописи из архива В. М. Ходова.

имён и характеристики творчества молодых в то время мастеров — Кочупалова, Клипова, Морокина и других.

Пулям развития Палехского искусства посвящены в этом объемном докладе несколько страниц. Автор очень чётко обозначает две линии развития промысла. Он пишет:

«1. Одни видят дальнейший жизненный путь Палеха в развитии принципов народного творчества, какими-то своими качествами роднящихся с примитивом, в развитии фольклорного и песенного жанра, в яркой непосредственности, в отсутствии какого бы то ни было, по их словам, «академизма».

2. Другие — в более серьёзном и грамотном подходе к художественным задачам Палеха, в более точном понимании его возможностей в различных жанрах, в большей условности его образов, в изысканности колорита, в точном, выразительном рисунке, — в общем предъявляют к нему требования, в которых обозначиваются строгие меры профессионализма.

Мне кажется — пишет автор, — что трудно избрать только первый или только второй путь. Эти пути всегда соединялись в палехском искусстве, и, наверное, это совершенно естественно, поскольку Палех впитал в себя лучшие качества русского искусства, всего, что составляет величайшие ценности национальной культуры.

Но если все-таки представить путь Палеха, я думаю, это будет путь ещё более взыскательного подхода художников к своей работе, путь ещё более углублённого отношения к традиционным основам, путь очищения от поверхностных красот, к настоящей, живой, непреходящей красоте².

Этот довольно большой по объёму доклад вскоре после конференции Валентин Михайлович сократил для публикации в газете «Советская культура», вышедшей в свет 17 декабря 1974 года. Называлась его статья «Золотой юбилей Палеха». Удивляет, как грамотно с тонким чувством меры было сокращено обширное выступление, не потеряв при этом основные мысли.

Юбилей искусства Советского Палеха были для Валентина Михайловича всегда не только праздниками, но главное — творческим отчётом и серьёзной исследовательской работой.

В то время, коллектив художников Палеха насчитывал около 180 мастеров. Первые выпускники ПХУ предвоенных лет — в 1974 году были старшим поколением. В Палехском творческом Союзе было 57 членов, это была одна из крупных организаций Союза художников России.

В том же 1974 году свой 50-летний юбилей отмечал ровесник советского палехского искусства заслуженный художник РСФСР Н. И. Голиков, которому связи с юбилеем и заслугами в творчестве было присуждено звание Народного художника РСФСР.

В. М. Ходов пишет живую искреннюю статью о творчестве художника, прослеживая весь путь мастера, начиная с его «трудного детства, ранней смерти

² Выдержка из доклада «О проблемах современного искусства Палеха» приводится по тексту машинной рукописи из архива В. М. Ходова.

отца, войны, долгой военной службы», и заканчивая анализом последних, даже ещё не законченных работ.

Эта статья заслуживает особого внимания. Искусствоведческий склад ума В. М. Ходова, его внимательное изучение произведений, о которых он пишет, терминология учёного ярко и самобытно выразились в его новом призвании — исследователя искусства Палеха.

В работах Ходов особенно ценил живое наблюдение, живое участие художника, переданное условным и поэтическим языком, а также чувственные впечатления и пластические выражения этого чувства.

Говоря о работе Н. И. Голикова «Земля и люди», он пишет: «нет ни тени серой повествовательности, художественный образ сконцентрировано-обобщён и ярко». Высоко оценивая большую пластину Н. И. Голикова «Микула Селянинович», автор отмечает, «что художник не иллюстрирует сюжет древнерусской былины, а берёт от неё только самое главное, что заложено в её самой сути образа былинного богатыря, в её глубинной символике, и создаёт свой, монументальный образ — образ хозяина Русской земли, отдающего ей всю свою заботу и любовь, её защитника от злых сил, образ необыкновенно величественного, благородного и доброго великана»³.

Внутреннюю силу, жадный интерес к жизни и её явлениям, настоящее глубокое чувство Родины ценил Валентин Михайлович в мастерах, сам являясь носителем и хранителем этих высоких качеств, качеств настоящего русского художника.

В своём выступлении на V выставке «Советская Россия» в 1975 году Валентин Михайлович поднимает вопрос о печальном опыте «растаскивания народных промыслов», прикрываемом фразами о их расширении и о так называемом удовлетворении всё возрастающего спроса на произведения народного искусства». Возник, в том числе, палехский лаковый промысел в г. Липецке.

«О какой серьёзной художественной основе такого рода промыслов может идти речь? — пишет он. Ведь многовековые традиции промыслов формируются всегда на основе местного уклада жизни и местных эстетических норм, воспитывающихся и передающихся из поколения в поколение. Каждый промысел ценен своей оригинальностью, местным своеобразием. Здесь стоит вспомнить, что в своё время старым мастерам Палеха делались весьма заманчивые предложения переезда в Звенигород и организации там лакового производства. Ещё более выгодные предложения приходили даже из Италии. Старые мастера отвергали эти предложения, потому что, понимали, что без связи с родной землёй их искусство умрёт. Именно местные условия в неповторимом их сочетании предопределили появление палехского искусства и его дальнейшую судьбу»⁴.

Ответственность творческих мастеров, которые должны противостоять потоку ремесленной продукции «под Палех», «под Холуй», «под Хохлому», «под Гжель», не имеющие в свой художественной основе прочных корней и рассчитанной на невзыскательный вкус покупателя, — главная мысль данного выступления.

³ Воспоминания о Н. И. Голикове даются по тексту машинной рукописи из архива В. М. Ходова.

⁴ Выступление на V выставке «Советская Россия» цитируется по тексту машинной рукописи из архива В. М. Ходова.

Так быстро отзываться на проблемы очагов русского искусства в советской стране мог только человек, болеющий душой за эти островки культурной традиции России. И таким был Валентин Михайлович — борцом, защитником, подобно тому русскому богатырю, хранящему свою землю от злых сил, о котором он писал в юбилейной Голиковской статье.

Ещё один доклад был подготовлен В. М. Ходовым к торжественному вечеру, посвящённому 60-летию со дня рождения Заслуженного художника РСФСР Мельникова Григория Михайловича 30 января 1976 года, где автор прослеживает этапы творческой жизни художника. В этом докладе, особенно ценным представляется рассказ об участии в 1956—1959 годах палешан в интереснейшей работе, которая по своей уникальности и сложности не имела примеров в истории советского Палеха. Речь идёт о восстановлении лакового кабинета в «Мон-плезире» Петродворца, разрушенного фашистами в годы войны. К этой работе была привлечена бригада художников Палеха под руководством Н. М. Зиновьева. Деятельность Г. М. Мельникова сыграла большую роль в успехе этой работы.

Творческий путь художника ярко представлен в этом выступлении. Надо сказать, что к своим старшим коллегам — художникам В. М. Ходов относился с огромным уважением, особенно к тем, кто побывал на фронтах Великой Отечественной войны. Для него подвиг этих людей был свят и бесконечно высок.

Со временем характеристики художников в выступлениях Валентина Михайловича приобретают особый лаконизм. Он мог в нескольких фразах сказать главное, сказать образно, выстрадано, ярко. Таким примером может служить выступление Валентина Михайловича по радио в связи с юбилеем И. И. Голикова. Вот этот краткий текст: «Настоящий талант всегда чудо и тайна. Голиков — уникальное явление даже среди талантов. Этому внешне не слишком видному человеку, природа открыла свои тайны и свою красоту, недоступную взору многих.

Как неотъемлемая частица огромного мира он осознавал кровную с ним связь, как истинный поэт он видел, чувствовал движение его стихий, они наполнили его существо и его творения. Безудержным многоцветьем отразилась в его творчестве революционные бури эпохи...

Жизнь и творчество Голикова были примером беззаветного служения красоте. Красоте — как вечному, как Свету и Разуму, как Добру и Любви, без чего человек едва ли сможет осознать себя человеком» [Ходов, 1992: 8].

Выступления В. М. Ходова на 4 и 5 съездах художников РСФСР — объёмные и очень насыщенные доклады, в которых сконцентрирован большой круг проблем народного искусства.

В 1976—1977 годах были приняты важнейшие партийные и государственные документы, проникнутые большой заботой о бережном сохранении многих

традиционных видов народного искусства и о восстановлении незаслуженно забытых.

В это же время определилась роль народного искусства во всём советском изобразительном искусстве, как части национальной духовной культуры. В апреле 1976 года Академией художеств и Союзом художников СССР была организована Всесоюзная конференция, где впервые широко и подробно были затронуты основополагающие вопросы народного искусства — вопросы традиций и новаторства, соотношения коллективного и индивидуального, определение понятий народного и самодеятельного, вопросы оценки народного искусства и другие.

Главная тема докладов — проблема подготовки кадров. Вот что пишет Валентин Михайлович об этом: «Вырастить из способного ученика настоящего мастера нелегко. Трудно вырастить настоящего мастера и в народном искусстве. Привить ему безграничную любовь к этому искусству, чтобы язык древней традиции стал его языком, чтобы дело его предшественников стало делом его жизни. Здесь вступают в силу не только передача от мастера к ученику собственно мастерства, но и всего своеобразия местного уклада жизни, его этических и эстетических норм, обусловивших зарождение, существование и характер местной традиции в её связи с общей духовной культурой народа»⁵.

На обсуждение делегатов съезда В. М. Ходов вынес предложение о необходимости создания центрального музея народного искусства и специального печатного органа, посвящённого творчеству народных мастеров.

Статья начала 1980-х годов «Палех и искусствоведение» — исторический очерк, рассказывающий о развитии теории палехского искусства. Здесь автор перечисляет и даёт полную характеристику исследователям, занимавшимся Палехом [Ходов, 2022].

Этот текст открывает собой ряд работ В. М. Ходова, в которых он тревожится из-за уже ясно наметившихся расхождений во взглядах на общее дело в коллективе, на принципы руководства, на отношение к мастерам, определяющим художественный уровень искусства Палеха того времени.

Уже тогда было видно, что эта искусственно созданная нездоровая обстановка может иметь для палехского искусства самые губительные последствия, так как разобщает коллектив и творчески его дезориентирует. Действительно, в коллективе в то время создалась принципиальная несовместимость позиций двух сторон, что ясно видно по многим документам начала 1980-х годов.

В 1984 году, накануне 60-ого юбилея Палеха в районной газете «Призыв» появилось интервью В. М. Ходова «Приумножать традиции Палеха». Накануне юбилея редактор газеты П. Д. Савельичев обратился к шести ведущим художникам с просьбой ответить на вопросы анкеты, рассказать о своём творчестве и наметить правильные ориентиры для молодых миниатюристов и студентов Палехского художественного училища.

⁵ Выступление на V Съезде Художников России цитируется по тексту машинной рукописи из архива В. М. Ходова.

Эта беседа с Ходовым оставила очень глубокий след у художественной молодёжи того времени. Она явилась как бы программой того, к чему надо стремиться, работая в Палехе. Ходовские мысли не утратили своей актуальности, важности и сегодня, особенно для студентов, которые хотят глубже изучить законы того искусства, которое они постигают. В. М. Ходов считал палешан наследниками великого художественного языка и призывал хранить его, не дробить на сиюминутности и не пользоваться им не по назначению.

Корреспондент газеты задаёт вопрос об элементах новизны в Палехском искусстве и стремлении максимально сохранить его древние традиции. В чём по-вашему — спрашивает он — та золотая середина, которой должны придерживаться сегодняшние художники? Как правильно найти её? Валентин Михайлович отвечает: «Попробую коротко ответить так. Если художник правильно и глубоко понял традицию, для него она становится живым организмом, а не мёртвой схемой. И тогда не нужно ни какой золотой середины, поскольку традиция — это не «прокрустово ложе», где, якобы могут обрубить живые ростки новаторства, а великая и высокая грамота, созданная многими поколениями предшественников, и, овладев которой, художник обретает дар творческой речи. Путь, по-моему, один — постараться как можно глубже разобраться в нашей профессии. Благо, Палеху необычайно повезло с исследователями: А. В. Бакушинским, В. М. Василенко, Г. В. Жидковым, А. С. Гушиным. Наконец, труды М. А. Некрасовой — огромный, благодатный материал, отмеченный глубоким профессионализмом и искренней, преданной любовью автора к предмету исследования» [Ходов, 1984: 8].

В концовке этого интервью В. М. Ходов среди других пожеланий коллективу художников желает памяти о том, чему мы наследники, о том, что многим в своём искусстве обязаны нашим старым мастерам. Он желает, чтобы их искусство всегда было для нас светлым идеалом, к которому нужно стремиться. (Позднее В. М. Ходов написал заметку для редактора газеты «Призыв» о том, как сделать интереснее рубрику «Палех художественный».)

Замечательна во многих отношениях вступительная статья, написанная В. М. Ходовым по просьбе Министерства Культуры СССР, для каталога ретроспективной выставки искусства лаковой миниатюры Палеха в Чехословакии, состоявшаяся в 1985 году. К сожалению, он сам не попал на эту выставку, так как был невыездной, он не состоял членом партии, как его ни уговаривали первые партийные секретари. В ней огромное внимание уделено основателям Палехского искусства.

Валентин Михайлович был прекрасным пропагандистом, популяризатором Палехского искусства. Благодаря его уму, обаянию, его знаниям и умению заинтересовать, художественный Палех в то время процветал, популярность искусства росла и все больше привлекала внимание, высок был уровень творческих выставочных работ.

Мужество, характер борца и трепетное отношение к истинным ценностям Палеха проявилось и в том, с какой стойкостью защищал В. М. Ходов Палехский музей от идеи перевода его под Ивановскую юрисдикцию.

В 1986 году в Областном Управлении культуры велись переговоры о передаче Государственного музея палехского искусства Ивановскому Государственному объединённому историко-революционному музею. Выдвигались различные доводы организационного порядка, которые должны были по мысли руководства объединённого музея, положительно сказаться на состоянии музейного дела в Палехе.

В архиве художника сохранилась рукопись письма от 29 сентября 1986 года секретарю Ивановского областного комитета КПСС т. Князюку М. А. и начальнику Ивановского областного Управления культуры т. Зиборовой А. Д. о том, что это действие является крайне нежелательным шагом, без сомнения, отрицательно повлияющим на развитие искусства Палеха, на силу его эстетического воздействия в процессах формирования культуры. Вот что составляет суть этого письма: «Государственный музей палехского искусства (ГМПИ) является крупнейшим хранилищем произведений палехских мастеров, известным не только в нашей стране, но и за рубежом. Его коллекция наиболее полно отражает все этапы становления и развития советского палехского искусства, а также историю художественной традиции искусства Палеха, уходящую в глубину веков. Музей имеет богатейшие архивные материалы, дающие яркую картину жизни художников Палеха многих поколений.

ГМПИ создан на базе кабинета образцов Палехской "Артели древней живописи" в начале 1930-х годов. Идея его создания принадлежит А. М. Горькому, у истоков его организации стоят видные советские искусствоведы А. В. Бакушинский и Г. В. Жидков.

Как собрание высокохудожественных произведений, музей является бесценной школой мастерства для всех поколений палехских художников, оказывая им огромную помощь в творческой работе, в продолжении и развитии традиций древнерусского искусства и достижений основоположников искусства советского Палеха.

Именно в силу уникальности традиции и важности научно-творческой и культурно-просветительской работы, музей имеет статус государственного. Это позволяет ГМПИ иметь достаточную самостоятельность в решении многих вопросов, связанных со всеми сторонами музейного дела.

Подчинение его Ивановскому государственному объединённому историко-революционному музею, — продолжает автор — как показывает печальная практика, других музеев, превратит его во второстепенный филиал, лишит его необходимой самостоятельности и оперативности в решении вопросов строительства, финансов, комплектования, реставрации, выставочной политики. Оно неминуемо повлечёт за собой сокращение фондов и экспозиций в пользу головного музея, и погоня за кажущимися экспозиционными выгодами, отрицательно скажется на работе художников Палеха и учащихся ПХУ»⁶. Это письмо было услышано чиновниками, и наш музей сохранил статус Государственного музея палехского искусства.

⁶ Выдержки из письма первому секретарю Ивановского областного комитета КПСС т. Князюку М. А. от 29 сентября 1986 года приводятся по тексту машинной рукописи из архива В. М. Ходова.

Весь Палех с его духовными ценностями, культурой, историей, природными богатствами был для Валентина Михайловича Ходова родным домом, о котором он заботился и который защищал.

У него было уникальное качество творца — он болел сердцем за всё происходящее в жизни. Историю, прошлое переживал в душе, умея не только представить это себе в воображении, но и прочувствовать и пережить. Это касается и его искусствоведческих работ. Он имел дар понимать суть вещей, явлений, души человека. Эта удивительное его качество заставляло многих подумать: «Наверное, это лучший человек, которого я встретил в жизни по уму, доброте, талантам». Именно так вспоминает его художник из Смоленска Олег Отрошко в письме к нему: «Дорогой Валя! Когда вспоминаю все самые светлые встречи в жизни своей, то непременно вспоминаю тебя и твоё творчество. Душа хранит. Видит Бог, очень рад, что однажды встретил тебя и твоё светлое и доброе творчество! Хорошо что ты есть... Будь всегда, будь вечно! Обнимаю дружески».

Подводя итоги, хочу сказать о том, что, конечно же, надо изыскать возможность выпустить отдельной книгой это искусствоведческое наследие В. М. Ходова. Мысли, высказанные им, — это программа жизни и деятельности русского художника, творящего в сфере (пространстве) народного искусства.

Главная мысль этой программы — сохранение культурной среды Палеха, её древних традиций. А это зависит только от нас, от нашего единства и оттого, сохраним ли мы искусство лаковой миниатюры — искусство которое нас всех роднит.

На современной сказочной карте России Палех представлен как «Родина Жар-птицы». Но у Палеха есть ещё одно название — более весомое, более глубокое и более раскрывающее суть его многовекового пути. «Бастион Святой Руси» — так метко и точно назвал французский журналист Виктор Лупан Палех в своей статье, написанной в начале 1990-х годов. Бастион — то есть крепость, хранящая себя, свою жизнь, свои традиции от злого колеса цивилизации, от глобализации, разрушающей все национальные культуры.

Вот таким воином — защитником видится из нашего времени образ художника Валентина Михайловича Ходова, чей юбилей мы сегодня отмечаем. Как верно сказал искусствовед Александр Греков однажды: «Пал боец — десять новых защитников придут ему на смену». Но без единства это невозможно. Без единства начинается междоусобица и гибель.

В заключение хочу вспомнить строчки Станислава Куняева, словно написанные про жизненный подвиг В. М. Ходова, в чьём сердце жила Любовь и Жертвенность:

Вызываю огонь на себя,
Потому что уверен: друзья
Через час подойдут на подмогу,
Потому что, собираясь в дорогу,
Я об этом друзей попросил —
С адским пламенем трудно сражаться...
Вызываю огонь... Продержаться
До подмоги хватило бы сил!...

Символично, что день рождения Валентина Михайловича Ходова — 23 ноября — день особенный. По народному календарю в этот день одаривают нуждающихся, скорбящих со словами: «От меня — добро, от вас — тепло».

И сегодня мы вспоминаем то добро, что сделал Валентин Михайлович для нашего родного Палеха, для нас, для искусства и отвечаем ему — теплом, благодарностью за его труды — труды художника, искусствоведа, защитника, борца.

Библиографический список / References

Линия жизни во Вселенной палехского искусства [интервью с палехским художником Валентином Ходовым] // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 20—49. (Lifeline in the Universe of Palekh Art, *Noospheric Studies*, 2022, vol. 4, pp. 20—49. — In Russ.)

Ходов В. М. Приумножать традиции Палеха // Палехская районная газета «Призыв». 13 декабря 1984. С. 8. (Khodov V. M. To increase the traditions of Palekh, "Call": *Palekh regional newspaper*, 1984, december 13, p. 8. — In Russ.)

Ходов В. М. Мысли об искусстве. Об И. И. Голикове // Палехская районная газета «Призыв». 21 ноября 1992. С. 8. (Khodov V. M. Thoughts on art. About I. I. Golikov, "Call": *Palekh regional newspaper*, 1992, november 21, p. 8. — In Russ.)

Ходов В. М. Палех и искусствоведение // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 50—54. (Khodov V. M. Palekh and art history, *Noospheric Studies*, 2022, vol. 4, pp. 50—54. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 24.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Субботина Ольга Станиславовна — Председатель Палехского отделения Ивановского областного краеведческого общества, п. Палех, Россия, marija-subbotina2012@ya.ru

Subbotina Olga Stanislavovna — Chairman of the Palekh Branch of the Ivanovo Regional Local History Society, Palekh, Russian Federation, marija-subbotina2012@ya.ru

СУДЬБЫ ОТЕЧЕСТВА В КРАСКАХ ПАЛЕХА

Научная статья

УДК 745.513(091)(470.315)

DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.67-71

А. В. Брагин

АРХЕТИПИЧЕСКИЕ ФРЕЙМЫ ПАЛЕХСКОЙ ЖИВОПИСИ: ОБРАЗЫ И СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ

Аннотация. Формы, лежащие в основе палехской традиционной живописи, прежде всего лаковой миниатюры, имеют в качестве своей основы архетипические рамки, упорядочивающие определенным образом восприятие мира и его отображение. Эти архетипические рамки-фреймы порождены спецификой национального менталитета, природных и социальных особенностей Палеха. Сами архетипические фреймы являются выражением специфической для русского народа системы ценностей, причем в художественных формах и ракурсах, носящих эндемический характер. Лаковая миниатюра, как высшая точка развития палехской живописи, выражает не просто систему традиционных ценностей Русского мира, но и его предназначения в существовании человечества (противостояние социальной энтропии). Она выполняет роль камертона, настраивающего сознание людей на конструктивное взаимодействие с природой и обществом, что делает ее востребованной и самовоспроизводящейся в рамках данного этнокультурного субстрата.

Ключевые слова: Палех, фрейм, архетип, образы, ценности, предназначение

Ссылка для цитирования: Брагин А. В. Архетипические фреймы палехской живописи: образы и средства выражения // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 67—71.

Original article

A. V. Bragin

ARCHETYPICAL FRAMES OF PALEKH PAINTING: IMAGES AND FACILITY OF THE EXPRESSION

Abstract. The Forms, being the basis of Palekh traditional painting, first of the miniature varnish, have as its bases archetypal frames, regularizing determined by image perception world and its image. These archetypal of the frame-frames by induced specifics national mentality, natural and social particularities Palekh. Archetypal frames themselves are an expression specific for Russian folk of the system of valuables moreover in artistic forms and foreshortening, carrying endemic nature. Miniature varnish, as high point of the development Palekh painting, expresses not simply system of traditional valuables of the Russian world, but also its destinations in existence humanity (the opposition to social entropy). She executes the role of the tuning fork, adjusting consciousness of the people on constructive interaction with nature and society that does its claimed and self-made within the framework of given ethnic and cultural substrate.

© Брагин А. И., 2022

Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 67—71 •

Keywords: frame, archetype, images, spiritual value, destination

Citation Link: Bragin, A. V. (2022) Arkhetipicheskiye freymy palekhskoy zhivopisi: obrazy i sredstva vyrazheniya [Archetypical frames of Palekh painting: images and facility of the expression], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 67—71.

Палехское искусство родилось из традиционного народного промысла, самовыражение было не главным. Главным было получение средств к существованию, наиболее оптимальным образом. Для жителей Палеха таким оптимальным средством было иконописание. Причем, иконописание проходило определенные переломы в своем развитии, связанные не столько с формой, сколько с содержанием. Существенными переломами стала Никоновская реформа церкви, Великая Октябрьская социалистическая революция и период после краха СССР. Особенно значимым в аспекте именно развития был конечно перелом, связанный с созданием Советского государства. Он сопровождался не только весьма болезненной корректировкой содержания (обусловленного новой доминирующей идеологией), но и материальных средств выражения. После революции попытки выживать вне живописных навыков продемонстрировали свою несостоятельность, что обусловило поиск возможности вернуться к живописанию, но изменив материал и тематику. Иконопись, на плоскости в соответствии с христианской иконографией, сменилась прежде всего рисованием по выгнутой поверхности (папье-маше специфически выделанное) — шкатулок, портсигаров, блюд и т. п. в технике лаковой миниатюры. При этом, новая советская тематика облекалась в старые отработанные формы иконописи, тем более, что архетипическая основа образного строя сознания осталось прежней. Существенно, что на этом пути палехское искусство от народного промысла постепенно поднялось к высотам искусства. После краха СССР наблюдается явный кризис палехской миниатюры, в рамках общего кризиса российского общества, направляемого западными конкурентами к окончательному распаду. Однако, инерциальность системы общественного сознания и происходящие с начала 2000 года изменения дают надежду на конструктивное разрешение возникших проблем. Укрепляют в позитивных надеждах как глубинные основы российской ментальности, так и архетипический характер лежащий в основе отражения и воспроизводства общества как в формах социальной жизни, так и художественном выражении в системе образов.

Палехская живопись даже в самых своих реалистических выражениях обязательно несет в себе символическую составляющую, сопричастно мифу (как его понимал А. Ф. Лосев (см.: [Лосев])), изначальным архетипам национального сознания (специфику которых очень точно описал Г. Д. Гачев — (см.: [Гачев])). Особенно это касается палехской лаковой миниатюры, в произведениях которой авторам всегда удавалось «оказаться за пределами всех поверхностных возбуждений или, скорее, отступить вонне, чтобы сделать для сознания возможным обладание неистощимым изобилием того, что никогда не проявляет себя до конца, никогда не становится чем-то внешне определенным, но остается скрытым как возможность и тем самым как цельность...» [Жюльен: 67]. В изобразительном искусстве вообще, и в палехской живописи в особенности, наблюдается баланс в восприятии цельности метаисторической реальности и ее частичного выражения в конкретном историческом событии, фактически как бы просвечивает одно

через другое глубоко индивидуальное в выражении и восприятии мира и общее, временное и вневременное, дискретное и континуальное.

Очень точно и образно о специфике национального в отображении мира определил Корнилов: «Сейчас, когда о единстве и многообразии внешнего мира известно практически всем, но непосредственно воспринимается лишь малая часть этого мира (одна из «единственностей»), национальные точки зрения на мир можно сравнить с восприятием людей, живущих в разных домах и на разных этажах, чьи окна выходят на один и тот же двор. В принципе, каждый из них знает все о своем дворе, знает, что где находится, но когда они смотрят каждый из своего окна, то видят либо совершенно разные вещи, либо те же самые, но в разных ракурсах». «Получается некий парадокс: объективный единый мир для каждого этноса различен, так как он соприкасается с ним только в какой-то одной части. Мир как бы повернут к конкретному народу лишь своей незначительной частью, которая и получает в языке наибольшую дифференциацию, ибо только она дается ему в непосредственных ощущениях, остальная часть внешнего мира обозначается «крупными мазками», не «прорисовывается» тщательно» [Корнилов: 146]. Действительно, есть глубинное общееархетипическое (задающее рамки) в отражении мира и его художественном выражении представителями человечества в целом, разных народов, культур (см., например, Г. Д. Гачев или Дж. Тресиддер), однако особый интерес представляет специфичное — ракурс и характер возникающего образа.

Палех — это место силы и точка эндемической сборки. Сама природа именно данного поселения генерирует творческое образное восприятие мира, типично русское. Причем восприятию этому свойственно любование русской землей как центром упорядоченного земного круга, присущее древнерусской литературе, например, «Слову о полку Игореве», или в «Слову о гибели Русской земли». Можно рассматривать практически любую палехскую миниатюру, любого палехского автора и она находит чудесное и совсем не случайное созвучие в знаменитом художественном образе из «Слова о гибели земли Русской»: «О, светло светлая и красно украшенная земля Русская! Многими красотами ты нас дивишь: дивишь озерами многими, реками и источниками местнотимыми, горами крутыми, холмами высокими, дубравами частыми, полями чудными, зверьми различными и птицами бесчисленными, городами великими, селами чудными, садами монастырскими, храмами церковными и князьями грозными, боярами честными, вельможами многими! Всего ты исполнена, земля Русская, о правоверная вера христианская!» [Древнерусская литература: 158—159].

Существенно, что палехские миниатюры демонстрируют архетипичные рамки (фреймы) упорядочения изображаемого в художественных образах. Каждая миниатюра представляет собой уникальную реплику общей системы ценностей, восприятия мироздания (в рамках базового фрейма), причем все эти реплики носят в этом аспекте фрактальный характер. Подобие таких реплик бесконечно дробное по размерности, они авторски разнообразны и одновременно едины, ибо как справедливо заметил А. Г. Дугин: «Нарративов бесконечное количество. Язык — один» [Дугин].



Пример палехской лаковой миниатюры разной тематики и разных авторов с общим восприятием мира в рамках архетипического фрейма

Зрителю как бы открывается портал в Вечность — прошлое настоящее и будущее присутствуют одновременно, в динамике метаморфоз, как и вся земля Русская пространственно. Люди строения, вся природа находятся в гармоничном живом единстве. В таком характере упорядоченности явственно просматривается энтелехия — целевая причина мира в его устремленности к совершенству, гармоническому взаимодействию частей, к гомеостазису. Архетип-фрейм задает в данном случае взгляд на мир через призму вечности и гомеостатичности (противостояния хаосу). При этом подчеркивается роль Русской Земли как центра, динамично удерживающего (катехон) согласно замыслу Божьему (природе мироздания) от хаоса, энтропии.

Значимость выявления архетипических фреймов и обусловленных ими параметров восприятия мироздания во многом обусловлена тем, что «В процессе обмена идеями между людьми (и даже культурами) образы, символы предшествовали слову...» [Тресиддер: 5]. Общепринятая система жизненных символов позволяет людям чувствовать гармонию друг с другом, обществом и космосом, побуждает к коллективным действиям. Люди до сих пор сражаются и умирают под эмблемами, штандартами и знаменами, имеющими символическое значение» [Тресиддер: 5]. Подчеркнем, что архетип как чистая форма глубоко вшит в восприятие мира русским человеком и потому неразрушаем, обстоятельства могут деформировать, снести внешнее, связанное с воспитанием, но не это. Фундамент неуничтожим, срыть до «материка» русскость не удастся, а значит пока сохраняются корни — этнокультурный субстрат и сопричастность Природе и Истории, не только менталитет, но и образы восприятия воспроизводимы, даже самовоспроизводимы. Это дает надежду на продолжение бытия Русского мира не только в политическом или экономическом, но и в культурном аспекте, в частности, сохранение и возрождение традиционного палехского искусства. Здесь можно рассчитывать и на помощь государства, т. к. традиционное искусство, к которому относится и палехская лаковая миниатюра, выполняет роль камертона, настраивающего сознание людей на конструктивное взаимодействие с природой и обществом, в рамках данного этнокультурного субстрата.

Библиографический список / References

Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М.: Изд. МГУ, 1982. 480 с.
(Losev A. F. *The Sign. The Symbol. The Myth*, Moscow, 1982, 480 p. — In Russ.)

- Гачев Г. Д. Национальные образы мира. М.: Советский писатель, 1988. 396 с.
(Gachev G. D. *The National images of the world*, Moscow, 1988, 396 p. — In Russ.)
- Жюльен Ф. Пресность как добродетель: от эстетики к политике в китайской традиции // Бог — человек — общество в традиционных культурах Востока. М.: Наука, 1993. С. 66—71.
(Jyulien F. *Inspidity as virtue: from aesthetics to politician in chinese tradition*, Stepanyants M. T. (ed) *God — a person — a society in traditional culture of the Orient*, Moscow, 1993, pp. 66—71. — In Russ.)
- Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. 2-е изд., испр. и доп. М.: ЧеРо, 2003. 349 с.
(Kornilov O. A. *The Language pictures of the world as derived national mentalities*, Moscow, 2003, 349 p. — In Russ.)
- Древнерусская литература. М.: АСТ: Олимп, 1998. 604 с.
(*Drevnerusskaya literature*, Moscow, 1998, 604 p. — In Russ.)
- Дугин А. Г. Выступление на заседании круглого стола «Противодействие враждебным нарративам в информационной, культурной и образовательной среде» в Совете Федерации 26 октября 2022 года. URL: https://zavtra.ru/blogs/nam_nuzhen_suverennij_jzik (дата обращения: 15.11.2022).
(Dugin A. G. The Appearance on meeting of the round table "Reluctance hostile narrative in information, cultural and educational ambience" in Advice of the Federations on October 26 2022. URL: https://zavtra.ru/blogs/nam_nuzhen_suverennij_jzik (the date of the address: 15.11.2022). — In Russ.)
- Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: Гранд, 1999. 430 с.
(Tresidder J. *The Dictionary symbols*, Moscow, 1999, 430 p. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 24.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Брагин Андрей Витальевич — доктор философских наук, профессор, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, anvibr@mail.ru

Bragin Andrey Vitalievich — Dr. Sc. (Philosophy), Professor, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, anvibr@mail.ru

Научная статья
УДК 745.513(091)(470.315)
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.72-80

Д. Е. Лавров

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ СССР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОЙ ЛАКОВОЙ МИНИАТЮРЫ XX ВЕКА

Аннотация. Обращение к ментальной истории — к той истории, которая была сконструирована в сознании людей недавнего прошлого — ныне является весьма плодотворным методом познания советской культуры. Одним из наиболее специфичных и вместе с тем наименее изученных примеров подобной ментальности является обращение мастеров народных промыслов советского периода к отражению истории СССР в изделиях русской лаковой миниатюры Палеха, Мстёры, Холуя и Федоскина. Исторические этапы развития СССР в произведениях советской лаковой миниатюры являлись идеологически востребованным отражением эпохальных событий в истории советского государства, воспринимаемых как судьбоносные вехи на пути к будущему коммунизму: «Революции 1905 и 1917 годов», «Гражданская война», «Коллективизация» и связанная с нею «Зажиточная жизнь советской деревни», «Индустриализация», «Строительство Красной Армии», «Великая Отечественная война», «Послевоенная борьба за мир и дружба народов», а также «Покорение космоса». В статье дана характеристика указанных типов лаковых изделий, рассмотрены конкретные примеры подобных работ, созданных в Палехе, Мстёре, Холуе и Федоскине — всех основных центрах русской лаковой миниатюры XX века, а также прослежено воздействие на данную тему, оказанное станковым и плакатным искусством СССР. Основной вывод статьи заключается в необходимости проведения подобного типологического анализа при дальнейшем обращении исследователей к произведениям русской лаковой миниатюры XX века, написанным на темы истории СССР.

Ключевые слова: Палех, Мстёра, Холуй, Федоскино, лаковые промыслы, народное искусство

Ссылка для цитирования: Лавров Д. Е. Исторические этапы развития СССР в произведениях русской лаковой миниатюры XX века // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 72—80.

Original article

D. E. Lavrov

HISTORICAL STAGES OF THE DEVELOPMENT OF THE USSR IN WORKS OF THE RUSSIAN LACQUER MINIATURE OF THE XXth CENTURY

Abstract. Turning to mental history — to the history that was constructed in the minds of people of the recent past — is now a very fruitful method of understanding Soviet culture. One of the most specific and, at the same time, the least studied examples of such a mentality was the appeal of the craftsmen of the Soviet period to the reflection of the history of the USSR

in the products of Russian lacquer miniatures of Palekh, Mstera, Kholui and Fedoskino. The historical stages of the development of the USSR in the Soviet lacquer miniatures were an ideologically demanded reflection of epochal events in the history of the Soviet state, perceived as fateful milestones on the path to future Communism: "The Revolutions of 1905 and 1917", "The Civil War", "The Collectivization" and related to it "Prosperous Life of the Soviet Village", "The Industrialization", "The Construction of the Red Army", "The Great Patriotic War", "The Post-war Struggle for Peace and Friendship of Peoples", as well as "The Conquest of Space". The article gives a description of the indicated types of lacquer products, considers specific examples of such works created in Palekh, Mstera, Kholui and Fedoskino — all the main centers of Russian lacquer miniatures of the 20th century and indicates the impact on this topic from easel and poster art of the USSR. The main conclusion of the article is that it is necessary to carry out such a typological analysis when researchers further turn to the Russian lacquer miniatures of the 20th century painted on the themes of Soviet history.

Keywords: Palekh, Mstera, Kholui, Fedoskino, lacquer crafts, folk art

Citation Link: Lavrov, D. E. (2022) Istoricheskiye etapy razvitiya SSSR v proizvedeniyakh russkoy lakovoy miniatyury XX veka [Historical Stages of the Development of the USSR in the Works of Russian Lacquer Miniatures of the 20th Century], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 72—80.

Исторические этапы развития СССР в произведениях советской лаковой миниатюры являлись идеологически востребованным отражением эпохальных событий в истории советского государства, воспринимаемых в качестве судьбоносных вех на пути к коммунизму. С течением времени череда этих событий, из которых в общественном сознании состояла триумфальная история советского государства, стала вполне определённой и в лаковой миниатюре: «Революции 1905 и 1917 годов», «Гражданская война», «Коллективизация» и связанная с нею «Зажиточная жизнь советской деревни», «Индустриализация», «Строительство Красной Армии», «Великая Отечественная война», «Послевоенная борьба за мир и дружба народов», а также «Покорение космоса».

Все лаковые миниатюры советского периода, чьи авторы так или иначе обращались к отображению событий отечественной истории XX века, типологически укладываются в перечисленные выше события, постепенно формируя определённую, узнаваемую и достаточно устойчивую иконографию. Огромное воздействие на такое определение, наметившееся для Палеха и Федоскина уже в 1930-е годы, а для Мстёры и Холуя — в 1950-е годы, оказала необходимость регулярного присутствия лаковых миниатюр этих промыслов на многочисленных тематических выставках, устраивавшихся по случаю эпохальных пропагандистских событий или для демонстрации тех или иных социалистических достижений. Феномен тематического искусства в СССР, расцветший в 1930-е годы, привёл к тому, что произведения миниатюристов, создававшиеся для конкретной предстоявшей выставки, начинали вбирать в себя определённые иконографические схемы, зачастую бравшиеся готовыми из тематической станковой картины.

Наибольшее значение из перечисленных событий в советской лаковой миниатюре в силу географического расположения данных промыслов в сельской местности приобрела коллективизация и зажиточная жизнь советской деревни. Кроме естественного для сельских художников интереса к показу крестьянского

быта, значительную роль в большом числе таких работ сыграли и знаменитый политический лозунг «Земля — крестьянам!», и пропаганда коллективизации в конце 1920 — начале 1930-х годов. В качестве отражения первого лозунга появляются образы «Красных пахарей» И. И. Голикова — безмашинного, ручного, однако уже вполне праздничного труда пока ещё одинокого и плохо одетого, но уже эпически всемогущего крестьянина: «Пахарь у Голикова, — заметил журналист К. Вьюгин в 1972 году, — всегда красив, могуч и вершит своё дело словно играючи» [Вьюгин, 1972]. При этом у И. И. Голикова явственна тенденция с каждым новым вариантом делать всю эту, посвящённую нелёгкому крестьянскому труду, композицию более радостной, постепенно превращая «Красного пахаря» в общепринятый символ новой советской деревни.

Во время этапа «Индуриализации», хронологически совпавшем с «Коллективизацией», в произведениях русской лаковой миниатюры, отражающие жизнь сельского хозяйства, начинают проникать индустриальные образы. Иногда они лишь соседствуют с сельскими мотивами (портсигар «Колхоз и единоличник» А. А. Дыдыкина 1931 года), иногда подчиняют последние себе (тарелка «Колхозные работы» И. М. Баканова 1930 года; тарелка «Реконструкция сельского хозяйства» И. П. Вакурова 1932 года). Темы работ, связанные с индустриализацией, становятся особенно многочисленными в изделиях советских лаковых промыслов после принятой в 1933 году рекомендации Всекохудожника «ввести темы работ по строительству городов» вместе со специально последовавшим указанием миниатюристам воздерживаться от излишне наивной трактовки новой городской техники как чуда [Кузнецов, 1974] (пластина палехского миниатюриста А. Я. Макарова «Новую сельхозтехнику — в колхозную жизнь!» 1938 года). У П. Д. Баженова, художника Палеха, изначально проявлявшего чрезвычайно сильный интерес к индустриальным мотивам (и использовавшего их в своих работах) в конце 1930-х годов хранилось множество папок со сделанными им рисунками и даже чертежами городских зданий [Сокольников, 1974: 27].

«Революции 1905 и 1917 годов» и «Гражданская война» (зачастую объединяемые в одно общее понятие «историко-революционная тема» [Супрун, 1987: 221]) также получили в советской лаковой миниатюре очень широкое распространение. Во-первых, эти события показывали само рождение советского строя; и, во-вторых, революционная тематика, определённо легче воспринимаемая в символическом плане, была достаточно благодарным материалом для условного языка лаковой миниатюры. Интерес к первой русской революции 1905 года как хронологически первой вехе мифологической истории советского общества находил среди старейших миниатюристов (прежде всего — палехских) и своё текстуальное подтверждение в заверениях о личном деятельном участии в событиях 1905 года, как и о колоссальном воздействии этих событий на творческое развитие будущих миниатюристов. Так, по воспоминаниям палехского художника А. В. Котухина, «Революция 1905 года впервые пробудила в нас чувство человеческого достоинства, и мы, “богомазы”, не раз помогали революционерам хотя бы тем, что прятали прокламации и оружие» [Горбунов, 1955: 238].

Тема Революции 1917 года занимала одно из наиболее важных мест в творчестве Алексея Дмитриевича Кочупалова, не случайно один из советских авторов, характеризуя его творчество, упомянул о том, что художник «тяготеет к патетике революции» [Солонин, 1979: 162]. Интересно, что к революционной

патетике тяготел и брат А. Д. Кочупалова Владимир, также окончивший Палехское училище, но впоследствии ставший поэтом, размещавшим в местной периодике свои посвящённые Октябрю стихи [Кочупалов, 1969]. А. Д. Кочупалов в своих миниатюрах (пластина «Революционный патруль» 1968 года; ларчик «Аппассионата» 1970 года) умело использует символические приёмы, а также очень удачно вплетает в этот символический язык и музыкально-поэтические образы. Особенно это справедливо по отношению к его замечательному ларчику «Аппассионата» из собрания Ивановского областного художественного музея, в котором, по меткому выражению палехского мастера Р. Л. Белоусова, «ощущаешь революционную песенность» [Белоусов, Мельников, 1970]. Основное место на крышке ларчика отведено погружённому в звуки бетховенской сонаты В. И. Ленину, боковые стороны заняты символическими шеренгами революционных солдат и матросов. А. Д. Кочупалов одновременно передаёт и статичность позы вождя, сидящего и задумчиво подпирающего лоб рукой, и его взволнованную напряжённость, находящую своё зримое выражение в окружающих В. И. Ленина рядах бойцов Революции с развевающимися красными знамёнами.

Основным свойством показываемых миниатюристами битв «Гражданской войны» является их стремительное движение. Пафос движения в этих произведениях сказался во всём: развевающихся знамёнах, клубящихся облаках, строчащих пулемётах, скачущих конниках. Все образы здесь по сути превращены в символ революционных изменений, порожденных Революцией и утверждённых последовавшей за нею длительной войной. Так, в Холуе такими работами стали «Огненные годы» Н. Н. Денисова 1965 года и «Метелица» А. Н. Сотскова 1964 года. Палехскому промыслу принадлежат наиболее показательные примеры, начиная с «битв красных с белыми» и «партизанских битв» И. И. Голикова и заканчивая многочисленными работами на тему Гражданской войны художников-«фронтовиков»: пластины А. М. Куркина для набора открыток «За власть Советов!» 1966 года; шкатулка А. В. Зайцева «Чапаев» 1958 года; ларчик А. В. Борунова «Красные конники» 1963 года и многие другие.

Примечательно, что моральная обоснованность кровавой Гражданской войны в лаковой миниатюре оправдывается её преимуществом всем прошлым и будущим войнам русского народа, чья оправданность не вызывает никаких сомнений: первое оправдывается вторым. Можно утверждать, что подобное отношение к Гражданской войне сформировалось уже в середине 1920-х годов, когда, собственно Гражданская война только что окончилась, а советская лаковая миниатюра совершала свои первые шаги. Такова шкатулка И. И. Голикова «Курган» 1926 года (из собрания Государственного музея палехского искусства), написанная под впечатлением от одноимённого стихотворения знаменитого «певца Палеха» Е. Ф. Вихрева и изобразившая битву воинов из разных эпох Русского государства, в том числе эпохи только что завершившейся Гражданской войны. Смешение героических битв прошлого порождает поэтическое оправдание их всех со стороны Е. Ф. Вихрева (обладавшего этой работой И. И. Голикова) как битвы единого добра с единым злом: «Я смотрю на правый нижний угол шкатулочной крышки. Красноармеец умирает под курганом... Только его зелёный шишак своим микроскопическим пятилучьем говорит о нашем недавнем, пережитом... Радость одолевает меня. На ста двадцати квадратных сантиметрах я вижу три грандиозные эпохи... Старый донской курган,

кровью пропитанный до глубин — бесстрастный свидетель боёв и столетий» [Вихрев, 1974: 113—114].

Другим примером «переплетения» войн в советской лаковой миниатюре является вторая половина 1940-х годов, когда художники (в первую очередь «фронтовики») обращаются не только к образам только что окончившейся Великой Отечественной войны, но и к теме войны Гражданской, очевидно, совмещая эти героические эпопеи как общую борьбу вселенского добра со злом. Речь, таким образом, шла не только о войне, которая только что защитила советский строй, но и о той, двадцатилетней давности, которая этот строй утвердила. Такова «Тачанка» А. М. Куркина 1948 года из собрания Государственного Русского музея, о которой не случайно было написано, что в ней «как бы совмещаются две эпохи: Гражданская война — в образе легендарной тачанки и недавние битвы, через которые прошёл её автор» [Сорокина, 1975: 181]. Такое же совмещение можно увидеть в работе А. В. Хохлова «Партизаны на туркестанском фронте» 1948 года из частного собрания или в росписи знаменитой перчаточницы А. А. Котухиной «Атака» 1944 года (из Государственного музея палехского искусства). Показывающая партизан периода Великой Отечественной войны, миниатюра, тем не менее, в первый момент вызывает у зрителя полное впечатление мчащейся конницы Гражданской войны (на что обратил внимание ещё известный писатель Р. А. Штильмарк [Штильмарк, 1971: 46]). Другой пример — использование в послевоенный период темы «Сказа о Чапаеве» — эпосе идеологического содержания, рассказывающего о новых победоносных битвах наиболее знаменитого военачальника Гражданской войны с фашистскими ордами — очередными силами, враждебными Советской власти (шкатулка холуйского миниатюриста П. И. Ивакина «Сказ о Чапаеве» 1960-х годов из Государственного музея холуйского искусства).

Специфической разновидностью сакральной вехи «Дружбы народов» для Палеха и Холуя (как лаковых промыслов, исторически и географически близких городу текстильщиков Иванову) стала особая тема «Дружба ивановских ткачей и узбекских хлопководов» (шкатулка А. Н. Клипова «Край мой ситцевый» 1977 года; пластина А. Д. Кочупалова и А. С. Пескова «Дружба ивановских текстильщиков с узбекскими хлопководами» 1964 года и другие работы). Подобное словосочетание, обозначающее как нерушимую дружбу двух различных народов Советского Союза, так и единство экономических связей СССР, уже в 1960-е годы становится вполне устойчивым для обозначения так называемого «Договора тысяч» в Ивановской области, в которую входили и Палех, и Холуй [Народное искусство..., 1974]. Тема «Покорение космоса» («Космическая тема») с образами космонавтов и ракет появляется в советской лаковой миниатюре в 1960-е годы. Интерес к освоению космоса у палехских, холуйских и мстёрских миниатюристов был, несомненно, искренен: любое достижение советских покорителей космоса 1960-х годов побуждало миниатюристов Палеха посылать в Звёздный городок поздравительные телеграммы с обещанием создать новые произведения, «отражающие героизм отважных открывателей тайн Вселенной» [Ерёмин, 1969].

В одном произведении лаковой миниатюры могли помещаться и все подобные исторические этапы (или их большинство). Обычно это были крупные выставочные или подарочные ларцы, на крышке которых размещался символический образ вождя (В. И. Ленина или И. В. Сталина), а по боковым граням

размещалось до 10—12 сцен с эпохальными событиями советской истории. Особенно большое число таких изделий пришлось на конец 1940-х — начало 1950-х годов [Исаичев, 1949]. Тем не менее, они создавались и после (ларец палехского художника А. В. Ковалёва «Песня о В. И. Ленине» 1958—1959 годов). Квазиисторический рассказ ларца федоскинского художника Ю. В. Гусева «60-летие Октября» 1977 года дан в восьми миниатюрах-клеймах, располагающихся вокруг центрального медальона с портретом В. И. Ленина и показывающих охарактеризованные выше мистические вехи развития советского общества в течение последних 60 лет: от провозглашения Советской власти В. И. Лениным в 1917 году и до принятия Конституции 1977 года.

В соответствии со словами К. Маркса о том, что вся история до коммунизма есть лишь предыстория, советская идеология, в целом, и советское искусство, в частности, считали СССР находящимся в центре мира и в конце истории (известна фраза А. Д. Снявского: «Коммунизм осознаётся нами как неизбежный итог исторического развития» [Снявский, 2003: 150]). Подобное квазиисторическое разграничение получило весьма глубокое и последовательное воплощение и в лаковой миниатюре Палеха, Мстёры и Холуя, творцы которой, как уже неоднократно отмечалось, в силу своего иконописного прошлого вообще были более иных восприимчивы к подобного рода эсхатологическим коннотациям. Последние несёт в себе уже роспись письменного прибора Н. М. Зиновьева «Происхождение Земли» 1930 года, что позволило известному советскому писателю В. И. Порудоминскому заявить, что в данной работе Н. М. Зиновьева «история Земли неизбежно сводится к коммунистическому обществу» [Порудоминский, 1978]. Подобное позиционирование, в частности, нашло выражение в том квазиисторическом принципе построения работ, который можно охарактеризовать как «Прежде—теперь».

Принцип «Прежде—теперь», нашедший широкое распространение в советском плакате и карикатуре, весьма часто встречался и в лаковой миниатюре. В построенных на этом принципе произведениях время как бы окончилось, прекратило своё существование: было мрачное «прошлое», есть светлое «настоящее» и нет никакого «будущего». Данный принцип нельзя называть отдельным историческим этапом, поскольку смысловой образ «Прежде» мог относиться как к дореволюционной жизни крестьянина (и тогда в область «Теперь» включались пережившие коллективизацию советские крестьяне), так и к дореволюционной жизни самих художников (и тогда в область «Теперь» включались пережившие Революцию миниатюристы). Пример последнего — миниатюра федоскинского мастера И. С. Семёнова «Прежде и теперь» 1930 года, посвящённая теме «обновленного» труда подмосковных живописцев. В росписи чайницы федоскинского мастера И. А. Платонова «Жатва» 1945 года сцены тяжёлой крестьянской работы прошлого на боковых сторонах эффектно дополняются показом советского комбайна с именем И. В. Сталина на крышке предмета. Принцип «Прежде—теперь» нашёл широкое распространение и среди бывших иконописцев лаковых промыслов («Прежде и теперь», а также «Раскрепощение женщины» А. А. Дыдыкина, «Прежде единоличное хозяйство, теперь колхоз» И. И. Зубкова и другие работы). Иногда в лаковой миниатюре даётся показ одного «прежде» (тарелка П. Д. Баженова «Крепостное право» 1932 года): очевидно, «теперь» должно было возникнуть в сознании самого зрителя, окружённого примерами лучшей, советской, жизни.

Совершенно специфической разновидностью принципа «Прежде—теперь» в лаковых промыслах советского периода стали миниатюры с шуточным противопоставлением советских положительных образов и известных персонажей русских народных сказок (с безусловной победой первых над последними). Дав начало в знаменитой работе палехского мастера Н. М. Зиновьева «Суд пионеров над Бабой-Ягой» 1933 года, этот принцип породил большое число работ в 1960—1970-е годы, в период освоения космоса СССР: сказочная нечисть в таких миниатюрах как бы окончательно «побеждена» возросшим советским прогрессом: «Продолжение легенды» палехской художницы Л. Ф. Саловой 1970 года; «От сказки к были» федоскинского мастера Г. И. Ларишева 1979 года. Примечательна интересная работа оригинального художника мстёрского промысла Игоря Кузьмича Балакина «Конец сказки» 1961 года из коллекции Мстёрского художественного музея, в которой взмывшая над силуэтом главного здания Московского государственного университета советская ракета соседствует с фигурами упавшего наземь тщедушного царя и Бабы-Яги. Отметим, что принцип «прежде—теперь» также широко вошёл и в литературу о лаковых промыслах: по принципу противопоставления тёмного дореволюционного и светлого современного периодов истории и человеческой жизни построены как книги воспоминаний палехских художников 1934 года и 1954 года, так и, например, книга писателя Д. Н. Семёновского 1937 года об основоположниках мстёрского лакового промысла [Семёновский, 1937: 5, 10].

Таким образом, отражение исторических событий XX века в русской лаковой миниатюре советского периода подразумевало обращение к крайне специфическому показу событий мифологизированной советской истории, представлявших судьбоносные вехи в триумфальной истории становления и развития идеального советского государства. Такими событиями стали «Революции 1905 и 1917 годов», «Гражданская война», «Коллективизация» и связанная с нею «Зажиточная жизнь советской деревни», «Индустриализация», «Строительство Красной Армии», «Великая Отечественная война», «Послевоенная борьба за мир и дружба народов», а также «Покорение космоса». Наконец, особой темой, связанной с коллективным позиционированием советского общества в «конце истории», в лаковой миниатюре рассматриваемого периода стало использование квазиисторического принципа «Прежде—теперь» [Лавров, 2016: 88].

Библиографический список / References

- Белоусов Р. Л., Мельников Г. М. Гордость Палеха // Рабочий край. 1970. 27 мая. (Belousov R. L., Melnikov G. M. Pride of Palekh, *Rabochy Krai*, 1970, May 27. — In Russ.)
- Вихрев Е. Ф. Палех. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1974. 232 с. (Vikhrev E. F. *Palekh*, Yaroslavl, 1974, 232 p. — In Russ.)
- Вьюгин К. Славица творцам хлебной нивы // Рабочий край. 1972. 8 октября. (Vyugin K. Slavitsa to the creators of the grain field, *Rabochy Krai*, 1972, October 8. — In Russ.)
- Горбунов Г. В селе-академии // Ивановский альманах. 1955. № 19. С. 235—244. (Gorbunov G. In the village-academy, *Ivanovskiy Almanac*, 1955, no. 19, pp. 235—244. — In Russ.)

- Ерёмин П. Подвиги космонавтов в творчестве палешан // Рабочий край. 1969. 25 января.
(Eremin P. The exploits of astronauts in the work of Paleshans, *Rabochy Krai*, 1969, January 25. — In Russ.)
- Исаичев А. Палешане — в дар вождю // Рабочий край. 1949. 18 декабря.
(Isaichev A. Paleshane — a gift to the leader, *Rabochy Krai*, 1949, December 18. — In Russ.)
- Кочупалов В. Д. Порыв. Отрывки из поэмы «Никитич» // Призыв. 1969. 24 мая.
(Kochupalov V. D. Impulse. Excerpts from the poem “Nikitich”, *Prizyv*, 1969, May 24.)
- Кузнецов Е. И. В ногу со временем // Ленинец. 1974. 1 декабря.
(Kuznetsov E. I. Keeping up with the times, *The Leninets*, 1974, December 1. — In Russ.)
- Лавров Д. Е. Агитационные образы в советской лаковой миниатюре 1920—1980-х гг.: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2016. 336 с.
(Lavrov D. E. *Propaganda Images in the Soviet Lacquer Miniature of the 1920—1980s*: Diss. ... candidate in History of Arts, St Petersburg, 2016, 336 p. — In Russ.)
- Народное искусство, детище Октября // Ленинец. 1974. 14 декабря.
(Folk Art, the Brainchild of October, *The Leninets*, 1974, 14 December. — In Russ.)
- Порудоминский В. И. Мудрость // Советская культура. 1978. 5 мая.
(Porudominsky V. I. Wisdom, *The Soviet Culture*, 1978, 5 May. — In Russ.)
- Семёновский Д. Н. Мстёра. М.: Советский писатель, 1937. 208 с.
(Semyonovsky D. N. *Mstera*, Moscow, 1937, 208 p. — In Russ.)
- Синявский А. Д. Литературный процесс в России. Литературно-критические работы разных лет. М.: РГГУ, 2003. 418 с.
(Sinyavsky A. D. *Literary process in Russia. Literary and critical works of different years*, Moscow, 2003, 418 p. — In Russ.)
- Сокольников М. П. Полвека с палехскими художниками // Искусство. 1974. № 12. С. 24—29.
(Sokolnikov M. P. Half a century with Palekh artists, *The Art*, 1974, no. 12, pp. 24—29. — In Russ.)
- Солонин П. Н. Здравствуй, Палех! Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1979. 256 с.
(Solonin P. N. *Hello, Palekh!* Yaroslavl, 1979, 256 p. — In Russ.)
- Сорокина М. А. Образы Палеха. Добрых рук мастерство. Л.: Искусство, 1975. С. 174—185.
(Sorokina M. A. *Images of Palekh. Dobrykh ruk masterstv*, Leningrad, 1975, pp. 174—185. — In Russ.)
- Супрун Л. Я. Лаковая миниатюра Федоскино. М.: Легпромбытиздат, 1987. 320 с.
(Suprun L. Ya. *Lacquer Miniature of Fedoskino*, Moscow, 1987, 320 p. — In Russ.)
- Штильмарк Р. А. Кистью палешан // Панорама. 1971. № 4. С. 32—50.
(Shtilmark R. A. With the Brush of Paleshans, *Panorama*, 1971, no. 4, pp. 32—50. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 24.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Лауров Дмитрий Евгеньевич — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музеологии, Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, agitlak@mail.ru

Lavrov Dmitry Evgenievich — Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Museology, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russian Federation, agitlak@mail.ru

Научная статья

УДК 745.513(091)(470.315)

DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.81-100

О. А. Колесова

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗОВ БЫЛИННЫХ БОГАТЫРЕЙ В ИСКУССТВЕ ПАЛЕХА (ВЛИЯНИЕ ИСТОРИЧЕСКИХ И ЛИЧНОСТНЫХ ФАКТОРОВ)

Аннотация. В фокусе внимания автора историческая специфика воплощения былинного эпоса в палехской лаковой миниатюре. Хронология охватывает период с 1930-х гг. до настоящего времени. Предложен детальный анализ знаковых композиций выдающихся палешан. Прочерчена логика развития темы былинных богатырей в рамках палехской лаковой миниатюры XX века. Показано, что героизация воинов-богатырей в палехском искусстве 1940—50-х гг. сменяется в более позднее время романтизацией их образов и поступков. Отмечено, что в 1970-е гг. исторический антураж былинных сказаний вновь возвращается в палехскую миниатюру, но интересными для палешан уже становятся отрицательные персонажи. Зафиксировано, что в работах палешан конца XX столетия возникает совершенно иная трактовка былинных образов, где на первый план выходят не отдельные эпизоды сказаний, а общая картина мироздания, связанная с доисторическими народными представлениями об устройстве бытия.

Ключевые слова: народные сказания, былинные богатыри, символизм, палехское искусство, лаковая миниатюра, художественная картина мира

Ссылка для цитирования: Колесова О. А. Особенности воплощения образов былинных богатырей в искусстве Палеха (влияние исторических и личностных факторов) // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 81—100.

Original article

О. А. Kolesova

FEATURES OF THE EPIC HEROES IMAGES EMBODIMENT IN THE ART OF PALEKH (THE INFLUENCE OF HISTORICAL AND PERSONAL FACTORS)

Abstract. The author focuses on the historical specificity of the epic incarnation in the Palekh lacquer miniature. The chronology covers the period in the 1930s. until now. A detailed analysis of the iconic compositions of prominent paleshans is proposed. The logic of the development of the theme of epic heroes within the framework of the twentieth century is drawn. It is shown that the glorification of warriors-bogatyrs in the Palekh art of the 1940s—50s. replaced at a later time by the romantization of their images and actions. It is noted that in the 1970s. the historical entourage of epic tales returns again to the Palekh miniature, but negative characters are already becoming interesting for the Paleshians. It has been recorded that in the works of the Paleshans of the late 20th century, a completely different interpretation of epic

© Колесова О. А., 2022

images arises, where not individual episodes of legends come to the fore, but the general picture of the universe associated with prehistoric folk ideas about the structure of being.

Keywords: folk tales, epic heroes, symbolism, Palekh art, lacquer miniature, artistic picture of the world

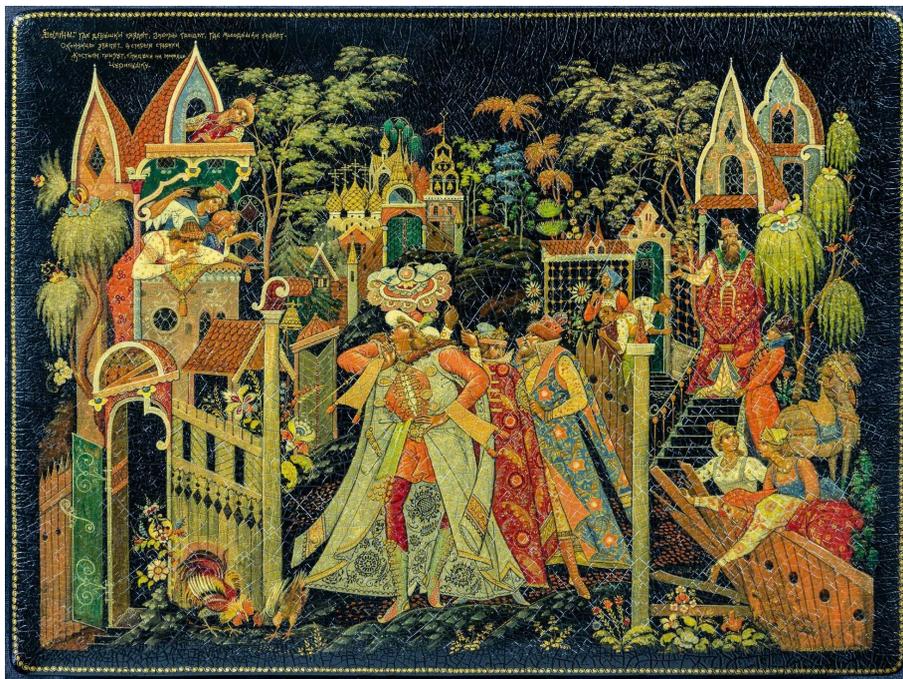
Citation Link: Kolesova, O. A. (2022) Osobennosti voploshcheniya obrazov bylennykh bogatyrey v iskusstve Palekha (vliyaniye istoricheskikh i lichnostnykh faktorov) [Features of the epic heroes images embodiment in the art of Palekh (the influence of historical and personal factors)], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 81—100.

Былины передают народное понимание истории, представление о долге, вере, справедливости. Музыкальная, ритмическая основа русских былин предопределила интерес палешан к данной теме. Символизм поэтических метафор, которыми изобилуют древние сказания, яркая образность былинных персонажей родственны изобразительному языку палехской миниатюры, основанному на традициях древнерусского искусства.

Образы былинных богатырей составляют значительный пласт в искусстве Палеха. Выбор и трактовка сюжетов определялись историческими вехами в жизни страны и общества, сменой поколений палехских мастеров.

Первооткрывателем былинной темы в Палехе был Павел Дмитриевич Баженов. Его композиция «Чурило Пленкович» 1934 г. (ил. 1) продемонстрировала творческую зрелость и новаторство автора. Здесь есть всё, что так волновало художников Палеха той поры: и конкретизация образа, и более сложная трактовка пространства, дающая ощущение реальности происходящих событий, и вместе с тем пластическая выразительность условных силуэтов, и символизм поэтических метафор. Чурило Пленкович необычный былинный персонаж: он разбойничал в округе Киева, разорял мужиков и прославился не своими подвигами, а пышными нарядами и фееричными шествиями по улицам древнего Киева. В фантазии палехского мастера образ Чурилы ассоциируется с образом петуха, распутившего хвост перед курицей. Это сравнение и является лейтмотивом композиции. Петуха художник изобразил впереди жеманно идущего Чурилы. Художник точно следует былинному повествованию. Народ высыпал на улицы, с треском ломая заборы, чтобы подивиться необычному виду молодцев. Баженов вводит в композицию строки из былины и изображает сцены в соответствие с текстом. Удивительно тонко чувствуя музыкальный и поэтический строй былины, палехский мастер безупречно выводит ритмический рисунок на поверхности шкатулки. Он повторяет изгибы фигур, формы ажурных архитектурных деталей. Лёгкому юмористическому содержанию былины соответствует и цветовое решение миниатюры. У Баженова любимый цвет — красный со всеми его оттенками. Образ Чурилы оказался одним из самых значительных в творчестве Баженова. Появление столь неоднозначного персонажа в палехском искусстве в качестве главного героя, обусловлено, прежде всего, началом работы Павла Баженова с режиссёром Камерного театра А. Я. Таировым над постановкой оперы-буффонады «Богатыри» (либретто Д. Бедного). Впоследствии и сценическое пространство, и отдельные декоративные элементы, и даже образ главного богатыря Алёши Чудилы будут, как будто списаны с баженовской шкатулки. По словам первого исполнителя этой роли Ю. Хмельницкого, он играл Алёшу

«этаким элегантным, жеманно кокетничающим... Мой Чудило не шагал, а изящно выступал...»¹. Первоначальный успех постановки 1936 г. обернулся оглушительным провалом, как раз из-за острой критики неподобающего образа русского богатыря². И пройдет ещё немало лет, прежде чем П. Д. Баженов вернётся к былинной теме. Но это будут совсем другие образы.



Ил. 1

Однако, объективно значительные художественные достоинства миниатюры «Чурило Пленкович» П. Д. Баженова сделали её образцом для подражания, что не позволило предать забвению образ самого Чурилы в творчестве следующих поколений палехских художников.

В 1930-е гг. палешанами созданы и другие оригинальные композиции на былинную тему. Одна из них «Добрыня — сват» 1936 г. Н. М. Парилова (ил. 2). Правда, название более пространное — «Русская былина Добрыня сват и Дунай Иванович у царя хороброй Литвы, сватают дочь Апраксию за киевского князя Владимира».

При дворе киевского князя регулярно проводились пиры. Кстати, в обязанность Чурилы Пленковича входило приглашение знати на эти пиры от имени князя. На одном из них Добрыня Никитич и Дунай Иванович, будто бы предложили сосватать киевскому князю дочку польского короля Апраксию. Для разработки композиции, которая должна была состоять из 3-х частей, Н. М. Парилов

¹ Опера-фарс А. Бородина «богатыри» на сцене камерного театра. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/history/y1936/557/>

² Демьян Бедный и А.Я. Таиров в работе над спектаклем камерного театра «богатыри». https://teatrpushkin.ru/press_centр/smi/demyan-bednyy-i-a-ya-tairov-v-rabote-nad-spektaklem-kamernogo-teatra-bogatyrji/

использовал книгу «Былины» 1916 г. [Былины, 1916]. Там Апраксия называется дочерью литовского царя. Все три сцены объединены архитектурной аркой с колоннами. В средней части показана следующая сцена из былины: «...восставал Дунай на резвые ноги и здымал рученьки выше своей буйной головы и опирается на рученьки о дубовый стол: столы дубовые роспряталися, питья на столах проливалися, вся посуда рассыпалася. Все татаровья испугалися...». В левой части сцена расправы Добрыни со слугами литовского князя. Правая сцена дает картину отъезда обоих богатырей Добрыни и Дуная ко двору князя с невестой Апраксой. При написании этой работы художник получал консультации от сотрудников Государственного музея палехского искусства: Г. В. Жидкова и Ф. Л. Лукашовой³.



Ил. 2

В первых композициях палешан на былинную тему не было прославления богатырской удали, патриотизма русских богатырей. Главное, что стремились продемонстрировать в своих работах художники Палеха, — ощущение праздника, всю красоту бытия. Поэтому столь необычные персонажи и доминировали в палехской миниатюре 1930-х гг., а основными сюжетными линиями являлись праздники, хлебосольные пиры. Основные художественные акценты делались на изображении роскошных княжеских палат, узорочье и пышности богатырских одеяний, конной упряжи. Это демонстрирует и миниатюра В. М. Паликина «Илья и Сокольник» 1940 г. (ил. 3).

³ ГМПИ. СИ 2 ЛП, л. 23 об. — 24.



Ил. 3

Совсем иначе предстают образы былинных богатырей в палехской лаковой миниатюре начала 1940-х гг., прежде всего в работах того же П. Д. Баженова. Соперником Чурилы в хвастовстве и щегольстве был Дюк Степанович, приезжий богатырь, иностранец. Существует множество эпизодических сказаний о Дюке и восстановление единой сюжетной линии возможно лишь при помощи анализа всех дошедших до нас вариантов. Согласно одному из таких эпизодов, после трех застав Дюк Степанович встретился с Ильёй Муромцем. Чужестранец сразу же признал превосходство русского витязя, и Муромец обещал ему свою помощь в Киеве, если таковая понадобится. На шкатулке П. Д. Баженова «Дюк Степанович» 1940 г. (ил. 4) представлены три предшествующих эпизода — встреча молодца со Горынь-змеей о двенадцати головах, которая хотела огнём его сжечь, с лютым зверем, со стаей воронов. Но добрый конь спас Дюка Степановича, ускакав от всех напастей [Былины, 1938: 27].

В данной композиции художник иначе использует оригинальные стилистические приёмы палешан. Здесь чёрный фон — по-настоящему враждебная среда. Драматизм ситуации усиливается за счёт световых и цветовых контрастов. В отличие от ранних работ, в том числе и шкатулки «Чурило Пленкович», у Баженова здесь цветовые массы уплощены, красочный слой более плотный и насыщенный. Изменилась и манера личного письма. Павел Баженов передаёт объём лица, рук за счёт светотеневой моделировки, выделяя графикой детали. Лицо Дюка Степановича выражает тревогу, страх, что не свойственно палехской традиции.

В миниатюре П. Д. Баженова «Добрыня Никитич» 1941 г. (ил. 5) былинный богатырь впервые приобретает героические черты. Он сильный мужественный и одерживает победу над чудовищем, пронзая его мечом.



Ил. 4



Ил. 5

В киевском былинном цикле, всё же, главными персонажами являются не иностранные щёголы, а свои русские герои. Среди так называемых старших киевских богатырей — Вольга и Микула Селянинович. Оба персонажа получили яркое образное воплощение в палехской миниатюре. Их появление в искусстве Палеха пришлось на военные годы.

Наиболее удачное художественное решение в традициях Палеха имеют сказания о Вольге и Микуле в композициях А. А. Дыдыкина. Монументальность и декоративность стилевых приёмов замечательного палехского мастера, его узнаваемые оригинальные растительные формы и пластика фигур как нельзя лучше демонстрируют необыкновенную силу, мощь легендарных былинных образов.

Любимый эпизод палешан — встреча Вольги и Микулы Селяниновича изображена А. А. Дыдыкиным на шкатулке «Былина Вольга» 1944 г. (ил. 6). Более ранняя композиция этого автора «Былина о Микуле Селяниновиче» была представлена на выставке «Великая Отечественная война» и награждена Комитетом по делам Искусств при СНК СССР дипломом 1-й степени. То, что произведения палешан отмечены наряду с признанными мастерами советского искусства, говорит о государственной значимости палехской лаковой миниатюры в те годы.



Ил. 6

Крестьянская сущность Микулы родственна и понятна палешанам, именно образ пахаря в палехском искусстве появился одним из первых. Спустя годы символический голиковский «Красный пахарь» уже в произведениях других художников превращается в образ былинного богатыря Микулы Селяниновича как на шкатулке Т. П. Лятова 1946 г. (ил. 7).

Ещё один былинный герой мастерски владел сохой — Никита Кожемяка. Хотя его подвиг больше связан со змеборством, как в известном сюжете Чудо Георгия о змие. Никита также победил змея и спас дочку киевского князя. Змей, поверженный Никитой Кожемякой, молит его о пощаде и предлагает разделить с ним землю поровну. Никита куёт соху, запрягает в неё змея и проводит борозду от Киева до Чёрного моря. Этот сюжет и представлен на шкатулке Д. Н. Буторина «Никита Кожемяка» 1954 г. (ил. 8).

*Ил. 7**Ил. 8*

В послевоенные годы особую популярность в палехском искусстве приобретает образ Ильи Муромца. Илья Муромец — самый известный и любимый богатырь русского народа. О нем сложено больше всего сказаний. В нем нет щегольства, излишних порывов, буйства. Живёт он по заветам русской старины. И если в ранних произведениях, таких как «Илья и Сокольник» Н. М. Парилова, Илья ничем не выделяется среди важных надменных придворных в роскошных одеяниях, то в военные и послевоенные годы в работах палешан Илья Муромец предстаёт славным богатырём и защитником земли русской, способным и в одиночку одолеть врага. Противником чаще выступает Калин — царь со своим войском. Этот сюжет представлен на шкатулке В. В. Большакова «Илья Муромец» 1959 г. (ил. 9). Одиноким могучим всадником изображён Илья на шкатулке «Три пути» П. Ф. Чалунина 1946 г. (ил. 10). По былинным сказам, однажды Илья Муромец встретил на распутье трех дорог горячий камень с надписью: «в одну дороженьку ехать — убиту быть, в другую ехать — женату быть, а в третью ехать — богату быть». Это сказание лежит в основе знаменитого васнецовского сюжета «Витязь на распутье». Подобная композиция нередко встречается и в палехской миниатюре. Не меньшее влияние на палешан оказала и другая картина В. М. Васнецова «Три богатыря». Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алёша Попович на «заставе богатырской» охраняют границы родной земли от врагов. Богатырскую заставу и трёх богатырей изобразил В. З. Рожков на шкатулке «Богатырская застава» 1956 г. (ил. 11). Подобная подражательность, излишняя монументализация образа превратили и сам сюжет, и образ Ильи в палехском искусстве 1950—60-х гг. в некую безжизненную схему, штамп.



Ил. 9



Ил. 10



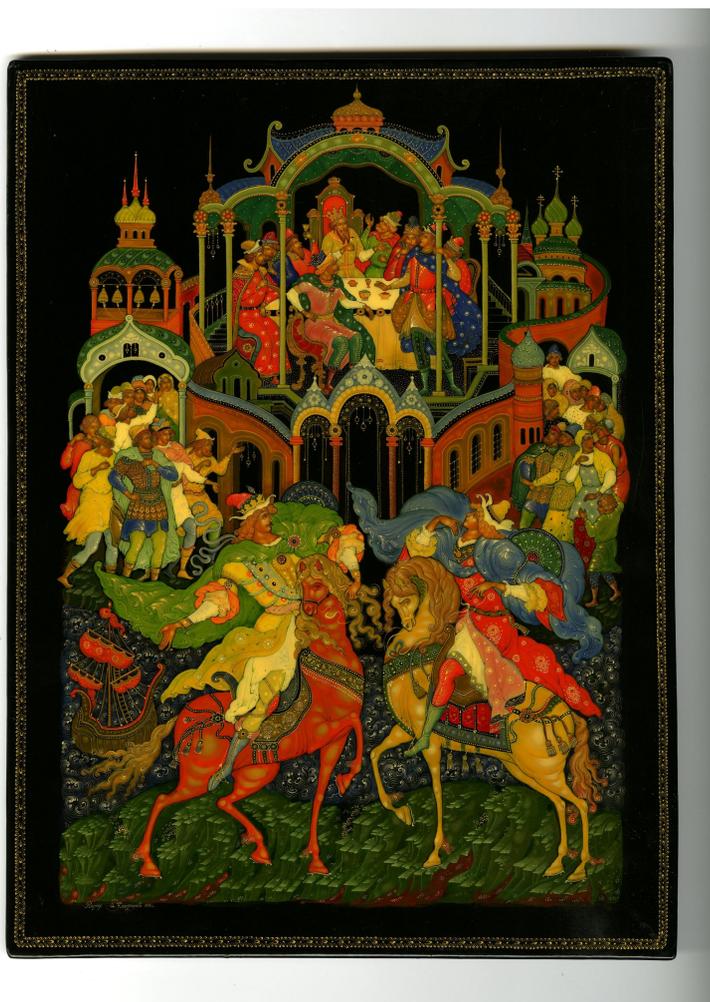
Ил. 11

Попытки разрушить сложившиеся образы, привычные штампы появляются в палехском искусстве в 1970-е гг. Батальная композиция Н. П. Лопатина «За Русь» 1974 г. (ил. 12) привлекает внимание эмоциональностью колористического и образно-символического решения. Три воина-богатыря, собирательный образ русского воинства, становятся смысловым и композиционным центром круглой пластины-щита. Их фигуры масштабно увеличены, доминируя, они объединяют вокруг себя многочисленные сцены сражений, что является действенным приёмом в арсенале палехских традиций. Художник стремится к максимально условной передаче пространства. Он отказывается от элементов пейзажа, архитектурного стаффаж, орнаментальных украшений. Колористический строй произведения основан только на оттенках красного цвета. Однако полностью освободиться от устоявшихся приёмов предшествующего периода ещё не пришло время. Фигуры воинов объёмно моделированы золотом. Сильные ракурсы, прихотливо развевающиеся складки одежд усиливают динамику, усложняют композиционное решение. Повышенное внимание уделяет художник психологической характеристике главных героев. Их лица индивидуальны, почти портретны, эмоционально выразительны. Композиция Н. П. Лопатина «За Русь» обращает на себя внимание необычной и неслучайной формой полуфабриката. Круглая пластина в виде щита как нельзя лучше соответствует героической теме, а её выпуклая криволинейная поверхность повышает декоративные качества произведения.



Ил. 12

И всё же эта работа Н. П. Лопатина стоит особняком среди прочих произведений на героическую и былинную тему. Для Палеха тех лет характерны иные тенденции. Дух соперничества, царивший в творческой атмосфере Палеха, вновь вернул актуальность образам Дюка Степановича и Чурилы Пленковича. Молодецкая удадь, шумные народные гуляния и княжеские пиры являются лейтмотивом композиции А. Д. Кочупалова «Дюк Степанович и Чурило Пленкович» 1978 г. на пластине (ил. 13). Героизация воинов-богатырей в палехском искусстве 1940—50-х гг. сменяется романтизацией их образов и поступков. Всё чаще смелые удалые богатыри спасают прекрасных девиц, как Михаил Казаринов на шкатулке А. Д. Кочупалова 1977 г. (ил. 14), благородно подставляют плечо, чтобы не подвести друга как в истории Добрыни Никитича и Владимира Казимировича в миниатюре того же А. Д. Кочупалова 1977 г. (ил. 15). Как правило, благородные поступки определяет православная вера былинных героев.



Ил. 13



Ил. 14



Ил. 15

Ещё один показательный пример — композиция В. Ф. Морокина «Бова Королевич» 1976 г., созданная по мотивам произведения из серии русской приключенческой фантастической литературы XVII века (ил. 16). Пышность, витиеватость, свойственные литературному тексту XVII века, не заслоняют внутренней сущности главного героя. Несмотря на некоторые неблагоприятные поступки, он всегда готов защитить слабого. Бова не поддаётся искушению сменить веру и в самых трудных ситуациях не сомневается в силе Божественного провидения. Созданию этой композиции предшествовало глубокое и плодотворное изучение В. Ф. Морокиным лучших образцов палехского стиля, знаменитых икон «Акафист Спасителю» и «Николай Чудотворец в житии и чудесах», хранящихся в ГМПИ. В своей работе впервые за долгие годы палехский мастер вновь пытается создать иконописный лик. В композиции отсутствует повествовательный элемент. Сюжетные перипетии не передаются автором в их последовательности. Пространство отдельных самостоятельных сцен, наиболее важных для образной характеристики главного героя, плавно перетекает в единое композиционное пространство. Богатырь Бова получает вечную жизнь вне конкретного времени и пространства, что соответствует и литературной основе произведения.



Ил. 16

Совсем иначе, в духе своего времени представил Н. П. Лопатин и образ любимого богатыря Ильи Муромца (ил. 17). Теперь его соперником выступает не Калин царь со своим войском, а Соловей-разбойник, и это противостояние условное, поля битвы уже не существует. Мощное героическое начало исчезло в образной характеристике богатыря, Илья приобрёл черты сказочного персонажа. А победил он, потому что на его стороне правда и справедливость. В миниатюре Н. П. Лопатина 1976 г. более яркой эмоциональной характеристикой наделён скорее соперник Ильи — Соловей. Он как будто интереснее автору. Трансформация героев-защитников в сказочных персонажей, а былинных сказаний в сказку

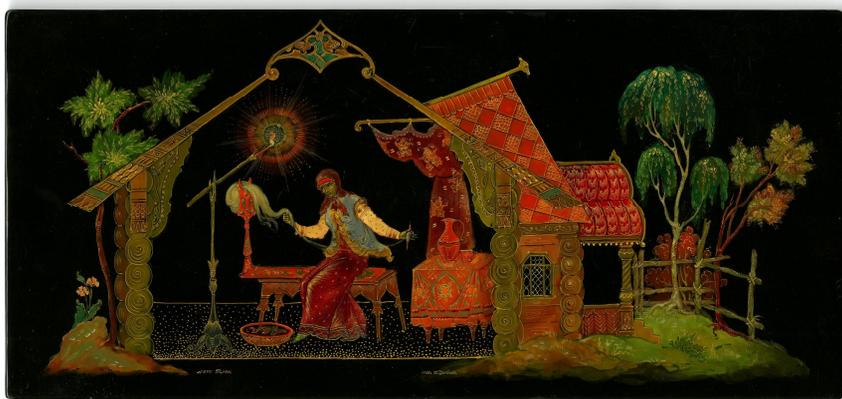
произошла в палехском искусстве в 1960-е гг. Это видно на примере эскизов к мультфильму «Добрыня Никитич», авторами которых являются Н. И. Голиков (ил. 18) и Т. И. Зубкова (ил. 19), а также на примере иллюстраций к былине Садко Бориса и Калерии Кукулиевых (ил. 20). Сказочность, фантастичность происходящего более привлекает палехских художников, нежели историчность событий, которая всё же присуща русским былинам. Образ Садко не случайно становится популярным в искусстве Палеха в 1960-е годы, а из сюжетных перипетий былины больше всего интересует художников нахождение Садко в подводном царстве.



Ил. 17



Ил. 18



Ил. 19



Ил. 20

В 1970-е гг. исторический антураж былинных сказаний вновь возвращается в палехскую миниатюру, но как видно на примере шкатулки Н. П. Лопатина «Илья Муромец», интересными для палешан становятся отрицательные персонажи. В 1970-е гг. искусство Палеха находилось в активной фазе своего развития. Целая плеяда одарённых мастеров влилась в творческий коллектив Палехских художественно-производственных мастерских. Желание освободиться от сложившихся стереотипов, выйти за рамки привычного миропорядка было свойственно многим художникам тех лет. Их художественная смелость, свобода мышления рождали новые образы. И былинная тематика дала им такую возможность. Ещё одним популярным образом в палехском искусстве становится герой новгородского эпоса Василий Буслаев. Причём новгородский разбойник и дебошир привлёк к себе внимание самого рассудительного и миролюбивого

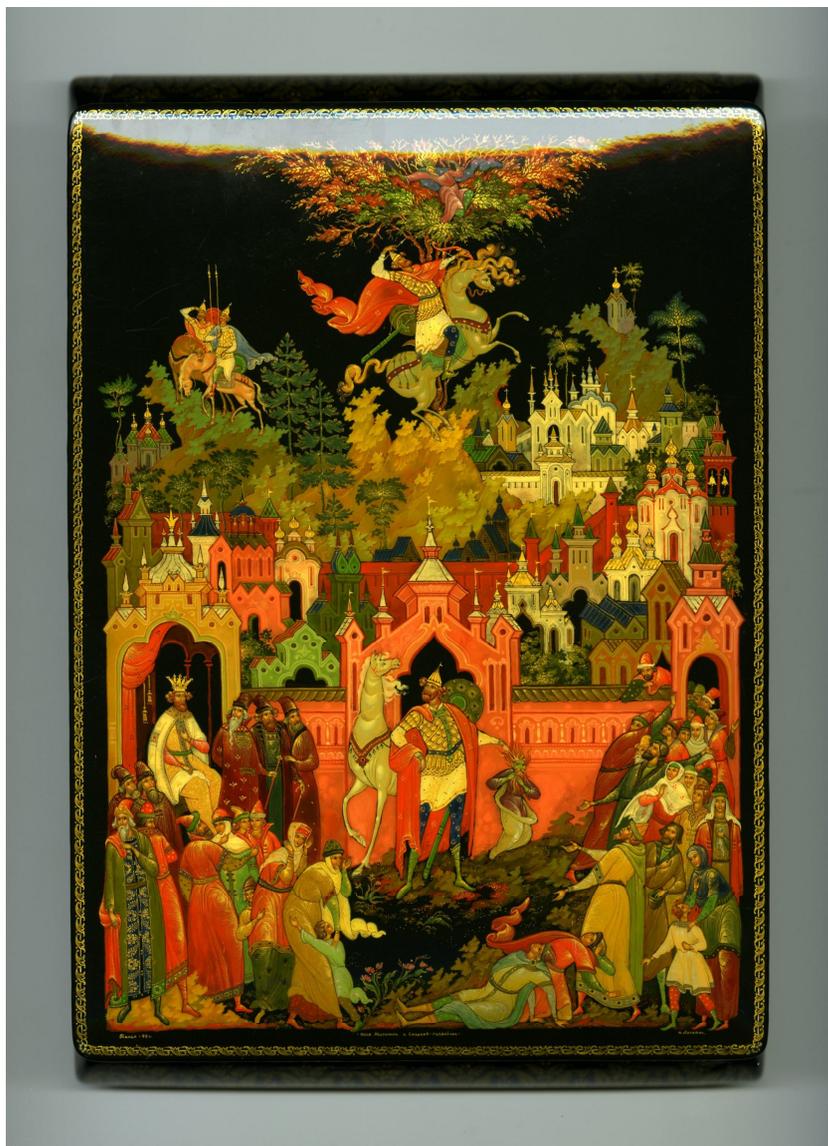
художника в Палехе — В. М. Ходова. Образ Буслаева совершенно не героический, но миниатюра В. М. Ходова 1974 г. (ил. 21) получилась необыкновенно органичной, эпической. Художник сделал акцент не на личной характеристике главного героя, а на образе древнего Новгорода, его архитектуре и городском образе жизни, где нелюбимые поступки одного из жителей являются порождением той самой новгородской вольницы и противостоять им также пытаются сообща. Особо бурные сцены уличных боёв, непримиримые столкновения враждующих сторон вписываются в композицию палехского художника по аналогии с известными памятниками новгородской иконописи XVI века. Увлечение этого поколения палешан древнерусской иконой, новое осмысление истоков и традиций палехской лаковой миниатюры позволили тогда, в 1970-е гг., вдохнуть новую жизнь в искусство Палеха. И здесь нельзя переоценить заслугу наставника, педагога Б. М. Немтинова, который помог всем этим талантливым мастерам осознать теоретическую, мировоззренческую основу палехского искусства. Он остался в их памяти не только как педагог, сумевший передать своим ученикам приёмы мастерства, но, главное, значимость иконописных традиций и необходимость им следовать.



Ил. 21

В работах палешан конца XX столетия возникает совершенно иная трактовка былинных образов, где на первый план выходят не отдельные эпизоды сказаний, а общая картина мироздания, связанная с доисторическими народными представлениями об устройстве бытия. Шкатулка «Илья Муромец» Н. П. Лопатина 1993 г. (ил. 22) является классическим образцом палехской миниатюры. Традиционная многоклеймовая композиция органично вписана в вертикальный формат шкатулки. Узнаваемы все особенности палехского письма:

палаты, горки, пластика фигур, колористическое решение. В композиции не важна последовательность событий, отсутствуют временные и пространственные границы. Это народное, глубинное понимание мироздания, как трёхчастной вертикальной структуры, представленной Мировым Древом. Вселенский порядок не может существовать без противоборства Добра и Зла. Здесь условно представлено противостояние Ильи Муромца и Соловья-разбойника. Перед нами образ совершенного гармонического бытия. И предмет в форме вертикальной шкатулки является завершающим аккордом в создании идеальной гармонии.



Ил. 22

XXI век обозначил в искусстве Палеха новые тенденции. Они дают о себе знать и в произведениях на былинную тему. Стройного миропорядка уже не существует, как и исторических примет в былинных сказаниях. Показательны новые образы былинных богатырей Ильи Муромца и Алёши Поповича, созданные Н. П. Лопатиным. Эмоциональная экспрессия композиций разрушает образ прежнего идеального мира. Частью вольного свободного орнамента воспринимаются фигуры Ильи Муромца и Соловья разбойника на пластине 2010 г. (ил. 23). Фигуры Алёши Поповича и Тугарина Змея являются порождением огненного вихря (ил. 24). Их противостояние стихийно и не определяется волей, осознанным желанием самих героев древних былин.



Ил. 23



Ил. 24

Былинные образы создавались, как правило, ведущими художниками Палеха, и потому многие произведения на былинную тему стали этапными, знаковыми в развитии традиций палехской лаковой миниатюры.

Библиографический список / References

Былины / под ред., с вводными стат. и примеч. М. Сперанского. М.: Изд. Сабашниковых, 1916. Т. 1. 587 с.

(Speransky M. (ed.) *Epics*, Moscow, 1916, vol. 1, 587 p. — In Russ.)

Былины, старины / подготовка текста, статья и комментарий С. К. Шамбинаго. М.: Художественная литература, 1938. 116 с.

(Chambinago S.K. (ed.) *Epics, antiquitie*, Moscow, 1938, 116 p. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 23.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 23.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Колесова Ольга Александровна — директор Государственного музея Палехского искусства, п. Палех, Россия, gmpi@ivreg.ru

Kolesova Olga Alexandrovna — Director of the State Museum of Palekh Art, Palekh, Russian Federation, gmpi@ivreg.ru

Научная статья

УДК 745.513(091)(470.315)

DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.101-113

М. М. Бокарева

РЕВОЛЮЦИОННОЕ ПРОШЛОЕ ИВАНОВСКОГО КРАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ХОДОВА

Аннотация. В двойном фокусе внимания автора статьи — палехский художник-миниатюрист Валентин Михайлович Ходов и его видение революционного прошлого ивановского края. Показана логика развития сюжетного плана при сохранении идейного единства художественных образов. Через призму откровений самого мастера и воспоминаний современников рассмотрены источники творческого вдохновения, специфика работы палехского миниатюриста. Зафиксированы базовые координаты художественной картины мира В. М. Ходова. Предложен культурно-исторический анализ нескольких произведений. Сделан вывод о концептуальном месте В. М. Ходова в понимании феномена Палеха и его творчества в рамках искусства палехской лаковой миниатюры.

Ключевые слова: В. М. Ходов, ивановский край, палехская лаковая миниатюра, художественная картина мира, революционное прошлое, феномен Палеха

Ссылка для цитирования: Бокарева М. М. Революционное прошлое ивановского края в творчестве В. М. Ходова // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 101—113.

Original article

М. М. Bokareva

THE REVOLUTIONARY PAST OF THE IVANOVO REGION IN THE WORKS OF V. M. KHODOV

Abstract. The author of the article focuses on the Palekh miniaturist Valentin Mikhailovich Khodov and his vision of the revolutionary past of the Ivanovo region. The logic of the development of the plot plan is shown while maintaining the ideological unity of artistic images. Through the prism of the revelations of the master himself and the memoirs of his contemporaries, the sources of creative inspiration, the specifics of the work of the Palekh miniaturist are considered. The basic coordinates of V. M. Khodova. A cultural and historical analysis of several works is proposed. The conclusion about the conceptual place of V. M. Khodov in understanding the phenomenon of Palekh and his work within the framework of the art of Palekh lacquer miniatures.

Keywords: V. M. Khodov, Ivanovo region, Palekh lacquer miniature, artistic picture of the world, revolutionary past, Palekh phenomenon

Citation Link: Bokareva, M. M. (2022) *Revolyutsionnoye proshloye ivanovskogo kraya v tvorchestva V. M. Khodova* [The revolutionary past of the Ivanovo region in the work of V. M. Khodov], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 101—113.

Введение. Уходящий 2022 год ознаменован знаковой датой — столетием великой русской революции. В следующем, 2023 году, столетие отмечает Иваново-Вознесенская губерния. Эти события имеют крепкую историческую взаимосвязь: возникновение Иваново-Вознесенской губернии явилось следствием предшествующих государственных изменений, которые наложили глубокий отпечаток на социокультурную динамику в регионе и связаны с его революционной активностью.

Если рассматривать революцию с духовной точки зрения, то это период глубокого духовного кризиса — не просто трансформация политического строя, но, прежде всего, изменение многовекового государственного порядка, складывавшегося под влиянием религиозной традиции народа. И, как следствие, — отречение нации от пройденного исторического пути, от веры. Большинство русских людей, обладавших обостренным чувством долга, справедливости, способных мыслить в масштабах нации, чувствовать боль своего народа как личную, искренне искавших разрешения государственных проблем, перестали ощущать в церкви силу, способную регулировать сферу морально-этических взаимоотношений между расслоившимися категориями населения и решать проблемы духовно-нравственного порядка.

Трудно переоценить роль и значение ивановской земли в революционном движении 1905 года: организация первого в России Совета рабочих депутатов, собрания на Талке, вольный рабочий университет, многочисленные стачки, митинги, забастовки, прокатившиеся по всем городам, ныне входящим в состав региона; активная деятельность и общественный авторитет революционных предводителей, имена которых по сей день носят улицы областного центра. Все эти события послужили своеобразным призывом, примером, вдохновившим впоследствии остальные русские земли и приблизившие 1917 год.

Иваново-Вознесенская губерния появилась в качестве новой административной единицы на карте Советской России 20 июня 1918 года. В нее вошли северная часть Владимирской и южная часть Костромской. Колорит региона определялся масштабными строительными проектами текстильных фабрик, заводов, комбинатов, электростанций. Эпоха индустриализации стремительно меняла облик городов и сел, образ жизни и мироощущение жителей. Вместе с тем отлаженный уклад деревенской общины, вековые устои русского крестьянства испытывались преобразованиями коллективизации, сопряженной с многочисленными раскулачиваниями, а вместе с тем и нарушением коренных структур ее размеренной жизни. Размывались преемственные ценностные приоритеты, основанные на религиозном чувстве, через которое десятки поколений выстраивали взаимоотношения с миром, выражали представления о его красоте. Строительство социализма формировало новый стереотип человека — лишенного сантиментов, беспощадного к любым формам прежнего порядка, самостоятельного и полновластного хозяина, подчиняющего себе мощь природных стихий и физических явлений.

Палех — оазис древнерусской традиции в ореоле советской идеологии. Удивительно, но ивановская земля, вошедшая в историю России под

именем «Красной губернии», пролетарская столица с ярко выраженными чертами сильной идеологической окраски, явила миру феномен палехской лаковой миниатюры — искусства, основоположниками которого в 1924 году стали бывшие иконописцы. Несмотря на то что революционные преобразования в масштабах страны были сопряжены с многочисленными культурными потерями, для Палеха этот перелом явился необходимым фактором обновления. Революционный крах пресек тупиковый путь дублирования общеевропейских изобразительных стандартов и на основе исключительных стилевых приемов помог применить собственный многовековой художественный потенциал, заставив национальное искусство заявить о себе наравне с достижениями мировой культуры новой эпохи.

Самобытная красота палехской лаковой миниатюры дополнила сокровищницу общепризнанного художественного богатства новым эстетическим чувством, заговорив языком, который стал подлинным живописным открытием. Лаковая миниатюра не только утвердила народный идеал красоты, явив высочайший художественный профессионализм на международной арене, но прозвучала достойным ответом агрессивным явлениям современности, заставив восхищаться тем, что еще вчера подлежало уничтожению.

В произведениях «стариков» любая тема, в том числе и советская, звучит сквозь призму традиционного восприятия, являя основную идею, освобожденную от подробностей случайного порядка. Классические палехские вещи имеют самостоятельную ценность и значение, выходят за пределы времени своего создания, — их художественное достоинство остается современным и непревзойденным всегда.

Творчество В. М. Ходова: идейное единство художественных образов. 1960—1980-е годы были названы «вторым рождением Палеха». Этот этап был ознаменован взаимосвязью творческих поисков палешан с художественным наследием основоположников. Ярким примером этому служит творчество Валентина Михайловича Ходова — художника, оставившего неизгладимый след как в искусстве, так и в истории Палеха. «Блестящий художник, талантливый педагог, спортсмен, яркий оратор, знаток искусства, патриот Палеха, редкостно умный, а главное, очень хороший — жизнерадостный, честный, работающий, принципиальный человек, без остатка преданный родному искусству...» [Памяти товарища, 1988: 1] — так его оценивали друзья и коллеги. Его работы «нередко становились этапными для всего палехского искусства» [там же].

Как вспоминает О. С. Субботина, «Для многих молодых мастеров того времени каждое произведение Валентина Михайловича становилась открытием, откровением, познанием существа миниатюры, ее стилистических особенностей. Его личность, его беседы, его наставничество незабываемы. Часто он говорил с улыбкой: "Хорошо иметь убежденных сторонников". Это о том, что надо жить искусством, постигать его, отдавать ему все свои душевные силы. В нем всегда билась живая жизнь, как в роднике, эта неумная, одухотворенная, светлая, пульсирующая струя его деятельной энергии помогала художнику во всем, чего бы он ни касался. Поразительная любовь к людям, способность почувствовать жизнь чужой души — этот редчайший дар, которым наградил его Господь, делал Ходова человеком необыкновенным, и, можно даже сказать, великим. Это же качество очень помогало мастеру в осуществлении задуманных им работ. Изучая книги по истории, осваивая материал о времени, сюжет из которого он

собирался запечатлеть, художник интуитивно улавливал дух, настроение, музыку эпохи. Это была работа и ума, и сердца, сердца большого, чуткого, отзывчивого, вмещающего в себя огромную любовь к России»¹.

«Ходов не придумывал темы. Они как бы сами собой рождались в его воображении — вызревали, пока не виделись вдруг ярко и живо. И именно попалехски» [Шумков, 1992: 6]. Исторические, фольклорные сюжеты органично чередуются в его творчестве с темой Родины, судьбой ивановской земли и самого Палеха. Все творчество художника подчинено единой идее — идее русского мира в совокупности и взаимосвязи его нравственных проявлений как в прошлом, так и в настоящем. Тема гражданской войны, революции раскрывается в произведениях В. М. Ходова как неотъемлемая часть русского исторического пути. А историческая тема занимает значительное место в его творчестве с конца 1960-х годов.

В этом смысле творчество В. М. Ходова не было заложником идеологической системы — не принадлежность к строю, не востребованность темы, не желание соответствовать запросам настоящего, а живое чувство, сердечное расположение к судьбам участников вдохновляли и направляли кисть художника. Эмоциональная острота частного подвига, в котором прослеживались доблесть и героизм русской военной традиции, способность народа к соборности, сплоченности, самоорганизации перед лицом всеобщей опасности, привлекали его внимание.

Первой работой из этого цикла можно считать квадратный ларец «Мы — красная кавалерия». На крышке, в зареве революционной стихии, художник изобразил трубящего всадника-красноармейца. Подвижный, экспрессивный характер развивающихся рваных складок и знамени, багряные облака дыма, обрамляющие его силуэт, — во всем ощущается бунтарский, порывистый дух эпохи. Алые, коралловые, малиновые, пурпурные и оранжевые оттенки мерцают и переливаются на поверхности, словно живое пламя.

Особое внимание обращает на себя фризовое решение боковых сторон предмет — красная конница организуется здесь в строгий орнаментальный ритм. Монотонность изящного конного марша прерывается паузами черного фона и удачным распределением масс. Огненно-теплый, праздничный колорит придает шествию торжественность и величие.

В 1969 году художник создает следующее произведение, посвященное освободительному движению, — это пластина «Ветер революции»².

¹ Из личных воспоминаний О. С. Субботиной. В дискурсе персональной (ноосферной истории) большой интерес представляет единственное интервью, записанное на магнитофонную пленку в конце 1980-х годов московским журналистом В. Е. Сидоровым, где мы можем услышать живой голос художника. Этот разговор двух близких по духу людей, в котором затрагиваются вопросы о том, как создавался художественный образ того или иного произведения, опубликован в этом же номере журнала.

² «Ветер революции» часто публиковали в различных изданиях, а в 1974 году в рамках 50-летнего юбилея искусства Палеха это произведение послужило поводом к награждению В. М. Ходова серебряной медалью Академии художеств СССР.



Ходов В. М. Шкатулка «Мы — красная кавалерия». 1968



Ходов В. М. Пластина «Ветер революции». 1969

Композиция являет нам трех могучих героев: бойца, рабочего и крестьянина, олицетворяющих три основные социальные ипостаси русского общества. Грозно выступая, надвигаясь на абстрактного, подразумеваемого врага, оставленного художником за гранью композиции, они полны покойной решимости и силы. Глубоко символична и тройственность их союза, являющаяся вечной формулой, воплощавшейся в русском искусстве еще в образах былинных богатырей.

Рассказывая о создании этого произведения, В. М. Ходов вспоминает: «Родилось самым неожиданным образом — этим мужикам толчок дал Маяковский, его поэма "Хорошо!". Может быть, сыграло роль, что за ней мне прочиталось название. Там строки есть такие: «Дул, как всегда, октябрь ветрами...» [Линия жизни во Вселенной...: 22]. В качестве композиционной опоры художник оттолкнулся от произведения И. Зариня «Песня. Латышские красные стрелки» 1967 года: «Я видел картину И. Зариня — там три фигуры, бегут со знаменем. В какой-то степени она навевала решение центра. Идея у меня родилась такая, что как бы делает народ — шаг. Это вроде и обозначилось зрительно — они там широкий шаг делают. От крестьянских восстаний каких-то до первых колхозов, до новой деревни, до тракторов. От забастовок рабочих до коммунистических субботников, то есть до нового сознания — явления полярные вроде бы. Схематически она элементарно сделана. От умирания в окопах империалистической войны, солдату не нужной, до защиты своей земли, своего Отечества, своих завоеваний» [там же].

Интерес В. М. Ходова к «событиям прошлого России, иваново-вознесенских земель, Палеха — глубок и профессионален. Не случайно в среде художников своего поколения он считался одним из лучших краеведов» [Братчикова, 1992: 9]. Внимательно рассматривая канву исторического пути, а вместе с тем и революционный период, В. М. Ходов переходит от общих революционных сюжетов к конкретным эпизодам, непосредственно связанным с Ивановым. «Работы, посвященные революционной истории города Иванова, занимают особое место в творчестве Ходова. Эта тема притягивала его постоянно. «Я трудился над ней с совершенной любовью», — признавался художник. Есть что-то романтическое в созданном воображением мастера городе и его фабриках, (он был просто неравнодушен к фабричной архитектуре Иванова, Кохмы, Шуи, ставил ее намного выше той, что окружает нас сегодня), образах рабочих-ткачей, женщин... Отсюда необычайная искренность этих работ. Отсюда и выбор фона, многократно усиливающего композиционное звучание, и названия вещей. «"Красные косынки", "Время красных зорь" — в этих произведениях отражена героическая летопись первого в России Совета» [Шумков, 1992: 7].

«В основу многофигурной композиции положено конкретное событие — забастовка на текстильной фабрике» [Братчикова, 1992: 10]. То, что эта тема близка и дорога художнику (как, впрочем, и все исторические темы, за которые он брался), было видно сразу. Он «болел» этой работой, уносясь мысленно в прошлое и пытаясь через чувство, через переживание того трагического времени осознать происходившие события, найти образ³. Она имеет два варианта. Первый создан В. М. Ходовым в 1976 году и хранится ныне во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве. Второй — 1977 года — был приурочен к 60-летию Великого Октября и находится сейчас в Государственном музее Палехского искусства.

Сравнивая эти две работы, наблюдаешь, как развивалось в творчестве мастера воплощение темы. Первый вариант работы более декоративен. Он выстроен на ярко-красных объемах фабричных сооружений, которые служат фоном для основного разворачивающегося действия. Гомон и разноголосица толпы передана в пестрой цветовой гамме. Подобно калейдоскопу, голубые, охристые, зеле-

³ Из личных воспоминаний О. С. Субботиной.

ные оттенки сменяют друг друга, подчеркивая подвижность чувств и переживаний участников. Над гурьбой работниц, точно воплощение звучащих среди них призывов и возгласов, разлетаются листовки, выражая спонтанность и непосредственность момента. Эхом вторят толпе монолитные стены фабрик — из их окон тоже раздаются голоса, готовые поддержать это событие.



Ходов В. М. Шкатулка «Красные косынки». 1976

Во втором варианте благодаря строгому тональному раскладу тема звучит еще лаконичнее и изысканнее. Удачно найденные в предыдущей работе соотношения архитектурных форм приобретают здесь более четкую пластическую выверенность, чему способствует несколько вытянутая форма самого предмета. Сдержанные, неяркие корпуса фабрик, овеванные клубами сизого дыма, освещенные заревом, сочетают в себе оттенки изумрудных и глубокий терракотовый цвет. Мощные, тяжелые, пропитанные копотью кирпичные стены претворяются автором в образ замысловатого таинственного лабиринта со множеством арок, переходов, башен и коридоров. И в то же время они придают произведению ту монументальную обстоятельность, которая выступает необходимым контрастом против динамичной центральной сцены, на которой художник делает главный цветовой акцент. В ней заключено все многообразие и богатство палитры мастера.



Ходов В. М. Шкатулка «Красные косынки». 1977

«Кирпично-красные тона архитектуры (характерные для промышленных построек этих мест), алые одежды, кумачовые косынки создают эмоционально напряженный образ, полный стихии, эмоциональной борьбы. В толпе работниц беспокойство, порывисты жесты, оживлены лица. Главным выразительным средством является цвет» — пишет о работе искусствовед Е. К. Братчикова [Вступительная статья, 1992: 10]. Чистые, сочные, звонкие краски использованы здесь почти с голиковской экспрессией, что многократно усиливает эмоциональное состояние, передавая его зрителю. Каждый женский образ удивительно выразителен. Он вносит особый оттенок в общую гамму чувств. Композиционной доминантой является фигура женщины, возвышающаяся над толпой. В пластике ее силуэта сосредоточена основная сила эмоционального накала. В качестве композиционной и тональной поддержки центра выступают боковые сцены с группами людей. Сочувствующие образы решены более ярко, согласно живописной организации центральной части. Образы полицейских и встревоженного управляющего, хоть и наделяются характерными чертами, напоминают тени, незаметно подступающие в качестве неизбежной противодействующей силы.

Источники вдохновения. В творчестве В. М. Ходова главными инструментами всегда были наблюдение, проникновение в тонкие детали типажа. Именно отсюда богатство эмоциональных оттенков, с помощью которых строгость и лаконизм, свойственные палехской традиции, начинают «дышать». Вполне возможно, что отношение к миру фабричной жизни, будням рабочих сформировалось у художника еще в детском возрасте в Юже — городке текстильщиков, где он родился и вырос.

Массивные дореволюционные строения текстильных фабрик — безмолвные декорации, на фоне которых разворачивались драматические события, подобно живым существам, наделялись в воображении мастера памятью, делились пережитым и впитанным: «...Эти фабрики ивановские — как увижу красный кирпич и эти окна... Я до сих пор, когда Кохму проезжаю, все время люблюсь этими корпусами фабричными». «...Походить там по закоулкам, уж очень мне

нравится. Иногда пройдешь просто сзади каких-то фабрик, и как дыхнет чем-то, хлопком от чесальных машин, он по-особому пахнет. Там паркий воздух такой и запах своеобразный, в Юже есть тоже он» [Линия жизни во Вселенной...: 26]. Так захватывающее ощущение эпохи, ее панорама, архитектурная фактура, вкус, запахи рождали и образы героев, вернее сказать, героинь, потому что рабочая среда текстильного края, прежде всего, состояла из женского контингента. В этом-то и открылась художнику вся необычность происходившего: «Вот это движение ивановское, мне думается, оно имело смысл все же какой-то такой очень интересный. Мне кажется, что ивановские события окрашивались в особый цвет из-за женщин. Они и мужиков-то зажигали, наверное, и это выступление приобрело необычайную силу искренности» — рассуждает В. М. Ходов [там же: 25]. И продолжает: «Их понять можно, они очень импульсивны в проявлениях чувств и, прежде всего, конечно, ими материнские чувства двигали: ребяташки — это же самая боль была. Рабочие как жили? Читаешь там их записки, документы какие-то — жутко становится, тяжело — одни щи пустые» [там же].

В процессе работы художнику мало только личного впечатления. Чтобы глубже понять отчаянный порыв своих персонажей, он опирается на краеведческий материал, судьбы конкретных людей, бытовые обстоятельства, вынудившие пойти на риски. Ходов рассказывает, как работал с документами, изданиями, посещал экспозиции, посвященные этой теме, знакомился с архивами краеведческого музея и музея первого Совета.

Продолжая раскрывать тайну создания художественного образа, в числе источников вдохновения мастер обозначает еще один из сильных эмоциональных моментов, который был связан с местом гибели О. Генкиной: «Эта история на меня сильное впечатление произвела. Помню, когда еще был студентом, я никогда не подозревал, что в Иванове существует еще один вокзал — старый. И вдруг однажды как-то пешком пошел туда по этим путям трамвайным и вдруг вышел на эту площадь вокзальную и с таким потрясением обнаружил, что оказывается — вот эта площадь маленькая... Памятник ей (Генкиной) стоит у нового вокзала, в скверике, в загородочке. А убита она была у старого вокзала на площади — там такой круг трамвайный есть. И булыжник тогда еще был, сейчас все заасфальтировано уже, все изменилось, а тогда в том почти виде как оно было, так и стояло» [там же: 24].

Процесс работы над произведением: воспоминания очевидца. О. С. Субботина, палехская художница, ставшая очевидцем создания этого произведения, вспоминает: «В начале своей работы в Палехских художественно-производственных мастерских в 1977 году мне посчастливилось сидеть за одним столом с Валентином Михайловичем Ходовым. Таким образом, я могла наблюдать за тем, как на глазах рождалось еще одно замечательное произведение этого сложившегося мастера палехской лаковой миниатюры — шкатулка «Красные косынки».

О, как же интересно было увидеть процесс его работы! Это можно было назвать одним предложением — творческое горение!

Валентин Михайлович был необыкновенно дисциплинирован. Он всегда планировал, — сколько сделает за день, весь объем трудоемкой работы четко распределял по времени. Был энергичен, весел, любил пошутить, но во время самого процесса работы становился сосредоточен, молчалив, внимателен.

В этой работе Ходов использовал не титановые, а цинковые белила, которыми писали старые мастера — основатели Артели древней живописи. Я не встречала больше в Палехе человека, который бы с таким глубоким искренним уважением почитал «стариков», как их называли художники. Эту дань любви и признательности он пронес через всю свою жизнь.

Бережно сохраняя преемственность их мировоззрения, отношение к искусству, к Палеху, он очень интересовался и техническими возможностями основоположников, считал их произведения недостижимым мастерством, старался во всем приблизиться к ним.

Узнав, что они писали цинковыми белилами, он решил последовать их примеру в своем творческом поиске. Обычно, когда мы пишем у фигур руки и лица, то смешиваем белила и охру с добавлением кадмия красного. Он же делал пробел одними белилами, как работали старые мастера⁴.

Однако впоследствии художник признавался: «Я бы полностью был почти доволен этой работой, если бы я не писал ее белилами цинковыми, из-за которых она сейчас потеряла цвет. Она очень белесая стала» [там же: 25].

Высокий технический профессионализм, даже эксперимент сочетается в этой работе с удивительным чувством меры, взвешенности, соразмерности. Складывается впечатление, что выполнялась она легко, на одном дыхании — именно это качество и отличает состоявшееся произведение, которому предшествовала вдумчивая глубокая подготовка.

Движимый вперед непрерывным творческим поиском В.М. Ходов моментально «перелистывал» свои достижения, не останавливаясь, не придавая им особенного значения, и восходил в новую качественную силу.

«Время красных зорь» (1981). Продолжением цикла, посвященного революционной истории Иванова, стал ларец «Время красных зорь» 1981 года, находящийся сейчас в фондах Государственного музея палехского искусства.

28 мая 1980 года в Иванове был открыт музей первого Совета. Его экспозиция расположилась в новом здании, специально возведенном по случаю 75-летия этого исторического события. Главным экспонатом этого музея стала масштабная диорама размером 14×50 м, созданная художниками М. Самсоновым и Н. Соломиным, «Митинг Иванов-Вознесенских рабочих на Талке 1905 г. Рождение первого Совета». В ее основу легли материалы документальной фотохроники.

В. М. Ходов вспоминал, что она произвела на него сильное впечатление не столько как художественное произведение, сколько как достоверное воссоздание исторической действительности: «Я ее как-то смотрел с интересом и долго, стоял там...». «За этим мне увиделось время этих событий» [там же: 25] — говорил потом мастер. Это и стало главным источником его вдохновения.

В его произведении «Время красных зорь» «все средства художественной выразительности подчинены одной идее создания образа-символа: символичны тема, название, цвет. Сцена на крышке, в которой без труда узнаются отголоски известного произведения И. И. Зубкова, "шумит" многолюдной толпой. И нужна организующая сила (ею стала фигура трибуна), чтобы сплотить народ в едином порыве» [Братчикова, 1992: 13] — отмечает искусствовед Е. К. Братчикова.

⁴ Из личных воспоминаний О. С. Субботиной.

Композиция симметрична. И хотя цветовая гамма чрезвычайно разнообразна и насыщена, созвучие оттенков гармонизировано.

Несмотря на присущую палехской живописи декоративность, ясные, свежие краски, используемые мастером в сочетании с красным фоном, создают ощущение утренней освещенности. Это большая удача, поскольку красный цвет гораздо активней нейтральной глубины черного фона, непросто подчинить его огненную стихию своему колористическому замыслу.

Фабричные постройки, подобные здесь сказочным палатам, растворяются в алых небесах. Изумрудное кружево деревьев, сочная зелень лугов, сапфировые волны реки — все ликует в зареве восхода. Силуэты природы изящны и просты. Строгость и естественность форм интуитивно выдержаны в точной пропорции.



Ходов В. М. Ларец «Время красных зорь» (крышка). 1981

Художник не изображает природного солнца. Ассоциативно его функцией наделяется силуэт центральной фигуры. Ее монументальность подчиняет себе остальные пятна красного, вторящие в унисон. Все оттенки выстраиваются в последовательный ритм музыкально-живописного мотива. Он не только полон гражданского чувства, но и глубоко лиричен, а главное, в нем улавливается обаяние народной поэтики.

Образы персонажей не абстракты, не бесстрастны. Их лица полны живого впечатления и эмоций. Слева — толкуют о будущих переменах степенные мужички, справа — бегут, размахивая руками, самые молодые участники митинга — босоногие мальчишки.

На примере этого произведения можно с уверенностью сказать, что В. М. Ходов обладал ценнейшим свойством палехской традиции — даром поэтического (пере)воплощения действительности. Ему удавалось полностью высказать личное переживание языком палехского канона в самой емкой и непринужденной изобразительной форме. Именно это качество упорно совершенствовалось художником.

«Словно кадры документального фильма, ритмично сменяются сцены боковых сторон ларца: "Забастовки на текстильной фабрике"⁵, "Печатание и распространение листовок", "Маевки на Талке", "Заседание Совета рабочих депутатов". И каждая из них исторически достоверна, несет определенный эмоциональный заряд» [там же].

Всегда будучи самокритичен в оценке своих работ, В. М. Ходов рассматривал эти вещи не как окончательный результат раскрытия темы, а как этапную ступень к следующему более совершенному воплощению: «Я сейчас не выделяю эти работы, — говорил художник, — хотя они там и отмечены чисто официально, а просто хочу сказать, что если бы мне еще удалось сделать работу на эту тему, но тогда такую, чтоб выдохнуться» [Линия жизни во Вселенной...: 24].

Заключение. Масштаб личности человека измеряется тем, что тревожит его душу. У В. М. Ходова душа болела в масштабах страны. Его пытливый ум проникал во все сферы: причины революции, тайны Великой Отечественной войны, судьбы репрессированных людей и восстановление их доброго имени, иконописное прошлое, искусствоведение — во всем он улавливал суть явлений, пытался осмыслить каждый этап и определить его ценность. Все проявления русской жизни: исторические, краеведческие, политические, особенно что каса-

⁵ Примечательно, что новое фризное воплощение темы «Забастовки на текстильной фабрике», к которой художник обращается уже в третий раз, перекликается здесь с произведением И. М. Баканова «Женская демонстрация» 1928 года, в котором тоже использован красный фон. Разница состоит в том, что если у Баканова это самостоятельное произведение, у Ходова — одна из четырех композиций, взаимосвязанных между собой. И. М. Баканов в пластике, характерных элементах одежды являет зрителю крестьянские образы. У Ходова изображены представительницы городской среды. Баканов более декоративен. Почти равномерная чередность фигур в его композиции более сконцентрирована к центру и слегка «редет» по краям — в начале и конце шествия. У Ходова мы наблюдаем строго разграниченные группы людей, в промежутках между которыми художник ненавязчиво привносит силуэты архитектуры, мостовой, указывая место действия. Ходов как представитель 1970—1980 годов тяготеет к большей конкретизации. Существенные отличия присутствуют и в цвете. Охры, на которых строится цветовое решение Баканова, почти не используются Ходовым. Композиции, в которых отражены схожие темы, использованы красный фон и почти одинаковый формат, отразили творческую индивидуальность художников. Каждый из них нашел собственный неповторимый пластический мотив, используя единые выразительные средства. Несмотря на различный подход, восприятие, «почерк», даже образный строй, их роднят единая стилевая гармония, традиция, сочетающая в себе строгость исполнения с непосредственностью живого наблюдения.

лось искусства (не только Палеха, но и Холуя), промыслов, русского искусства в целом, имели для него самую непосредственную взаимосвязь. Ему нужно было все проанализировать, извлечь урок и организовать этот багаж в структуру возможностей для нравственного и творческого развития современников. Такие люди при жизни обретают бессмертие.

Как сказал о В. М. Ходове один из его друзей, заслуженный художник РСФСР Б. М. Ермолаев: «В его душе жила Россия...». «Необычайная искренность, проникновенность работ В. М. Ходова, в которых отражена героическая летопись первого в России Совета, ставит этот цикл лаковой миниатюры Палеха в знаменательный ряд художественных произведений, посвященных историческому прошлому нашей страны.

Сила духа этого мастера, прославившего Палех, свет его души живы и сейчас. Он — пример мужественного, гармоничного, талантливого художника, воплотившего в себе лучшие качества русского человека»⁶.

Библиографический список / References

Братчикова Е. Мастер этот... // Валентин Ходов: альбом-каталог / сост. Е. К. Братчикова. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 8—17.

(Bratchikova E. This master..., in Bratchikova E. K. (ed.) *Valentin Khodov: album-catalog*, Moscow, 1992, pp. 8—17. — In Russ.)

Шумков В. Он остался в нашей памяти... // Валентин Ходов: альбом-каталог / сост. Е. К. Братчикова. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 5—7.

(Shumkov V. «He remained in our memory...», in Bratchikova E. K. (ed.) *Valentin Khodov: album-catalog*, Moscow, 1992, pp. 5—7. — In Russ.)

Памяти товарища. Некролог. 1988 г.: машинная рукопись // Из личного арх. О. С. Субботиной.

Линия жизни во Вселенной палехского искусства [интервью с палехским художником Валентином Ходовым] // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 20—49.

(The line of life in the universe of Palekh art [interview with Palekh artist Valentin Khodov], *Noospheric studies*, 2022, is. 4, pp. 20—49. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 24.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 24.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Бокарева Мария Михайловна — научный сотрудник, Государственный музей палехского искусства, п. Палех, Российская Федерация, marija-subbotina2012@ya.ru

Bokareva Mariya Mikhailovna — Researcher, State Museum of Palekh Art, Palekh village, Russian Federation, marija-subbotina2012@ya.ru

⁶ Из личных воспоминаний О. С. Субботиной.

Научная статья
УДК 745.513(091)(470.315)
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.114-123

Е. Ф. Бехтенова, Ю. В. Дружинина

ОРГАНИЗАЦИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ШКОЛЬНИКОВ С ПАЛЕХСКОЙ МИНИАТЮРОЙ НА УРОКАХ ИСТОРИИ ПРИ ИЗУЧЕНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ 1930-х гг.

Аннотация. Авторы статьи предлагают использовать на уроках истории живопись в стиле палех как средство мотивации школьников к изучению истории. Рассматривается использование визуального источника — Палех для изучения исторических событий и процессов, происходящих в различных сферах общества в стране в 1930-е годы. В статье предложены материалы по организации познавательной деятельности школьников с палехской миниатюрой при изучении 30-х гг. XX века. Предложены вопросы для учащихся для анализа и сравнения палехской миниатюры и агитационного текстиля, созданного в один период времени. Сделан вывод о важности организации познавательной деятельности школьников с материалами палехской живописи на уроках истории, направленной на повышение мотивации школьников к изучению истории. Использование агитационной лаковой палехской миниатюры на уроках истории поможет вызвать у школьников интерес к изучению истории России, может способствовать сохранению её культурных традиций, понимания важности сохранения народных промыслов.

Ключевые слова: современный урок истории, визуальные источники, палехская лаковая миниатюра, познавательная деятельность школьников

Ссылка для цитирования: Бехтенова Е. Ф., Дружинина Ю. В. Организация познавательной деятельности школьников с палехской миниатюрой на уроках истории при изучении отечественной истории 1930-х гг. // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 114—123.

Original article

E. F. Bekhtenova, J. V. Druzhinina

ORGANISATION OF COGNITIVE ACTIVITY OF SCHOOLCHILDREN WITH PALEKH MINIATURE IN HISTORY LESSONS IN THE STUDY OF NATIONAL HISTORY 1930s.

Abstract. The authors suggest using the Palekh painting as a means of motivating the pupils to study history in the history classes. The article considers the usage of the visual source — palekh painting for studying historical events and processes, which took place in different social spheres in the country in 1930th. The article suggests materials for the organization of cognitive activity of schoolchildren with the Palekh miniatures at the study of the 30-s of the XXth century. The article offers questions for students to analyze and compare palekh miniatures and propaganda textile created in the same period of time. The conclusion is made about the importance of organizing cognitive activity of schoolchildren with the materials of Palekh painting at history classes which is directed at increasing the motivation of schoolchildren to study history. The use of agitational lacquer palekh miniatures at the history classes will help to arouse students' interest in the study of the history of Russia, will contribute to the preservation of its cultural traditions and understanding of the importance of folk crafts.

Keywords: modern history lessons, visual sources, lacquer miniatures, cognitive activity of schoolchildren

Citation Link: Bekhtenova, E. F., Druzhinina, J. V. (2022) Organizatsiya poznavatel'noy deyatel'nosti shkol'nikov s palekhskey miniatyuroy na urokakh istorii pri izuchenii otechestvennoy istorii 1930-kh gg. [Organisation of cognitive activity of schoolchildren with palekh miniature in history lessons in the study of national history 1930s.], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 114—123.

К постановке проблемы. Как сделать урок истории актуальным для современного ученика? Какие исторические источники будут информативными и интересными на школьных уроках истории? Как увлечь ребенка историей? Как помочь ученику запомнить значимые исторические события, наполнив их яркими образами? Как не назидательно воспитывать ученика, развивать его эстетический вкус? Эти непростые вопросы волнуют сегодня педагогов-историков. Поэтому педагоги стремятся использовать на уроке приемы, современные информационные технологии, которые бы заинтересовали школьников предметом, сделали процесс познания истории более интересным, увлекательным для учеников, но при этом и были бы методически эффективными [Бехтенова, 2014], [Друзинина, Бехтенова, 2021], [Мельниченко, 2008], [Хлытина, 2015]. Другим популярным способом повышения интереса школьников к изучению истории является отбор учителем вызывающих интерес у школьников средств обучения. Применительно к предмету истории актуально говорить об отборе педагогом таких исторических источников, которые бы вызвали неподдельный интерес у обучающихся, с которыми им было бы интересно работать. В связи с этим учителям можно обратиться к визуальным источникам обучения, которые отвечают многим вышеназванным требованиям.

Думаем, что помочь разрешить часть вопросов, озвученных выше, поможет обращение к материалам палехской миниатюры. Предложим материалы по организации познавательной деятельности школьников с палехской миниатюрой при изучении истории советского общества в 1930-е годы.

Варианты организации познавательной деятельности школьников на уроках истории посредством палехской миниатюры. Своевременно обращаться на школьных уроках к агитационной палехской миниатюре еще и в связи тем, что в федеральном государственном образовательном стандарте среднего общего образования (далее — ФГОС) отмечается, что по учебному предмету «История» (базовый уровень) школьникам необходимо научиться «критически анализировать для решения познавательной задачи аутентичные исторические источники разных типов (письменные, вещественные, аудиовизуальные) по истории России и зарубежных стран XX — начала XXI века, оценивать их полноту и достоверность, соотносить с историческим периодом; выявлять общее и различия; привлекать контекстную информацию при работе с историческими источниками» [ФГОС...: 41]. Кроме того, сюжеты, которые содержатся в агитационной лаковой палехской миниатюре могут поспособствовать ознакомлению школьников с «достижениями страны и ее народа; умение характеризовать историческое значение Российской революции, Гражданской войны, <...> индустриализации и коллективизации в Союзе Советских Социалистических Республик (далее — СССР)» [там же: 42]. Можем предположить, что в процессе работы школьников с материалами агитационной палехской живописи, у учащихся будут развиваться вышеназванные умения и формироваться знания об изучаемом периоде, сопряженные с яркими, эмоционально окрашенными образами.

На наш взгляд, те образы, которые находят отражения в материалах палехской живописи, могут поспособствовать достижению такого личностного результата освоения школьниками образовательной программы, как «эстетическое отношение к миру, включая эстетику быта, научного и технического творчества, спорта, труда и общественных отношений» [там же: 42].

Выделим черты палехской живописи, которые делают ее актуальным источником по изучению истории советского государства 1930-х годов для школьных уроков, на которые педагогу стоит акцентировать внимание учащихся. Во-первых, зародившееся в глубине дореволюционного времени иконописная палехская живопись в 1920-х годах под влиянием времени трансформировалась: мастерам пришлось оставить занятие иконописью и начать «разрисовывать шкатулки из папье-маше сюжетами из народных сказок, жанровыми сценками и пейзажами» [Короленко, Кривцова]. Таким образом, палехская живопись отражала необычность, сказочность изображаемых художниками сюжетов. Д. А. Прокофьева отмечает, что для палеха были характерны «мажорные цветовые сочетания, изящные формы, золотое узорочье». Все это, по мнению исследовательницы, призвано было «сильно воздействовать на зрителя, передавая основную мысль советских граждан: мы гордимся своими достижениями, которые стали возможны благодаря упорному труду» [Прокофьева, 2019: 178].

Во-вторых, сказочный и позитивный посыл палехской миниатюры сделал ее привлекательной для советских авторов, которые стали обращаться к ней в рамках пропагандистской и агитационной деятельности [Короленко, Кривцова]. В советское время «агитлак» стал изделием массового производства, содержащий советскую символику и тематику. Можно предположить, что лаковая па-

лехская миниатюра имела распространение среди советского населения, была доступна для восприятия широких масс.

Рассмотрим варианты организации познавательной деятельности школьников с палехской миниатюрой, отражающей события, происходившие в разных сферах советского общества, в 1930-х годах: духовной, политической, социальной, экономической.

При изучении *духовной сферы* жизни общества рекомендуем использовать лаковую миниатюру Ф. А. Каурцева «Увидели аэроплан» (1931 г.).



Задания к изображению:

1. Что вы знаете о палехской миниатюре? Какие ассоциации, чувства она у вас вызывает?*
2. Какие характерные черты, судя по изображениям на миниатюре, свойственны для палехской живописи?*
3. Почему художник запечатлел на лаковой миниатюре сюжет, на котором люди смотрят в небо на аэроплан?
4. Каким важным событиям духовной жизни советского общества могла быть посвящена анализируемая вами лаковая миниатюра? Какие вы можете назвать тенденции развития духовной сферы жизни советского общества в 1930-х годах?
5. Какой агитационный посыл, по вашему мнению, несет миниатюра «Увидели аэроплан»?
6. Назовите выдающихся ученых и конструкторов гражданской и военной техники, работавших в советском государстве в 1930-х годах.
7. Если бы вам предложили создать палехскую миниатюру, посвященную одному из них, то какие бы образы, черты личности деятеля отобразили на ней? Какие колористические решения предложили бы? Почему?
8. Подберите палехские лаковые миниатюры, которые отражают процесс освоения советским обществом небесного и космического пространства. Проанализируйте, в какие годы их было создано наибольшее количество и

* Вопрос можно использовать при работе с любой из предложенных миниатюр.

объясните, почему. Охарактеризуйте символы и образы, которые были представлены на них.

При изучении *политической сферы* жизни советского общества возможно использовать лаковую миниатюру С. И. Солонина «В детской комнате во время выборов в Верховный Совет СССР». 1936 г.



Задания к изображению:

1. На календаре, изображенном на палехской миниатюре, обозначена «красная дата» 12 января. Почему именно ее зафиксировал художник на агитационной лаковой миниатюре? В каком году произошло событие, отмеченное на календаре? Почему, по вашему мнению, автор обращается к этому событию в своей работе в 1936 году?

2. Почему художник, посвящая работу значимому событию в политической жизни советского общества, нарисовал детскую комнату, детей и женщин?

3. Как вы думаете, почему на анализируемой вами палехской лаковой миниатюре отсутствуют мужские образы? Аргументируйте свой ответ.

4. Проанализируйте интерьер детской комнаты, зафиксированной на лаковой миниатюре. О каких политических настроениях в обществе он может свидетельствовать?

5. Как вы считаете, какое эмоциональное настроение создавали сюжеты палехских миниатюр на зрителя? Почему вы так считаете?

Социальная сфера жизни общества рассматривается с привлечением миниатюры А. А. Дыдыкина «Раскрепощение женщины». 1932 г.



Задания к изображению:

1. Какие социальные изменения, произошедшие в советском обществе к 1930 году, отображены на миниатюре?
2. Какие изображенные сюжеты можно отнести к реальным изменениям в обществе, а какие изображены в приукрашенном, сказочном виде?
2. На основе материалов палехской живописи, опишите изменения в социальной жизни советских женщин, произошедшие в 1930-х годах.
3. Опираясь на материалы палехской живописи, учебник истории, реконструируйте образ «нового человека» советского общества 1930-х годов.
4. Какие гендерные проблемы затрагивает в агитационной лаковой миниатюре художник?*

** Вопрос повышенного уровня сложности, для школьников, увлекающихся историей.

Экономическая сфера жизни общества рассматривается с привлечением лаковой миниатюры И. В. Маркичева «Сельскохозяйственные работы». 1935 г.



Задания к изображению:

1. Проанализируйте лаковую миниатюру И. В. Маркичева «Сельскохозяйственные работы» и расскажите о том, какие изменения в сельском хозяйстве произошли в 1930-х гг. и нашли отражение в палехе.

2. Познакомьтесь с текстом учебника об особенностях развития сельского хозяйства в 1930-х годах в СССР. Совпадает ли выявленная вами информация в тексте учебника с образами, представленными в агитационном лаке? Почему? Поясните свой ответ.

3. Вспомните особенности палехской живописи и проанализируйте цветовое решение автора, используемое при написании лаковой миниатюры. Какие цвета доминируют? Как вы думаете, почему?

Возможно при организации познавательной деятельности школьников по изучению истории советского государства, привлекать дополнительно к лаковой палехской миниатюре агитационной направленности другие исторические источники. На наш взгляд, продуктивно будет обратиться к материалам агитационного текстиля, который нами также предлагался для организации познавательной деятельности школьников на уроках истории в рамках изучаемого исторического периода [Бехтенова, Дружинина, 2020: 58—63]. Рассмотрим возможный алгоритм работы с этими историческими источниками на примере изучения развития сельского хозяйства в 1930-х годах.

Учащимся предлагается ознакомиться с лаковой агитационной миниатюрой, выполненной, палехскими мастерами и фрагментом агитационного текстиля и выполнить задания.



И. В. Маркичев
«Сельскохозяйственные работы». 1935 г.



Р. Е. Васильева «Новая деревня».
Конец 1920-х — 1931 г. Ситец

Задания к изображениям:

1. Что вам известно об агитационной лаковой миниатюре, выполненной палехскими мастерами?

2. Вспомните характеристики, свойственные для агитационного текстиля.

3. Как вы думаете, почему в 1930-х годах получает распространение агитационный текстиль, агитационная миниатюра? Почему, на ваш взгляд, их создание было связано с городом Иваново и его окрестностями?

4. Сравните предложенные лаковую палехскую миниатюру «Сельскохозяйственные работы» с фрагментом агитационного ситца «Новая деревня» и ответьте на вопросы:

а) Какие цветовые решения сближают эти исторические источники? Как вы думаете, почему авторы, работающие в разных стилях, используют именно эту цветовую гамму?

б) Какие образы повторяются в агитационных источниках? Почему?

в) В чем, на ваш взгляд, отличие в подаче агитационной информации в палехской живописи и агитационного текстиля?

5. Сделайте подборку источников агитационной направленности, посвященной развитию сельского хозяйства в 1930-х годах (здесь возможно обратиться и к агитационному фарфору).

Таким образом, палехская агитационная миниатюра обладает большим потенциалом по организации изучения школьниками истории советского государства. В ярких образах, легких и понятных для восприятия школьников, отразились сложные процессы, происходившие в духовной, экономической, политической и социальной сферах жизни в СССР в 1930-х гг. Организация работы школьников с палехской живописью будет способствовать расширению знаний о народных художественных промыслах нашей страны, имеющих многолетнюю историю. Материалы палехской живописи, привлекаемые на школьных уроках истории, могут способствовать развитию критического мышления, исследовательских умений у учащихся. Предполагаем, что образы, запечатленные в агитационной лаковой палехской миниатюре, помогут вызвать у школьников интерес к истории СССР 1930-х годов, а также к исторической науке и исследовательской деятельности.

Библиографический список / References

- Бехтенова Е. Ф. Педагогические условия создания мотивационной основы познавательной деятельности школьников на уроках истории // Сибирский педагогический журнал. 2014. № 2. С. 67—72.
(Bekhtenova E. F. Pedagogical conditions of creating a motivational basis of cognitive activity of schoolchildren in history lessons, *Siberian Pedagogical Journal*, 2014, no. 2. С. 67—72. — In Russ.)
- Бехтенова Е. Ф., Дружинина Ю. В. «Серп и молот, звезды и шестерёнки, колосья и ракеты...»: агитационный текстиль 1920-х гг. на уроках истории // Преподавание истории в школе. 2020. № 8. С. 58—63.
(Bekhtenova E. F., Druzhinina Y. V. "Sickle and hammer, stars and pinions, ears and rockets...": agitational textile of 1920s at history lessons, *Teaching History at School*, 2020, no. 8, pp. 58—63. — In Russ.)
- Дружинина Ю. В., Бехтенова Е. Ф. Советский Палех как средство мотивации школьников к изучению истории (на примере темы «Полет первого человека в космос») // Преподавание истории в школе. 2021. № 5. С. 80—84.
(Druzhinina Y. V., Bekhtenova E. F. Soviet Palekh as a means of motivating schoolchildren to study history (on the example of "The flight of the first man into space"), *Teaching History at School*, 2021, no. 5, pp. 80—84. — In Russ.)
- Короленко С., Кривцова Л. Всё, что нужно знать о Палехе. Из чего состоит палехский стиль, как его создатели-иконописцы обманули советскую власть и при чем здесь Рафаэль. URL: <https://arzamas.academy/materials/1597> (дата обращения: 24.10.2022).
(Korolenko S., Krivtsova L. All there is to know about Palekh. What the Palekh style consists of, how its icon painters deceived the Soviet power and what Raphael has to do with it. — In Russ.)
- Мельниченко О. О. Формирование положительной мотивации учащихся к изучению истории России XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 51. С. 249—253;
(Melnichenko O. O. Formation of positive motivation of students to study the history of Russia XX century, *Proceedings of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen*, 2008, no. 51, pp. 249—253. — In Russ.)
- Палехская миниатюра. Большая российская энциклопедия. URL: https://bigenc.ru/fine_art/text/2704887 (дата обращения: 31.10.2022).
(Palekh Miniature. The Great Russian Encyclopaedia. — In Russ.)
- Прокофьева Д. А. Популяризация народных промыслов на примере лаковой миниатюры Ивановской и Владимирской областей как одно из направлений культурной дипломатии. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_41329990_34646127.pdf (дата обращения: 31.10.2022).
(Prokofieva D. A. Popularisation of folk crafts on the example of lacquer miniatures of Ivanovo and Vladimir regions as one of the directions of cultural diplomacy. — In Russ.)
- ФГОС СОО. URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405172211/> С. 41—42.
(The Federal State Educational Standard, pp. 41—42. — In Russ.)
- Хлытина О. М. Мотивационный модуль урока истории: варианты проектирования // Югра, Сибирь, Россия: политические, экономические, социокультурные аспекты

прошлого и настоящего: сборник научных статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, посвященный 85-летию со дня образования Ханты-Мансийского автономного округа — Югры / под общ. ред. Я. Г. Солодкина, Л. В. Алексеевой. Нижневартовск: Нижневарт. гос. ун-т, 2015. С. 230—233 и др.

(Khlytina O. M. Motivational module of history lesson: variants of designing, in Solodkin Ya. G., Alekseeva L. V. (eds.) *Yugra, Siberia, Russia: political, economic, sociocultural aspects of the past and the present*, Nizhnevartovsk, 2015, pp. 230—233. — In Russ.)

Статья поступила в редакцию 23.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 23.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторах / Information about the authors

Бехтенова Елена Федоровна — кандидат педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник Института стратегии развития образования Российской академии образования, г. Москва, Россия, bekhtenova@mail.ru

Bekhtenova Elena Fedorovna — Candidate of Sciences Pedagogical, Associate Professor, Senior Researcher, Institute for Strategy of Education Development of the Russian Academy of Education, Moscow, Russian Federation, bekhtenova@mail.ru

Дружинина Юлия Викторовна — кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры отечественной и всеобщей истории Новосибирского государственного педагогического университета, г. Новосибирск, Россия, druzok5111@yandex.ru

Druzhinina Julia Viktorovna — Candidate of Sciences in History, Associate Professor of the Department of History, Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation, druzok5111@yandex.ru

ПОСТСКРИПТУМ

Научно-популярная статья
УДК 745.513(091)(470.315)
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.124-127

Г. С. Смирнов

НАРОДНЫЙ ХУДОЖНИК ВАЛЕНТИН ХODOV

Аннотация. Статья в форме свободного размышления посвящена палехскому художнику-миниатюристу Валентину Ходову. Особое внимание уделяется поискам народных смыслов советского искусства вне контекста политических и идеологических штампов. Предложен философско-герменевтический разбор избранных работ В. Ходова. Как итог этого анализа зафиксирована самая значимая черта — наследие советского художественного Палеха — уметь встраивать в искусство архетипы народной культуры. Сделан вывод о своеобразной ходовской энциклопедии народного бытия, отразившейся в его художественном творчестве.

Ключевые слова: В. М. Ходов, Палех, палехская лаковая миниатюра, художественная картина мира, энциклопедия народного бытия, ноосферный хронотоп

Ссылка для цитирования: Смирнов Г. С. Народный художник Валентин Ходов // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 124—127.

Original article

G. S. Smirnov

PEOPLE'S PAINTER VALENTIN KHODOV

Abstract. The article, in the form of free reflection, is dedicated to the Palekh miniaturist Valentin Khodov. Particular attention is paid to the search for folk meanings of Soviet art outside the context of political and ideological clichés. A philosophical and hermeneutical analysis of selected works by V. Khodov is proposed. As a result of this analysis, the most significant feature of the Soviet artistic Palekh was recorded — the ability to build archetypes of folk culture into art. The conclusion is made about a kind of Khodov's encyclopedia of folk life, reflected in his artistic work.

Keywords: V. M. Khodov, Palekh, Palekh lacquer miniature, artistic picture of the world, encyclopedia of folk life, noospheric chronotope

Citation Link: Smirnov, G. S. (2022) Narodnyy khudozhnik Valentin Khodov [People's painter Valentin Khodov], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 124—127.

История советского искусства в постперестроечную эпоху воспринимается совсем не так, как это виделось было раньше. Идеологическая подоплека, которая всегда была на первом месте, скрадывала те глубинные архетипы, которые были спрятаны во вроде бы незначительных деталях. Советское искусство, взятое вне контекста политических и идеологических штампов, предстает в совершенно иных смыслах. Примером тому может служить творчество палехского художника Валентина Михайловича Ходова (23.11.1942 — 31.08.1988).

В. М. Ходов — заслуженный художник РСФСР (1985). Это звание ему присвоено за творческие работы, посвященные истории нашей страны, в том числе и относящиеся к её революционному периоду. В его творчестве эта тема не представляет собой что-то неорганичное, «заказное», она вплетается в общую систему его эстетического и художественного миропонимания. История советского времени показывает, какие гигантские великие богатства таятся в душах людей из российской глубинки, по интуиции стремящихся к постижению красоты и смысла миробытия. Эстетическая традиция народного строя жизни может рассматриваться как сущностно-органическая черта уникальной региональной этнокультуры.



Жизнь В. М. Ходова, родившегося в районном центре Южа в 30 км. от Палеха, очень важна для понимания истории народной культуры и эволюции народного мировоззрения. Очень часто народные таланты не получают поддержки и развиваются с неограниченными профессиональным образованием навыками и умениями. Народный примитивизм как способ бытия в преимущественно духовно-художественном пространстве сельской жизни явление достаточно типичное, уходящее корнями в систему векового ремесленничества и рукоделия. К сожалению, очень часто мировой опыт художественной традиции в силу социальных и исторических условий не проходит до конца через творчество этих народных самородков-самоучек и не позволяет им выразить себя в отшлифованных профессионализмом формах. Яркие примеры тому А. Чапкин и А. Спирина, вышедшие из того же южского культурного хронотопа, на базе которого вырос художественный талант В. Ходова, оградённый во время учебы в художественном училище села-академии Палех.

Для Палехской лаково-художественной традиции послереволюционного периода, преобразовавшей в значительной степени вековой опыт иконописания, такого рода навыки формировались в русле умений старых мастеров, нашедших новое — с(о)ветское, а фактически «народное» — измерение отмененного новой властью многовекового религиозного искусства. Пространство художественно-эстетической палитры артели старых мастеров, возникшей в 1924 году, в полной мере оказалось определяющим для нескольких поколений советских палехских художников.

Классическим образцом личностного художественного взлета выходца из народа в лоне советского искусства может служить творчество В. М. Ходова.

Народная традиция всегда пробивалась в иконописном религиозном творчестве, этот богатый опыт сохранения и преумножения левкасного, пробельного (светоносного) и цветоносного уровней художественного сознания передался и мастерам советского времени. Умение строить в новорожденном советском искусстве архетипы народной культуры — может быть самое значимое наследие советского художественного Палеха.

Творчество В. М. Ходова — прекрасная иллюстрация такого рода размышлений. Даже самые, казалось бы, идеологические сюжеты, изображаемые мастером, имеют глубоко органичное народное содержание. Народное бунтарское революционное движение в его работах является своеобразным продолжением тех «бунташных» традиций, которые характерны для всей русской истории, наполненной формами народной стихии и народной самоорганизации. Новгородские ушкуйники, «народный герой» Василий Буслаев — это тот культурный слой, на котором произрастали народные революционные движения XX века.

В творчестве В. М. Ходова мы обнаруживаем всю палитру народной жизни от самых банальных и бытовых её сюжетов, до самых высоких — пафосных и этосных — ее проявлений. Достаточно перечислить в определённом порядке сюжеты работ художника, чтобы иерархия бытийных смыслов оказалась само-явленной: «Дюк Степанович и Чурило Пленкович» (1968), «Басни Крылова» (1973), «Василий Буслаев» (1974), «Новгородские ушкуйники» (1977), «Вниз по матушке по Волге» (1977), «Красные косынки» (1977), «Левша» (1980), «Время красных зорь» (1981), «Вечевая республика» (1984), и, наконец, «Сказ о Петре и Февронии» (1984).

Энциклопедия народного бытия в творчестве В. М. Ходова уникально проявляется в традиционном для палехских мастеров сюжете — «Палех» (1970). В этом произведении нашли универсальное сопряжение несколько хронотопов: водный, земной и небесный, языческий и христианский, сказочный и реальный, красочный и музыкальный, материальный и духовный, космический и земной, художник по-своему сконструировал всеединство вселенских символов, собрав их в единое эстетическое, художественное, философское, разумное, символическое сферное пространство — ноосферное пространство.

«Палех» — не географическое, а культурно-семиотическое пространство, созданное симфонией красочной палитры миро-народной культуры. Многие из этих символов еще предстоит разгадывать: сложны по своей семантической нагруженности Солнце-Ярило, неожиданна сопряженность трех храмов (один из которых располагается на ките и не имеет «опознавательных знаков») и со-бытие триады солярно-лунарных сферностей с лучезарностями ночного, дневного и фаворского света. Отметим еще один важный, на наш взгляд, момент: соотношение высотности восьмиконечного креста на колокольне Крестовоздвиженского храма и верхней точки солнечного диска — они на одинаковой высоте, и ни чего нет выше их. Миниатюра «Палех» — символ космичности народного сознания и народного верования в единосущность мира. Культура белого и разноцветного на фоне черного хаоса-меона, сохранение свето-цвета в погасшем пространстве чернобытия — это ли не главное в палехском искусстве, самые потаённые смыслы которого палехские миниатюристы умели глубоко прятать от идеологически прищуренных глаз, присматривавших за развитием народного искусства.

Но самый, думается, близкий — народно-советский — слой образности проявляется в тарелке «Песня» (1979), которая не случайно украшает обложку

альбома, посвященного творчеству мастера. Радость жизни, может быть, самое главное содержание смысла народности во все — и тяжелые, и спокойные — времена. Не случайно, что сама форма тарелки — круглой как солнце — напоминает о языческо-народном пафосе сельского бытия. Под знаком Солнца и Крестовоздвиженского храма, под сенью реликтовой древомирной восьмеричности, на берегу речки Палешки, в миру простонародного праздника-веселья сидит сообщество палеховских художников «всех времен и народов» и звучит песня радости — вот смысл притягательности палехской глубинки с её вселенскими смыслами народного бытия. Пройдет еще один миг, и этот мыльный разноцветный шар, плывущий в черном хаосе бытия, вдруг лопнет, придут серые будни, во время которых душу будет греть чувство великого всеприродного и всенародного всеединства — может быть в этом и состоит главный смысл, ради которого живет человек...

Насколько сложной и многослойной может оказаться советская семиотика дает представление работа (и тоже тарелка — «на блюдечке с голубой каёмочкой») 1978 года «Жаворонок». На первый взгляд это своеобразная иллюстрация к музыкально-стихотворной строчке «...жаворонок звонкий...», отражающей экзистенциальный мир открытого миру человека. Но, заметим, что уже в самом тексте стихотворения есть прямое пересечение народно-языческих и народно-христианских мотивов. Жаворонок в изображении советского художника В. М. Ходова вознесся на то место, которое традиционно в иконописном хронотопе отводится голубю, символизирующему Святого Духа. Да и сам природно-экзистенциальный герой, находящийся в нижней части тарелочного «сфероблинного» мира, по знаковому строю своего духовно-взлетающего существа похож на того Жаворонка с большой буквы. Мир художественного сознания человека в преддверии «конца советского света» все больше похож на мир тысячелетнего народного сознания растительно-цветочного бытия.

Конец 1970-х — начало 1980-х годов прошлого века может рассматриваться как время предзнаменований — самое застойное и самое *состарившееся* в полноте радостного смысла советского общежития в сотовариществе. Пройдет пять лет, наступят 1990-е годы, и мир того целостного народного естественного ощущения простоты великого бытия сменится бурей переосмысления и новой революционной ломкой. Это будет тоже народная жизнь, но жизнь другая — не столь безоглядно песенная.

Статья поступила в редакцию 24.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 24.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Смирнов Григорий Станиславович — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, smirnovgs@ivanovo.ac.ru

Smirnov Grigory Stanislavovich — Doctor of Sciences (Philosophical), Professor, Professor of the Department of Philosophy, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, smirnovgs@ivanovo.ac.ru

NOUS

ЖУРНАЛ В ЖУРНАЛЕ

Научная статья
УДК 81'27
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.128-133

Е. А. Вансяцкая

ЯЗЫК И КОММУНИКАЦИЯ В ОНТОГЕНЕЗЕ (НА МАТЕРИАЛЕ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ А. Н. ПОРТНОВА)

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, связанные с языком и коммуникацией детей. Используются работы профессора А. Н. Портнова, который в своем научном наследии неоднократно обращался к вопросам речевого развития в онтогенезе. Особое внимание исследователь обращал на генетические предпосылки коммуникативности. Проведенные эксперименты доказывают, что уже у новорожденных детей имеет место высокая степень синхронизации движений всего тела с обращенной к ним речью взрослых. Быстрые и пристальные взгляды, улыбка, смех, замедление темпа речи, определенный тембр голоса являются необходимой предпосылкой социального взаимодействия. Показано, что протоязыковые высказывания выступают не только как средства коммуникации, но и как орудия формирования мысли, а также средства социального развития ребенка. Уже в онтогенезе можно говорить о невербальных или неречевых знаках. Ученый отстаивал свою точку зрения, что несловесные знаки нельзя изучать отдельно от словесных, так как вместе они образуют едионаправленную коммуникацию. Большое внимание уделяется идеям А. Н. Портнова, которые находят применение при изучении диалогов периода раннего детства. Продемонстрированы наиболее частотные структуры при выражении коммуникантами переживаемых ими эмоций. Материалом исследования послужили отрывки из произведений художественной литературы для детей на английском языке.

Ключевые слова: речевое развитие в онтогенезе, невербальные знаки, диалоги периода раннего детства, эмоциональные реакции коммуникантов, художественная литература для детей

Ссылка для цитирования: Вансяцкая Е. А. Язык и коммуникация в онтогенезе (на материале научного наследия А. Н. Портнова) // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 128—133.

Original article

Е. А. Vansyatskaya

LANGUAGE AND COMMUNICATION IN ONTOGENESIS (BASED ON THE SCIENTIFIC HERITAGE OF A. N. PORTNOV)

Abstract. The article deals with issues related to the language and communication of children. The works of professor A. N. Portnov, who in his scientific heritage has repeatedly addressed the issues of speech development in ontogenesis, have been used. The researcher paid special attention to the genetic prerequisites for communication. The experiments con-

ducted prove that newborn children demonstrate a high degree of synchronization of movements of the whole body with the speech of adults addressed to them. Quick and intent glances, a smile, laughter, slowing down the pace of speech, a certain voice quality are a necessary precondition for social interaction. It is shown that protolinguistic utterances act not only as a means of communication, but also as tools for the formation of thought, as well as a means of social development of a child. It is possible to speak of non-verbal signs in ontogenesis. The scientist defended his point of view that non-verbal signs cannot be studied separately from the verbal ones, because they form unidirectional communication together. Much attention is paid to the ideas of A. N. Portnov, which are used in the study of early childhood dialogues. The most frequent structures when communicants express their emotions experienced are demonstrated. The material of the study are excerpts from fiction for children in English.

Keywords: speech development in ontogenesis, non-verbal signs, early childhood dialogues, emotional reactions of communicants, fiction for children

Citation Link: Vansyatskaya, E. A. (2022) Yazyk i kommunikatsiya v ontogeneze (na materiale nauchnogo naslediya A. N. Portnova) [Language and communication in ontogenesis (based on the scientific heritage of A. N. Portnov)], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 128—133.

Вопросы, связанные с онтогенезом языка и коммуникации, рассмотрение этих явлений в комплексе крайне интересовали профессора А. Н. Портнова. В своих работах он неоднократно обращался к философским проблемам филогенеза и онтогенеза языка и общения, к языковой способности и сущности человека, к биологическим и социальным факторам в развитии и функционировании языка, к вопросам языковой коммуникации в системе биологического знания [Портнов, 1989, 1992, 1994; Портнов, Силич, 1990].

Сначала обратимся к общим идеям, высказанным А. Н. Портновым в ряде своих работ. По некоторым данным, к моменту рождения в зачаточной форме существует функциональная асимметрия полушарий, которая полностью оформляется в более позднем возрасте под влиянием социальных воздействий. Таким образом, стоит предположить, что существует генетически фиксированный план развертывания психофизиологических предпосылок речи. При этом на ранних ступенях филогенеза определено существует иное устройство знаковой системы общения, гораздо более «правополушарное», с преобладанием изобразительных знаков и с гораздо более примитивным синтаксисом [Портнов, 1994: 82—84]. Ученый считал необходимым уделить внимание генетическим предпосылкам коммуникативности. Проведенные эксперименты доказывают, что уже у новорожденных детей имеет место высокая степень синхронизации движений всего тела с обращенной к ним речью взрослых. Показано, что при наличии десинхронизации можно говорить о физиологической незрелости мозга или его поражении. На более поздних этапах появляется комплекс оживления — генерализованная реакция на облик взрослого. Параллельно с этим происходит развитие гуления и лепета, которые относят к врожденной программе упражнения голосового аппарата. Подтверждением правоты данной гипотезы может служить тот факт, что гуление и лепет появляются и у глухих детей, что невозможно объяснить подражанием. В дальнейшем при отсутствии внешнего подкрепления подобные вокализации пропадают. Постепенно формируются ощущения и образы, которые становятся насущной потребностью ребенка, и все больше мотиви-

руют его поведение. Как отмечает Е. Н. Винарская, на базе биологических потребностей формируются социальные коммуникативно-познавательные мотивации. Быстрые и пристальные взгляды, улыбка, смех, замедление темпа речи, определенный тембр голоса являются необходимой предпосылкой социального взаимодействия. Такие реакции часто протекают неосознанно и носят генетически запрограммированный характер. При этом замечено, что чем больше физические характеристики эмоциональных высказываний матери уподобляются голосовым возможностям младенца, тем легче ему ей подражать. Как следствие, эмоциональный контакт между матерью и ребенком устанавливается лучше и врожденные звуковые реакции ребенка приобретают черты определенной знакомости [Винарская: 16—21]. Подчеркивают, что предметные действия превращаются в знаки, которые моделируют их определенные функции, особенности и ситуации. Поэтому на данном этапе можно говорить о невербальных или неречевых знаках в онтогенезе [Исенина, 2020]. Эти неречевые знаки начинают объединяться в единую коммуникативно-познавательную систему, получившую название «протоязык». Основной его особенностью является его системное качество — это средство общения ребенка и взрослого, которое носит знаковый характер. Е. И. Исениной была проведена классификация данных знаков: вокознаки (знаки-вокализации), мимеознаки (мимические движения), кинезнаки (знаки-движения, в том числе взгляды), физиознаки (вещи, используемые в качестве знаков) [там же].

Таким образом, опираясь на данные философии, психологии, биологии, А. Н. Портнов делает вывод о том, что протоязыковые высказывания выступают не только как средства коммуникации, но и как орудия формирования мысли, а также средства социального развития ребенка [Языки глобального...: 88].

Стоит отметить, что во многом соглашаясь с исследователями разных научных направлений, А. Н. Портнов отстаивает свою точку зрения на вопросы онтогенеза. Он отмечает, что протоязык, подчиняясь философским закономерностям раздвоения единого, превращается в несколько механизмов, которые некоторые ученые изучают раздельно, что искажает реальную картину речемыслительного механизма. Например, голофразы (слова-предложения) изучаются вне реального контекста их знакового окружения, в котором они функционируют. Акцент делается на использование словесных знаков, а невербальные компоненты коммуникации уходят в тень. А в действительности, как это показано во многочисленных исследованиях, несловесные знаки образуют вместе со словесными единоподчиненную коммуникацию [Горелов, 1980; Колшанский, 1974; Argyle, 1988; Mehrabian, 1982].

Доминантной формой в становлении речевого онтогенеза по праву признается диалог как наиболее естественная форма речевого общения, оказывающая влияние на развитие коммуникативных умений ребенка, но и в целом на вхождение ребенка в систему социальных связей и социального сотрудничества, равно как и общепсихическое и интеллектуальное развитие [Юрьева].

Сферой функционирования диалога является разговорная речь, основными характеристиками которой являются естественность, непринужденность, непосредственное восприятие собеседника и ситуации, использование наряду со словесными невербальных компонентов коммуникации (далее — НВК), быстрая смена субъектов разговора, взаимообусловленность реплик общающихся, одновременное использование готовых шаблонов и тенденции к речетворчеству.

Развитие диалога происходит в тесной связи с освоением форм и функций речи, основной из которых является функция социальной связи, эмоционального и личностного контакта. На ее основе осуществляется освоение языковых средств и способов передачи предметно-содержательной информации, обмена эмоциями, приемами интерактивного взаимодействия. В процессе коммуникации у ребенка формируется метаязыковая функция, имеющая определенное значение для овладения языком, его звуковыми средствами, лексическим составом, грамматическим строем, средствами и способами построения развернутого текста.

Идеи, выдвинутые А. Н. Портновым, широко применимы для анализа коммуникативных ситуаций периода раннего детства, которые взяты из произведений художественной литературы для детей. Интересно проследить, какие типы НВК преобладают в диалоге маленьких детей со взрослыми коммуникантами. Все отобранные нами диалоги выражают определенную эмоцию (положительную или отрицательную). Проведенный анализ позволит выяснить, как происходит вербализация тех или иных видов эмоций в речи коммуникантов.

Необходимо отметить, что произведения художественной литературы предоставляют обширный материал описания НВК в речи детей дошкольного и школьного возраста, но материала, отражающего диалогическую речь детей периода раннего детства, немного. Тем не менее именно небольшое количество примеров и подтверждает мысль психологов, философов и педагогов о том, что языковая компетенция ребенка в этом возрасте еще только развивается. Несмотря на тот факт что в этот период речь еще недостаточно сформирована, можно найти примеры в речи детей периода раннего детства. И изучение этого явления представляет несомненный интерес для исследования.

Для анализа мы используем классификацию, принятую в НОЦ «Лаборатория коммуникативного поведения человека» [Ганина, Карташкова, 2006].

Проведенный нами анализ позволяет утверждать, что наиболее распространенным можно признать проявление кинетического вида НВК.

But when I sat down next to her, she stopped rubbing her ears. She even smiled [Martin, 1989: 83].

В данном диалоге героиня произведения, девочка около трех лет, болеет, но когда видит сестру, улыбается. Номинация НВК в данном случае представлена глаголом положительной окраски «to smile». Эмоция, испытанная коммуникантом 1, положительна — радость от встречи.

Для девочки трех лет характерно также использование комплекса НВК. Это может быть либо миремический + мимический НВК, либо фонационный + мимический НВК.

“Hi, Emily!” we said.

Emily just looked at us for a few moments. Then she gave us a huge smile [ibid.: 78].

В анализируемом диалоге с взрослыми коммуникант-девочка испытывает положительную эмоцию, что описывается в тексте посредством словосочетаний «to look at smb» и «to give a little smile». То, что высказывание окрашено положительно, подтверждает семантика входящих в описание НВК миремического и мимического характера. Пристальный взгляд и последовавшая за ним улыбка однонаправлены и вместе дополняют друг друга для выражения позитивно окрашенной эмоции.

В следующем примере коммуникант-девочка использует комплекс из фонематического и мимического НВК.

“Can you say ‘bird’?”

Emily paused. Finally she said, “Tastee bird,” and smiled [ibid.: 95].

Эмоциональная реакция коммуниканта-девочки в рассматриваемом коммуникативном акте передается по невербальному каналу. Реализация эмоции идет через комплекс НВК, который в тексте описан глаголами «to pause» и «to smile». Ситуация общения окрашена положительно, для ее полного декодирования необходимо привлечение прагматического контекста — ребенок трех лет проявляет радость при виде рисунка птицы. Таким образом, в диалоге «взрослый — ребенок» вопросная тактика необходима для поддержания уровня языковой компетенции ребенка.

Проанализировав имеющийся в нашем распоряжении материал, мы пришли к выводу, что для речи девочек периода раннего детства не характерно выражение отрицательных эмоций посредством НВК. Исследователи отмечают, что для детей этого возраста сложно выражать отрицательные эмоции, но это, возможно, и происходит, если ребенок чем-то недоволен или ему некомфортно. Следовательно, можно сделать предположение о том, что героиня произведения добродушна по своей природе и положительно относится к окружающим ее людям.

Языковая компетенция ребенка раннего возраста еще недостаточна. Острая нехватка вербальных средств порождает своего рода дисбаланс между довольно широким спектром коммуникативных интенций ребенка и ограниченностью вербальных средств. На этом этапе коммуникативные интенции и эмоции ребенка выражаются, как правило, с помощью невербальных средств.

Библиографический список / References

- Винарская Е. Н. Раннее речевое развитие ребенка и проблемы дефектологии. М.: URSS, 2021. 160 с.
(Vinarskaya E. N. *Early speech development of the child and problems of defectology*, Moscow, 2021, 160 p. — In Russ.)
- Ганина В. В., Карташкова Ф. И. Эмоции человека и невербальное поведение: гендерный аспект. Иваново: Иван. ун-т, 2006. 205 с.
(Ganina V. V., Kartshakova F. I. *Emotions of man and non-verbal communication: gender aspect*, Ivanovo, 2006, 205 p. — In Russ.)
- Горелов И. Н. Невербальные компоненты коммуникации. М.: Наука, 1980. 103 с.
(Gorelov I. N. *Non-verbal components of communication*, Moscow, 1980, 103 p. — In Russ.)
- Исенина Е. И. Теория и методика развития речи у детей. Дословесный период. М.: Юрайт, 2020. 149 с.
(Isenina E. I. *Theory and methods of speech development in children. Preverbal period*, Moscow, 2020, 149 p. — In Russ.)
- Колшанский Г. В. Паралингвистика. М.: Наука, 1974. 79 с.
(Kolshansky G. V. *Paralinguistics*, Moscow, 1974, 79 p. — In Russ.)
- Портнов А. Н. Биологические и социальные факторы в развитии и функционировании языка // Биология в познании человека. М.: Наука, 1989. С. 171—187.

(Portnov A. N. Biological and social factors in the development and functioning of a language, in *Biology and the cognition of man*, Moscow, 1989, pp. 171—187. — In Russ.)

Портнов А. Н. Язык и языковая коммуникация в системе биологического знания // Новости искусственного интеллекта: журн. Ассоциации искусственного интеллекта. 1992. № 4. С. 88—91.

(Portnov A. N. Language and linguistic communication in the system of biological knowledge, *News of artificial intelligence. The journal of artificial intelligence association*, 1992, no. 4, pp. 88—91. — In Russ.)

Портнов А. Н. Язык и сознание: основные парадигмы исследования проблемы в философии XIX—XX вв. Иваново: Иван. ун-т, 1994. 370 с.

(Portnov A. N. *Language and consciousness: the main paradigms of the study of the problem in 19th—20th century philosophy*, Ivanovo, 1994, 370 p. — In Russ.)

Портнов А. Н., Силич Т. А. Биологическое и социальное в онтогенезе языка: к основаниям антропологического подхода // X Всесоюзная конференция по логике, методологии и философии науки: тез. докл. и выст. секц. 6—7. Минск, 1990. С. 149—150.

(Portnov A. N., Silich T. A. The biological and the social in the ontogenesis of language: to the foundations of the anthropological approach, in *10th All-Union Conference on Logic, Methodology and Philosophy of Science. Theses of reports and oral presentations. Sections 6—7*, Minsk, 1990, pp. 149—150. — In Russ.)

Юрьева Н. М. Проблема речевого онтогенеза: производное слово, диалог: Экспериментальные исследования. М., 2006. 487 с.

(Yurieva N. M. *The problem of speech ontogenesis: derivative word, dialogue: Experimental studies*, Moscow, 2006, 487 p. — In Russ.)

Языки глобального сознания: кол. моногр. / отв. ред. Г. С. Смирнов, Д. Г. Смирнов. Иваново: Иван. ун-т, 2016. 516 с.

(Smirnov G. S., Smirnov D. G. (eds.) *Languages of global consciousness*, Ivanovo, 2016, 516 p. — In Russ.)

Argyle M. *Bodily communication*, London: Methuen, 1988, 363 p.

Martin A. M. *Karen's Little Sister*, New York: Scholastic Inc., 1989, 112 p.

Mehrabian A. *Nonverbal communication*, New York: Aldine, 1982, 226 p.

Статья поступила в редакцию 23.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 23.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Вансяцкая Елена Александровна — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой иностранных языков, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия, e_vanyatskaya@yahoo.com

Vansyatskaya Elena Alexandrovna — Cand. of Sc. (Philology), Associate Professor, Head of Foreign Languages Department, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation, e_vanyatskaya@yahoo.com

Научная статья
УДК 141.319.8
DOI: 10.46724/NOOS.2022.4.134-146

С. В. Пирожкова

МЕТАМОРФОЗЫ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ: ТРАНСГУМАНИЗМ КАК АНТИПОД ГУМАНИЗМА И ЕГО ФОРМА

Аннотация. Статья посвящена анализу взаимоотношений между философским ядром гуманистического и философским ядром трансгуманистического мировоззрений, оценке перспективности дискуссий гуманистов и трансгуманистов и поиску такой стратегии философского спора и исследования, которые позволили бы дать ориентир человеческой практике, в том числе в части использования биомедицинских технологий. В статье реконструируется генезис философского ядра гуманистического мировоззрения, показываясь его предпосылки и ограничения, сформировавшиеся в позднеантичной и христианской антропологии. Выявлены причины того, что, несмотря на философскую критику и антигуманистические исторические реалии XX века, гуманизм сохранил лидирующие позиции в процессе формирования мировоззрения современного человека. Показана сущность трансгуманистического антропологического проекта как попытки реформировать классический гуманизм с учетом ключевых теоретических сдвигов, произошедших как в философской антропологии, так и в рамках развития комплекса естественных наук о человеке. Представлены результаты анализа дискуссий трансгуманистов и их критиков, в частности, показано, что трансгуманисты выступают в позиции модернистов, тогда как гуманисты — консерваторов, отстаивающих необходимость отказаться от любых улучшающих вмешательств как потенциально грозящих исчезновением человека. Обосновано, что спор строится вокруг неизвестной переменной — того качества, которое делает человека человеком, но при этом не получает однозначного определения. Если трансгуманисты объявляют это качество иллюзией, то гуманисты апеллируют к нему, что делает их позицию заведомо более уязвимой. Делается вывод о необходимости расширить оптику исследования и дискуссий, что возможно с учетом результатов, полученных в рамках таких направлений, как пост-, анти- и метагуманизм.

Ключевые слова: гуманизм, трансгуманизм, улучшение человека, постчеловек, биоконсерватизм, постгуманизм

Ссылка для цитирования: Пирожкова С. В. Метаморфозы гуманистического мировоззрения: трансгуманизм как антипод гуманизма и его форма // Ноосферные исследования. 2022. Вып. 4. С. 134—146.

Original article

S. V. Pirozhkova**METAMORPHOSIS OF THE HUMANISTIC WORLDVIEW:
TRANSHUMANISM AS THE ANTIPODE OF HUMANISM
AND ITS FORM**

Abstract. The article analyzes the relationship between the philosophical core of humanist and the philosophical core of transhumanist worldviews, assessing the prospects of humanist and transhumanist discussions and searching for such a strategy of philosophical argument and research that would provide guidance for human practice, including the use of biomedical technologies. The article reconstructs the genesis of the philosophical core of the humanistic worldview and shows its preconditions and limitations, which were formed in late antique and Christian anthropology. The author reveals the reasons why, despite philosophical criticism and anti-humanistic historical realities of the 20th century, humanism has retained its leading position in shaping the worldview of modern man. The article reveals the essence of transhumanist anthropological project as an attempt to reform the classical humanism, taking into account the key theoretical shifts that took place both in philosophical anthropology and in the development of natural human sciences. An analysis of the debate between transhumanists and their critics is presented. In particular, it is shown that transhumanists perform themselves as modernists, while humanists act as conservatives, advocating the need to reject any improving interventions as potentially threatening human extinction. It has been argued that the dispute revolves around an unknown variable — the quality that makes a person human, but is not unambiguously defined. While the transhumanists declare this quality to be an illusion, the humanists appeal to it, which makes their position inherently more vulnerable. The conclusion is made that it is necessary to broaden the scope of research and discussion, which is possible, taking into account the results obtained in such directions as post-, anti- and metahumanism.

Keywords: philosophical anthropology, humanism, hermeticism, human improvement, transhumanism, posthumanism, bioconservatism, posthumanism

Citation Link: Pirozhkova, S. V. (2022) Metamorfozy gumanisticheskogo mirovozzreniya: transgumanizm kak antipod gumanizma i ego forma [Metamorphosis of the humanistic worldview: transhumanism as the antipode of humanism and its form], *Noosfernyye issledovaniya* [Noospheric Studies], vol. 4, pp. 134—146.

Постановка проблемы. Несмотря на то что дискуссии о трансгуманизме активно ведутся среди философов, представителей других социогуманитарных дисциплин, футурологов и просто заинтересованных обывателей уже не первое десятилетие, ажиотаж вокруг этой тематики по-прежнему не спадает, поскольку умножение исследовательских работ и дебатов не ведет к какой-то консенсусной позиции. Между тем материально-технологический контекст повседневной жизни неуклонно меняется и некогда отдаленные перспективы воплощаются в повседневной реальности даже в отсутствии окончательных решений относительно приемлемости этой реальности. Вкупе с анализом конкретных работ, обнаруживающем, что даже при номинальном занятии нейтральной позиции авторы, как правило, имеют мировоззренческие предпочтения и заведомо склоняются к той или иной позиции, обозначенная ситуация говорит о неэффективности исследовательских и дискуссионных стратегий — каждый остается при

своем мнении, пока изменение человеческой телесности из фантастической перспективы превращается в факт. Цель статьи — критически проанализировать противостояние трансгуманизма и гуманизма, опираясь на рациональную реконструкцию их философских предпосылок и их генезиса с тем, чтобы наметить иную стратегию работы с возможными вариантами человеческого будущего, а значит, и будущего всей планеты, а в перспективе — ближнего космоса.

Теоретико-методологические основания исследования. Гуманизм и трансгуманизм понимаются в настоящей работе как мировоззренческие позиции, имеющие философское обоснование, которое включает антропологическую, онтологическую, этическую и социально-философскую составляющие и предполагает создание соответствующих философских концепций. Они являются не просто дескриптивными, но и нормативными и проективными и в качестве таковых программируют более широкий, а не чисто философский дискурс, то есть совокупность способов мышления и рассуждения о будущем человека. Существующий сегодня дискурс весьма неоднороден и отражает идейные искания, взаимную критику со стороны близких концепций и постоянное их уточнение. Таким образом, гуманизм и трансгуманизм — зонтичные термины, обозначающие семейство близких теоретических построений, объединяемых общими принципами. В дальнейшем я сосредоточусь именно на этих принципах и буду говорить о гуманизме и трансгуманизме в общем, в значительной степени вынося за скобки различия между авторскими подходами и вариациями. Такая исследовательская оптика предполагает рациональную реконструкцию предмета изучения на основании многообразия фактического материала, в качестве которого в данном случае выступают различные интерпретации гуманизма/трансгуманизма и конкретные работы, выражающие то или иное прочтение. Что касается самих работ, в качестве материала выбрано то, что относится к области проблемных философских исследований и философской эссеистике.

Сущность гуманизма. В литературе принято связывать возникновение гуманизма с эпохой Возрождения — с отходом от средневекового мировоззрения и переосмыслением места человека в мире, который превращается в центральную фигуру мирового — исторического и природного — процесса. В действительности гуманизм возрожденческого типа не столько разрывает со средневековой традицией, сколько следует ей. В таком же смысле он следует и античному мировоззрению — не воспроизводя его, а переосмысляя, причем через призму христианской традиции.

Как отмечает П. П. Гайденко, христианское мировоззрение изначально включает в себя две контрастирующие идеи — боговоплощения и греховности человека [Гайденко, 2009: 88]. С учетом других работ П. П. Гайденко (см., например, [Гайденко, 1997: 54]), можно уточнить эту оппозицию следующим образом: противопоставить греховности идею о богоподобии человека (человек — образ и подобие божие), усиленную представлением о боговоплощении. Изначально человек был поставлен богом в особое положение относительно тварного мира («Наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над всяким животным, пресмыкающимся по земле» (Книга Бытия, 1:28)). Однако осознанию этого факта мешало переживание факта грехопадения и греховности как его последствия.

Акцент на факте грехопадения хорошо просматривается во все более широко распространявшихся в первые века христианства практиках отшельничества,

ухода в монашеские общины, телесных ограничений. Концептуализация этой части вероучения в патристике показывает, почему ей уделяется подобное внимание: грехопадение интерпретируется не как акт непослушания и изгнания из райского сада в мир страданий и лишений, но как онтологический факт, буквально как порча бытия. Как поясняет Е. П. Аристова, исследовательница наследия двух раннехристианских мыслителей Амвросия Медиоланского и Аврелия Августина, чьи взгляды играли огромную роль в формировании христианского канона, «невозможно говорить о падении как о временном забвении отдельной душой своей непрекращающейся субстанциальной связи с высшим началом (как это понималось в рамках неоплатонической онтологии. — С. П.). Для христианина речь идет об искажении воли первого человека, центра мироздания, повлекшем страшную катастрофу для всех душ и всего сущего» [Аристова, 2019: 44]. Амвросий, замечает Аристова, был первым христианским мыслителем, полагавшим, что «грех, исказив вместе с Адамом природу, продолжает довлеть над человечеством, “наследуется” от родителей к детям и преумножается, так что и новорожденному невозможно быть свободным от преступления» [там же: 44—45]. Но искажена не одна лишь природа человека: «В результате грехопадения Адама возникает материя как злое, противящееся божественной воле начало — голод, неумеренность, вожделение, неспособность насытиться» [там же: 46]. Аристова заключает, что «поскольку масштаб падения оценивается не состоянием отдельной души, участвующей в естественном и прекрасном процессе оживления космоса, а буквально катастрофой всего сущего, последствия оказываются очень тяжелыми, фатальными» [там же: 47].

Существенным в обрисованной концепции греха оказывалось то, что масштаб катастрофы исключал возможность преодолеть ее усилиями только человека. Как емко формулирует Аристова, «восстановление грешного человека представляется чудом не меньшим, чем сотворение, чудом, доступным только Богу» [там же: 48]. Поэтому Амвросий «практически не оставляет возможности индивидуального преодоления катастрофы — все потомки Адама затронуты порчей, невозможно единичному человеку восстать от падения» [там же: 51].

Неоплатонизм, также рисующий картину иерархически организованного мироздания, в котором каждый последующий уровень все дальше отстоит от Единого — истинного блага, не оставлял места для чуда. Чудо просто некому было совершать, поскольку единственное действие Единого — эманирование. Обратной стороной такой онтологии оказывалась необходимость активных действий со стороны человека. Еще сильнее и намного увереннее идея активности человека звучала в различных эзотерических учениях античности, которые открывали для себя мыслители Возрождения. В герметизме, гностицизме и Каббале человек выступал прежде всего как существо, подобное богу. В дошедших до нас сочинениях высокого герметизма (философского герметизма, или, можно сказать, герметической теории — в противовес герметической практике, или низкому герметизму, в лице алхимии, медицины, астрологии и магии [Высокий герметизм, 2001: 10—11]) человек предстает как «великое чудо» [там же: 195] — творение бога, обладающее его обликом [там же: 36], т. е. божественной природой, но созданное «чтобы вместе с ним управлять космосом» [там же: 205], а потому имеющее одновременно телесную природу. Благодаря своей двойственности человек являет «низшей природе прекрасную форму бога» [там же: 37], а управлять ею он должен посредством наук и искусств [там же: 110].

Науки и искусства — способ заботы о космосе, поддержание его в порядке, поэтому без них «мир в глазах бога был бы неполон» [там же: 202].

Герметизм сам по себе является гуманистическим мировоззрением, ибо представляет человека важнейшим действующим лицом мирового процесса, «смертным богом». Его судьба — не следствие чудовищного проступка, а следствие божественной воли и того, как организовано бытие. В земном мире он такой же хозяин, каким бог выступает в отношении всего сущего. Мыслить для него значит реализовывать свою божественную природу, а поскольку «действие у бога одно — цель его в том, чтобы все возникало» [там же: 121], то и человеку надлежит творить. Возрожденческий гуманизм добавляет сюда восхваление не только интеллектуальной, но и телесной части человеческой природы, затем формируется принцип автономности человека, подчеркивается индивидуалистический компонент. В итоге европейский гуманизм эпохи модерна — это мировоззрение, ставящее в центр мира отдельного человека, наделенного разумом и свободой его использования, которому для реализации последней необходимо лишь осознать свое место в мире и очистить разум от предрассудков. Это существо, обращающее свой взор то к звездному небу, то внутрь себя — к нравственному закону, трактуется как несомненная и безусловная ценность, созидатель и вершитель судеб мира. Важно, что даже с развитием секуляризации восприятие ценности человека продолжает включать ноту естественной сакральности. Когда сверхприродные силы изгоняются за рамки позитивного мышления, человек остается единственным носителем исключительности и инаковости по отношению к остальному сущему.

Кризис гуманизма и его безальтернативность. Согласно мыслителям нового времени и эпохи Просвещения у человека есть все для обустройства счастливой жизни — наука вооружена правильным методом, инженерия опирается на научные открытия, а самые обычные люди — на образование и просвещенный ум. Однако эта программа быстро стала сбиться, рационалистическое понимание человека подвергалось критике сначала со стороны романтиков, к концу столетия — ницшианцев и философии жизни, существенный удар по ней нанесла теория Фрейда, а уж XX век попранием рационализма и гуманизма в области как мысли, так и действия, казалось бы, поставил на ней крест.

Тем не менее существующая общественно-политическая практика — разработка и принятие Всеобщей декларации прав человека, а также ряда опирающихся на нее международных документов и их ратификация странами-участницами, деятельность по всему миру правозащитных и благотворительных организаций, изменение правовых норм и социальных практик и т. д. — свидетельствует о том, что рационализм и гуманизм продолжают оставаться основой общественной практики. С одной стороны, праксеологическая востребованность гуманизма отражает итог идейных поисков середины прошлого столетия. Этот итог ярко представлен, например, в творчестве А. Камю. Анализируя предвоенные философские искания, французский философ и писатель приходит к выводу о доминировании критической по отношению к разуму позиции: «От Ясперса к Хайдеггеру, от Кьеркегора к Шестову, от феноменологов к Шелеру в логическом и моральном плане целое семейство... умов, противостоящих друг другу по целям и методам, яростно преграждает царственный путь разума и пытается отыскать подлинный путь истины. ...все они отталкивались от неизреченной вселенной, где царствуют противоречие, антиномия, тревога и бессилие» [Камю,

1990: 35]. В «Письмах к немецкому другу» Камю характеризует себя и своего друга-фашиста как равно охваченных идеей отсутствия осмысленности и разумности в мире. Однако они делают из этой идеи разные выводы: фашист отрекается от всех максим, помимо принципов животного мира, Камю обнаруживает смысл в том, кто его ищет и не находит. «Я продолжаю думать, — пишет он, — что мир этот не имеет высшего смысла. Но я знаю также, что есть в нем нечто, имеющее смысл, и это — человек, ибо человек — единственное существо, претендующее на постижение смысла жизни. Этот мир украшен, по крайней мере, одной настоящей истиной — истинной человека и наша задача — вооружить его убедительными доводами, чтобы он с их помощью мог бороться с самой судьбой. А человек не имеет никаких доводов, кроме того единственного, что он — человек, вот почему нужно спасать человека, если хочешь спасти то представление, которое люди составили себе о жизни... это значит не калечить его, это значит дать ему шансы на справедливость, которую он один в целом мире исповедует» [там же: 116]. В последнем абзаце «Писем» Камю выражает общее настроение послевоенной эпохи, сохраняющееся и поныне: «Вот в чем наша сила: ... сознавать, что на самом краю мировой катастрофы, угрожавшей разуму, спасена идея человека, и черпать из этого сознания неустанное мужество и волю к возрождению» [там же: 118].

Из несколько отличных культурно-исторических условий встает на защиту гуманизма В. А. Лекторский, также апеллируя к уникальности человеческого мировосприятия: «...из самой природы человека вытекает стремление к свободе, справедливости, деятельностному участию в том, что происходит вокруг, — все это входит в содержание гуманистического идеала» [Лекторский, 2001: 16]. Одновременно он поясняет, что изменение социокультурных реалий требует не отказа, но трансформации гуманистического идеала.

Размышления Камю и Лекторского показывают, что гуманистическая позиция является по сути безальтернативной, поскольку человек, отличающий себя от мира и других людей, наделенный познавательными способностями и самосознанием, творческим потенциалом и смелостью «перевернуть мир», остается источником исторического прогресса (и мирового развития в той мере, в какой природные объекты становятся частью исторического процесса). И такое понимание не является чем-то специфически европейским, оно характерно и для других культурных традиций. Как показывает лингвист-востоковед Н. И. Конрад, опираясь на сравнение западноевропейской и восточной (китайской и японской) традиций, «в исторической жизни человечества гуманистическое начало всегда — с большей или меньшей силой — управляло умами и деятельностью людей; иначе они не были бы создателями самой истории и культуры — истории и культуры человечества» [Конрад, 1966: 267—268]. При этом Конрад отмечает, что содержание гуманистического мировоззрения различалось от эпохи к эпохе.

Предпосылки трансгуманизма I: антисубстанциализм. Итак, гуманизм законно трактовать не как какое-то конкретное, возникающее и существующее в определенных социокультурных условиях, а исторически меняющееся мировоззрение, дефинитивный признак которого — представление о человеке как центральном акторе исторического или природного процесса, ключевом персонаже бытийственной драмы. Это представление опирается на определенную онтологию и то или иное решение вопроса о природе человека — как того, кто

способен общаться с духами или богами, как подобия творца, создавшего мир, как обладателя «общебытийной природы» (так полагал китайский мыслитель XI века Чжан Цзай [там же: 255], как носителя разума, отличающего его от иных животных, и т. д.

В трансгуманизме человек остается центральной фигурой, более того, его субъектность трактуется как никогда радикально: человек способен не только властвовать над окружающим миром, присваивая его в процессе познания и трансформируя в соответствии со своими целями, он способен преодолевать ограничения собственной природы. Эта идея не нова. Уже для ранних культур характерны представления о возможности, как бы мы сегодня сказали, улучшения человека. Например, согласно принципам имитационной магии можно развить определенные способности путем некоторых манипуляций, например, употребления в пищу животных — носителей желательных качеств [Фрэйзер, 2019: 43—44]. Эта идея продолжала существовать в лоне магико-окультурных и эзотерических практик и учений, но не становилась магистральной, поскольку, начиная с античности, человек мыслился как нечто субстанциальное, его особая человеческая природа, определяющая его положение в структуре бытия, не ставилась под сомнение и не подлежала пересмотру. Так, в герметизме (по крайней мере, в высоком) прописывается, что человек обладает двойственной природой, сочетающей бессмертную душу и смертное тело и предопределяющей его способность «одновременно заботиться о вещах земных и почитать божественное» [Высокий герметизм, 2001: 204]. Поэтому «человек пользуется умом и наукой, с тем чтобы избежать телесного зла и победить его» [там же: 228], а также творит земных богов — ваяет статуи, вкладывая в них «посредством божественных таинств» призванные души демонов [там же: 257]. Однако его цель — «закончив свои труды по управлению материальным и освободившись от мирских уз... возвратиться чистыми и святыми к высшей божественной части нашей природы» [там же: 209]. Единственное преобразовательное действие, которое тут необходимо, — восхождение к божественному посредством мыслительной деятельности, ибо бог есть ум, соответственно божественное в человеке — это разум.

Субстанциалистская антропология была возможна только в рамках определенной онтологии, отсылающей если не к богу-творцу, то к вечному миру идей или циклической космогонии, управляемой вечным законом-логосом. Даже так называемый эпистемологический поворот фактически совершался в пространстве определенных онтологических допущений, опираясь, в частности, на представление о неизменности природы человека, например в форме полагания трансцендентального субъекта у Канта. Но кризис метафизики и религиозного мировоззрения («смерть бога»), понимание «историчности» природы (эволюционизм), в том числе биологической, столкновение европейской культуры с иными культурными формами и иными пониманиями человеческой природы и, наконец, исторические события, поколебавшие рационализм, в итоге привели к своеобразному кризису идентичности. Самым радикальным способом преодоления этого кризиса стала несубстанциалистская антропология. Так, у Ж.-П. Сартра человек отождествляется с сознанием и предстает как изначальное ничто, «несубстанциальный абсолют», обретающий субстанциальность только в процессе деятельности — саморефлексии. Эта идея переносится в плоскость индивидуальной человеческой жизни и приводит к выводу, что человек «первоначально ничего собой не представляет» и чем-то он становится, только обретая

некое представление о себе, а формирование этого представления зависит от его желания и волевого решения, от того проекта себя, который он конструирует [Сартр, 1990: 323].

Несубстанциальность человека подкрепляется и со стороны позитивного знания. Как показывает американский специалист в области философии биологии Д. Л. Халл, не существует какого-то одного или нескольких признаков, которые составляли бы уникальную человеческую природу. «Свойства, характеризующие биологические виды, — отмечает Халл, — являются “кластерными”» [The Philosophy of Biology, 1998: 383]. Такие совокупности могут считаться статистическими ансамблями, что явно не подходит под значение термина природа/сущность, кроме того, они еще и изменяются во времени. Таким образом, все, к чему можно было апеллировать в контексте биологии, сопряжено с вариативностью и случайностью, и изменись условия обитания человека, он, если сумеет выжить, может непредсказуемо измениться.

Предпосылки трансгуманизма II: нет субъекта, помимо человека.

Приведенные выше соображения расширяют горизонт рассмотрения, и нынешнее состояние человека начинает восприниматься не просто как то, которое можно немного изменить, но которое может быть изменено радикально, ведь оно — только ступенька эволюционной лестницы. Фокус смещается с сущности человека на факт его свободы — возможности не просто быть захваченным эволюционным процессом, но самостоятельно выбирать, каким ему быть в будущем. Буквально об этом пишет генетик Л. Сильвер, которого цитирует Ф. Фукуяма: «Свободная эволюция никогда не направлена... — это всего лишь ответ на непредсказуемые изменения среды... Почему не взять эту власть? Почему не управлять тем, что раньше было отдано на волю случаю?» (цит. по: [Фукуяма, 2004: 217—218]).

Трансгуманизм отсылает не только к идее несубстанциальности и, следовательно, проектности человека, его онтологические предпосылки куда более масштабны и претенциозны. Дж. Хаксли, введший в научный и научно-популярный оборот термин «трансгуманизм» в одноименном крошечном эссе, исходит, как и Сартр, из факта появления сознания как радикально меняющего бытийственный строй, но вписывает его в общенаучную картину мира, картину эволюционирующей Вселенной. «В результате тысяч миллионов лет эволюции, — начинает Хаксли свой небольшой текст, — Вселенная приобрела способность осознавать себя, понимать что-то о своем прошлом и своем возможном будущем. Это космическое самосознание реализуется в крошечном фрагменте вселенной — в нас, некоторых человеческих существах» [Huxley, 1959: 13]. Таково новое понимание вселенной, и оно «определило судьбу человека и его ответственность — быть действующим лицом (agent) в отношении остального мира» [ibid.]. Под миром Хаксли понимает, по крайней мере, на первых порах, не Вселенную в целом, а ту самую крошечную ее часть — планету Земля, но от этого значение человеческой миссии нисколько не приуменьшается: «Человек будто бы был внезапно назначен руководителем самого масштабного предприятия из всех существующих, предприятия, отвечающего за эволюционный процесс, назначен без того, чтобы его спросили, хочет ли он этого, без предупреждения и без подготовки. Более того, он не мог отказаться от этой работы. Хочет ли он или нет, осознает ли, что делает, или нет, он по факту определяет будущее направление эволюции планеты Земля» [ibid: 13—14]. То, что раньше

отдавалось во власть бога или богов, мирового порядка или универсальных законов, определяющих функционирование стационарного мира, теперь отдается в руки единственному известному носителю сознания и разума — в руки человека. Так идея индивидуальной свободы в несколько шагов приводит к совсем иной идее — мирового господства, власти над всем сущим.

Предпосылки трансгуманизма III: критика современности. Назначая человека ответственным за эволюционный процесс, Хаксли требует от него реализации потенций природы. Чтобы этого достичь, рассуждает он, человек должен сначала реализовать собственные возможности, а в этом, на его взгляд, люди преуспели разве что на индивидуальном уровне. Действительно, как человеку вершить судьбы мира, если его жизнь остается, по выражению Т. Гоббса, «грязной, животной и короткой» (цит. по: [Huxley, 1959: 16])?

Возникающая в эссе Хаксли мысль о несовершенстве человека и несоответствии его нынешнего состояния его же роли в истории Вселенной созвучна очень многим мировоззренческим системам прошлого — тем, что формировались в философских концепциях классической античности, например в платонизме, в христианстве или в учениях философов-просветителей. Все они так или иначе призывали человека к совершенствованию, но прежде всего к интеллектуальному и моральному, а телесные практики должны были нейтрализовать пагубное влияние тела. Попадая в поле рассмотрения ученых или позитивистски настроенных мыслителей, эта идея сегодня подвергается натурализации. Тело вновь объявляется источником всех бед, которые предлагается устранять двумя в целом традиционными способами — отказом от тела или его «улучшением». То, что раньше могло принимать вид серии индивидуальных или коллективных суицидов либо разнообразных телесных практик (атлетизм, аскетизм, флагелланство и др.), сегодня планируется как перемещение сознания в цифровую реальность или программа биотехнологического вмешательства.

Еще сильнее идея несовершенства, которое должно быть преодолено, звучит, например, в работах Д. И. Дубровского, призывающего перенести сознание в цифровую среду, поскольку в биологической природе человека он видит источник всех зол — эгоизма, агрессивности, насилия и т. д. [Дубровский, 2014].

Трансгуманизм как антигуманизм и гуманизм как неоконсерватизм. Казалось бы, трансгуманизм не посягает на человека как безусловную ценность, наоборот, он признает его свободу и власть над самим собой и миром, тем не менее многие гуманистически настроенные мыслители видят в трансгуманизме не новую форму гуманизма, а наоборот, антигуманистическое мировоззрение и соответствующую программу перестройки общества (такой позиции придерживаются, например, В. А. Лекторский, Ф. Фукуяма и Ю. Хабермас).

Один из основных моментов, вызывающих неприятие, — требование трансгуманистов взять эволюцию в свои руки и прежде всего изменить самого человека. В аргументации против можно выделить два основных направления — более прагматическое и этико-правовое, переходящее в область социально-политического. Если В. А. Лекторский главным образом апеллирует к опасности непредсказуемых последствий изменения человека и угрозе «потерять человека», заменив его «нелюдью», то Фукуяма и Хабермас отталкиваются от нарушения принципа неприкосновенности человеческого достоинства. На каком основании мы решаем, что люди несовершенны и нуждаются в исправлении? Кто

будет оценивать степень совершенства? Что делать с несовершенными — отказывать им в правах, вплоть до права на жизнь?

Два обозначенных направления на практике переплетаются и переходят одно в другое: непредсказуемость последствий и возможность «породить монстра» предполагает уничтожение культуры вместе с этическими нормами и ценностным строем [Лекторский, 2018: 33], а отказ от принципа безусловного человеческого достоинства с большой долей вероятности породит социально-политический кошмар [Фукуяма, 2004: 224—225]. Общий вывод укладывается в формулу «общество “постлюдей” будет антигуманным» [Лекторский, 2018, 34].

Можно выделить две линии контраргументации со стороны сторонников трансгуманизма, одну опять-таки скорее прагматически, вторую — этически ориентированную. С позиций Д. И. Дубровского совокупный современный человек самым фактом своего существования опровергает концепцию человеческого достоинства. Люди в своей массе себялюбивы, корыстны, склонны к агрессии, никакие ужасы XX столетия не отвратили их от войн, преступлений и попрания человеческих прав. С учетом всего перечисленного удивительны не только призывы сохранять такого человека, но и непонимание опасности его сохранения. Другими словами, не так страшно создать монстра, сколько ждать, пока современный человек сам себя не уничтожит — путем экологического, экономического или социально-политического кризиса.

Сторонник трансгуманизма Н. Бостром отвечает критикам с позиции ценности человеческой свободы: каждый обладает морфологической и репродуктивной свободами, т. е. правом изменять себя и своих будущих детей соответственно. Поэтому наилучшим вариантом перед лицом различных перспектив трансгуманисты, по его словам, выбирают «принятие технологического прогресса, сопровождающееся бескомпромиссной защитой прав человека и индивидуального выбора и противодействием конкретным угрозам» [Bostrom, 2005: 203]. Бостром недоумевает, почему возможные угрозы, существование которых он не отрицает, превращаются в риторике тех, кого он называет биоконсерваторами, в констатацию неминуемой катастрофы? Приводимые доводы легко разбиваются встречными вопросами и контраргументами: на каком основании утверждается, что генетически модифицированные люди будут лишены моральных качеств? некоторые люди стремятся к господству и притеснению других, но разве отсюда следует, что к этому будут стремиться все улучшенные люди? «тот факт, что некоторые люди принимают дурные решения, не является достаточным основанием для лишения всех людей права выбора» [Bostrom, 2005: 210]. Наконец, Бостром задается вопросом: на каком основании критики трансгуманизма отказывают в достоинстве будущим людям? «Биоконсерваторы, — полагает Бостром, — склонны отрицать достоинство постчеловека и рассматривать постчеловечество как угрозу человеческому достоинству. Поэтому они склонны искать способы очернить вмешательства, которые, как считается, направлены в сторону более радикальных будущих модификаций, способных в конечном счете привести к появлению этих *отвратительных* (курсив мой. — С. П.) постчеловеков» [ibid.: 212—213]. Фактически, Бостром уличает биоконсерваторов в нетерпимости.

Охарактеризованная дискуссия оказывается новой версией спора модернистов и консерваторов и отражает разные стратегии работы с рисками. Консерваторы оценивают риски как весьма высокие и требуют радикальных мер вплоть

до полного запрета на практики улучшения человека, а модернисты, признавая существование рисков, отказываются от стратегии их радикальной минимизации. При этом не существует методов оценки вероятности наступления уникальных событий, таких как превращение человека в ужасного монстра или война людей с постлюдьми. Поэтому оценить эффективность той или иной стратегии можно только постфактум. Но как в таком случае осуществить выбор между программами трансгуманистов и гуманистов?

Вместо заключения: «фактор X» — так Ф. Фукуяма называет некоторое качество, которое отражает сущность человека, неизменно присутствуя у людей разной национальности, культуры, физических и умственных способностей и т. д. [Фукуяма, 2014: 213]. Тот факт, что этот фактор предстает как неизвестная переменная, показывает: проблема не в приставке «пост-», которая неясно чем грозит и с которой непонятно, как работать. Проблема в том, что мы так и не понимаем до конца и не научились работать с тем, к чему эта приставка прибавляется. Трансгуманисты и гуманисты принимают это факт как данность, и первые заявляют, что нужно признать фактор X иллюзией и полагать человеческую природу «динамической, частично искусственной и допускающей улучшение» [Bostrom, 2005: 213], а вторые — что, если в ходе улучшения человека мы затронем этот непонятно в чем заключающийся фактор, изменим или уничтожим его, мы безвозвратно уничтожим и человеческую цивилизацию — неважно каким именно образом.

Постольку, поскольку мы движемся вслепую, биоконсерватизм вполне оправдан. Однако в сознании большинства этот довод не играет ведущей роли. Тот же Фукуяма признает, что отрицательное отношение к евгенике формируется на базе атавизмов религиозного сознания (я бы поправила: философских предпосылок гуманизма, сформировавшихся в рамках неоплатонической и христианской антропологии, о которых говорилось в первом разделе настоящей статьи) и негативного исторического опыта [Фукуяма, 2004: 222]. Не будь этой исторической случайности, людей вряд ли можно было удержать от экспериментов с фактором X — построение человеческой культуры вообще рискованное предприятие. Поэтому стратегически риторика гуманистов ущербна — в какой-то момент остатки сакрального отношения к человеку исчезнут, исторический опыт фашистской евгеники забудется, и тезис гуманистов о недопустимости «убийства человека» будет звучать ретроградством на фоне перспективы минимизировать человеческие страдания — от болезней, смерти близких, невозможности реализовать свой человеческий потенциал за ограниченный отрезок времени. Поэтому дискуссию о рисках стоит расширять в сторону более разнообразных антропологических дискуссий.

В определенной степени это и происходит: сегодня наравне с трансгуманизмом развиваются другие идейные течения — постгуманизм, новый материализм, антигуманизм, метагуманизм и др. [Ferrando, 2013]. В перспективе этих направлений есть о чем задуматься как гуманистам, так и трансгуманистам. Если их дискуссия строится, как было показано выше, в рамках развития одной и той же онтологической модели, то постгуманизм и другие течения отказываются от человекоцентричной онтологии и вообще «отвергают центральность центра», концептуализируя мир как многоуровневый и плюралистичный [Ferrando, 2013: 30]. Хорошей иллюстрацией такой онтологии становится акторно-сетевая онтология Б. Латура, в которой агентами оказываются не только люди, но и то, что

мы обычно называем «вещами» и чему отказываем в субъектности. Подобная смена основных презумпций взрывает как гуманистический, так и трансгуманистический дискурс, создавая предпосылки для их критической саморефлексии. Отказываясь от центральности человеческой фигуры, от постулирования ее эксклюзивности и примата над остальным миром, мы создаем предпосылку для создания нового концептуального инструментария, который способен продвинуть нас в понимании того, что представляет собой фактор X, и в выборе стратегии нашего цивилизационного развития. Это вовсе не означает отказа от ценности человека или от презумпции достоинства человека. Речь идет о том, чтобы расширить оптику рассмотрения человеческого и, возможно, сделать шаг к новой форме гуманизма.

Библиографический список / References

- Аристова Е. П. Амвросий Медиоланский и Аврелий Августин о душе. М.: ИФ РАН, 2019. 216 с.
(Aristova E. P. *Ambrosius of Mediolano and Aurelius Augustine on the Soul*, Moscow, 2019, 216 p. — In Russ.)
- Высокий герметизм / пер. с древнегреч. и лат. Л. Ю. Лукомского. СПб.: Азбука; Петербургское Востоковедение, 2001. 416 с.
(*High Hermeticism*, St. Petersburg, 2001, 416 p. — In Russ.)
- Гайденко П. П. К проблеме становления новоевропейской науки // Вопросы философии. 2009. № 5. С. 80—92.
(Gaidenko P. P. To the Problem of New-European Science Formation, *Voprosi filosofii*, 2009, no. 5, pp. 80—92. — In Russ.)
- Гайденко П. П. Христианство и генезис новоевропейского естествознания // Философско-религиозные истоки науки / отв. ред. П. П. Гайденко. М.: Мартинс, 1997. С. 44—87.
(Gaidenko P. P. Christianity and Genesis of New European Natural Science, in Gaidenko P. P. (ed.) *The Philosophical and Religious Origins of Science*, Moscow, 1997, pp. 44—87. — In Russ.)
- Дубровский Д. И. Биологическая основа познания и антропотехнологическая эволюция // Познание и сознание в междисциплинарной перспективе. Ч. 2 / отв. ред. В. А. Лекторский. М.: ИФ РАН, 2014. С. 5—25.
(Dubrovsky D. I. Biological Basis of Cognition and Anthropotechnological Evolution, in Lectorsky V. A. (ed.) *Cognition and Consciousness in Interdisciplinary Perspective*, Part 2, Moscow, 2014, pp. 5—25. — In Russ.)
- Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
(Camus A. *The rebellious man. Philosophy. Politics. Art*, Moscow, 1990, 415 p. — In Russ.)
- Лекторский В. А. Гуманизм как идеал и как реальность // Лекторский В. А. Эпистемология классическая и неклассическая. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 13—20.
(Lectorsky V. A. Humanism as ideal and reality, in Lectorsky V. A. *Epistemology classical and non-classical*, Moscow, 2001, pp. 13—20. — In Russ.)
- Лекторский В. А. Человек и культура. Избранные статьи. СПб.: СПбГУП, 2018. 640 с.
(Lectorsky V. A. *Man and culture. Selected articles*, St. Petersburg, 2018, 640 p. — In Russ.)

Конрад Н. И. Запад и Восток. Статьи. М.: Главная редакция восточной литературы, 1966. 520 с.

(Konrad N. I. *The West and the East. Articles*, Moscow, 1966, 520 p. — In Russ.)

Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм / пер. с фр. А. А. Санина // Сумерки богов / сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1990. С. 319—344.

(Sartre J.-P. Existentialism is a Humanism, in *The Twilight of the Gods*, in Yakovlev A. A. (ed.) *Twilight of the gods*, Moscow, 1990, pp. 319—344. — In Russ.)

Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. Новые плоды (исследование магии и религии) / пер. с англ. А. П. Хомика. М.: Академический проект, 2019. 407 с.

(Frazer J. J. *The Golden Branch. New fruits (a study of magic and religion)*, Moscow, 2019. 407 с. — In Russ.)

Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции / пер. с англ. М. Б. Левина. М.: АСТ: ЛЮКС, 2004. 349 с.

(Fukuyama F. *Our posthuman future: Consequences of the biotechnological revolution*, Moscow, 2004. 349 с. — In Russ.)

Bostrom N. In defense of posthuman dignity, *Bioethics*, 2005, vol. 19, no. 3, pp. 202—214.

Ferrando F. Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations, *Existenz*, 2013, vol. 8, no. 2, pp. 26—32.

Hull D. L., Ruse M. (eds.) *The Philosophy of Biology*, Oxford: Oxford University Press, 1998, 784+IX p.

Huxley J. Transhumanism, in Huxley J. *New bottles for new wine*, London: Chatto&Windus, 1959, 319 p.

Статья поступила в редакцию 23.10.2022; одобрена после рецензирования 22.11.2022; принята к публикации 01.12.2022.

The article was submitted 23.10.2022; approved after reviewing 22.11.2022; accepted for publication 01.12.2022.

Информация об авторе / Information about the author

Пирожкова Софья Владиславовна — кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института философии РАН, г. Москва, Россия, pirozhkovasv@gmail.com

Pirozhkova Sophia Vladislavovna — Candidate of Sciences (Philosophy), Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russian Federation, pirozhkovasv@gmail.com

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Журнал «Ноосферные исследования», выходящий четыре раза в год, публикует оригинальные статьи в области гуманитаристики, а также материалы, посвященные актуальным проблемам философии, истории, социологии, психологии, образования (обзоры, хронику научной жизни, рецензии). Рекомендуемый объем научной статьи 20—40 тыс. знаков с пробелами; объем обзора, хроники, рецензии 10—20 тыс. знаков). Приветствуется членение статей на смысловые части (разделы). Редакция принимает к рассмотрению ранее не публиковавшиеся материалы, соответствующие специализации журнала, отличающиеся высокой степенью научной новизны, теоретической и практической значимостью. Все присланные материалы проходят проверку в системе «Антиплагиат». К публикации принимаются статьи, оригинальность которых составляет не менее 70 %.

Материалы принимаются **только в электронном виде** по адресу posnoos@ivanovo.ac.ru или smirnovdg@ivanovo.ac.ru главному редактору журнала Смирнову Дмитрию Григорьевичу в формате RTF. Для аспирантов и соискателей необходим отзыв научного руководителя / консультанта (отсканированный вариант с подписью и с печатью). Электронный вариант статьи выполняется в текстовом редакторе Microsoft Word. Компьютерный набор статьи должен удовлетворять следующим требованиям: формат — А4; поля: верхнее — 2,7 см, левое и правое — 4 см, нижнее — 4,6 см; гарнитура (шрифт) — Times New Roman; кегль — 11; межстрочный интервал — одинарный; абзацный отступ — 1 см.

Присылаемый материал должен содержать следующий контент:

текст статьи, где приводятся фамилия, инициалы автора, название (на русском и английском языках); аннотация, отражающая основное содержание статьи (10—15 строк) и ключевые слова (не более 10) последовательно на русском и английском языках (английская аннотация должна быть содержательнее и объемнее русскоязычного аналога); текст материала и библиографический список (в выходных сведениях обязательно указание издательства и количества страниц, в ссылке на электронный ресурс — даты обращения)¹;

приложение, которое содержит сведения об авторе / авторах (фамилия, имя и отчество, ученая степень и ученое звание, место работы и должность, контактные данные (телефон и электронная почта); фамилию, имя и отчество автора (или же только фамилия и имя), ученую степень и ученое звание, место работы и должность в транслитерации, принятой Библиотекой Конгресса США.

Библиографический список / References формируется по алфавитному принципу, без нумерации. Шрифт Times New Roman 10. Библиографическое описание источников к статье оформляется в соответствии с ГОСТом 7.0.5—2008. В выходных сведениях обязательно указание издательства и количества

¹ Дополнительные рекомендации: для выделения слов, фрагментов текста можно использовать курсив, подчеркивание (разбивка не допускается); переносы только автоматические; сноски для примечаний постраничные, ставятся автоматически; между инициалами и фамилией ставится непрерывный пробел (shift + ctrl + пробел); при цитировании используются кавычки «», при внутреннем цитировании ставятся “ ”; необходимо соблюдать пунктуационное и графическое отличие «—» (тире: ctrl + alt + минус на правой числовой клавиатуре) от «-» (дефиса); для обозначения промежутка между датами, номерами страниц и т. п. используется «—» (тире); все текстовые примеры на иностранных языках должны быть снабжены русским подстрочником.

страниц, в ссылке на электронный ресурс — даты обращения². В References *включаются*: монографии, статьи, сборники, тезисы, диссертации, авторефераты диссертаций; *не включаются*: архивы, газеты, указы, постановления, приказы, небольшие интернет-материалы. Основные правила таковы:

— ФИО автора транслитерируются. Для выполнения транслитерации рекомендуем использовать сайт Транслит.ру: <https://translit.ru>. Во вкладке «основной» выбрать позицию LC;

— название статьи/книги/сборника переводится на английский язык;

— название журнала приводится на английском (если у журнала нет англоязычного варианта названия, то на латинице);

— город переводится на английский язык;

— издательство не указывается;

— после описания русскоязычного источника в конце ссылки ставится указание на язык работы: — In Russ. (Источники, написанные на латинице, остаются в оригинальном написании.)

Ссылки на библиографический список даются в тексте статьи в квадратных скобках, где указывается фамилия автора (или авторов через запятую), далее (если у автора более, чем одна работа) год издания работы и, после двоеточия, страница. Например, [Вернадский] или [Смирнов 2003] или [Флоренский: 205].

Все рукописи, поступившие в редакцию, проходят независимое рецензирование. Статьи аспирантов и соискателей принимаются и передаются на рецензирование только при наличии положительного отзыва научного руководителя / консультанта. О поступлении статьи и ее дальнейшем рецензировании ответственный секретарь сообщает авторам по электронной почте³. Если формальные требования к материалам, представленным на публикацию, не выполнены, то статья к публикации не принимается «по формальным признакам» и об этом сообщается автору. Рецензирование проводится конфиденциально для автора рукописи. Для проведения рецензирования рукописей статей в качестве рецензентов могут привлекаться как члены редакционной коллегии журнала, так и высококвалифицированные ученые и специалисты, в том числе из других организаций. Рецензент оценивает: соответствие содержания статьи ее названию; актуальность и новизну

² Примеры оформления: **монография**: Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. 271 с. (Vernadsky V. I. *Scientific thought as a planetary phenomenon*. Moscow, 1991, 271 p. — In Russ.); **статья в журнале**: Смирнов Г. С. Ноосферная картина мира и современное образование // Вестник Российской академии естественных наук. 2003. Т. 3, № 1. С. 57—64. (Smirnov G. S. Noospheric picture of the world and modern education, *Bulletin of the Russian Academy of Natural Sciences*, 2003, vol. 3, no. 1, pp. 57—64); **статья в сборнике**: Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Избранные труды по искусству. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 199—215. (Florensky P. A. Temple action as a synthesis of arts, in Florensky P. A. *Selected Works on Art*, Moscow, 1996, pp. 199—215. — In Russ.)

³ При наличии отрицательной рецензии рукопись отклоняется с обязательным уведомлением автора о причинах такого решения. Статья, не рекомендованная рецензентом к публикации, к повторному рассмотрению не принимается. Не допускаются к публикации в научном журнале статьи: содержащие ранее опубликованный материал; содержащие недобросовестные заимствования; представленные без соблюдения правил оформления; авторы которых отказываются от технической доработки публикации; авторы которых не выполняют конструктивные замечания рецензента или аргументировано не опровергают их; представляющие собой отдельные этапы незавершенных исследований.

рассматриваемой в статье проблемы, обоснованность и продуктивность методов исследования, оригинальность постановки и решения проблемы, значимость полученных выводов, логику и стиль изложения, целесообразность публикации статьи⁴. Сроки рецензирования в каждом отдельном случае определяются размером портфеля журнала, с учетом создания условий для оперативной публикации статьи, но не более 6 месяцев. Редколлегия имеет право на собственное редактирование присланной рукописи без ущерба для ее содержания и авторского стиля. Редколлегия журнала не хранит и не возвращает рукописи, не принятые к печати. Рукописи, принятые к публикации, не возвращаются. Редакция не вступает с авторами в содержательное обсуждение статей, переписку по методике написания и оформления научных статей и не занимается доведением статей до необходимого научно-методического или технического уровня.

Редакция журнала руководствуется рекомендациями Международного комитета по публикационной этике (COPE). В соответствии с этим сформированы следующие этические правила сотрудничества редколлегии и авторов.

Для авторов: авторы несут персональную ответственность за содержание материалов, точность перевода аннотации, цитирования, библиографической информации, а также за сведения о себе; подтверждают, что материалы публикуются впервые, не представлены в другие журналы, не содержат плагиат; все лица, внесшие значительный вклад в создание статьи, указаны как соавторы. Авторы имеют право использовать материалы журнала в их последующих публикациях при условии, что будет сделана соответствующая ссылка.

Для редколлегии: журнал не сотрудничает с посредническими организациями и работает напрямую с авторами. В работе с ними редколлегия соблюдает принципы корпоративной этики; редакция журнала оценивает интеллектуальное содержание рукописей вне зависимости от расы, пола, гендерной идентичности, сексуальной ориентации, религиозных взглядов, происхождения, гражданства или политических предпочтений авторов; неопубликованные данные, полученные из представленных к рассмотрению рукописей, не могут быть использованы членами редколлегии в личных исследованиях без письменного согласия автора(ов); если публикация статьи повлекла нарушение чьих-либо авторских прав или общепринятых норм научной этики, то редакция журнала вправе изъять опубликованную статью.

Для рецензента: рецензент обязан давать объективную оценку, ясно и аргументировано выражать свое мнение; рецензентам следует выявлять значимые опубликованные работы, соответствующие теме и не включенные в библиографию к рукописи. Рецензент должен также обращать внимание главного редактора на обнаружение существенного сходства или совпадения между рассматриваемой рукописью и любой другой опубликованной работой, находящейся в сфере научной компетенции рецензента; рецензенты не должны участвовать в рассмотрении рукописей в случае наличия конфликтов интересов вследствие конкурентных, совместных и других взаимодействий и отношений с любым из авторов, компаниями или другими организациями, связанными с представленной работой.

⁴ Копии рецензий направляются в Министерство науки и высшего образования Российской Федерации при поступлении в редакцию соответствующего запроса.

На обложке:

Ходов В. М.
Василий Буслаев. Шкатулка. 1973.
папье-маше, темпера, золото, лак.
5,7x23,8x17,2 ИОХМ Л-256

Электронное издание

НООСФЕРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Российский научный журнал

2022. Вып. 4

[12+]

Директор издательства *Л. В. Михеева*
Технический редактор *И. С. Сибирева*

Выпускается в авторской редакции

Дата выхода в свет 30.12.2022 г.
Формат 70 × 108¹/₁₆. Уч.-изд. л. 10,0.

Издательство «Ивановский государственный университет»
✉ 153025 Ивановская обл., г. Иваново, ул. Ермака, 39 ☎ (4932) 93-43-41
E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru

ISSN 2307-1966

NOOSPHERIC STUDIES

ELECTRONIC PERIODICAL EDITION



2022

4

TOPIC OF THE ISSUE

PALEKH UNIVERSE AND KHODOV PHENOMENON