

НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 821.161.1

А.А. ГАЗИЗОВА,

доктор филологических наук,

профессор кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков

Московского педагогического государственного университета

(Российская Федерация)

ТРИ ЭТЮДА

На материале произведений живописи и литературы рассматриваются особенности эстетического мышления художника (А. Рублева, М. Врубеля, В. Распутина). Как основа творческого мышления А. Рублева рассматриваются традиции идей Сергея Радонежского, эстетизация иконописи. В качестве доминанты творческой личности М. Врубеля выделяется универсализм мышления, способствовавший созданию новой эстетики национального декоративного стиля. В творческом сознании В. Распутина акцентируется обращенность к ирреальным, метафизическим смыслам.

Ключевые слова: творческая личность, творческое сознание, канон, традиция, универсализм мышления, эстетическое совершенство письма.

О «Троице» Андрея Рублева: канон и личность художника

Иконопись изначально сложилась как каноническое искусство, в котором сюжеты, композиция, образы строго определены. Из века в век они писались одинаково. Древний иконописец должен был неотступно следовать раз навсегда установленному образцу, не допуская никаких новшеств в письме или трактовке содержания. Существовали специальные руководства для иконописцев, которые подразделялись на «лицевые» и толковые». В «лицевых» были прорисовки, а в «толковых» – описания образов. Раз и навсегда определена была также техника обработки дерева для иконописного изображения.

Иконописец обязан был вести особый образ жизни, об этом специально говорилось в руководствах и наставлениях. Творческий процесс для иконописца начинался с длительного поста, уединенных размышлений, настойчивых попыток зримо представить образы, которые нужно воссоздать.

Итак, в иконах существует строгая регламентация в изображении фигур, о чем подробно сообщается в иконописных руководствах. Как герои в былинах имеют постоянные эпитеты, так образы в иконах не расстаются со своей одеждой: святой – всегда в ризе, князь – в венце и княжеском платье, воин – в плаще и в воинских доспехах. Младенец всегда имеет строгое выражение лица, он и писался как маленький взрослый.

Интересно передается в иконах множественность фигур или предметов: путем повторения характерной детали на заднем плане. Так, войско предстает в виде то одной то двух воинских фигур, а за ними – лес шлемов. Город требует изображения храма, а за ним – многих маковок церквей.

Следует иметь в виду особые символические знаки в иконописном изображении. Символичны цвета. Слово, если его произносит святой, изображается в виде облачка, ко-

торое вылетает изо рта говорящего. Ад может быть изображен в виде человеческого лица, река – в виде струи, льющейся из кувшина, который держат люди. В иконописи предусмотрены также общие приемы передачи пространственных и временных отношений.

В средневековой русской иконе применялась система «обратной перспективы». Это обусловлено тем, что изображение рассчитывалось на подвижную, изменяющуюся точку зрения зрителя: икона неподвижна, а зритель перемещается. Изображенное на иконе строится так, чтобы не выглядеть искаженным, с какой бы точки зритель на него не глядел. А в западноевропейском ренессансном искусстве росписи интерьеров рассчитаны были на определенную зрительскую позицию, поэтому ее изменение непременно искажало изображение.

Художник русской иконы переорганизовывал видимое пространство по законам «обратной перспективы». Его интересовали не отдельные конкретные предметы мира, а изображаемый мир в целом. Ему важно было воссоздать целое, а не части его. Например, архитектурные сооружения в иконе изображаются в форме палат, горизонт – в виде «иконных горок»: земля на заднем плане как бы приподнимается, деформируется в перспективе. «Горки», «палаты» лишь символически указывают на место события, не претендуя на жизнеподобное воссоздание примет этого места.

Система «обратной перспективы» предполагает не внешнюю позицию художника по отношению к изображаемому, а внутреннюю. Он не ограждает себя от изображаемого мира, а ставит себя в позицию наблюдателя, причастного к тому, что происходит в иконе. О внутренней позиции художника говорит и сокращение размеров предметов не по мере удаления от зрителя, а совсем наоборот, – по мере приближения к нему: что изображено ближе, то меньше по размеру. Характерно, что произведение древней живописи не может быть мысленно продолжено, как, например, картина импрессиониста. Интересно также и то, что оно не нуждается в раме, естественные границы изображаемого создаются точками зрения созерцателя и художника.

Величина той или иной фигуры на иконе зависит от ее значения, от ее смысловой ценности. Более важные фигуры меньше изменяются в перспективе, менее важные – больше. В традиционных композициях «Троицы» Авраам всегда меньше ангельских фигур. Лики святых, как правило, повернуты к зрителю, независимо от того, как на самом деле фигура святого расположена в пространстве. Это нужно для прямого контакта образа со зрителем. Те фигуры, которым зритель не должен поклоняться, как правило, повернуты в профиль: отвернуты от него. Более важные фигуры иконы неподвижны, находятся в покое, в то время как менее важные даются в движении. Так фиксируется центральное положение главных фигур.

Композиционную систему древней иконы можно сравнить с географической картой, где изображение городов или гор не подчиняется общей картографической проекции и дается в схематическом рисунке. Здесь активен художник, а зритель, следуя за взглядом художника, должен прочесть символический код, проявляя и мыслительную активность в восприятии изображения.

Таким образом, при всей заданности и каноничности иконописное искусство не исключало привнесения в него индивидуального видения художника и зрителя, отражение голоса движущегося времени. Происходили постепенные изменения в иконописных приемах под воздействием открытий великих мастеров древней живописи, среди которых особое место принадлежит Андрею Рублеву (ок.1360–1428).

Его талант формировался после победы Дмитрия Донского (1340–1389) на Куликовом поле (1380), когда началось возвышение Москвы и на волне общего подъема национальной культуры складывалась московская школа иконописи. Тогда умножилось число монастырей, храмов, они украшались иконами, которые почитались как святыни, им поклонялись, украшали их золотом, усыпали жемчугом. Русские люди учились высоко ценить и художественное мастерство иконописцев в передаче мыслей о сущности бытия и человеческой судьбе, о тайнах мироздания.

Очень высок был авторитет византийской иконографии. Лики византийских икон поражали суровой мудростью и всепонимающей печалью. Высокие лбы, выразительные носы, плотно сжатые губы и пронзительный строгий взгляд соответствовали аскетическо-

му духу византийського християнства. Ети традиції розвивав в своєму творчестві Феофан Грек, ставший, по некоторим предположениям, учителем Андрея Рублева. Но у русского художника был и другой наставник, определивший его мировоззрение, его взгляд на окружающий мир и назначение человека. Личность Рублева формировалась под мощным воздействием учеников Сергия Радонежского, бывшего для них образцом православного служения Богу. «Кроткий душою, твердый верою, смиренный умом», – так говорили о нем современники. Создатель и устроитель жизни Троице-Сергиева монастыря, Сергей Радонежский поража́л современников верой в нравственную силу воинского подвига, но и готовностью действовать не насилием, а убеждением. В ореоле его святости самый яркий свет излучают сердечность, доброта, «тихость».

В Андрониковом монастыре Андрей Рублев сформировался как достойный продолжатель идей Сергия Радонежского. Он твердо следовал наставлениям своих учителей и умел «хранить в душе своей прежде всего голубиную чистоту, ценить простодушие выше книжной мудрости». Есть краткие сведения о человеческом складе художника. Епифаний Премудрый говорил о его исключительной нравственной чистоте, о том, что он был очень интересным собеседником. Именно его призвали для росписи собора в восстановленном Троице-Сергиевом монастыре. Вместе с другом Даниилом Черным Рублев расписал собор и создал его иконостас. С проникновенной силой воплотилась в созданной им «Троице» его по-голубиному кроткая душа, преисполненная гражданского мужества.

Византийские иконописные изображения Троицы отличались подробным, с перечислением многочисленных деталей воспроизведением знаменательного события в жизни библейского Авраама: там были трое миловидных, кудрявых, крылатых юношей, Авраам, закаляющий теленка, Сарра, делающая хлебы, рабыни, готовящие стол, а также пейзаж с домом Авраама и т. д. В иконах подчеркивалась иерархия в положении земных и небесных персонажей, так как всеильное Божество снизошло к человеку. Гений Андрея Рублева сказало́сь в том, что он переосмыслил канонический, освященный традицией сюжет, творчески применил приемы византийской иконографии, все подчинив самобытной идее русского сознания. Изображение Рублева – не толкование библейской легенды и не иллюстрация к ней. Оно побуждает нас к умозрительному вчувствованию в идею гармоничного бытия, к умопостижению тайны жертвенного призвания человека.

Ангелы Рублева пришли к Аврааму не ради вести о чудесном рождении наследника, а ради примера дружеского согласия и готовности к самопожертвованию ради него. Художник пророчески выразил ведущую идею своего времени, которой свято служил и Сергей Радонежский: единение в высшем смысле осуществляется через самопожертвование. Чудесным образом художник передал и вдумчивое состояние ангелов, и беседу между ними, и готовность к действию. Русские художники не изображали мимики в иконных ликах, переживания они передавали положением фигуры и сдержанными жестами. Андрей Рублев лики делал выразительными, не застывшими и совершенствовал искусное изображение фигур и силуэтов. Во внешности его ангелов запечатлены черты не византийского этнического типа, а близкого русскому.

Духовное единство трех ангелов проявлено Рублевым на всех уровнях живописного изображения. В их одеждах мы видим разные оттенки одного цвета – синего. Центральная фигура – в ярко синей ляпис-лазури, чистой и ясной, ни с чем не смешанной. Поэтому икона так радостна, вселяет веру, придает бодрость. Рядом с сияющим голубцом положено темно-вишневое пятно одежды другого ангела. В этом контрасте можно увидеть признак воли, энергии, активного действия. Много в иконе и золотого цвета. При богатстве плотных, насыщенных живописных отношений на рублевской палитре немало нежных лучезарных тонов голубого и розового, любимых Рафаэлем: Исследователи ставят также вопрос о близости творений Андрея Рублева к античному искусству, что расширяет наши представления о контексте, в котором складывалась древнерусская живопись.

Тончайшим образом разработана художником символика круга, который издавна был знаком неба, божества, любви, гармонического совершенства. Круговая тема иконы решена во множественности сокровенных ритмических повторов, как в стихотворении поэт заставляет звучать внутренние рифмы и аллитерации. Сама икона не имеет круглой формы, но во всем, что изображено, мы видим или ощущаем ее присутствие. О внутрен-

ней гармонии между ангелами говорят склоненные друг к другу головы, плавные контуры фигур в одинаковых одеждах и с одинаковыми прическами. Гармония в облике ангелов (у них кудри, закругленные черты лица, мягкий, все понимающий взгляд) поддержана округленными певучими линиями повторяющихся деталей: чаша с головой тельца на столе зеркально повторяет фигуру среднего ангела; очертания чаши повторяются в интервале между ногами боковых ангелов; округло наклонено дерево (мамврийский дуб). Чаша, дерево, палаты Авраама, намек на горное возвышение (элементы сюжета, композиции, фона) указывают на высочайший смысл происходящей у ангелов безмолвной беседы, ибо являются символами жертвенного вместилища (чаша), древа жизни, послушания воле отца и безмолвия (дом); «восхищения духа» и человеческих помыслов (гора).

Принято так прочитывать символику трех ангелов: левый – Бог-Отец, сурово и печально указывающий на чашу с тельцом – знак жертвенной участи; средний – Бог-Сын, жестом выражающий готовность принять свой жребий; третий – Святой Дух, он выражает согласие с диалогом о необходимости жертвы. Ангелы хрупки, бесплотны, но не аскетичны. Они олицетворяют светлый, теплый и, вместе с тем, рыцарственный, могучий – совокупный образ земной и небесной родины. Действительно, рублевские ангелы – «самые поэтичные образы во всем древнерусском искусстве».

Создавая пленительные ангельские лики, Андрей Рублев вступал в нелегкий спор с общепризнанным византийским иконным письмом – суровым и канонически строгим. Можно предположить, каких усилий стоило художнику отстоять свой вдохновенный индивидуальный почерк.

Первым среди художников Андрей Рублев создавал икону для эстетического созерцания, любования, а не только для благоговейного поклонения. Перед рублевской «Троицей» хочется «единствовати и безмолствовати». При долгом, вдумчивом, внимательном всматривании в нее можно постепенно постигать ее смысл. Но есть в ней еще и непостижимое очарование, она излучает свет, являет собой настоящее чудо истины, добра и красоты.

Об универсализме мышления и таланта М.А. Врубеля

*«<...> манья, что непременно скажу что-то новое не оставляет меня».
Врубель – сестре. 1890 г.*

Гениальный художник был сопричастен тому, что получило название русского модерна. Именно в нём столь пригодны оказались редчайшие художнические дарования, которыми был наделён. Он одинаково владел станковой и монументальной живописью, рисунком, скульптурой, прикладным искусством, у него были и архитектурные опыты. Он любил монументальные формы и образы и утончённо воспринимал декоративную красоту мира как гармонию пластики, цвета, орнаментального ритма и музыкального строя. Современники ощущали световое и цветное звучание и станковых, и прикладных произведений М.А. Врубеля и говорили о близости их симфониям А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова. Они умели слышать симфонические темы в изысканных сочетаниях фиолетовых, синих, зелёно-голубых и серых красок и их розовых пастельных, землистых и лиловых тонов. Пластика у него становилась живописной, а ритмичное чередование фигур, линий, мазков, деталей и цветочных пятен – музыкальным. «Орнамент – музыка наша»; «Архитектура и орнаментика – это музыка наша», – говаривал художник.

Во внутренней отделке особняков он всегда добивался единого ансамбля с музыкальным звучанием, для чего все декоративные подробности, все скульптуры связывал тематически и стилистически. Он любил композиционную выразительность круга или овала. В майоликовом большом блюде «Садко» он наглядно представил преимущества такой формы. Фигуры Садко, морских царевен, рельефные орнаменты из рыб, завитков волн, водорослей, ракушек скомпонованы так, что плоская поверхность блюда выглядит бездонной и озвученной запредельными голосами, прорвавшимися и в оперу Н.А. Римского-Корсакова «Садко».

Оперной музыкой подсказаны художнику многие персонажи живописных полотен и майолик. Особенно нравилась ему Волхова в «Садко». Несравненной Волховой была пе-

вица Н.И. Забела. Она считала, что «перламутровые краски» как особая примета врубелевского колорита были найдены художником в «оркестровых маринах» близкого по духу и мышлению композитора. Тонкое и пронизательное суждение певицы обогащает восприятие всех работ М. Врубеля: и «Царевны-Лебеди», и «Шестикрылого серафима», и причудливых раковин, и акварельных цветов, и декоративных панно. Фигуры и орнаментальные детали размещены на архитектурной, бумажной, холстяной или керамической плоскости так, что они музыкально воздействуют на зрителя и пробуждают глубокие подсознательные и высокие осознанные переживания красоты.

Ценимый знатоками декоративный дар М.А. Врубеля уникально выразился во всём, что появилось из рук мастера во время работы кистью, карандашом, резцом, на гончарном круге. И само понятие декоративности он наполнил новым смыслом, поколебав его прикладную предназначённость. Он формировал новый стиль, считаясь с изначально декоративной природой живописи, графики, архитектуры, керамики. Он подчёркивал и щедро проявлял родовое свойство изобразительного искусства, но при этом не «играл» декоративными формами, не переводил их язык в сферу ремесленного приёма или технологического ухищрения. Он всё подчинил титаническим усилиям воплотить дух преображаемых образов, предметов и явлений, несущих в себе непокой, тревогу несогласимого противоречия и претворяющих внутренний разлад в красоту самопреодоления.

Любую натуру он поднимал над обыденностью, открывая в ней скрытое, невидимое, иррациональное, и выше всего ценил в художнике силу его волевого «натиска восторга» и строгого рационального технологического расчёта. Не случайно так любил он дело керамиста и очень радовался превращению «тлена и праха» в «перл создания». Усилием воображения можно представить, как обостряли чудесные превращения глины его мечты о переустройстве жизни по законам искусства. Может быть, и поэтому рождались у Врубеля такие замыслы и такие эскизы к ним, что невозможно выполнить их, профессиональным возможностям исполнителей и мастеров они недоступны.

Он действительно не умел мечтать в неподатливом чуде и волшебству земных образов и формах. Его художественное мышление было невыразимо сложным, невероятно изощрённым и в то же время ошеломляюще ясным и простым, и родным по духу. Например, он придавал русское выражение общемировым идеям и символам европейского искусства. Вместо привычных культурному сознанию муз делал майоликовых Леля, Берендея, Купаву, Волхову; изобретал майоликовые каминные мотивы русских сказок и былин и даже расписывал балалайки – выразительный штрих к его музыкальному мышлению. (Известно, что И.Е. Репин оскорбился, получив заказ на расписывание балалайки). А экспозицию художественного отдела на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде М.А. Врубель оформил двумя панно на огромных торцах. Сюжеты нашёл в русской и европейской литературе, как любил это делать. На одном панно он изобразил былинный диалог Микулы Селяниновича и Вольги – аллегория неразгаданной силы русской земли. На другом панно предстала «Принцесса Греза» Э. Ростана. Её надмирная красота проливается благодатью и на погибшего певца, и на его приземлённых друзей-матросов. Загадочная перекличка символической мужской мощи пахаря и небесной женской красоты, их парадоксальное сопоставление открывают нам интеллектуальную силу врубелевского ума, его «философический» склад.

В огромных настенных композициях, и в малой декоративной пластике М.А. Врубель вдохновенно выражал главное в русском искусстве – универсальный всеобъемлющий религиозный смысл мира и человека в нём. Он стремился, как сам говорил, «будить душу от мелочей будничного величавыми образами» и на огромных полотнах писал Демона, Гамлета, Фауста, Маргариту и Микулу Селяниновича с Вольгой, и царя Салтана, и царевну Лебедь, и Волхову. Он завораживал ими, умея, как никто другой, показывать приметы символического в земных, зрительно узнаваемых образах и пейзажных картинах, а в реальном, земном учил видеть присутствие фантастического, невиданного и невидимого. О нём так и писали: «Фантастика в созданиях Врубеля непостижимо сливается с глубоким и своеобразным реализмом» (А.П. Иванов).

Замечено также, что персонажи его многометровых панно не условно-декоративны и пластика их не отвлечённа, а телесно и психологически точна. При подчёркнутой стили-

зации всё равно ясно видна верность натуре, очерчены крепкие фигуры, проработан фон, мощно вылеплено пространство, бездонное по сути, вселенское. И на всём лежит печать милосердной доброты, человечности. Врубелевские герои являют собой сильные характеры, драматизм которых обусловлен конфликтом между огромной волей и умом и скользящей их рефлексией, насторожённым одиночеством. Таков лермонтовский Демон, которого художник воплотил во всех видах изобразительного искусства: в иллюстрациях, живописных картинах, монументальных панно, в скульптуре и декоративном оформлении помещений. «Демон (сидящий)», например, возник из эскиза для каминного экрана. (А Микула Селянинович, наоборот, «переведён» из панно в камин). Добиваясь ансамблевой цельности, спаянности всех видов своего творчества, М.А. Врубель оставил за собой право свободно – как музыкант – варьировать найденные темы, образы, сюжеты, детали, делая их лейтмотивными, переводя их из одного материала в другой, воссоздавая их в разной технике и для разных целей.

Эстетический поиск нового русского стиля заставлял М.А. Врубеля, с одной стороны, осваивать традиции древнего монументального искусства, а с другой – актуализировать мастерство русских народных ремёсел промыслов. Он достиг великого исторически значимого результата не только в русском модерне, но и в создании новой эстетики национального декоративного стиля. Плодотворной оказалась многолетняя учеба в школе римской, византийской и древнерусской мозаики и фрески, а также в живописной школе XIX в., где особенно важным был для него библейский опыт А. Иванова. Творчески освоив драгоценные каноны древнего и классического изобразительного искусства, М.А. Врубель создал своеобразный врубелевский стиль и в композиции, и в цвете, и в орнаменте.

Овладение тайнами древнерусской монументальной живописи избавило русский модерн в целом от подавляющей стилизации античности и европейского средневековья (готтицизма), хотя именно это диктовали архитектурные требования стильных роскошных особняков, создаваемых Ф.О. Шехтелем, например, К.А. Коровин, А.Я. Головин, В.А. Серов тоже склонны были к возрождению традиций народного искусства. В абрамцевской керамической мастерской они работали рядом, выполняя заказы для украшения особняков, для сценического оформления спектаклей Частной оперы. Национальная укоренённость изобразительного языка им тоже помогала не терять духовной глубины в искусстве, не впадать в самодовлеющую декоративную дробность или нарочитую громоздкость, не погружаться в сюжетную узкобытовую повествовательность, что не свойственно традиции русского «большого стиля» – и не только в изобразительном искусстве. Увлечение русским стилем было в духе Серебряного века, но во врубелевской среде оно не стало данью переходящей легковесной моде или формальным упражнением для технического усвоения приёмов и навыков художественного мастерства.

Изготавливая кашпо, вазы, подсвечники, витражи, изразцы, каминные, лестничные торшеры, блюда, Врубель соединял в них традиционную и новейшую эстетику, приёмы и технологию. Он дерзко смешивал эмали, ангобы, глазури, накладывал масляные краски мастихином – широкими мазками, приближал живопись к мозаике – и наоборот. Цвет у М.А. Врубеля не был раскраской, как бывает у многих художников, в особенности у прикладников. Окраска его майоликовых скульптур имеет смысловое значение. Цветом выявляется также красота самого керамического материала.

Настенную живопись он выполнял маслом, но стремился уподобить её в колорите фреске или мозаике, а в монументальных керамических картинах проявлял живописность – «Ангел со свитком», например.

В самом начале творческого пути М.А. Врубелю суждено было сделать решительный выбор и принести жертву. Согласившись на предложение А.В. Прахова работать над восстановлением древней росписи в Кирилловской церкви и над эскизами росписей во Владимирском соборе, в Киеве, юный Врубель столь серьёзно отнёсся к творческому заказу, что оставил занятия в Академии художеств на выходе из неё и не написал выпускной картины. Он тщательно готовил себя к писанию икон, фресок и к созданию монументальных росписей и мозаик и так окунулся в изучение и освоение древнего монументального искусства, что не только отошёл от уроков академической школы, но и счёл все свои успехи в ней, а их было немало, «ничтожными» и «негодными». Он сумел превратить драматиче-

ский перелом в плодотворный и навсегда отошёл в художественских убеждениях от канонического понимания пластической формы и декоративного письма.

Драматизм нелёгкого выбора иного творческого пути был усилен тем, к сожалению, что А.В. Прахов отстранил молодого художника от росписей во Владимирском соборе в пользу В.М. Васнецова. О случившейся для русского искусства утрате можно судить по орнаменту в боковых стенах, которые Врубель исполнил до запрета расписывать Владимирский собор в Киеве. Современники засвидетельствовали испытанное ими потрясение при виде скромных орнаментальных росписей. Вот что сказал А.Н. Бенуа: «Глядя на них, я поверил, что Врубель гениален <...>».

Каждое из свойств и предметных проявлений художественного дара М.А. Врубеля уникально. Им одухотворялось всё, к чему он прикасался. И потомкам нужно помнить, что великие современники угадали в нём гения, восхищаясь и первыми работами, и последними шедеврами.

О рассказе В.Г. Распутина «Видение»: видение и/или видение?

*Тесна мне грудь для этого дыханья,
Для этих слов узка моя гортань...
М.А. Волошин*

Меня поражает и потрясает таинственность обращённость творческого сознания Валентина Григорьевича Распутина к ирреальным зовам невидимого, невозможного для наблюдений, но присутствующего в нас и вокруг нас (их обстояние). Когда он говорит именно об этом, о ненаблюдаемом, но присутствующем, о неосознаваемом, но умопостигаемом, сила и красота его слова изменяют моё чувство, и переход в метафизические сферы я переживаю как восторг. Нередко возникают ощущения психофизические: что-то внутри замирает – да и замрёт, и сердце «падает». Особенное восприятие возникает при чтении рассказов, когда не сюжет и герои захватывают, а по-распутски выраженная невыносимая изощренность таинственных и тайных состояний души, которыми она (душа) откликается на ирреальные зовы невидимого. Я назову любимые: «Я забыл спросить у Лёшки», «Мама куда-то ушла», «Что передать вороне?», «Наташа», «Женский разговор», «Видение»¹.

Эстетическое совершенство изысканного, изящного письма в «Видении» завораживает, оно несёт в себе выразительные приметы стихотворной речи. Приведу начало одного из абзацев: «Который уж день держится неземная, обморочная стынь, совсем заговорная, наложенная колдовской рукой. Так смиренно и красиво склоняются берёзы над водой, так сонно переливается речка, так скорбно белеют камни на берегу, где пропадает дорога, и с такой забавной поспешностью застыли справа сосенки, прервавшие спуск с горы, что в сладкой муке заходится сердце, тянет смотреть и смотреть» [1, с. 425].

Нельзя удержаться от вопрошания о произнесении названия: «Видение» или «Видѐние»? (До революции 1917 г. во втором случае писали бы «ять», теперь для различения слов нужно бы поставить ударение, что легче сделать в устной речи, но не в письменной). Для названия этого рассказа современное графическое совпадение двух разных слов с несовпадающими смыслами имеет эмблематическое значение. И хотя Валентин Григорьевич не ответил на прямой вопрос, с каким ударением, на каком слоге следует прочитывать название рассказа, для меня в названии заключены оба слова: ВИдение и ВИдѐние. Я вижу именно двойное понятие, означающее двойной, изменяющийся, таинствен-

¹ На «круглом столе» ноябрьского, 2007 г. семинара, проведённого кафедрой русской литературы и журналистики XX–XXI вв. на филологическом факультете в Московском педагогическом государственном университете в связи с 70-летием со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина, коллеги из Санкт-Петербурга неоднократно – с придыханиями – упоминали рассказ «Видение», а более развёрнутыми суждениями сопровождали коллективные размышления об особенностях поэтики распутинской прозы. Меня это радовало, хотя словесные линии выступлений не позволили сосредоточиться на особенном письме рассказов писателя. Н.С. Цветова написала статью «Завершение человеческого пути» в рассказе В.Г. Распутина «Видение», которая будет опубликована в сборнике материалов семинара.

ный смысл описанного. И видение, и видЕние сошлись в том особенном состоянии повествователя, которое вынуждает его честно признаться, что он сам не понимает: видел ли он себя в узнаваемом земном и – одновременно – таинственном зыбком мире, хотя бы и во сне, или было ему дано высокое мистическое откровение, в котором вещные и пейзажные отражения умозрительны и нужны для постижения высших смыслов? Но о чём оно? «Что это? – или меня уже зовут?»; «Что это – жизнь или продолжение жизни?». И так, оба понятия необходимы для осознания смысла и художественно-го совершенства рассказа.

Полный церковнославянский словарь убеждает меня в правоте моего восприятия, ибо в нём слова «видеть, видение» и «видЕние» толкуются в единстве их общего – духовного смысла. В Библии словом «видеть» выражалась любовь Бога к каждому творению. Посредством видЕния Бог сообщал пророкам свою волю. В рассказе Валентина Григорьевича зрительное, слуховое и духовное видение//видЕние совершаются одновременно в чуде вербального сообщения об этом метафизическом единстве – причём, заметим, в распутинском слове – всегда предельно ясном, прозрачном, близком уму и сердцу. Простой нашей речью он умеет сказать о метафизике невидимого: «Вот и за широким окном из комнаты, в которую я неизвестно как попадаю, я вижу эту же пору поздней просветлённой осени, крепко обнявшей весь расстилающийся передо мною мир. Где, в каком краю эта картина так легла мне на душу, чтобы являться снова и снова, я, повторю, не помню» (Очень близко толстовскому слову – художественному, дневниковому, исповедальному – о дарованных свыше мистических откровениях).

Повествователь называет картину за окном «прощальным пейзажем». Для осмысления таинственной связи, которую стремится понять и отобразить писатель, полезно воспользоваться понятием «человек в пейзаже», который ввёл П.П. Муратов, разъясняя, что этим человеческим типом русская культура обогатила всемирную культуру. Для итоговых суждений, на мой взгляд, полезно воспользоваться опытом размышлений о судьбе России в XX в. Павла Павловича Муратова².

Он считал, что понятиями «русский народный человек» и «человек в пейзаже» обозначается особый, возможно, образцовый человеческий тип, созданный всеми временами и пространствами России и соответствующий национальному образу жизни, веры и способу думания о себе и мире. П.П. Муратов увидел, что XX в. ввёл «русского народного человека», «человека в пейзаже» в трагические обстоятельства глобальных испытаний и перемены, в ходе которых человек и пейзаж распались, ибо разрушилась исконная народная жизнь, а тысячелетняя вера, история, уникальная культура оказались на заднем плане. Он же, Муратов, на рубеже XIX–XX вв. говорил о потраве человеческого образца, которую произвёл XX в. Воспользовавшись его философским и эстетическим ключом, можно понять что великие русские писатели (например, А.П. Платонов, М.А. Шолохов, Л.М. Леонов) внятно сказали не о потраве, а об исчезновении «человека в пейзаже», рассеивании его в хронотопе новой реальности. В прозе Валентина Григорьевича этим размышлениям придан новый смысл и тон, потому что они решительно повёрнуты в сферу метафизического, иррационального, религиозного, потому что посредством этих размышлений, проникая за границы видимого и невидимых миров, он умеет художественным словом сказать нам, куда же уходит «человек в пейзаже» (об этом нужно написать отдельную статью), исчезая из поля человеческого зрения. Ещё и ещё раз повторю: о немислимо сложных для человеческого ума и речи проявлениях жизни писатель говорит предельно точной и искусной речью.

Прозрачность распутинской речи проявляет гармонию внешнего, внутреннего и творческого самоощущения и поведения писателя. В этом его исключительность и благотворность присутствия в нашем мире – здесь и сейчас.

² Павел Павлович Муратов (1881–1950) – эссеист, искусствовед, литературный и художественный критик, переводчик, публицист, прозаик. В 1920–1930-х годах в эмигрантских журналах опубликовал статьи (среди них – «Искусство и народ», «Кинематограф», «Антиискусство», «Открытие древнего русского искусства»), в которых выразил своё понимание судьбы искусства и нового человека в условиях культа науки, индустриализации, омассовления сознания.

Список использованных источников

1. Распутин В.Г. Видение / В.Г. Распутин // Собр. Соч.: в 4 т. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. – Т. 3. – С. 422–437.

References

1. Rasputin, V.G. *Videnie* [The Vision]. *Sobranie sochineniy: v 4 t.* [Collected edition: in 4 v.]. Irkutsk, Sapronov, 2007, Vol. 3, pp. 422-437.

На матеріалі творів живопису та літератури розглядаються особливості естетичного мислення митця (А. Рубльова, М. Врубеля, В. Распутіна). Як основа творчого мислення А. Рубльова розглядаються традиції ідей Сергія Радонежського, естетизація іконопису. Як домінанта творчої особистості М. Врубеля виокремлюється універсалізм мислення, що сприяв створенню нової естетики національного декоративного стилю. У творчій свідомості В. Распутіна наголошується на зверненості до ірреальних, метафізичних смислів.

Ключові слова: творча особистість, творча свідомість, канон, традиція, універсалізм мислення, естетична довершеність письма.

Features of the artist aesthetic thinking (A. Rublyov, M. Vrubel, V. Rasputin) are considered on a material of painting and literary works. As a basis of A. Rublyov's creative thinking traditions of Sergiy Radonezhsky's ideas, icon painting aesthetisation are considered. As a dominant of the creative person of M. of Vrubel universalism the thinking, made for a new national decorative style aesthetics is allocated. In creative consciousness of V. Rasputin access to irreal, metaphysical senses is accented.

Key words: the creative person, creative consciousness, a canon, tradition, universalism thinking, aesthetic perfection of the letter.

Одержано 23.03.2015.