

Г.К. ВАГНЕР

О СИСТЕМНОМ ПОДХОДЕ К ИЗУЧЕНИЮ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

В 1979 г. за «круглым столом», организованным редакцией журнала «История СССР», внимание историков сосредоточилось на проблеме «Предмет и метод истории культуры», ядро которой составило понимание культуры как системы¹. Вопрос оказался труднее, нежели предполагалось, что было видно из довольно различных определений культуры, но что главным ее компонентом является духовная культура, ни у кого не вызвало сомнения. Таким образом, проблема имеет непосредственное отношение к искусствоведению, в области которого затянувшиеся дискуссии по некоторым темам объясняются именно внесистемным, то есть изолированным подходом к предмету исследования.

Следует согласиться с Д.С. Лихачевым, что термин «система» достаточно надоел², но, по-видимому, им придется пользоваться до тех пор, пока системный подход к изучению культуры не войдет в плоть и кровь исследователей, как в свое время было с термином «комплексность». Сейчас редко кто считает своим долгом предварять свое исследование объяснением комплексного метода, он стал как бы естественной необходимостью. В искусствоведении комплексный метод давно уже утвердился³. Понятие «комплексности» можно было бы считать синонимом «системности», но это далеко не одно и то же.

Понятие культуры как системы можно считать достаточно разработанным⁴, и хотя здесь не все детали выяснены, но искусствоведу как представителю «отраслевого» знания нет нужды пускаться в теоретические построения, чтобы вести свое исследование в общем культурном русле. Это, конечно, не исключает того, что в области искусствоведения однажды будут выявлены такие свойства культуры, которые, будучи инвариантными, окажутся системообразующими. Как отметил И.Д. Ковальченко, без знания свойств конкретных областей культуры «невозможно раскрыть и суть целого, а именно — охарактеризовать культуру как специфический, но целостный компонент общественных явлений»⁵.

В своем докладе на вышеупомянутом заседании «круглого стола» редакции журнала «История СССР» Б.И. Краснобаев правильно отметил, что «постановка научно-исследовательских проблем и их разработка на необходимом теоретическом и методологическом уровне повлияет на положение истории культуры среди других научных дисциплин, повысит, в частности, ее обобщающее, интегрирующее значение для искусствоведения, литературоведения и иных культуроведческих наук»⁶. В настоящее время такие разработки введены в культурологию и мы можем некоторыми из них пользоваться, чтобы впредь до создания собственно системного искусствоведения хотя бы преодолеть те тупиковые ситуации, которые сложились в истории изучения древнерусского искусства. Это невозможно сделать без понимания художественной культуры (в данном случае — русской) как системы.

Обращаясь к этому понятию, необходимо напомнить, что главным

качеством культуры как системы признается целостность⁷, интегрирующая в себе подсистемы художественной культуры, науки и морали. Художественная культура в свою очередь интегрирует в себе народную и профессиональную культуру, каждая из которых состоит из разных форм проявления. В народной художественной культуре это будут: устный и музыкальный фольклор, изобразительное творчество, зодчество; в профессиональной — литература, музыка, архитектура и разные виды изобразительного искусства⁸.

Вторым важным качеством культуры как системы является так называемая «диффузность», то есть взаимопроникновение всех ее подсистем, а внутри подсистем — всех их компонентов⁹. «Диффузность» как особенность общесистемного уровня культуры пронизывает в нисходящем порядке все уровни культуры, образуя особенно сложный сплав в художественной подсистеме, что создает главные трудности в искусствознании. Это прежде всего относится к древнерусскому искусству.

Необходимо учитывать, что в древнерусском искусстве «диффузность» была развита как по горизонтали, так и по вертикали. «Диффузность» по горизонтали выражалась в чрезвычайно органической слитности архитектуры, живописи, скульптуры и декоративно-прикладного искусства, развивавшихся в великом синтезе, с которым может сравниться, пожалуй, только грандиозный синтез стиля барокко. «Диффузность» по вертикали состояла в пронизанности всего «ученого» (городского, профессионального) искусства эстетическими «нормами» искусства народного, так что разделение здесь возможно скорее по функции (сфере бытования), нежели по художественной образности¹⁰. К сказанному надо добавить «диффузность» типологического характера, когда одностадиальные, но разноэтничные искусства пользуются сравнительно общим художественным языком.

Однако явление «диффузности» имеет свои границы, различные для разных видов искусств и определяемые достаточно индивидуальными причинами, что обязательно должно учитываться при системном подходе к исследованию. Например, различные области древнерусского орнамента развивались довольно самостоятельно. Архитектурный орнамент, орнаментика рукописных книг и декоративно-орнаментальные схемы на произведениях прикладного искусства представляли далеко не совпадающие линии развития ни в синхронном, ни в диахронном разрезе. Здесь существовали более глубокие закономерности, входящие, однако, в общую систему культуры.

Системный подход к изучению русской художественной культуры вовсе не сводится к тому, чтобы придерживаться в анализе всех этих «правил», хотя учитывать их нужно. Памятуя о них, можно добиться более реальных характеристик узловых явлений истории искусства и, следовательно, более цельно охарактеризовать всю изучаемую художественную культуру. Обратимся к некоторым «трудным вопросам».

Одним из них можно считать вопрос о начале древнерусского монументального зодчества. Обычно он связывается с формами Десятинной церкви Киева, о которых мы можем судить, к сожалению, только по фундаментным рвам. Но трудность суждения состоит не столько в этом, сколько в наполнении реконструируемых форм историческим محتوا-

нием. Элементарная логика подсказывает, что сложное содержание большого византийского храма не могло быть механически усвоено языческой средой без того, чтобы в это содержание были привнесены те или иные элементы местной культуры. Следовательно, нужно было поставить все известное о формах Десятинной церкви в связь с тем, что практиковалось в каменном строительстве Киева в предшествующее время. Это дает возможность если не установить, то, во всяком случае, предположить, как русские люди X в. архитектурно осмысливали переход от формы круга (форма так называемого «киевского капища») к квадрату, а затем к прямоугольнику, как соотносились эти конфигурации в новом строительстве. Затем нужно было соотнести византийское понимание прямоугольной формы храма с раннехристианским, а раннехристианское — с ветхозаветным. Наконец, изучаемую архитектурную форму необходимо было сопоставить с синхронными архитектурными формами Херсонеса (откуда князь Владимир привел первого настоятеля Десятинной церкви священника Анастаса Корсунянина), а также Болгарии (к культуре которой тяготел Анастас)¹¹. Все эти сцепления образуют первичный уровень подсистемы «древнерусская архитектура», после рассмотрения которого и можно было обращаться к следующему подсистемному уровню, на котором обычно утверждается зависимость киевского зодчества от византийского. Неудивительно, что такое утверждение выглядит односторонним. Не учитывается, что первые русские монументальные сооружения возникали совсем в иной социальной и духовной среде; что хотя строительством руководили греки, но осуществлялось оно силами русских; что и Владимир, и Ярослав Мудрый вообще были далеки от подражания Константинополю; что некоторые черты конструктивного сходства киевских и черниговских построек отнюдь не вели к стилистическому сходству; что ни один памятник русской архитектуры раннего времени вообще нельзя принять за византийский и так далее. Поэтому как бы плодотворно ни было усвоение Русью византийского архитектурного опыта (что, кстати сказать, никто не отрицает) и какой бы византийский характер ни носила крестовокупольная система перекрытия монументального здания (что тоже никто не отрицает), но всего этого совершенно недостаточно для того, чтобы считать древнерусскую архитектуру первых веков ее существования византийской по природе.

К такому же негативному результату мы придем, если станем так же формально, то есть внесистемно, рассматривать древнерусскую архитектуру в сопоставлении ее, например, с романской. Вырванная из системы культуры (а древнерусская культура в X в., несомненно, обрела статус системы!) архитектура не может быть правильно понята в своей сущности. Недаром Виолле ле Дюк говорил: «По-моему, каждой нации можно сказать: покажи мне твою архитектуру, и я буду знать тебе цену»¹².

Здесь уместно коснуться вопроса формирования так называемого «нового общерусского стиля», под которым примерно с 1950-х гг. подразумевалась архитектура «башнеобразного» типа второй половины, точнее — последней четверти XII в.¹³. Смелое переосмысление в этой архитектуре традиционной крестовокупольной системы, замена ее систе-

мой перекрытия в виде ступенчатых подкупольных арок, центрирование композиции посредством одноглавия и боковых притворов, придание силуэту здания ступенчато-пирамидального характера, акцентирование вертикальных членений пучковыми полуколонками и прочее — все это действительно резко отличалось от византийской традиции, стало квалифицироваться как обращение к национальному опыту строительства из дерева. Особое распространение «башнеобразного» типа храмов в эпоху «Слова о полку Игореве» закрепило за ними название «нового общерусского стиля». Такого же мнения придерживался и автор настоящей работы.

Постепенное проникновение системного метода изучения в гуманитарную область, в частности в искусствознание, введение в историю древнерусского искусства понятия жанра, наконец, более внимательное отношение к системе русской архитектуры эпохи «Слова» в связи с 800-летием со времени создания гениальной поэмы привели к выявлению существенно иной картины¹⁴. Выяснилось, что все постройки «башнеобразного» типа принадлежали к жанру придворно-княжеской архитектуры, причем заказчиками их были в основном князья, занимавшие далеко не общерусские позиции в «раскладе» политических сил того бурного времени.

Более того. Некоторые из этих князей заслужили у автора «Слова» отрицательную характеристику. А ведь автор «Слова о полку Игореве», как хорошо известно, обладал очень точным политическим кругозором¹⁵. Как же быть с «новым общерусским стилем»?

Нельзя отрицать того, что для русской архитектуры XII в. рассматриваемая группа памятников была новой. Независимо от того, отправлялись ли их создатели от деревянных прообразов XI в., как считал Н.Н.Воронин, или здесь сыграло свою роль общеевропейское увлечение высотными архитектурными образами¹⁶, но при сравнении с кубическими храмами крестовокупольной системы придворно-княжеские «башнеобразные» храмы, созданные, несомненно, талантливыми зодчими¹⁷, выглядели необычными. Это снискало восторги современников и нашло отражение в летописях¹⁸. Но выражала ли эта архитектурная линия главный («генеральный») путь русского зодчества? На этот вопрос можно было ответить только при более широком, системном подходе к русской культуре XII в.

В системном отношении русская архитектура XII в. обладала, как сейчас принято выражаться, широким спектром жанров¹⁹, среди которых придворно-княжескому жанру вовсе не принадлежало ведущее место. Показательно, что все интересующие нас «башнеобразные» архитектурные композиции располагались в довольно узкой географической полосе, прилегающей к западным рубежам Руси. Пора назвать главные из них — это Пятницкая церковь в Новгороде, Михаило-архангельская церковь в Смоленске, Васильевская церковь в Овруче, Пятницкая церковь в Чернигове, Спасо-Преображенский храм в Новгороде-Северском, храм в Путивле, Пантелеймоновская церковь в Галиче. На Северо-Востоке Руси храмы высотного типа были в Старой Рязани²⁰ и, возможно, в Юрьеве-Польском²¹, но нет уверенности в том, что композиция их действительно была «башнеобразной».

Но дело не столько в этом, сколько в том, что перечисленные придворно-княжеские постройки далеко не рассчитывались на какой-либо общерусский резонанс. Их можно было бы назвать постройками личного, в лучшем случае корпоративного (например, купеческие Пятницкие храмы), характера. Ни один из названных храмов не был епископским (епархиальным) кафедралом. Сама архитектурная образность их не заключала в себе ничего соборного. Наоборот, в ней проявилась некая индивидуализация, идущая не то от заказчика, не то от зодчего.

Принято усматривать в архитектурной образности «башнеобразных» храмов отражение светской городской культуры, даже некоторый отзвук романо-готического движения, что представляется бесспорным. Но, повторяю, все это не дает оснований видеть в архитектуре «башнеобразных» храмов «новый общерусский стиль». Он не был общерусским ни географически, ни иконографически, ни стилистически.

Между тем те великие русские князья, с которыми автор «Слова о полку Игореве» связывал патриотические надежды на единение Руси и спасение ее от наседающих кочевников,— Ярослав Осмомысл Галицкий, «великий и грозный» Святослав Всеволодович Киевский, Всеволод Большое Гнездо Владимирский — строят свои храмы в большом государственно-соборном жанре, с круговыми галереями, пятиглавыми. Таковы Успенский собор в Галиче²², Благовещенская церковь в Чернигове²³ Успенский собор во Владимире на Клязьме²⁴.

Б.А. Рыбаков в свое время правильно заметил, что, во-первых, в строительстве больших соборных храмов сильнейшие русские князья, воспетые в патриотических тонах автором «Слова о полку Игореве», как бы соперничали друг с другом, стремясь показать свою мощь и готовность к единению русских сил, и во-вторых, в этих своих стремлениях сознательно обращались к великим архитектурным традициям времен единства Киевской Руси, то есть к архитектурным образам эпохи Ярослава Мудрого²⁵. Проведенные Б.А. Рыбаковым параллели со «Словом о полку Игореве» полностью подтверждают сказанное.

Оставив в стороне Успенский собор Галича как слишком ранний для рассматриваемой группы, остановимся на черниговском и владимирском храмах. Не воскрешался ли в их традиционности некий византизм? Такой вопрос может возникнуть только при чисто иконографическом подходе к архитектурной форме, что вырывает ее из сложного сплава культуры эпохи, а это как раз и противоречит системному изучению художественной культуры. Системный подход требует такого полного раскрытия архитектурного образа, в котором учитывалась бы его многофункциональность, образующаяся от слияния в нем богослужебной и художественной функций. Такая полифункциональность и обнаруживается в архитектурных образах построек Святослава Всеволодовича и Всеволода Большое Гнездо.

Обстройка трехнефного ядра Благовещенской церкви Чернигова и Успенского собора во Владимире круговыми высокими галереями превращала их, по существу, в пятинефные, что практиковалось Ярославом Мудрым и его сыновьями. К той же великой традиции восходит и пятиглавие²⁶. Владимирский собор считался кафедральным (епископ-

ским), и уже одно это требовало от его архитектуры монументальности. Известны, однако, претензии владимирских самовластцев на общерусскую роль, что не могло не побуждать их к демонстрации повышенной монументальности, рассчитанной не на епископское, а на митрополичье богослужение. В отношении владимирского Успенского собора это можно считать вполне реальным. Святославу Всеволодовичу Киевскому не требовался второй митрополичий собор, поскольку им была Киевская София. Но не забудем, что Благовещенская церковь строилась Святославом Всеволодовичем в Чернигове в годы (1183—1186), когда он начал предпринимать активные меры для сведения счетов со своими врагами²⁷. В сложившейся опасной обстановке всего можно было ожидать. Поэтому не исключено, что предусмотрительный князь заранее рассчитывал на поставление в домениальном Чернигове «титularного» митрополита²⁸, митрополичий же собор (государственно-соборного жанра) по традиции требовал пятинефности.

Конечно, функциональность пятинефного храма (в данном случае — трехнефного, но с высокими круговыми галереями) не сводилась только к отправлению культа. Очень велика была и более широкая идеологическая функция большого пятинефного пятиглавого храма. Его соборный образ, несомненно, отражал представления о величии города, княжества, даже всей Руси, поскольку такие идеи вдохновляли и Святослава Всеволодовича и Всеволода III. В архитектурно-художественном отношении памятники, подобные Благовещенской церкви Чернигова и Успенскому собору Владимира, при всем их сходстве с византийской традицией (крестовокупольность), были уже настолько свободны от какой-либо подражательности, что несомненно воспринимались как русские, а отмеченные выше черты соборности делали их общерусскими.

Оставляя эту интересную тему для особой разработки, отмечу, что последующая русская архитектура вовсе не последовала безоговорочно за «башнеобразными» постройками. Правда, они возникали одна за другой, но, как я уже сказал, главным образом при дворах князей, не пекущихся об укреплении Руси. Показательно, впрочем, что Рюрик Ростиславич, которого никак нельзя отнести к «сепаратистам», строит в своем Белгороде не «башнеобразный», а традиционный трехнефный большой собор, поразивший современников своим великолепием²⁹. Следовательно, в семантическом и художественном различии архитектурных жанров Рюрик Ростиславич хорошо разбирался. Без сомнения, разбирался в этом и Всеволод III, который вскоре после обстройки Успенского собора свой придворно-княжеский Дмитриевский собор (1194—1197) воздвигает опять же не в «башнеобразных» формах, а в крестовокупольных. Но, подобно Ярославовым традициям, он усложняет четырехстолпный одноглавый храм круговыми галереями и двумя башнями у западных углов. Не говоря уже о знаменитой фасадной скульптуре Дмитриевского собора, одна только композиция его свидетельствует о том, что в нее вкладывался более чем чисто личный замысел, то есть с ней связывалось нечто общерусское. О том же позволяют говорить большие соборы Суздаля (1222—1225), Пскова (конец XII в.), Полоцка (собор в детинце, конец XII в.). Последние два имели

притворы, а не круговые галереи. Кроме того, возможно, что они имели «башнеобразные» завершения. Но это говорит лишь о том, что в конце XII в. делались попытки совместить придворно-княжеский и государственно-соборный жанры архитектуры, общерусская же линия была представлена государственно-соборным жанром, предпочтенным Святославом Киевским и Всеволодом Владимирским, то есть главными патриотическими героями «Слова о полку Игореве». Не случайно, что как только Москва приобрела значение общерусского центра, так Иван III обратился именно к государственно-соборному архитектурному жанру. Постройки «башнеобразного» типа (так называемое раннемосковское зодчество) не могли выполнить этой ответственной национальной функции

Такова была судьба якобы «общерусского стиля» «башнеобразной» архитектуры. Как я старался показать, пересмотр старой концепции стал возможен именно в связи с системным подходом.

Такая же картина рисуется и в области изучения древнерусской скульптуры. Применение системного подхода помогло сделать более ясным такое долго остававшееся непонятым явление, как «исчезновение» со страниц истории древнерусского искусства фасадной пластики владими́ро-суздальского типа. В небольшом масштабе она как бы возродилась в ранних памятниках архитектуры Московского Кремля³⁰, а потом снова исчезла, если не считать курьезных рецидивов ее в кремлевском же архитектурном декоре XVII в., а еще позднее, в начале XX в., — в гипертрофированном виде — в декоре одного из московских домов у Покровских ворот. Но оказывается, скульптура как таковая не исчезла, произошла лишь историческая смена ее систем. Символический характер владими́ро-суздальской системы, допускавшей многочисленные зооморфные и полиморфные образы, в условиях Предвозрождения конца XIV — начала XV в. потерял свое функциональное значение, а статуарно-антропоморфный характер новой системы не требовал «коврового» расположения скульптуры на фасадах³¹. Смена систем (с точки зрения системного подхода следовало бы говорить о подсистемах) была сложным процессом с разными переходными ступенями, которые тоже невозможно было бы правильно выявить и квалифицировать вне системного подхода.

Применение системного метода для истории русского искусства может дать чрезвычайно интересные результаты в области изучения стенописей. Исследователи древнерусского искусства не раз отмечали подчиненность системы росписей не только установившемуся византийскому канону, но и более конкретным историческим программам, связанным с условиями заказа³². Но наблюдающиеся здесь связи не анализируются. Часто встречающиеся ссылки на соответствие системы росписи ходу литургии тоже не сопровождаются конкретными примерами, не говоря уже о том, чтобы данному вопросу была посвящена специальная штудия. Мне думается, что приобретение системным методом все более широкого признания среди представителей гуманитарных наук будет способствовать проникновению его и в эту интереснейшую и очень важную сферу. Ведь не чем иным, как неразработанностью данной проблемы, следует объяснять тот факт, что работы о древнерусских фресках

ограничиваются, чаще всего, иконографическим описанием и сравнением с византийскими образцами³³. Между тем характер заказа не мог не сопровождаться выбором исполнителей³⁴, а тут уже один шаг до особенностей стиля, так что последние зависят от целой цепочки системных связей. Конечно, эти цепочки так или иначе принимаются во внимание, иначе не было бы истории искусства, но история искусства, несомненно, была бы более полной (адекватной), если бы все составляющие культуру эпохи компоненты понимались системно.

Системный подход к изучению русской художественной культуры, конечно, не сводится к перечислению более или менее удачных решений «трудных вопросов». Чтобы перейти к проблеме системности как таковой, необходимо вернуться к вопросу «диффузности» культуры, так как через явления «диффузности» легче проникнуть внутрь системы, то есть в ее структуру.

Не выходя пока за рамки древнерусского искусства, напомним, что именно в этой области «диффузность» проявилась особенно сильно. Она обуславливалась еще недостаточной дифференцированностью проявлений творческих сил человека, что в данном случае воспринимается не как недостаток, а как синтетичность художественного творчества, типичная для средневековья вообще. В Древней Руси синтетизм творчества получил особое развитие потому, что индивидуальные тенденции в обществе были еще слабы. Но тем сильнее и универсальнее были системообразующие художественные концепции, анализ которых необходим прежде всего для соотнесения народного и профессионального искусства.

Мы хорошо знаем системы художественных культур, когда, по существу, не было разделения на фольклор и профессиональное творчество, когда все искусство было народным³⁵. У восточных славян такая эпоха падает на докиевский период, который, вероятно, можно сравнить с временами героического эпоса дополисной Греции. При изучении системы русской художественной культуры это надо обязательно иметь в виду.

Средневековые нередко противопоставляются античности, но если это делается без необходимых оговорок, то может получиться искажение истории. Дело в том, что и средневековый человек был «непосредственно общественным» человеком³⁶, а создатель художественных ценностей еще не отпочковался от народного тела, почему и произведения его творчества не были чуждыми для народа. В них удивительным (по словам А.Я. Гуревича, «парадоксальным»³⁷) образом соединялось народное и «ученое», и лишь по мере обособления феодальных слоев стало происходить «размежевание» художественных подсистем — народного и профессионального искусства. Но «размежевание» происходило не по принципу возникновения каких-то перегородок, а «диффузно», то есть лежащие в основе художественной культуры (это очень важно запомнить!) собственно народные эстетика, образность, материалы и стилистика творчества в известной степени начали терять свою специфику в чистом виде и через разные промежуточные ступени входили в профессиональное искусство. Но это касается только отдельных 12 частей народного искусства, основной же его массив, или пласт, остается

ся незыблемым, что и обеспечивает стабильность художественной культуры. Этот собственно народный пласт можно назвать базовым, он существует во всех культурах (исключая, может быть, некоторые современные суперурбанистические культуры). Носителем его в дореволюционной России было главным образом крестьянство, в среде которого хотя и рождались истинные художественные таланты, но творчество их выражало не индивидуальное, а общее, коллективное, или, как теперь принято говорить, родовое сознание³⁸.

Будучи постоянно воспроизводим из поколения в поколение, то есть «канонизируясь»³⁹, мир народной художественной образности (конечно, в его этническом преломлении) приобретает труднопередаваемую эстетическую спрессованность, благодаря чему как бы автоматически проявляется во всех других пластах искусства, являясь для них своего рода точкой отсчета. Этим самым закладывается основа системы художественной культуры, ее фундамент, на котором развиваются остальные подсистемы искусства.

Здесь самое время сказать о месте в системе художественной культуры так называемого «городского фольклора».

Рабочий класс, сосредоточенный главным образом в промышленности, выходит не откуда-нибудь, а из деревни. Конечно, с образованием городского пролетариата немалая часть рабочих стала выходить из городской среды, но связь с деревней все равно не порывалась. Она фактически не может порваться, так как никакие успехи промышленности не освобождают человека от земли, «природа есть его *тело*, с которым человек должен оставаться в процессе постоянного общения, чтобы не умереть»⁴⁰.

Таким образом, в лице рабочего класса народное искусство, выросшее на многовековой корневой крестьянской почве, самым естественным образом приходит в соприкосновение с городской художественной культурой, в которой корневые народные начала переработаны творчеством профессиональных художников. Но не следует забывать, что вместе с тем оно приходит в соприкосновение и с той немалой частью городской художественной культуры, которая сложилась в свое время (главным образом в XIX в.) в условиях компромисса (бытового, психологического, отчасти идеологического) между городским рабочим людом и работодателями, что породило так называемую «культуру мещанства». Если принять народную и профессиональную художественные культуры за основополагающие, то можем ли мы эту промежуточную культуру назвать «третьей культурой» и отнести за ее счет безоговорочно так называемый «городской фольклор», определив его как «народное искусство города»?⁴¹

Думаю, что этого делать никак нельзя. Каков же социальный статус «третьей культуры»? Если она мыслится промежуточной, то, следовательно, должна быть в какой-то степени демократической, а в какой-то степени мещанской. Вероятно, такой она и была в дореволюционной России. Но почему же мы должны называть ее народной? Здесь допускается глубочайшая методологическая ошибка, и прежде всего из-за невнимания к изучению культуры как системы.

Все искусство «третьей культуры» необходимо расчленить на ряд

пластов, часть которых будет ближе к народной традиции, а часть — к различным формам городского искусства вплоть до «мещанского». Таким образом, система художественной культуры значительно усложнится, но усложнение это пойдет на пользу изучению.

В связи с непонятным «бумом» вокруг «народного искусства города» возник своего рода ажиотаж и вокруг так называемого «примитива». В примитиве городского «фольклорного» творчества (творчества «третьей культуры») усматривается (опять же безоговорочно!) народное начало, точнее говоря — народное искусство, в которое, таким образом, попадают непрофессиональные обывательские портреты, базарные коврики, городские лавочные вывески и прочее. Совершенно недифференцированный подход к понятию «примитив» не позволяет выделить в искусстве «третьей культуры» ни действительный народный примитив, ни произведения самодеятельного творчества или талантливых самоучек, хотя все эти категории освещены в научной литературе. Более того. Мы не можем выделить в этой аморфной массе даже собственно антинародные произведения, поскольку они подчас рядятся в тогу народных... Таков негативный результат антисистемного подхода к русской художественной культуре.

Затронутый вопрос о соотношении народного и профессионального искусства, вернее — вопрос о месте народного искусства в системе художественной культуры приобретает принципиальное теоретическое значение при переходе к системе коммунотарной (духовно цельной) культуры.

Казалось бы, здесь не должно быть никакой проблемы! Октябрьская революция открыла широкую дорогу всем тем народным талантам, которые капитализм «душил, подавлял»⁴². Однако в действительности это не так просто решается.

Дело в том, что невнимание к системному методу изучения культуры (в том числе и коммунотарной культуры) в течение вот уже нескольких десятилетий способствовало распространению различных произвольных высказываний о судьбах народного искусства, часто носящих откровенно конъюнктурный характер. Появилось увлечение дизайном — народное искусство объявили провозвестником дизайна. Началось укрупнение сел и строительство новых сельских поселков — стали раздаваться голоса о конце деревни, а вместе с ней и традиционного народного искусства. Развилась художественная самодеятельность — она была объявлена современной формой народного творчества, традиционное же народное искусство стало квалифицироваться каким-то анахронизмом. С развитием народных художественных промыслов была сделана попытка лишить и их статуса народности...

Отмеченный выше ажиотаж вокруг некритически понятого «примитива» распространился и на современное советское искусство. Некоторые профессиональные художники стали работать «под примитив», считая, что приближаются к народному искусству (!). Традиционное народное искусство, верность заветам которого специально оговорена в Постановлении ЦК КПСС о народных художественных промыслах⁴³, стало каким-то жупелом для тех, кто усиленно старался выглядеть идущим в ногу с веком НТР.

Не буду касаться тех неисчислимых потерь, которые от всего этого понесло народное творчество. Остановлюсь на системном аспекте проблемы.

Предположим, нам требуется наглядно воспроизвести структуру системы коммунотарной художественной культуры. Изучение системы ведь невозможно без выявления ее структуры. Какая же подсистема из всех известных нам будет в этой структуре основополагающей, базовой или, если угодно,— центральной? Подсистема профессионального искусства? Но мы уже знаем, что она сама зависит от многих предпосылок. Подсистема самодеятельного творчества? Но она еще менее фундаментальна, так как основана на принципе: творю «как хочу»⁴⁴. Даже народные художественные промыслы не могут быть взяты за основу...

Остается одна подсистема, питающая собой все остальные, — традиционное народное искусство, то есть коллективное творчество основной массы людей физического труда, производителей материальных благ общества. Примерно такая структура системы художественной культуры была предложена С.Б. Рождественской⁴⁵.

Проблема системности русской художественной культуры слишком нова и слишком сложна, чтобы ее можно было осветить даже в большой статье. Я затронул только некоторые ее аспекты, причем, скорее, в плане иллюстрации того, как системно-структурный подход может вывести из тупика решение некоторых важных, но «трудных» вопросов. Затронутая тема обязательно должна найти продолжение в работах искусствоведов.

¹ См.: История СССР. 1979. № 6. С. 95—150.

² См.: Там же, С. 120.

³ См.: Подобедова О.И. Состояние и задачи науки о древнерусской живописи // Состояние и задачи изучения древнерусского искусства: Тез. докл. науч. конф., 12 нояб, 1968 г. М., 1968. С. 9.

⁴ См.: Изучение истории культуры как системы. Новосибирск, 1983.

⁵ История СССР. 1979. № 6. С. 147.

⁶ Там же. С. 98.

⁷ См.: Соскин В.Л. Историческое изучение культуры как целостности и системный подход // Изучение истории культуры как системы. С. 33 и след.

⁸ См. также: Маркарян Э.С. Принципы исследования истории культуры как системы // Там же; Коган Л.Н. Народная культура в историческом развитии системы культуры // Там же; Каган М.С. Изучение художественной культуры как системы // Там же; Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981. С. 22.

⁹ См.: Чурбанов В.Б. Культура социалистического общества как объект социального управления // Изучение истории культуры как системы. С. 29 и след.

¹⁰ См. подробно: Василенко В.М. Народное искусство: Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. М., 1974. С. 66, 72, 92, 116, 134, 148; Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983. С. 22 и след.

¹¹ См.: Вагнер Г.К. У истоков древнерусской монументальной архитектуры // Тр. Академии художеств СССР. 1987. Вып. 4. С. 208.

¹² Виолле ле Дюк Э. Беседы об архитектуре. М., 1937. Т. 1. С. 288.

¹³ См.: Воронин Н.Н. У истоков русского национального зодчества // Ежегодник Ин-та истории искусств АН СССР, 1952. М., 1952. С. 299 и след.

- ¹⁴ См.: Вагнер Г. К. Архитектура эпохи «Слова о полку Игореве» и ее заказчики//«Слово о полку Игореве» и его время. М., 1985.
- ¹⁵ См.: Лихачев Д.С, Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве»//«Слово о полку Игореве»: Сб. ст./Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.; Л., 1950. С. 31.
- ¹⁶ См.: Якобсон А.Л. Некоторые закономерные особенности средневековой архитектуры Балкан, Восточной Европы, Закавказья и Средней Азии // Византийский временник. 1972. Т. 33. С. 167—189; Асеев Ю. С. Зодчество Приднепровской Руси конца XII — первой половины XIII веков. Автореф. дис. ...д-ра архитектуры. М., 1971. С. 32 и след.
- ¹⁷ Одним из них был Петр Милонег, приближенный киевского князя Рюрика Ростиславича.
- ¹⁸ ПСРЛ. Т. 2. Стб. 703.
- ¹⁹ См.: Вагнер Г.К. Проблема жанров в архитектуре Древней Руси//Архитектурное наследство. 1988. Сб. 36.
- ²⁰ См.: Монгайт А.Л., Чернышев М.Б. Спасский собор в Старой Рязани//Новое в археологии. М., 1972. С. 210—216.
- ²¹ См.: Вагнер Г.К. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Г. Юрьев-Польской. М., 1964; Столетов А.В. Георгиевский собор города Юрьева-Польского и его реконструкция//Из истории реставрации памятников культуры. М., 1974. С. 111—134.
- ²² См.: Раппопорт П.А. Русская архитектура X—XIII вв. Л., 1982, С. 108, № 187, табл. 10. Пятиглавие галичского собора проблематично.
- ²³ См.: Рыбаков Б.А. Древности Чернигова //МИД СССР. 1949. № 11. С. 60—93, рис. 45.
- ²⁴ См.: Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков. М., 1961. Т. 1. С. 354—377, рис. 159.
- ²⁵ См.: Рыбаков Б.А. Древности Чернигова. С. 90—93.
- ²⁶ В последнее время Н.Г. Логвин высказала аргументированное мнение, что Успенский собор Киево-Печерского монастыря, в постройке которого принимал участие Святослав Ярославич, был пятиглавым (см.: Логвин Н.Г. Церковь Спаса на Берестове в Киеве//Строительство и архитектура. 1983. № 7. С. 28).
- ²⁷ См.: Рыбаков Б.А. Древности Чернигова. С. 96.
- ²⁸ «Титулярным» считался митрополит не «всёя Руси», а получивший это название независимо от должности. «Титулярными» были митрополит Ефрем Переяславский, Неофит Черниговский.
- ²⁹ См.: ПСРЛ. Т. 11. Стб. 706; Асеев Ю.С. Собор Апостолів у Білгороді, //Образотворче мистецтво. 1970. № 1. С. 33.
- ³⁰ См.: Вагнер Г.К., Шеляпина Н.С. Фрагменты раннемосковской скульптуры из находок в Московском Кремле//Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1975. М., 1976. С. 147—151.
- ³¹ См.: Вагнер Г.К. От символа к реальности. М., 1980. С. 10 и след.
- ³² См.: Лазарев В.Н. О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства//Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 305.
- ³³ В последнее время интересную попытку рассмотрения росписи Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде под углом зрения заказа сделал В.А. Плугин (см.: Плугин В.А. Боярин Василий Данилович Машков и Феофан Грек//Древний Новгород. История, искусство, археология: Новые исследования. М., 1983.
- ³⁴ О том, что манера исполнения зависела не только от принадлежности к столичной или провинциальной «школе», но и от индивидуальных данных художников, свидетельствуют многие росписи.
- ³⁵ См.: Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977. С. 6—10.
- ³⁶ См.: Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972. С. 106.
- ³⁷ Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С. 9.
- ³⁸ См.: Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года//Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., 1976. Т. 1. С. 143; Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры. С. 286 и след.
- ³⁹ Там же. С. 234 и след.
- ⁴⁰ Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 года. С. 142—143.
- ⁴¹ Ср.: Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового

и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)// Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 6—28.

⁴² Ленин В.И. Итоги партийной недели в Москве и наши задачи//Полн. собр. соч. Т. 39. С. 235.

⁴³ См.: Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» // Правда. 1975. 27 февр.

⁴⁴ См.: Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны//Проблемы народного искусства. С. 30.

⁴⁵ См.: Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981. С. 35, схем. 5.