

быть нацелено на формирование в ребёнке образа и подобия Божия. Основной задачей семейного воспитания является подготовка к христианской жизни и служению ближнему теми талантами, которые дал Бог.

Анализ писем свт. Феофана к мирянам позволит уточнить и конкретизировать представления православной нравственно-аскетической традиции об особенностях христианского подвига в условиях мирской жизни.

Литература

1. Алмаев А. Воплощение педагогических воззрений святителя Феофана Затворника в его деятельности на Тамбовской кафедре // Феофановские чтения. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2018. - С. 296 - 300.
2. Иванов П.К. Педагогические воззрения святителя Феофана Затворника // Феофановские чтения. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2018. - С. 191-195.
3. Морозов М., Ткачёв А.А. Основные идеи педагогики в трудах святителя Феофана Затворника // Вестник Омской Православной Духовной Семинарии. 2016. - №1. - С.21 - 27. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-idei-pedagogiki-v-trudah-svyatitelya-feofana-zatvornika/viewer>
4. Нейгум П. Феофан Затворник и духовно-нравственное воспитание юношества // Рязанский богословский вестник. 2013. № 1 (7). - С. 125 - 135.
5. Никулина Е.Н. Вопросы педагогической антропологии в творениях русских мыслителей конца XVIII - середины XIX века // Новое в психолого-педагогических исследованиях. - 2013. - № 1. - С. 170-185. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=19137780>
6. Ткачёв Р. Христианская антропология, как основа педагогического наследия святителя Феофана Затворника // Известия Воронежского педагогического университета. 2018. № 2 (279). - С. 29 - 32.
7. Феофан Затворник, свт. Начертание христианского нравоучения. - М.: Правило веры, 1998. - 522 с.
8. Феофан Затворник, свт. Письма к разным лицам. - М.: Благовест. 2001. - 511 с.
9. Феофан (Говоров), свт. Письма о разных предметах веры и жизни. М.: Правило веры, 2003. - 592 с.
10. Феофан (Говоров), свт. Собрание писем. Т. 1. Вып.1- 4. - М.: Правило веры, 2000. - 998 с.
11. Феофан (Говоров), свт. Собрание писем. Т. 2. Вып.5- 8. - М.: Правило веры, 2000. - 952 с.
12. Феофан Затворник, свт. Что есть духовная жизнь и как на нее настроиться? - М.: Сибирская Благовонница, 2014. - 509 с.

Ирина Александровна Стрелкова

к.и.н., доцент НИУ «БелГУ»

(Россия, г. Белгород)

ОСОБЕННОСТИ ПАЛЕХСКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XVIII - СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА (ОТ ИКОНОПИСИ К РЕАЛИЗМУ)

Точная дата возникновения палехской иконописи не установлена. «Палех, старинное гнездо Владимиро-Суздальского иконописного дела, расположен в глухом северном углу древнего края, ныне - Ивановской Промышленной области, в тридцати верстах от Шуи и железной дороги, близ границы с Костромщиной» [1, с. 11].

В основе стиля палехской иконописи лежат традиции древнесуздальской школы и некоторые особенности московской иконописи XV-XVI веков. Лучшие палехские иконы были расчищены и реставрированы не так давно. Один из самых ранних образцов палехского стиля - икона «Всех скорбящих радости» начала XVIII века.

В самом мастерстве декоративной обработки поверхности, в узорочье виртуозно-каллиграфического письма выразилось народное чувство красоты. В этом заключена художественная ценность лучших образцов палехской иконописи конца XVIII и начала XIX века. Такие произведения писались подолгу, с особым настроением и отношением к ним, о чем свидетельствуют сохранившиеся рисунки, переводы и тончайшие наколы миниатюрных композиций. Среди подписанных рисунков встречаются имена Никиты Вакурова, Степана Михайлова, Белоусова, П. Наговицына.

«В сохранившихся от этого времени рисунках, как и живописных произведениях Палеха, много артистизма древнего иконописного мастерства, свободного, непринужденного чувства. В них нетрудно уловить дыхание подлинного живого искусства» [2, с.75]. Ремесленность в палехской иконописи также занимала значительное место и была необходимым качеством народного промысла.

Самобытность живой ветви могучего искусства Древней Руси, ушедшего вместе с ней в прошлое, заключается в тех народных корнях, которые продолжали питать творчество палешан, также как искусство многих других провинциальных городов в XVIII веке. Своеобразие этого народного начала в Палехе выражалось тем сильнее, чем глубже иконописание входило в народную жизнь. Еще раньше, иконопись, став предметом ремесленного производства, тесно переплелась с бытом народа, проникая в самые глухие уголки Руси. Икона стала неотъемлемой частью городского и деревенского дома. Она сопутствовала всем празднествам, всем событиям в жизни народа, потому что была не только предметом религиозного почитания, но и украшением - «красой» дома. Если раньше икона чаще всего была связана со стеной, то уже с XVI века помещается в определенных местах в киотах церкви или дома. В крестьянской избе она находилась в «красном углу». Здесь под иконами, было почетное место, куда за столом сажали гостя. Иконы украшались узорчатыми домоткаными полотенцами, что создавало основное яркое пятно интерьера, выделяло его праздничный центр.

«В богатых домах был распространен обычай устраивать молельни. В иконы вкладывались значительные капиталы и по богатству икон часто судили о зажиточности хозяина дома» [2, с.75].

Все это говорит о том, что икона рассматривалась не только как предмет религиозного культа, но и представляла для древнерусского человека материальную ценность. Это отношение способствовало усилению предметно-декоративного начала в иконописании еще в XVI веке и определяло его новый эстетический смысл.

Именно тогда стали появляться такие собиратели и знатоки иконной живописи, как Никита Григорьевич Строганов. Иконы, в особенности строгановского тонкого, изысканного мастерства, собирались подобно драгоценностям. И уже в строгановской иконописи мастерство исполнения приобретало самостоятельную эстетическую ценность. «Тончайшие плавки просвечивающих красок и изысканная каллиграфия линий твореным золотом, изощренность в отделке заставляли икону мерцать при слабом, трепетном свете лампы или свечи в темных интерьерах XVII века, будь то изба, городское жилище или церковь. И икона была неотъемлема от интерьера» [2, с.78].

Но если в строгановском письме под роскошью тонкой ювелирной отделки нередко пропадало живое чувство, то в палехской иконописи XVIII века оно лежит в основе образа, определяя его эмоциональность. Образ иконы осмысливается художником не столько в плане религиозных идей, сколько в сказочно-фантастическом и как выражение человеческих чувств и переживаний. Это накладывает определенный отпечаток на весь художественный стиль палехской иконописи. Для нее прежде всего характерен, и это важно для понимания традиций Палеха, поэтически песенный строй образа, где фантастически тесно переплетаются с реалистическим восприятием жизни. А затем - поэтический характер самих средств выражения. Последнее роднит палехскую живопись с народной песней или сказкой.

Типично для иконописи развитие принципов миниатюрной живописи - теперь орнаментальность лежит не только в основе построения сложных композиций, ей подчиняется трактовка каждой отдельной формы, разделка колерами одежд, пробелка золотом. Прием изображения отдельных сцен внутри архитектуры способствует развитию сюжета и помогает пластически объединить в одну композицию всю сцену.

В передаче пространства также используется прием уменьшения фигур дальнего плана. Все формы как бы распластаны по плоскости, хотя иллюзия некоторого объема

дается в пробелке форм в местах света или глубинной трактовкой архитектуры. Здания, горки, деревья здесь уже оказываются не условным обозначением места действия, а изображаются как вполне конкретное окружение, в котором оно происходит.

Принципам миниатюрной живописи, перенесенным в решение больших икон, соответствует и технический прием. «Мелкие цветовые пятна на больших поверхностях отрабатываются сложной системой плавей - одна краска просвечивает сквозь другую, создавая вместе с тонкой линией твореного золота впечатление драгоценности живописной поверхности. Это также стало потом существенной чертой палехской традиции» [2, с. 78].

Травчатый орнамент, знакомый по ярославским фрескам, покрывая архитектуру, одежды, позднее переходят на поля иконы, окаймляя средник. На рисунке, изображающем летящих апостолов из композиции «Преображение», можно почувствовать напряженность и остроту орнаментальной внутренней линии в пробелах. Энергичная, живая она придает драматическую взволнованность образу, но в то же время находится на грани превращения формы в плоский узор.

Об уровне мастерства палешан в начале XIX века, о его технической тонкости дает представление подписание икона «Суббота всех святых» из музея П.Д. Корина. Написана эта икона в 1813 году Василием Ивановичем Хохловым - мастером тонкого миниатюрного письма. Строгая симметричность композиции, уравновешенность изображения подчинены декоративным задачам. «Средник иконы, обрамленный орнаментом, на красном фоне окружен каймой живописных клейм с изображением святых. Форма клейма - то вытянутая вверх, то растянутая вширь, то плотно заполненная, конструктивно соответствует самой иконе и выражает понимание ее как декоративного предмета» [2, с. 80]. Композиция насыщена множеством лиц и фигур, мелкими деталями, которые прихотливо сплетаются, стелются по плоскости. Текучести мягких плавных линий вторят пятна нежных полутонов в одеждах святых, то сиренево-розовых, то голубых и светло-бирюзовых, затянутых тончайшей росписью орнамента и золотом пробелов. Икона переливается, сверкает, играет на свету.

Палешане открывают новую роль света и соответственно решают новые колористические задачи. На гладком фоне цвета слоновой кости объединяются краски, обтекаемые золотыми линиями и напоминающие эмаль. Орнаментальная разделка палат разбеленным тоном создает впечатление рельефности самой поверхности.

Если взглянуть в отдельные маленькие клейма, в особенности сюжетные, то можно заменить присущую Палеху фантастичность в трактовке палат, растительности, горок, в узорочье, сочетающуюся с реальностью деталей. Так, святые Василий и Максим изображены на фоне Московского Кремля. В другом клейме изображено убийство царевича Димитрия в Угличе. Пространственные отношения приобретают здесь совсем плоский характер. Узорность иконы, изощренность ювелирно тонкого письма постепенно вытесняют пластическую цельность иконописного образа. В старые каноны вливается новое восприятие мира, и в соответствии с новой образной концепцией постепенно меняются, перестраиваются стилистические устремления художников. И если, с одной стороны, они воплощались в узорочье и сказочности, то, с другой стороны, в тяготении к большей правдоподобности и жизненности образа. Все большее развитие получало фряжское письмо. Возникновение фряжского стиля восходит к середине XVII века. Главные особенности его - уход от строгости иконописных схем, приближение к натуре в трактовке форм, написание светлых округлых лиц и преодоление аскетичности древней иконописи. В колорите - преобладание полутонов: розовых, голубых, светло-зеленых, коричневых.

В свое время «фряжь явилась особым рода реакцией против старых икон, почитаемых старообрядцами. В ней претворялись элементы западной живописи в изображениях архитектуры и пейзажа. Это было связано с ростом тех реалистических тенденций, с которыми так яростно боролся известный протопоп Аввакум.

Представителям нового направления в живописи XVII века были Симон Ушаков, Иосиф Владимиров, Кирилл Уланов, Федор Ухтомский и другие» [2, с. 80].

Фряжский стиль в произведениях Палеха отмечен большой живописностью. Письмо стало размашистее, свободнее трактовка сюжета. Наиболее ранним палехским произведением этого стиля является подписная икона Ильи Балякина «Не рыдай мене, мати» (1769). Хотя композиция этой иконы и сделана по западной гравюре с картины художника К. Ле Брена, тем не менее она самостоятельна в поэтическом истолковании образа.

Это направление в иконописи не было сильным в Палехе и, хотя имело свое продолжение в XIX веке, тем не менее оставалось не характерным для развития палехского искусства, его орнаментальных традиций.

Начиная с 60-х годов XIX века, наряду с живописными иконами и иконами в духе XVII века, широкое распространение получает иконопись, которая явилась своеобразным соединением стремления к правдоподобию в трактовке изобразительной формы с принципом плоскостности и орнаментальности. Декоративный образ в таких иконах подменялся украшательством, блеском золота, поглощавшим звучание цвета. На развитие этого рода иконописи в Палехе большое влияние оказала мастерская Пешехонова в Петербурге, где «работали палешане Волковы, Юдин, Наговицыны и другие. Пешехонов не раз, подбирая мастеров в свою мастерскую, приезжал в Палех. Со слов Н.М. Голикова, записанных А.В. Бакушинским, известно, что он останавливался у одного из лучших мастеров Палеха - Николая Илларионовича Корина. Однажды из его мастерской он увез нескольких иконописцев: К. Лятова - мастера по пробелке золотом, Д. Вицына - доличника и Д.Н. Корина - специалиста по доличному и по личному. Позднее у него работали еще Вечерины» [2, с. 82].

Примером пешехоновских писем является целый ряд икон в Палехе и в том числе икона «Да молчит всякая плоть человека» 1853 года из собрания П.Д. Корина, подписанная Василием Скопиным.

Для этих икон характерны академические каноны в трактовке форм, пропорций, блеклые краски, совсем погашенные золотом, узорной рамой обработанная кайма и обильное применение в целях украшения изысканного приема цыровки. Этим приемом достигалась особо утонченная фактурная обработка поверхности. По накладному золоту одежда прописывалась краской, а затем процарапывался тонкой иглой орнамент. Цыровкой проходили нередко и фон. Густо накладываемой краской создавали в украшении венцов и одежде впечатление жемчуга, драгоценных камней.

Во всех этих приемах фактурного обогащения иконной поверхности, в которое мастер вкладывал всю свою изобретательность, выразилось желание подражать дорогим, ювелирно сделанным окладам, ризам с узорной чеканкой, басмой и драгоценными камнями. Такие иконы были рассчитаны на близкое рассматривание, в них ценилась изощренность письма и дороговизна отделки, что особенно приходилось по вкусу купечеству.

В пору общего упадка иконописания, к концу XIX века, потомственное ремесло в Палехе оставалось достоянием каждого поселянина. Среди них продолжали существовать отдельные таланты.

Хорошими рисовальщиками были «М.И. Нефедов, А.А. Солопин, В.Н. Салаутин (талантливый мастер, о котором упоминает М. Горький в повести «В людях») и И.М. Баканов. Многие наиболее талантливые иконописцы уходили из своей среды, уезжали в Москву и поступали в Училище живописи, ваяния и зодчества или переходили на тонкие работы, становились мелочниками» [2, с. 83]. Нередко они создавали иконы собственных композиций или писали «старину», то есть в старом стиле. В таких иконах сохранялся элемент творчества.

Интересно, что иногда на обратной стороне иконописных переводов и рисунков этого времени можно встретить зарисовки бытовых сцен, которые по своему стилю и

даже по мотивам необычайно близки будущим палехским лаковым миниатюрам. Уже в этих рисунках можно почувствовать тот строй образа, в котором все бытовое, повседневное преломляется в поэтическое, все внешние впечатления организуются ритмически.

Связь палехской живописи с поэтическим текстом есть одна из важных художественных традиций в искусстве современного Палеха. Ее, с одной стороны, определяет поэтически-песенный строй, напевность, основанная на ритмичности, с другой - сильное развитие повествовательного начала, конкретизация образа, наглядность деталей и, наконец, подчинение иконы задачам создания декоративного предмета. Это, естественно, определило известную ограниченность содержания образа, большую камерность по сравнению с произведениями древнерусского искусства предшествующего периода.

Существенно, что между всеми формами композиции действует связь не изобразительно-правдоподобная, а орнаментальная, которая, в свою очередь, подчинена развитию сюжета. Сказочной затейливости рассказа соответствует композиция с орнаментальным переплетением то плавных, то прерывистых прямых и кривых линий. Увлеченно следуя за подробностями религиозного текста, художник стремится все конкретизировать, все овеществить, даже символы и догматические понятия. В этом проявился демократический дух палехской иконописи. Одна из важных сторон ее традиций, связанная с фольклорностью.

В искусстве Палеха, уходящем своими корнями в глубину столетий древнерусского искусства и народного творчества, нам показано не только сложная система приемов мастерства, но и сами творческие принципы художественного выражения, все богатое наследие поэтических традиций древнерусского искусства его линейностью и красочностью. Без них было бы немислимо возрождение Палеха, о котором мечтали в конце XIX века.

Однако для этого возрождения должны были появиться такие условия, при которых смогло бы развиваться личное творческое начало. Эти условия возникли после Великой Октябрьской социалистической революции, давшей новое содержание и развитие традициям. Многовековое художественное мастерство по-новому оживило в орнаментально-тонком искусстве палехских лаков.

После революции 1917 года художники Палеха были вынуждены искать новые формы реализации своего творческого потенциала. В 1918 году художники создали Палехскую художественную декоративную артель, которая занималась росписью по дереву. Союз художников Палеха возник в 1932 году. В 1935 году артель преобразована в Товарищество художников Палеха, в 1954 году образовались Палехские художественно-производственные мастерские Художественного фонда СССР.

Теперь рассмотрим, что произошло в 40-е и 50-е годы XX века. В декоративном искусстве в этот период отрицается творческое преображение факта реального в поэтический декоративный образ. Это разрушительно сказывается на искусстве Палеха. Уничтожалось все своеобразие художественных средств миниатюры, специфика декоративного творчества. Ее изобразительно-орнаментальной условной природе противопоставлялось требование правдоподобности, которое сводилось внешнему подражанию станковому искусству. «Правда художественного образа подменялась претенциозными названиями произведений, декларативным решением темы» [2, с. 233]. Также разрушительно на искусстве Палеха сказались парадность, украшательство, ложно понятая монументальность, которые в эти годы господствовали в архитектуре и других видах советского искусства.

В 1946-1947 годах вернулись те живописцы, которые ушли на фронт сразу после окончания художественного училища. Эти художники, прошедшие через войну, стремились рассказать о народной героике, запечатлеть боевые подвиги защитников Родины. Они хотели выразить все то, что их волновало. Однако, будучи долгое время

оторванными от творчества, они оказались далеки от многих тонкостей и специфических особенностей палехского искусства. Имея суженное понимание реализма в декоративном искусстве, они отождествляли его с внешним правдоподобием. Произведения, которые появлялись, в результате были достаточно грубые и натуралистичные. Неправильное художественное руководство и низкие запросы торгующих организаций способствовали процветанию в палехской миниатюре натурализма.

К сожалению, сказочная и былинная тема в искусстве Палеха в конце 40-х и начале 50-х годов почти исчезли. «Мастеров, обратившихся к ним, считали отсталыми и чуть ли не формалистами. Вместе с тем большие общественно значимые темы, такие, как темы мира и дружбы народов, труда, единства партии и народа, требующие для своего выражения большого художественного обобщения, может быть символа, трактовались примитивно» [2, с. 234].

В произведениях на темы войны психологизм, героике подменяли натуралистическим изображением расстрелов, виселиц, крови, что чуждо природе декоративного творчества. Исчезает выразительность иносказания, эмоциональность пластического выражения темы, достигавшаяся посредством всей системы художественных условностей палехского искусства. В этот период быстро утрачивается чувство материала, предметной формы, плоскости, ритма. Примитивный станковизм под маркой новаторства внедрялся в искусство Палеха. Мы видим огромное количество фигур и нагромождений, отсутствовали движение, ритм, цвет, исчезали принципы миниатюрной живописи со всеми тонкостями палехской иконописи. Краска наносилась тяжелыми, грубыми слоями. Все мастера были похожи один на другого. Исчезло эстетическое начало палехского искусства.

Но несмотря на это, многие старые мастера (Д.Н. Буторин, Г.К. Буреев) всячески старались сохранить и развить коренные традиции, а у нового поколения художников можно также найти очень удачные произведения (И.И. Зубков, А.В. Котухин, Ф. Ключкин).

Таким образом, искусство Палеха, прошедшее сложный путь и возрожденное талантливыми художниками, завоевало мировую известность и является уникальным явлением русской культуры.

Литература

1. Бакушинский А.В. Искусство палеха: Academia. - М.-Ленинград, 1934. 266 с.
2. Некрасова М.А. Палехская миниатюра: «Художник РСФСР». - Ленинград, 1978. - 362 с.

Сергей Сергеевич Почепцов

доцент кафедры философии и теологии ИОНИМК НИУ «БелГУ»,

Анна Владимировна Табачкова

Анна Алексеевна Шатова

магистранты НИУ «БелГУ»

кафедра теологии и философии

(Россия, г. Белгород)

ПРАВОСЛАВНЫЕ ТРАДИЦИИ СЕМЕЙНОГО ВОСПИТАНИЯ

Рассмотрение православных традиций мы начнем с характеристики понятия «традиция». В ходе анализа литературы нам было выяснено, что понятие традиции является одним из самых многозначных понятий в научной лексике.

В энциклопедическом словаре под редакцией А.А. Ивина традиция рассматривается, как_ анонимная, стихийно сложившаяся система образцов, норм, правил и т.п., которой руководствуется в своем поведении достаточно обширная и устойчивая группа людей. В традициях, с одной стороны, концентрируется весь