

водстве, при этом «предприниматели не имели никакой гражданской ответственности за несчастья с рабочими во всех тех случаях, когда нельзя было установить наличность со стороны предпринимателей какого-нибудь уголовно-наказуемого проступка» [6, л. 1]. Для решения проблемы Булацель предлагал изменить состав и принципы работы фабричных инспекций, а также особо подчеркивал необходимость ввести ответственность в виде денежной компенсации для помещиков, использующих наемный крестьянский труд, в случаях увечий работников.

Существенные расхождения в программе правых имелись и по национальному вопросу. Так, Всероссийский национальный союз, в отличие Союза русского народа, несколько видоизменил акценты в «уваровской» триаде, поставив на первое место не Православие, а «русскую народность» [2, с. 92–101]. Один из лидеров монархистов, М.О. Меньшиков, среди всего прочего, заметил, что «мы не хотим чужого, но

наша земля – Русская земля – должна быть нашей» [3, с. 176].

Подводя некоторые итоги, отметим, что, несмотря на общий консерватизм идеологии, в монархической среде существовали различные мнения по решению самых актуальных для России того времени вопросов – аграрного, рабочего, национального.

Список литературы

1. Государственная Дума 1906–1917: Стенографические отчеты. – М.: Фонд «Правовая культура», 1995. Т. 3. – 344 с.
2. Иванов А.А. «Россия для русских»: pro et contra. Правые и националисты конца XIX – начала XX века о лозунге «русского Возрождения» // Трибуна русской мысли. – 2007. – № 7. – С. 92.
3. Меньшиков М.О. Из писем к ближним. – М.: Воениздат, 1991. – 223 с.
4. Пасхалов К.Н. Русский вопрос. – М.: Алгоритм, 2008. – 720 с.
5. Политическая история: Россия – СССР – Российская Федерация. В 2 т. – М.: Terra, 1996. Т. 1. – 656 с.
6. Российский государственный исторический архив. – Ф. 1621. Оп. 1. Д. 34.

Культурология

ПАМЯТНИКИ ДРЕВНЕЙ РУСИ С ПОЗИЦИЙ СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Жуковский В.И.

*Сибирский Федеральный университет, Красноярск,
e-mail: jln@kraslib.ru*

Теория как форма организации развивающегося знания возникает с целью быть мощным познавательным инструментом освоения своей предметной области. В искусствоведческом исследовании «Теория изобразительного искусства» [1] выдвигается ряд концептуальных положений, которые позволяют заложить фундамент теоретического знания об изобразительном искусстве в единстве произведений различных видов и жанров. Целостная теория – ключ к научной истории и методологии изобразительного искусства. Каждый, кто когда-либо приступал к освоению артефактов мирового искусства, сталкивался с проблемой систематизации постигаемых феноменов. Произведение изобразительного искусства – единственный в мире феномен «второй» природы, который в качестве «иллюзорно конечной» вещи способен выступить эффективным репрезентантом идеального отношения конечного человека с бесконечным Абсолютом.

Теория изобразительного искусства делает возможным изучение не только истории искусства Древней Руси в целом, а чувственно явленной сущности конкретных памятников отечественной архитектуры, скульптуры и живописи; *выявлению самобытности продуктов древнерусской художественной культуры X–XVII веков.*

Искусство Древней Руси [2] исследуются согласно концептуальным положениям теории изобразительного искусства, когда каждое произведение искусства есть художественный образ-процесс и результат диалогового отношения произведения-вещи и зрителя. Все когда-либо созданные художественные творения, призванные как индивидуально, так и совместно содействовать религиозному единению конечного человека и бесконечного Абсолюта, систематизированы в двойную спираль. Одна из входящих в систему спиралей, именуемая Ареаклассицизм, построена из произведений, в большей или меньшей мере визуализирующих эманационно диктатную тенденцию оконечивания бесконечного. Другая системная спираль, именуемая Ареаромантизм, организована из художественных образов, с той или иной долей качества наглядно представляющих имманационно энтузиазную тенденцию обесконечивания конечного. Достаточно редкие, но регулярные точки пересечения двух спиралей системы произведений изобразительного искусства образованы из творений-шедевров, чувственно являющих сущность гармоничного равновесия указанных тенденций, единство диктата и энтузиазма, пандерацию эманации и имманации [1, с. 210–220].

Исходя из принципов теории изобразительного искусства памятники искусства Древней Руси исследуются в относительной независимости от актуально-исторических, экономических, политических и прочих процессов, протекавших на протяжении X–XVII веков в древнерусском государстве. Для системы архитектурных, скульптурных и живописных

созданий характерна вневременность существования. Это только поверхностному взгляду представляется, что система произведений искусства всецело зависима от исторического времени и потому, что наполнена произведениями-вещами, созданными в тот или иной период истории, и потому, что человек-зритель, выстраивающий в отношении с произведением-вещью художественный образ, также принадлежит определенному времени. Но это происходит лишь в том случае, когда время понимается как нечто существующее само по себе в отвлеченности от человека и его деятельности. Однако такое суждение о времени чрезвычайно абстрактно. Само временное измерение произведения искусства значимо только тогда, когда оно становится художественным образом. Время существует исключительно как мера включенности человека во временной процесс. В общем и целом система произведений архитектуры, скульптуры, живописи ни в коей мере не зависит от социальных условий или экономического развития того или иного государства, в котором живет человек. Она не зависит также от возраста человека, его расовой, национальной или религиозной принадлежности. Существеннейшая особенность системы произведений искусства в том, что она относительно свободна от каких-либо актуально-социальных аспектов бытия человека. Более того, она не зависит и от аспектов его индивидуального бытия. Можно сказать, что система произведений архитектуры, скульптуры и живописи как самодвижущийся и самоструктурирующийся организм определяет качественную специфику своих сторон – конкретные произведения-вещи и конкретных зрителей. Произведение искусства в облике художественного образа разворачивается в обе стороны, его производство – это одновременное производство зрителя и произведения-вещи, то есть тех сторон, которые порождают художественный образ.

Концептуальные положения теории изобразительного искусства позволяют рассматривать древнерусские храмы, скульптуры и иконы не как ветхие артефакты, ценные лишь в качестве представителей того или иного периода истории и культуры Древней Руси, но как произведения, по сию пору (несмотря на всевозможные переделки, записи и реконструкции) не утратившие потенциальности быть художественными репрезентантами в благом деле религиозного единения Дольнего и Горнего миров, человеческой и божественной сфер.

Неведение диктатных и энтузиазных особенностей древнерусских произведений приводит к горьким последствиям. Нередки случаи, когда изначально имманационные по своим

свойствам храмы, возведенные в различных землях Руси, в последующие века, благодаря нескончаемым в отечестве перестройкам, превращались в типично эманационные церкви, теряя от этого собственное уникальное качество проводника душ людских в чертоги небесные. Наиболее показательным примером здесь служит смоленская церковь Михаила архангела XII века, впоследствии преобразованная до неузнаваемости. Собор Софии Киевской ныне имеет полученные в XVII веке черты сугубо энтузиазного стиля Барокко, отчего практически напрочь растратил первоначальное качество архитектурного шедевра, способного интегрировать эманационную и имманационную тенденции художественной культуры.

Теория изобразительного искусства позволяет изучать какой-либо вид или жанр художественного творчества на основе глубинного исследования его наиболее качественно значимых представителей. В этой связи автором рассматриваются не все храмовые, скульптурные, монументально живописные и иконные произведения Древней Руси, а только образцовые, то есть те из них, которые в наилучшей степени чувственно являют религиозную сущность эманационной либо имманационной тенденций: эталонные произведения храмовой архитектуры, монументальной скульптуры и живописи, уникальные произведения иконописи, созданные древнерусскими мастерами с конца X по конец XVII века. Особое внимание в исследовании уделено анализу шедевров древнерусского искусства – произведений, наделенных редчайшими свойствами гармоничной интеграции диктатных и энтузиазных элементов, методике производства на Руси икон и эманационному своеобразию высококого русского иконостаза, а также анализу сохранившихся до наших дней на Русском Севере творений деревянного культового зодчества как эманационного, так и имманационного свойства.

Хоромные произведения (жилые здания, оборонительные сооружения, дворцовые постройки) способны быть лишь художественными репрезентантами связи конечного с конечным. Благородная миссия храмовых древнерусских зданий как эманационного, так и имманационного качества состоит в том, чтобы служить визуализированными вехами художественного отношения конечных душ людских с Всевышним.

Список литературы

1. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. – СПб.: Алетей, 2010. – 496 с.: ил.
2. Жуковский В.И. Древнерусское искусство. – Красноярск: СФУ, 2007. – 415 с.: ил.
3. Этингер О. Е. Древнерусское искусство. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. – 595 с.: ил.