

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.41>

Скоробогачева Екатерина Александровна

**Образ Троицы в живописи М. В. Нестерова: специфика художественного языка и религиозно-философских трактовок**

В статье впервые исследована интерпретация образа Троицы в живописи М. В. Нестерова в ракурсе выявления особенностей живописного языка и философского содержания, векторов духовно-художественных влияний, религиозно-философских трактовок. С привлечением анализа малоизученных памятников искусства рассматриваются влияния искусства Древней Руси, Византии, Италии, академизма, реализма, модерна; религиозно-философских трактовок - связи с русской философской мыслью. Автор приходит к заключению, что М. В. Нестеров интерпретировал догмат о Троице в живописи во многом и как философ, и как художник-новатор.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2020/3/41.html](http://www.gramota.net/materials/9/2020/3/41.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 3. С. 204-208. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2020/3/](http://www.gramota.net/materials/9/2020/3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 18.7.01

Дата поступления рукописи: 14.02.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.41>

*В статье впервые исследована интерпретация образа Троицы в живописи М. В. Нестерова в ракурсе выявления особенностей живописного языка и философского содержания, векторов духовно-художественных влияний, религиозно-философских трактовок. С привлечением анализа малоизученных памятников искусства рассматриваются влияния искусства Древней Руси, Византии, Италии, академизма, реализма, модерна; религиозно-философских трактовок – связи с русской философской мыслью. Автор приходит к заключению, что М. В. Нестеров интерпретировал догмат о Троице в живописи во многом и как философ, и как художник-новатор.*

*Ключевые слова и фразы:* образ Троицы; преемственность традиций; реализм; специфика художественного языка; синтезированный характер творчества; академическое искусство; религиозно-философские трактовки.

**Скоробогачева Екатерина Александровна**, д. искусствоведения  
Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва  
[Skorobogacheva@mail.ru](mailto:Skorobogacheva@mail.ru)

## **Образ Троицы в живописи М. В. Нестерова: специфика художественного языка и религиозно-философских трактовок**

Обращение к образу Троицы М. В. Нестеровым исследуется с привлечением анализа малоизученных памятников искусства, что придает статье особую **актуальность**. Ее **цель** заключается в обосновании самобытного синтезированного образного и содержательного строя искусства М. В. Нестерова на примере воплощения образа Троицы Ветхозаветной и Новозаветной. Отсюда следует обоснование **научной новизны** – изучение векторов влияний: искусства Древней Руси, Византии, Италии, академической и реалистической живописи, отчасти фольклора и эстетики модерна. Обозначенные направленности воздействий важны в сложении специфики художественного языка – синтеза традиций и достижения самобытности «почерка», а именно в решении формы, колорита, образных характеристик. Данные векторы значимы и для обоснования религиозно-философских трактовок художника – выявление отражений русской философской мысли, иносказательных напоминаний об истории Отечества.

Догмат о Троице, троичности Господа, отнесенный к одним из сложнейших в богословии, имеет довольно условную трактовку в изобразительном искусстве, что закономерно. Вероятно, поэтому обращение к обозначенной иконографии нечасто привлекало художников-реалистов, так же, как и М. В. Нестерова. Насколько нам удалось установить, он обращался к образу Троицы в сфере монументальной стенописи трижды: «Троицу Ветхозаветную» воплотил в эскизе и в картоне к росписи в киевском соборе св. Владимира, в иконе Троицкого собора в Сумах на Украине, иконография «Троица Новозаветная (Отечество)» была им отображена в системе росписей Покровского храма Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве.

Исследуем данные художественные произведения, акцентируя векторы духовно-художественных влияний – искусства Древней Руси, Византии, Италии, академической и реалистической живописи, отчасти эстетики модерна; специфику художественного языка – синтез традиций и достижение самобытности «почерка» в решении формы, образных характеристиках, особенностях колорита; религиозно-философских трактовок – выявление связей с русской философской мыслью, иносказательными напоминаниями об истории Отечества.

Работа М. В. Нестерова над росписями собора св. Владимира в Киеве стала его первым опытом в сфере храмовой стенописи. Он был приглашен к этому масштабному художественному труду А. В. Праховым в качестве помощника, сподвижника В. М. Васнецова. В этот период Виктор Васнецов являлся уже известным художником, манере которого стремились подражать, Михаил Нестеров – начинающим, хотя вполне профессиональным и многогранным живописцем. Для него уже позади остались годы обучения в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где своим главным наставником он почитал В. Г. Перова, в Санкт-Петербургской Императорской академии художеств под началом прославленного педагога, создавшего собственную систему преподавания, П. П. Чистякова. И потому основы академического искусства, как и требования реалистической школы, им были освоены в полной мере, следовательно, художник и профессионально, и духовно был готов к творческому претворению, синтезированию этих традиций.

Найти столь сложно образованный, именно свой художественный язык было далеко не простой задачей. М. В. Нестеров в юные годы, например, еще не воспринимал должным образом новаторскую для своего времени былинно-сказочную живопись В. М. Васнецова. Михаил Васильевич писал об этом: «Когда-то в юношеские, ученические годы, когда Васнецов резко порвал с “жанром”... когда Виктор Михайлович пришел к сказкам, былинам, написал свою “Аленушку” (1881 г.)... – тогда новый путь Васнецова многим, в том числе и мне был непонятен... Перелом в моих взглядах на васнецовское художество произошел у меня позднее...» [2, с. 56-57]. Через постижение былинно-сказочной тематики, ее интерпретацию В. М. Васнецовым [7, с. 147] молодой живописец М. В. Нестеров постепенно начал иначе осознавать мир русского фольклора, древнюю православную Русь, интенции ее духовной культуры.

Следующим значимым этапом для М. В. Нестерова на его творческом пути стало художественное влияние абрамцевского круга, художников-единомышленников С. И. Мамонтова, гостивших в его усадьбе

«Абрамцево» [3, с. 12]. М. В. Нестеров рассказывал об этом в воспоминаниях: «В 1888 году я задумал одновременно две картины: “За приворотным зельем” и “Пустынный”. Летом уехал в Сергиев Посад... Там познакомился с Елизаветой Григорьевной Мамонтовой и стал бывать в Абрамцево» [2, с. 37]. Глубокое религиозное чувство, которое Михаилу Васильевичу было свойственно с отрочества, было привито ему с детства в семье, получило новое духовное содержание после скоростной кончины его супруги М. И. Мартыновской, было отражено художником в череде многочисленных живописных образов, что требовало возникновения нового художественного языка. Поэтому столь важным для него оказалось переосмысление разных подходов, методов в живописи. Словно из частиц мозаики складывался его собственный «почерк», в котором по-своему значимы самые разные векторы духовно-художественных воздействий: искусство Византии, Древней Руси, Италии, академической живописи, реализма Московского училища живописи, ваяния и зодчества, круга Абрамцева, личностное влияние С. И. Мамонтова и А. В. Прахова, воздействие творчества В. М. Васнецова. Кроме того, сильно было стремление М. В. Нестерова найти именно свою, индивидуальную трактовку образов Древней Руси через стилизацию художественного языка. К постижению образного строя и «почерка» Руси на рубеже XIX–XX вв. обратились многие исследователи самых разных творческих и научных направленностей, как в России, так и за рубежом [8–11]. Подчеркнем, что при этом только духовно и профессионально подготовленный, исключительно талантливый художник, каким, бесспорно, и является М. В. Нестеров, мог осознать, творчески интерпретировать, воплотить синтез этих духовно-художественных воздействий в искусстве, в том числе в образах стенописи православных храмов.

Однако монументальная живопись требовала и иных знаний – канонов изображений, символического содержания систем росписей, технико-технологической специфики. Их молодой живописец успешно осваивает, во многом под влиянием А. В. Прахова и В. М. Васнецова. Известно, что А. В. Прахов настоятельно советовал В. М. Васнецову, М. А. Врубелю, М. В. Нестерову, трем художникам – «соборьянам», не только опираться на каноны византийского и древнерусского искусства, но и руководствоваться уроками итальянских мастеров и с этой целью предпринять поездку в Италию. Несомненно, что итальянские путешествия лишь благотворно сказались на творчестве каждого из них, дав новый художественный опыт, повлияв на особенности художественного языка, на понимание смысловых глубин религиозного искусства. Данные «уроки» были мастерски, вдохновенно претворены М. В. Нестеровым в дальнейшем в храмовом творчестве, в том числе при обращении к образу Троицы Ветхозаветной в эскизе к росписи Владимирского собора.

Для соборной стенописи, обращаясь к догмату о триипостасной сущности Господа, М. В. Нестеров создал эскиз мозаики для иконостаса, который и по своему образному решению, по детальной проработке, высокому профессионализму исполнения следует причислить не к подготовительным, а к завершенным творческим произведениям. В отношении художественного языка необходимо отметить его сложный синтезированный характер. Художник свободно совмещает в нем «почерки» разных стран и эпох: Византии и Древней Руси, итальянского Возрождения, английских прерафаэлитов, интернационального академизма, русского реалистического искусства, неотрывно связанного с глубинными смыслами национальной духовности, с православием. Таким образом, продолжая традиции, он и развивает их, не выходя за грани канонической православной храмовой живописи, становится во многом новатором в этой сфере. Подобное «сочетание несочетаемого» доступно лишь истинному профессионалу, высокоодаренному художнику-мыслителю, каким и является М. В. Нестеров.

Более подробно обоснужем приведенное положение. Иконография «Троица Ветхозаветная», пришедшая на Русь из Византии, получила воплощение благодаря целому ряду произведений разных школ и иконописных общностей, среди них – византийские памятники, как, например, эпистилий «Деисус и Двенадцатые праздники» (XII в., монастырь Св. Екатерины на горе Синай), «Троица Ветхозаветная или Гостеприимство Авраама» (вторая четверть XV в., Государственный Эрмитаж (ГЭ), Санкт-Петербург). К образцам, подтверждающим следование обозначенной иконографии в Древней Руси, следует отнести, прежде всего, образ «Троица Ветхозаветная» кисти Андрея Рублева (Московская школа, около 1411, Государственная Третьяковская галерея (ТТГ), Москва), четырехчастную икону «Воскрешение Лазаря, Троица, Сретение, Иоанн Богослов и Прохор» (Новгородская школа, начало XV в., ГРМ), «Троица Ветхозаветная» (Псковская школа, конец XV – начало XVI в., ТТГ), «Троица Ветхозаветная» (Средняя Русь, середина XVI в., Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва), Симон Ушаков «Троица Ветхозаветная» (1671, Государственный Русский музей (ГРМ), Санкт-Петербург) и др.

Однако, следуя канонической иконографии, сохраняя ее основные элементы – изображение трех крылатых ангелов, сидящих за столом, образ дуба Мамврийского, – М. В. Нестеров отказывается от строгой центричности композиции, от условности жестов, неподвижности поз, свойственных иконописному языку, от характерного для формата древнерусских икон соотношения сторон. Композиционное решение эскиза «Троица Ветхозаветная» для киевского собора Св. Владимира значительно более свободно, жизненно и убедительно в отношении реалистичности трактовок. По решению композиции обозначенному произведению М. В. Нестерова в отечественной иконописи, на наш взгляд, ближе образцы XVIII–XX вв., когда иконописный язык значительно менее каноничен. Одним из подтверждений тому могут служить иконы: «Троица Ветхозаветная» мастера Кирилла Уланова (Корнилия) (1721. Собрание В. А. Бондаренко, Москва), «Троица Ветхозаветная» (конец XVIII в., из Селизенихи. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва), «Троица Ветхозаветная» (последняя треть XIX в., тондо. Собрание Х. Вилламо. Кауншайнен, Финляндия).

Художественный язык эскиза М. В. Нестерова являет сложный синтез традиций итальянского Возрождения – звучит отголоском «почерка» Чимы да Конельяно, фра Беато Анджелико, Джованни Беллини в трактовке ликов; восходит к решениям академической школы – точности рисунка и четкости композиционных

схем в решении библейских сюжетов А. А. Ивановым, А. Т. Марковым, Ф. А. Бруни; отчасти вторит художественным приемам, найденным В. М. Васнецовым в росписях того же собора Святого Владимира в Киеве в отношении колористического звучания и образных характеристик ангелов: «Преддверие Рая (Радость праведных о Господе)» – эскиз росписи барабана купола Владимирского собора (1889, Х. м. ГТГ), «Радость праведных о Господе» – роспись Владимирского собора. Близость художественных решений В. М. Васнецова и М. В. Нестерова во многом была вынужденной, обусловленной необходимостью создать цельную стенопись храмового интерьера. При этом по колористическому строю, по превалированию светлых золотисто-охристых и сложных по замесу жемчужно-голубоватых тонов «Троице Ветхозаветной» М. В. Нестерова особенно близко эскизное решение «Преддверие Рая» В. М. Васнецова.

Немаловажно уточнить датировку исследуемого произведения. В каталоге выставки Государственной Третьяковской галереи, в данных о нем Государственного Русского музея, к коллекции которого эскиз принадлежит, он не датирован. Попытаться ответить на атрибуционные вопросы позволяет сравнительный искусствоведческий анализ с рядом других эскизов, которые были созданы художником для Владимирского собора. Обратимся к их последовательному рассмотрению.

По образным характеристикам, композиционному расположению фигур и цветовому решению исследуемый эскиз наиболее явно перекликается с такими произведениями М. В. Нестерова, как диптих «Благовещение» (1892, эскиз для Царских врат северного придела на хорах, ГТГ), «Воскресение Христово» (1893, эскиз мозаики для южного киота, ГРМ), «Воскресение Христово» (1895, эскиз мозаичной композиции для северного фасада, ГРМ). Поэтому следует предположить, что эскиз «Троица Ветхозаветная» был создан художником в хронологический промежуток между 1892 и 1895 гг. Также известен картон М. В. Нестерова, исполненный по выполненному эскизу и все же отличающийся от него более насыщенными тональными и цветовыми акцентами. Картон «Троица Ветхозаветная» датируется 1897 г., близок исполненному в том же году картону М. В. Нестерова для киевского собора «На пути в Эммаус» (1896-1897, Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова). Поэтому полагаем, что эскиз «Троица Ветхозаветная» был исполнен М. В. Нестеровым в числе ряда других эскизных решений до 1895 г., после чего в период 1896-1897 гг. живописец работал преимущественно над картонами для стенописи собора.

Дальнейшее развитие, иную интерпретацию иконография «Троица Ветхозаветная» получила в его искусстве в 1913 г., когда художник создавал эскизы для иконостаса Троицкого собора в Сумах на Украине. Храм был возведен по проекту Г. Шольца 1901 г., известен, в частности, благодаря фотографии 1910-х гг., находящейся ныне в частном собрании. Эскизы иконостаса (семь листов из собрания ГТГ) отличает цельное художественное решение, для которого характерны удлинённый вертикальный формат, динамичные линии построений, привносящие движение в центричные, как правило, однофигурные композиции. Исключением является именно «Троица Ветхозаветная» – иконография, требующая трехфигурного построения. Круглящиеся линии облаков, экспрессивно решенные складки одежд напоминают о традициях барокко, о «поздних» иконописных образцах России XVIII в.

Не нарушая единства общего художественного решения иконостаса, в эскизе «Троица Ветхозаветная» М. В. Нестеров несколько изменяет цветовую гамму, избирая как колористическую доминанту не жемчужно-голубоватые оттенки по образцу шести других эскизов, а насыщенную по цвету и тону гамму контрастных сопоставлений несколько приглушенных красных, глубоких темно-синих, золотисто-охристых тонов сложено решенных по цвету листвы, позыма. В них зеленый цвет не явно трактуется, а, скорее, угадывается в разнообразных сочетаниях серых, коричневых, бирюзовых и серебристых оттенков. Такая палитра может напомнить о пейзажах барбизонской школы, о цветочных решениях картин Ж. Бастьена-Лепаж, с которыми произведения М. В. Нестерова нередко сравнивали, о произведениях представителей французского импрессионизма (К. Моне, Э. Дега, А. Сислей) и отечественных живописцев начала XX в. (К. А. Коровин, С. Ю. Жуковский). Таким образом, в исследуемом эскизе М. В. Нестерова также очевидно оперирование сложно-синтезированным, многосоставным художественным языком, что позволяет говорить о гармоничном решении, о возможности целостного сочетания «почерка» древнерусской и академической живописи при доминировании реалистичности трактовок, обогащенных стилистическими нюансами «почерка» разных эпох.

Несколько обособленное место в творчестве М. В. Нестерова занимает монументальная композиция «Троица Новозаветная (Отечество)», воплощенная в системе росписей Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве, в куполе церкви Покрова Богородицы (1914) [4, с. 188]. Ее иконографическое решение, значительно менее распространенное, чем «Троица Ветхозаветная», в исследуемом памятнике традиционно восходит к известным образцам как православного, так и католического искусства: «Троица Новозаветная» (Древняя Русь, начало XVIII в., Государственный Исторический музей (ГИМ), Москва). Более сложное композиционное решение, отчасти перекликающееся с исследуемым произведением настенной живописи Марфо-Мариинской обители, отличает ряд образцов отечественной иконописи. Среди них – «Трипостасное Богжество» (1-я половина XIX в., Ветка. Церковное собрание, Москва), складень трехтворчатый мастера И. С. Чирикова (1890, Мстера. «Музеи Московского Кремля», Москва), в котором «Троица Новозаветная» является центральной композицией верхнего регистра изображений.

В католическом искусстве к смысловому решению, близкому «Троице Новозаветной», обращался, например, известный испанский художник греческого происхождения Эль Греко (Доменикос Теотолокопулос) в картине «Пятидесятница» (праздник Троицы (Троицын день, Троица, День Святой Троицы), причисленный к Великим двенадцатым праздникам, называют также Пятидесятницей, поскольку отмечается праздник православной церковью на 50-й день после Пасхи – Воскресения Христова. В католической традиции

в этот день празднуют Пятидесятницу как Сошествие Святого Духа на апостолов, а Троицу отмечают через неделю, на 57-й день после Пасхи. – прим. авт.). Ее композиция соответствует католической традиции трактовки Пятидесятницы – Сошествие Святого Духа на Богоматерь и апостолов, художественный язык во многом исходит из языка греческой иконописи, что свойственно творчеству Эль Греко в целом, но, по нашему убеждению, почти не имеет общих черт с построением произведения М. В. Нестерова.

Стоит отметить, что эта стенописная композиция русского художника решена в холодной цветовой гамме, отличается превалянием насыщенных синих, голубовато-серых тонов с акцентами белого и жемчужного, тонально контрастирует с доминирующим в росписях храма белым цветом. Известно, что такое господство белого, его иносказательное значение, символическое звучание определила Великая княгиня, основательница Марфо-Мариинской обители Елизавета Федоровна Романова. Для нее белый свет являл принадлежность к миру Горнему, к его совершенству и правде, которых так сильно не хватало ей в земной жизни, что столь остро она осознавала, особенно после трагической гибели супруга, Великого князя Сергея Александровича. Протопресвитер М. Польский писал о ней в своем труде «Новые мученики Российские»: «Великая княгиня Елизавета Федоровна была редким сочетанием возвышенного христианского настроения, нравственного благородства, просвещенного ума, нежного сердца и изящного вкуса. Она обладала чрезвычайно тонкой и многогранной душевной организацией...» [Цит. по: 1, с. 162].

Следует предположить, что М. В. Нестеров, с одной стороны, следовал пожеланию Елизаветы Федоровны, сохраняя белый фон росписей [5, с. 78], но, в то же время, выбрав насыщенное тональное решение композиции «Отечество», подчеркивал особую смысловую значимость данного сюжета, к тому же размещенного в куполе храма, – так выражал непостижимое единство Небесного и земного мира, явленное в синтезе православной службы и смысла храмовой стенописи. Такое решение художника отвечает заключениям основательницы монастыря: «Ныне трудно найти правду на земле, затопляемую все сильнее и сильнее греховными волнами; чтобы не разочароваться в жизни, надо правду искать на небе, куда она ушла от нас» [Цит. по: 1, с. 163]. Такое воплощение небесной правды, сопряженной с земным миром, с жизнью России, было иносказательно выражено М. В. Нестеровым в религиозно-философской концепции стенописи Марфо-Мариинской обители милосердия, в каждом конкретном образе, в системе росписей в целом, одним из смысловых и композиционных центров которой является «Отечество» в куполе храма Покрова Пресвятой Богородицы.

Подводя итог проведенного исследования, сделаем ряд **заключений**. Изученные в статье произведения М. В. Нестерова, посвященные воплощению Троицы, свидетельствуют о способности художника формировать особый «синергизм духовного пространства» [4, с. 181] в своих созданиях. Они иносказательно выражают ту извечную духовную сущность, ту внутреннюю силу, которая всегда была свойственна народу Руси, и эта сила не менее явно и глубоко, на наш взгляд, была им раскрыта через решение религиозно-философской идеи пути человека к Богу, через символические образы странников, путников, пустынников, созерцающих Святых, молитвенников Земли Русской. В них иносказательно явлена Троица – созидающая мудрость Бога-Отца, жертвенность Бога-Сына, неотрывные от духовной жизни Руси, явленные художником на ее землях, Святого Духа, нисходящего на наш народ – иноков, монахов, простой люд, смиренных дев, детей, взывающих о Господе. Строки поэта Ф. И. Тютчева, проникнутые глубокой религиозно-философской мыслью, нашли наиболее последовательное, вдохновенное выражение в живописном творчестве его младшего современника – М. В. Нестерова. В них раскрыто то же символическое понимание Троицы на Руси, переживание образа Христа, православного учения: «Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / в рабском виде Царь небесный / исходил, благословляя» [6].

Также важно подчеркнуть, что М. В. Нестеров интерпретировал догмат о Троице во многом и как философ, и как художник-новатор. Он находил иносказательное выражение идеи о триединстве Господа – через воплощение высшей духовной силы в своих произведениях: образах стенописи и иконописи, портретах и пейзажах, многофигурных историко-религиозных картинах – в ликах Святой Руси, которые наполнены вневременным глубинным религиозно-философским содержанием, выражением миропонимания нашего народа.

#### Список источников

1. Миллер Л. П. Святая мученица российская Великая княгиня Елизавета Федоровна. М.: Паломник, 2017. 352 с.
2. Нестеров М. В. Давние дни. М.: Русская книга, 2005. 559 с.
3. Поленова Н. В. Абрамцево. Воспоминания. М.: Музей-заповедник «Абрамцево», 2013. 78 с.
4. Скоробогачева Е. А. Синергизм духовного пространства Русского Севера в формировании личности и философии искусства М. В. Нестерова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 5 (55). Ч. 1. С. 181-185.
5. Скоробогачева Е. А., Захаров В. Ю. Стенопись М. В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители – синтез художественных традиций и духовная целостность // Зубовский вестник. 2019. № 3 (26). С. 69-89.
6. Тютчев Ф. И. Эти бедные селенья... [Электронный ресурс]. URL: <https://ilibrary.ru/text/1279/p.1/index.html> (дата обращения: 04.03.2020).
7. Ярославцева Н. А. Москва Виктора Васнецова. М.: Фонд «Мир русской души», 1998. 159 с.
8. Hilton A. Russian Folk Art and the Patterns of Life. Bloomington: Indiana University Press, 1995. 356 p.
9. Holme C. E. Peasant Art in Russia. L.: THE STUDIO, LTD., 1898. 107 p.
10. Maskell A. Russian Art and Art Objects in Russia. L.: Chapman and Hall, 1884. 51 p.
11. Schultze S. Culture and Customs of Russia. L.: Westport, CT, 2000. 208 p.

## **Trinity Image in M. V. Nesterov's Painting: Specificity of Artistic Language and Religious and Philosophical Interpretations**

**Skorobogacheva Ekaterina Aleksandrovna**, Doctor in Art Criticism  
*Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow*  
*Skorobogacheva@mail.ru*

The article for the first time examines interpretation of the Trinity image in M. V. Nesterov's painting with a view to identify specificity of artistic language and philosophical content, vectors of spiritual and artistic influence, peculiarities of religious and philosophical interpretations. Analysing poorly investigated artworks, the researcher traces influence of the Old Russian, Byzantine, Italian art, academic, realistic, modernistic trends, reveals impact of the Russian philosophical thought on the painter's religious and philosophical attitudes. The conclusion is made that M. V. Nesterov interpreted the Trinity dogma from the viewpoint of the philosopher and the painter-innovator.

*Key words and phrases:* Trinity image; continuity of traditions; realism; specificity of artistic language; synthetic nature of creative work; academic art; religious and philosophical interpretations.

УДК 782

Дата поступления рукописи: 12.02.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.3.42>

*В статье представлен историографический обзор исследований, посвящённых онтологии мифа о Лю Санджи в искусстве Китая. Объектом исследования выбрана реконструкция образа мифологической героини Лю Санджи, предпринятая в научных исследованиях в области истории, религии, фольклора, литературы и музыки. Применение междисциплинарного подхода позволило установить этапы эволюции культового мифологического образа от лесной феи, крестьянки, борца за свободу до мудрой богини. Константные черты связаны с сохранением идеального прототипа женщины, а также выражают стремление народа Китая к лучшему мироустройству в условиях изменяющейся реальности.*

*Ключевые слова и фразы:* Лю Санджи; миф; история; искусство Китая; художественный образ; фольклор; литература; нация; этнос; песни Гуанси.

**Сюн Инвэнь**

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург*  
*465151401@qq.com*

### **Лю Санджи – онтология мифа в современных исследованиях Китая**

Миф о Лю Санджи – легендарной народной певице – бытует в Китае, начиная с династии Сун (1127-1279), охватывая эпоху династии Тан (618-907 гг. н.э.), время правления династии Мин (1368-1644 гг.) и Цин (1636-1912 гг.), вплоть до основания Нового Китая. Имя Лю Санджи существует также в вариантах Лю Сандзи, Лю Саньмэй, Лю Саньхуа и передаёт обобщённое представление китайского народа об одарённой девушке, имеющей феноменальные способности раскрывать в пении те трудности, которые тревожили её народ, обличая случаи злоупотребления, ущемления прав и ниспровержения человеческого достоинства [10, с. 27]. В нашем исследовании мы используем вариант имени Лю Санджи, как наиболее распространённый в китайском искусстве и научных исследованиях в XX – начале XXI века.

**Актуальность** исследования обусловлена тем, что образ Лю Санджи настойчиво приковывает к себе внимание художников, композиторов, писателей на протяжении XX века. В 1956 году появляется мифологическая драма Дэн Чансюаня «Лю Санджи» [16], в которой автор обработал и представил в литературной форме легенду о «поющей фее». В 1959 году появляется опера «Лю Санджи», написанная в традициях Саи Дяо – китайской народной драмы Гуанси. В ней главная героиня – простолюдинка Гуанси-Чжуан – предстаёт одновременно одарённой певицей народных песен. Опера создана творческим коллективом авторов, впервые воплотивших идеал китайской женщины глазами мужчины [11]. В 1961 году появляется первый музыкальный фильм «Лю Санджи: третья сестра Лю» (режиссер Сури, аранжировщик Лэй Чжэньбан), в котором главная героиня выступает представительницей народного меньшинства Гуанси-Чжуан в Китае [17]. В 2004 году о легендарной народной певице ставится этношоу под открытым небом «Впечатление о Лю Санджи», созданное Чжан Имоу. В нём главная героиня воплощена как «богиня пения» соответственно древним мифам и легендам Гуанси [18].

Набирающую популярность жизнь сюжета о Лю Санджи в музыкальном искусстве во второй половине XX века в Гуанси доказывает и то, что за два месяца в 1960 году 1209 профессиональных и любительских коллективов создали его разнообразные театральные интерпретации. В них участвовало более 58 000 человек. Спектакль посмотрели более чем 12 миллионов зрителей, что в то время составляло 60% населения Гуанси.