

Произведение «Русская Венера» как репрезентант творчества Бориса Михайловича Кустодиева

М.В. Тарасова

О. Белоусова

ГЛАВА 1. МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ «РУССКАЯ ВЕНЕРА»

1.1. Исследование произведения «Русская Венера» (1924-1925) Бориса Михайловича Кустодиева в качестве произведения-вещи

Картина «Русская Венера» Бориса Михайловича Кустодиева выполнена в технике живописи маслом на холсте. Работа имеет вертикальный формат и обладает следующими габаритами: 200 x 175 сантиметров.

В настоящее время картина хранится в Нижнем Новгороде. Состояние картины оценивается как удовлетворительное [37]. Были проведены реставрационные работы, в результате которых стал доступен обозрению и групповой портрет на обороте этого уникального двухстороннего холста. На основании этого факта можно предположить, что групповой семейный портрет «На террасе» был загрунтован по указанию автора во время создания «Русской Венеры».

Плоскость холста имеет слегка вытянутую прямоугольную форму. Подсчет коэффициента соотношения длин сторон холста дает 1,14, то есть, фактически холст представляет собой слегка вытянутый вертикально прямоугольник, а в соответствии с законами визуального восприятия форма холста тяготеет к квадрату [10, с. 33]. Квадратная форма несет в себе

качество статики - неподвижности, устойчивости. Формат холста поддержан прямоугольными элементами изображения – изображение подставки, окна, проема в предбанник, куба мыла, плоскости стены за центральной фигурой.

Разграничение пространства с помощью прямоугольников способствует развитию композиции слева направо – от окна к границам работы. Прямоугольник окна раздвигается до дверного проема, дверной проем до умозрительного квадрата стены, квадрат стены разрастается до рамок холста. Это движение наружу поддержано диагоналями половых досок и потолочных балок, бревен стены. Прорисовка балочных диагоналей выявляет их веерное расхождение (точка исхода – оконный переплет), раскрывающееся наружу к границам холста над головой девушки.

Вывод: композиция имеет качество статики, монументальности, что придает вневременную значимость происходящему.

На уровне геометрических композиционных структур произведение образовано рядом концентрических параллелепипедов. В сочетании с монументальной статикой холста это возможно интерпретировать как кристаллизацию явления разворачивающегося из глубины к передней плоскости холста. Таким образом, структура композиции обнаруживает идею кристаллизации сущности.

Картина все же является вертикально вытянутым прямоугольником. На поддержку вертикальной вытянутости работает ряд горизонталей, обнаруженных при прорисовке изображенной стены. Визуально, прямоугольная площадь, заполненная рядом метрических горизонталей, воспринимается как более вытянутая в высоту (эффект стройности).

Экстраполяция указывает, что создание работы являлось **насущной необходимостью** для художника.

Во-первых, в качестве холста была использована более ранняя работа художника. В соответствии с последними данными [38] - это работа «На террасе» (1906), изображавшая семью молодого художника на террасе их дома «Терем» в Кинешме. Холст был натянут на подрамник и загрунтован

Кириллом Михайловичем Кустодиевым, сыном художника. То есть, художник жертвует полотном, запечатлевшим его семью и его самого в период расцвета жизненных сил и начала успешной карьеры.

Во-вторых, работа выполнялась художником собственноручно, что требует значительных усилий от полупарализованного человека

- Полотно крепится системой блоков к потолку, чтобы художник мог иметь доступ к любому участку большого полотна.

- В следствии этого поза художника при работе с нависающим холстом уподобляется позе человека, расписывающего плафоны. Известно, что сам мастер сравнивал себя с Микеланджело, работающим над росписью потолка Сикстинской капеллы.

В-третьих, ценность произведения для художника определяется местом функционирования картины – она была установлена на стене его мастерской и была продана только после его смерти в 1933 году М. Горькому (который передал ее в дар Нижегородскому государственному художественному музею).

Вывод: исследуемое произведение – важный, смысло-жизненный философский текст, созданный ценной подвижнических усилий многогранным художником Серебряного века.

В литературе указываются разные годы начала создания картины – 1924 [33, 41] или 1925 [37]. Дата завершения работы над полотном - 1926 год. В самом художественном тексте зафиксирована дата начала – 1925 год. Рядом с годом окончания – 1926 и именем создателя. Следовательно, для анализа полотна необходимо обратиться к историко-актуальной ситуации.

Вывод: художественный текст «Русская Венера» включает в себя значимый актуально-исторический и биографический компонент.

Впервые к теме девушки в бане Б. М. Кустодиев обратился в акварельной серии «Русские типы» в 1921 году.

Б. М. Кустодиев также написал вариант «Русской Венеры» в меньшем формате. Вариант-повторение хранится в Государственной Третьяковской

галерее в Москве.

Работа выполнена техникой лессировок, жидко разведенными красками. Слои прозрачных красок накладываются друг на друга по мере высыхания. Это создает многослойную светоносную поверхность. Свет, проникая сквозь полупрозрачные краски, преломляется и отражается, заставляя сиять организованный таким образом участок изображения. Зернистая структура холста проступает сквозь тонкий красочный слой белыми крупинками-зернышками. Зернистость холста создает эффект мерцания, растворения, таяния.

Вывод: в данном произведении важна структура, основы. С точки зрения художественного понятия этот факт можно интерпретировать, как обнаженность, явленность структуры мироздания. Если интерпретировать красочный слой, как явленное бытие, то мерцание холста, демонстрация основы интерпретируется как тающая иллюзорность явленного бытия. Жизнь моделируется как прекрасный мерцающий сиятельный многослойный узор, имеющий в основе закон и порядок. Многослойность лессировок фиксирует также постепенное проявление, оплотнение сущности.

Известно, что на предварительном этапе работы художник очерчивал контуры будущих персонажей жидко разведенной охрой. Первоначальный рисунок просвечивает местами, выполняя функцию четкого ограничивающего.

Основной единицей красочного слоя выступает пятно. Дополнительной единицей является линия, линейный мазок.

В произведении имеется темный фон и несколько контрастных к нему пятен.

Внутри пятно организовано неоднородно, благодаря намеренно созданному проступанию нижележащих слоев краски. Четкие границы расплавляются, краски перетекают друг в друга. Известно, что основной темой общения автора с его коллегой К. А. Сомовым была технология производства живописного произведения. При этом особое внимание уделялось достижению сплавленности красок, эффекту перетекания их друг в

друга, получение эмалевой поверхности. Данное произведение демонстрирует подобную плавь, драгоценную эмалевость.

За счет этого простроенная линейность смягчается. На границах форм и фона наблюдается взаимопроникновение красочных слоев:

1. иногда сквозь пограничный первый слой лессировки формы проступает краска фона;
2. иногда кистью размываются, смазываются границы;
3. растворение границ способствует зернистость холста, особенно явленная в зонах сочленения форм друг с другом, или формы и фоном.

Вывод: для субъект-языка автора важно мышление контурами, рисунком, линией. В свою очередь универсальное начало стремится к четкости и ограничиванию.

Навстречу тенденции оконтуривания идет тенденция взаиморастворения, проступания одного из-под другого. При этом наибольшая явленность основы-холста наблюдается на границах.

Таким образом, моделируется такое свойство мироздания, как явленность структуры мира, жизни в моменты соприкосновения элементов бытия друг с другом. То есть стремление различных качественных определенностей друг к другу, их выход на границу, обнаруживает общую для контрастных элементов ткань жизни, лежащую в их основе.

И в целом, ткань бытия понимается как неразрывное сплавленное воедино целое.

Анализ истории создания и функционирования произведения «Русская Венера» (1924-1925) Бориса Михайловича Кустодиева в его вещественном аспекте показало, что картина является результатом **решения художником насущных для него задач**. В принципе, такое заключение справедливо относительно любого произведения искусства, но исследуемое произведение являет собой наиболее убедительный пример. Экстраполяция показала, что Художник пишет работу не для заработка. Это утверждение также справедливо для большинства произведений искусства. Однако, художник

делал это не просто для удовольствия, так как создание картины связано для него с истязанием больной плоти. Следовательно, картина создавалась **для реализации духовных потребностей**, что зафиксировано в ткани художественного произведения.

1. Анализ материального статуса показал, что в картине преобладает эманационная составляющая. На первоначальном этапе создается контур. Затем этот контур приобретает качественное наполнение посредством послойного наложения красок. Качественная определенность формируется таким образом, что у границ плотность красочного слоя минимальна и затем нарастает к центру качественной определенности – пятна.

2. Бытие моделируется как эмалево-плотная светоносная драгоценность, сквозь многослойность которой мерцает структурная основа бытия.

3. Анализ геометрической организации плоскости холста и его размеров показывает, что в метроритмическую структуру прямолинейных конструкций включены текучие криволинейные образования, Аналогия показывает, что по законодательной канве мироздания ткется прихотливый узор жизни.

1.2. Анализ персонажей произведения «Русская Венера» (1924-1925) Бориса Михайловича Кустодиева

Задачами данного параграфа является выявление отдельных персонажей, составляющих первичную целостность произведения «Русская Венера» (1925-1926) Б. М. Кустодиева, обозначение их многовариантной, многозначной сущности, и корректное именование этих персонажей. Для решения поставленной задачи применяются научные эмпирические методы в соответствии с коммуникативными ходами, предлагаемыми данным произведением.

Снятая в результате наблюдения первичная целостность может быть вербализована следующим образом: **представлена пышнотелая сияющая распаренная девушка в мыльне городской бани морозным днем.**

Наблюдение указывает на доминату персонажа «девушка». Девушка представлена в полный рост, обнаженной, стоящей на подставке; голова ее склонена к левому плечу, рыжие косы ее распущены, в правой руке она держит веник, а левой расправляет волосы. Девушка представлена во всей красе, обнаженной. Девушка обладает надчеловеческими характеристиками, а именно:

1. Она выше всех персонажей картины. Ей не хватает высоты помещения, чтобы выпрямиться во весь рост;
2. Она возвышена на особом пьедестале – она *возвышенная*;
3. *Значительность* ее подчеркивается значительностью предоставленной ей площади холста;
4. Сиянием своего тела и шелковистых распущенных кос она контрастирует с темной стеной – она *сиятельная*;
5. Девушка держит в руках банного господина (веник), держит себя в руках – она *державна* и *самодержица*.

Итак, девушка *значительна, возвышена, велика, сиятельна, державна, пышна и роскошна* – можно предположить, что это значительнейший сиятельный державный **царственный** персонаж.

В данном персонаже **акцентируется плотское и душевное начала и нивелируется разумная составляющая:**

- Светом, композиционными приемами и точкой зрения выделяется **животная** часть персонажа – прежде всего, живот и тугие груди с горящими остриями сосков, полное бедро;
- Голова погружена в тень, длинные косы распущены – «волос долог, ум короток». То есть основной силой царственного персонажа является **сила Эроса**;

Щеки девушки румянятся, тугие груди шарообразны, сияющая кожа туго обтягивает плоть – она созревший плод, **наливное яблочко**.

Косы ее змеятся, змеится абрис живота, змеятся S-образные линии тела красавицы - она **змееподобна**.

Она заманивает в **тенета** своих змеящихся волос.

То есть девушка **искусительница**. Искушает она своей эротической животной составляющей.

Мы также можем формализовать такое качество как **пышность** – «великолепие, торжественность, роскошь» [В. И. Даль]. В это сложносоставное понятие также включается округлость форм и полнота красавицы. Девушка держит в руках пышный веник, у нее роскошные волосы, она пышет жаром. Понятие «пышность» включает в себя так же и качество **легкости**. Наряду с тем, что девушка полна, крепка, основательна, волосы ее легки, веник легкий, она распарена, тело ее парит, поза полу-парящая. Можно также провести аналогию с легкостью пара. Это **легкая, пышная, парящая девушка**.

Девушка представлена в сложном движении. На иконографическом, сюжетном, уровне можно утверждать, что девушка стоит. Однако измерение показывает, что в ее фигуре нет ни одной параллельной или перпендикулярной границам холста линии, опорная вертикаль от правого плеча к левой пятке завуалирована. Превалируют изогнутые, округлые, S-образные линии. Таким образом, качество устойчивости нивелируется. Кроме того, относительно умозрительной диагонали, проходящей через левый локоть и правое колено девушки, массы тела распределены неравномерно. В верхнюю левую перевернутую трапецию вписано все тело героини (исключая голень левой ноги). Если рассмотреть только этот кадр, то можно отметить **«шаг вдруг»** (усиленный активным поступательным движением «углов» локтя и колена), который совершает девушка. Таким образом, наблюдается совмещение в одной и той же фигуре статики и движения, которые можно определить как балансирующее равновесие и

неустой, тяготеющий к разрешению. Формализация сложного движения, заключенного в теле девушки, дает «*девушку ступающую*» и «*девушку стоящую*». Синтез результатов формализации позволяет сформулировать «*девушку становящуюся*».

Важным компонентом визуального понятия, которое представляет собой фигура девушки, являются волосы красавицы. Волосы героини представлены распущенными, волнистыми, шелковисто-сияющими. Идеализируя, по равномерному характеру волнистости, можно заключить, что волосы были убраны в косу. Так как в парной голову обычно прикрывают, следовательно, удобнее собрать волосы в пучок, то возможно утверждать, что девушка только что, по выходе, из парилки разобрала длинную косу одной рукой. Распущенные, освобожденные волосы рассыпались шелковистыми прядями. Итак - это **распущенная коса**.

Волосы девушки заключают в себе качества двух контрастных стихий – **воды** и **огня**. Золотисто-рыжий цвет (на фоне синеватых бревен можно отметить даже красные тона), S-образные рыжие мазки вызывают аналогию с огненной стихией. Волнистость, бликовое мерцание позволяют характеризовать их как **огненные ручьи волос**.

Представленную девушку также возможно формализовать как красавицу или **красну девицу**. В соответствии с В. И. Далем красавицей «приветливо зовут всякую девку или молодицу». Прежде всего, это подразумевает нерожавшую (не давшую жизнь) молодую женщину. Живот девушки и грудь упругие, тугие, сильные – как у нерожавшей и некормившей. К понятию «красавица» также косвенно подводят уже освоенные характеристики волос – «коса - девичья краса», их рыжесть (красный - синоним слова «рыжий»). Девушка является во всей красе, она пышна, великолепна, сказочно роскошна, в своей полноте она соединяет и явленность, и потаенность, и статику, и движение.

Важной характеристикой Девушки является ее **Солнечность**. На это указывает:

- Ее красно–золотистые тона;
- Горение щек;
- Светоносное сияние кожи, достигнутое послойными лессировками сияние кожи;
- Жаркость персонажа;
- Округлость форм;
- Поворотная симметрия рук (соответствующая солярному знаку – свастике).

Вывод анализа персонажа Красна девица:

Представлена царственная солнечная искушающая эротической силой Красна девица.

В руках Красна девица держит веник. Идеализация показывает, что, веник красавице был приготовлен по всем правилам – собран объемно, прутики длинные, ветвящиеся; судя по тому, как упруго распустились, распрямились, расправились и свежо зазеленели листики, веник добротнo собран, хорошо хранился и правильно запарен.

Характеристика веника – срезанность, **собранность** и предварительная **засушенность**. Веник обозначает связь времен – его характеристики указывают на прошлое состояние (сбран, засушен, запарен) и на настоящее – запарен, распутившийся.

В момент представленный на картине это **оживший, распутившийся веник**.

Веник представлен вне своей функции – в мыльне, а не парилки, следовательно, оно **неуместен** в мыльне.

Качественное состояние веника указывает на его добротность – это знатный, важный веник. Народные пословицы связанные с баней формализуют банный веник как господина, царя, начальника – с этой точки зрения его характеристика – важность, **царственность**.

Выводы анализа персонажа Веник:

Представлен срезанный, собранный, засушенный и оживший важный

веник не у места, что позволяет предположить важность этого неуместного персонажа, его театрально-указующую значимость.

Важным персонажем переднего плана является **шайка**. По определению В. И. Даля, это обручная посуда с ухом, используемая в банях, в частности для взбивания мыла, для окатывания водой. Представлена новая шайка, развернутая ухом, туго стянутая обручами, полная переливающейся через края пены. Это **стянутая** шайка.

Шайка стоит на верхней полке подставки и дополнительно возвышается над ней, благодаря устойчивым ножкам. Это **возвышенная, устойчивая емкость**. На содержимое шайки указывает пена, которая стекает по ее боку. Можно предположить, что это содержимое тоже имеет возвышенный, необычный характер. Шайка полная, и даже **переполненная**, пеной. Так как в данном случае, пена – составной элемент персонажа, то формализация приводит к понятию – **истекающая** пеной. С учетом емкости (3-4 литра) и материала шайки, она – **налитая, тяжелая**.

Идеализация показывает, что в недрах шайки взбивалось мыло до густой пены, которая расплескалась, то есть происходило зарождение пены, следовательно, можно формализовать этого персонажа как **лоно**.

Шайка развернута ухом к переднему плану, в ухе имеется отверстие, которое именуется ушком или глазком. Тогда шайка **ушастая** и **глазастая**. Возможно, также определить само **торчащее ухо**, как **отверстие**. Тогда корректно формализовать персонаж как **свидетельствующий**.

Выводы относительно персонажа Шайка:

1. Тугая крепкая стянутость, сдерживающая и содержащая в себе рождение возвышенного нового качества. Это **налитое лоно с сакральным содержимым**;
2. Свидетельствующий персонаж с отверстым ухом-глазом, **стягивающий в себя информацию**;

Важным персонажем переднего плана является **мыло**. Представлен кубический, чуть обмыленный, кусок двухцветного мыла. Используя метод

идеализации, устанавливаем, что новый, недавно початый кусок мыла недавно побывал в шайке с водой, обмылился, породив пену. Кусок крупный, увесистый, кубический, что позволяет его формализовать как **мраморный**. Это понятие включает его «каменные» характеристики, начиная от формата и закачивая расцветкой.

Мыло уже начало терять свою форму, ребра его обмылились, грани начали таять – таким образом, показано, что это **початое мыло**.

Выводы анализа персонажа Мраморное мыло:

Представлена каменная основательность, начавшая таять.

На авансцену мыльни вынесена ступенчатая **подставка**. Представлена наглухо сколоченная из новых толстых досок трехступенчатая щелястая подставка, стоящая на полу мыльни.

С одной стороны, она **основательна**, сделана из толстых новых светлых досок, с другой, **скользя**, намылена. Подставка одновременно **основательна** и **зеркально-отражающая**. Это поддержка и отражение.

Поддерживающая иллюзорность.

В данном персонаже визуализировано качество **новизны**. Подставка из новых досок – она новая. Она блестит из-за только что расплесканной мыльной пены (тонкий слой мыльного раствора еще не успел стечь со ступеней и в щели).

Подставка обособлена от пространства мыльни – она своеобразный островок. **Островок новизны и основательности**.

Верхняя ступень возносит кверху новую ушастую шайку – это возвышающийся пьедестал для шайки. Эта верхняя ступень может быть формализована как ступень **истечения**, порождения. Двойственная природа этой ступени нивелирована – шов между досками скрыт клубами пара. Средняя – ступень **перехода**. На это указывает совокупность двойственных характеристик: здесь и свет, и тень; здесь и твердое, скользкое мраморное мыло и легкая пышная пена; основательная доска и обманчивая сиюминутная зеркальная гладь. Это ступень взаимодействия, ступень

контраста. Двойственность этой ступени соотносима с ее промежуточным положением, она находится между нижней и верхней ступенями.

Нижняя ее ступень – это зеркальный **пьедестал** (ит. – мест для ног) красавицы. Эта ступень возвышена над полом, лежит на полу. Две толстых доски облиты мыльной водой, они влажно поблескивают, уподобляясь полированному камню.

Аналогия: трехступенчатая структура подставки в сочетании с ее дважды повторенной функцией пьедестала отсылает к трехступенчатому основанию античных храмов – **стилобату**. Таким образом, область подставки сакрализуется вместе со своим содержимым.

Важным элементом подставки является прибитая диагональная доска, держащая листок с надписью. Диагональ этой доски соединяет две ступени, она соединяет листок с подставкой – это стягивающая доска. Тогда характеристика подставки – **стягивание**.

На торце подставки представлен прижатый доской листок с закрученным углом. Листок заключает в себе надпись:

Русская Венера

Писал

Б. Кустодиев

1925-

(19)26

Следовательно, листок можно формализовать как **надпись**. То есть функция его *прояснить происходящее*, убрать возможные зрительские сомнения и нацелить зрителя на поиск признаков присутствия Венеры. Кроме того, надпись содержит указания на авторство и время создания. Присутствие надписи позволяет провести аналогию с различными русским традициями введения вербального текста в визуальный текст – это такие традиции, как лубок и икона. То есть присутствие надписи придает картине свойства иконы и лубка таким образом происходит **сакрализация низменного жанра**.

В сочетании с формой подставки, с торца уподобляющейся ящику для перевозки товара, надпись может быть интерпретирована как **этикетка**. Определение этикетка обращает нас к сословному признаку красавицы – она купеческого сословия, поэтому логично предположить присутствие в художественном тексте понятий торговли и **купли-продажи**. Измерение показывает, что верхний правый угол этикетки закручен наружу, помещаясь под выступ средней полки подставки, для расправленности ей не хватило места. Эта черта позволяет провести аналогию с Красной девицей, которая пригнула голову под потолком мыльни.

Подводя итоги, можно отметить, что все ступени подставки полны. Подставка сколочена гвоздями и стянута доской, как короб. Поэтому возможно также формализовать ее как **полная коробушка**. Объединяя в ходе индукционных шагов полную коробушку, этикетку, ступенчатую структуру, получаем понятие «**прилавок**».

Сравнительный анализ произведения «Русская Венера» с работами масленичного цикла и с портретом Ф. И. Шаляпина (1920-1921) позволяет интерпретировать листок как **афишу** – это понятие включает в себя значения этикетки, надписи, лубка. В этом понятии также содержится указание на театрализацию представленного, что соответствует формализации веника, как театрально-указующего. Тогда корректна формализация подставки, как **подмосток**.

Выводы анализа персонажа Подставка:

Представлен новый стилобат, придающий качество священности помещенным на себе предметам.

С верхней ступени стилобата истекает пена – что соответствует движению эманации божественной сущности.

Стилобат одновременно обладает качеством подмостков, афиширующих представленное.

Элементом, ближайшим к плоскости холста, является **Пар**.

Представлен ворвавшийся из внекартинного пространства клубящийся

густой столб пара.

Метод идеализации позволяет установить, что пар вырвался из парилки. В реальности картины парилка отсутствует. На ее наличие указывает персонаж пар.

Пар представлен в своем нефункциональном аспекте – он не используется по назначению. Следовательно, его присутствие является знаковым, указующим.

Пар является указателем на существование пространства, не изображенного на картине, следовательно, он знак парилки, **знак того, чего нет.**

Парилка – это сердцевина, сущность бани. Тогда пар – это **знак сущности.**

Измерение показывает, что на фоне подставки столб пара полупрозрачен и узок, над подставкой клубы резко сгущаются, увеличиваются в диаметре, в верхней части стены пар разреживается, столб расходится клубами, под потолком пар расходится полупрозрачными облачками. То есть персонаж характеризуется **динамикой развития** (новорожденность – расцвет – умирание) и **устремленностью вверх.**

Пар – это жидкость, обращенная жаром в летучее вещество. Существование жидкости в газообразном состоянии кратковременно. **Кратковременное проявление летучей сущности жидкого вещества.**

Это **легкий пар** - так традиционно называется качественно хороший, не тяжелый, полезный пар. На это указывает то, что:

- Пар не стелется по земле, а почти вертикально устремлен вверх;
- Густота, насыщенность его клубов.

Изначально жидкое вещество под воздействие жара устремилось вверх, воспарило. Существование в этом качестве недолговечное, но качественное, **сущностное.**

Одним из значений пара является «душа, дух, жизнь, животная теплота» [Даль, Т.3, С. 20]

Выводы анализа персонажа Легкий пар:

Представлен знак-указатель неявленной сущности – банный дух.

Представлено жаркое стремление духа ввысь.

Представлена кратковременность существования бесплотного духа.

Основным персонажем предбанника является одежда и обувь красавицы. Представлена лежащая в предбаннике дорогая повседневная женская одежда купеческого сословия. Одежду можно формализовать как **снятую** – она не разложена, не развешана, а лежит на скамье кучей. Этот персонаж фиксирует **порядок** разоблачения – скинут с плеч платок (он еще хранит форму плеч и шеи хозяйки), затем платье, и затем – белье (лежащее на платье). Девушка избавлялась от покровов по порядку. Таким образом, одежда может рассматриваться как целостный персонаж. Как целостный персонаж одежда характеризуется как богатая, купеческая, женская. Характер одежды (несколько слоев, платок) позволяют идеализировать степенную манеру ношения. То есть это **степенная, порядочная одежда**. Как уже отмечалось при идеализации, порядок расположения предметов естественен. Однако благодаря этому на белый свет извлечено белье. Из-под исподнего выглядывает верхняя одежда. У туфелек виден их белый испод. Таким образом, одежда формализуется как **демонстрирующая сокровенное**.

Измерение показывает, что туфли чрезмерно крупны в рамках представленной перспективной системы, особенно хорошо это видно в сопоставлении с платком. Этот факт говорит о значимости туфель. Идеализация показывает, что туфли сняты девушкой. Туфли богатые, устойчивые, на высоком каблучке – **демонстрирующие богатство владельца, искусственно возвышающие**.

Важной характеристикой является чистота одежды.

Выводы анализа персонажа Одежда:

Представлена оставленная оболочка; снятая степенность, сдержанность, чистота, порядок.

Белый свет, освещающий белье, проникает через окно. За окном видна

улица. Ее можно формализовать как отдельный персонаж, потому что персонажи улицы имеют обобщенные характеристики. Наличие прохожих и возницы позволяет формализовать улицу как **проходную** и **проезжую**. Шапки снега на домах и заборах, на подоконниках, сугробы позволяют формализовать ее как **одетую снегом, заснеженную**.

Сравнительный анализ с другими произведениями художника показывает, что *баня стоит на углу улицы, напротив церкви*.

Сравнительный анализ с другими произведениями показывает, что тема зимней улицы освещается художником в аспекте народных гуляний, балаганов. По сравнению с другими изображениями улиц Б. М. Кустодиевым данная улица – **сдержана**.

Центральным персонажем улицы является дерево за забором. Представлено ажурное ветвистое заснеженное дерево. Дерево помещено в особое, огороженное пространство улицы – в огород. Это **огороженное** дерево. Дерево заиндевело, то есть каждая веточка одета не листьями, а намерзшим снегом – это **укутанное снегом дерево**, дерево в снежной шубе.

На переднем плане улицы представлены кучер с лошадей. Измерение по плоскости показывает, что эти два персонажа разобщены переплетом окна. Лошадь представлена под дугой, запряженной, с приподнятым хвостом. Видимо, это **запряженная, везущая лошадь**. Кучер представлен правящим лошадью в красной шапке с меховым околышем. Кучер **правлящий**. Разделенные в плоскости картины вертикалью оконного переплета, кучер и лошадь оказываются сами по себе. Кроме того, фигура лошади представлена частично на фоне забора, частично на фоне заснеженной улицы. Однако лошадь сдержана, даже оказавшись (не по сюжету, а иллюзорно, в плоскости картины) без кучера, то есть она сама по себе сдержана, на это же указывает и дуга. Анализ показывает, что оба этих персонажа максимально лишены признаков действия – ноги лошади, руки кучера не представлены, не представлена и повозка, которую может везти лошадь. Значит, в данном контексте важны только верхи. В представленных персонажах

дополнительно обозначена тема верха – голова кучера покрыта шапкой с красным верхом, **маковка**, холка лошади под дугой. Итак, эти персонажи взаимодействуют, они демонстрируют **сдержанность**, **управляемость**, то есть они показаны в **наивысшем** проявлении своей сути.

Сравнительный анализ с другими произведениями показал, что при изображении красавиц художник помещает в произведение молодого мужчину, который сдерживает вздыбившегося коня. В исследуемой работе присутствует и мужчина, и конь, но в сдержанном аспекте. Звериная составляющая мужчины отделена от него и запряжена, сдержана сама по себе.

Индукция группы персонажей улица в окне дает следующее понятие – **сдержанность**.

Выводы анализа персонажной группы Городская улица:

Представлена сдержанная, спящая под снегом жизнь.

В произведении «Русская Венера» (1924-1925) Бориса Михайловича Кустодиева проявляется ряд персонажей – индексов, указывающих как на первообраз, так и на значение.

Значительная часть персонажей организована относительно священных подмостков и афишируется. На верхней ступени стилобата расположен стягивающий свидетельствующий персонаж Шайка, обладающий качеством лона, вынашивающем в себе сокровенное, возвышенно содержимое, которое истекает из налитого лона вниз по ступеням стилобата.

На средней ступени стилобата представлена каменная основательность, начавшая таять.

На нижней ступени представлен индекс «девушка», который визуализирует значение «царственная солнечная искушающая эротической силой Красна девица». Этот знак неразрывно связан с персонажем Веник. Посредством знака Веник представлена ожившая срезанность и театрально-указующая неуместность.

В левой части холста представлена оставленная оболочка; снятая степенность, сдержанность, богатство; чистота, порядок; сдержанная, спящая под снегом жизнь.

1.3. Анализ системы суммативных отношений персонажей произведения «Русская Венера» (1924 – 1926) Бориса Михайловича Кустодиева

Целью данного параграфа является рассмотрение персонажей произведения в их взаимосвязях. Предполагается рассмотреть сочетание понятий, формализованных в результате анализа, и выяснить, какие новые качества формализуются в результате синтеза.

Синтез персонажей Красна девица и Веник

Понятие «оживший веник» в синтезе с «царственно-искушающей животной силой эроса» порождает понятие **животворности** персонажа девушка:

1. Других антропоморфных персонажей в бане нет – следовательно, запаривала веник девушка;
2. Сопоставляются вены, проступающие под тонкой кожей, и веточки, проступающие сквозь листву веника, волосы и веточки по цвету; собранные пальцы собранный черенок веника, распущенные волосы и распутившийся пышный веник – веник словно является продолжением девушки (продолжением руки и ее рыжего лона);
3. Волосы и веник переплетаются, огненные струи волос изливаются на веник и пропитывают его.

Синтез данных персонажей выявляет присутствие традиционной иконографии **Евы** в сценах грехопадения. На это указывает:

1. Прикрытие ветками наготы лона;
2. Змеистость волос и живота;
3. Понятие *яблочка наливного*;
4. Рыжие волосы героини.

Ева – в переводе с древнееврейского, значит «жизнь», мать всего живущего. Персонаж красной девицы, таким образом, расширяет свое значение до **матери всего живущего, обладающей силой животворения, оживления засохшего.**

Синтез персонажей девушка и веник визуализирует также **Игру в прикрывание:**

1. Девушка представлена в бане, где естественно быть обнаженной. Она изображена отказавшейся от прикрытия одежд;
2. Других антропоморфных персонажей в бане не представлено, одежда в предбаннике идентифицируется как принадлежащая героине, то есть прикрываться не от кого;
3. Тогда жест прикрывания становится искусственным, театральным жестом.

Таким образом, формируется понятие **матери всего живого, играющей в прикрывание.**

Волосы представлены в переплетении с веником, образуя манящие тенета, силки. Таким образом, представленная **игра в прикрытие служит целям заманивания силки.**

Представлена **животворящая праматерь всего живущего, эротическая жизненная сила, манящая в тенета игрой в прикрывание.**

Красна девица и Мраморное мыло

Схожие черты этих персонажей станут основанием для аналогии:

1. Девушка и мыло отражаются в зеркальной глади мыльной воды – они имеют своих виртуальных двойников;
2. Грудь девушки полная, тугая, тяжелая, массивны ее живот и бедра, они весомы. В этом аспекте проходит аналогия с мраморным массивным увесистым куском мыла;
3. Объемы полных грудей красавицы и кубического мыла – простые геометрические (совершенные) фигуры – шар и куб.

Развивая аналогию, можно предположить, что девушка обладает качествами мыла.

Во-первых, это функция очищения, то есть героиня **и чиста, и очищает**.

В девушке также читается качество краеугольного камня, которое отмечено в мыле. Локоть девушки соотносится с углом мыльни. Если мыло выступает краеугольным камнем в нижней части композиции, то девушка в верхней.

Представлена **животворящая праматерь всего живущего, эротическая жизненная сила, манящая в тенета игрой в прикрывание и дающая очищение**.

Синтез персонажей Красна девица и Шайка

Представлена Красна девица, склонившаяся над полной пены шайкой, Основания для аналогии:

1. Оба персонажа полные, тугие, наливные;
2. Пупок крепкого живота созвучен отверстию в ухе крепкой шайки;
3. Истечение волос красавицы созвучно истечению пены из шайки;
4. Два персонажа созвучны по колориту;
5. Оба персонажа возвышенно представлены;
6. Оба персонажа выполняют функцию порождающего лона.

По аналогии можно утверждать, что девушка и шайка – **возвышенные порождающие начала**.

Измерение показывает, что лона девушки выше лона шайки. Шайка подхватывает истечение волос красавицы; также порождение лона девушки – воскрешенный ею веник – тянется листиками к Шайке. Кроме того, в противоположность девушке шайка стянута, тогда как характеристика девушки – распушенность.

Таким образом, представлено вкладывание Красной девицы в шайку

своих качеств – распушенности, огненности, Животворности. В шайке находится распушенное мыло.

Представлен сосуд полный животворной очищающей силы огня и ВОДЫ.

Синтез персонажей Красна девица и Надпись

Компонент вербального сообщения – «Русская Венера» позволяет рассматривать женский персонаж как персонификацию богини Венеры, которой в греческом пантеоне соответствует Афродита.

В средневековье Венера и Ева часто соотносились. Поводом к этому было атрибутивное свойство Венеры – быть богиней весны и цветения. А позже она приобретает качества богини искусительницы, эротической силе которой подвластны все боги пантеона.

Таким образом, персонаж «веник», представленный оживающим в руках Венеры, раскрывает ее в аспекте весенних животворящих сил.

Представлена вечно юная богиня весны и любви, эротической власти которой подвластны все силы мироздания.

Синтез персонажей Легкий пар и Надпись

Данные персонажи представлены в объединении посредством прибитой к подставке-стилобату доски. Осевая диагональ листа с надписью однонаправлена с направлением клубов пара.

Таким образом, возможно осуществить суммирование воспаряющего под воздействием жара банного духа и разъясняющей надписи.

Листок, содержащий в себе имя автора, представлен прикрепленным к сакральному пространству стилобата со стороны внекартинного пространства, с человеческой стороны. С этой же стороны исходит пар.

Листок обнаруживает рукотворность, человеческое участие в создании картины. Тогда пар также связан с человеческим миром.

Тогда, в результате суммирования обнаруживается, что **пар является собой воспаряющую человеческую душу.**

Синтез персонажей Легкий пар и Венера

Представлена явленная во всем блеске богиня весны и любви, которой устремляется воспарившая человеческая душа.

Эти два персонажа представлены симметрично устремленными друг к другу, образуя композиционный треугольник, уравновешивая друг друга.

Представлена **Богиня весны и любви, жаром своей эротической животворящей власти заставляющая воспарить человеческую душу.**

Одежда и улица

Будучи соотнесенная с городским пейзажем, одежда представляет собой целый пейзаж из двух горных хребтов – один черноземный, в цветах, другой холодно-снежный. С другой стороны холмам одежды соответствуют крыши домов – под снежными шапками скрыты живые теплые дома (с топящимися печами).

Снежная чистота улицы соответствует снежной белизне белья – таким образом, визуализируется **чистота** представленного мира в целом.

Представлены чистые покровы, под которыми скрыта теплая пышная жизнь в ожидании весны.

Синтез персонажей Одежда и Мыло

Основаниями для проведения аналогии служат следующие факты:

- Присутствие бело-голубого пятна в представленных персонажах;

- Ажур: пены, кружев;
- Чистота;
- Покров: белье – платок, пена – стилобат.

Следовательно, происходит концентрация и явление на передний план представленного пространства качеств чистоты. При этом происходит их трансформация. Белье – просто чистое, чистота сама по себе, а мыло – очищающая субстанция, то, что дает чистоту. Способность мыла порождать чистоту явлена через окружающую его пену.

Три персонажа – «снег», «белье» и «мыло» визуализируют последовательное явление чистоты на передний план, что формализуется как **предложение очищения**.

Суммирование персонажей позволило выявить новые значения.

В целом в произведении «Русская Венера» представлены чистые покровы, под которыми скрыта теплая пышная жизнь в ожидании весны.

Выяснилось, что большинство персонажей тяготеет к суммированию с персонажем Красна девица. Этот факт раскрывает данный персонаж как доминантный, основной для раскрытия художественной идеи произведения.

Соответственно, в ходе суммирования значение данного персонажа раскрывалось в нескольких аспектах:

1. Представлена **животворящая праматерь всего живущего, эротическая жизненная сила, манящая в тенета игрой в прикрывание;**
2. Представленная животворящая праматерь всего живущего, эротическая жизненная сила, **заманивающая, чтобы дать очищение;**
3. Женское начало представлено как **сосуд полный животворной очищающей силы огня и воды;**
4. Представлена **вечно юная богиня весны и любви, эротической власти которой подвластны все силы мироздания.**

Кроме того, в результате суммирования обнаруживается

дополнительный к доминантному персонаж «пар», и что пар является собой воспаряющую человеческую душу.

Представлена **Богиня весны и любви, которая жаром своей эротической животворящей власти заставляет воспарить человеческую душу.**

1.4. Анализ системы интегральных отношений персонажей картины «Русская Венера» (1925-1926) Бориса Михайловича Кустодиева

Целью данного параграфа является вербальное формулирование общей художественной идеи произведения, перевод визуального текста. Задачей параграфа является интеграция сумм персонажей с помощью общенаучных методов в единое целое, все элементы которого раскрывают общую идею. Результатом интегрирования станет визуальное понятие, схватывающее суть произведения.

Представлена богиня вечной юности и весны, олицетворяющая плодоносящие силы земного изобилия. Она представлена в томном, дремотном подснежном полусне, очищающей и очистительной.

Как показал анализ художественного образа материального статуса композиция организована по принципу разворачивания изнутри вовне и по спирали.

Разворачивание изнутри вовне приобретает на интегральном уровне иконического статуса художественного образа значение **явления**.

Явление осуществляется в нескольких ракурсах:

1. На уровне сюжета идеализация позволяет установить явление центрального персонажа из пространства заснеженного города в пространство мыльни.

В данном аспекте обостряется вопрос об отсутствии представленности зимних одежд героини.

Выявленная на суммативном уровне иконического статуса

художественного образа божественная сущность центрального персонажа и уточненная связь с животворящими весенними силами позволяет ответить на данный вопрос. Будучи богиней весны, праматерью всего живущего, данная персонификация божественных сил не нуждается в теплых одеждах. Если это богиня весны, Венера, связанная с оживлением зелени, флоры, то, когда она уходит с лица земли, на землю опускается зима.

Что и представлено в данном произведении – **животворящая богиня весны скрылась в особом, сокровенном, сакральном пространстве очищения, оставив землю во власть небесной чистоты и сдержанности.**

2. Спиралевидная организация изображения, формируемая элементами персонажей «воспаряющая душа человека» и «Венера», поддержанная поворотной солярной симметрией рук раскрывает «явление» в аспекте явленности божественных сил человеческому началу.

Этот аспект явления можно формализовать, следующим образом:

Богиня являет себя откровением, заставляя воспарить душу человека.

Всю ткань художественного произведения пронизывают разные состояния воды, возможно сформулировать понятие «**круговорот воды**», формируемое соответствующими иконическими знаками:

1. Представлены все состояния воды – жидкое (лужи воды на стилобате), парообразное, твердое (снег и наледь на окне), и даже взбитое (пена);
2. Движение изнутри вовне позволяет последовательно рассмотреть изменение состояний водной стихий:
 - Снег (небесная чистота);
 - Наледь (проникновение в лоно земли, невозможность пребывать в холодном качестве, начало таяния);
 - Вода (в шайке, на ступенях) – полное растворение, текучесть, растаянность;
 - Пар (воспарение) – вознесение в воздух, возможность приблизиться к высшим сферам;

- Охлаждение (клубы пара, огибающие богиню и устремляющиеся к окну) – рассмотренные в плоскости, а не по глубине, эти клубы охлаждаясь, превращаются в облака, которые осыпают землю снегом, замыкая цикл. Указанное выпадение снега поддерживается на материальном уровне, посредством проступания сквозь темный слой лессировочной краски белых загрунтованных узелков переплетения холста – подобных падающим точкам снежинок.

Таким образом, **моделируется мироздание, пронизанное единой субстанцией, охватывающей почти все элементы изображения**

Солярная симметрия рук героини поддерживает идею круговорота и выводит на уровень **космической цикличности**.

Жесткое структурирование художественного пространства в виде сетки, поддерживающей текучие линии, как уже указывалось, формирует понятия **«структурированности мира»**. Структура внутреннего пространства определяется порядком внешнего:

- За окном – город, улицы которого образуют сетку;
- Глава храма не явлена, но сам храм соотносится с крестовиной переплета окна;
- Крест оконного переплета задает структуру подснежному пространству.

Весь мир моделируется как **упорядоченный, закономерный развивающийся циклично**.

Фаза мирового цикла представленная в произведении соотносится с фазой **умирания, погребения животворящих сил Земли**.

1. Город представлен укрытым небесной чистотой и сдержанностью – представлен сон природы, подобный смерти;
2. Сброшенные одежды, продолжающие сохранять формы тела, которое облекали, уподобляются пустой, смертной телесной

оболочке;

3. Пена, текучесть воды указывают на скоротечность существования;
4. Срезанные прутья, обращенные к предбаннику и окну, к той части стены, на фоне которой явлено умирание пара, его превращение в снег, также свидетельствуют о смертности;

Фаза умирания одновременно является **фазой очищения и возрождения их к новой жизни.**

Интегральный уровень позволяет сформулировать понятие **«возрождение к новой жизни».**

1. Как было установлено при суммировании – структура одежд, сложенных в предбаннике, символически повторяет ситуацию земли, укрытой снегом. Измерение показывает, что, если мир за пределами бани представлен как плотно и надежно покрытый снегом, то в жарком пространстве бани процент небесной чистоты по отношению к буйству земного цветения сокращается;
2. Возрождается засушенный веник в руках богини весны;
3. Экстраполяция народной мудрости, гласящей. Что «баня – вторая мать», «в баню ходил, словно заново родился» на представленное в произведении пространство также соотносит ситуацию со вторым рождением – возрождением.

Героиня представлена на фоне темного пространства банных стен. Таким образом, актуализируется понятие Тьмы – как соответствующее **подземному миру, земной утробе.**

Таким образом, в картине явлен **подземный мир, в котором сосредоточены плодородные, эротически властные силы Земли, находящийся под снегом, бездействующие, пустые.**

Установленные характеристики героини, такие как солнечность, светоночность, а также контраст золотого тела и синевато-темных стен позволяют провести аналогию данного персонажа с зерном, помещенным в

землю.

Можно сделать вывод, что праздность и бездейственность персонажа сродни праздности похороненного в земле зерна, томящегося и копящего силы для возрождения.

Таким образом, представлены плодоносные, животворящие, эротически властные силы земли в томлении очистительной праздности, позволяющей собрать силы для возрождения, Земля под паром.

В данном произведении моделируется мироздание, строго упорядоченное, закономерное, развивающееся по законам циклического коловорота. Уход божественных животворящих и плодоносящих сил весны и любви под землю повторяется неизменно и является кажимым сном, смертью, в действительности становясь фазой отдохновения для будущего возрождения природы.

Сокровение животворящей богини весны в особом, сокровенном, сакральном пространстве очищения, оборачивается явлением человеку, игривым заманиванием его в тенета эротических инстинктов, заставляющим воспарить человеческую душу.

Представлены плодоносные, животворящие, эротически властные силы земли в томлении очистительной праздности, позволяющей собрать силы для возрождения, Земля под паром.

В результате анализа произведения «Русская Венера» (1924 – 1926) Бориса Михайловича Кустодиева были достигнуты следующие результаты.

1. Исследуемая картина является репрезентантом насущной необходимости художника вступать в отношения с художественным материалом.

2. Материальный статус произведения моделирует космос как законодательную основу мерцающую на границе соприкосновения качественных определенностей.

3. Анализ индексного статуса показал наличие следующих персонажей:

- Царственная солярная животная неразумная сила эроса
- Очистительная тающая основательность
- Порождающее стягивающее свидетельствующее лоно
- Стиллат подмости, афиширующие представление
- Стремящийся ввысь дух, являющий неявленную сущность
- Воскресший веник
- Снятая пустая оболочка степенности, богатства
- Теплящаяся под чистым покровом сдержанности жаркая жизнь.
- Древнее, влажное, темное, полупустое чрево, раковина-мельня.

4. Анализ системы суммативных отношений показал, что главным персонажем является Красна девица. Остальные персонажи являются дополнительными к ней, раскрывающими ее качества:

- представлена **животворящая праматерь всего живущего, эротическая жизненная сила, манящая в тенета игрой в прикрывание.**
- представленная животворящая праматерь всего живущего, эротическая жизненная сила, **заманивает, чтобы дать очищение.**
- женское начало представлено как **сосуд полный животворной очищающей силы огня и воды**
- представлена **вечно юная богиня весны и любви, эротической власти которой подвластны все силы мироздания.**

5. Кроме того, в результате суммирования обнаруживается дополнительный к доминантному персонаж «пар», который

являет собой воспаряющую человеческую душу.

6. Представлена **Богиня весны и любви, которая жаром своей эротической животворящей власти заставляет воспарить человеческую душу.**
7. Анализ интегральных отношений персонажей показал, что в данном произведении моделируется **мироздание, строго упорядоченное, закономерное, развивающееся по законам циклического коловорота. Уход божественных животворящих и плодоносящих сил весны и любви под землю повторяется неизменно и является кажимым сном, смертью, в действительности становясь фазой отдохновения для будущего возрождения природы. Таким образом, представлены плодоносные, животворящие, эротически властные силы земли в томлении очистительной праздности, позволяющей собрать силы для возрождения, Земля под паром.**

Таким образом художественная идея произведения «Русская Венера» (1924 – 1926) Бориса Михайловича Кустодиева может быть сформулирована следующим образом:

Закономерное праздное томление божественных животворящих и плодоносящих сил весны и любви в особом, сокровенном, сакральном пространстве очищения с целью накопления сил для возрождения природы, оборачивается игривым заманиванием человека в тенета эротических инстинктов, заставляющим воспарить человеческую душу.

ГЛАВА 2. Методологический анализ творчества Бориса Михайловича Кустодиева

Основной задачей второй главы работы является проведение методологического анализа творчества Бориса Михайловича Кустодиева в целом с целью определения диспозиции произведения «Русская Венера» в системе творчества мастера.

Анализ традиционной периодизации показал, что художник настойчиво исследует **тему Руси в разных ее аспектах**. И это исследование имеет своей целью с одной стороны, дать уникальный облик **утопической Руси (Руси, которой никогда не было)** в переломный момент общемировой истории, а с другой – **ввести Русь в мировую художественную систему, как уникальное евразийское образование**.

Не оставляя этой идеи, необходимо оценить и более высокий уровень идейного содержания – **создание обетованной земли, нового Эдема** – фантастического мира, полного **спасительной для человека гармонии, спокойствия, полноты Бытия**. Эта идея актуальна как для современности Б. М. Кустодиева, так и в любую историческую эпоху.

С точки зрения данной художественной идеи творчество мастера возможно систематизировать по **аспектам представления обетованной земли**

- **Моделирование самой обетованной земли** – Руси, «страны Кустодии» - жанровая живопись – сюжеты массовых народных гуляний, сюжеты праздничного крестьянского труда, создание синтетического облика типического провинциального городка, моделирование жизни, как цикла.
- **Моделирование столпов общества** – 1) человека, репрезентанта Руси, в ее евразийском аспекте; 2) человека, представляющего в действительность мечту обетованной земли, способного воплотить Эдем на земле. Карикатурное творчество не противоречит данной группе и идее, так как при моделировании Эдема, необходимо

смоделировать и змея, искушения, разрушительную потенцию.

▪ **Моделирование женского начала в мироздании.** 1).

Воплощение России согласно традиционным фольклорным представлениям о Русской земле, как о женщине. 2). Изучение женского начала и его роли в формировании полноты Бытия. Сюжетная основа – купальщицы, купчихи, крестьянки.

Предлагаемое деление на блоки позволяет оценить системную взаимосвязь творчества Б. М. Кустодиева. **Основным**, синтезирующим в себе другие, является блок произведений моделирующих обетованную землю. В большинстве случаев это многофигурные «хоровые» картины, в которых присутствуют персонажи, формулируемые в других группах. Тогда блок произведений, моделирующих человека – столпа общества, материалом для которого служат личности современников художника, является документальным по своему характеру и может рассматриваться как подготовительный по отношению к основному блоку. Известно, что портретные характеристики использовались Кустодиевым при написании «хоровых» картин и «купчих». Изучение личностей современников – **лаборатория** художника, который изучал лучшие или влиятельные силы общества.

Блок «моделирования женского начала» является **уточняющим** аспектом общей темы. Тема обетованной земли предстает в кристаллизованном, утрированном виде. Все многообразие персонажей «хоровой» картины концентрируется в женском персонаже. В данном блоке художник выходит на высокий уровень **обобщения**.

Первый крупный блок - моделирование обетованной земли – Руси.

Друг художника, писатель М. И. Замятин, создал вербальный инвариант визуального понятия, моделируемого работами этого блока - «страна Кустодия».

В традиционном искусствоведении данное направление

квалифицируется как жанровая живопись.

На сюжетном уровне эта тема визуализируется в сценах массовых народных гуляний, праздничного крестьянского труда.

В рамках данного блока можно сгруппировать работы, в которых осуществляется создание синтетического облика типического провинциального городка, моделирование жизни, как круга бытия.

К этой теме художник также обратился уже в начале творческого пути и разрабатывал ее на протяжении всей жизни. Свою дипломную, выпускную работу он пишет на сюжет деревенского праздника.

В данном блоке выделяется несколько серий или циклов. Художник постоянно обращался к сюжетам «праздников», «ярмарок», «маслениц», «гуляний», «празднований», «времен года».

Необходимо проговорить присутствие в данном блоке группы картин, сюжетно связанных с актуальной художнику политической ситуацией – «27 февраля 1917 года», «Большевик», «Праздник на площади Урицкого в честь открытия II конгресса III Коммунистического интернационала», «Ночной праздник на Неве». Данные работы иконографически соответствуют традиционным для художника «праздникам», наблюдаются устойчивые мотивы, сохраняется формула организации пространства – с повышенной точкой зрения, кадровостью, кулисностью, полицентричностью, с элементами религиозной обрядовости. Моделирование *человеческого сообщества как стихии* – сохраняется здесь в полной мере. Наблюдается прямая связь данной группы работ с темой обетованной земли. В данном случае эта тема разрабатывается в новом аспекте – празднование, счастье, довольство, перемещаются из условного провинциального города в город столичный, конкретный – Петроград. Художник, используя приемы, выработанные для представления обетованной земли *мифологизирует реальную историческую попытку конкретного (русского) народа создать рай на земле.*

Общим основанием для характеристики модели обетованной «страны

Кустодии» является понятие «*праздник*».

В хронологическом ключе сцены масленичных гуляний является продуктом среднего периода. Художник уточняет в масленицах место праздника в годовом круге. Понятие «народный праздник» уточняется понятием «*зима*». Зима в «масленицах» всегда представлена морозной. Это позволяет вскрыть специфику русского характера – **умение праздновать** в самую лютую пору года. Во-вторых, морозная зима **визуально нарядна** – она чиста, искриста и служит контрастным фоном для ярких пятен расписных саней, женских платков и самоваров.

Ситуация зимы с точки зрения моделирования обетованной земли помогает продемонстрировать ***изобилие обетованной земли*** – богатство запасов веселья, миролюбия, продовольствия, душевного тепла.

Корректно репрезентирует данный блок картина «Масленица», 1919 года.

Качества репрезентативности блока «Земля обетованная»:

- Ситуация праздничного народного стихийного гуляния.
- Место действия – провинциальный городок.
- Устойчивые мотивы – церковь (сам Кустодиев говорил, что изображение церкви на картине – равнозначно его подписи), булочная, «горящие» снежные костры деревьев за заборами, балаганы.
- Театрализация действия – построение пространства как сцены кулисы, авансцена, задник плоскостного характера.
- Композиционные приемы – отсутствие четко выраженного композиционного узла (наличие нескольких), кадровость, совмещение ракурсов.
- Активное использование вербальных знаков – вывесок, афиш.
- Декоративность письма, эмалевость красочной поверхности.
- Актуализация западноевропейских и русских традиций.

Следующий блок – это произведения, отвечающее задаче моделирования ***личности человека***, внутреннего мира, проявляющего себя

через бытовое окружение.

Сюжетной основой данного блока выступает портретный жанр. Художник создал галерею портретов своих современников.

Важно уточнить специфику моделирования личности человека, осуществляемую данным художником.

Личность, которая моделируется художником – это, прежде всего, **современник, свидетель современной художнику исторической эпохи:**

- В качестве материала всегда выступают конкретные, известные поименно личности.

- Для Б. М. Кустодиева было характерно использование вербального текста в произведении изобразительного искусства, в портрете в том числе. Подпись мастера всегда выполнена с каллиграфической тщательностью.

- Фиксация имени портретируемого в портрете с помощью введения вербального знака - характерная черта портретов кисти Кустодиева.

- В динамике специалисты отмечают увеличение доли портретов, выполненных графически – в техниках позволяющих создавать портрет быстро (в сравнении с масляной живописью) – карандаш, эстамп.

Борис Михайлович Кустодиев работал в русле *мирискуснической традиции*, для которой характерно трепетное отношение к историческим эпохам, их романтизация и мифологизация. С этой точки зрения интерес данного мастера к современнику, конкретному человеку конкретной, исторической эпохи – это *моделирование современного художнику времени в мифологическом, идеализированном ключе*. Если мирискусники искали идеал в отдаленных эпохах, то Кустодиев осознает настоящее время как мифическое, быстро уходящее. Тем более что спецификой актуальной художнику исторической ситуации было *осознание остроты безвозвратно уходящей эпохи*.

Роль художника понимается как документалиста, летописца.

Работы Б. М. Кустодиева уже при жизни покупались галереями, музеями, коллекционерами, - в том числе, и портреты – таким образом, конкретный человек, представитель конкретной эпохи попадал в вечность, ***становился достоянием будущих поколений.***

Тогда данный блок корректно именовать, как **моделирование актуальной исторической эпохи в мифологическом ключе посредством его героев, или моделирование современника.**

Будучи востребованным портретистом, Б. М. Кустодиев создавал как портреты заказного характера (светских дам, состоятельных и влиятельных личностей, портреты государя и членов царской семьи), так и портреты, инициируемые самим художником.

Эпистолярное наследие свидетельствует о частых случаях недовольства художника при работе над заказными портретами. Причиной недовольства было резкое неприятие художником вмешательства заказчика-дилетанта в творческий процесс.

Эти факты указывают на ***важность визуализации художником собственно осуществленных открытий в области исследования человеческой души.***

В случаях, когда мастер сам инициировал создание портрета, материалом для него служат интересующие его личности. Исследованию подвергаются, прежде всего, деятели искусства – их портреты составляют целую сферу в творческом наследии мастера. В этой сфере запечатлена ***персонафицируемая инфраструктура*** искусства: создатели произведений различных видов искусства (литература, живопись, скульптура, музыка, театр), хранители произведений и материальная поддержка художников - меценаты и коллекционеры, сотрудники музеев.

В целом – ***моделирование личности современника расширяется до моделирования личностей-столпов общества.***

Такая расширительная оценка темы позволяет включить в данный блок все галерею портретов, и карикатурное наследие.

В этом аспекте художник начинает с портретов членов своей семьи. Оценка этого факта с точки зрения финансовой доступности моделей не вполне удовлетворительна. Скорее это исследование первого круга социума, его ядра – семьи.

В дальнейшем художник неоднократно возвращается к изучению семейных ролей – Жена, Сын, Дочь.

Характерно осуществление пророческой функции художника при создании портрета будущей жены Юлии Евстафьевны Прошинской. Будущая жена художника изображается с охотничьей собакой, на фоне балюстрады – что точно соответствует ее собачьей преданности мужу и службу ему опорой в дальнейших обстоятельствах.

Несколько раз возникают групповые семейные портреты, исследующие сложную игру взаимоотношений в семье, причем аналитический характер работ подчеркивается обобщающими названиями – «Утро», «На террасе», «В комнатах». Тем самым снимается ситуация личного отношения и повышается степень исследовательской объективности.

В дальнейшем спектр персонажей выходит за рамки семейного социума. Создаются портреты художников и педагогов Академии художеств.

Человек интеллектуального труда и, прежде всего, **человек искусства** понимается как истинный **столп общества**. Этому соответствуют приемы монументализации, используемые при написании портретов, постепенная выработка чеканной графической манеры, обращение к технике эстампа.

Б.М. Кустодиев исследует и **псевдостолпы общества**, реализуя традицию критического реализма – действуя через обличение порочного в жанре художественной публицистики - карикатуре. Он создает галерею карикатурных образов политического «Олимпа». В то же время художник, выполняя заказ коммерческого банка, обращается к теме Государя, монарха Божьей милостью. При этом актуализируется традиция русского лубка.

Представляется корректным привлечь в качестве репрезентанта работу

позднего периода творчества - **портрет** русского певца, баса, режиссера **Федора Ивановича Шаляпина**.

Следующие черты позволяют это сделать:

- Художественный материал – личность всемирно известного выходца с Поволжья, прославившегося своим искусством, и прославляющего землю Русскую. Личность, обладающая огромным общественным влиянием, социально значимая – настоящий столп общества.
- Исследование темы столпа общества в аспекте наиболее значимом для художника – в аспекте непосредственной причастности к миру искусства.
- Личность – квинтэссенция качеств искусства рубежа веков – представитель синтетического вида искусства, наиболее актуального для данной эпохи - **театра**.
- Актуализация темы семьи – посредством присутствия в сюжете дочерей певца.
- Синтез жанров – тенденция, характерная для творчества Б. М. Кустодиева – проникновение в портрет жанрового начала.
- Монументальность облика столпа общества.
- Типичные приемы организации картинного пространства – контраст ракурсов, контраст планов, силуэтность центральной фигуры.
- Линеарность письма, эмалевость красочной поверхности.
- Использование типичного приема - раскрытие содержания личности персонажа через его бытийное окружение.
- Введение вербальных знаков в картину.

Заключительный блок произведений можно выявить на тематической основе **моделирования женского начала в мироздании**.

Эта одна из характернейших тем в творчестве художника. Она реализуется в сюжетах «купальщиц», «купчих», «красавиц». Персонажем

картин этого блока является дебелия, полная, статная, округлая, роскошная женщина.

Одним из важных фактов, подчеркивающих аналитический характер творчества Кустодиева – это свидетельство его биографа В. Воинова о том, что в жизни такой тип женщин не привлекал художника, то есть в картине, именно **моделируется** женское начало в его **архетипическом, язычески-религиозном, сказочном понимании**.

Материалом для моделирования избирается представительница *купеческого* сословия. Даже в случае ню по характерным, «кочующим» из картины в картину атрибутам, возможно определить сословный статус героини.

В данном блоке существует несколько равнозначных работ, ставших «визитными карточками» художественной системы Б. М. Кустодиева.

Максимально репрезентативной представляется картина «Красавица», 1915 года.

Качества репрезентативности:

- Иконографический материал – обнаженная прекрасная женщина купеческого сословия
- Эмалевость письма, сложные, изысканные, сияющие тона
- Контраст ракурсов
- Монументализация персонажа
- Гиперболизация качества округлости героини.
- Обилие расшифровывающих атрибутов – предметов быта.

Итак, для дальнейшего анализа предлагается остановиться на следующих трех репрезентантах блоков творчества художника:

1. «Масленица» 1919 года (блок «Моделирование земли обетованной»).
2. Портрет Ф. И. Шаляпина (блок «моделирование столпа общества»).
3. «Красавица» (блок «моделирование женского начала в

миро-здании»).

Анализ произведения «Красавица», 1915

Художественный образ материального статуса

Техника - холст, масло. Размеры - 141x185 см. Место пребывания - Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Картина имеет вытянутый по горизонтали формат. Тем самым фиксируется доминанта *земного, материального, женственного* начала.

На уровне фона и форм наблюдается преобладание кривых линий, форм сложных очертаний.

Центральную область холста занимает светлое пятно *S-образной* формы. Форма ориентирована сверху вниз, справа налево *по диагонали* и *делит* полотно на две части. Данная форма образована по преимуществу *круглящимися изнутри наружу* линиями и *впадинами треугольной конфигурации*.

Интерпретация полученных измерением данных позволяет сформулировать, что данное форма является *пограничным, соединительно-разъединяющим элементом*. Округлость форм может быть интерпретирована как обобщенное представление *женственного начала*. Синтез: **представлено женское начало как объединяющее, пограничное.**

В левой верхней части холста - метрическое чередование вертикалей, между которыми – в шахматном порядке рассоложены сложные криволинейные образования.

Эту область можно формализовать, как *возвышенную, метрически упорядоченную, рациональную*.

По диагонали – в нижнем правом углу – краскоформы организованы в форме горизонтально-вытянутой формы прямоугольных очертаний. В центре его помещена сложносоставная форма. Ее очертания подобны формам, расположенным между вертикалями, но в данном случае - «расплющенный»

вариант.

Таким образом – данную зону холста можно интерпретировать как дополнение к зоне рациональности – *низменную, иррациональную*.

Аналогия форм, содержащихся в зонах, указывает на общность рационального и иррационального, обе области являются аспектами одного явления.

представлено **женское начало, как граница иррационального и рационального.**

Художественный образ индексного статуса

Измерение по глубине показывает наличие трех планов:

- план стены;
- план сундука и комода;
- план пуфика.

Планы организованы поступенно – ступень, пуфика, ступень сундука, ступень стены. Это можно интерпретировать как качество **иерархичности, последовательности.**

планы снимаются *плоскостями*, что подчеркивание *структурированность мироздания.*

Фигура персонажа «красавица» изображена в сложном совмещении нефронтальных ракурсов и относится как к плану пуфика, так и к плану сундука. Следовательно, данный персонаж является **объединяющим** элементом выделенных планов.

представленное пространство **иерархично, последовательно и пронизано женской силой.**

Центральное размещение персонажа «красавица» требует анализа персонажа.

Наблюдение показывает, что представлена роскошная обнаженная женщина пышных округлых форм.

1. Округлость ее форм обращает к **языческим** образам **женской**

плодородной силы (сильно выраженные округлости плеч, груди, бедер).

2. Героиня представлена демонстрирующей свою **наготу**, прямо смотрящей на зрителя. Это может быть формализовано как **уверенность** в собственной притягательности, красоте.
3. Тело персонажа сиятельно, губы поблескивают, поблескивает широкое кольцо – она **сиятельна, блестяща, драгоценна**.
4. Измерение показало, что голова персонажа значительно уступает размерам роскошного тела, лоб полуприкрыт волосами, тем самым визуализируется, что **сила персонажа не в уме, а в красоте полноты и плодородия**.
5. Данный персонаж представлен **увенчанным и украшенным**: золотые косы образуют корону на затылке, в ушах серьги в виде гроздей винограда, губы алеют как розы. По аналогии можно формализовать, что героиня **увенчана символом плодородия**:
 - Волосы золотые как пшеница;
 - Плетение косы аналогично формам колосьев;
 - Серьги в виде виноградных гроздьев – указание на спелый, пьянящий плод;
 - Губы аналогичны цветам-розанам.

Таким образом, героиня – **царица плодородия**.

Виноград – продукт, из которого производят вино, пшеница – продукт, из которого производят хлебное вино (водку). Следовательно, метод экстраполяции позволяет формализовать данный персонаж как увенчанную символами опьянения, она - **пьянящая царица**.

Синтез: персонаж «красавица» характеризуется как **откровенно являющаяся, притягательная пьянящей красотой царица плодородия**.

Кольцо на правой руке характеризует красавицу как **мужнюю жену**. То есть она **половина пары**. Идеализация позволяет характеризовать данного персонажа как **ожидающую встречи** с мужской частью пары.

Персонаж представлен в очень сложной полусидящей позе. В представленной позе очень важен мотив **опоры** и **напряжения** – ноги красавицы сжаты, правая рука поддерживает сосуды груди, левая с напряжением насадет на себе вес тела, левая нога с силой опирается на пуфик

представлена царица плодородия, пьянящая своей драгоценной красотой и эротизмом, опора мироздания, доверительно ожидающая встречи с мужем.

В непосредственной близости с героиней представлен персонаж «**атласное одеяло**»:

Представлено стеганное, сияющее, пуховое одеяло с белым исподом и кружевной отделкой.

Возможно осуществить формализацию:

1. Данный персонаж визуализирует качество **пышности** в двух аспектах:
 - Как **легкости**, взбитости – на это указывает пуховость одеяла, его округлые, мягкие складки;
 - Как богатство, **роскошь** – это дорогое одеяло из атласа, отделанного тонким кружевом.
2. Качество «**неги**» - на это указывает гладкость и нежность атласа, теплота одеяла.
3. Качество «**чистоты**» визуализировано посредством незапятнанности, нового вида, чистого и белого испода, аккуратности, чистоты выполнения отделки.
4. На качество «**интимности**» указывает обнаружение интимной внутренней стороны покрывала, состояние неубранности, открытости.

Таким образом, данный персонаж визуализирует **чистоту, нежность, роскошь и интимность, напряженную опору**. Визуальное понятие данного персонажа может быть сформулировано как **интимное, доверительно приоткрытое богатство чистоты и неги**.

Персонаж «**подушки**».

Представлены две пышные подушки, туго обтянутые чистыми кружевными наволочками.

Метод наблюдения позволяет формализовать качества *чистоты, пышности, богатства*.

Пышная плоть подушек **проглядывает** между стянутыми краями наволочек и сквозь ажур их кружев. *Пышность, проглядывающая сквозь чистоту и ажурную тонкость*.

Данный персонаж указывает на качества **узла и плетения** – края наволочек завязаны бантиками, кружевные мотивы выполнены крючком.

Синтезируя, возможно определить качество **игривости, заигрывания, провокации** на развязывание узла.

представлена **заманивающая игривость и чистота пышной плоти**.

Важным для формулирования художественной идеи является персонаж «*безделушки*»:

Представлены флакон, стоящий на шкатулке, фарфоровые статуэтки.

Возможна следующая формализация.

Статуэтка состоит из мужской и женской фигурок, что указывает на мотив единения женского и мужского начала. У их подножия представлена статуэтка сидящего ребенка, что в свою очередь указывает на плодovitость этого союза.

Шкатулка и флакон визуализируют понятия «**закрытости**», «**тайны**».

групповой персонаж «безделушки» визуализируют понятие **закрытой тайны союза женского и мужского**.

Художественный образ иконического статуса суммативного уровня

Измерение по плоскости позволяет обнаружить логику суммирования персонажей.

Горизонтальный формат картины, активно поддержанный сюжетными горизонталями, позволяет обнаружить членение по вертикали. Можно

выделить три яруса:

1. первый ярус включает в себя погрудное изображение «красавицы», пространство обоев, столешницу комода с безделушками;
2. второй ярус – постель;
3. нижний ярус - сундука и пуфика.

Анализ ярусов:

Верхний, первый ярус большей частью занят изображением обоев с цветами. Анализ данного сегмента на материальном статусе показал присущее ему качество рациональности. Так как в данный ярус попадает головной элемент персонажа «красавица» - то данный ярус можно формализовать как ярус **разумности**.

Измерение показывает, что качество данного яруса – **собранный, зачаток, потенция, свернутость**. Волосы красавицы собраны в узел, цветы на обоях собраны в букеты, безделушки поставлены рядом, и друг на друга в порядке. Букеты цветов окружены бутонами.

Следовательно, это **ярус свернутого потенциала разумного начала**.
Ярус бутона.

Ярус постели характеризуется наличием аналогий. Очертания лона красавицы повторяются одеялом. Тем самым одеяло становится вынесенной вовне характеристикой красавицы. В этом аспекте повышается степень эротичности данного персонажа – представлено лono царицы плодородия – **роскошное, сиятельное, обещающее негу**.

Прослеживается аналогия красавицы и подушек. Ее соски так же **проглядывают** сквозь пальцы руки, как и розовые подушки, проглядывают сквозь наволочки. Плоть подушек связана в наволочках так же **туго**, как туго обтягивает золотисто-розовая кожа плоть царицы. Сложенные друг на друга подушки – аналогия **сжатых** бедер героини. Следовательно, **игривость** персонажей «подушка» - визуализация соответствующего качества царицы плодородия.

Аналогия одеяла и подушек показывает, что одеяло – это **выпущенное**

на волю эротическое качество, развязывание узла.

В целом, ярус может быть именован как **ярус узла**.

Ярус сундука и пуфика, прежде всего, визуализирует качество **опоры** – сундук выступает опорой для постели и красавицы, пуфик – опора для ножки героини, нога красавицы – опора для ее тела.

Этот ярус **расцвета и плодоношения** – цветы, написанные на сундук – представлены широко раскрытыми, так что видно их серединки, букеты очень раскидистые, и скрывают вазы, в гуще цветов помещены спелые пшеничные колосья. Форма круглого пуфика аналогична формам цветка с красными лепестками.

Таким образом, на картине представлено **постепенное нисхождение плодоносящей силы**, - развитие ярусов происходит сверху вниз, от состояния бутона к расцвету.

В то же время, аналогия пуфика и цветка позволяет обратить **развитие вверх**. Ножка красавицы прорастает из пуфика-цветка, и тем самым красавица уподобляется драгоценному плоду цветения, а ее головка – бутону. Круг замыкается.

Следовательно, на картине представлен **круговорот цветения и плодоношения, узлом которого находится женская эротическая царственная сила и конкретно - лоно**.

Художественный образ иконического статуса интегрального уровня

Синтез позволяет сформулировать ряд понятий, охватывающих большинство компонентов изображения.

«**Собранность**» – одеяло собранно в складки, цветы собраны в букеты и венки, безделушки собраны на комод, подушки сложены друг на друга.

«**Эротизм**» - обнаженность героини, аналогия всей обстановки комнаты элементам драгоценной красавицы: лоно-одеяло, подушки-соски, цветы-губы, колосья-волосы.

«**Нега**», «**пышность**», «**роскошь**» - это объединяющие характеристики

персонажей, полученные на индексном уровне.

«**Таинственность**», «**закрытость**» - закрытый сундук, на скрытость богатств которого указывают пышные букеты; закрытые шкатулка и флакон, закрытость постели одеялом, жест прикрывания груди.

«**Украшенность**» - красавица украшена серьгами и кольцом, обои, сундук и пуфик украшены цветами, одеяло и наволочки украшены кружевными и вязаными мотивами, комод украшен безделушками.

«**Праздность**», «**покой**», «**безмятежность**» - сама обстановка – спальня, место для отдыха, для сна, героиня представлена в состоянии ничегонеделанья, комод уставлен безделушками; лицо красавицы безмятежно, лоб спокоен.

«**Женственность**» - главный персонаж – визуализирует женственность, в аспекте телесно-материальной доминанты ее плодоносящих и эротических качеств; окружающие предметы – продолжение героини, их мягкость, чистота, теплота, уютность, украшенность; бесполезные безделушки на комод; преобладание цветочных мотивов в декоре.

«**Интимность**» - пространство спальни, обнаженность главной героини, ее уверенные, доверяющий взгляд, крупный плана композиции, ограничивающий пространство спальни до самого интимного - постели.

Метод синтез позволяет сформулировать вербальный инвариант произведения.

Представлено **женское начало мироздания** в разных своих аспектах:

- **как граница иррационального и рационального;**
- **как организующая сила, задающая поступенную процессуальность мироздания;**
- **как интимное откровение, доступное только избранным;**
- **как ожидающая встречи с мужем;**
- **как бездеятельная, праздная, пассивная сила, принимающая сторона;**
- **как мировая драгоценность;**

- как заманивающая игривость и чистота эротической силы;
- как царственная опьяняющая сила плодородия;
- как мировое лоно - узловый элемент круговорота цветения и плодоношения;
- как нежное, теплое, роскошное, уютное;
- как таинственное, непознаваемое, сокровенное богатство.

В данной картине мировое женское начало персонифицировано в образе **русской** купчихи в типичном, этнографически узнаваемом бытовом окружении. Таким образом, визуализируется **пронизанность земного бытия женским эротическим, созидающим началом.**

Сиятельная драгоценность, пребывающая в праздности и уюте, обнаженная плодотворная женская эротическая сила, игриво манящая сокровенными богатствами и негой роскоши и тепла.

Анализ произведения «Масленица» (Масленичное катание), 1919

Художественный образ материального статуса

Техника - холст, масло. Размеры - 71x98 см. Место пребывания - Музей-квартира И.И.Бродского, Санкт-Петербург.

Картина выполнена в технике плав. Картина построена на контрасте светлых и темных краскоформ. Измерение показывает доминирование светлых краскоформ. Наибольшее количество темных краскоформ сконцентрировано в нижней части холста. По этому параметру холст делится по вертикали на две части: **верх** – преимущественно светлая область, **низ** – значительное вкрапление темных краскоформ.

Формат картины активно поддерживается множеством вертикалей и горизонталей: максимально вертикаль выражена в левой части холста темным прямоугольным пятном и занимает одну седьмую часть холста; наиболее активная горизонталь – это темное удлиненное прямоугольное образование в нижней части картины в одну четвертую высоты. Таким образом, демонстрируется ***встраивание*** в законы, заданные рамой;

обнаруживается **простроенность** полотна, **подчинение диктату** рамы.

Краскоформы образуют плоскостную логограмму в виде алтарной структуры (X-образную). Таким образом, красочная поверхность структурируется как **сакральное пространство, узел мироздания**, в котором происходит **встреча небесного и земного**. Данная логограмма поддерживается многократным повторением X-образных форм.

на материальном уровне картина демонстрирует:

- структурированность, простроенность, **подчиненность диктату** заданного рамой формата.

- качество **религиозности в космоцентрическом аспекте - структуру мироздания** – светлая область верхнего мира, более темная – нижнего; мир верхний представляет собой основу всего мира, является знаменателем;

- качество **доминанты** проявленности в мире дольнем **светлого горнего начала**;

- качество **гармоничного сакрального пространства встречи небесного и земного**.

Художественный образ индексного статуса

Измерение по глубине показывает значительное количество планов представленного пространства, которые можно объединить в три группы.

Первый план – план **горнего мира**, на вершине которого – православный храм, в основании – здание булочной.

Средний план – план **театра, балаганов, развлечений**. На этом плане также размещаются катания на санях. Этот план содержит в себе наибольшее количество антропоморфных персонажей.

Передний план – план **торгового** здания. Этот план помечен торговцем с лотком, демонстрирующим алтарную структуру; на вывеске магазина указано имя художника, как владельца богатой снedyю лавки.

Таким образом, **развитие планов** идет **сверху вниз, из глубины вовне**. Можно отметить **сюжетные вехи развития** от здания храма через булочную

и театр к богатству торгового предприятия. Это движение может быть прослежено по расположению **мотивов катания в саях**.

В соответствии с обнаруженным делением на планы возможно осуществить анализ основных персонажей.

Важным компонентом представленного пространства-времени является «**снег**». Этот персонаж объединяет все элементы изображения.

Представлен чистый, пушистый снег, покрывающий деревья, здания и землю.

Наблюдение позволяет определить такие качества персонажа как **чистота, пушистость, покров, объединение**.

Пушистый снег, покрывая все, **сглаживает углы** (особенно хорошо это представлено на коньках крыш), **круглится мягкими женственными формами** сугробов.

Таким образом, данный персонаж может быть формализован как **сглаживающий углы, объединяющий покров чистоты**.

Идеализация позволяет определить такое существенное свойство данного персонажа, как его **небесное** происхождение.

Сглаживающее углы, объединяющее небесное покровительство чистоты – так можно сформулировать на основе синтеза понятие, визуализируемое персонажем «снег».

В верхней части плана горного мира представлен персонаж «**православный храм**».

Представлен православный пятиглавый храм кубического объема с высокой колокольней.

Измерение показывает, что храм развернут к переднему плану апсидой, той частью, которая максимально проявляет в экстерьере священное место в теле храма. Таким образом, все представленное пространство осеняется особой благодатью, делается **священным**.

Здание характеризуется таким качеством как **замкнутость**. Этому способствует простые замкнутые геометрические объемы, составляющие

тело храма, а также непредставленность входов для человека (как дверей, так и окон).

Благодаря синтезу, можно определить данный персонаж как **священное пространство, замкнутое для человека.**

Единственные представленные проемы – это проемы звонницы, в которых видны колокола. Таким образом, акцентирована функция звона, распространения священных звуков, вестей. Входов для человека нет, а выходы для колокольного звона есть. При этом колокола читаются силуэтами на фоне неба, заполняющего колокольню. Следовательно, данный персонаж визуализирует **священное пространство, осеняющее все вокруг себя колокольными, небесными звуками.**

На фоне апсидальной части представлено ажурное заснеженное раскидистое кустистое дерево. Дерево представлено таким образом, что крона вписана в тело храма. Таким образом, рукотворный храм визуально суммируется с чистотой, ажурностью живых природных форм. Также кровля храма срастается с природным элементом – снежной шапкой, образующей купол-сугроб вокруг центральной главки. Таким образом, данный персонаж предстает как отчасти - творение рук человеческих, а частично – как природное, естественное образование. Обнаруженные свойства позволяют формализовать данный персонаж как **рукотворно-природный объект.**

Синтез: представлен **рукотворно-природное священное пространство, осеняющее мир вокруг небесными звуками.**

Центральным персонажем плана дольного мира является персонаж «**тройка**».

Персонаж «тройка» представляет собой богато одетых седоков в накренившихся санях, влекомых бешено мчащейся тройкой. Тройка богато украшенных коней управляется извозчиком, который погоняет животных плеткой. Богато убранная сбруя, расписанная дуга хомута, отделанные ажурной ковкой сани, богатые меховые одежды седоков визуализируют понятие **богатство, украшенность, убранность, нарядность,**

праздничность.

В целом персонаж демонстрирует качество **стремительного движения** – фигуры коней покадрово представляют нарастание движения – от статики до галопа, рука извозчика представлена широко отведенной в замахе, с развевающейся плеткой, сани представлены накрененными.

Метод синтез позволяет вербализовать данного персонажа, как **разумно управляемую стихийную животную энергию**. На это указывает фигура извозчика. Он представлен вертикально, фронтально, его фигура основательна, устойчива, имеет монументальный, внушительный характер. Его рука далеко отведена в замахе и завершается знаком власти и силы – плетью.

Синтез позволяет сделать вывод, что **умение отдаться инстинктивной энергии и при этом управлять ее мощью, составляет суть душевного богатства – это настоящий праздник души**.

На передний план представленного пространства вынесен персонаж «торговое здание».

Данный архитектурный персонаж вытянут по вертикали, и имеет трехчастную структуру. Верхняя часть структуры – скатная крыша, **покрытая** плотной шапкой снега. Второй этаж – замерзшее окно, с наметенным на подоконник снегом, судя по окончанию вывески, трактира. Этот этаж **темный, укрытый снегом, скупо украшенный** резьбой и морозными узорами.

Нижний этаж представлен в виде витрины, богато украшенной рекламой. Вывески демонстрируют **продуктовое изобилие, богатство еды**. Надписи «икра и сыр» указывают на **дорогие** продукты, на **довольство** («как сыр в масле»). ‘Эти надписи акцентируют ситуацию **масленицы**, заявленную в названии: сыр – сырная неделя, икра – начинка для традиционной масленичной еды, блинов.

Измерение показывает, что здание делится пополам вывеской. На картине представлен только ее окончание и рельеф в виде золотой свиной

головы на красном фоне. Представленный элемент вывески образует шараду, которая может быть вербализована, как «Я – золотая свиная голова». Так как ниже представлена подпись художника, то вся фраза может быть вербализована как «*Я – золотая свиная голова. Б. Кустодиев*».

Все здание умозрительно становится **телом золотой свиньи, объединяя в себе изобилие питья и еды**. Но имя художника сообщает данному персонажу качество духовной пищи. И таким образом, **сказочная золотая свинья становится знаком духовного богатства, явленного через плотское изобилие питья и еды**.

Кроме того, данный персонаж раскрывает понимание роли художника в структуре мироздания. Художник – это само тело золотой свиньи, кладезь духовного изобилия, умело являющий его через изобилие плотское. Выражаясь терминологией современной теории искусства - художник – осененная небесным покровом чистоты (снег) сила, чувственно являющая духовные богатства и берущая на себя функцию донесения этих богатств до людей (реклама).

В правой части изображения основное внимание уделено персонажу «**Балаганный театр**»

Представлено дощатое здание театра с шатровым перекрытием, украшенное флажками и афишами.

Дощатое исполнение стен и шатровое перекрытие указывает на **временный** характер здания – его быстро ставят и быстро убирают. Это также указывает на **подвижный, переносной** его характер.

Здание **закрытое**, вход не указан. Акцент сделан на исходящих от персонажа **зазывающих** моментах – афишах, надписях. Основным зазывающим мотивом является **мотив борьбы**.

Мотив борьбы представлен посредством афиши, рекламирующей чемпиона мира по борьбе и зазывал на балконе театра, наряженных Пьеро и Чертом.

Персонажи в черном и белом представлены размахивающими руками и

дубинкой над спокойно гуляющей толпой. Они не противостоят, а привлекают внимание публики, устраивают представление. Чемпион на афише также представлен победителем, спокойным, со сложенными на груди руками – таким образом, борьба трактуется как условное действие, не имеющее места быть в действительности, это **игра в борьбу**.

Стойечно-балочная конструкция архитектурного пространства задает доминанту *вертикалей*. Персонаж представлен **заставляющим смотреть вверх** - за счет размещения афиш и представления зазывал.

Следовательно, данный персонаж визуализирует **кратковременное, подвижное, зазывающее представление игры в борьбу, обращающее вверх**.

Синтез: представлен театр, как **кратковременное, подвижное, зазывающее представление игры в борьбу, обращающее вверх**.

Художественный образ иконического статуса суммативного уровня

Измерение по плоскости может быть произведено в соответствии с обнаруженной плоскостной логограммой (алтарная структура). Тогда картина делится двумя умоглядными пересекающимися диагоналями на четыре сегмента. В узле этого пересечения находится здание булочной, его крыша.

Центральный верхний сегмент может быть обозначен как область православного храма. Этот сегмент в основном занят холмом, на котором расположена церковь. Данный сегмент возможно вербализовать как область холма, горы, сегмент горнего мира. Синтез двух основных индексных знаков «гора» и «храм» позволяет формализовать сегмент как **область космоцентрической религиозности**. С позиций понятия, сформулированного на индексном уровне, данный сегмент может быть именована как **рукотворно-природное священное пространство, осеняющее мир вокруг небесными звуками**.

Эта область имеет очертания направленного вниз треугольника, что может быть интерпретировано как **устремленность и проявленность духовного, горнего мира в мир дольний, человеческий**.

Симметричным ему является нижний сегмент в форме умозрительного треугольника, **устремленный вершиной вверх**. Центральным персонажем данного сегмента является многофигурный персонаж «тройка». Соответственно, данный сегмент может быть охарактеризован по центральному персонажу, как **сегмент праздника души, как результат умения управлять инстинктами, отдаваясь им**. Это сегмент гармонии разумного, душевного и животного в человеке.

Данный сегмент своей направленностью демонстрирует **ответную устремленность человеческой души к горнему миру**.

Два горизонтально ориентированных сегмента могут быть формализованы как сегмент **торговли** и сегмент **театра**. Горизонтальная ориентированность данных сегментов, отвечающая общей ориентации картины, позволяет качественно определить их принадлежность к миру **человеческому, земному**. Обобщающая их X-логограмма свидетельствует, что мир преимущественного человеческого разворачивается от «узла мироздания» - и тем самым содержит в себе **небесную благодать**.

Сегмент **торговли** – расположен слева и включает в себя множество персонажей-зданий, которые атрибуцируются как причастные к торговому делу по своим архитектурным признакам (например, торговые ряды) или по вывескам. Самым крупным и представительным архитектурным персонажем данного сегмента является расположенный на переднем плане фрагмент здания в два этажа, которое было формализовано как художник, **чувственно являющий духовные богатства в завлекающей форме**.

У витрины представлены фигуры молодухи с детьми. При этом фирменным знаком метода художника является сопоставление молодой женщины с изображением арбуза на вывеске. Таким образом, визуализируется **плодовитость, плодотворность потребления духовных**

богатств.

Сегмент, репрезентируемый данным архитектурным персонажем, формализуется как **сегмент трансформации духовного изобилия в зазывающие чувственные съедобные формы и плодотворность духовного потребления.**

Навстречу данному сегменту клиновидно устремлен сегмент **балаганного театра.**

Пространство **балаганного театра** сюжетно представлено **возвышенным.**

У основания театра представлены гуляющие люди – это максимальное скопление антропоморфных персонажей на картине, что визуализирует наибольшую притягательность данного сегмента – это **наиболее притягательный для человека сегмент картинного пространства.**

Таким образом, персонаж «театр», предстает как **возвышенный** и **притягательный.**

Персонажи толпы у театра визуализируют понятие **степенного, мирного гуляния-веселья** – фигуры монументальны, имеют куполообразные очертания, никто в толпе не танцует, не буянит.

Следовательно, **возвышенный персонаж театр, как кратковременное, подвижное, зазывающее представление игры в борьбу, обращающее вверх, притягивая к себе основные массы людей, организует их в степенное мирное гуляние.**

Производя суммирование персонажа «театр» с пышными заснеженными кронами деревьев, на фоне которых он представлен, можно отметить аналогию.

Аналогия вертикализма стволов деревьев и вертикализма опор и флажштоков балкона театра. Флажки театра аналогичны формам заснеженных веток, пространство театра и пространство крон помечены мотивом воздушных шаров, возносящихся ввысь, как застывшие снежные фонтаны деревьев.

Можно сделать вывод, что персонаж «театр» визуализирует **посредническую функцию между земным пространством и небесным**, так же как естественные посредники – деревья, но с **акцентом на человеческую составляющую земного пространства**.

Синтез: **сегмент балаганного театра** – пространство **гармоничного возвышенного посредничества между человеческим и небесным пространством**, заманивающим игрой в борьбу и организующей людей в **степенное мирное веселье**.

Художественный образ иконического статуса интегрального уровня

Интегрируя полученные данные, можно сделать вывод, что исследуемое произведение являет собой идею гармоничного сочетания различных аспектов реализации человеческим, плотским началом диктата мира горнего.

Во-первых, мир моделируется в состоянии праздника.

Во-вторых, – весь **праздничный мир построен на основе небесной благодати**:

– повсеместное **проникающее, покровительствующее проявление небесного** демонстрируется посредством снежной пелены-покрова;

- пространство праздника имеет **четко выраженные области горнего и дольного**;

- красочная поверхность организована в виде **алтарной X-образной структуры**.

В-третьих, мир человеческий проявлен как темное начало на белоснежно-чистом божественном основании, но как показал анализ, человеческое качество – **умение гармонизировать животное и разумные начала**. Основными аспектами указанного умения выступают такие сферы человеческой деятельности как **театр и торговля**.

Театр – как сфера **гармоничного возвышенного посредничества между человеческим и небесным пространством**, заманивающим игрой

в борьбу и организующей людей в степенное мирное веселье.

Торговля – как сфера **сказочной трансформации духовного изобилия в зазывающие чувственные съедобные формы и плодотворность духовного потребления.**

Катание на тройке – как пронизывающий все полотно мотив, **праздника души от умения управлять стихией инстинктов, отдаваясь им.**

Все полотно имеет **пирамидальную организацию пространства** – вершиной этой умозрительной пирамиды является православный храм. Основание пирамиды фиксирует группами персонажей три указанные основные сферы гармонизации человека в божественном – отдачу инстинктам, торговлю, театр.

Центральный персонаж основания пирамиды – лоточник с лотком обращает вновь к алтарной структуре полотна.

По аналогии, **центральным элементом праздника гармонии человеческого в божественном является булочная**, находящаяся в умозрительном узле мироздания.

Функцию узла фиксирует вывеска булочной – золотой **крендель** в виде лемнискаты.

Архитектурный персонаж булочная интегрирует в себе характеристики четырех сегментов:

- Храма – аналогия полукруглого окна в мансарде булочной и в колокольне храма;
- Торговых заведений – реклама, заснеженные окна.
- Театр – реклама, нарисованные булочки, хлеба и калачи, которые продают лоточники публике у театра.
- Тройка – аналогия дуги тройки и дугообразных хлебов на вывесках, пересечение хлыста и кренделя. При этом крендель представляет свернутое качество змеящихся форм плети. И наоборот – плеть предстает как развернутое качество кренделя.

Таким образом, персонаж «булочная» является интегрирующим, узловым элементом, символизирующим очищающее и умиротворяющее небесное покровительство, дарующее хлеб насущный, и умелое использование небесных даров.

Следовательно – вербальный инвариант произведения «Масленица» может быть представлен следующим образом:

Мир дольний организован в соответствии с естественными божественными заповедями. Покров небесной чистоты пропитывает все элементы мироздания, сглаживает углы. Эманация небесной благодати происходит сверху вниз изнутри вовне. Человек существует в гармонии с упорядоченным целым – в особом пространстве праздника.

Человек празднует появление посредника, который дает возможность наблюдать игру в борьбу, не борясь в действительности.

Человек празднует умение отдаваться стихии животного начала, управляя инстинктами.

Человек празднует плодотворные дары и духовного изобилия, дарованного свыше, и привлекательно поданного художником в форме плотского изобилия.

Метод формализации позволяет выявить понятия, характеризующие большинство элементов произведения:

- «праздник». На это понятие указывает масса элементов. В первую очередь это название – Масленица, соответствующее одному из важнейших календарных праздников. Во-вторых, название сюжетно раскрывается в картине, демонстрируя праздное гуляние, беззаботное времяпровождение.
- «чистота» - снежный покров, чистота отношений между людьми, в особенности между парочками.
- «покров» - все покрыто снегом, крыши представлены в ракурсе сверху, люди укутаны шубами, деревья – снежными перинами.
- «изобилие» - изобилие товаров, изобилие на вывесках, полнота

красавиц, изобилие снега, изобильные связки шаров.

- **«разгул»** – катания на тройках, гуляния, балаганные театры.

Авторское название произведения, уточняет характер представленного праздника. Это масленица. Понятие *масленица* охватывает и интегрирует весь представленный спектр понятий.

Реклама на торговом здании переднего плана («сыр, икра») отсылает к основным продуктам масленицы – блинам, которые едят с икрой. Сыр обращает ко второму названию масленицы – **«сырная неделя»**.

Синтезируя понятия сырной недели и катаний (основного мотива, объединяющего представленное), можно определить формулу **«как сыр в масле кататься»**. Кроме того, ситуация маслениц позволяет демонстрировать изобилие, оторванное от тяжелого труда.

Таким образом, представлено утопическое место и время – **Земля обетованная**.

Это определение тем более корректно, что основное пространство холста занимает изображение земного мира, предающегося земным радостям – аспект **«Земля»**. Но небесная чистота, визуализированная снегом, пронизывает и обнимает, и украшает все земное, сообщая качество божественного – аспект **«Обетованная»**.

Таким образом, в произведении **«Масленица»** представлена утопическая **Земля обетованная** – праздничное сказочное катание как сыра в масле в изобильных дарах земных, осененных покровом божественной чистоты.

Анализ портрета Ф. И. Шаляпина, 1922

Художественный образ материального статуса

Портрет выполнен маслом по холсту, имеет вытянутый по вертикали формат, габаритные размеры - 99x80 см. место пребывания Государственный

Русский музей, Санкт-Петербург. Данный портрет является повторением портрета, который художник выполнил для Ф. И. Шаляпина. Первоначальный вариант был увезен Шаляпиным в эмиграцию. Свидетельства современников сообщают, что Кустодиев болезненно перенес известие об отъезде картины. Таким образом, факт повторения портрета может свидетельствовать *об особом значении* этой работы для художника.

На уровне **форм и фона** красочная поверхность выстроена по принципу контраста светлого и темного.

Основная часть полотна – более 50 % - занята светлыми красками. Вертикальный формат холста поддержан контрастно-темной фигурой сложных очертаний, вертикально вытянутой во всю высоту картины, и смещенной вправо от центральной оси. Темная фигура имеет четко очерченные границы, отделяющие качество «темного» от качества «светлого».

Центральная темная фигура и фон образуют *ряд контрастных подобий*. Центральная темная фигура содержит внутри себя контраст черного и белого. Исследуемая фигура членится по высоте на 6 частей. Модулем для деления выступает расположение контрастного участка. Он расположен на расстоянии $1/6$ высоты фигуры сверху. Этот участок концентрически повторяет основной контраст фона и фигуры – на темном фоне фигуры выделяется светлый участок, на котором выделяется небольшой максимально темный участок.

На уровне $1/6$ высоты снизу ситуация почти повторяется: с угла в темное пятно вторгается участок светлого, внутри которого повторяется четко очерченный участок темного, внутри которого - микроучасток светлого в форме полумесяца.

Таким образом, на уровне взаимодействия форм и фона формулируются понятия **«качественной определенности»**, **«разграниченности»**.

С другой стороны – контрастно противостоящие друг другу качества, –

Светлое и Темное, постоянно обнаруживают содержание в себе своей противоположности. Контрастные качества содержат в себе друг друга, в самом сердце одного содержится другое. Характеристика такого взаимодействия может быть сформулирована, как **«взаимопроникновение»**.

Так как качества организованы концентрически, то можно говорить о **разворачивании качеств, пробуждающих потенцию друг друга**. Данное взаимодействие может быть формализовано как **«взаимоактивация»**, **«взаимопробуждение»**, **«взаимопорождение»**, **«противоположности, порождающие друг друга»**. Возможно уточнение - **«Свет, порождающий Тьму, порождающую Свет, порождающий Тьму»**.

Членение фигуры на приблизительно равные участки обнаруживает математическую выстроенность полотна. Таким образом, визуализируется понятие **«закономерность»**.

Пространство светлого фона наполнено множеством мелких форм. Наибольшее их разнообразие, скученность занимает широкую горизонтальную полосу в средней части холста – «пояс». Тем самым главное крупное темное пятно образует с этим «поясом» **крестообразное пересечение**. Отмеченные особенности можно формализовать как **«равновесие противоположностей»** или **«уравновешенность»**.

Понятия **«равновесия»**, **«закономерности»** - качественные характеристики эстетической категории **«гармония»**.

На уровне форм и фона красочная поверхность визуализирует понятие **«гармоничное взаимодействие противоположностей, порождающих друг друга»**.

Синтез: **«гармоничное сосуществование Света и Тьмы, порождающих друг друга»**.

Художественный образ индексного статуса

На картине представлен нарядно одетый мужчина в богатой шапке и шубе, распахнутой на груди, на фоне провинциального масленичного гуляния.

Фигура центрального персонажа – богато одетого мужчины, индексно указывает на личность современника художника – знаменитого русского оперного певца, режиссера и актера Федора Ивановича Шаляпина. Основным указателем является портретное сходство с певцом.

Певец представлен в полный рост. Кустодиев использует свой характерный прием совмещения ракурсов для передачи величия, и значительности фигуры певца.

Формализация: понятия «**великий**», «**значительный**».

Костюмная характеристика персонажа, его поза, жесты позволяют сформулировать несколько понятий.

Акцент в представлении данного персонажа делается на шее: шуба певца распахнута, шарф развязан, таким образом, шея певца обнажается, в то время, как лицо, обычно ключевой фрагмент портретного изображения, отвернуто в сторону - таким образом, визуализируется основная творческая функция данного персонажа – **пение**.

Певец облачен в нарядную фракную пару – особую одежду для торжественных случаев, то есть он **нарядный, празднично одетый**.

Синтез полученных понятий позволяет сказать, что персонаж велик и значителен своим пением, то есть своей творческой деятельностью. Его творчество празднично, нарядно и торжественно.

Певец представлен в богатой шубе и меховой шапке, его правая рука отводит полы шубы и ее мизинец украшен рубиновым перстнем – кабюшоном. Рука расположена на уровне сердца. Позволительно провести аналогию между сердцем и рубином. Следовательно, материальное богатство визуализирует богатство сердечное, соответственно, распахнутость шубы, обнажающая парадный наряд, демонстрирует открытость душевных качеств и открытость творческого богатства персонажа голоса.

Следовательно, данный персонаж можно охарактеризовать как сердечного богатого, душевно открытого, великого своим искусством певцом.

У ног певца представлен персонаж – **бульдог**.

Представлен крепко стоящий на ногах, мускулистый кобель бойцовской породы.

Формализация дает следующие понятия:

«**Крепость**» - на это указывает вся статья мускулистой собаки.

«**Устойчивость**» - широкая грудная клетка, опора на все четыре лапы.

«**Настороженность**» - рельефность мышц, наостренные уши, поднятый кверху, вынюхивающий нос.

«**Мужская плодородная потенция**» - обозначенность половых признаков крепкого пса.

«**Открытость**» - демонстрация шеи – самой уязвимой в бою части тела.

Синтез: представленная собака визуализирует понятия – **«уверенность, бойцовская собранность, мужская сила»**

Место и время: провинциальное масленичное гуляние.

Представлены масленичные балаганы в провинциальном заснеженном городке.

Может быть осуществлена формализация:

Представлен морозный зимний день: снег укутал плотным слоем землю, крыши домов, деревья.

Так как снег – «дар небес», то корректно сформулировать понятие **«небесной чистоты, покрывшей земной мир»**. Снег представлен лежащим пушистой периной, он нарядно сияет, окутывает все. Городские здания представлены низкими, светлыми, тонущими в снегу. Люди представлены тепло одетыми, надежно защищенными от мороза. Таким образом, визуализировано понятие **«уют»**.

Время **«масленичное гуляние»**. Его составные: гуляющая публика,

балаганы, карусели, извозчики, торговцы.

Формализация:

Гуляющая публика представлена нарядно одетой. Лошади украшены попонами. Балаганы украшены флагами и драпировками. Люди празднично гуляют, глазают, предаются развлечениям, что позволяет сформулировать понятие «праздник».

«**Зазывание, реклама**» - вывески, афиша, зазывалы в театре, извозчики, зазывающие желающих покататься.

«**Торговля**» – продажа пряников, чая.

«**Искусственное временное развлечение**» дощатые балаганы, карусели, горы – не равные каменным домам городка.

*Синтез понятий «городка» и «масленичного гуляния»: **праздник в уютном покровительстве небесной чистоты.***

Художественный образ иконического статуса суммативного уровня

Фигура певца представлена в пересечении с персонажем «бульдог» = таким образом, визуализируется **собранность, мужская сила таланта, готовность к службе**. Так, суммируя полученное значение с персонажем «афиша» представляется возможным охарактеризовать ту службу, к которой приготовился персонаж «певец»: **он собран, празднично одет для творческого служения.**

Художественный образ иконического статуса интегрального уровня

Персонаж Шаляпин является **неотъемлемой частью масленичного гуляния**. Их взаимодействие было определено еще на материальном уровне, как отношение света и тьмы. На уровне персонажей это поддерживается.

Самым главным **связующим звеном** фона и фигуры является **пес**. **Одежда** певца также объединяет его с персонажами масленичного гуляния по аналогии: куполообразный очерк теплой шубы. Певец является частью **представленных аттракционов**, так как о нем, также как о пряниках,

зазывно сообщает афиша. Фигура певца, таким образом, соотнесена с **публикой** и с **увеселениями**. Аналогия фигуры певца прослеживается с **колокольной православного храма**.

Таким образом, этот персонаж объединяет в себе **светские увеселения** и **религиозность**.

Фигура певца сопоставима также и с естественной частью пейзажа – **деревьями** – голова изображена на фоне их пышных заснеженных крон, трость в руке имеет тот же наклон, что и ствол дерева за ним. А сама вертикаль фигуры поддержана другими вертикальными стволами.

Таким образом, персонаж «Шаляпин» **объединяет собой все компоненты фона**. При этом персонаж вынесен на передний план на **возвышенность**, он **«возвышенный представитель»** данного фона.

Следовательно, монументальность фигуры, ее значительность объясняется тем, что на этом персонаже лежит функция **представительства всего, стоящего за ним**.

Узловым элементом персонажа «Шаляпин» является его открытая шея, повязанная галстуком-бабочкой. Таким образом, иконически указывается на его **певческий талант**. Узел галстука обозначает переход от осененной шапкой главы, к земному аспекту фигуры – душевному, сердцу, отмеченному рубином и телесному, отмеченному бульдогом. При этом вся темная фигура певца соотносится со светлым фоном масляного гуляния так же, как галстук бабочка соотносится с белой манишкой. Следовательно, как галстук акцентирует голос конкретного человека, так и темное пятно фигуры акцентирует голос представленного масленичного гуляния.

Интеграция позволяет сформулировать – **персонаж «Шаляпин» является голосом масленицы**.

На портрете Федора Ивановича Шаляпина кисти Б. М. Кустодиева представлена **величественная персонификация голоса масленицы собранного и приуготовленного для творческого служения празднику в уюте небесной чистоты**.

Сравнительный анализ репрезентантов творчества Б. М. Кустодиева

На основе методического анализа репрезентантов представляется возможным провести сравнительный анализ. Задачей данного пункта является подтверждение или уточнения гипотезы о системе творчества Б. М. Кустодиева. Необходимо понять место заявленного в гипотезе блока в системе произведений, установить возможную иерархию или определить аспекты основной темы творчества мастера, которые раскрываются в каждом из блоков. В сравнительном анализе представляется целесообразной опорой на способы становления статусов художественного образа, в соответствии с которыми проводился методический анализ.

То есть в качестве параметров сравнения выступают:

- особенности материального статуса;
- особенности индексных знаков;
- особенности иконических знаков.

Особенности материального статуса

Все произведения выполнены в технике масляной живописи в особой манере «плавил». Эта манера становится ведущей для зрелого творчества художника, что и демонстрируют репрезентанты.

Особенности плавной манеры:

– письмо *лессировочными* красками. Тонкие слои лессировочных полупрозрачных красочных смесей, наносимых друг на друга, дают качество лаковой красочной поверхности.

- сплавленность мазков, растворение, слияние отдельных краскоформ,
- образование ровной, гладкой, эмалевой поверхности.

Сплавленность мазков снимает ситуацию создания холста – нечитаемость ударов кисти. Это есть снятие ситуации *трудоемкости, рукотворности* создания холста.

С точки зрения биографических данных, это важная информация – для больного художника создание картины было огромным трудом, – техника

плавии дает впечатление *легкости, чудесного* возникновения полотна.

Следовательно, можно зафиксировать понятия, визуализированные *«легкость», «чудесность», «нерукотворность»*.

На уровне избранной манеры исполнения художник в своем творчестве актуализирует традиции *русских народных промыслов* – глянцевая роспись подносов, лаковые миниатюры (Палех), роспись посуды (Хохлома). Народные промыслы производили предметы *нарядные, не повседневного пользования* – таким образом, актуализация данной традиции – знак праздника, знак уникального состояния праздности – времени, не отягощенного работой. В И. Даль определяет «праздник» в двух аспектах: негативном и позитивном. Оба аспекта исходят из значения слова «праздный» - *незанятой, пустой, порожний, свободный, ничей*. Соответственно, в повседневном обиходе праздность, не работа приравниваются к лени, тунеядству. Но в узаконенном порядке праздник обретает смысл почитания Бога – «совершать празднество, отправлять праздник: покидать работу и отдыхать, по обычаю, в день памяти кого или чего». Этот же автор приводит множество пословиц, связывающих близость к Богу и состояние праздника, по типу - «У Бога всегда праздник». В праздник не положено думать о труде, это особое время отказа от работы, сосредоточение не на физической, а на душевной активности. И время это выделяется для воздания уважения и благодарности творящим силам мироздания.

Таким образом, использование техники плавии в аспекте актуализации традиций русских художественных промыслов формирует на материальном уровне понятие **«праздник»**.

Актуализированные через манеру исполнения традиции русских народных промыслов характеризует творчество Б. М. Кустодиева понятием **«праздник»** в следующих аспектах:

- как особо выделенное время безделья, праздности для воздания

благодарности творящим силам мироздания, для концентрации на душевной работе;

- как чудесная нерукотворность, легкость творения.

Особенности индексных знаков

Рассмотрение репрезентантов под углом сравнительного анализа позволяет обнаружить соответствие между персонажами.

Сравнительный анализ позволяет по новому оценить качество персонажа «Красавица» и неявного персонажа «Земля, укрытая снегом» в «Масленице».

Эти два персонажа обнаруживают свою аналогию. Выйти на нее помогает понятие «праздность».

- «Земля» представлена укрытой **пышной пуховой периной снега**. Она представлена в **бездействии, во сне, в праздности**, ее плодородные силы дремлют.

- «Красавца» также представлена в постели, элементами которой являются пышные пуховые перина и подушки. Она пребывает в состоянии праздности, безделья.

- Чистота снега соотносима с чистотой белья.

- Ажурная отделка постелей аналогична ажуре древесных кружев.

- Кроме того, снег является нарядным праздничным убором для земли. То есть земля убрана, наряжена, украшена. Так же украшена и убрана Красавица.

сравнительный анализ персонажа «Красавица» и персонажа «Земля, укрытая снегом» позволяет предположить, что антропоморфный персонаж «Красавица» является персонификацией «Земли, укрытой снегом», символом Земли в ее хтоническом, плодородном, эротическом аспекте.

Экстраполируя русскую фольклорную традицию анимирования Земли и именовании ее «**матерью – сырой землей**», можно утверждать, что такое понимание персонажа «Красавица» корректно. Тогда данный персонаж может быть формализован, как «**Мать Земля**».

Таким образом, в «Маслениц» происходит представление **празднующих людей на лоне праздной и празднично убранной Земли.**

Лоно земли подчеркнуто преобладанием земного пространства по площади. Рельеф представлен сложный, со множеством холмов, между которыми образуются ложбины. Кроме того, происходит демонстрация даров земли, ее плодоношения. **Празднующие люди является также плодами Земли, ее порождением.**

В портрете Ф. И. Шаляпина **сын Земли персонифицируется**, дается крупным планом, укрупняется до конкретного **исторического лица.** Показательно, что в качестве художественного материала избирается деятель искусства, т.е. в бытовом понимании – **праздный человек**, избравший в качестве заработка и жизненного кредо занятие бесполезным делом. Возможно экстраполировать биографические данные о Ф. И. Шаляпине, в частности известный анекдот о том, как на вопрос извозчика о занятии барина, великий певец ответил, что он поет, на что извозчик ответил, что он тоже поет – а чем барин деньги зарабатывает?

В блоке «красавиц» центральный персонаж представлен по принципу индексной экспансии, разворачивая себя через все остальные элементы изображения.

В блоке «обетованной земли» наблюдается усиленное дробление персонажей.

В блоке «портретов» наблюдается обратное движение – и центральный персонаж действует стягивающее по отношению к остальным, являя в себе их содержание в концентрированном виде.

Синтезируя эти данные можно сделать вывод, что в блоках происходит **разворачивание женской эротической плодотворной энергии, ее рассыпание и дробление, и, наконец, увеличение одного из «плодов–сынов» крупным планом, как максимально репрезентативного.**

Особенности иконических знаков

В художественной идее понятие праздника сквозной нитью проходит

через все три репрезентанта:

- праздность («Красавица»);
- праздник («Масленица»);
- праздничное служение (Портрет Ф. И. Шаляпина).

Все эти понятия могут быть рассмотрены в аспекте встречного движения.

Есть праздность эротического женского начала – в этом аспекте праздность пронизывает все бытие, и в праздной неге происходит рождение изобилия украшающих плодов и цветов. И тогда это **праздность божественной силы плодородия**. Репрезентант «Красавица» демонстрирует эту божественную энергию в концентрированном виде и раскрывает такое ее свойство как «игривое заманивание, обещание райского наслаждения».

Другой аспект праздности - **богоугодная праздность человечества**, как специальное освобождение времени от трудов и забот о хлебе насущном для духовной работы славословия божественных даров.

Вышеупомянутое понятие «праздник» в представленных работах конкретизируется до праздника Масленицы. Анализ произведения «Масленица» продемонстрировал, что таким образом визуализируется идея **утопической Земли обетованной**, как праздничного сказочного катания, словно сыр в масле, в изобильных дарах земных, осененных покровом божественной чистоты.

Анализ портрета Ф. И. Шаляпина показал, что певец визуализирует голос, творческую способность масленицы, является ее неотъемлемой частью, следовательно, является голосом, порождением Земли обетованной.

Рассмотрение творчества Бориса Михайловича Кустодиева в системе из трех блоков на основе сравнительного анализа репрезентантов позволяет сделать следующие выводы:

1. одним из основных понятий творчества Б. М. Кустодиева

является понятие «**праздник**» в аспектах:

- праздничность эротического женского начала – как силы, обладающей чудесной способностью творить без усилий, легко, волшебным образом – нерукотворно.

- особого выделенного времени безделья, праздности для воздаяния благодарности творящим силам мироздания, особое время праздности для концентрации на душевной деятельности.

2. другим центральным понятием творчества художника является «**Земля**» – как плодородная изобильно родящая эротическая женская сила мироздания. Мастер исследует эту силу в нескольких аспектах:

- в виде прекрасной женщины, персонифицирующей **Землю-Мать**;

- в виде **Лона земного**, на котором разворачивается праздник изобилия, порожденного им;

- в виде конкретного **сына земли**, ее плода, готового к творческому служению.

Синтез этих основных понятий дает представление об основной идее творчества, как о моделировании праздника мощной эротической женской энергии Земли, ее изобильного и чудесного плодоношения, апогеем которого является рождение сынов - деятелей искусства, готовых к творческому служению.

Место произведения «Русская Венера» в творчестве

Б.М.Кустодиева

Произведение «Русская Венера» относится к блоку персонифицированного представления хтонических земных сил мироздания «Земля-Мать». Такой вывод может быть сделан в соответствии со следующими параметрами:

1. наличие центрального персонажа – роскошной, полной молодой

- женщины;
2. наличие атрибутивных персонажей:
 - цветастый платок;
 - чистое белье с ажурной отделкой;
 3. наличие мужского персонажа;
 4. тема купания;
 5. атмосфера неги, истома

Таким образом, произведение «Русская Венера» является представителем блока «персонификация «Земли-Матери», что соотносится с вербализованной в первой главе художественной идеей.

Проведенный анализ позволяет определить место данного произведения в системе творчества художника, как относящегося к блоку персонификации Матери-земли.

С точки зрения раскрытия личностного, актуально-исторического, общечеловеческого аспектов идеи, анализ показал следующее:

Личностный аспект раскрывает художественную идею произведения как преодоление художником собственной смертности благодаря творчеству: *Спасительная сила творчества оборачивает ситуацию смертности конкретного человека в ситуацию возрождения, воскрешения человека.*

Актуально-исторический аспект идеи проявляется в том, что данное произведение репрезентирует тревожное мировоззрение эпохи и одновременно представляет модель «спасительной надежды», представляя *тревожную жаркую атмосферу женственной хтонической инстинктивной энергии Русской Земли, сжатой пружиной в погребальном пространстве. Укрытая умиротворяющим покровом небесной чистоты, животная бездумная сила русской Земли обещает возрождение, очищение.*

Согласно **общечеловеческому аспекту** художественной идеи в данном произведении человеку предлагается *осуществить интроспекцию, обнаружить в себе животворящее и очищающее присутствие божества*

и очиститься, отдаваясь в руки неразумной распущенности природных инстинктов.

С другой стороны, общечеловеческий аспект заключается в предложении *целительного осознание мироздания как циклично закономерного, когда ситуация упадка душевных и духовных сил понимается как один из циклов жизни, более того – способ собраться с силами и возродиться, очистившись.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Драка красок» // Все шедевры русской живописи. – М.: Белый город, 2000. - С. 261-266.
2. Алексеева А. А. Три Музы Бориса Кустодиева. – М.: ЭКСМО, 2006. – 624с.
3. Алексеева А. И. Пока рука держит кисть. – М.: Советская Россия, 1982. – 256 с.
4. Алексеева А. И. Солнце в день морозный: Кустодиев. // А. И. Алексеева. – М.: Молодая Гвардия, 1979. - 174 с.
5. Афродита // <http://greekroman.ru/aphrodite.htm>
6. Афродита Анадиомена. Википедия // <http://ru.wikipedia.org>
7. Бубличенко Н. Л. Немногое из моих далеких воспоминаний о Б. М. Кустодиеве // Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 171-178.
8. Володарский В. Борис Кустодиев. – М.: Белый город, 2004. – 48 с.
9. Володарский В. Графика. Работа для театра. // В. Володарский Борис Кустодиев. – М.: Белый город, 2004. – С. 44-46.
10. Голубева, О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева. – М.: Изобразительное искусство, 2001. – 120 с.
11. Докучаева В. Н. «Балаган» и «Балаганчик». Б. М.Кустодиев и А.

Блок// Докучаева В. Н. Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. – М.: Изобразительное искусство, 1991.- С. 145-200.

12. Докучаева В. Н. Б. М. Кустодиев и русская народная художественная культура // Докучаева В. Н. Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. – М.: Изобразительное искусство, 1991.- С. 7-38.

13. Докучаева В. Н. Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – 208 с.

14. Докучаева В. Н. Была ли страна «Кустодия»? // Докучаева В. Н. Борис Кустодиев. Жизнь в творчестве. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – С. 39-144

15. Жуковский, В. И, Копцева, Н. П. Пропозиции истории изобразительного искусства / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева. – Красноярск: Красноярский гос. университет, 2004. – 266 с.

16. Жуковский, В. И. Визуальная сущность религии / В. И. Жуковский, Н. П. Копцева, Д. В. Пивоваров. – Красноярск: Красноярский гос. университет, 2006. – 461 с.

17. Заготовка веников для сауны бани 3 // http://www.clubsaun.ru/articles/articles_182.html

18. Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник. / Т. В.Ильина. – М.: Высшая школа, 2005. – 407 с.

19. Ильина Т. В. Русское искусство конца XIX - начала XX века // Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник. / Т. В.Ильина. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 235-280.

20. Ильина Т. В. Советское искусство от 1917 до 1941 года // Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник. / Т. В.Ильина. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 281 – 329.

21. Капица, Ф. С. Тайны славянских богов/ Ф. С. Капица. – М.: РИПОЛклассик, 2008. – 416 с.

22. Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве // С. Г. Капланова. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 192 с.

23. Капланова С. Г. Пути творческих поисков // Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 11–114.
24. Кириченко Е. И. Традиции русского народного и средневекового искусства в изобразительном искусстве конца XIX начала XX веков // Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и русского искусства в русском искусстве 18 – начала XX века. – М.: Галарт, АСТ-Лтд, 1996. – С. 383-401.
25. Кудря А. И. Кустодиев. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 324 с.
26. Кустодиев Б. М. – Л.: Аврора, 1971.-127 с.
27. Кустодиев Б. М. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – 28 с.
28. Кустодиев Б. М. // Знаменитые русские художники. - СПб.: Азбука, 2000. – С. 134-137.
29. Кустодиев Б. М. // Русские художники: Энциклопедический словарь. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 322-326.
30. Кустодиев Б. М. // Энциклопедия русской живописи. – М.: ОЛМА-Пресс, 2000. – С. 152-153.
31. Кустодиев Б. М. Выставка произведений. Москва. 1969. – М.: Искусство, 1969. – 33 с.
32. Кустодиев Б. М. Картина народного быта – М.: Изобразительное искусство, 1971. – 30 с.
33. Кустодиев Б. М. Письма.- Статьи, заметки, интервью.- Встречи и беседы с Кустодиевым. – Воспоминания о художнике. – Л.: Художник РСФСР, 1967. – 439 с.
34. Кустодиев Б. М. Портреты деятелей русской культуры // Б. М. Кустодиев. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 160 с.
35. Кустодиев Борис // Русские художники от А до Я. – М.: – С. 100.
36. Кустодиев в театре: Театр. Эскизы и портреты в собрании Гос. центр. театр. музея им. А. А. Бахрушина: науч. каталог фонда / под ред. Т. Ю. Ключевой. – М.: Советский художник, 1979. – 106 с.

37. Кустодиева И. Б. Воспоминания об отце Борисе Михайловиче Кустодиеве // Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 117-160.
38. Лебедева В. Е. Б. Кустодиев. – М.: Трилистник, 1997. – 160 с.
39. Лебедева В. Е. Жанр // Лебедева В. Е. Б. Кустодиев. – М.: Трилистник, 1997. – С. 38-57.
40. Лебедева В. Е. Кустодиев. Время. Жизнь. Творчество. – М.: Детская литература, 1984. – 159 с.
41. На террасе. 1906 // http://www.picture-art-catalog.ru/picture.php?id_picture=1951
42. Никитин Ф. М. Кустодиев Б. М. // Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 181.
43. Оршанская Н. Л. Кустодиев Б. М. // Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С. 179-180.
44. Петров, В. Н. «Мир искусства» / В. Н. Петров. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – 247 с.
45. Письма Б. М. Кустодиева дочери Ирине // Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – С.177-160.
46. Поспелов Г. Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. – М.: Наука, 1999. – 128 с.
47. Раздобреева И. В. Картины народного быта // Б. Кустодиев. Картины народного быта. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – С. 7-18
48. Русская Венера // <http://www.museum.ru/C2968>
49. Русская Венера. 1925-1926 // http://www.picture-art-catalog.ru/picture.php?id_picture=2236
50. Русская Венера. 1925-1926 // http://www.picture-art-catalog.ru/picture.php?id_picture=1936
51. Русские бани // http://www.clubsoun.ru/articles/articles_13.html
52. Савицкая Т. А. Борис Кустодиев // Борис Кустодиев. – М.: Советский художник, 1982. – С. 7-14

53. Саутин Н. А. Борис Михайлович Кустодиев. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 88 с.
54. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже 190 – 1910 –х годов/ Г. Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
55. Турков А. М. Кустодиев Б. М. // А. М.Турков. – М.: Terra - Книжный клуб, 1998. – 256 с.
56. Эткинд М. Г. Борис Михайлович Кустодиев. – Л. - М.: Искусство, 1960. – 219 с.
57. Эткинд М. Г. Борис Михайлович Кустодиев. – Л.: Художник РСФСР, 1968. – 61 с.