

Сальникова Екатерина Викторовна

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОТНОШЕНИЯ К НОЧИ И ТЕМНОТЕ НА ПЕРЕЛОМЕ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ

В статье исследуется предыстория ночного освещения современной цивилизации. Автор анализирует трансформацию христианской концепции света и тьмы, дня и ночи в Новое время. Ренессанс интерпретируется как эпоха открывшихся возможностей наблюдения за жизнью бесконечной Вселенной, свободной от традиционной персонифицированной фигуры Бога. Новое время, в особенности эпоха романтизма, актуализирует идею драматического сосуществования света и темноты в образной материи искусства и в пространстве повседневности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/42.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 2 (16): в 2-х ч. Ч. I. С. 177-181. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/2-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

CONSTITUTIONAL-LEGAL EDUCATION: NOTION AND WAYS OF CULTUROLOGIZATION

Elena Viktorovna Sazonnikova, Ph. D. in Law, Associate Professor
*Department of Russian and Foreign Countries Constitutional Law
Voronezh State University
sazon75@mail.ru*

The author considers constitutional-legal education in legal education system, concludes that constitutional-legal education is a diversified, complex phenomenon of spiritual culture, which cannot be reduced only to teaching and learning in educational institutions and deals with all social groups; pays special attention to constitutional-legal education culturologization – cultural aspects reflection in it, and presents the suggestions aimed at culturologization ensuring.

Key words and phrases: constitutional law; culture; education; Bachelor's programme; Master's programme.

УДК 7

В статье исследуется предыстория ночного освещения современной цивилизации. Автор анализирует трансформацию христианской концепции света и тьмы, дня и ночи в Новое время. Ренессанс интерпретируется как эпоха открывшихся возможностей наблюдения за жизнью бесконечной Вселенной, свободной от традиционной персонифицированной фигуры Бога. Новое время, в особенности эпоха романтизма, актуализирует идею драматического сосуществования света и темноты в образной материи искусства и в пространстве повседневности.

Ключевые слова и фразы: визуальная культура; повседневная культура; христианство; астрономия; сфумато; экранные формы; ночное освещение.

Екатерина Викторовна Сальникова, кандидат искусствоведения
*Отдел художественных проблем средств массовых коммуникаций
Государственный институт искусствознания, г. Москва
armada@zmail.ru*

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОТНОШЕНИЯ К НОЧИ И ТЕМНОТЕ НА ПЕРЕЛОМЕ ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К НОВОМУ ВРЕМЕНИ[©]

Сегодня мы воспринимаем ночное освещение, ночную подсветку витрин, фонтанов, архитектурных и скульптурных сооружений как нечто само собой разумеющееся. Освещаемая ночь мыслится неотъемлемой чертой нашей цивилизации. Однако ночь была таковой не всегда. «Только что пробило одиннадцать вечера – зловещий час для прохожих, а в темную, безлунную пору самое подходящее и законное время для темных делишек и шуточек со смертью. Прадо замирал, изрыгая запоздалые кареты, – там кончалось последнее действие комедии прогулок...» – так начинает Луис Велес де Гевара своего «Хромого беса» (1641) [1, с. 183]. Сколько-нибудь сносное освещение отсутствовало на улицах множества европейских городов вплоть до XVII века. Надежнее всего спасал от полной тьмы свет луны и звезд при ясном небе, особенно в странах юга Европы, что упоминается в литературных источниках [11, с. 94-95].

В данной работе мы ставим цель – проследить тот комплекс перемен в восприятии ночи и темноты, который формируется постепенно, на переходе от Средневековья к Ренессансу и Новому времени, создавая предпосылки для рождения цивилизационной концепции регулярного ночного освещения. Мы задаемся вопросом о том, какова предыстория современного зрелища ночных огней и горящих экранов, описанная, в частности, в работе Е. В. Николаевой «Огни ночного города: семантика культурных форм» [6, с. 75-84].

Христианство утвердило вертикальное зонирование мира – небеса, земная твердь, преисподняя – и отделение Творцом тьмы от света, которое рисовалось чрезвычайно наглядно и наивно. Так, в Библии Джона Селмбекского (John of Selmberk's Bible) 1440 года шесть миниатюр изображают сотворение мира по дням. В одном из них Господь стоит, простирая перед собой обе руки. Перед ним – пустота, верхняя часть которой светлая, нижняя часть – темная, а средняя состоит из темных полос, пересекающих светлый фон.

Отделение тьмы и света делает возможным чередование ночи и дня в земном пространстве. Однако царство вечной тьмы, вечной ночи – это преисподняя. Получалось, что абсолютная ночь и тьма находятся где-то внизу под ногами людей, под поверхностью земли. Они исходят не от небес, а из прямо противоположного направления. На небесах у Господа – всегда свет, всегда день. В аду – всегда тьма, вечная ночь, в которой закономерно горят костры, жаровни и прочие приспособления для истязания грешников. Если бы не этот огонь, в аду было бы слишком темно. Однако невидимые страдания менее доступны для условного отображения и менее впечатляющи. «Божественная комедия» Данте (1265-1321) постоянно ищет компромисс между необходимостью передавать ужас тьмы и зримые страсти обитателей преисподней.

Я там, где свет немотствует всегда
И словно воеет глубина морская,
Когда двух вихрей злобствует вражда [2, с. 23].

.....
Пустая бездна воздуха чернеет
И только зверя высится спина.

А он все вглубь и вглубь неспешно реет,
Но это мне лишь потому вдогад,
Что ветер мне в лицо и снизу веет [Там же, с. 75].

Образ ночи в рамках христианской концепции оказывался пронизан этическими смыслами и был лишен внутренней монолитности. Ночь и ночное небо, которое видят земные обитатели, могло быть символическим образом непростительного греха и адской тьмы, если под ночным небом происходило нечто противное Богу. Однако сама ночь и само ночное небо оставались в статусе части сотворенного Богом мироздания, в качестве полноценных его составляющих.

Вместе с тем земное бытие преходяще. Гораздо важнее то, в темной или светлой части вечности окажется человек по окончании земного пути. Поэтому зримое отображение специфики земной ночи не воспринималось как существенная задача художника. Изобразительное искусство Средневековья практически не передает саму фактуру ночного неба, не фиксирует его зримые отличия от неба дневного. Звезды (чаще всего Вифлеемская звезда) если и изображаются, то на светлом или слегка сумеречном небе.

Ренессансный театр в помещении не мог быть вечерним, как не мог быть и полностью замкнутым, интерьерным. Ни добраться до него, ни ориентироваться в его стенах, ни благопристойно вести себя во время спектакля публика не смогла бы. (Впрочем, уже в XV веке в Лондоне существовали редкие фонари. Однако они не могли спасать от темноты большие пространства). Спектакли закономерно шли в дневное, светлое время суток. Отсутствие сплошной крыши гарантировало хорошую освещенность подмостков естественным светом. Скудость же оформления не подразумевала чувственного воплощения атмосферы ночи. Если актеры выходили на сцену с зажженными свечами или делали вид, что не видят друг друга, это и означало, что действие происходит ночью.

Сценические спецэффекты, связанные с искусственным освещением, могли происходить в пространстве внутренней сцены. Так, В. Ю. Силюнас приводит тексты указаний о том, что по ходу действия в испанском театре на внутренней сцене иногда устанавливались разноцветные фонари, свечи, изображался ярко освещенный алтарь и пр. [9, с. 171]. Таковы первые шаги театра к использованию искусственного освещения, которое имеет смысл лишь при наличии относительно плохо освещенных пространств, куда нет прямого доступа дневного солнечного света.

Преодоление сугубо условного, нежизнеподобного обозначения ночного неба могло осуществляться в празднично-игровых действиях. В сюжете Рождества Христова ночное небо является неотъемлемым атрибутом происходящих событий. По библейскому сюжету, речь шла не просто о рождении Иисуса, который в будущем станет Спасителем человечества. Это событие не проходило незамеченным благодаря волхвам, магам, умеющим читать знаки, посылаемые небесами. Волхвы знали о том, что должна загореться звезда, вещающая о рождении необыкновенного младенца. Именно ведомые Вифлеемской звездой волхвы и добрались до того места, где Мария разрешилась от бремени.

Средневековое действо, символически воспроизводящее события ночи, когда родился Иисус, стремилось максимально соблюсти соответствие указанному в Библии времени суток. Само ночное небо становилось естественной декорацией, в которой двигалась торжественная процессия. «Во главе процессии шли мальчики-певчие, несшие на шесте рождественскую звезду (иногда ее подвешивали высоко в храме и двигали за веревку)...» [4, с. 22]. Ночь превращалась в светлый высокий образ благодаря экстраординарному событию и его коллективному переживанию.

Высоким драматизмом была насыщена и ночная тема Пасхи. Тайная вечеря, ночь страстей Христовых, воскресение – все эти события происходили в вечерне-ночной период суток. Так что христианская община и каждый христианин должны были соотносить «свое» ночное время службы и праздника с великими ночами бытия Иисуса. Исчислять же дату Пасхи (полнолуние после дня равноденствия) необходимо по лунно-солнечному календарю, то есть, читая знаки небесного пространства. В христианской зрелищной культуре освещаемая ночь и ночное бодрствование оказывались в тесной связи с ритуально-символическим воспроизведением кульминационных моментов христианской истории, происходивших ночью. Это было важным звеном средневековой парадигмы восприятия ночного времени суток, которое, таким образом, обладало амбивалентными этическими характеристиками.

В обыденности Средневековья и Ренессанса, находясь в стенах зданий в ночное время, люди часто имели дело с непроглядной темнотой. Интерьеры не принято было хорошо освещать даже тогда, когда свет оказывался необходимым. Как пишет Эдуард Фукс о средневековых публичных прядильнях, «часто помещение, где пряли, освещалось одной только лучиной. Если она гасла, когда отворялась дверь или вследствие другой причины, – а это случалось каждый вечер, – то, разумеется, ни один парень не медлил как следует использовать случай, а девки не очень протгивились их ласкам. Порой таким образом устраивались целые оргии» [10, с. 445].

Многие ренессансные новеллы повествуют о путанице, происходящей во время ночных любовных свиданий. Герои в темноте одеваются не должным образом. Кто-то принимает собственную жену за недоступную, едва знакомую даму или крестьянку. Жены не в силах отличить незнакомых мужчин от хорошо знакомых мужей. Так происходит, к примеру, в новелле восьмой «Гептамерона» Маргариты Наваррской, где «Борне был убежден, что спит со служанкой, тогда как в действительности это была его собственная жена, и он, ничего не подозревая, поделился со своим приятелем удовольствием, на которое только он один имел право, и сам наставил себе рога, удержавши, однако, свою жену от позора» [5, с. 43].

Помимо нравоучительного образа мнимости вожделения, рожденного зримыми соблазнами, и помимо жанровых утрировок имеет место фиксация реального восприятия абсолютной ночной темноты как части естественного, установленного богом порядка, который не следует изменять.

Изобразительное искусство Ренессанса предчувствует многие астрономические открытия, в том числе косвенно передает идею бесконечности Вселенной. Еще до изобретения телескопа живопись начинает фиксировать вид разомкнутого, глубокого темного пространства, аналогичного вселенскому простору. Это простор божественного мироздания, хотя фигура Бога в нем может зримо и не присутствовать.

Принцип сфумато, воплощаемый Леонардо да Винчи еще в XV в., правомерно рассматривать не только как усовершенствование жизнеподобия в живописи. Сфумато – это живописный образ присутствия Бога-Духа Святого. Сфумато подобно зримым лучам божественного света, пронизывающим интерьер готического храма и воплощающим нисхождение Духа Святого к молящимся. Прекрасный глубокий и в то же время светящийся полумрак, окутывающий фигуры изображенных людей и предметов, есть божественный дух Вселенной, в объятиях которого начали ощущать себя люди на рубеже Ренессанса и Нового времени. С помощью новых образов прекрасной вселенской тьмы изобразительное искусство передавало ощущение имперсонального божественного присутствия – при отмене ситуации критического наблюдения персонифицированного Бога-судии за бытием земного несовершенного человека.

Интерьер готического храма производил как бы моделирование сакрального света, создавал зримые образы божественного свечения-сияния, что подробно проанализировано в исследовании Е. И. Ротенберга «Искусство готической эпохи: система художественных видов» [7, с. 92-93]. Живопись Ренессанса первой из искусств приступила к моделированию божественной тьмы, в которой расположены источники света, свечения, сияния. Тем самым предвосхищалась одна из магистральных тенденций культуры Нового времени.

Образы ночи в искусстве утрачивают средневековую условность и демонстративную символичность. Речь идет все больше о единой и реальной земной ночи, о темном времени суток, периодически наступающем на Земле. И в комедиях («Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь»), и в трагедиях Шекспира («Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лир») на рубеже XVI-XVII вв. немало кульминационных ночных сцен. Их эмоциональная тональность и этическое наполнение различны. По ренессансной концепции, ночь будет такой, какой ее сделают люди, пускай иногда при участии потусторонних существ, значение которых преувеличивать не стоит.

В своих трагедиях Шекспир, отчасти продолжая средневековую традицию, создает образ ночи, несущей хаос и отмену библейских заповедей. Однако в отличие от средневековых моралитэ и мираклей мрак у Шекспира исходит от земных людей, а не от персонифицированных грехов, не от бесов и дьявола. И преступления и страдания героев не похожи на корчи грешников, облачаемых в трико цвета «нагой плоти» и подвешиваемых внутри бутафорской адской пасти на подмостках средневековых мистерий. Мрак, производимый человеком в шекспировских пьесах, велик, он несет в себе смысловое ядро нашего земного бытия.

Живопись также передает с помощью сумрачности пространства не только трагизм бытия, но и его величие, его сообщаемость с пучинами бесконечной Вселенной. Космическая синева разверзается над Толедо на полотне Эль Греко «Вид Толедо» (1604-1614). Художник отображает город словно прислушивающимся к состоянию небес и замирающим посреди темной Вселенной, озаренной тем не менее сполохами света. Ночным предстает небо на полотнах «Благовещение» (1596-1600), «Апостолы Петр и Павел» (1592), «Поклонение пастухов» (1610) и во многих прочих работах того же художника. Герои этих картин нередко словно палят в невесомости, пребывая во вселенской бесконечной тьме.

Тьма у Эль Греко (1541-1614), так же как и тьма на картинах Караваджо (1573-1610) и Рембрандта (1606-1669), – это не только страшная, но и прекрасная тьма, великая и грандиозная тьма. Она свидетельствует о присутствии вселенского макрокосма тут же, в пространстве человеческого микрокосма, раздвигая и даже упраздняя пределы всего частного, локального, обывовленного. Как отмечает М. И. Сви́дская о Караваджо, «концепция световой среды... распахивает “дверь” в бесконечную Вселенную Бруно, в мир без границ» [8, с. 117]. У Караваджо, создававшего особенный «авторский» сумрак на своих полотнах, свет и мрак неотделимы друг от друга. Мрак не виден без идеального луча света. Но и абсолютному свету нет места в земном мире.

На переходе от Ренессанса к Новому времени художники резко усиливают значение элементов немифологической земной реальности – ее повседневного, бытового, грубо материального начала. Ночная же тьма, окутывающая эту материальную и даже прозаическую реальность, сообщает ей статус космической данности, превращает ее в высокий эстетический образ. Прежде всего образ ночи выражает значительность пребывания людей и вещей в мироздании, где нет границ и нет иного центра за исключением того, который учреждает своей творческой волей художник.

Тьма не может быть абсолютной, она должна превратиться в визуальную картину, будучи освещена локальным светом. Загадочная освещенность фигур и предметов в пространстве божественной тьмы роднит картину «Ассур, Аман и Эсфирь» (1660) Рембрандта и «Натюрморт с наутилусом» (1660) Виллема Кальфа. И в библейской сцене, и в изображении домашней утвари и еды мир предстает в равной степени сакральным и исполненным величия.

Переворот мировосприятия, ознаменовавший Новое время, привел человека к более пристальному, напряженному и «заинтересованному» взгляду на свое земное бытие. Земная жизнь протекает здесь и сейчас, «the rest is silence». А потому освещение в темные часы суток закономерно становится все более желательным и необходимым. Как, не дожидаясь обретения вечного света на божественных небесах в раю, цивилизовать и осветить земную ночь? Как заново, по-своему объединить тьму и свет так, чтобы они образовывали гармонию, отвечающую практическим интересам и чувству прекрасного? «Если мы не можем заставить солнце светить ночью, то мы зажжем маленькие “солнца”, поместив их между черной землей и черным небом», – воспроизводит логику рассуждений человека Нового времени Е. В. Дуков [3, с. 14].

Вполне закономерно, что именно в XVII столетии люди всерьез начинают задумываться о том, как ввести в обиход регулярное ночное освещение. В конце 1660-х в Амстердаме Ян ван дер Хейден разрабатывает принципы освещения улиц масляными фонарями. В 1669 году он становится директором и инспектором городского освещения, и спроектированные им фонари используются до середины XIX века. Подобные фонари начинают заказывать и другие города Европы. Примерно в то же время Людовик XIV повелевает устанавливать в Париже фонари, правда, только на главных улицах. Прибавляет городского освещения и Прага, оснащаемая масляными лампами. Постепенно система городского освещения совершенствуется, что позволяет отодвигать дальше, к ночи, период публичных развлечений. В XIX веке наступает эпоха газового освещения и, наконец, приходит эра электричества. С каждым столетием Нового времени искусственного света прибавляется. В интерьерах уже в XVII-XVIII веках наряду с традиционной формой светильника-лампады, закрытого сосуда, аналогичного чаше и отсылающего тем самым к сакральным формам, становится популярным свет открытых свечей, вставленных в канделябры [13, р. 27]. Последние часто имеют прихотливую форму с природными мотивами – изогнутые ветви и стебли, листва, змеи и т.д. Барокко и рококо – не только в интерпретации предметов повседневного обихода, но и в скульптуре и архитектуре – нередко играют природными формами, а своей нарочитой пышностью и избыточностью словно соревнуются с природой, воспетой Ренессансом. «Заросли» свечей, «клубы» свечей, свисающих с потолка в роскошных замысловатых люстрах, – это своего рода первые шаги в сторону природного мифа, который позже будет разносторонне актуализирован городской культурой.

В искусстве ночь и тьма отныне могут исполнять самые разные роли. С ними связана эстетизация демонического начала, как в образе Царицы Ночи в «Волшебной флейте» (1791) Моцарта, или акцентирование античеловеческого помрачения, как на картине «Сатурн, пожирающий своих детей» (1823) Гойи. Ночное небо или ночная тьма, в которой находятся освещаемые герои, дополнительно драматизируют происходящее и у Жерико («Плот «Медузы», 1818-1819), и у Делакруа («Данте и Вергилий», 1822), и у Гойи («Расстрел в ночь на 3 мая 1808 г.», 1814).

Утверждение капитализма влечет за собой превращение дневного времени в период работы, приумножения капитала, торжества рационализма и прагматических ценностей. Романтизм, рожденный во многом из сопротивления капиталистическим параметрам бытия, начинает культивировать поэзию ночи, ночную духовную деятельность, проявления иррационализма, мистические мотивы.

Полутьма сценического пространства, воцаряющаяся в романтическую эпоху, сообщает действию визуальную живописность и убедительность, пряча в сумраке очертания сценических подмостков и кулис, создавая эффект растворения границ театрального пространства в космическом сумраке. Гейнсборо, следя за нововведениями блистательного актера Дэвида Гаррика в лондонском театре «Дрюри Лейн», советует ему не слишком сильно освещать глубину сцены, поскольку неярко освещенное ближе к «скромной правде» [12, р. 121]. Гаррика не надо было уговаривать. Во второй половине XVIII века вместе с театральным художником Жаком Филиппом де Лутербуром он реформирует сценическое освещение, отказываясь от ровного и яркого света на подмостках в пользу локального, с контрастами света и тени, с бликами и сполохами. В стабильной ровной освещенности сцены стали усматривать нечто неестественное и архаичное, вроде насильственного отделения света от тьмы, в то время как в земном мире они сосуществуют и взаимодействуют, усиливая напряжение момента и даря аудитории эстетическое наслаждение.

Локальное ночное освещение, очаг света во тьме, оказывается одним из центральных образов и приемов в театральном искусстве, живописи, повседневной развлекательной культуре. Начиная с рубежа XVIII-XIX веков романтическое мироощущение с его культом ночи развивалось, претерпевало трансформации, то ослабляло, то усиливало свое присутствие в жизни общества, но пока ни разу не утрачивало актуальности.

Итак, в период Ренессанса происходит радикальная трансформация картины мира, в процессе которой актуальность получает идея синтеза, интенсивного взаимодействия света и темноты. Начинается создание бесконечной палитры художественных образов озаренной светом тьмы и освещенной ночи. В Новое время союз тьмы и света наращивает культурную легитимность и предметно-техническое пространство для своего существования. Огни большого города и горящие зажигалки в руках зрителей рок-концертов, тени светящегося киноэкрана в темном зале и горящие экраны телевизоров, светящиеся электронные табло на вокзалах и в аэропортах и работа приборов ночного видения в экстремальных ситуациях, мерцающие экранчики сотовых телефонов и мигалки автомобилей – таковы сигнальные огни нашей цивилизации.

Список литературы

1. Гевара Л. В. Хромой Бес // Плутовской роман. М.: Художественная литература, 1975.
2. Данте Алигьери. Божественная комедия. М.: Московский рабочий, 1986. 576 с.
3. Дуков Е. В. Ночь и город // От заката до рассвета: ночь как культурологический феномен. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 7-21.
4. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2001. 206 с.
5. Наваррская Маргарита. Гептамерон. Л.: Наука, 1967. 420 с.
6. Николаева Е. В. Огни ночного города: семантика культурных форм // Ночь: ритуалы, искусство, развлечения. М.: ЛЕНАНД, 2009.
7. Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи: система художественных видов. М.: Искусство, 1993. 136 с.
8. Свидерская М. И. Караваджо: первый современный художник. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 238 с.
9. Сильюнас В. Ю. Испанский театр XVI-XVII веков. М.: Культура, 1995. 288 с.
10. Фуке Э. Иллюстрированная история нравов: эпоха Ренессанса. М.: Республика, 1993. 512 с.
11. Челлини Б. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.: Художественная литература, 1958.
12. Kulman A. B. Garrick Director. L., 1978. 728 p.
13. Mariacher G. Antichi lampadari vetri venesiani dal Rinascimento agli insini della'eta moderna. Venetia, 1957. 153 p.

**ATTITUDE TO NIGHT AND DARKNESS TRANSFORMATION
AT THE TURNING POINT FROM MIDDLE AGES TO MODERN TIMES**

Ekaterina Viktorovna Sal'nikova, Ph. D. in Art Criticism
Department of Mass Media Artistic Problems
Moscow State Institute of Art Criticism
armada@zmail.ru

The author studies the prehistory of modern civilization night illumination, analyzes the transformation of the Christian conception of light and darkness, day and night in modern times, interprets Renaissance as the era of new opportunities for infinite universe life observation, free from traditional personified god figure; and shows that modern times, especially the era of romanticism, actualize the idea of light and dark dramatic coexistence in the figurative matter of art and everyday life space.

Key words and phrases: visual culture; everyday culture; Christianity; astronomy; sfumato; screen forms; night illumination.

УДК 7

Статья посвящена творчеству киммерийских художников рубежа XIX-XX веков: К. Ф. Богаевского, М. А. Волошина, М. П. Латри. Основное внимание в работе уделяется теме произведений, выбранной художниками - загадочной «Стране Киммерии».

Ключевые слова и фразы: «Страна Киммерия»; Киммерийская школа живописи; Русское искусство рубежа XIX-XX веков.

Анастасия Сергеевна Сиренко

Кафедра теории и истории искусств

Московский академический художественный институт им. В. И. Сурикова

nastjusha@land.ru

**ОБРАЗЫ «СТРАНЫ КИММЕРИИ» В ТВОРЧЕСТВЕ
К. БОГАЕВСКОГО, М. ВОЛОШИНА, М. ЛАТРИ®**

Киммерия – стародавнее название восточной части Крыма, происходит от древнейших племен, пришедших на эту землю. Художники К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин, М. П. Латри работали на рубеже XIX-XX веков, сознательно посвятив свое творчество родным краям. Анализ их творчества дает возможность представить более полную картину развития искусства в начале прошлого века в эпоху перемен. Данная тема недостаточно изучена в современном искусствознании и поднималась только лишь сотрудниками крымских музеев. Существуют немногочисленные монографические издания по творчеству Богаевского, Волошина, Латри. Тематика произведений этих мастеров, время и место их создания позволяет выделить их творчество в единую «Киммерийскую школу живописи». Собирая информацию пришлось по архивам и документам в фондах музеев Москвы, Санкт-Петербурга, Симферополя, Феодосии и Коктебеля.