

**ДИАЛОГ ЛЕОНИДА СОКОВА  
С ИСТОРИЕЙ (ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА  
НА УРОКАХ РКИ В СЛОВАКИИ)**

**DIALOGUE BETWEEN LEONID SOKOV  
AND HISTORY (WORKS OF VISUAL ART  
AT LESSONS OF RUSSIAN AS FOREIGN  
LANGUAGE IN SLOVAKIA)**

*В статье рассматриваются проблемы современной словацкой русистики, связанные с общественными преобразованиями и необходимостью введения новых методов при обучении русскому языку как иностранному.*

**Ключевые слова:** словацкая русистика, тексты изобразительного искусства в обучении РКИ, соц-арт, Леонид Соков.

*The article covers some issues of modern Slovakian russistics that are associated with social transformations and the necessity of introducing new methods in teaching Russian as a foreign language.*

**Keywords:** Slovakian russistics, texts of visual art works in teaching Russian as a foreign language, Sots Art, Leonid Sokov.

По словам Е.И. Пассова, «Единственной достойной целью, которую необходимо преследовать в любом образовательном учреждении, является homo moralis – человек духовный, ибо духовное богатство – итоговая характеристика индивидуальности» [1, с. 11]. Основным средством, которое должно содействовать при воспитании такой личности, должна служить культура (прежде всего, культура элитарная), ее духовность, нравственность, свобода и ответственность, призыв к творческой деятельности, переосмыслению окружающей нас действительности.

В словацкой русистике прошло уже довольно много времени (более двух десятков лет) с момента, когда заявила о себе культурологическая концепция преподавания русского языка как иностранного. Уже в 1990-х гг. появились новые учебники русского языка («Встречи с Россией» [2; 3]), в которых широко используются тексты художественной культуры. В отличие от традиционной модели, господствовавшей практически до начала 90-х годов XX века, важную роль в обучении языку в них (согласно культурологической концепции) играет не только литература, но и другие виды искусства, среди которых вполне заслуженно особое место уделяется произведениям изобразительного искусства. Это, несомненно, позитивное явление, однако связано оно и с целым рядом проблем, среди кото-

рых следует выделить недостаточную подготовку преподавателей-русистов к работе с текстами изобразительного искусства. В отличие от подготовки будущих преподавателей русского языка в России, как мне кажется, в словацких вузах работе с текстами изобразительно искусства уделяется весьма малое внимание. Так как изучение культуры любого народа опирается на знания нескольких научных дисциплин (философии, этнографии, истории, истории искусства, психологии и пр.), при культурологической концепции требуется от преподавателя определенный уровень владения этими знаниями. Здесь уже недостаточно быть хорошим педагогом, лингвистом – преподаватель должен быть культурологом.

Нашей целью должно быть воспитание нового поколения словацких преподавателей, способных ориентироваться в многообразии гуманитарных предметов и передавать свои знания учащимся. Изобразительное искусство является тем весьма любопытным материалом, в котором соединяется не только эстетическая функция, способность мотивировать учащихся к активному изучению языка, а также богатый информационный потенциал. Здесь можно опереться на слова Л. Ходяковой: «Живопись – часть культуры народа. И в этом плане использование в процессе обучения репродукций произведений живописи является мощным источником получения культуроведческой информации, духовного обогащения и эстетического воспитания. Живописное полотно, воздействуя на чувства учащихся»

<sup>1</sup> Профессор кафедры славянских языков университета им. Матея Бела, г. Банска-Бистрица, Словакия.

ся яркими запоминающимися образами, способствует развитию у них мышления и речи, причем духовно ориентированного мышления, обогащению и „возвышению“ словарного запаса [4, с. 3]. Хотя Л. Ходякова в приведенной цитате говорит исключительно только о произведениях классической живописи, ее слова можно, несомненно, применить и к современному искусству, которое не только не утрачивает привлекательности, но, в отличие от классической картины, сумеет эпатировать, вызывать резкие реакции (от восхищения до полного неприятия или даже отвращения).

Тексты современного русского искусства значительно расширяют диапазон культурологической информации и заполняют так называемые белые места в словацко-русских культурных отношениях. А этих «пятен», как отмечает проф. Э. Колларова, до сих пор немало: «К белым местам принадлежит, несомненно, русский модерн, творчество Малевича, Кандинского, Гончаровой, Ларионова, Родченко, Татлина, Н. Габо, Шагала, Машкова, Серебряковой»<sup>1</sup>. Однако при стремлении заполнить эти «пятна» возникала (и до сих пор не решена) проблема, которую проф. Колларова прокомментировала словами: «<...> Последовал страх от незнакомого, раньше не встречаемого (причем, не только у преподавателей, которые закончили учебу лет 20 назад, но также у молодых, начинающих преподавателей). Перефразируя Чапека, можно было бы сказать: Времена меняются, а кафедры остаются одинаковыми...» [5, с. 68] Пособия Э. Колларовой и Л.Б. Трушиной восполнили многие пробелы в познании словаками русского художественного творчества, однако и в них практически нет авторов и произведений, современной (новейшей) русской культуры. Можно указать лишь на картину Леонида Сокова «Мать и дитя», к которой, однако, авторы учебника не создали соответствующего методического пособия. Именно произведение Леонида Сокова, по указанной причине, стало предметом предлагаемого вниманию анализа. Факт, что за исключением коллажа «Мать и дитя» в учебниках не представлено ни одного другого прецедентного произведения современного русского искусства, несколько печален, потому что именно искусство последних десятилетий является весьма привлекательным материалом для сегодняшнего молодого поколения, стоящего намного ближе к постмодернистскому визуальному пространству.

<sup>1</sup> Произведения перечисленных авторов широко представлены на страницах указанных учебников Э. Колларовой и Л.Б. Трушиной.



Леонид Соков. «Мать и дитя», 1986

«Мать и дитя» Леонида Сокова – это как бы три картины, три свидетельства. Перед нами коллаж 80-х годов ушедшего столетия (иногда «Мать и дитя» называют инсталляцией), в котором несложно различить два апроприированных произведения русского искусства: «Башню III Интернационала» Владимира Татлина (1985–1953) и «Владимирку» Исаака Левитана (1860–1900). Эту пару дополняет контур одной из известнейших православных икон – иконы «Владимирской Богоматери». В коллаже Сокова «Владимирка» Левитана полевая, неровная, но почти прямая дорога теряется в голубом небе, в образе «Владимирской Богоматери». В небе Богоматери парит «Башня III Интернационала» – она заняла место прямо на сердце Богородицы. Граница неба и стены-фона образует контур «Владимирской Богоматери» – некоего воплощения рая. Она является тем пространством, где разворачивается действие коллажа, в котором конструкция Татлина является ребенком, неким новым Христом, а «Владимирка» – образом страдания всех русских детей. Она направлена к Богородице, в Ее объятия.

Это не совсем типичное произведение одного из лучших представителей соц-арта, построенное по фирменному принципу постмодернизма (сочетание заимствованных текстов), и как и многие другие работы данного автора, вызывает целый ряд вопросов.

- Какой цели пытается автор достичь сопоставлением заимствованных текстов?
- Почему автор свой коллаж называет «Мать и дитя»?
- Что, на самом деле, связывает эти произведения?
- Можно ли считать случайным совпадением наличие имени Владимир во всех трех кар-

тинах: «Владимирка», «Богоматерь Владимирская» и имя автора последней работы, Владимир Татлин?

- Является ли картина «Мать и дитя» отражением коллективной памяти России? Его подлинностью?

- Почему на сердце Богоматери лежит спираль «Башни III Интернационала» Татлина?

- Почему фоном коллажа является обшарпанная стена из кирпича?

- Какой образ России в этом коллаже рисует Соков?

- Меняется ли значение заимствованных произведений в новом для них контексте?

Леонида Сокова (р. 1941), как уже было выше сказано, обычно относят к значительнейшим представителям соц-арта. Тенденция характеризовать Сокова как соц-артиста связана, главным образом, с его творчеством 70-х – начала 80-х годов XX века, когда наряду с Комаром и Меламидом, Александром Косолаповым и др. он стоял у истоков этого своеобразного художественного направления. Его трехмерные объекты 1970-х и 1980-х годов были пародией, демифологизацией «икон», нарративов советского культурного и политического дискурса. Созданное официальной культурой пространство представляло собой набор легко узнаваемых и воспринимаемых символов, языковых единиц (указов, запретов, лозунгов, образцов и «икон»), которые в произведениях соц-артистов, войдя в чужой им контекст, приобретают новое смысловое значение. Типичным можно считать, например, произведение «Хрущев-невалашка» (1983). Именно такого рода работы лучше всего отражают главный замысел анализируемого Леонида Сокова: исследование взаимосвязей изображаемого объекта и зрителя, объекта и пространства, в которое оно, в данном произведении, вписывается. Томаш Гланц<sup>1</sup> так определяет цель Сокова: «Для Сокова важно отношение образа, предмета или явления к его общественной среде и идеологической коннотации...» [6, с. 235, перевод автора].

Коллаж «Мать и дитя» стоит несколько в стороне от наиболее ярких произведений соц-арта. Целью этой работы Сокова не является пародирование или раскрытие принципов существования советского мифа, автор не стремится показать архетипы в жизни советского человека. Несмотря на это, и здесь несложно обнаружить типичные для всего творчества художника знаки:

<sup>1</sup> Томаш Гланц – один из важнейших чешских исследователей авангарда, неоавангарда и постмодернизма в русской литературе и изобразительном искусстве

- коллаж – соединение разнообразных визуальных знаков («Сталин и Марилин»; «Встреча двух скульптур. Ленин и Джакометти» и пр.);

- присутствие элементов народного русского искусства («Хрущев-невалашка»);

- использование готовых произведений искусства (уже упомянутые работы «Сталин и Марилин», «Встреча двух скульптур. Ленин и Джакометти»).

«Мать и дитя» Сокова, как и целый ряд работ художника, является постмодернистской деконструкцией, порождающей бесчисленное количество интерпретаций. Произведения, которые заимствует Соков, связаны обычно с конкретным контекстом (галерея или музей, историко-культурный контекст их создания, текстовое пространство их интерпретаций и пр.), в котором их обычно декодируем. В коллаже художника произведения попадают в совершенно другое пространство, в котором, хотя и не теряют своего исходного значения, приобретают и значения новые. Именно их совмещение в композиционном плане коллажа позволяет по-другому смотреть не только на самые произведения, но и на Россию, ее культуру, которую эти произведения представляют. Благодаря деконструкции Сокова они перестают быть музейными экспонатами, красивыми предметами, которые, по сути, уже давно перестали вызывать интерес зрителей и вновь приобретают утерянный статус художественного создания, требующего переосмысления, перекодировки визуального текста в текст вербальный.

Работа с данным произведением предполагается в рамках программы предмета «История и культура России» – после завершения исторического экскурса от древнейших времен вплоть до конца первой половины XX века. Такая предпосылка позволяет ссылаться на уже заложенные в студентов знания, дает возможность вернуться в прошлое русской культуры и в итоге искать и находить ответы на поставленные вопросы.

«Мать и дитя» Л. Сокова открывает путь к прошлому России, причем не в каком-то абстрактном пространстве, а в конкретных ее образах. Перед нами вновь встают шедевры русского искусства, которые требуют расшифровки, рассмотрения их основного смыслового значения, необходимых для понятия коллажа Сокова.

Известно, что «Богоматерь Владимирская» (в настоящее время хранится в Третьяковской галерее) является одной из наиболее почитаемых икон в России. Этот факт подтверждает целый ряд легенд, связанных с этой иконой. Они придают «Владимирской Богоматери» ореол святости,

чудотворности. Почитание Богородицы, считающейся в России заступницей народа, схоже с поклонением Мадонне в Словакии. «...став Владычицей мира, стала Богородица и неизменной заступницей людей: извечное материнское сострадание обрело у нее высшую полноту, ее сердце, “пронзенное” великими муками Сына, навечно отозвалось на бесчисленные людские страдания» [7, с. 31]. «Богоматерь Владимирская» стала впоследствии источником творчества для нескольких поколений русских иконописцев. Само ее название связано с городом Владимиром, в котором она хранилась в годы расцвета этого исторического центра. Так, имя Владимир ассоциируется с коллажем Сокова четвертый раз. На этот раз как культурный, духовный и политический центр русских земель, что немаловажно для понимания произведения Сокова. В нем ведь «Богоматерь Владимирская» стоит как будто выше других произведений. Она является тем пространством, где происходит действие коллажа: Она – всеобнимающее небо, снисходящее к Русской земле. Владимирка, восходящая в небо, венчается контуром, в котором угадывается образ Богоматери. Так Соков творит триединство образов.

Соприкосновение с землей происходит на одном из грустнейших мест России, которое мастерски воссоздал Исаак Левитан. «Владимирка» (1892 г.) – картина одного из лучших русских живописцев XIX века. Данная картина, как отмечает И. Ильина, написана «не только под впечатлениями непосредственными, от природы, но и под влиянием народных песен и исторических сведений об этом тракте, по которому вели каторжников...» [8, с. 145]. Она стала символом страдания, жестокости и отчаяния. По Владимирке-дороге прошли сотни, тысячи осужденных, арестантов, часто без надежды на возвращение. «Дорога печали. Ненависти. Жестокости... Вот что такое этот тракт, по которому гнали тысячи на каторгу. Всякий шел туда народ. И душегубы и душелюбы. На картине не видно колодников. Нет конвойных, лениво покрикивающих на отстающих. Пустынно. Выются малые тропки вокруг главной дороги горя. Гудит ветер по диким полям, вдали синее лес. Вроде тишина и благодать. Но взгляните, вслушайтесь... И вы тут же ощутите звон кандалный, тяжело гремящий над всем этим свободным пространством» [9, с. 468].

Безвозвратный путь, на котором каторжников могла сопровождать только вера. Поэтому неудивительно, что горизонт, соприкосновение земли и неба, является и встречей работы Леви-

тана с иконой «Владимирской Богоматери». Левитан как представитель критического реализма говорит о социальной несправедливости и эксплуатации, тут, если так можно выразиться, между строками читаются обвинения в адрес правительства. В коллаже Сокова они звучат еще более настойчиво, поскольку тут временные рамки сдвинуты. «Владимирка» в нем предстает не только как образ России XIX века, но также как отражение русской истории XX века – ужаснейшие моменты истории советской России с ее системой ГУЛАГов, беспрецедентного злоупотребления властью и деградации цены человеческой жизни. Поэтому неудивительно, что над дорогой, в небе «Владимирской Богоматери» воцарился символ советской власти: «Башня III Интернационала» Владимира Татлина.

Если «Владимирка» Левитана является символом отчаяния, то «Башня III Интернационала» Татлина – символ веры в ум, силу и способности человека. Это вера в новое будущее, другой, совершенный мир, в котором будут реализованы все высшие мечты человечества. Нереализованный конструктивистский проект Татлина соединяет в себе относительно новые материалы (стекло и металл) с совершенно новым геометрическим пониманием архитектуры. Утопия искусства, охватившая всю страну в отнюдь не художественном пространстве, превратилась в жутчайший кошмар, затронувший весь народ. Утопия русского авангарда и утопия мировой революции слились в этом проекте воедино. «Здание-памятник должно было вместить верховные органы всемирного социалистического государства будущего – “Совет Рабочих и Крестьянских Депутатов Земного Шара”» [10, с. 329]. Это образ нескольких поколений советских граждан и советской власти, которая должна была заменить в то время все еще крепкую православную веру. Бог умер, да здравствует Бог! Металлическая спираль, похожая на вавилонскую башню, поднимается вверх, в небеса. Такой же человеческий каприз, такая же смелость, такое же посягательство на небеса. Строительство сна для каждого. Сон, который никогда не сбудется, как никогда не будет построена и татлинская башня. Заблуждение божьих детей. Не поэтому ли «Башня III Интернационала» поместилась на груди Богоматери?

Нерешенным остался вопрос значения фона картины – обшарпанной, старой кирпичной стены. Естественно, что этот образ может вызывать целый ряд ассоциаций, однако, исходя из времени, когда был коллаж Соковым сделан, можно этот ряд несколько ограничить. Раньше чем

рассматривать возможные коннотации, затронутые Соковым, необходимо назвать хотя бы два основных значения стены – знака. Первое значение связано с самой функцией стены как части строения, ее конструктивной, созидательной функцией – стена как здание. Второе, в некоторой степени эмоционально противоположное первому значению, понимание стены как препятствия, барьера, невозможности дальнейшего движения. Однако предполагаем, что Соков затрагивает и другие коннотации стены, связанные с культурной историей России. В таком случае необходимо обратить внимание на вид стены, в каком она предстает перед нами. Кирпич ассоциируется, прежде всего, с церковными зданиями, в которых помимо камня был кирпич основным строительным материалом. На него то ли наносился слой штукатурки – и стена красилась, как правило, известью, то ли он оставался без штукатурки. Соков выбирает первый вариант, в котором штукатурка облезшая, стена забытая, заброшенная. Этот факт можно понимать как намек на небрежное или даже пренебрежительное отношение к культурному прошлому России, к ее православной традиции (доказательств такого подхода к православию предостаточно). Вариантов прочтения роли стены в коллаже, естественно, гораздо больше, чем те, которые предложены в этом тексте.

При рассмотрении отдельных произведений, составляющих коллаж Сокова, были намечены и ответы на заданные вопросы. Перед студентами стоит задача сформулировать ответы на них. Важно тут отметить факт, что любая обоснованная интерпретация считается правильной. Ни в коем случае нельзя интерпретацию художественного текста ограничивать иными рамками, чем теми, которые заложены в самом произведении Сокова.

Соков сам достаточно внятно говорит, что его коллаж является всего лишь фикцией, не претендующей на абсолютную истину. Это только работа человека, как и все заимствованные Соковым произведения. Это только коллаж, который тем и важен, что призывает к пересмотру прошлого, развеивает догматическое восприятие произведений искусства, но и истории России в целом.

Наряду с произведениями Сокова в образовательном процессе может быть использован целый ряд других произведений современного искусства. Они ведь открывают не только главы культурной жизни России, но одновременно предлагают и весьма любопытный материал для рассмотрения ее истории, политики, общественной и экономической жизни. Притом, что немало важно, это образы, лишённые утопизма, открытые для любого прочтения. Работа с подобными произведениями рассеивает догматическое восприятие окружающего нас мира, ставит под сомнение идеологические дискурсы, как советские, так и любые другие.

### Литература

1. Пассов Е.И. Диалог культур: философский, социальный и образовательный аспекты // Русский язык в центре Европы. – 4. – Банска-Бистрица, 2001.
2. Kollárová E, Trušinová L.B. Vstreči s Rossijej- Ruský jazyk pre 1. – 2. ročník stredných škôl. – Bratislava: SPN, 1996.
3. Kollárová E, Trušinová L. . Vstreči s Rossijej- Ruský jazyk pre 3. – 4. ročník stredných škôl. – Bratislava: SPN, 1998.
4. Ходякова Л.А. Живопись на уроках русского языка. – М. : Флинта; Наука, 2000.
5. Kollárová E. O bielych miestach ruskej kultúry v našej slovenskej škole // Biele miesta v škole. – I. Nitra, 1997.
6. Glanc T., Kleňhová J. Lexikon ruských avantgard. – Praha : Libri, 2005.
7. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. – М. : Просвещение, 1993.
8. Ильина Т.В. История искусств : отечественное искусство. – М. : Высшая школа, 2002.
9. Долгополов И. Мастера и шедевры : в 3 т. – М. : Изобразительное искусство, 1987. – Т. 2.
10. Котович Т. Энциклопедия русского авангарда. – Минск : Экономпресс, 2003.
11. Деготь Е. Русское искусство XX века. – М. : Трилистник, 2002.
12. Кабаков И. 60-70-е : записки о неофициальной жизни в Москве. – М. : Новое литературное обозрение, 2008.
13. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. – М. : Ad Marginem, 1998.