

**ПРАВОСЛАВНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН ВОСПРИЯТИЯ
В СВЕТСКОЙ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЕ***В. С. Глаголев*

Для начала определимся с понятиями, вынесенными в заглавие. Православным искусством мы называем: 1) произведения искусства и архитектуры, включённые в культовые комплексы православия; 2) совокупность произведений искусства, остающихся за рамками культовых комплексов православия, но признаваемые верующими и церковной иерархией соответствующими требованиям православной догматики, нравственно-философским воззрениям и эстетико-художественным вкусам православных верующих¹. Первое из выделенных значений отождествляет православное искусство с церковным, т. е. включённым в ход и обстановку богослужения и имеющим основу в нём тогда, когда те или иные художественные образы находятся за пределами храма (например, иконы и церковные песнопения в общественных местах и в домашней обстановке, «попутные» иконы и др.). Второе значение предполагает существование определённой дистанции по отношению к комплексу богослужения; уже в силу этого его границы несколько размыты; ведь если догматика имеет жёсткие богословские рамки, то нравственно-философские воззрения и художественные вкусы отличаются, как известно, достаточно широким диапазоном. Последний сдерживается тем не менее вероучительным содержанием православия, опирающимся на Священное писание и православную догматику; несоответствие их духовному смыслу – критерий исключения того или иного художественного произведения из числа православных.

Определённые особенности имеет и понятие «культурная среда». В качестве «культурной» она, безусловно, включает знание теснейшей исторической и современной связи религии с искусством вообще, а православия – с отечественным искусством и национальным искусством тех стран, где православие позиционировало себя как неотъемлемая часть национальной культуры. С другой стороны, «культурная среда» чужда предвзятости и слепоты. Для неё очевиден культурообразующий характер других религий, оказавшихся за рамками православия и осуществивших культурообразующую функцию для иных культур мира; иногда остаётся открытым вопрос о продолжении такой функции в настоящее время. Искусствоведческий и исторический компаративизм в отношении произведений искусства (в том числе и православного) – один из характерных признаков этой среды. Компаративистская устремлённость проявляется и в сопоставлениях конфессионально гетерогенных артефактов.

Наконец, для «культурной среды» наших дней типично восприятие произведений искусства в музеях, выставочных залах, на концертах, на фоне природы, в условиях малых городов и мегаполисов. Здесь, как правило, отсутствует богослужебный контекст. Аксиологические последствия утраты этого контекста обстоя-

тельно раскрыты П. А. Флоренским в его работе «Храмовое действо как синтез искусств»². Внехрамовая, внебогослужебная обстановка восприятия произведений, предназначенных для храма и богослужения, – реальность современной жизни. Это вовсе не означает, что «светская культурная среда» обязательно внеправославна, нигилистична и атеистична. Но в ней православный ракурс восприятия «рядоположен», употребляя гегелевский термин, внеправославным (и, в определённых случаях, антиправославным) ракурсам.

Среди главных особенностей русского христианского художественно-эстетического сознания В. В. Бычков выделяет «соборность, обостренную нравственно-этическую ориентацию, повышенную духовность искусства, его символизм, софийность, каноничность, тяготение к своеобразному синкретизму»³. В рамках объёма статьи невозможно подробно остановиться на своеобразиях перцепций каждой из этих особенностей. Выделим, прежде всего, особенности восприятия православной архитектуры, иконописи и скульптуры.

Обычно храмы строились, как известно, на месте предыдущих (большие деревянные – на месте меньших, каменные – на месте деревянных, христианские – на месте языческих), сооружались с учётом возможностей разностороннего их восприятия и вписанности в ландшафт. Они, как правило, соответствовали природным особенностям местности, подчёркивали даже небольшие её возвышенности, водоразделы рек и перекрестья дорог. Благодаря им восприятие природы ассоциировалось с идеей гармонии естественного и сооружённого человеком, с духовной значимостью этого единства и его трансцендентного источника – Бога. Дороги и тропинки, ведущие к культовому центру со всех сторон, диктовали архитекторам требование хорошего обзора и выразительных ракурсов восприятия. В свою очередь, устремлённость в небо куполов храмов обеспечивало их смысловое доминирование на местности; этому же способствовал колокольный звон.

Памятник мировой культуры – церковь Покрова на Нерли – воспринимается как целостная система выразительных возможностей архитектурных форм. Хотя в XII в. это было трёхчастное здание (от него уцелела, как известно, лишь центральная часть), оставшийся фрагмент выглядит как целостное решение, как исходный замысел зодчих. Пропорциональность организации его элементов вызывает чувство мелодической, музыкальной красоты, эстетического восторга. Архитектурные детали – аркатурные пояски и окна на разном уровне – создали впечатление тщательно продуманных аккордов. Произошла встреча двух пластов сознания: человек второй половины XX в. погружается в замыслы строителей, работавших более 8 веков назад; их слияние обеспечивается эмоциональным приятием, восторженным одобрением создания древнерусских мастеров. Произведение предстаёт явлением национальной культуры (хотя знание истории подсказывает его византийские и западные корни), олицетворяет мировой опыт христианской архитектуры XII в. и вклад в него русской архитектуры XII в. благодаря органическому синтезу строительных принципов. «Даже владими́ро-суздальское зодчество, – писал П. А. Раппопорт, – которое рассматривали как чисто романское или, в крайнем случае, как «русский вариант романской архитектуры», по всем основ-

ным композиционным и конструктивным параметрам оказалось зодчеством русским, хотя и насыщенным романскими элементами»⁴.

Дмитровский собор во Владимире, также построенный в XII в., воспринимается по-другому. Он господствует над природой, торжествует, парит надо всем (как и находящийся неподалеку от него Успенский собор). Помимо внутренней соотнесенности составных частей, органической пропорциональности, он привлекает внимание загадочностью некоторых из своих архитектурных деталей (Давид, славящий Бога игрой на струнном инструменте, зооморфные фигуры, львы с добродушными, явно не хищными мордами), создающих впечатление сказочно-фольклорного мира (хотя в XII в. они, несомненно, имели сакральное значение)⁵.

Характерна вторичность значения исторического контекста при переживании эстетического содержания упомянутого сооружения, отличающегося непреложностью ценностного значения. Эстетические достоинства храма превращают (для неспециалистов) в малозначимые вопросы о том, как достигнуто, чем обеспечено это достоинство. Происходит, таким образом, дивергенция собственно эстетического, интегрированного образа и образа историко-культурного, обращающего внимание на конкретные подробности. Правда, сохраняется сознание сакрального значения этих реминисценций: зритель помнит, что здесь молились, горели свечи, звучали песнопения, было особое настроение духовной собранности и ожидания чуда у десятков поколений прихожан. Но подобные реминисценции остаются подспудными: мощь архитектурных образов вытесняет из первого, активного плана контекстный исторический фон.

Деревянная архитектура русского Севера – иной эстетико-религиозный феномен (ансамбли Кижи с примыкающими островами, храм в Кондопоге, музеи деревянной архитектуры в Костроме, Суздале, Хохловке (Пермская обл.), малые Корелы (Архангельская обл.) и др. Здесь впечатляет, в первую очередь, строгая продуманность силуэтов (особенно чётких на рассвете и на фоне заходящего солнца), их торжествующая напряжённость, горделивая и вместе с тем близкая русскому сердцу своей рукотворностью, созвучностью душе тех, кто всеми корнями связан с историей России и её национальной культурой. Невозможно забыть, что всё это было сделано топором, часто простыми плотниками, без единого гвоздя⁶. Возникает чувство безмерного уважения к тем, кто продумал сооружение как единое целое в гармонии выразительных, хватающих за душу деталей. Остаются невостребованными исторические ассоциации связей православия с Византией; архитектура деревянных храмов воспринимается как органичная часть национальной культуры. Забывается и то, что православие представлено во множестве других эстетико-художественных типов православного храма.

Утверждение красоты здесь связано и с тем, что особые световые эффекты создаёт хорошо просушенное солнцем дерево. Как светящееся серебро, оно отражает игру солнечных лучей в воде сложным, затейливым рисунком (деревянные храмы на островах в окрестностях о. Кижи), напоминающим о быстрой мажорной партии скрипки или фортепьяно. Благодаря этому эффекту географически далёкий Север естественно входит в общий пласт культуры, включающей музыкальные языки в концертных залах и тончайшие нюансы импрессионистской живописи.

Периферия сближается с центром, а физическое расстояние практически «свёртывается», исчезает за счёт включения храма в полифонию музыкальной культуры.

Структура архитектуры входит в иконопись. «Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных её мыслей. В ней мы имеем живопись по существу соборную... Этот архитектурный замысел чувствуется и в отдельных лицах и в особенности – в их группах – в иконах, изображающих собрание многих святых»⁷.

В иконописных мастерских, как известно, изучаются основы иконописной техники: подготовка деревянной основы иконы, приготовление грунта – левкаса, золочение иконы, цветоведение, покрытие иконы защитным слоем, технология материалов и классификация пигментов и красок. При изучении «доличного письма» осваивается написание всех элементов, кроме ликов и тела святых, разноплановых элементов пейзажа, одежд в технике пробела цветом и золотом и др.

При работе с «техникой ликов» осваиваются классические приёмы их письма и традиционные особенности изображения ликов, характерные для разных школ древнерусской живописи⁸.

Вызолоченные и чеканенные украшения древних икон – неотъемлемая составляющая иконы как священного образа. Иконы, по определению Седьмого Вселенского собора, «сопричастны к святым сосудам» и «имеют одинаковое значение с Евангелием и честным крестом». Для украшения икон применяются классические приёмы резного левкаса, чеканки и техники золочения; некоторые из этих технологий уникальны и дошли до нашего времени через череду столетий.

Духовное единство ценностного ядра национального самосознания трёх братских народов отразила выставка «Православные иконы Руси, Украины и Белоруссии», состоявшаяся в Государственной Третьяковской галерее в конце 2008 г. На ней аксиологически объединяющими темами выделялись, прежде всего, мученичество Бориса и Глеба, прославление их отца – равноапостольного кн. Владимира («Красного солнышка»), Даниила, митрополита Ростовского (в миру Даниила Топтала, составителя Четьи Миней) общие в Киевской Руси каноны Богоматери (Владимирской, Дмитровской, Черниговской, Одигитрии, Успения).

Православная икона, благодаря воплощённым в ней общим богословско-философско-нравственно-эстетическим ценностям⁹ в каждой из трёх стран, выступила в роли духовно-стабилизирующего начала для сознания православного люда, обеспечивала единое духовное пространство фундаментальным понятиям и основополагающим установкам славянских культур. На этой базе развернулось в последующие столетия иконописание каждой страны, отражавшее традиции, нравы, быт наших народов, изменявшихся на протяжении веков. Постепенно усиливалось присутствие местных живописных традиций и почитание местных святых.

Как отмечает искусствовед В. Г. Пуцко, «схема русского искусства согласуется с культурными особенностями каждой эпохи. Если на первом этапе определяющей была византийская традиция, то по мере ослабления связей с Византией (главным образом после захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г. и возникновения Латинской империи на Востоке) русские местные художественные центры стали искать свои пути развития»¹⁰.

Параллельно изменялись масштабы художественных задач, получившие на Руси ряд творческих импульсов благодаря Новгородской, Владимиро-Суздальской, а затем и Московской иконописным школами, «северному иконописанию». Эстетико-богословское видение нашло изумительное воплощение в творчестве Феофана Грека, Андрея Рублёва, Дионисия, их учеников и последователей.

С конца XIV столетия (после Куликовской битвы) вокруг Москвы консолидируются духовные и политические силы, уверенно и последовательно утверждающие собственное государственно-национальное самосознание в рамках и на основе православия. Локальные тенденции в русской иконописи к XVI в., по мысли В. Г. Пуцко, «постепенно если не гасятся, то нейтрализуются наиболее аристократичной московской школой»¹¹.

Напротив, на Украине и в Белоруссии доминирует польско-литовское государство, а православие испытывает нарастающее давление католицизма, завершившееся Флорентийской и Брестской униями. Духовно-культурное взаимодействие с Московской Русью становится всё более затруднительным; в результате происходит трансформация образно-художественных основ западного православия. В силу государственно-политических причин, непрекращавшейся экспансии католических художественных образцов, а также доступности западного искусства, в православной иконе Украины и Белоруссии с XVI в. преломляются черты живописи позднего Ренессанса и раннего барокко. В свою очередь белорусское барокко отличается слиянием местных художественных находок народного искусства с западными трансформациями (шедшими через Польшу и Украину). Хотя часть произведений барокко Белоруссии отразило вкусы средней шляхты, сохраняется непосредственное восприятие духовного мира местного крестьянства. В дальнейшем поиск художественных средств создания православных образов святых происходит в украинской и белорусской иконе под влиянием барокко и классицизма.

В иконах Галиции XVII в. прослеживается влияние немецкой и даже голландской традиции. Наблюдаются различия в предпочтениях почитаемых святых. Так, апостолы Симон и Филипп, Фома и Варфоломей в XVII–XVIII вв. широко почитаются в Белоруссии. Образы Киево-Печерских святых, созданные на Украине во второй половине XVIII в., приближены к традициям западноевропейской портретной живописи; до этого они испытывали влияние переходного стиля – парсуны, ранее широко распространённой и в России.

Сопrotивление православного народного сознания западным влияниям в значительной мере осуществлялось в сочетании иконописных образов с притчами. Последние отличаются изобилием декоративных деталей (колонн, капителей, порталов, изделий из золота, зданий и т. д.). Популярна притча начала XVIII в. **«Смертный человек – бистр рок над тобою» с непременно «копьем смерти»; защищающий птенцов «Пеликан» (Киевщина, первая половина XIX в.) – один из любимых православных символов.** Концентрацией символов мученической смерти Иисуса Христа и насыщенностью ассоциациями отмечен образ «Спас – недреманное око» (1845 г. Киев). Молящийся видел здесь крест, летящий Св. дух,

птиц, череп первого человека Адама, гвозди, молоток, терновый венец, кости, которыми играют стражники у Распятия.

Сходные отличают икону конца XVII – начала XVIII вв. Условный пейзаж – особенность икон многих типов. Изображения деревьев (дуб Маврикийский в «Троице» Андрея Рублёва), сады («Ветроград Богородицы»), панорамы городов – всё это обеспечивало устойчивые ассоциации зрителя с повествовательными текстами, усиливало и закрепляло восприятие Библии и «Житий святых». Иногда в архитектурных элементах пейзажа представлены христианские храмы (иерусалимские, новгородские, соловецкие, ростово-суздальские, владимирские и др.).

Искусствовед В. Г. Пуцко выделяет отсутствие на Руси жёстких дистанций и разграничений между народным и элитарным церковным искусством, наличие между ними множества пересекающихся полей и граней¹². В известной мере это связано с жизнью старообрядческих (народных) общин. Старообрядцы, как известно, ориентировались на каноны, сложившиеся до середины XVII в.; образцами служили и иконы, созданные в православных мастерских Греции, Балкан, Кипра, Крита¹³, которые поддерживали духовные связи с мастерскими христианской Южной Европы в своём противостоянии исламской культуре, пытавшейся утвердиться среди населения перечисленных выше районов. Возникла своеобразная переключка двух резистентных настроений; исторические причины каждого из них сохраняли своеобразие.

Уникальное явление православного искусства – народные иконы. Среди них как произведения мастеров-одиночек, так и создания артельного творчества. Классические иконописные решения, как правило, основательно перерабатывались ими в соответствии с местными иконописными образами. Как отмечает Н. В. Казаринова, «в иконе фольклорные представления часто выражаются в декоративной красоте, праздничности, яркости и свежести локальных красочных сочетаний. По цвету они напоминают росписи местных прялок, интерьеров крестьянских жилищ. Орнаменты на одеждах святых нередко схожи с растительными орнаментами предметов народного быта»¹⁴.

Сходные черты присущи иконам Палеха и Холуя, Мстёры. Были и попытки создания нового типа иконы. Так, к 1915–16 гг. относится появление иконы «Богоматерь Августовская», представившей явление Богоматери русским воинам: Богоматерь в виде светящегося креста явилась ночью перед палатками русских воинов Первой мировой войны¹⁵.

Подписных икон было великое множество. «Только на территории Западного Урала в первой половине XIX в. ... проходят более 150 имен мастеров и их учеников различных специальностей, выполнявших светские и церковные заказы»¹⁶. Яркие краски, приёмы локализации цвета, своеобразная ритмика рисунка и общая выразительность композиций, дистанцированных от ученического следования образцам и шаблонным приёмам, привлекали к народной иконе внимание художественного авангарда начала XX в., притом не только отечественного, но и зарубежного. В немалой степени этому способствовала на рубеже XIX–XX вв. популяризация отечественных кустарных промыслов на всемирных и российских

выставках-ярмарках, а также расчистка древнерусских икон и последующее их коллекционирование знатоками в России.

Храмовая деревянная скульптура не имела на Руси повсеместного распространения. Тем не менее до наших дней дошли её многочисленные образы, датируемые XVII столетием и даже более ранним временем (не говоря уже о более позднем). Особое место среди них занимает Пермская деревянная скульптура, сочетающая выразительность пластики с передачей характерных местных этнических типов (Иисус Христос имеет черты вогула, коми – пермяка и др.). Исследования последнего времени выявили связи этого феномена с европейской художественной культурой¹⁷.

Традиции скульптуры сохраняются в православной художественной практике. Так, Б. Сергеев создал за последние десятилетия серию образов русских святых, обратившись к традициям отечественной (в том числе и храмовой) деревянной скульптуры и творчески развивая их¹⁸. И он не одинок в выборе языка пластики дерева как средства воплощения идей православия¹⁹.

Последнее двадцатилетие отмечено, как известно, развёртыванием церковно-художественной деятельности. Отметим лишь наиболее примечательные её центры, стремящиеся восстановить исторические традиции церковного искусства в новом историко-культурном контексте и представившие образцы своих произведений на фестивале «Русь православная» (ноябрь 2008 г.). Среди них «Ростовские эмалевые иконы», литейные технологии «Колокола», «Мир афонской иконы» в Санкт-Петербурге, «Ростовская финифть», артель «Художник» (Мстёра), Абрамцевская мастерская, изготавливающая раки для мощей святых, «Балтийский самоцвет» и ряд других. Наряду с фарфором, церковными тканям, трагически суровыми иконами из скита св. ап. Иоанна Богослова (Греция), мозаикой и вышивкой предметы церковного православного искусства представили мастера всемирно известного дагестанского аула Кубачи и художественное объединение «Талантливая Чечня». И всё это – в сочетании с изделиями десятков епархиальных и монастырских мастерских.

Таким образом, мир православного искусства продолжает не только следовать своим традициям, но и имеет широкий диапазон их исторических сочетаний, определяющий бесконечное богатство тех «оттенков смысла» (Н. С. Гумилёв), благодаря которым его образы влекут к себе новые поколения людей, не утративших широты кругозора и объёмности в восприятии значения «живой воды» культуры.

¹ См.: Религиоведение. Энциклопедический словарь. – М.: Академический проект, 2006. – С. 793.

² Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. – 1922. – № 1; видеокнига. Изд-во 000 – Вира 3, 2003.

³ Бычков В. В. Своеобразие нравственного художественно-эстетического сознания в России / Восток–Россия–Запад: мировые религии и искусство. Международная научная конференция. – СПб, 2001. – С. 28–29.

⁴ Раппопорт П. А. Внешние влияния и их роль в истории древнерусской архитектуры / Византия и Русь. – М.: Наука, 1982. – С. 143.

⁵ См. подробнее: *Карпушин И. И.* Философия христианского зодчества. – М.: «Экономика и финансы», 2005. – С. 248–250.

⁶ *Карпушин И. И.* Философия христианского зодчества. – С. 286–287.

⁷ *Трубецкой Е. Н.* Язык и смысл икон. – М., 1916. – С. 35–36.

⁸ См. подробнее: Всероссийская православная выставка «Современное церковное искусство» 20–25 сентября 2005. – М., 2005.

⁹ *Тулье И. А.* Метафизика православия в его иконе / Религия и культура. Сб. статей под ред. д-ра философских наук *Е. А. Торчинова*. – СПб. Изд-во С.-Петербургского университета, 2003. – С. 8.

¹⁰ *Пуцко В. Г.* Локальные традиции в русской иконописи // Древняя Русь. – 2008. – № 32. – С. 1.

¹¹ Там же. – С. 2.

¹² Архив автора.

¹³ Образы и символы старой веры. Памятники из собрания Русского музея. – СПб.: Palace Editions – Graficart, 2008. – С. 96, 141, 239.

¹⁴ *Казаринова Н. В.* Из истории иконописания и иконопочитания в Пермской губернии XVIII – начала XX века. Мир русской провинции и провинциальной культуры. – СПб, 1997. – С. 76.

¹⁵ «Иконопись эпохи династии Романовых». Собрание В. В. Бондаренко. Каталог выставки. Научный редактор А. В. Рындина. – М., 2008.

¹⁶ *Казаринова Н. В.* Из истории иконописания и иконопочитания в Пермской губернии XVIII – начала XX века. Мир русской провинции и провинциальной культуры. – С. 67.

¹⁷ *Пуцко В. Г.* Пермская деревянная культура в европейском художественном контексте / Художественная культура Пермского края и её связи. – Пермь, 1999. – С. 62–75.

¹⁸ *Курбатов В.* Живые помощи. Борис Сергеев // Галерея изящных искусств. – № 5, май 2009. – С. 14.

¹⁹ Русская деревянная скульптура. – М.: Изобразительное искусство, 1994.