Скульптура в ансамбле православного храма XVIII столетия.

Мозговая Е.Б., кандидат искусствоведения

«Культура-Искусство-Религия. Проблемы взаимодействия». Сборник по учебно-методическим вопросам. Л.1990 (сс.19-25)

Примечания:

1. Все данные о монастырях взяты из кн.: Полное собрание исторических сведений о монастырях. М., 1852.

2. См.: Голубинский Е. История канонизации русских святых. М., 1901; Федотов Г. Святые древней Руси (10-17 века). Нью-Йорк, 1959; Кологривов И. Очерки по истории Русской Святости. Брюссель, 1961.

3. Кологривов И. Указ. соч., с.105.

4. См.: Гумилевский Филарет. Жития святых. М., 1899; Чиж В.Ф. Психология наших праведников.- Вопросы философии и психологии, 1906, кн. 84 (1У), 85 (У).

5. Богословский М. Северный монастырь в ХУП веке.- Вестник Европы. 1908, кн.11, с.292-293.

6. Милюков П. Очерки по истории русской культуры. Часть первая. СПб, 1909. с.55.

7. Канонизаций последних лет XX века я не касаюсь, т.к. они требуют специального исследования.

8. Чиж В. Ф. Указ. соч., кн.84, с.284.

9. П. А. Флоренский пишет: "Старцы духовные, так сказать, "набили руку" в распознавании доброкачественности духовной жизни" (Столп и утверждение истины. М., 1914, с.363).

10. См.: Арсеньев Н. С. В исканиях Абсолютного Бога. М., 1900.

11. Кологривов И. Указ. соч., с.9.

12. См.: Смирнов В. И. Жизненный путь человека. Изд. Института имени И. Е. Репина. Л., 1989.

Е. Б. Мозговая

кандидат искусствоведения

СКУЛЬПТУРА В АНСАМБЛЕ ПРАВОСЛАВНОГО ХРАМА ХУШ СТОЛЕТИЯ

Среди проблем, возникающих при изучении русского искусства Нового времени, одним из важнейших и наименее разработанных остается вопрос развития искусства религиозного. Если в отечественном дореволюционном и советском искусствознании культовые архитектурные сооружения ХУШ-Х1Х веков рассматриваются в едином курсе развития зодчества, то религиозная живопись, скульптура, графика до сих пор не получили достаточного освещения. Вместе с тем, как общеизвестно, все наиболее значительные художники очень много работали в этой сфере искусства. Достаточно напомнить "определенных при Синоде" в ХУШ веке И. П. Зарудного и А. П. Антропова, иконы В. Л. Боровиковского, религиозную живопись К. П. Брюллова для

Исаакиевского собора в Петербурге, работы И. Н. Крамского, В. П. Верещагина, П.К. Клодта, А.В. Логановского и др. для храма Христа Спасителя в Москве, М.А. Врубеля для Кирилловской церкви в Киеве и т.д.

Вне сферы внимания авторов учебников и лекционных курсов остается значительное число произведений крупнейших мастеров отечественного искусства, а главное, нарушается представление об ансамбле православного храма, как целостном явлении, символе премудрости, образе мироздания, сформировавшемся еще в эпоху средневековья.

Существует многочисленная литература о садово-парковых ансамблях, ансамблях дворцовых и крестьянских интерьеров, что же касается русских церковных и монастырских ансамблей Нового времени, то изучение их, начавшееся в последние годы, представляется наиболее важным и в силу последовательно выраженной в них теологической программы, раскрывающейся художественными средствами различных видов искусства, и непосредственной связи ее с конкретной социальной и политической ситуацией того времени.

Задачи совершенствования учебного процесса обуславливают необходимость расширения материала, привлекаемого в ходе изложения основных курсов и углубления его трактовки. В частности, курсы истории русского искусства ХУШ-Х1Х веков, очевидно, нуждаются в дополнении материалами, касающимися эволюции стиля в религиозном искусстве, развития его жанров, особенностей решения проблемы синтеза его видов.

Настоящая статья представляет собой попытку определить круг вопросов, связанных с ролью скульптуры в системе взаимодействия искусств в ансамбле православного храма ХУШ столетия.

Многовековой путь эволюции древнерусской скульптуры, глубоко прослеженный в трудах Г. К. Вагнера, не оборвался в начале ХУШ века. В эпоху петровских преобразований русская религиозная скульптура развивалась последовательно в формах иконостасной резьбы, лепнины в интерьерах, каменной рельефной и статуарной пластики на фасадах, в надгробиях, в системе средневековых жанров: деисусного, персонального, легендарно-исторического, мемориального. В пределах этих жанров осуществлялась стилистическая эволюция, менялась иконография, художественные приемы, технико-технологические особенности; и именно сохранение жанровой системы делает эти изменения наиболее очевидными.

Во второй половине прошлого века, когда неорусская линия историзма обрела наиболее прочные основы именно в культовом искусстве, в религиозных и исторических кругах начинает активно обсуждаться проблема допустимости использования скульптуры в православном храме, необходимости вернуть иконостасу исконную форму, обретенную им в ХУ1 веке.

Вопрос о роли скульптуры в русской церкви был предметом споров еще в ХУП столетии. Об этом свидетельствуют решения Собора

1666 года; принятая на нем Грамота Трех святейших патриархов, Грамота царя Алексея Михайловича по вопросам иконописания. В то же время скульптура наряду с гравюрой во второй половине XVII века впервые включается в "Семь свободных художеств", то есть признается достойным способом отражения первообраза. Она входит в число "видов образотворения", определенных в "Слове к любоотщательному иконного писания", занимая среди них ведущее место. ("Столпное", "образотворение из глины и воску". "лиятельное", "ваятельное на бисерах и каменьях", на пятом месте гравюра, на шестом - живопись "искусство шарописательное". Однако, как свидетельствовали посещавшие Россию иностранцы, в частности, Иоанн Корб, - "Московитяне воздают честь только писанным иконам, а не изваянным, или каким либо другим способом изображенным, на том основании, как утверждают русские, что в Десяти Заповедях Господних находится запрещение поклоняться всему тому, что изваяно".[1]).

Запрет помещения скульптурных изображений, как идолов в храмах повторяется в указах 1707, 1711, 1722, 1723 годов, где, однако, оговаривается возможность использования в иконостасах, увенчивающих их "распятий, искусною резьбою учрежденных и иных неких штукатурным мастерством учиненных и на высоких местах поставленных кунштов".[2] Основанием для такого разрешения и даже рекомендации служило, с одной стороны, распространение скульптурных Распятий "издревле во всех святых церквах в восточных странах, и в Киеве, и повсюду, опричь Московского государства", а с другой, - утверждение великой таинственной силы, содержавшейся в подобных изображениях. "... якоже Моисей в пустыне воздвиже меднаго змия, изобразуя распятие Спасителя Христа, и якоже тогда от угрызения змиева исцеляхуся Израилтяне, зряще на того змия, також де и мы ныне новый Израиль, зряще во святой церкви на распятие и Страсти Спасителя нашего Иисуса Христа, исцеляемся от угрызения невидимаго змия диавола, сиречь от грехопадений наших."[3] Так, именно распятие признается тем сюжетом, который будучи воплощен средствами скульптуры, оказывает на молящихся особое действие. Другие сцены, иные персонажи не должны были быть отражены в скульптурных формах, ибо тем самым "осязательство рождается" и они обретают моленную идольскую функцию. О большом распространении скульптуры в России на рубеже XVII-XVIII веков свидетельствуют не только сохранившиеся до наших дней памятники, происходящие из различных регионов страны, но также многочисленные списки скульптуры, подлежавшей уничтожению в церквях Тобольской, Суздальской, Коломенской и других епархий.[4] В данном случае речь шла о явлении так называемой "третьей культуры", что же касается скульптуры в столичных храмах, то она создавалась например, в Петропавловском соборе под руководством И. П. Зарудного - главы Канцелярии Изуграфств исправления, призванного следить за уничтожением "издолбленных идолов".

Идольское значение имели, с точки зрения официальной церкви,

произведения народной и профессиональной скульптуры во многих церквях и часовнях Сибири, Поволжья, Севера, изображавшие чаще всего Христа в темнице, Архангелов, св.Николая, св.Параскеву. Характерно, что в столичных храмах скульптурные изображения, за исключением Распятия, официально не несли на себе моленной функции, включаясь в единую прогармму, вступая во взаимодействие с архитектурными и живописными формами, с ритуалом богослужения на основе композиционной и умозрительной сюжетно-тематической связи.

Тенденция к синтезу, как одна из основных эстетических закономерностей русского искусства XУШ века, обусловившая использование в ансамбле православного храма Нового времени всех средств, имевшихся в арсенале искусства, всех его видов, вступающих во взаимодействие, приводящее к новому качественному образованию, не могла не способствовать развитию скульптуры.

Храм, как образ мироздания, сохраняет в XУШ веке свою символическую структуру, и цельность его обуславливается ансамблевым решением, где, по словам Г.К. Вагнера, – "Каждый из элементов... был маленьким образом мира, следовательно, и семантически, и образно, а в конце концов, и стилистически они не противоборствовали друг с другом, они, как принято говорить на языке точных наук, изоморфны".[5]

В XУШ веке скульптура, входя в систему взаимодействия искусств в ансамбле православного храма, служила одним из средств реализации религией ее важнейшей роли – установления особых отношений с высшими силами.

Скульптура в храме XУШ столетия представлена в формах рельефа и круглой пластики. В рельефах, размещающихся на царских и диаконских вратах иконостасов, чаще всего встречаются сюжеты "Тайная вечеря", "Благовещение", "Сошествие Святого Духа". В круглой скульптуре, статуарной по своему характеру, завершающей основные архитектурные членения фасадов и интерьеров, изображаются обычно персонажи ветхозаветной и новозаветной истории, расположенные симметрично и образующие своего рода пары, типичные для средневековой исторической концепции. Между регистрами иконостаса и над окнами размещаются окрыленные головки ангелов, как знак их охранительной функции, связанной еще с языческой традицией. Композиция "Распятие", венчающая иконостас и узаконенная в своей роли указами Синода, рассчитанная на восприятие снизу, на фоне стены представляла собою обычно уплощенное изображение, а иногда бывала "образной" по контуру, расписанной с целью имитации резьбы. Характерно, что если резьба на вратах, воспроизводившая сюжеты монументальных росписей в алтарной части, создавала иллюзию глубины пространства, то круглая скульптура по сторонам икон, исполнявшихся "живописным мастерством", как бы служила средством перехода от реальной к иллюзорной живописной среде.

Если попытаться проследить эволюцию культовой скульптуры, то следует отметить, что в целом она развивалась, безусловно, в одном

русле с искусством светским. В начале XУШ века и в сюжетно-тематическом, и в художественно-пластическом аспектах она имеет прямые аналогии со скульптурой триумфальных ворот, исполнявшейся, кстати, теми же мастерами. Иконостас Петропавловского собора в Петербурге являет собою пример последовательно реализованной средствами архитектуры, скульптуры и живописи программы, прославляющей воинские подвиги, реформы и мудрое государственное правление, единение церковной и светской власти. Барочная устремленность композиции ввысь, адекватная идее религиозной - восхождения от дольнего к горнему миру, подчеркивается расположением скульптурных пар в правой и левой частях иконостаса, сближающихся к царским вратам, трактованным, как триумфальная арка, увенчанная объединенным изображением Троицы и Преображения, как символа единства всего сущего и нового преображения России.[6]

Формируя пространство алтарной части, подчиняя пространство всего храма, иконостас выступает в роли самостоятельной архитектурной формы, образа Дома Божия и обуславливает необходимость трактовки увенчивающей его скульптуры именно в этом масштабном и пропорциональном отношении. Представляя собою наиболее значительное и принципиально важное для своего времени сооружение, иконостас Петропавловского собора не был явлением исключительным. Аналоги ему находятся в иконостасе Исаакиевского собора в Петербурге, церкви св.Пантелеймона в Ораниенбауме, Преображения в Ревеле. При различии содержания программ, обусловившем использование новых иконографических изводов и композиционных решений, в них сохраняется сам принцип программности, сохраняется и соотношение скульптурных и архитектурных форм, трактовки иконостаса, как фасада реальномыслимого архитектурного пространства.

В середине XУШ столетия, когда обращение к национальной традиции в русской культуре наиболее последовательно осуществляется в храмовом строительстве, с его мотивом пятиглавия, ярусностью объемов, связью с окружающим ландшафтом, роль скульптуры оказывается иной. Иконостасы в интерьерах Растрелли вслед древнерусской традиции становятся плоской стеной, отделяющей алтарное пространство от основного объема храма. Программность выражается в патрональном характере икон, посвященных памятным дням; скульптура представлена главным образом фигурами ангелов, восседающих на разорванном лучковом фронтоне над царскими вратами и их окрыленными головками над иконами и над окнами. Функциональная роль фигур ангелов в иконостасе ограничивается представлением перед чудом, изображенным на центральной иконе, осуществлением связи между реальным и иллюзорным пространством икон и тем объемным и цветовым ритмическим акцентом, который, по меткому замечанию Л. С. Миляевой, обеспечивает единство изобразительного ряда иконостаса и звукового ряда богослужения, отправлявшегося в храме.

Вторая половина XУШ века в сфере религиозного искусства дает примеры яркого воплощения развитой просветительской программности,

когда скульптура, обретшая в эпоху классицизма особую роль, основанную на великих традициях античности, полностью осваивает пространство храма. Достаточно напомнить Троицкий собор Александро-Невской Лавры.[7] Пять размещенных над входами рельефов на темы явлений и встреч из истории Ветхого и Нового завета образуют целостную программу со сложным ассоциативным рядом, дополняющуюся расположенными в интерьере 20 фигурами апостолов, пророков и святых.[8] Это 12 апостолов в центральном нефе, в северной части храма ветхозаветные цари и пророки: Давид, Моисей, Исайя, Соломон, в южной - причисленные к лику святых русские князья: Ольга, Владимир, Федор, Гавриил, как символы единения русской православной церкви с историей церкви вселенской.

В ансамбль православного храма включается и мемориальная скульптура, имеющая свои функции, но входящая в единую систему сакральных, сюжетно-тематических, композиционно-художественных связей, обеспечивающих существование ансамбля, как содержательно-образного единства. При этом следует, как представляется, иметь в виду не только надгробия, помещенные в самом храме (Благовещенской церкви и Лазаревской усыпальнице Александро-Невской Лавры или соборе Донского монастыря), но в некрополях, расположенных в монастырской ограде и просто на кладбищах, где порой архитектурный мотив храма включается в скульптурный ансамбль, обретая значение символа.

Таким образом, принцип программности, обусловивший структуру иконостаса в начале XУШ столетия, определивший включение скульптуры в систему взаимодействия искусств, к концу столетия воплощается в новых формах соотношений искусств, когда скульптура начинает играть все большую роль, становясь активным средством сакрализации архитектурного пространства культового ансамбля.

Скульптура как вид искусства наиболее близка человеку. Не случайно именно в скульптуре исполнялись древние идолы всех времен и народов; не случайно православная церковь преследовала эту идольскую традицию и именно скульптурному распятию придавала особый смысл. В православном храме Нового времени, когда расширяются границы иконографии, но обретают трехмерность границы изобразительного искусства, скульптура не может не участвовать в организации нового предметно-пространственного окружения человека, она включается не только в систему взаимодействия искусств, но участвует в создании ансамбля, становясь его важнейшим звеном.

Примечания:

1. Дневник поездки в Московское государство Игнатия Христофора Гаварента посла имп. Леопольда I к царю и великому князю Московскому Петру Первому в 1698 году, веденный секретарем посольства Иоанном Георгом Корбом. М., 1867, с.267.

2. Инструкция Супер-"нтенданту Зарудневу. В кн. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного вероисповедания Российской империи. Т.2, СПб., 1874, д.575, с.885.

3. Там же, д.584, с.179.

4. ЦГИА СССР, ф.796, оп.4,1723, д.149, л.л.3-4об; д.138, л.л.3, 5-8об,12; оп.3, 1722, д.1128, л.л.1,17-20; оп.9, 1728, д.110, л.1; д.324, л.л.1-17об; оп.10, 1729, д.411, л.л.1-3об.

5. Вагнер Г.К. Древнерусский ансамбль как образ мира (К постановке вопроса). В кн. Искусство ансамбля. Художественный предмет - интерьер - среда. М., 1988, с.136.

6. У основания триумфальной арки фигуры Архангелов Гавриила и Михаила, над диаконскими вратами Богоматери в типе Покрова и Христа в типе судии, у пят арки - Петра с ключами и Павла с мечом, по сторонам иконы "Воскресение" царей Соломона и Давида, еще выше - Моисея и Ильи. Такой же принцип парности, своеобразной зеркальности прослеживается в расположении икон, образующих в совокупности со скульптурой две зоны, которые условно можно назвать "линия войны" и "линия мира".

7. По первоначальному замыслу И.Е.Старова скульптура должна была заполнять филенки на центральном фасаде, скульптурные группы - увенчивать угловые башни-колокольни.

8. На западном фасаде над центральным входом "Жертвоприношение царя Соломона в день освящения Иерусалимского храма", слева "Вручение Богом Моисею скрижалей завета", справа "Явление Божие Моисею в купине неопалимой". Над южным входом "Явление Святой Троицы Аврааму у дуба Мамврийского", над северными "Встреча блудного сына". Внутри собора над центральным входом "Вход господен в Иерусалим".

Н. С. Кутейникова

кандидат искусствоведения

РЕЛИГИОЗНАЯ ЖИВОПИСЬ В. М. ВАСНЕЦОВА
(некоторые аспекты изучения, материалы к биографии)

Религиозная живопись Васнецова так же,как и аналогичное искусство многих русских мастеров рубежа веков - Нестерова, Рябушкина, Рериха, Харламова, Беляева и других, лишь начинает раскрываться нам сегодня.

Уничтоженная или схороненная в запасниках музеев, разбросанная, затерянная и забытая, она очень неспешно входит в нашу жизнь. Заколоченная досками, затертая, замазанная, сокрытая от глаз в полуразрушенных или "отреставрированных" культовых зданиях, получивших "новую" жизнь в другом своем "назначении", она неожиданно